

**RE
VIS
TA
DE
CUL
TU
RA
BRA
SI
LE
ÑA**

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

TOMO I

JUNIO 1962

NUMERO 1

**EDITADA POR EL SERVICIO DE PROPAGANDA Y EXPANSION
COMERCIAL DE LA EMBAJADA DEL BRASIL EN MADRID**



**JEFE DEL SEPRO: MINISTRO
PAULO T. F. NONATO DA SILVA**

**DIRECTOR DE LA REVISTA:
ANGEL CRESPO**

**REDACCION: JACOMETREZO, 4-6
MADRID (13)**

Depósito legal: M. 9.646.—1962

Gráficas Benzal - Virtudes, 7 - Madrid

ESTA REVISTA

La presente revista viene, según nuestro modo de ver, a llenar una gran laguna existente en el campo de las relaciones culturales que, por tantos motivos, unen y deben unir a España y el Brasil. Era preciso crear una publicación que, excediendo el ámbito de lo meramente informativo o noticioso, pusiese al alcance de los estudiosos españoles un compendio, o quizá reflejo, del acontecer cultural brasileño. Pero en esta labor, los brasileños no queríamos encontrarnos solos y por eso hemos querido que, junto a las obras literarias y artísticas de nuestros intelectuales figurasen otras, del más variado carácter, en las que el juicio de los escritores españoles sobre nuestro acontecer cultural fuese una guía para los lectores de su nacionalidad interesados en el mismo. Esta publicación, al incorporarse al catálogo de las que venimos haciendo aparecer periódicamente, quiere ser la culminación de un esfuerzo de aproximación y entendimiento intelectuales, lo que equivale a decir cordiales en su más recto y consistente sentido.

Hemos confiado la dirección de esta revista al poeta y crítico don Angel Crespo, colaborador de nuestras publicaciones, del que actualmente estamos dando a conocer los capítulos de una historia de nuestra literatura en la revista «Brasil». Su devoción por el estudio de nuestra cultura y su reflexiva juventud son para nosotros la mejor esperanza en el éxito de su gestión.

Nuestras apariciones serán al principio trimestrales, pues somos, para empezar, partidarios de lo poco y bueno, si bien esperamos que la frecuencia de esta revista vaya aumentando con el tiempo

y la experiencia. Podemos adelantar que hemos conseguido la colaboración de algunos de los más renombrados escritores contemporáneos de España y esperamos conseguir la de todos aquellos cuyas vocación y capacidad se inclinen al estudio de nuestra civilización.

Creemos, con toda modestia y con toda sinceridad, que la presente revista viene a prestar un valioso servicio a las letras tanto de España como del Brasil.

PAULO T. F. NONATO DA SILVA

Jefe del Servicio de Propaganda
y Expansión Comercial del Brasil
en España.

POEMAS DE MURILO MENDES

Traducidos por DAMASO ALONSO

NOTA PRELIMINAR

Dentro de la literatura brasileña no se puede considerar a Murilo Mendes (nacido en 1901, publica su primer libro en 1930) fuera del fluir ulterior del «modernismo» —nombre incómodo para nosotros, porque trae en seguida a la mente una relación, que es falsa, con el «modernismo» hispánico: el «modernismo» brasileño sólo se inaugura, digamos, oficialmente en 1922, aunque estaba en gestación en los años próximos anteriores.

Dentro de la literatura mundial, Murilo Mendes ha de inscribirse en ese gran movimiento que descubre el valor poético de lo subconsciente, de los sueños y de los impulsos primarios, representados antes que nada por el «surréalisme» francés, pero al que se le pueden encontrar también, esparcidas por varias literaturas, muchas raíces, unas veces inmediatamente anteriores, otras profundas en tiempo.

No es Murilo Mendes un «seguidor» de la moda: en él, probablemente, no se habría producido el poeta con su rico contenido sin la coincidencia de su vida con ese momento en que se rompe el dique represado del hombre más interno, del hombre más subterráneo, y en que al engarce lógico puede sustituir la inconexa variedad de los fragmentados materiales de la explosión. Claro está que ni en Murilo Mendes el poema puede ser una mera acumulación de detritus y raíces: hay precisamente en su poesía una oscilación entre elementos conceptuales ligados por lógica y elementos puramente imaginativos; hay hasta algún libro que se inclina hacia lo primero: así en el momento del encuentro de Murilo con lo católico,

cuando en colaboración con Jorge de Lima publica *Tiempo y eternidad*, 1935. La mayoría de su obra, sin embargo, se fija en lo segundo. Sería bien incomprensivo, aun en los casos que parecen más extravagantes, pensar en un simple amontonamiento: ese sucederse de imágenes desligadas tiene su profundo sentido; es una especie de *callida junctura*, si bien muy distinta de la de Horacio; los fragmentos que parecen inconexos se asocian para producir la intuición total del poema en la mente del lector. Esto se hace, además, dentro de un rompimiento total de las normas de la composición poemática y aun —salvo en algún libro— del ritmo (y no hay ni aun que mencionar la rima).

En estas notas Murilo se parece a otros poetas de su momento. Vuelvo ahora a tomar mi tema anterior. Cada poeta tiene su momento exacto para nacer. Murilo pudo ganar su estatura de gran poeta por el hecho providencial de su coincidencia humana con esa época de estallido de lo represado. Lo que se vertió así a raudales en la producción poética de Murilo Mendes, forma un enorme caudal significativo. Hablando João Cabral de Melo Neto de la Poesía de Murilo Mendes, dice: «Ella fue, sobre todo, la que me enseñó a dar precedencia a la imagen sobre el mensaje, a lo plástico sobre lo discursivo.» Esa precedencia es muy cierta en Murilo Mendes y confirma lo que antes he dicho. Pero creo necesario añadir que de la poesía de Murilo Mendes sale otro tipo de trascendental «mensaje». De esa enorme acumulación de materiales imaginativos (expresiva, como hemos visto, por sí misma) sale una poderosa violencia para las mentes y los corazones. Pocos libros de poesía contemporánea mueven tan totalmente al lector como este tomo de *Poesías* 1925-1955, de Murilo Mendes: en la relación del hombre con su origen, en la relación individual con la vida, en la relación social. Pocos libros podrán contribuir más a la construcción de una mejor humanidad, de un mundo mejor.

Mucha tradición hay oculta siempre en cualquier técnica revolucionaria. Porque el poeta exprime, juntándolos, el significado de los tiempos antiguos, del que él realiza en el presente y de los del porvenir que adivina. En nadie mejor que en Murilo Mendes se da esta igualación de distancias. Creo que en su propia poesía se realiza de modo evidente lo que él dice hablando del «poeta futuro»:

El poeta futuro ya se encuentra en medio de vosotros
Nació de la tierra

Preparada por generaciones de sensuales y de místicos:
Surgió del universo en crisis, de la matanza entre hermanos,
Encerrando en su espíritu épocas superpuestas.
El hombre sereno, la síntesis de todas las razas, el portador de la vida
Sale de tanta lucha y negación y de la sangre que se vertió.
El poeta futuro ya vive en medio de vosotros.

D. A.

JANDIRA

El mundo comenzaba en los senos de Jandira.

Después surgieron otras piezas de la creación:
Surgieron los cabellos para cubrir el cuerpo,
(A veces el brazo izquierdo desaparecía en el caos).
Y surgieron los ojos para vigilar el resto del cuerpo.
Y surgieron sirenas de la garganta de Jandira:
Y el aire todo quedó rodeado de sonidos
Más palpables que pájaros.

Y las antenas de las manos de Jandira
Captaban objetos animados, inanimados,
Dominaban la rosa, el pez, la máquina.
Y los muertos se despertaban en los caminos visibles del aire
Cuando Jandira peinaba su cabellera...

Después el mundo se descubrió completamente,
Se fue alzando, armado de anuncios luminosos.
Y Jandira apareció enteriza,
De la cabeza a los pies.
Todas las partes del mecanismo tenían importancia.
Y la moza apareció con el cortejo de su padre,
De su madre, de sus hermanos.
Y eran ellos los que obedecían a las señales de Jandira
Que crecía en la vida en gracia, belleza, violencia.
Los enamorados pasaban, olían los senos de Jandira,
Y eran precipitados en las delicias del infierno.

Y jugaban por causa de Jandira,
Dejaban novias, esposas, madres, hermanas,
Por causa de Jandira.
Y Jandira no había pedido cosa alguna.
Y vinieron retratos en el periódico
Y aparecieron cadáveres flotando por causa de Jandira.
Había enamorados que vivían y morían
Por causa de un detalle de Jandira.
Uno de ellos se suicidó por causa de la boca de Jandira.
Otro, por causa de un lunar en la mejilla izquierda de Jandira.

Y sus cabellos crecían furiosamente con la fuerza de las máquinas;
No caía ni un hilo,
Ni ella se los despuntaba.
Y su boca era un disco rojo
Tal como un sol chiquito.
En torno del perfume de Jandira
La familia andaba embobada.
Las visitas tropezaban en las conversaciones
Por causa de Jandira.
Y un Padre, en misa,
Se olvidó de hacer la señal de la cruz,
Por causa de Jandira.

Y Jandira se casó.
Y su cuerpo inauguró una vida nueva,
Aparecieron ritmos que estaban en reserva,
Combinaciones de movimientos entre las ancas y los senos.
A la sombra de su cuerpo nacieron cuatro niñas que repiten
Las formas y las mañas de Jandira desde el principio del tiempo.

Y el marido de Jandira
Murió en la epidemia de la gripe española.
Y Jandira cubrió la sepultura con sus cabellos.
Desde el día tercero el marido
Hizo un gran esfuerzo para resucitar:
No se conforma, en el cuaro oscuro donde está
Que Jandira viva solita,
Que sus senos, su cabellera trastornen la ciudad
Y que él se quede allí, inútil.

Y las hijas de Jandira
Aun parecen de más edad que ella.
Y Jandira no muere,
Espera que los clarines del juicio final
Vengan a llamar su cuerpo,
Pero no vienen.
Y aunque vengan, el cuerpo de Jandira
Resucitará aun más bello, más ágil y transparente.

(De *O Visionário*, 1930-1933)

EL FUEGO

1

El fuego viene del espíritu de Dios
Atraviesa las cavernas
Guía luchas, edades, generaciones; fiel.
Hombres y mujeres danzan en torno del fuego
Que abate lares, templos y florestas
Consume tesoros, navíos y ciudades,
Mata a los hombres...
Otros hombres nacen del fuego y por el fuego.

2

Esperamos el día de la cólera mayor
Cuando vengas, oh Cristo, para juzgar al mundo por el fuego.
Cuando el cielo y la tierra desajusten sus bases,
En el día de la calamidad y la miseria
Cuando surja en las nubes la señal de la cruz,
Cuando vengas para juzgar el mundo por el fuego.
Anula desde ahora mi angustia y mi pecado,
Manda que el fuego me destruya en esta vida y no en la otra.
Librame de la muerte eterna en ese día mayor
Cuando vengas para juzgar al mundo por el fuego.

(De *Os quatro elementos*, 1935.)

POEMA ESPIRITUAL

Yo me siento un fragmento de Dios
Como soy un resto de raíz
Un poco del agua de los mares
El brazo desgarrado de una constelación.

La materia piensa por orden de Dios,
Se transforma y evoluciona por orden de Dios.
La materia variada y bella
Es una de las formas visibles de lo invisible.
Cristo, de los hijos del hombre eres el perfecto.

En la Iglesia hay piernas, senos, vientres y cabellos,
En todas partes, hasta en los altares.
Hay grandes fuerzas de materia en la tierra , en el cielo y en el mar
Que se entrelazan y casan reproduciendo
Mil versiones de los pensamientos divinos.
La materia es fuerte y absoluta
Sin ella no hay poesía.

(De *A poesía em pânico*, 1936-1937.)

LAS CUATRO DE LA TARDE

No veo a nadie vivo en esta ciudad enorme:
De aquí a cincuenta años estarán todos en el cementerio.
Veo solamente al agua, la piedra fija
Que me transporta al principio del tiempo.

¿Quién son estos fantasmas que se mueven en las calles
Agitando banderas, levantando los brazos, tocando tambores?
¿Quiénes son estos viejos que andan en velocípedo,
Quién son estos bebés empuñando sus hachas?

Busco a la amiga tan necesaria y bella.
Y si no está conmigo, en mí, es que no existe.
Oh amiga mía, surge corporal, porque, si no, creeré
Que yo tampoco existo.

¿De quién es este manto de púrpura que arrastran por el suelo?
No es para mí, tal vez para un obrero.
Cubriremos con él el sexo de Magdalena
Que en un sótano de la Edad Media por mí aguarda.

Un maniquí asesina a un hombre por amor.
Siete pianos ululan en la extensión de asfalto.
Abre un arcángel sólido el valle de Josafat
Presentándome a la última mujer que existirá en el mundo.
Vamos a volver hacia el agua.

(De *A poesia em pânico.*)

EL AMOR Y EL COSMOS

El cielo se despliega igual que tu vestido.
Este frémido de amor, incorporado a nosotros,
Viene del sol y camina para la luna.
Grito su nombre en el espacio para acordarme:
¡Berenice!
Eres tú quien circula en el aire
Eres tú quien florece en la tierra
Eres tú quien se retuerce en el fuego
Eres tú quien murmura en las aguas
Tú eres quien respira por mí.

En tu cuerpo se vuelve a encender la estrella apagada.
El agua de los mares circula en tu saliva.
El fuego se aquieta en tu pelo.
Cuando te abrazo abrazo la primera mujer.
Sol y luna,
Origen, cuna, cueva.
Tu cuerpo liga la tierra y el cielo.
Tu cuerpo es el estandarte de la voluptuosa victoria.
Tu nombre reconcilia los dos mundos.

(De *A poesia em pânico.*)

POEMA BARROCO

Los caballos de la aurora destrozando pianos
Avanzan furiosamente por las puertas de la noche
Duermen en la penumbra antiguos santos con los pies heridos,
Duermen relojes y cristales de otro tiempo, esqueletos de actrices.

El poeta calza nubes ornadas de cabezas griegas
Y se arrodilla ante la imagen de Nuestra Señora de las Victorias
Mientras que los primeros ruidos de los carritos de la leche
Atraviesan el cielo de azucenas y bronce.

Preciso conocer mi sistema de arterias
Saber hasta qué punto me siento limitado
Por los sueños a galope, por las últimas noticias de las matanzas
[humanas,
Por el caminar de las constelaciones, por la coreografía de los pa-
[jaros,
Por el laberinto de la esperanza, por la respiración de las plantas,
Y por los vagidos de la criatura recién parida en la Maternidad.

Preciso conocer los sótanos de mi miseria,
Tocar fuego en las hierbas que por mi cuerpo crecen
Amenazando tapar mis ojos, mis oídos,
Y amordazar la indefensa y desnuda castidad.

Y es entonces cuando hago girar la bella imagen azul-roja:
Presentándome el otro lado cubierto de puñales,
Nuestra Señora de las Derrotas, coronada de alhelíes
Señala su corazón y también pide auxilio.

(De *Mundo enigma*, 1942.)

ABSTRACCION

El gramófono no dice en qué tiempo me hallo.
¿En dónde se ancla el ancla?
¿Qué ligazón tienen los dedos con la rosa que los oprime?
El poema me mira, y, fascinado, me compone.
Mis brazos resuelven actos

Cada uno por su lado.
Nada tengo que ver conmigo,
Ni me conozco:
En mí hay un extranjero que piensa fuera del tiempo.
La idea de la máquina de mi cuerpo dentro del tiempo.

(De *Poesia Liberdade*, 1943-1945.)

EL RITO HUMANO

De curvas de la tarde va surgiendo
La inefable palabra *Agnus Dei*.
Oigo balidos por el mundo entero:
Al blanco y redentor cordero matan.

Las armas del futuro dibujadas
Veo en el aire, túmulos abiertos:
Y el balido revienta en las gargantas
De los que aún están hoy por nacer.

Matan al hombre de diversos modos.
Matan la libertad, paz y pureza,
Con bombas, con cuchillo o guillotina.

O por hambre, silencio o soledad.
Cierra el Oriente su abanico en plumas,
Abre el Oeste el tanque del terror.

(De *Sonetos brancos*, 1946-1948.)

EL MUERTO

Calle de monstruos floridos,
Se oyen los pasos del mar.
El carruaje de sombra
Ha poco giró en la curva.

Golpean puerta de magnolias,,
Preguntan jadeando a cartas,

Anillos, álbums, pared.
Enigma. Zapatos fríos.

Todo se lo llevó el muerto,
Dejando fantasmas vanos,
Que los hijos se repartan.

El muerto no les revela
La forma, el secreto, el sueño
Que con su vida inventó.

(De *Sonetos blancos*.)

ALLA LEJOS

Allá lejos
Donde la policía labra el campo.
Allá lejos
En donde nadie crece ni se mengua.
Allá lejos
Donde los navíos de guerra en sus botellas duermen.
Allá lejos
Donde Oriente y Occidente
Asomados a la ventana dialogan.
Allá lejos
Donde cada uno
Tiene su pan, su dama y su paz.
Allá lejos
Donde las antiguas canciones hacen fluir el río.
Allá lejos
Donde forma, palabra y energía se unen.
Allá lejos
Donde Dios camina con pies de alfombra.
Allá lejos
Donde «Quiero nacer» la muerte dice.

(De *Parábola*, 1946-1952.)

FAENA DE GONGORA

Furiosos metales, garras alternativas,
Tus concretas imágenes enfrentándose
Con las harpías subterráneas, vencen
Toda oposición entre los contrastes sordos
Del espacio lineal y del tiempo ondulado.

Inversamente el grito vertical de la oda
Convoca al vocabulario que se agolpa
En torno a la metáfora, espada fértil:
Rompe la oscuridad en mil pedazos...

¿Quién ha dicho que el sí y el no se excluyen?
¿Quién dijo que el cuerpo es refractario a Dios,
Quién dijo que la historia es estática,
Quién dijo que la muerte mata
Cuando se cabalga el mito en pelo?

(De *Tempo espanhol.*)

CORDOBA

Te conozco la estructura tersa,
Toda nervio y hueso, contenida
En laberintos de cal
Y en patios de vida secreta,

Córdoba áspera y clásica
Alimentada de Africa.

Como no te entregas pronto
Quien se te acerca tendrá siempre hambre
Y no dirá: Córdoba de mis amores.
Un nombre seco y esdrújulo te designa,
Sol desdeñoso, Córdoba concreta.

(De *Tempo espanhol*, 1959.)

LOS MOROS EN LA CIVILIZACION BRASILEÑA

(De «Casa-Grande & Senzala», cap. III)

Por GILBERTO FREYRE

Es probable que hayan venido al Brasil, entre los primeros pobladores, numerosos individuos de origen moro y mozárabe, juntos con cristianos nuevos y portugueses viejos. Debbané supone que fueron ellos los principales colonizadores de nuestro país: «de l'an 1550 à l'an 1600, les premiers colons de l'Amérique du Sud appartiennent à l'Espagne et au Portugal Méridional, c'est à dire à la partie fortement orientalisée et arabisée de l'Espagne et du Portugal.» Y añade: «Ce n'étaient pas en effet les Espagnols ni les Portugais du Nord descendant des Visigothes qui émigraient en Amérique; ceux-ci étaient les triomphateurs, les vainqueurs des guerres livrées contre des populations arabisées du Sud de la péninsule Iberique» (1). La suposición de Debbané se puede tachar de extremada, pecando en sentido opuesto a la de Oliveira Vianna. Este imaginó un Brasil colonizado en gran parte y organizado principalmente por dólico-rubios (2). Investigaciones más minuciosas sobre el asunto,

(1) Nicolás J. DEBBANÉ: *Au Brésil: L'Influence Arabe dans la Formation Historique, la Littérature et la Civilisation du Peuple Brésilien*, Le Caire, 1911. Es oportuno recordar aquí las localizaciones de individuos de origen morisco observadas en São Paulo por Martim Francisco.

(2) En la segunda edición de la *Evolução do Povo Brasileiro* destaca el ilustre sociólogo que presentó esta tesis «como una pura hipótesis, una suposición, mera conjetura». Nunca como «afirmación definitiva». Añade: «Debo confesar, mientras tanto, que un estudio más profundo de los problemas de la Raza y el creciente contacto en que entré con las grandes fuentes de elaboración científica en este dominio, renovaron profundamente mis ideas sobre éste y otros problemas de la etnología y la antroposociología.» (*Evolução do Povo Brasileiro*, Prefacio, 2.^a ed., São Paulo, 1933.)

como el estudio de los inventarios y testamentos del siglo xvi, en São Paulo, tienden a revelar que la colonización de Brasil fue hecha muy a la portuguesa. Esto es, heterogéneamente en cuanto a procedencias étnicas y sociales. No habrían predominado en ella ni los morenos ni los rubios. Ni los mozárabes, como pretende Debbané, ni los aristócratas, como imaginó el arianismo casi mítico de Oliveira Vianna. Ni los dorados hidalgos de Frei Gaspar ni la escoria del reino —delincuentes y mujeres perdidas— de que tanto se acusa a Portugal de haber llenado el Brasil en los primeros siglos de la colonización.

Viniendo al Brasil los descendientes de mozárabes y de moros cristianizados, Debbané le parece que incluso prisioneros de guerra de las campañas de Marruecos y moriscos expulsados en 1610, no vendrían ya derechos de la servidumbre de la gleba, sino del servicio de los poderosos y de las ocupaciones urbanas a las que muchos se acogieron para escaparse de las leyes de don Fernando. Otros, del trabajo libre de labranza en los cotos. Y otros, de los oficios útiles de zapatero y sastre. En las ciudades y en los poblados, muchos habrían llegado al siglo xvi ya engrandecidos económica y socialmente por el comercio de pieles de conejo y por el ejercicio del arte no sólo de zapatero o de sastre, sino también de herrero y peletero. Pero algunos estarían luchando aún con dificultades, ansiosos de una oportunidad de mejorar de vida.

Sus aptitudes técnicas los convertían ciertamente en elementos de gran valor en las expediciones colonizadoras de hidalgos arruinados y soldados aventureros que no sabían otra cosa sino manejar la espada, casi inútil en esta ocasión. «De esta escasez de mano de obra perita —escribe João Lúcio de Azevedo, refiriéndose a Portugal— procedió la importancia que los maestros, u hombres de oficio, llegaron a tener en los poblados y su influjo en las deliberaciones concejiles» (3). Herreros, zapateros, peleteros, canteros, orfebres, monederos, toneleros, se convirtieron en una verdadera aristocracia técnica imponiendo su respeto a una sociedad salida casi de repente de la monotonía agrícola y de la simplicidad rural; salida casi de repente de un régimen en el que las escasas necesidades industriales eran cubiertas por los propios siervos domésticos y el arte casero de las mujeres. Tenían, entonces, que atender a diversidades y refinamientos de actividad industrial, ya libre, en los

(3) João Lúcio DE AZEVEDO: *Organização Económica*.

nuevos centros urbanos. De ahí que se transformaran en una fuerza, al lado de los comerciantes de las ciudades marítimas, los técnicos, los obreros, los artistas. Los nombres de las calles de Lisboa recuerdan todavía hoy el predominio que bajo la dulce forma religiosa ejercieron sobre la vida de la ciudad aquellos técnicos y artistas. Zapateros, lenceros, herreros, pescadores, doradores. Todos los oficios. Todas las actividades, cada una con su santo, su bandera, sus privilegios. A través de las casas de los veinticuatro, ejercieron aquellos técnicos y artistas sensible influencia en la administración de las ciudades. Diversos privilegios les fueron concedidos por los reyes (4). Privilegios que contaban para su elevación en la escala social y política. De los maestros sindicados derivaron las hermandades y cofradías de carácter religioso que más tarde florecieron también en el Brasil incluyendo hasta esclavos, pero sin rastro, siquiera, del prestigio que gozaban en Portugal como expresión de los derechos de clase.

Analizando los primeros estratos de pobladores de São Vicente, a través de los inventarios y testamentos de los siglos XVI y XVII, Alfredo Ellis Junior comprobó que la «región sur de Portugal, comprendidos el Alentejo, la Extremadura Portuguesa y los Algarves» —la zona, debe observarse, más invadida de sangre mora— «nos envió cerca del veintiocho por ciento de los pobladores de origen conocido, porcentaje igual al que nos envió la región del norte luso» (5). Y contra la teoría lapougiana, representada entre nosotros por Oliveira Vianna (6), de ser los nórdicos de raza mejor dotada de cualidades de iniciativa y de arrojo, lo que revelan las investigaciones de Ellis Junior es que la genealogía del veintiocho por ciento que el sur envió al Brasil y de sus descendientes, excedió con mucho a la demostrada por el veintiocho por ciento del norte y de los suyos,

(4) «A Casa dos 24», dice J. de Oliveira Simões en estudio sobre *A Evolução da Indústria Portuguesa*, «con su juez del pueblo, escribano y almotacén, junta formada por delegados de los oficios mecánicos, que funcionaba en las principales ciudades, muestra la importancia social que conquistaba en la nación el trabajo del pueblo» (*Notas sobre Portugal*). Véanse también sobre el asunto los trabajos de João Lucio DE AZEVEDO: *Organização Económica*, cit.; Paulo MERÊA: *Organização Social e Administração Pública*, in «Historia de Portugal».

(5) Alfredo ELLIS JUNIOR: *Raça de Gigantes (A Civilização no Planalto Paulista)*.

(6) Véase su *Populações Meridionais do Brasil*, São Paulo, 1933. También *Evolução do Povo Brasileiro*, São Paulo, 1933.

ya consideremos los hechos realizados por los bandeirantes, ya consideremos su fecundidad, longevidad y virilidad.

Serían originarios de la plebe mozárabe, ya valorizados por dos siglos de elevación social, muchos de los carpinteros, herreros, sastres, zapateros y carniceros de que se formó, en gran parte, la sociedad paulista. Ya vimos, sin embargo, que a través de los primeros siglos de vida nacional portuguesa las clases no se estratificaron ni se aislaron nunca dentro de fronteras intransitables. Que el rey D. Diniz reconocía en zapateros y sastres hidalgos a quienes sólo faltaban recursos para que les fuesen concedidas las regalías de la nobleza. Para éstos, la emigración, la colonización de tierras vírgenes en América, debió abrir oportunidades magníficas de elevación o reajuste social. Al maestro constructor que acompañó a Thomé de Souza al Brasil, le recompensó el rey generosamente sus servicios técnicos. Iguales recompensas debieron tener los fabricantes de cal, los carpinteros, los canteros.

A los representantes de la plebe mozárabe entre los primeros colonos del Brasil deben unirse, mientras tanto, representantes de la pequeña y sólida nobleza agraria. Tales, los reunidos en Pernambuco, en torno a la figura patriarcal de Duarte Coelho. Representantes también, aunque en pequeña cantidad, de la aristocracia militar y errante, traídos al Brasil por espíritu aventurero o para cumplir pena de destierro en los yermos tropicales.

Pero el punto a destacar es la presencia, no esporádica, sino abundante, de descendientes de mozárabes, de representantes de la plebe enérgica y creadora, entre los pobladores y primeros colonizadores del Brasil. A través de aquel elemento mozárabe fueron transmitidos tantos rasgos de cultura mora y morisca al Brasil. Rasgos de cultura moral y material. Debbané destaca aún: la dulzura en el trato dado a los esclavos (7) que, en verdad, fueron entre los brasileños, igual que entre los moros, antes familiares que bestias de trabajo. Otro rasgo de influencia mora se puede descubrir en el Brasil: el ideal de mujer gruesa y bonita del que tanto se contagiaron las generaciones coloniales y del Imperio (8). Otro más: el gusto por los voluptuosos baños de *gamella* o de «canao»; el gusto por el

(7) DEBBANÉ, *loc. cit.*

(8) «One of the greatest compliments that can be paid a lady is to tell her that she is becoming daily fatter and more beautiful», advirtió Gardner (George GARDNER: *Travels in the Interior of Brasil, Principally Through the Northern Provinces*, London, 1846).

agua corriente cantando en los jardines de las casas grandes. Burton advirtió en el Brasil del siglo XIX varias reminiscencias de costumbres moras. El sistema de que los niños cantasen todos al mismo tiempo sus lecciones de multiplicar y de lectura le recordó las escuelas mahometanas (9). Y habiendo viajado por el interior de Minas y de São Paulo, encontró asimismo la costumbre de ir las mujeres a misa con mantilla, el rostro casi tapado, como el de las mujeres árabes. En los siglos XVI, XVII y XVIII los embozos y mantillas predominaban en todo el Brasil, dando a las modas femeninas un aire más oriental que europeo. Los embozos eran una especie de «dominós negros», «mantillas fúnebres en las que andan amortajadas muchas de las beldades portuguesas», según las describió Sebastião José Pedroso en su *Itinerário*, refiriéndose a las mujeres del Reino (10).

Y no olvidemos que nuestras abuelas coloniales preferían siempre al refinamiento europeo de las poltronas y de los sofás estofados el oriental de las alfombras y las esteras. En la casa e incluso en las iglesias se sentaban sobre las alfombras de seda o las frescas esteras de *pipirí*, con las piernas cruzadas a la morisca, y los pies tapados con la saya. «Cuando van de visita», nos informa una relación holandesa del siglo XVII, refiriéndose a las mujeres lusobrasileñas, «mandan primeramente recado; la dueña de la casa se sienta en una bella alfombra turca de seda extendida en el entarimado y espera a sus amigas, quienes se sientan a su lado en la alfombra, a guisa de sastres, con los pies cubiertos, pues sería grande vergüenza dejar que alguien les viese los pies» (11).

Otros valores materiales tomados a la cultura mora o árabe por los portugueses fueron transmitidos al Brasil: el arte del azulejo, que tanto relieve alcanzó en nuestras iglesias, conventos, residencias, baños y fuentes; la teja morisca, la ventana cuadriculada o en aje-

(9) Richard F. BURTON: *Explorations of the Highlands of the Brasil*, Londres, 1869.

(10) *Itinerario de Lisboa e Viana do Minho, etc.*, apud Leite de VASCONCELLOS: *Ensaíos Etnográficos*, Lisboa, 1910.

(11) Informa además la relación que las señoras del siglo XVII, cuando salían, era dentro de unas redes sobre las que se echaban un tapiz o enclaustradas en palanquines. Vestidos costosos y muchas joyas, aunque algunas falsas. «Breve Discurso sobre o Estado das Quatro Capitanias Conquistadas, de Pernambuco, Itamaracá, Paráhybá e Rio Grande, Situadas na Parte Septentrional do Brasil», traducción del holandés, de Ms. existente en el archivo de La Haya y publicado en la *Rev. do Inst. Arq. Hist. Geog. Pern.*, núm. 34.

drez, la celosía, el balcón, las paredes gruesas (12). Asimismo, el conocimiento de varias golosinas y procedimientos culinarios, cierto gusto por las comidas aceitosas, pesadas, ricas en azúcar. El cuzcuz, hoy tan brasileño, es de origen norteafricano.

El cronista que acompañó a Lisboa al cardenal Alexandrino en 1571 advirtió el abuso de azúcar, canela, especias y yemas de huevos cocidos en la comida portuguesa. Le enteraron de que la mayor parte de las golosinas eran moras. Observó también el hecho de que a la mitad de la comida se cambiasen las servilletas, refinamiento de limpieza tal vez desconocido entre los italianos. Los viejos libros de cocina portuguesa, como el *Arte de cozinha*, de Domingos Rodrigues, maestro de cocina de Su Majestad (Lisboa, MDCXCII), están llenos de recetas moras y moriscas: «Carnero Morisco», «Chorizo Morisco», «Gallina Morisca», «Pez Morisco», «Olla Mora».

De la influencia de los mahometanos en general sobre la Península Hispánica —sobre la medicina, la higiene, las matemáticas, la arquitectura, las artes decorativas— nos limitamos a observar que, sofocada por severas medidas de represión o reacción católicas, aun así sobrevivió a la reconquista cristiana. El arte de decoración morisca de los palacios y de las casas atravesó incólume los siglos de mayor esplendor cristiano para llegar, en el XVIII, a enfrentarse ventajosamente con el rococó. Dominó en Portugal, llegando a florecer en la decoración de las casas grandes del Brasil del siglo XIX.

Los artifices coloniales, a quienes debe el Brasil el trazado de sus primeras habitaciones, iglesias, fuentes y portadas de interés artístico, fueron hombres educados en la tradición morisca. De sus manos recogimos la herencia preciosa del azulejo, rasgo cultural en el que insistimos dada su íntima relación con la higiene y la vida

(12) Araujo VIANNA: en su estudio «Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e na Cidade de Rio de Janeiro em Particular» (*Rev. Inst. Hist. Geog. Bas.*), destaca entre las reminiscencias moriscas de nuestras casas grandes las «celosías» y los «bordes de azulejo en los zaguanes y en lo comedores». José Mariano («As Razões da Arquitectura Brasileira», *O Jornal*, Rio) escribe sobre la arquitectura doméstica brasileña: «El exceso de luminosidad ambiente fue inteligentemente corregido por los grandes lienzos de paredes, los cobertizos amplios (*copiars* de Pernambuco), especialmente destinados a proteger las habitaciones contra los rigores de la insolación directa «las venecianas en corredor (celosías), los balcones y *moucharabiehs* moriscos». Se debe destacar otro rasgo de cultura mora aprovechado por el buen sentido portugués en la colonización del Brasil tropical: las calles estrechas que, desgraciadamente, van siendo todas ellas sustituidas por avenidas y calles anchas.

familiares en Portugal y en el Brasil. Más que simple decoración mural que rivalizase con el paño de tapiz, el azulejo morisco representó en la vida doméstica del portugués y en la de su descendiente brasileño de los tiempos coloniales la supervivencia de aquel gusto por el aseo, por la limpieza, por la claridad, por el agua, de aquel casi instinto o sentido de higiene tropical, tan vivo en el moro. Sentido o instinto del que Portugal, reeuropeizándose bajo las sombras de la reconquista cristiana, perdió desgraciadamente gran parte. El azulejo casi se transformó, para los cristianos, en tapiz decorativo del que la agiología sacó el mejor partido en la decoración piadosa de las capillas, de los claustros y de las residencias. Guardó, sin embargo, debido a la propia naturaleza de su material, las cualidades higiénicas, característicamente árabes y moriscas, de frescura, pulimento fácil y limpieza.

El contraste de la higiene verdaderamente felina de los mahometanos con la inmundicia de los cristianos, sus vencedores, es rasgo que se impone que aquí destaquemos. Conde, en su historia de la dominación árabe en España, tantas veces citada por Buckle, retrata a los cristianos peninsulares, esto es, a los intransigentes, de los siglos VIII y IX como individuos que nunca se bañaban, ni se lavaban la ropa, ni se la quitaban del cuerpo si no era podrida, arrojándola a pedazos. El horror al agua, el descuido por la higiene del cuerpo y el vestuario persiste entre los portugueses. Creemos poder afirmar que con mayor intensidad en las zonas menos favorecidas por la influencia mora. Alberto Sampaio pone de relieve el desaseo del niño (*habitante de la región del Miño*), típico de la gente más europea, más rubia y más cristiana de Portugal (13). Es verdad que Estanco Louro, en reciente monografía sobre Alportel, parroquia rural del sur, registra un «flagrante descuido en el aseo» por parte del alportelense: «falta de higiene corporal que en la mayor parte de los casos se limita al lavado de la cara los domingos, de modo muy sumario»; falta en el pueblo de retretes públicos y de urinarios; en el campo, de retretes junto a los montes»; «la permanencia de pocilgas y de estercoleros al lado mismo de las habitaciones y de las cabañerías que comunican con éstas» (14). Pero destaca por otro lado ciertas nociones de aseo entre los habitantes, que llegan a la obsesión. Nociones por ventura conservadas del moro. «Es lo que puede verse

(13) Alberto SAMPAIO: *Estudos, cit.*

(14) Estanco LOURO: *O Livro de Alportel, Monografia de Uma Freguesia Rural*, Lisboa, 1929.

en el frecuente fregado del suelo de la casa, en el constante encalamiento de casas y muros; en el infalible cambio de la ropa de la semana por otra muy limpia...» (15). Además, en relación con el sur de Portugal, se debe tener en cuenta la escasez de agua, que coloca al habitante de sus poblados y campos en condiciones idénticas a las del campesino del Brasil, otro que raramente se baña, aunque se obstine en llevar la ropa escrupulosamente limpia y en otros hábitos de aseo personal y doméstico.

La casa portuguesa del sur, siempre recién encalada, contrasta por su blancura franciscana con la de los portugueses del norte y del centro: sucia, fea, emporcada. Influencia evidente del moro en el sentido de la claridad y de la alegre frescura de la higiene doméstica. por dentro, el mismo contraste. Da gusto entrar en una casa del sur, donde la batería de cocina reluce en las paredes; donde se tiene una impresión deliciosa de loza limpia y de paños lavados.

Debemos advertir otra influencia mora sobre la vida y el carácter portugués: la de la moral mahometana sobre la moral cristiana. Ningún cristianismo más humano y más lírico que el del portugués. De las religiones paganas, pero también de la de Mahoma, conservó como ningún otro cristianismo de Europa el gusto de la carne. Cristianismo en el que el Niño Dios se identificó con el propio Cupido y la Virgen María y los Santos con los intereses de la procreación, de la generación y del amor más que con los de la castidad y el ascetismo. En este punto el cristianismo portugués puede decirse que sobrepasó al propio islamismo. Los azulejos, de dibujos asexuales entre los mahometanos, se animaron con formas casi afrodisíacas en los claustros de los conventos y en los frisos de las sacristías. Con figuras desnudas. Con niñitos Dios en los que las monjas adoraban muchas veces al dios pagano del amor con preferencia al Nazareno triste y lleno de heridas que murió en la cruz. Una de ellas, Soror Violante do Céu, comparó al Niño Jesús con Cupido:

Pastorcillo divino
que matas de amor.
Ay, tened no flechéis,
No tiréis, nó,
Que no caben más flechas
En mi coração!
Mas tirad, y flechadme

(15) Estanco LOURO: *O Livro de Alportel*, cit.

Matadme d'amor,
que nó quiro más vida
Que morir por vós! (16).

En el culto al Niño Jesús, a la Virgen, a los Santos, asoma siempre en el cristianismo portugués la nota idílica y hasta sensual. El amor o deseo humano. Influencia del mahometismo favorecida al parecer por el clima dulce y afrodisíaco de Portugal. Es Nuestra Señora de la O, adorada en la figura de una mujer preñada. Es San Gonzalo de Amarante que sólo necesita volverse hombre para preñar a las mujeres estériles que le importunan con promesas y fricciones. Es San Juan Bautista, festejado en su día como si fuese un chico bonito y galanteador, suelto entre mozas casaderas, que hasta le dicen pillerías:

Donde vindes, S. João,
que vindes tao molhadinho?
*(¿De dónde vienes, San Juan,
que vienes tan mojado?)*

Donde vindes, ó Batista,
que cheirais a alecrim?
*(¿De dónde vienes, Bautista,
que traes olor de romero?)*

Y los muchachos amenazan con golpear al santo protector de los galanteos e idilios:

As moças não me querendo
dou pancadas no santinho.
*(Si las mozas no me quieren,
doy porrazos al santito)* (17).

Imposible concebir un cristianismo portugués o lusobrasileño sin esa intimidad entre el devoto y el santo. Con San Antonio llega a haber ceremonias obscenas. Y con la imagen de San Gonzalo se jugaba al volante o rehilete en las fiestas eclesiásticas de los tiempos coloniales.

(16) Soror Violante do Céu: *Parnaso de Divinos e Humanos Versos*, Lisboa, 1733, *apud* Leite de VASCONCELLO: *Ensaíos Etnográficos*, cit.

(17) Del folklore portugués. En el Brasil, cuando llueve en la noche de San Juan, se dice sin el menor respeto del santo niño que es un *meón*. Hasta del venerado San Pedro se dice, cuando llueve en su noche, que es un *meón*.

En Portugal, como en el Brasil, se adornan con leontinas, joyas, brazaletes, pendientes y coronas de oro y diamantes las imágenes de las vírgenes queridas o de los niños Dios, como si fuesen personas de la familia. Se les conceden atributos humanos de rey, de reina, de madre, de hijo, de enamorado. Se une cada uno de ellos a una fase de la vida doméstica e íntima.

Ningun resultado más interesante de los muchos siglos de contacto del cristianismo con la religión del profeta —contacto que tantas veces se aguzó en asperezas de rivalidad— que el carácter militar adquirido por algunos santos en el cristianismo portugués y más tarde en el Brasil. Santos milagrosos como San Antonio, San Jorge y San Sebastián fueron entre nosotros sagrados capitanes o jefes militares como cualquier poderoso señor de ingenio. En las procesiones se subían otrora en hombros las andas de los santos como a grandes jefes que hubiesen triunfado en luchas o guerra. Algunos eran, incluso, puestos a caballo y vestidos de generales. Y acompañando aquellas procesiones, una multitud en día de fiesta. Gente fraternal y democráticamente revuelta. Grandes señoras con manto en los cabellos y prostitutas con pústulas en las piernas. Hidalgos y mulatos.

La fiesta de iglesia en el Brasil, como en Portugal, es de lo menos nazareno que puede darse en el sentido detestado por Nietzsche. En el sentido taciturno y triste. Se puede generalizar del cristianismo hispánico que todo él se dramatizó o teatralizó en ese culto festivo de santos con trajes y armas de generales: Santiago, San Isidoro, San Jorge, San Emiliano, San Sebastián. En ese culto de santos que fueron también patriotas, matamoros, campeones de la causa de la independencia. En el Brasil, el culto de San Jorge, a caballo y con espada en la mano para combatir con los herejes; el de San Antonio, no sabemos exactamente por qué, militarizado de teniente coronel, prolongaron a través de la época colonial y del Imperio ese aspecto nacionalista y militarista, cívico y patriótico, del cristiano peninsular, obligado por los embates religiosos con moros o judíos a revestirse de armadura y penacho guerrero. Ciertos «alabado sea el Santísimo Sacramento» como uno que, todavía hoy, se lee en la entrada de una vieja calle en Salvador de la Bahía, son restos de los gritos de guerra del tiempo en que los cristianos portugueses se sentían rodeados de enemigos de su fe.

LA NUEVA FORMA DE FRANZ WEISSMANN

Por JOSE M.^a MORENO GALVAN

En su introducción a la nueva escultura de Weissmann, João Cabral de Melo ha puesto el dedo en la llaga... como diagnosticador, mas no sé si como terapeuta. Diré más, ha localizado los síntomas de un cambio radical en la metodología del arte, pero ¿por qué no ha dado un paso más allá, por qué no ha identificado en los síntomas a las realidades?

Hay, todos la conocemos, una literatura convencional de introducciones. Consiste en esquivar la ecuación desnuda en que toda definición debe cifrarse con palabras nebulosas: «belleza», «abstracto», «magnífico»... Cabral ha roto insólitamente con la convención, situando desde el principio el problema en su inapelable alternativa. Existe, viene a decirnos, un arte de la construcción, en el cual Weissmann se inscribía, que trata de organizar el mundo de la convivencia, la ciudad; y existe un arte de la destrucción, en el cual Weissmann se inscribe ahora, que pretende disolver el habitable mundo construido hasta encontrar el germen bruto de su primer día natural. Quien cree firmemente que el arte es política tiene que estar de acuerdo con Cabral cuando disfraza de vaticinio su exhortación personal y dice que, al final de la destrucción de su propia urdimbre elaborada, Weissmann volverá a edificar como sólo le es posible edificar a los hombres, con la inteligencia geométrica. Pero quien opina que, además de política—ofrenda a la ciudad—, *el arte es testimonio*, no puede limitarse a desear un retorno a la preceptiva si previamente no ha desentrañado su confianza.

Porque ésa es la cuestión: Weissmann ha dejado de hacer un

arte *proyecto para la vida*, para hacer otro que es *testimonio de la vida*. Uno puede tener sus preferencias, pero no debe dejar de tomar las cosas como son en nombre de lo que cree que deben ser. Weissmann no ha evolucionado; sencillamente, ha cambiado de sistema. Cabral depejó todas las incógnitas para dejar establecido ese cambio en una ecuación a la vez clara y plástica: abandonó el arte de la construcción para adoptar el de la destrucción. Yo prefiero plantear esa alternativa en un enunciado casi equivalente y que se me figura más revelador: abandonó el arte de la dimensión para plantear un arte de la existencia.

No hace falta, según espero, legalizar el equivalente, ya formulado, entre construcción y dimensión. Pero, ¿cómo aceptar la identidad entre existencia y destrucción?

Medir es someter una realidad a la prueba de la objetividad. Lo contrario, expresar, es afirmar una realidad *existente*, no reductible a la medida objetivadora y, más aún, refractaria a la medida. Ahora bien, quien opone resultamente una existencia a una dimensión se niega a aceptar la mensurabilidad de la realidad y vota por la abolición de la mensura.

Weissmann ha abandonado el arte de la construcción para adoptar el del testimonio. Ahora ya no quiere proyectar ni objetivar un mundo; quiere expresar una existencia. No le interesan las estructuras ni los mecanismos; le interesa amontonar—al margen de toda morfología, contra toda morfología—las células previas a las estructuras y los átomos anteriores a los mecanismos. Antes de pronunciar un veredicto, tenemos que plantearnos una sencilla pregunta: ¿por qué?

La respuesta tiene tres dimensiones. La primera alude al lugar: Weissmann es brasileño. La segunda alude al tiempo: Weissmann ha replanteado el problema de su propio arte cuando los aforristas reivindicaron la necesidad de un arte «contra el imperativo de la forma». La tercera alude a su circunstancia personal: Weissmann es, o ha sido, un escultor dedicado a la mensurabilidad del espacio plástico. No es posible definir a un artista si no es proyectándolo contra su tiempo y su circunstancia. No es posible dibujar la figura del artista Weissmann si no es enfrentándolo con su circunstancia brasileña y con las rutas de sus años.

Weissmann es brasileño. Ser brasileño es percibir la cercanía inminente de la jungla y sentir como enemigo su gigantismo amorfo y desmesurado. La medida es la afirmación de su existencia

humana frente a la fluencia vegetal. La ciudad, la civilización, no es, pues, para el brasileño una progresiva sedimentación confortable de generaciones; es un acto de agresión y beligerancia. Su cristalización es la arquitectura. La arquitectura, entendida como algo más que como pura metodología del construir es la razón de vida del país. Y si bien la naturaleza próxima incita a la entrega en su fluencia, la vida civil es una permanente militancia contra la afluencia natural. Su arquitectura está contra su folklore. Hay, pues, un sentido arquitectónico, previo a la arquitectura como metodología, que inunda la vida civil del Brasil y que llega hasta su arte. Que llega hasta Weissmann. No importa discernir ahora hasta qué punto los que fueron artistas constructores del Brasil—los compañeros de Weissmann en el movimiento llamado «concreto»—han ingresado también en la secta de la diástole destructiva. Su posible negación actual es precisamente eso, un acto de negación que supone un previo acto afirmativo. No nacieron como artistas afirmando la informa, sino negando la forma, lo que implica la condicionante previa de la forma. Importa decir que ese movimiento constructor era algo más que una consigna de la vanguardia para los artistas del Brasil; era una condición de genuinidad. Y que allí estaba Weissmann.

Weissmann ha aceptado el mandato de tiempo aformalista, de su tiempo. Antes de dictaminar sobre su posible morbo, hay que reconocer al aformalismo como un hecho histórico, deducido, claro está, de una realidad histórica. El hecho histórico es la crisis de un concepto de la jerarquía formal, de un sentido del arquetipo; la abolición definitiva de una ingerencia euclídea en toda cristalización formal, la destrucción del último reducto platónico. Con el aformalismo, se ha dicho la última palabra de un proceso, comenzado hace bastante más de medio siglo, contra la intervención de las «ideas» en la forma. La finalidad de ese proceso no es la supresión de la forma, sino la rehabilitación de una forma no intervenida por el idealismo platónico, tal la de la estatuaría negra, la de la arquitectura índica, la de todas las creaciones marginales de nuestro mundo occidental. Aquí, en nuestro mundo—un mundo de límites minúsculos—, nos hemos producido siempre en torno a una naturaleza de la forma. Allá, en los otros mundos, toda creación es una forma de la naturaleza. Y como todo gesto histórico asume, por definición, incluso a pesar de sí, a las actitudes históricas inmediatamente precedentes, el aformalismo legitimó todos

aquellos movimientos que, desde «Dadá» y aun desde el expresionismo, tomaron a su cargo la tarea de la destrucción.

Por supuesto, ese hecho histórico corresponde a una realidad histórica: la relativización jerárquica del mundo occidental. En la introducción de Cabral hay unas palabras reveladoras que dicen mucho más de lo que yo pudiera añadir en ese orden. «...he aquí que Weissmann—dice—pasó por la India y por trópicos más estentóreos que el de su altiplano brasileño y en los cuales las cosas se multiplican en millares de otras cosas más y se desparrraman en excesos materiales de sí mismas...» La India y la entrega en un sentido de la desmesura, la incitación de un mundo extraño a su habitual mundo mensurable... Ese es un hecho nuevo, un fenómeno recién descubierto y del cual el aformalismo está diciendo la última palabra de nuestra respuesta occidental.

En fin, Weissmann es un artista de la construcción, de la mensurabilidad del espacio plástico. Digo «es», en presente, porque su no-ser actual es sólo el negativo de su ser constructor y brasileño—o constructor por brasileño—, pero este negativo es real. Quiero decir que ha negado a la construcción porque es un constructor. Ha descubierto, sencillamente, que hay una realidad no susceptible de mensura, la realidad de la existencia en el sentido «agonista» de la palabra. No quiero decir que sus materiales de derribo, su acumulación calcárea, su materia moldeable de primer día de la creación sean «existencia» en sí; es existencia en cuanto es anti-construcción o descubrimiento de lo que no puede ser mensurable.

Desde el punto de vista de su implicación brasileña, hay una dimensión que importa constatar. En su actual momento. Weissmann vota por el Brasil-naturaleza frente al Brasil-arquitectura; es decir, por el Brasil que es existencia sin mensura frente al que es vida civil y objetivable. Actualmente, testimonia la forma de una naturaleza, desdeñando la investigación de una naturaleza de la forma. Esta actitud tiene, evidentemente, un compromiso anárquico en la medida que rompe con toda la tradición euclídea y platónica en que la vieja ciudad nuestra se asentaba, pero acusa un compromiso secreto y presentido con un nuevo sentido de la medida, no interferido por el mundo de las «ideas», en el que tal vez, el Brasil, como país perteneciente sin la menor duda al Nuevo Mundo, tenga que decir alguna palabra.

Acaso lo que menos importa reseñar es la forma en si con que



Weissmann: *Chapa de cinc*



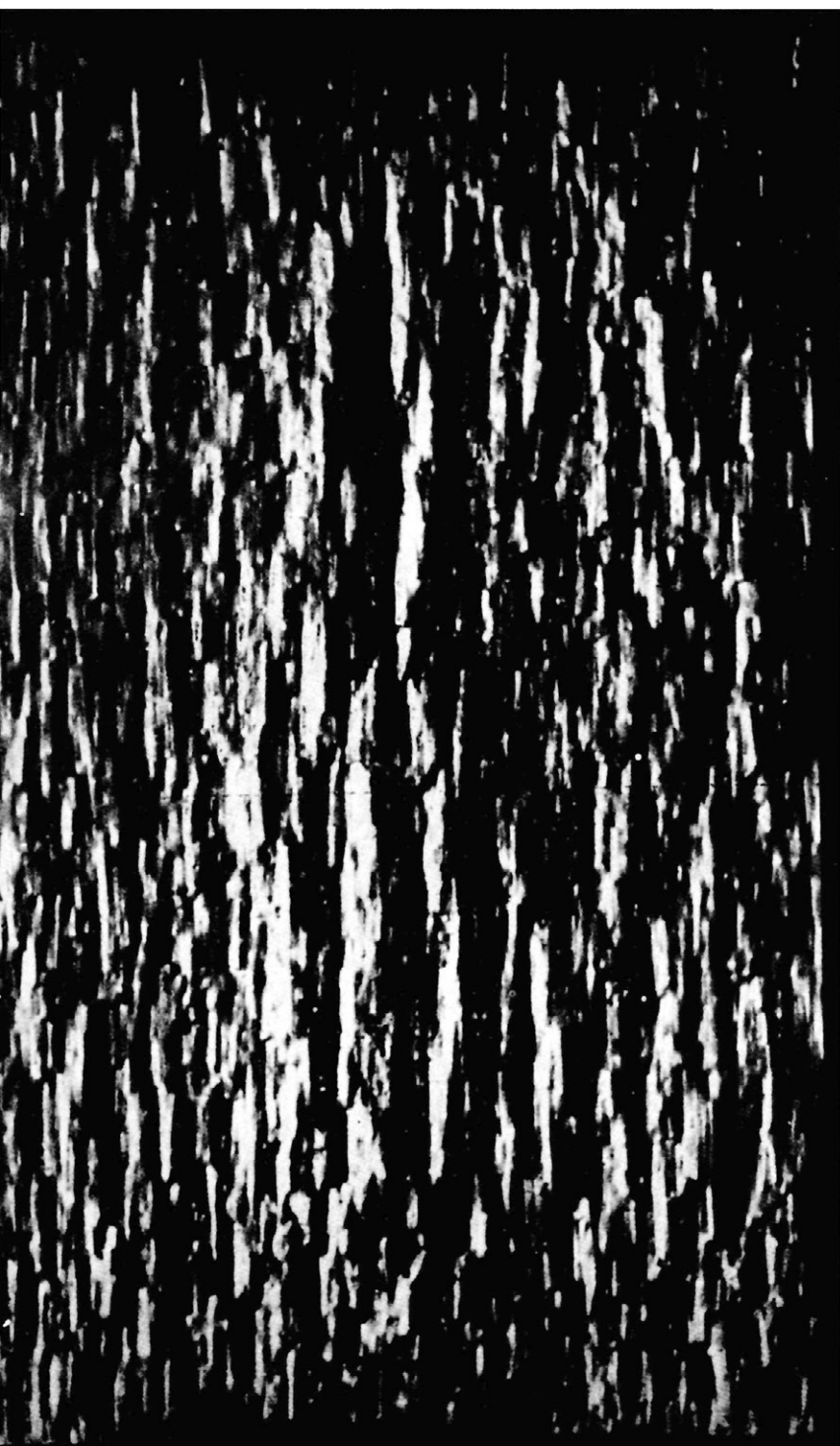
Weissmann: *Chapa de cinc*



Weissmann: *Chapa de cinc*



Weissmann: *Chapa de cinc*



el nuevo arte de Weissmann se realiza. Se observa, sin duda alguna, un último pacto fielmente mantenido con la mensurabilidad, pues sus in-formas tienen límites, y límites estrictos. Esas acumulaciones calcáreas le son fieles, en última instancia a una diagramación ortogonal limitativa; esas ampulosidades se pliegan sobre sí mismas con el arcano sentido legislativo con que se plegaban túnicas y peplos; esas chapas magulladas mantienen distancias entre cada magullación. Pero no importa lo que persiste de una vida a la que se pretende abandonar. Importa verdaderamente la significación de una tentativa.

¿Dónde están los límites de la escultura? Weissmann, a estas alturas, ha prescindido de esa instancia limitativa. No pretende la escultura, sino la expresión. Lo que en él es asimilable a la pintura mantiene un compromiso con relieve escultórico; lo que se declara relieve se desarrolla en campos pictóricos. Y acaso, en ese gesto que deliberadamente ha elegido el camino de la destrucción se observen aún algunas huellas de un esteticismo superviviente. Su tendencia, sin embargo, rebasa siempre a su situación. Hoy, a Weissmann hay que juzgarlo no ya como al escultor que proyectaba para la vida, sino como al artista que exhibe un testimonio de su propia vida y de la vida que lo acompaña: la del Brasil y la de su tiempo.

EL SERIAL DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

(*El último libro del poeta*)

Por JOSE GUILHERME MERQUIOR

Terceira Feira reúne los tres últimos libros de João Cabral de Melo Neto, pero, de entre ellos, sólo *Serial* era inédito. ¿Supone un nuevo cambio en el curso de su estilo? ¿Alguna otra fase, como lo fue *O Engenheiro* después de *Pedra de Sono*, la *Psicologia da Composição* después de aquél y *O Cão sem Plumas* después de ésta? No tanto: más bien parece que se trata de un poeta en equilibrio, o de una nueva pausa en una evolución que es, con gran diferencia sobre las otras, la más significativa de los dos últimos decenios de la poesía nacional. De nuevo, solamente la franca adopción de proceso: el del poema en serie, a modo de variaciones, ya esbozado en el libro *Quaderna* (1960).

Pero lo que no llega a ser una alteración sí es una intensificación. *Serial*, libro de reposada andadura, muestra a un poeta cada vez más devoto del objeto, cada vez más ojo-que-ve, y que ve mejor que el común, más dentro y más penetrantemente aún. Alguien capaz de contemplar las cosas de una manera nueva. Tan de cerca, que las deje hablar por sí mismas y mostrar todas esas virtudes que las cosas tienen de humanas, donde, de tan bien miradas, ya no hay sólo antropomorfismo, no hay solamente el reflejo del propio hombre. Como ese huevo que es «franco»:

na forma clara
que tem um ôvo, e na franqueza
de sua parede caiada.

La visión más próxima, vecina, pegada a la cosa; la visión cuando lo que se ve, se domina al mismo tiempo y hasta se palpa,

de perto, quando o olho é tacto
ao olho imediato em cima.

Por eso, por ver, de cerca, tan lejos, João Cabral escoge sus maestros entre los grandes «objetivos», los partidarios de las cosas, que son Ponge y Marianne Moore, Césario Verde y Dubuffet, los artistas del sólido realismo junto a los cuales los grandes «organizadores», los cansados de la improvisación, reinician penosamente el arduo descubrimiento del mundo: Miró y Mondrian.

El poeta de la objetividad, vigilante del orden puro, es, sin embargo, capaz de ver con la misma visión el material de las personas. La mujer, los tipos nordestinos, como aquel circunspecto Severino Borges, tan dado, a pesar de ello, a las mujeres, que a ellas se daba sin cesar, al principio por dinero, pero

Depois, quando o jogara todo
dava-se nas roupas do corpo,
jogando-as, peça a peça,
querendo ir numa delas,

los tipos de moral común, como los del poema *Generaciones y semblanzas*, donde hay de todo, desde los que usan una «librea» machadiana hasta los que tienen el alma en perpetua disponibilidad; los tipos, en fin, de definición social, como el difunto comendador sorprendido en el ataúd, que fue toda la vida un retrógrado alelador:

Buscava um carro ajustado
ao compasso do que foi;
mais ronceiro, se possível,
que os torpes carros-de-boi.

Mas dos que achava dizia
perigosos para usar:
perigosos como un livro
ou uma corrente-de-ar,

y, después de muerto, muestra tan sólo la inutilidad de su men-
guada mercancía:

mesmo com essa comenda
e a embalagem de flor,
eis que ele, em mercadoria
não encontra comprador.

Versos como éstos, de la más fina sátira, todavía más aguda por el pudor de ser, directamente, sátira, que son también una parte de la obra de *moralista* de su autor, moralista en el sentido que le dio una vez, con toda justicia, el siempre sabio Antonio Houaiss: moralismo, por ejemplo, de un Molière.

João Cabral toma a las personas como objetos; no es, claro está, que las reduzca al nivel, al estilo de existencia de las simples cosas, sino que pone en el examen de lo humano la misma aquilatada contemplación. La misma y maravillosa habilidad de sorprender lo no usual, de vestir con la expresión insólita aquello que se sentía sin definirlo con propiedad. Como las lluvias gallegas que, por su abundancia, llevaron al poeta a decir que en Galicia la lluvia *cae de todas partes, incluso de debajo*. Esto es João Cabral: el habla casi enteramente única, sesgo del lenguaje no dado aún, mas, a pesar de su novedad, habla que no recurre a ninguna retórica, a ninguna clase de «efectos», habla incluso sin el arsenal más legítimo de las comparaciones bruscas y del ambiente metafórico. Es raro cuando se ve en esa poesía una comparación tan fuerte como el final de *Graciliano Ramos*, uno de los más bellos trozos del libro:

que é quando o sol é estridente,
a contra-pelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a sôcos.

Frecuente, por el contrario, es la imagen casi desnuda a veces cargada de esa curiosa adjetivación cabralina. Es el caso de uno de los poemas, *Generaciones y semblanzas*, donde viene el retrato de quienes cultivan su intimidad y desprecian lo externo, esa raza que incluye a los poetas, pues

Nela está o hortelão
que se tranca na horta
para cuidar melhor
sua literária flora:

da flora, geralmente,
que se acostuma agora
e que reclama estufas
fechadas, de alma mórbida.

Porém nesse hortelão
há uma coisa curiosa:
quanto maior cuidado
tem de fechar as portas,

tem ele de entreabrir
vidraças para fora,
a fim de que os legumes
de sua íntima roça

(os tomates sensíveis,
as alfaces barrocas,
couves mediatundas,
sentimentais cenouras),

legumes madurados
ao sol de sua sombra,
seus íntimos legumes
possan dispor de montra.

Sirviéndose de estos instrumentos, de estos símbolos discretos al mismo tiempo que luminosos, João Cabral puede lanzarse más allá de lo visible, puede—sin caer nunca en lo pedante, en lo importuno o simplemente en lo ridículo—hacer filosofar a su verso. Entonces nos da la mediación fenomenológica sobre el hombre, *el animal más vestido y calzado*; sobre el tiempo, el río fatal, continuo reloj de canto tan incesante

que continua cantando
se deixa de ouvi-lo a gente:
como a gente às vezes canta
para sentir-se existente.

Tiempo que es también interior, del corazón, y no del reloj ladrón de vida que agota nuestra *íntima poza*. Y tiempo que, escuchado

desde un cobertizo, por encima de un cañaveral, en el lento Nordeste, se vuelve duración sociológica, fluir de las desesperanzas en el seno de la mismidad y de la irrevocable calma:

o tempo que de nós se perde
sem que lhe armem um alçapão,
nem mesmo agora parece
passar ao alcance da mão,

nem mesmo agora que chegou
tão perto, tão familiarmente,
certo atraído pela sesta
avarandada desse alpendre.

Donde el tiempo se pierde en la viscosidad de lo actual:

Tudo então se deixa tão lento,
só presente, tudo tão lasso,
que o próprio tempo se abandona
e perde a esquivança de pássaro.

Como soy el menos pasivo de los poetas..., estas palabras de João Cabral de Melo Neto definen mejor que nada su posición singular en nuestra poesía. Pues es, según observa Eduardo Portella, un verdadero caso aparte en la literatura brasileña: el primer poeta del nuevo lirismo; aquel que es, en relación a la lírica anterior, un antipoeta, porque no ofrece una sola emoción que no venga *pensada*, una sola palabra que no aporte un *concepto*, una sola música sin la exactitud y la desnudez del único sonido *necesario*; por tanto, el poeta que antes rompió con las melifluidades, los sentimentalismos, las pobres melodías, la gestión escurridiza, pero sobre todo con lo accesorio, lo accidental, la obra del acaso y de su hermana la inspiración. En una poesía de improvisación, de facilidades, de excesos, expresión, en fin, de una sociedad «improvisadora», facilidad, pletórica y no selectiva; en una poesía donde el lirismo se redujo casi siempre a lo sentimental; donde lo sentimental fue muchas veces, como es común, el reverso estúpido de la sensualidad menos madura; en una poesía sin plástica, sin construcción, con ese desorden causado por su ausencia de pensamiento, el verso de João Cabral, su redondilla áspera, obliga a que las comparaciones sean buscadas fuera de nuestra literatura y de nuestra

lengua. El crítico se ve obligado a las analogías ibéricas, a pensar en la dureza de un *Poema de Mío Cid*, o en la dramática tranquilidad de un Jorge Manrique, o en las inexplicables excepciones «concentradas» de la poesía portuguesa, de Cesário Verde, con quien João Cabral tiene de común la extraordinaria justeza de observación, o de Fernando Pessoa, que sabe como él que las cosas son lo que son sin misterio ninguno.

Aunque Fernando Pessoa se detuviese en esa renuncia a humanizar las cosas, que era un extremo objetivismo, pero también una negación de la vida y de cualquier actitud esforzada, incluso la de observar. Al paso que, en João Cabral el reconocimiento de la autonomía existencial de los objetos no lleva a nada pasivo, ni siquiera neutro, sino que conduce a un fabuloso programa de *atención*. En el seno de las cosas el poeta eleva el trabajo de su contemplación, el esfuerzo atento de ver, de descubrir su lado nuevo, lo opuesto a su cara habitual.

¿Cuál será el método de esa incansable atención? Los rayos X y el cubismo. Radiografía, como penetración de lo más interior, de lo menos epidérmico, del alma misma de las cosas, que se esconde y que el poeta saca a luz con su retina de microscopio. Cubismo, porque esta poesía se vuelve plástica mediante lo visual, pero sobre todo por la correlación de planos, por la multiplicidad de sentidos, por el contrapunto de imágenes que cercan a la cosa por su lado sensible y por el concepto, por lo físico y por lo humano. Correlación, en consecuencia, menos que *interpenetración*. Está en ella el origen del poema en serie, del serial donde la caza del objeto (persona o cosa) su cede en los *flashes* de distintos ángulos, en los cortes, en los *closes*, que sólo la técnica flexible del *cameraman* consigue unir sin pérdida de fluidez de manera que lo que era *film* eisensteiniano (el asalto brusco al aspecto no revelado del mundo) se vuelve narración americana, de uniones suaves, de *film* continuo y blando; la notable sutileza con que las cuartetas se unen y las redondillas se entrelazan. Sin embargo, ese método, por más objetivo que sea, se destina fundamentalmente a captar el *significado* del mundo. Es visión fenomenológica: por eso no es nunca naturalista, no tiene pasión de análisis, sino de comprender. Como Cesário Verde, João Cabral palpa las cosas, pero no para desmontarlas, para hacer esa especie de autopsia que los grandes naturalistas, casi todos revolucionarios, practicaban con el desprecio impasible que se siente

por las cosas muertas, por el mundo cadáver, la descomposición burguesa naturalmente desmembrable. João Cabral no disecciona: *interpreta*. Juega con estructuras, no con simples sumas, y por esa razón hace de cada serial un asedio ordenado a algo macizo y entero, compacto como tan sólo son compactos los significados. Si el mundo fuese una cosa, tal vez sería analizable, pero el mundo tiene otro nivel, el grado del valor y del sentido y, como se dice del tiempo en cierto poema, también el mundo

é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem.

Es el retorno a lo humano. Nada hay más humano que la esfera de las significaciones, la lucha por su conquista. João Cabral, el poeta meridiano, accede al nuevo humanismo. Su objetividad conquista esa nobleza de fuga de lo individual en la dirección de lo más amplio a que el artista puede aspirar. Es un clasicismo; y como todo auténtico clasicismo, se halla auténticamente apegado a lo más sólido que existe, a esa enteriza realidad del universo sin la cual ningún clasicismo ha elaborado su vuelo, pues el culto del hombre sólo es capaz de vivir en la visión plena de la tierra, del ambiente, del campo donde los hombres sitúan todos los deseos y sufren todos los destinos. La renuncia a la fantasía es la fuerza más alta: la comprensión del mundo es todavía más válida y enérgica que la vana tentativa de evasión. El estilo de João Cabral es esa mezcla de realidad y de símbolo donde el símbolo sólo se usa para expresar lo existente, donde la imagen presta sus servicios a la lucidez. ¿Se admirará alguien de que sea frecuentemente duro, de que sea frío, de que sea *cuchillo*? Es preciso, una vez más, recordar que en él no hay ni un sonido fuera de la pauta esencial, como no hay ni una imagen que se salga del sistema cerrado que responde siempre al mundo y se vuelve expresión de todos sus gritos. ¿Quieren ustedes la poesía amena? Que la vida se haga amena primero. El gran poeta es quien lo denuncia todo. Es el realista no por ofrecer todos los elementos, que es el programa de los imbéciles, sino porque nos tira a la cara todos los sentidos, que es el programa del Dante, de Shakespeare y de Goethe. João Cabral de Melo Neto es poco o nada delicado. Prefiere quizá ser tan sólo honesto, un poco ronco, en su canto preso a la tierra y al tiempo, preso a la vida moderna

y a la desesperada lucidez de su crisis. João Cabral de Melo Neto es el estilo de la honestidad. Es el poeta estrictamente serio. Es la *antena* más viva. Es el más entrañablemente contemporáneo de nuestros líricos; este antilírico, este cristal luminoso que hace años propone, solitario e insuperado, el único camino que debe seguir la poesía nueva.

6 POEMAS DE «SERIAL»

Por JOÃO CABRAL DE MELO NETO

O SIM CONTRA O SIM

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de rencontrar
alinhá ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, êle pôs-se
a desenhar com esta
até que se operando
troca-a de braço com a destra.

A esquerda (se não se é canhoto)
não tem facilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomçar-se.

Mondrian, también, da mão direita
andava desgostado;
não por ela ser sábia:
porque, sendo sábia, era facil.

6 POEMAS DE «SERIAL»

Traducción de ANGEL CRESPO

EL SÍ CONTRA EL SÍ

*Miró notaba a su derecha
demasiado sabia
y que de saber tanto
ya no podía inventar nada.*

*Quiso, pues, que desaprendiese
lo mucho que aprendiera,
a fin de encontrar otra vez
la línea aún fresca de la izquierda.*

*Puesto que no puede, se puso
a dibujar con ésta
hasta que al operarse
la cambia de brazo con la diestra.*

*La izquierda (si uno no es zurdo)
no tiene facilidad:
vuelve a aprender en cada línea,
cada instante, vuelve a empezar.*

*Mondrian, también de su derecha
andaba disgustado;
no porque fuese sabia:
porque, siendo sabia, era fácil.*

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta,
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar à mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que êle, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se aprendesse ainda.

O SIM CONTRA O SIM

Juan Gris levava uma luneta
por debaixo do ôlho,
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para chegar às coisas,
mas a dêle as recuava
à altura de um avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava
o atelier, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
pintar sua natureza:
com o azul da distância
que as faz mais simples e coesas.

Jean Dubuffet, se usa luneta,
é do lado direito;

*Así, no la cambió de brazo:
la quiso más honesta,
y por ello injertó
otras más sabias dentro de ella.*

*Se hizo injertar reglas, escuadras
y otros utensilios
para obligar a la mano
a no improvisar ni lo más mínimo.*

*Así fue como a su derecha
le impuso aquella disciplina:
hacer lo que sabía
como si lo aprendiese todavía.*

EL SÍ CONTRA EL SÍ

*Juan Gris llevaba un antejojo
por debajo del ojo,
una lente de alcance
que usaba al contrario que todos.*

*Las lentes fueron construidas
para aproximar los objetos
pero él los retraía a la altura
de un avión en vuelo.*

*En la lente avión, sobrevolaba
el taller y la mesa,
organizando las frutas
en el frutero mal dispuestas.*

*Desde la lente avión podía
pintar a su naturaleza:
con el azul de la distancia
que las hace más simples y conexas.*

*Jean Dubuffet, si usa antejojo,
es al lado derecho;*

mas tampouco com o fim
com que se utiliza o aparêlho.

Não intenta aproximar a longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta
o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tacto fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das peles mais inertes,
que depois pinta em ebulição.

O ÔVO DE GALINHA

Ao ôlho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ôvo.
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ôvo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contôrno.

No entanto, se ao ôlho se mostra
unânime em si mesmo, um ôvo
a mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:

que seu pêso não é o das pedras,
inanimado, frio, gôro;
que o seu é um pêso morno, tímido,
um pêso que é vivo e não morto.

*pero tampoco con el fin
para el que ha sido hecho.*

*No intenta acercar lo lejano
sino aquello que se halla próximo.
haciendo con el anteojo
lo que se hace con el microscopio.*

*Y cuando aproximó lo próximo
hasta tacto volverlo,
hace con ella estetoscopio
y lo toca con su mirar dedo.*

*Con ese anteojo hecho dedo
procede a la auscultación
de las pieles más inertes,
que pinta luego en ebullición.*

EL HUEVO DE GALLINA

*Al ojo muestra la integridad
de una cosa en un bloque, un huevo.
Sólo en una materia, unitaria,
macizamente huevo, completo.*

*Sin poseer dentro ni fuera,
tal cual las piedras, sin meollo:
y sólo meollo: el dentro y el fuera
íntegramente en el contorno.*

*Sin embargo, si al ojo se muestra
unánime en sí mismo, un huevo,
la mano que lo tiene descubre
algo sospechoso en su peso:*

*que su peso no es el de las piedras
inanimado, frío, huero;
que su peso es tibio e hinchado,
un peso vivo, mas no muerto.*

O ÔVO DE GALINHA

O ôvo revela o acabamento,
a tôda mão que o acaricia,
daquelas coisas torneadas
num trabalho de tôda a vida.

E que se encontra também noutras
que entretanto mão não fabrica:
nos corais, nos seixos rolados
e em tantas coisas esculpidas

cujas formas simples são obra
de mil inacabáveis lixas
usadas por mãos escultoras
escondidas na água, na brisa.

No entretanto, o ôvo, e apesar
da pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida.

O ÔVO DE GALINHA

A presença de qualquer ôvo,
até se a mão não lhe faz nada,
possui o dom de provocar
certa reserva em qualquer sala.

O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ôvo, e na franqueza
de sua parede caiada.

A reserva que um ôvo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala.

EL HUEVO DE GALLINA

*El huevo revela el remate,
a la mano que lo acaricia,
de aquellas cosas torneadas
en un trabajo de por vida.*

*Y que también se encuentra en otras
que nuestra mano no fabrica:
en el coral, cantos rodados
y en tantas cosas esculpidas*

*cuyas formas simples son obra
de mil inagotables lijas
usadas por manos escultoras
escondidas entre agua, en la brisa.*

*Mientras tanto, el huevo, a pesar
de la pura forma concluida,
no se sitúa en el final:
está en el punto de partida.*

EL HUEVO DE GALLINA

*La presencia de cualquier huevo,
aunque la mano nada le haga,
posee el don de provocar
cierta reserva en cualquier sala.*

*Lo que es difícil de entender
si se piensa en la forma clara
que tiene un huevo, en la franqueza
de su pared encalada.*

*La reserva que un huevo inspira
es de especie bastante rara:
la que se siente ante un revólver
y no se siente ante una bala.*

É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
ameaçam mais com disparar
do que com a coisa que disparam.

O ÔVO DE GALINHA

Na manipulação de um ovo
um ritual sempre se observa:
há um jeito recolhido e meio
religioso em quem o leva.

Se pode pretender que o jeito
de quem qualquer ovo carrega
vem da atenção normal de quem
conduz uma coisa repleta.

O ovo porém está fechado
dentro da arquitetura hermética
e quem o carrega, sabendo-o,
prossegue na atitude regra:

procede ainda da maneira
entre medrosa e circumspecta,
quase beata, de quem tem
nas mãos a chama de uma vela.

*La que se siente ante esas cosas
que conservando otras guardadas
amenazan más con disparar
que con la cosa que disparan.*

EL HUEVO DE GALLINA

*En la manipulación de un huevo
un ritual siempre se observa:
hay un gesto recogido y medio
religioso en aquel que lo lleva.*

*Se puede pretender que el gesto
de quien con un huevo se encuentra
procede del cuidado de
quien conduce una cosa repleta.*

*Pero el huevo se encuentra cerrado
en una arquitectura hermética
y quien lo transporta, sabiéndolo,
con su actitud sigue la regla:*

*sigue actuando de la forma
entre medrosa y circunspecta,
casi beata, del que tiene
en las manos la llama de una vela.*

HECTOR VILLALOBOS, ARQUETIPO DE UNA FORMA CULTURAL

Por ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

Nos atrae desde hace muchos años, con especial avidez, el estudio de las hondas, profundas conexiones, del fenómeno cultural con las manifestaciones musicales en sus dos vertientes: la popular y la culta. Como historiador, nos seduce investigar en el alma de los pueblos igual que en sus archivos. Resulta indiscutible que las deducciones sacadas de un minucioso y detenido estudio del arte popular ponen de manifiesto ancestrales resonancias que sobreviven a todos los avatares atravesados por un país. Los regímenes y las instituciones desaparecen; los imperios se desmoronan y hasta formas culturales características de un determinado período histórico dan paso a nuevas modalidades; pero siempre atraviesan —como agudas saetas a través de mallas impalpables— los siglos y las circunstancias más dispares el canto, la danza, la conseja. El musicólogo Nicolás Slonimsky nos relata cómo Daniel Alomías Robles rescató del olvido el antiguo *Himno del Sol*, gracias a un anciano centenario que se lo cantó. Con razón ha dicho Carlos Vega que «cuando agoniza un anciano analfabeto parece que se quema una biblioteca».

En tal sentido nos referimos a la música en su estado primitivo y tradicional, en su mayor pureza. Pero los factores influyen de manera muy especial en la obra de creación debida a los grandes compositores. De la misma forma que la pintura, la escultura, la literatura, etc., responden a los hechos determinantes de las circunstancias raciales y de cultura de un país, la composición musical refleja todo este acervo tradicional. Casi siempre existe un autor-clave, del cual parten las más privativas derivaciones o escuelas. Hemos queri-

do vincular un período del Brasil, en su música, a la genial, extraña y polifacética figura de Héctor Villalobos.

Fundamentos de la música brasileña

Para comprender el alma del Brasil es preciso atender a su estructura social, derivada de su compleja e interesantísima fisonomía étnica. El primitivo fondo autóctono indio hoy está bastante absorbido por un fuerte mestizaje. En nuestros días los indios puros apenas representan un cuatro por ciento de la población. Los habitantes de color se cifran en el diez por ciento, los blancos en un sesenta y dos, y los mestizos y mulatos —los famosos «caboclos»— en un veintitrés por ciento.

El hecho cultural viene determinado por este imperativo biológico: la fecunda y pintoresquísima convivencia de blancos, aborígenes y hombres de color. El fenómeno que el cubano Ortiz llamó «transculturación», se da en este gran pueblo como en ninguno otro de América. La mezcla se realizó gracias a unas circunstancias que nos fueron maravillosamente presentadas en «Casa Grande e Senzala» por Gilberto Freyre. En ninguna parcela artística podría seguirse el rastro de esta espléndida integración como en el reservado a la música y la danza, la canción y las fiestas populares, donde tales manifestaciones se presentan de manera tan especial como elocuente.

Mario Andrade, en su *Ensayo sobre música brasileña*, nos afirma que ésta es amerindia en un porcentaje pequeño. Efectivamente, los núcleos humanos de tal procedencia carecían de la potencia y personalidad suficiente para pervivir, arrollados por las corrientes superiores de otros de superior civilización y más acusado perfil. Sin embargo, los elementos africanos, importados con los grandes contingentes de esclavos, tienen gran repercusión en el folklore y su consiguiente reflejo en la música culta. La raíz portuguesa es la de mayor significación, aparte de las resonancias españolas venidas de las próximas colonias o establecimientos hispánicos. Andrade asegura que la influencia europea, últimamente, no sólo se revela en las danzas de salón, tales como el vals, la polka, la mazurca y el schotis, sino también en la estructura de la «modinha» —sobre la cual surgió agudas consideraciones Slonimsky— y en los procedimientos que el «jazz» está introduciendo en la «maxixe».

La fundamental presencia de la tradición musical lusitana es

lógica y patente. Era el elemento de transculturación más valioso y de superior entidad. Las definitivas investigaciones realizadas por nuestro admirado amigo el eminente musicólogo y director del Instituto Internacional de Musicología, doctor Francisco Curt Lange, hacen retroceder en bastante tiempo los orígenes de la música brasileña al darnos el fruto de sus sensacionales descubrimientos acerca de la «Música barroca mineira» de Minas Gerais, donde un grupo interesantísimo de compositores —encabezado por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita— nos deja obras preciosas para valorar la influencia portuguesa y de las misiones, a través de la música sacra, en el balbuceo de la historia musical brasileña.

«Del estudio de nuestra música popular y del aprovechamiento que de ella se viene haciendo —escribe Renato Almeida— en la música artística... podemos deducir que hay una expresión musical brasileña enteramente nueva.» Después aclara que su aportación consiste en dar «al espíritu y la forma de cualquier cosa, dentro de los moldes universalmente aceptados, otro sentido, capaz de despertar emociones e imágenes desconocidas». En su fundamental «História da Música Brasileira», el autor termina sus consideraciones, asegurando: «De esta realidad ya nos convencen los compositores modernos del Brasil, cuya obra se afirma como expresión nítida de la conciencia nacional.»

Creemos es el momento de hacer unas breves reflexiones sobre el personaje que, a nuestro juicio, es como el signo y cifra de esta toma auténtica de la conciencia nacional en música. Nos referimos a Héctor Villalobos.

Personalidad del compositor Villalobos

Como introducción a cuanto vamos a rubricar sobre este artista, nos parecen magníficas, por su atinada síntesis, las consideraciones del ya mentado Renato Almeida: «En Heitor Villalobos hay una personalidad exorbitante... un ansia constante de renovación... ora dejándose arrastrar por un sentimiento largo y apasionado, otras con motivos infantiles, usando los temas más violentos y brutales... como si tomase, para dominarlas, las fuerzas de la propia naturaleza.» «Con una invectiva desconcertante, sin marca alguna de vulgaridad, sin compromiso ni concesiones, Villalobos es en la música

brasileña una figura singular e impresionante, por el ímpetu creador, por el lirismo y por la novedad.»

No se puede hablar de una manera o forma característica de Villalobos porque siempre se constituye en constante buscador de nuevas formas. Es uno de los compositores que menos se parecen a sí mismo. Una de las claves de la personalidad artística, cuando alcanza el grado de lo genial, es precisamente esta particularidad de constante evolución. Además, los contrastes y las desconcertantes direcciones de la música del gran compositor obedecen quizá a lo que pudiéramos llamar —parodiando una expresión de Ortega y Gasset— «los violentos brasileños», esto es, a los tremendos contrastes de razas y culturas que allí concurren y chocan con biológico y fenomenal empuje. Aparte de los determinantes ancestrales, en su obra está presente el elemento esencial de la Naturaleza circundante. El sentido «telúrico», de que habló el mejicano José Vasconcelos, se acentúa con abrumadora fuerza en muchas páginas de Villalobos. Quizá este hecho en la música merezca un detenido estudio, cual lo ha tenido el fenómeno literario, para ahondar hasta qué punto la inmensidad de la tierra americana ejerce su trascendental presión en el espíritu de los creadores de aquellas tierras.

No queremos detenernos en el aspecto de la personalidad de este músico que entra en el campo de lo pintoresco o atrabiliario. Los artistas de nuestro siglo, bien por el ansia constante de buscar caminos inexplorados, bien por la significativa inquietud de diferenciación tan cara a muchos hombres célebres, realizan excentricidades y hasta piruetas, sólo disculpables cuando van —como en el caso del gran brasileño— respaldados por una obra de auténtica calidad. No es, por tanto, el asunto directivo y pintoresco de la «milimetrización», ni sus curiosas y variantes fechas de nacimiento, que tanto desconcierto sembraron entre los biógrafos celosos de anotar puntualmente el acontecimiento, objeto especial de este trabajo. Nuestra rápida mirada estará dirigida a la inmensa obra de valor trascendental y tan significativa por su aparición y carácter.

Desde aquella lejana obra de 1909. *Cánticos sertanejos*, se anuncia el interés de nuestro personaje por los elementos esenciales del campo brasileiro. Luego vendrá el aprendizaje con Braga y el conocimiento del *Tratado de composición*, de Vicent D'Indy, el famoso director de la «Schola Cantorum» parisina, que influiría tanto en su tiempo. Pero su contacto con dos europeos verdaderamente arquetipos —Rubinstein y Darius Milhaud— le adentra en el conocimiento

del impresionismo francés, especialmente el delicado color debussyista que tanto le impresiona, y en las corrientes de la primera posguerra tan brillantemente personalizadas en el brillante músico del grupo de «Lex Six», por aquellos años «attaché» cultural en Río de Janeiro, junto al embajador Paul Claudel. Comenzaba el tercer decenio del siglo xx y es el momento del oratorio «Vidapura». «Un oratorio —según su autor— escrito en el espíritu de la música litúrgica, con todas las reglas y restricciones que requiere este tipo de música.»

Lo que liga definitivamente la figura de Héctor Villalobos a la cultura musical brasileña en su valiosa y monumental campaña de difusión cuando, en 1932, fue nombrado Supervisor y director de Educación Musical. Aunque la tendencia a lo fabuloso se manifestara en las concentraciones musicales del gran estadio carioca —coros donde intervenían 30.000 voces, agrupaciones de bandas militares que reunían un millar de instrumentos, dirigidos desde una gigantesca plataforma de 15 metros de altura por el propio Villalobos con una bandera nacional—, una gestión positiva avalada por el prestigio de su nombre contribuye a elevar el nivel musical de la masa. Para él era bien conocido el papel principalísimo de la música en la formación de la juventud, de la honda trascendencia artística y social de aquélla.. Lo dice en unas palabras pronunciadas por radio, con motivo de la fiesta de Santa Cecilia, el año 1939:

«¡Divina protectora, que has dado al Brasil el don de la música, que has exaltado a los pájaros, los ríos, las cascadas, los vientos y al pueblo de esta tierra a una incomparable sinfonía cuyas melodías y armonías han contribuido a la formación del alma del Brasil!»

El poderoso sincretismo musical de Villalobos tiene una especial manifestación en las «Bachianas». Ya en cierta ocasión afirmamos que el gran compositor brasileño se hallaba entre dos poderosos géneros musicales al crearlas: uno, virgen, nacido de la gran masa de color del país, que lleva en su sangre el ritmo; otro, elaborado y perfecto, nacido del estro glorioso de Juan S. Bach, admirado desde su adolescencia por el músico brasileño. Fue un éxito entroncar lo mejor del género fugado, las maravillas contrapuntísticas, con los temas procedentes de la música negroide, impregnadas de rítmicas esencias. Los catorce «Choros» son, para algunos críticos, la aporta-

ción más original. Lleva, por su título y su fundamental estructura, un mensaje de auténtica brasilidad. Para el compositor es una síntesis de lo popular de la nación, lo que él llama «Brasilofonía».

En un trabajo que dimos a la prensa hace algunos años, asegurábamos: «Esta revalorización de lo popular, elevando sus elementos a creaciones de superior categoría, hacen que Adolfo Salazar lo estime en la llamada por él «segunda fase del nacionalismo», identificándolo con el de Albéniz y el de la primera parte de Manuel de Falla. Estimo un tanto atrevido encuadrar tan exactamente a Villalobos en ese estadio de la evolución musical.» Es cierto que la gran escuela nacional de altos vuelos parte de él en el Brasil; pero corren otros tiempos y otros criterios estéticos que nos muestran superados aquellos criterios de los compositores españoles señalados por Salazar.

Por todas estas circunstancias la figura del genial músico ha de tomarse no solamente como punto de arranque de un período musical brillantísimo, sino también como esperanzador signo de un país que habla un idioma propio y egregio en las actuales corrientes culturales y estéticas.

GATO, GATO, GATO

(Cuento con bicho y niño)

Por OTTO LARA RESENDE

Familiarizado con los inofensivos cachos de vidrio, el gato andaba perezosamente por encima del muro. El niño iba a erguirse, a coger una astilla, a respirar el hálito fresco del sótano. Su húmeda penumbra. Pero la presencia del gato. El gato, que se paró indeciso, con el rabo en la flema de una casi interrogación.

Luminoso sol vertical y el inmenso cielo azul, callado, sobre el corral. El niño, pactando con la mudez de cuanto le rodeaba: árboles, bichos, cosas. Captando el inarticulado secreto de las cosas. Inventando un ser solitario, en el vértigo de imaginaciones espon-táneas como un gas que se escapa.

Gato, leyó en el silencio de su propia boca. En la palabra no cabe el gato, toda la verdad de un gato. Aquel de allí, ocioso, lento, emoliente, encima del muro. Las cosas aceptan la incomprensión de un nombre que no está lleno de ellas. Pero el animal necesita un nombre razonable: como rinoceronte, o jirafa si tuviese una sílaba más en la que le cupiese el largo pescuezo. Jirarafa, jirafafa. Mone-rías, gatimono. Falta un nombre largo felino y peludo, ronroneante de adormecidas astucias. El pisa-blando, los dos lados de un gato. Patitas a un lado, patitas al otro, leve, muy levemente para no lastimar el silencio de fieltro de las manos enguantadas.

El pelo del gato para ser peinado. Limpito, el caliente contacto de la mano en el lomo, corcoveante y nudoso a la caricia. El charquito de leche en el plato y la lengua secreta, ágil. La camada de gatos, los trémulos hijuelos de ojos cerrados. El ovillo, la bola de

papel; el niño y el gato jugando. Gato lúdico. El gatorro, más felino que el perro canino. Gato persa, gatoachís: el estornudo del gato de ojos orientales. Gato con botas, las aristocráticas zapatillas del gato. La maña del gato, gatimaña: tuvo en secreto una gata juiciosa llamada *Alemaña*.

Encima del muro, el gato recibió el aviso de la presencia del niño. Onduló suavemente algunos pasos denunciados tan sólo por la blanda palanca de las ancas. Pasos irreales encima del muro erizado de cachos de vidrio. Y el niño sosaina, quietecito, conspirando en el corral acomodado al silencio de todas las cosas.

Al mirarse, el niño suspendió la respiración, amenazando de asfixia a todo cuanto a su alrededor respiraba con él, en un sólo sistema pulmonar. El translúcido manto de calma sobre el claustro de los corrales. El corazón del niño latiendo bajito. El gato mirando al niño nacer vegetalmente del suelo, como árbol desarmado e inofensivo. La ignorancia, la inocencia de los vegetales.

El aire de enfado, de sabelotodo del gato: la línea de la boca imperceptible, los bigotes agresivos, tensos por costumbre. Las orejas acústicas. El rabo desgarrado, pero alerta como un timón. El hociquillo embutido en la cara seria y grave. La película de los ojos reverberando como laguitos al sol. Ni un movimiento en la estatua viva de un gato. Garras y presas remotas, antiguas.

Niño y gato ronroneando en armonía con la púdica intimidad del corral. Muro, niño, cachos de vidrio, gato, árbol, sol y cielo azul: el milagro de la comunicación perfecta. La comunión del interior de un mismo barco. Lo que existe aquí ahora, codo con codo, navegando. La confidencia esencial pronta a manifestarse y siempre retrasada. Y nunca. El gato, el niño, las cosas: la vida túmida y solidaria. El terco secreto sin habla posible. Del muro al niño, de la piedra al gato: como el árbol y la sombra del árbol.

El gato vio pálido al niño. El susto de dos seres que se atacan tan sólo por defenderse. Por existir y, no siendo uno, esquivarse. Cuatro ojos luminosos, y todas las cosas opacas por testigo. El estúpido muro coronado de cachos de vidrio. El niño sentado, tramando una posición más práctica. El gato de pie, vigilantemente cuadrúpedo y, en el atento equilibrio, la centella felina. Su íntimo compromiso de astucia.

El niño revocó el deseo de cualquier gesto. Gaturufo, inventó el niño en una traicionera tentativa de alianza y amistad. El gato, preparado para la fuga, indagaba. Repelía. Interrogaba el momento

de la ruptura como un golpe que despierta de la hipnosis. Dio tres pasos de terciopelo y se detuvo, estirando las patas traseras, las patas delanteras en la inminencia de un bote ¿hacia dónde? Un salto acrobático sobre un ratón ancestral, inexistente.

Durante un momento, fue como si el cielo se descolgase desde su azul: dos tortolillas descendieron vertiginosas al suelo. Pellizcaron livianas un granito de nada y de nuevo cortaron el aire excitadas, alejándose.

El niño forcejeando por nombrar al gato, por descifrarlo. El gato, más semejante a todos los gatos que a sí mismo. Imposible cualquier clase de intercambio: gato y niño no caben en un solo corral. Un muro permanente entre el niño y el gato. Entre todos los seres emparedados, el muro. La divisa, el límite. El odioso mundo del exterior del niño, todo lo que es enemigo.

Ningún rumor de alas; todas cerradas. Ningún rumor.

Ah, la ballesta lejana, suspira el niño en su más escondido silencio. Y el gato consulta con la lengua los colmillos olvidados, pero afilados. Todos los músculos preparados, electrizados. Las garras despiertas, arañando el muro entre dos abismos.

El gato, el blanco: la pedrada pasó silbando por encima del muro. El gato corrió elástico y cauteloso, se detuvo un segundo y se precipitó al otro lado, al corral vecino. Esquivó las piedras y el peligroso desafío de dos seres midiéndose, se escabulló por debajo del emparrado, medio derretido bajo el sol.

El tiro al blanco sin blanco. La pedrada sin el gato. Como un puñetazo en el aire: la violencia que no concluye, que se pierde en el vacío. Desde lo alto del muro, el niño escudriña el corral vecino. En la inmensa prisión del cielo azul flotan distantes las manchas negras de los urubúes. El baile de las alas sueltas al calor de los vientos de las alturas.

El niño pisó con el talón la procesión de hormigas asustadas. Sólo entonces notó que le escurría de la rodilla desollada un hilillo de sangre. Salió cojeando por el portón, ganó el patinillo del fondo de la casa. La planta de los pies en las piedras lisas y calientes. Al pasar el niño, una gallina sacudió en el aire pesado su algazara histérica.

La casa sin aparente presencia humana.

Se agarró a la ventana, escaló el primer muro, el segundo, y alcanzó el tejado. Andaba descalzo sobre el barro resbaladizo de las tejas oscuras, asegurando el peso enfadoso del cuerpo como quien

retiene la respiración. El refugio debajo del depósito del agua, la fresca acogida de la sombra. En el depósito, el agua borboteante en una bocanada de aire. Apartó el ladrillo de la columna e introdujo la mano: canicas, el cortaplumas robado, dos caracoles con las babosas de la víspera. El misterio. Personal, vedado a los demás. Un papel de platilla, el todavía perfume de la pastilla de jabón. La estampa de San José, recuerdo de la Primera Comunión.

Apoyado en los codos, el niño cogió una cochinilla que se encogió hermética. La cochinilla impenetrable, en la palma de la mano. Y el súbito silencio del depósito, hartó, saciada su sed.

Del otro lado de la ciudad partieron solemnes cuatro campanadas del reloj de la catedral. El niño miró la esfera indiferente del cielo azul, sin nubes. El mundo es redondo, Dios es redondo, todo secreto es redondo. Las achaparradas, dándose las espaldas, los corrales repitiéndose en la modorra de la misma tarde sin fecha.

Hasta que localizó debajo, enroscado a la sombra, junto al tanque: un gato. Durmiendo, la cara escondida entre las patas, el rabo invisible. Amarillo, manchado de blanco a un lado de la cabeza: era un gato. Bajo su puntería. Encima del muro o durmiendo, rayado o amarillo, todos los gatos, hoy o mañana, son el mismo gato. El gato eterno.

El niño agarró el ladrillo con que vedaba la entrada del misterio.

Allí abajo —blanco fácil— el gato dormía tranquilo su ociosa siesta. Acertar pendularmente en la cabeza mal adivinada en el pequeño lio felino, jadeante. Gato, gato, gato: lento bicho soñoliento ¿para descifrar o para despertar?

Para matar. El ladrillo partió certero y deshizo con estruendo la tranquila rodilla de trapos del gato. Las silenciosas patitas enguantadas se descompensaron del susto, de la sorpresa del ataque gratuito, con el estertor de la muerte. La muerte inesperada. La elegancia deshecha, el gato convulso torciendo las patas, demolida su arquitectura. Las siete vidas vencidas por la brutal desarmonía de la muerte. La cabeza súbitamente aplastada, sucia de sangre y ladrillo. Los colmillos inútiles, mostrándose en la boca entreabierta. El gato fuera del gato, tan sólo el cuerpo del gato. La inmovilidad sin la viva presencia inmóvil del sueño. El gato sin lo que en él es gato. La muerte, que es la ausencia de gato en el gato. Gatocosa entre las cosas. Grato para olvidar, tal vez para enterrar. Para pudrirse.

El silencio de la tarde invariable. El impenetrable muro entre

el niño y todo lo que no es niño. La ciudad, las cosas, los corrales, la densa copa del mango de hojas rojizas. El inalcanzable cielo azul.

Encima del muro, indiferente a los cachos de vidrio, un gato —otro gato, el siempregato— se llevaba a la casa vecina el tedio de un mundo impenetrable. El viento caliente que desgredió al bochorno trajo de lejos, de otros corrales, victorioso canto de un gallo.

ESCORZO BRASILEÑO (1)

Por MAX BENSE

Un recuerdo para Wladimir Murtinho Mario Pedrosa Carmen
[Portinho Cabral
de Mello Burle Marx Pedro Xixto de Carvalho Haroldo y Augusto de
Campos Grünewald Sylvia Barbosa Wollner y su jeep Oskar Nie-
[meyer
Decio Pignatari y su cuaderno rojo Aloisio Magalhães Yeda Bi-
[tanguy
Mario Barata la madre de Sylvia Loengrin Mario Mutto Horatio
[Felipe Lopes
Alcebiades Nascimento Waldemar Podkameri Alice Bens Senhor
[Baumann
e Ilse Aurora Casanova Grisalba Papelaria Plutarco Wunderley
Conceio Wang Anibal Napoleão Antonio Edmundo Pockstaller
[Hermann
Zuckermann Armanda Carmen Mutzenbecher Rebeca Yanes. Con
[estos
nombres completo mi Renania pues en estos hombres se cierra.

(1) *Advertencia del traductor:* Esta composición de Max Bense presenta extraordinarias dificultades de traducción por varias causas: en primer lugar por su parentesco con la llamada escritura automática, sin puntuación; además, por sus enumeraciones, tan pronto onomásticas como caóticas, sus juegos de palabras y conceptos, y por la mezcla de irracionalismo superrealista con la certera visión filosófica de un mundo en plena eclosión vital. Seguimos la escueta puntuación del texto y, siempre que es posible, su convencional división en líneas irregulares. El título que aplicamos a nuestra versión no existe en el original, encabezado simplemente por un número romano (VI).

Muy sorprendente y sazonado como en el trayecto Dakar Río caldo
 Celestina panecillo mantequilla botellín de leche vino blanco verdura
 [tierna
 patatas con perejil ensalada compuesta crema de caramelo fruta
 bebidas a elección y ante todas sin Tónica. [fresca café
 Todo vive. Todo es cálido. Todo límpido. La conciencia tropical
 [es espermática
 coincidencia a la aproximación al contacto a la penetración a la
 producción de gérmenes que llegan atentos y ordenados sin
 evocaciones retrospectivas sólo historia de la creación en los suelos
 [en las paredes
 en las casas en los colores en las figuras en las hojas en las
 frutas en los zumos en las aguas entre los andrajos en la arena en el
 cabello entre líneas en las cortezas en las maderas en los minera-
 [les. No
 triste sino militante. Dulces jamones Wilson de la fazenda Slyvia
 [voluptuosos
 cangrejos en la pasta de Brasilia cien entremeses Cafezinho de
 [São Paulo y
 la pulpa del sol deshilachada en el Copacabana Palace Avenida
 [Atlántica
 considerado como ideas que se aproximan considerado cual
 niños considerado como juguete considerado considerado
 como armas. Espiritualidad como existencia contra la vida contra
 [el calor
 contra la claridad sobrevivir reposado no sólo en el sueño en la
 [hoja del platanero en piruetas
 en ciudades en poesías y en festejos. Improvisadamente duradero
 como el fútbol negro del sábado por la tarde en la playa. Racional
 [como la
 palmera sobre la autopista sobre la colmada bahía de las bahías
 como una mano en el mar coloca el dedo al hombro
 de Favella la magnificencia en los contornos. Vegetación cartesia-
 [na en la
 miseria y en la opulencia de todo un día sociabilidad del baile y
 descanso como manjar de manjares pertinente en la orilla del
 [mar del
 bosque bajo el árbol del pan junto a los monos de la pista en
 [construcción plana casi

en la azotea entre alfombras bajo las gasas junto a ventanas
 [abiertas
 con el cabello suelto al más ligero movimiento profundamente
 a 35 grados. No será como es. [sumergido y
 Cita en el Hotel Jaraguá en São Paulo piso vigésimo.
 Por la mañana con los escritores concretos. Por la tarde con los
 [concretos
 pintores. Me apresuré para la nueva capital sobre la altiplanicie
 [inmensa en
 el hinterland pues el sentido me parecía un monumento a Des-
 [cartes.
 Un monumento concreto que en la más extensa reducción y en
 [la disgregación
 más estridente de los dos profundos conceptos del discurso única-
 [mente debiera
 presentar claridad y oscuridad. Yo había llevado un cartel verde
 [a María
 Viciras para Brasilia. La gran planicie rectangular con el pequeño
 cuadrado rojo donde se marcaban a la izquierda y abajo los
 [15° 43' 16" de
 latitud meridional y 47° 53' 49" de longitud occidental de Green-
 [wich. Se comprendía
 esta indicación según la dióptrica igualmente concreta como
 motivo cartesiano que domina todas las estructuras y accidentes
 [de la
 fundación urbana y se comprende también que el algorítmico
 sabio pensamiento en cuya generalización Descartes siempre acer-
 [tará aquí
 un consabido ejemplo para el antiprovincialismo de la conciencia
 [tropical
 mientras guía a la ciudad un distrito federal en lucha con
 todos los dulces y amargos estados de este gigantesco país dialécti-
 [camente
 para levantar a la más alta categoría una existencia radical y
 [experimentalmente
 trazada. Las palabras no se esfumaron para siempre. Las ideas
 [brillan
 sobre el discurso que no puede encontrar fin. Las demoras no
 [cuentan.

Me agrada el delgado cuaderno rojo que Decio Pignatari publicó
[en 1960 y
que en cada una de las pocas páginas sólo repite en resumen la
[voz organismo
y la estampa cada vez más grande hasta que al final todavía
[queda allí
una amplia abierta negra o fijamente obsesiva. Esta
demora en la observación este acrecentamiento de los signos sobre la
meseta este remanente este sobrante que no está listo y descansa
[truncado
y lleno de sentido son los elementos peculiares de la inteligencia
[brasileña.
De Brasilia horizonte de la luna. Blanco y rojo. Ya no la olvidaré.
La ciudad como cartel sobre el plato del maquis. Edificio como
[pieles
de escondrijos habituales. Claros chales arremangados sobre la fuerza
[y la oposición.
Plazas desiertas al mediodía. Puertas llenas por la tarde. Un paso
[en línea espiral
deja reluciente una capilla. Masas abrumadoras al punto.
surgen. También el más patente contraste con Roma. Matorrales
[y espesura
entre los palacios. Señales tajadas en la calle indican el terreno
del subterráneo. Perfecta claridad sobre las perfectas
sombras. Colina de termites en los jardines y cigarras que de la
[rama
se levantan no solamente son pruebas de la vida y de la muerte
[que
se enfrentan al paisaje de hormigón sino también modelos de una
[existencia cuyo
urbanismo aparente expresa una sistemática de lo intrínseco. El
efecto cortical de la civilización conserva la hondura en la superficie
[y los pesares
del principio en el goce del presente. Un hacerse llegado a ser
[estable en
cada golpe de vista plenitud. La cristalización general de la que
[Stendhal
hablaba en perspectiva amorosa se ensancha aquí cual creación
[plena.

Así se consideran los seguros objetivos del espíritu en la masa las
 [corrientes
 exuberancia tropical que permanece como expresión de una felicidad
 [humana
 pero se aplican sosiegan cuando el pensamiento en la indecisión
 obliga a la cautela en el pathos. Occams cruel
 navaja de afeitar que solamente podrían dejar las indispensables
 [criaturas
 pasa rozando esta altiplanicie y cuando las lámparas la integridad
 iluminan se oye su murmullo al otro como al americano.
 Desde ahora me proclamo contra el desaliendo. Mujeres en las
 [calles
 en las fazendas en las oficinas de los negocios en el Atlántico han
 empezado a tener propósitos y no solamente casualidades. Los padres
 [convierten
 hijas en mujeres ya que adquieren su vivienda. Propiedad que
 la liberad del amor limita como prematura. Grueso buitre mudo
 sobre la defección de la ciudad. Muerte bajo la cal en el cemento.
 [Arcos de
 la avenida desfloran los bosques. Las tardes vienen rápidas como
 [gesticulaciones
 Ríos mar golpea la calle. Lluvia y carnaval como fenómenos de
 expectación. Gualdas expiaciones pierden de pronto una rueda. No
 [hay viejos
 cual maduros cruzeiros en el comercio en el mando.
 Vuelo o fantasía de Río a São Paulo por la tarde para una en-
 [trevista.
 Rápido como una llamada telefónica. Lo elemental y lo prospectivo
 [se muestran
 en el mejor dominio del mundo de los signos. Cada mano levantada
 [satisface.
 La vista es más que el ojo. Las normas de la circulación pertenecen
 [al abierto
 sistema de la improvisación. Líneas de aviación e hilos telegráficos
 [definen
 una idea de vecindad contra la que nada representa el sentimiento
 [anhelante.
 Distancias extinguidas. La mirada cae del aeropuerto de Congonha
 en São Paulo y descubre la ciudad casi cual monstruo indesm-
 [brable

erguidos sillares y cubos de concreta potencia de un compacto imperio de espíritu y negocio. En cada habitación un pensamiento [hacia el

Mato Grosso y las pieles de los jaguares. Y cada narración un viaje fluvial por el Amazonas. Y ninguna belleza es maliciosa.

[Establecerse y marchar son privilegios de los pioneros. Los puestos estables difa-

[man la celeridad. Sólo donde el sedentarismo tiene una significación hu-

[mana son la causa y la huelga procedimientos legítimos de justicia. La

inteligencia de la función alcanza además la verdadera aprehensión [de las cosas.

La máscara se desgasta pero no su papel. Sin embargo siempre [soporta

el desierto sólo al enamorado platónico y se lanza maligno contra el conquistador por las armas. Su dialéctica no reconoce visitud

[alguna en la más alta calidad. Maneja la negación mientras la productividad

se concentra más poderosa que la destrucción. Consabido que nin- [guna ciudad

tropical quiere traje azul oscuro camisa blanca y corbata es sabido [una

ciudad tropical no quiere traje azul oscuro ni camisa blanca ni con corbata.

Wladimir Murtinho señalaba Mario Pedrosa señalaba Carmen Por- [tinho señalaba

Cabral de Mello señalaba Magalhães señalaba Augusto de Campos [señalaba

Haroldo señalaba Wollner señalaba día y noche sin Beckett Volpis fachadas Ríos público la idea del verso ante el aeropuerto de

[Brasilia los cubos de ladrillo y la E la lengua Rosas la Noigandres la pequeña

galería. Como de sí mismas se admiten palabras y cosas pluridimensionales. Mañana no es mañana no es pasado mañana.

[También el texto admite medallones que pertenecen a la categoría ornamental.

[Ente

cuya inteligencia ha conservado aún el carácter primitivo de la
 [improvisación
 saborean la pureza espiritual de su dicha en la predilección
 por la palabra. Cuando algo es lo que es algo que casi no fuera.
 En la noche flotará el algo de ello. Si aparece el viento
 se recoge. Cuando tan amplios se extienden los ademanes
 de nuevo y se afinan sobre el papel los viejos tipos de imprenta
 [para las novedades.
 También en el gran calor no se separan las palabras y permanece
 [el sonido.
 Nunca miedo y temblor. Nunca vergüenza y arrepentimiento. Los
 [ríos no esperan.
 El iridi no confiesa. La selva virgen no conoce la nada. Los poetas
 [nada
 innominado. La costa ninguna diversión final. El día ningún último
 [tomo.
 Petrópolis solamente verde. La esperanza no es principio suntuario.
 [Historia es
 prolongación no pretérito. El yo rechazado de sí está
 encajonado en un pequeño estuche alto y rápido sobre el Atlántico en
 la conciencia de que ha reconocido demasiado tarde su maravillosa
 [vuelta.
 El muerto está muerto. Pero la duración de la putrefacción nunca
 [es igual.
 El cuadrado es distinguido entre los polígonos. Quien allí fue dejado
 [reflexiona
 piensa y piensa como desmemoriado. Ya no digo más fue como
 es digo es como nunca fue.

(Traducción del alemán por Alberto Sánchez.)

NOTICIARIO BREVE

NARCEJA MOSTRA INTERNACIONAL DE POESÍA.—La revista «Narceja», que dirige en São Paulo el poeta y crítico Milton de Lima Sousa, ha organizado, en colaboración con el Centre International d'Etudes Poétiques de Bruselas, una interesante exposición de libros y revistas de poesía, fotografías de poetas y originales de los mismos, ilustrados por famosos pintores y dibujantes, que se ha celebrado durante los pasados meses de abril y mayo en las dependencias de la Discoteca Pública Municipal paulista.

Además del Brasil y de España, estaban representados los siguientes países: Gran Bretaña, Estados Unidos de América, Bélgica, Francia, Portugal, Suecia, Israel, Italia, la Unión Soviética, Grecia, Polonia, Rumania, Checoslovaquia, Holanda, Alemania, Dinamarca, el Japón, Suiza, el Ecuador, Chile, la República Dominicana, el Paraguay, el Perú, el Uruguay, Bolivia, Guatemala, la Guayana Francesa, la Martinica, Colombia, Nicaragua, Méjico, la Argentina, Puerto Rico, Venezuela, el Senegal, Angola, Mozambique, Cabo Verde, Irlanda, Bulgaria, Cuba, Panamá y China. En total, cuarenta y cinco países de cuatro continentes.

En la sección brasileña se exponían libros de Vinícius de Moares, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Murilo Mendes, Mário de Andrade, A. Ferreira, Jorge de Lima, Emilio Moura, Joaquim Cardozo, Mário Quintana, Bueno de Rivera, João Cabral de Melo, Cassiano Ricardo, Augusto F. Schmidt, Cecília Meireles, Dantas Mota, Henriqueta Lisboa y de Geir Campos, Deolindo Tavares, Rangel Moreira, Darcy Damasceno, Paulo Sergio, Ferreira Gullar, Zilá Mamede, Domingos Paoliello, Cyro Pimentel, Affonso Ávila, Mário Chamie, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos y otros.

En esta misma sección se expusieron manuscritos de Henriqueta Lisboa, Murilo Mendes, Foed Castro Chamma, Mário Chamie, Carlos Maria de Araujo y Décio Pignatari, así como fotografías de Drummond de Andrade, Mário Quintana, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira y Jorge de Lima.

Después de la brasileña, la sección más nutrida ha sido la dedicada a los poetas españoles. Figuraban en ella, entre otros, libros y poemas de Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Victoriano Crémer, Angel Crespo, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya, José Luis Cano, Manuel Pinillos, José Corredor Matheos, Pablo García Baena, Jaime Gil de Biedma, Emilio Prados, Federico García Lorca, Gabino-Alejandro Carriedo, Angel González, Carlos Barral, Julián Marcos, José Manuel Caballero Bonald, Leopoldo de Luis, Blas de Otero, Ángela Figuera Aymerich, Luis Cernuda, Vicente Gaos, Jorge Guillén, José Luis Gallego, Rafael Millán, Francisco Carrasquer, y de los poetas en lengua catalana, Jacinto Verdaguer, Carles Riba, Salvador Espriu y Clementina Arderiu. En la sección de revistas, destacaban «Espadaña», «Poesía de España», «Deucalión», «Papeles de Son Armadans» e «Insula». Había manuscritos de la mayoría de los poetas citados y fotografías de varios de ellos.

Los manuscritos del grupo de poetas realistas españoles, que fueron objeto de un apartado en esta sección, estaban ilustrados por Francisco Mateos, Antonio Saura, Manolo Millares, Ricardo Zamorano, Garrido, Manuel Calvo, Ortiz Valiente, Carlos, Antonio Guijarro, Oscar Estruga, Molina Sánchez, Francisco Alvarez y Martha Adams Zelt.

Uno de los paneles de la exposición fue dedicado a la poesía israelita moderna. Figuraban en él poemas de Léa Goldber, Haym Gouri, Yeheda Amihay, Ben Tsion Tomere y T. Carmi, traducidos por la gran poetisa brasileña Cecilia Meireles.

Ante la imposibilidad de ofrecer una lista completa de los poetas y revistas representados, nos limitaremos a añadir que durante los días que estuvo abierta la exposición se celebraron en los locales dedicados a la misma varias sesiones de cine y audiciones de poesía grabada y se pronunciaron conferencias monográficas y de carácter general.

La muestra, que ha constituido un auténtico éxito, fue anunciada con un cartel, del que es autor el artista Fernando Lemos.

EXPOSICIONES EN MADRID.—Durante la temporada artística que acaba de terminar, el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil en Madrid ha organizado cinco exposiciones de arte brasileño que han llamado poderosamente la atención en los medios artísticos de esta capital. La primera de ellas ha sido la del pintor Aldemir Martins, en la Sala Neblí, en el mes de febrero.

Durante el mes de abril se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo la interesante exposición de grabados populares del nordeste del Brasil. En el mismo mes se inauguró en la Sala San Jorge la de esculturas de Franz Weissmann, y en el mes de mayo abrió sus puertas la Sala El Arbol para presentar una colección de pinturas de Lucy Calenda, artista brasileña residente en Italia.

La primera de las mencionadas exposiciones fue presentada por nuestro director, y las otras tres, por el poeta João Cabral de Melo Neto. La de grabados populares ha sido, asimismo, presentada en la ciudad de Barcelona.

Por último, con motivo de la celebración de la VI Semana del Brasil,

se organizó en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid una exposición de pintura brasileña contemporánea, constituida por obras de coleccionistas residentes en Madrid, en la que estuvieron representados los siguientes artistas: Tomaz Ianelli, Aloísio Magalhães, Carlos Scliar, Lucy Calenda, Isabel Pons, Djanira, Doménico Lazarini, Heitor dos Prazeres, Waldemar da Costa, Di Cavalcanti, Aloísio Carvão, Edite Behring, Maria Bonomi, Alberto Guinard, Edésio Esteves, Barros-O Mulato, Franz Weissmann, Maria Leontina, Lothar Charoux y António Gonçalves Gomide, con un total de veintiocho obras.

BIBLIOGRAFIA DEL PRESENTE NUMERO

Por Terezinha F. SPINOLA

Con el doble objeto de ofrecer información complementaria sobre los trabajos publicados en esta revista a cuantos puedan sentir interés por los temas o por los autores brasileños que colaboran con nosotros, o son objeto de nuestras colaboraciones, y de ir haciendo un catálogo orgánico de la riqueza bibliográfica brasileña en la capital de España, iniciamos esta sección, teniendo en cuenta los fondos de algunas de las más importantes bibliotecas públicas de Madrid. Son éstas la Biblioteca Nacional, la del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la de la Facultad de Filosofía y Letras y la del Instituto de Cultura Hispánica.

Organizamos los apartados de esta sección según el orden de publicación de los trabajos en nuestra revista y agrupando por separado las fichas correspondientes a cada una de las bibliotecas públicas mencionadas.

En cada una de las fichas anotamos la correspondiente referencia para la localización de cada libro en la biblioteca que lo conserva.

Hemos creído oportuno, al referirnos al poeta Murilo Mendes, ofrecer la bibliografía del Movimiento Modernista, fundamental en la literatura brasileña, al que este autor perteneció. Asimismo, al tratar del escultor Weissmann y del músico Villalobos, hemos dejado de ceñirnos estrictamente al tema, y, debido además a la falta de abundante bibliografía sobre ambos, ofrecemos la existente en relación con la escultura y la música del Brasil. En adelante, cuando aparezcan temas semejantes en esta revista, nos limitaremos a dar noticia de las nuevas adquisiciones de cada una de las bibliotecas ya mencionadas.

MURILO MENDES

Por DÁMASO ALONSO

I) LA OBRA DE MURILO MENDES

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | | | |
|---|--------------|--|------------|
| 1) Mendes, Murilo | 869.0-1 (81) | 5) Mendes, Murilo | 244 (81) |
| Men | | Men | |
| ———. Poesia Liberdade. - Rio de Janeiro. - AGIR. - 1947. - 157 págs. - 23,5 cms. - R. 35.954. | | ———. O discípulo de Emaus. - 2. ^a edição. - Rio de Janeiro. - AGIR. [Imp. Nacional]. - 1946. - 138 págs. + 1 hoj. - 19 cms. - R. 35.767. | |
| 2) Mendes, Murilo | 869.0-1 (81) | 6) Mendes, Murilo | 244 (81) |
| Men | | Men | |
| ———. Mundo enigma (1942). Os quatro elementos (1935). - Rio de Janeiro. - [Globo]. - [1945]. - 142 págs. + 1 ret. - 19 cms. - Tel. roja. - R. 36.108. | | ———. O discípulo de Emaus. - [Rio de Janeiro]. - Edit. Agir. - [Imprensa Nacional]. - [1944]. - 138 págs. + 1 hoj. - 19 cms. - Rúst. - R. 2.381. | |
| 3) Mendes, Murilo | 869.1 (81) | 7) Mendes, Murilo | 869.0-(81) |
| Men | | Men | |
| ———. Mundo enigma (1942). Os quatro elementos (1935). - Rio de Janeiro. - Livraria do Globo. - [Barcellos, Bertaso & Cia.]. - 1945? - 142 págs. + 2 hojs. + 1 lám. - Hol. R. 2.876. | | ———. Contemplação de Ouro Preto. - [Rio de Janeiro. - Imprensa Nacional]. - 1954. - 171 págs. + 9 láms. + 1 hoj. - 23 cms. - R. 36.956. | |
| 4) Mendes, Murilo | 869.0-(81) | 8) Noemia [seud.] | 75 (814.I) |
| Men | | Noe | |
| ———. Mundo enigma (1942). Os quatro elementos (1935). - Porto Alegre. - Edic. Libr. do Globo. - 1945. - 142 págs. + 2 hojs. + 1 lám. - 20 cms. - Rúst. - R. 7.532. | | Bahia em quinze estampas, por ———. - Prefácio de Murilo Mendes. - Buenos Aires. - Viau S. R. L. [Tall. Gráf. Sebastian de Amarrortu e Hijos, S. R. L.]. - [1952]. - 5 hoj. + 15 láms. + 2 hojs. - 53 cms. - Carton. - R. 36.748. | |

II) LA GENERACION DE MURILO MENDES

MODERNISMO. CRITICA

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | | |
|--|-------------|--|
| 1) Introduction | 869.0-1(81) | S. Darennes. - (s. l. São Paulo?) |
| In | | (s. i.). - 1954. 86 págs. + 7 láms. - |
| An ——— to Modern Brazilian Poetry. Verse translations by Leonard | | 20 cms. - Cart. - Club de Poesia do Brasil. - R. 36.701. |

- 2) Loanda, Fernando Ferreira de 869.0-1 (81)
Loa
———. Panorama de nova Poesia Brasileira. - Rio de Janeiro. - Orfeu. - [Irmãos Pongetti]. - 1951. - 239 págs. + 1 hoj. - 24 cms. - R. 35.966.
- 3) Orico, Osvaldo 869.0-1 (81)
Ori
———. Poetas del Brasil. - [Madrid]. - Instituto Miguel de Cervantes. - [Ed. Jura]. - 1948. - 214 págs. + 1 hoj. - 24,5 cms. - Rúst. - R. 9.507.
- 4) Antologia 869.0-1 (81) (082.2)
Ant.
———. da poesia brasileira moderna, 1922-1947. - Seleção e Introdução de Carlos Burlamaqui Kopke. - São Paulo. - Secretaria de Educação e Cultura. - [Empresa Gráfica «Revista dos Tribunais», Ltda.]. - 1953. - 324 págs. + 7 láms. - 19 cms. - Clube de Poesia de São Paulo. - R. 40.391.
- 5) Antologia 869.0-1(81) (082.2)
Ant.
———. de la poesia brasileña. Introducción y traducciones de Renato de Mendonça. - [Madrid]. - Ed. Cultura Hispánica. - [Gráf. Valera]. - 1952. - 305 págs. + 1 hoj. - 20 cms. - R. 17.905.
- 6) Parnaso 869.0-1 (81) (082.2)
Par
———. Brasileiro. - Cien poetas contemporâneos, por Alfonso Costa. - Barcelona. - Edit. Maucci. - (S. A.). - 335 págs. - 18 cms. - Tel. roja. - R. 1.383.
- 7) Pesquena 869.0-1 (81) (082.2).
Pep.
———. Antologia de Moderna poesia brasileira. Seleção e Prefácio de José Osório de Oliveira. - Lisboa. - Secção brasileira do S. P. N. - Gráf. Ltda.]. - 1944. - 107 págs. + 1 hoj. - 16,5 cms. - Cart. - Coleção «Atlântico», 1. - R. 3.938.
- 8) Núm. 1.542
Academia Brasileira 869.09 (81)
de Letras Aca
Curso de Crítica. Conferências realizadas na Academia brasileira de Letras. Rio de Janeiro. - [Cia Brasileira de Artes Gráficas]. - 1956. - 317 págs. - 23 cms. - R. 55.003.
- 9) Núm. 1.544 869.09 (81)
Adonias Filho Ado
Modernos ficcionistas brasileiros, por ———. Ensaios. - [Rio de Janeiro]. - Ed. O. Cruzeiro. - [1958]. - 242 págs. - 21 cms. - R. 55.084.
- 10) Núm. 1.546 869.09 (81)
Araujo, Murilo Ara
Murilo Araujo. Quadrantes do modernismo brasileiro. - [Rio de Janeiro]. - Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. [Depart. de Imp. Nacional]. - [1958]. - 43 págs. - 21 cms. [Coleção Aspectos 32]. - R. 55.089.
- 11) Núm. 1.551 869.09 (81)
Brito, Mário da Silva Bri
———. História do Modernismo Brasileiro. - São Paulo. - Saraiva. - 1958. - 1 vol. - 22 cms. - R. 55.027.
Contiene:
I. Antecedentes da semana de Arte Moderna. - 287 págs. + 17 láms.
- 12) Núm. 1.585 869.09 (81)
Peregrino Junior Per
Peregrino Junior. O movimento modernista. Rio de Janeiro. - Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação. [Dept. Imp. Nacional]. - [1954]. - 44 págs. - 19,5 cms. - Os Cadernos de Cultura, número 69. - R. 55.059.
- 13) Silva, Domingos 869.0.01 (81)
Carvalho da Sil
———. Introdução ao estudo do ritmo da poesia modernista. - São Paulo. - Rev. Brasileira de Poesia. - [«Rev. dos Tribunais»]. - 1950. - 34 págs. - 18,5 cms. - R. 36.880.
- 14) Modernismo 869.0.015.19 (81)
Mod.
———. Estudos críticos. - Organizados por Saldanha Coelho. - Rio de Janeiro. - «Folha Carioca». - [1954]. - 190 págs. + 2 hoj. - 23,5 cms. - Revista Branca. - R. 36.312.

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- | | | |
|--|------------|---|
| 1) Ellison, Fred P. | Sec. 4 | Rachel de Queiroz. - Berkeley. - Univ. of California. - 1954. |
| | Núm. 1.307 | |
| Brazil's New Novel Four Northeastern masters. José Lins do Rego, Jorge Amado, Garcilano Ramos, | | |
| 2) Orico, Osvaldo | Sec. 4 | Poetas del Brasil. - [Madrid. - Edic. Jura]. - 1948. |
| | Núm. 2.240 | |

ARTICULO DE GILBERTO FREYRE

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | | | |
|---|------------------------|---|-------------|
| 1) Freyre, Gilberto | 373.68 (81) | 6) Freyre, Gilberto | 869.05 (81) |
| | Fre | | Fre |
| ———. Palavras às profesôras rurais do Nordeste... Recife. - Secretaria de Educação e Cultura. - 1957. - 17 págs. - 23 cms. - Cadernos de Pernambuco. - R. 53.398. | | ———. Um brasileiro em terras portuguesas. Introdução a uma possível luso-tropicologia. Com 22 fotografias e outros documentos. - Rio de Janeiro. - Editora José Olympio. [Empresa Gráfica da «Revista dos Tribunais»]. - 1953. - 9 láms. + 4 láms. pleg. + 2 hojs. + 438 págs. - 22,5 cms. - Coleção Documentos Brasileiros. 76. - R. 35.848. | |
| 2) Freyre, Gilberto | 869.0 (Cunha 107) (81) | 7) Cunha, Euclides da | 91 (812.8) |
| | Fre | | Cun |
| ———. Atualidade de Euclides da Cunha... Segunda edição. - Rio de Janeiro. - [Casa do Estudante do Brasil]. - Jornal do Comércio. - 1943. - 63 págs. - 16,5 cms. - R. 36.866. | | ———. Canudos (Diário de uma expedição). Introdução de Gilberto Freyre. - Rio de Janeiro. - J. Olympio Edit. - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1939. - XXV + 186 págs. + 1 hoj. - 23 cms. - Rúst. - Coleção Documentos Brasileiros 16. - R. 7.522. | |
| 3) Freyre, Gilberto | 91.04 (81) | 8) Freyre, Gilberto | 308 (81) |
| | Fre | | Fre |
| ———. Aventura e Rotina. - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1953. - 557 págs. + 10 láms. pleg. - 22,5 cms. - Col. Documentos Brasileiros núm. 77. - R. 36.072. | | ———. Casa Grande, Senzala, Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal. - São Paulo. - José Olympio. - 1946. - Vol. - 22,5 cms. - Rúst. - Col. Documentos Brasileiros n. 3. - Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil. - R. 4.762. | |
| 4) Núm. 772 | 370.98 (81) | 9) Freyre, Gilberto | 304 (81) |
| Freyre, Gilberto | Fre | | Fre |
| Em torno da situação do professor no Brasil ———. - Recife. - Secretaria de Educação e Cultura. - 1956. - 28 págs. - 23 cms. - Cadernos de Pernambuco núm. 3. - R. 542.76. | | ———. Casa Grande y Senzala... [Traducción... Benjamín de Garay. - Buenos Aires. - Emecé, Edit., S. A. - [Tall. Gráf. J. Hays Bell Brandsen y Gaboto]. - [1943]. - 2 vols. - 18,5 cms. - Rúst. - Grandes Ensayistas. - R. 18.997. | |
| 5) Freyre, Gilberto | 8 (812.8) «1943» | | |
| | Fre | | |
| ———. Na Bahia em 1943. - Rio de Janeiro. [Companhia Brasileira de Artes Gráficas]. - 1944. - 210 págs. - 1 hoj. 18,5 cms. - R. 35.653. | | | |

- 10) Freyre, Gilberto 301 (81)
Fre
Manifesto regionalista 1926. Rio de Janeiro. - Imp. Nacional. - 1955. - 54 págs. - 19,5 cms. - Os Cadernos de Cultura. - R. 39.154.
- 11) César, Getúlio 398 (81)
Ces
———. Crendices do nordeste. Prefácio de Gilberto Freyre. - Rio de Janeiro. - Irmãos Pongetti Edit. - 1941. - 203 págs. + 3 hojs. - 18,5 cms. - Rúst. - Temas Contemporâneos. - R. 2.867.
- 12) Núm. 2.183 869.4 (81)
Portela, Eduardo Por
———. Dimensões, I (Crítica literária). Pref. de Gilberto Freyre... - Rio de Janeiro. - [Gráf. Olímpica]. - 1958. - 223 págs. - 23,5 cms. - R. 56.318.
- 13) Julião, Francisco 869.0.3 (81)
Jul
———. Cachaca... Prefácio de Gilberto Freyre. Ilustrações de Ladja-ne... - Recife. - Ed. Nordeste. [Jornal do Comércio]. - 1951. - 86 págs. + 3 hojs. - 18,5 cms. - Grab. intercal. - R. 52.742.
- 14) Cruls, Gastão 9 (813.3)
Cru
———. Aparência do Rio de Janeiro... Prefácio de Gilberto Freyre. - 2.^a edição, Rio de Janeiro. - José Olympio. - 1952. - 2 vols. - 23 cms. - Col. Documentos Brasileiros n. 60. - R. 36.070.
- 15) Freyre, Gilberto 088 (81:52)
Fre
———. Inglêses no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida a paisagem e a cultura do Brasil. Prefácio de Octavio Tarquínio de Sousa. - São Paulo. - J. Olympio Edit. [Gráf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1948. - 6 hojs. + 324 págs. + 1 hoj. + 9 láms. - 23 cms. - Rúst. - R. 7.499. - «Coleção Documentos Brasileiros», 58.
- 16) Freyre, Gilberto 91+32 (81)
Fre
———. Interpretação do Brasil. Aspectos da Formação Social Brasileira, como processo de Amalgamento de Raças e Culturas. Introdução e tradução de Olivio Montenegro. - São Paulo. - José Olympio Edit. - [Gráf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1947. - 323 págs. - 23 cms. - Rúst. - Coleção Documentos Brasileiros, 56. - R. 7.442.
- 17) Freyre, Gilberto 91+32 (81)
Fre
———. Interpretación del Brasil. - México. Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - [1945]. - 194 págs. + 2 hojs. - 22,5 cms. - Rúst. - De Col. Tierra Firme, vol. 10. R. 8.970.
- 18) Freyre, Gilberto 91+32 (81)
Fre
———. Interpretación del Brasil. - [Traducción del original inédito por Teodoro Ortiz]. - México. Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - 1945. - 195 págs. + 1 hoj. - 21,5 cms. - R. 34.073.
- 19) Freyre, Gilberto 301 (81)
Fre
———. Interpretación del Brasil. - [Traducción... por Teodoro Ortiz]. - México. - Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - 1945. - 195 págs. - 22,5 cms. - R. 3.386.
- 20) Freyre, Gilberto 308 (81)
Fre
———. Interpretación del Brasil. - [Traducción por Teodoro Ortiz]. - México. - Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - [1945]. - 194 págs. + 2 hojs. - 21,5 cms. - R. 21.372.
- 21) Freyre, Gilberto 308 (81)
Fre
Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil. - Rio de Janeiro. - Edit. José Olympio. - [Gráfica da «Revista dos Tribunais Ltda.»]. - 1954. - Vol. - 22,5 cms. - Coleção Documentos Brasileiros. - 36-36A. - R. 35.84⁹. - Contiene:
Casa Grande e Senzala. Formação da Fazenda brasileira sob o regimen de Economia Patriarcal. Ilustrações de Thomaz Santa Rosa. - 8.^a edição. - Vol.

- 22) Martins, Luis 9 (81)
Mar
———. O Patriarca e o bacharel. Prefácio de Gilberto Freyre. - São Paulo. - Martins. - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - [1953]. - 229 págs. + 1 hoj. - 20 cms. - R. 36.229.
- 23) Morão, Simão Pinheiro 61 (81)
Mor
Morão [João Ferreira de] Rosa [Miguel Dias] Pimenta. Notícia dos três primeiros livros em vernáculo sobre medicina no Brasil. Estudo crítico de Gilberto Osorio de Andrade... Interpretações e notas de Eustaquio Duarte. Prefácio de Gilberto Freyre. - Pernambuco. - Arquivo Público. - 1956. - XXXVIII + 565 págs.
- 24) Lima, Oliveira 9 (81)
Lim
———. Formação histórica da Nacionalidade Brasileira. Prefácios de Gilberto Freyre, M. E. Martinenche, José Veríssimo. Tradução de Aurelio Domínguez. - [Rio de Janeiro]. - Cía. Edit. Leitura. [Gráfica San Antonio]. - 1944. - XXXI + 259 págs. + 2 hojs. - 24 cms. - Coleção Conhecimento do Brasil. I.
- 25) Montenegro, Olivio 869.0.09-3 (81)
Mon
———. O Romance brasileiro. Prefácio de Gilberto Freyre. - 2.^a edição... - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [Gráf. «Revista dos Tribu-
nais»]. - 1953. - 310 págs. + 1 hoj. - 22 cms. - R. 36.338.
- 26) Lima, Oswaldo Gonçalves 613.2/3 (72)
Lim
———. Alimentos e bebidas no México pré-hispânico, segundo os manuscritos de Sahagun. Prefácio de Gilberto Freyre. - Recife. - Instit. Joaquim Nabuco. - 1955. - V + 41 págs. + 1 hoj. pleg. - 23 cms. - R. 45.366.
- 27) Ortigão, Ramalho 869.94 (81)
Ort
——— e Eça de Queiroz. As farpas. Seleção e prefácio de Gilberto Freyre. - Rio de Janeiro. - Dois Mundos. - [São Paulo]. - 1943. - 2 vols. + 2 láms. - 21,5 cms. - Coleção Clássicos e Contemporâneos. - R. 36.575.
- 28) Ribeiro, René 572 (81)
Rib
———. Religião, Relações raciais. Prefácio de Gilberto Freyre. - [Rio de Janeiro]. - Serviço de Documentação. [Imprensa Nacional]. - 1956. - 241 págs. + 1 hoj. - 25 cms. - R. 47.651.
- 29) Freyre, Gilberto 308 (81)
Fre
———. Sobrados e Mucambos. 2.^a edição. - São Paulo. - José Olympio. - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1951. - 3 vols. - 23 cms. - Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil, n. II. - R. 36.304.

Biblioteca Nacional

- 1) Freyre, Gilberto H-A
32879
———. A propósito de frades. Bahia. - Universidade. - 1959. - 190 págs. + 11 hojs. + 1 lám. - 26 cms. - Publicações da Universidade da Bahia. 9. - 1. Franciscanos em Brasil. I. Universidade da Bahia. edição 271.3-9 (81). - R. 277.502.
- 2) Freyre, Gilberto V
C.º 3364-27
Integração portuguesa nos trópicos. Gilberto Freyre. [Vila Nova de Fa-
malição. - Minerva]. - 1958. - 139 págs. - 25,5 cms. - Centros de Estudos Políticos e Sociais. Estudos de Ciências Políticas e Sociais, vol. VI. 1. Política Colonial. I. Centro de Estudos Políticos e Sociais. - Lisboa 325.3 (469).
- 3) Freyre, Gilberto H-A
27250
———. Interpretación del Brasil. [Tradução por Teodoro Ortiz] (I). - México. - Fondo de Cultura Económica. - [Gráfica Panamericana].

[1945]. - 195 págs. + 1 hoj. - 22 cms. - (I) AC V.º de la port. - Tierra Firme, 10.

1. Brasil. Costumbres y vida social.
2. Brasil. História. S. XX. I. Ortiz, Teodoro, tr.

308 (81) «19»

981 «19» (04)

- 4) Freyre, Gilberto V
C.º 4558-9

———. Portuguese integration in the Tropics... Lisboa. [Tip. Silvas]. - 1961. - 107 págs. + 1 hoj. - 23,5 cms, I. Portugal. Colonias. - 325-3 (469). R. 292.988.

- 5) Freyre, Gilberto, pr. H-A
33312

Morão, Simã Pinheiro. Morão, Rosa de Pimenta. Notícia dos três primeiros livros em vernáculo sobre a medicina no Brasil. [trattado único das bexigas e saramp... composto por Romão (anagr.)]. Mosia

Reinhipo, Lisboa, 1683... Trattado unico da constituçam pestilencial de Pernambuco... composto por Joam Ferreyra da Rosa. - Lisboa, 1694... Noticias do que he o achague do bicho... por Miguel Dias Pimenta... Lisboa [1707]. Estudo de Gilberto Osório de Andrade. Introduções históricas, interpretações e notas de Eustáquio Duarte. Prefácio de Gilberto Freyre. - [Recife. Pernambuco]. - Arquivo Público Estadual. - [Of. Gráf. da Imp. Oficial do Estado de Pernambuco]. - 1959. - XXXVIII + 565 págs. + 35 láms. - 32 cms. - Orl., cap. grab., viñ. y grab. intercal. - Núm. 255 de uma tirada de 110 ejs.

1. Medicina. Obras anteriores a 1800.
2. Medicina. Brasil. I. Rosa, João Ferreyra da. II. Pimenta, Miguel Dias. III. Andrade, Gilberto Osório de, com IV. Duarte, Eustáquio, pr. y an. V. Freyre, Gilberto pr. 616 (082). - R. 280.618.

Facultad de Filosofía

- 1) Freyre, Gilberto 869.0 (81)
F89
-4g
———. Interpretación del Brasil. -

México. - [Gráfica Panamericana, S. de R. L.]. - [1945]. - 195 págs. + 1 hoj. - 22,5 cms. - Rúst. - R. 171.163.

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Ribeiro, René 15
568
Religião e relações raciais. Prefácio de Gilberto Freyre. - Rio de Janei-

ro. - Min. da Educação e Cultura. - [Imp. Nacional]. - 1956. - 241 págs. + 1 hoj. - 25 cms. - Rúst. - R. 30.246.

WEISSMAN

Por J. M.ª MORENO GALVÁN

LA ESCULTURA EN EL BRASIL

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Aleijadinho 73 (82)
Ale
El ——— Antônio Francisco Lisboa. [Selección de noticias de Newton Freitas]. Buenos Aires. - Ed. Nova. - [Imp. López]. - [1944]. - 19 págs. + 31 láms. + 1 hoj. - 19 cms. - R. 21.245.

- 2) Freudenfeld, R. A.
73 (Aleijadinho) (81)
Fre
———. O Aleijadinho mestre Antônio Francisco. - 2.ª edição. - São Paulo. - Edic. Melhoramentos. - (S. a.). - 79 págs. con lám. - 23 cms. - Cart. - R. 36.641.

- 3) Lisboa, Antônio Francisco
73 (Aleijadinho) (81)
Lis

———. O Aleijadinho (s. l.: ¿Rio de Janeiro?). - Ministério da Educação e Saúde. - 1951. - 65 + 2 hojs. + lám. 1-49. - 28,5 cms. - Tel beige. - R. 61.288.

- 4) Newton Freitas 73 (Lisboa) (82)
New

El «Aleijadinho». Antônio Francisco Lisboa. - Selección y noticias de... - Buenos Aires. - Edit. Nova. [Imp. López]. - [1944]. - 19 págs. + 1 hoj. + lám. 1-XXXI. - 18 cms. - Cart. - De Colección Mar Dulce. - R. 8.960.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Por JOSÉ GUILHERME MERQUIOR y ANGEL CRESPO

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | |
|--|--|
| <p>1) Núm. 1.317 759.6 (81)
Melo Neto, João Cabral de Mel
João Cabral de Melo, João Miró. - [Rio de Janeiro]. - Ministério da Educação e Cultura. - Serviço de Documentação. - [Depto. Imp. Nacional]. - [1952]. - 48 págs. + 2 láms. - 19,5 cms. - Os Cadernos de Cultura. - R. 54.931.</p> | <p>2) Melo Neto, João Cabral de 869.0-1 (81)
Mel
———. O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade de Recife. São Paulo. - Serviço de Comemorações Culturais. - 1954. - 64 págs. - 24,5 cms. - Comissão do IV Centenário. - R. 36.816.</p> |
|--|--|

HEITOR VILLALOBOS

Por SÁNCHEZ PEDROTE

LA MUSICA EN EL BRASIL

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras

- | | |
|--|---|
| <p>1) Bettencourt, Gastã 78 (81)
B52g
História Breve da música no Bra-</p> | <p>sil por ———. - [Lisboa. - Oficina Gráfica]. - [1945]. - 124 págs. + 1 hoj. - 17 cms. - Cart. - R. 152.473.</p> |
|--|---|

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | |
|---|--|
| <p>1) Maria, Vasco 92 (Villa Lobos) (81)
Mar
Heitor Villa Lobos ———. [Rio de Janeiro]. - Serviço de Publicações. - (S. a.). - 159 págs. + 4 láms. - 23 cms. - Ministério das Relações Exteriores Divisão Cultural. - R. 13.781.</p> | <p>3) Maria, Vasco 82 (Villa Lobos) (81)
Mar
Heitor Villa Lobos. ———. [S. i. Rio de Janeiro?]. - Ministério das Relações Exteriores. - (S. a.). - 156 págs. - 23 cms. - R. 36.063.</p> |
| <p>2) Maria, Vasco 92 (Villa Lobos) (81)
Mar
Héctor Villalobos ———. - (S. i.). - Serviço de Publicações. - (S. a.). - 159 págs. - 23 cms. - R. 20.984.</p> | <p>4) Azevedo, Luis Heitor Correia de 78:016 (81)
Aze
Bibliografia musical Brasileira (1820-1950), por ———, com a colaboração de Cleofé Person de Ma-</p> |

- tos e de Mercedes de Maura Reis. - Rio de Janeiro. - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1952. - 253 págs. + 12 láms. - 24 cms. - R. 36.232.
- 5) Música 78:372 (81)
Mús
—— para escola elemental. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. - 1955. - 247 págs. - 23 cms. - Coleção Guias de Ensino e livros de texto. - Serie I. - Vol. 6. - R. 53.394.
- 6) Alvarenga, Oneyda 78:398 (81)
Alv
——. Música popular brasileira. - [Traducción de José Li6n Depe- tre]. - [1947]. - 272 págs. + 1 hoj. - 22,5 cms. - Rúst. - Colección Tierra Firme, 33. - R. 9.488.
- 7) Caymi, Dorival 78:398 (812.8)
Cay
——. Cancioneiro da Bahia. Prefácio de Jorge Amado. Ilustrações de Cloves Graciano. - 3.^a edição. - [São Paulo]. - Martins Edit. [Gráf. da «Revista dos Tribunais»]. - [1947]. - 1 hoj. + 156 págs. + 1 hoj. - 24 cms. - Grab. intercal. - R. 7.453.
- 8) Cosme, Luiz 78 (81)
Cos
——. Introdução à Música. - Rio «Organização Simões». - [Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1954. - 142 págs. + 1 hoj. - 18,5 cms. - R. 36.340.
- 9) Cosme, Luiz 78 (81)
Cos
——. Música e Tempo. - Rio de Janeiro. - (S. I. ¿Depart. de Imp. Nacional?). - 1952. - 44 págs. - 19,5 cms. - Ministério de Educação e Saúde. - Os Cadernos de Cultura. - R. 21.685.
- 10) Figueiredo, Lucilia de 78 (81)
Fig
——. Pelo maravilhoso reino da música... Rio de Janeiro. - A. Noite. (S. a.). - 1 retr. ant. + 299 págs. + 3 hoj. - 19,5 cms. - R. 36.269.
- 11) França, Eurico Nogueira 78 (81)
Fra
Música do Brasil... por ———. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional do Livro. - [«Revista dos Tribu- nais»]. - 1957. - 141 págs. + 2 hojs. - 16 cms. - Biblioteca de Divulgação Cultural. Serie A - XIV. - R. 51.627.
- 12) Congresso da Juventude Musical Brasileira. São Paulo, 1954
78 (81) (063)
Con
Anais do Primeiro ———. Organi- zado por Esaú de Carvalho. - [Rio de Janeiro]. - Serviço de Documen- tação. - [Imp. Nacional]. - [1956]. - 71 págs. + 1 hoj. + 10 láms. - 25 cms. - R. 61.024.
- 13) Acquarone, F. 78 (81) (09)
Acq
——. História da Musica Brasi- leira... Rio de Janeiro, etc. - Fran- cisco Alves. - (S. a. 1958?). - 360 págs. + 6 láms. - 33 cms. - Grab. intercal. - R. 36.737.
- 14) Almeida, Renato 78 (81) (09)
Alm
——. Compêndio de história da Musica brasileira. - Rio de Janei- ro. - F. Briguiet & Cia. - [Tupy]. - 1948. - 183 págs. con 12 láms. - 18,5 cms. - R. 41.542.
- 15) Azevedo, Luis Heitor Corrêa
782 (81) (09)
Aze
Relação das Óperas de autores bra- sileiros, por ———. Rio de Janei- ro. - Ministério de Educação e Saú- de. - 1938. - 116 págs. + 10 láms. - 23,5 cms. - R. 60.959.
- 16) Bettencourt, Gastão de 78 (81) (09)
Bet
História breve da música no Bra- sil por ———. - [Lisboa]. - Seção de intercâmbio Luso-brasileiro do S. N. I. [Oficina Gráfica Limitada]. [1945]. - 124 págs. + 1 hoj. - 17 cms. - Rúst. - Coleção «Atlântico», 3. - R. 3.939.
- 17) Mariz, Vasco 78 (81) (09)
Mar
——. A canção de Câmara no Brasil. - Prefácio de Gastão de Bet- tencourt. - Porto. - Progredior. - 1948. - 174 págs. + 1 hoj. - 19 cms. - R. 36.133.

- 18) Melo, Guilherme de 78 (81) (09)
Mel
A música no Brasil. Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - Imprensa Nacional. - 1947. - X. - 362 págs., - 21,5 cms. - Tel. azul. - R. 10.002.
- 19) Archivo 78 (82)
Arch
—— de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil) (siglo XVIII). Hallazgo, restauración y prólogo por Francisco Curt Lange, Mendoza. - [Lit. Musical Carrot]. - 1951. - Vol. - 13,5 cms. - R. 17.853. - Escuela Superior de Música. - Contiene: Tomo I. 3 partituras para coro a 4 voces mixtas con acompañamiento instrumental. - 5 hoj. + 102 págs. + 1 hoj.
- 20) Núm. 1.335 780 (81)
Cosme, Luiz Cos
——, Horizonte de música. - [Rio de Janeiro]. - Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação. [Dept.º Imp. Nacional]. - [1953]. - 43 págs. - 19,5 cms. - Os Cadernos de Cultura núm. 61. - R. 54.769.
- 21) Núm. 1.338 780.4 (81)
França, Eurico Nogueira Fra
——, Do lado da música. - [Rio de Janeiro]. - Ministério de Educação. Serviço de Documentação. - [Dept.º Imp. Nacional]. - 1957. - 121 págs. - 19,5 cms. - Os Cadernos de Cultura. - R. 54.766.

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Congresso da Juventude Musical Brasileira. São Paulo, 1974. F 4428
Anais do primeiro ———. Organizado por Esaú de Carvalho. - [Rio de Janeiro]. - Min. da Educação e Cultura. - [Imp. Nacional]. - 1956.

INDICE DE ESTE NUMERO

	<i>Págs.</i>
PAULO T. F. NONATO DA SILVA: Esta revista	5
DÁMASO ALONSO (Traducción de): Poemas de Murilo Mendes	7
GILBERTO FREYRE: Los moros en la civilización brasileña. (De <i>Casa-Grande & Senzala</i> , cap. III)	19
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: La nueva forma de Franz Weissmann	29
JOSÉ GUILHERME MERQUIOR: El serial de João Cabral de Melo Neto	34
JOÃO CABRAL DE MELO NETO: 6 poemas de « <i>Serial</i> »	42
ANGEL CRESPO (Traducción de): 6 poemas de « <i>Serial</i> »	43
ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE: Héctor Villalobos, arquetipo de una forma cultural	52
OTTO LARA RESENDE: Gato, gato, gato. (<i>Cuento con bicho y niño</i>)	58
MAX BENSE: Escorzo brasileño (Traducción de Alberto Sánchez)	63
Noticiario breve	70
TEREZINHA F. SPÍNOLA: Bibliografía del presente número.	73

(Los trabajos de *Gilberto Freyre*, *José Guilherme Merquior* y *Otto Lara Resende* han sido traducidos por *Angel Crespo*.)

