JUN 1946 729

MUNDO LITERÁRIO
SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
N.º 3 ★ 25 DE MAIO DE 1946

NESTE NÚMERO:

As ideias de um romancista, por *João Gaspar Simões* % Filosofia da distracção (Ortega e o Teatro), por *M. B.* % Procura da poesia, por *Carlos Drummond de Andrade* % Uma arte poética, por *Jorge de Sena* % Stefan Zweig, por *Hans Linder.*

PANORAMA CIENTÍFICO

CRÍTICA DE LIVROS:

Bairro excêntrico de Aleixo Ribeiro, por *Mário Sacramento* % *Mãe pobre* de Carlos de Oliveira, por *Joel Serrão*

MÚSICA, por *Francine Benoit.*
ÓPERA, por *Blanc de Portugal.*
CINEMA, por *Rui Grácio.*
NOTICIÁRIO

ROMAIN ROLLAND

POR ÁLVARO SALEMA

Se a obra de Romain Rolland, pelos intrínsecos valores literários, não pode situar-se num plano muito excepcional, a repercussão da sua atitude como escritor e como homem conserva-lhe no mundo contemporâneo um destaque que poucos escritores franceses da sua grande época alcançaram. Nasceu em Clamecy em 29 de Janeiro de 1866; passou a adolescência tranquila e contemplativa no ambiente da vida provinciana e da família de velha burguesia a que pertenceu e lhe inspirou desde muito cedo um idealismo austero; formou-se em filosofia e história em 1886. Quando se doutorou, nove anos mais tarde, já Romain Rolland escolhera como rumo da sua vida intelectual a renovação do teatro, a que consagrou as primeiras obras: as peças «Saint-Louis», «Les Loups», «Danton», «Le temps viendra», etc., e a série de ensaios crítico-construtivos que publicou em 1900 com o título «Le théatre du Peuple».

A arte dramática parecia-lhe então, se enveredasse pelo caminho do idealismo social, da sugestão épica dos valores morais, da revolução criadora nas almas e na sociedade, o mais belo instrumento na construção de um mundo novo. O restrito êxito que obteve levou-o a tentar outros géneros, como a biografia, publicando em 1902 a «Vida de Beethoven» e em seguida a «Vida de Miguel Ângelo», e o romance, começando a publicar em 1904 nos «Cahiers de la Quinzaine» de Charles Pégny a grande obra cíclica «Jean-Christophe». Sugestionado pelo culto da vida ardente e apaixonado, pela força com que uma personalidade pode colher dela ou impor-lhe a energia criadora, Romain Rolland exaltava em todos esses livros a luta contra o diletantismo e o «embrutecimento místico» e a restauração de um idealismo voltado para o homem e a cultura como valores fundamentais de um mundo a melhorar.

«Jean-Christophe», romance em dez

volumes, não é apenas a história acidentada e febril de um jovem músico alemão que procura arrancar da vida a experiência e a realização de uma obra imortal: é a epopeia de um destino fortemente vivido em que Rolland exprime a própria essência criadora de uma existência humana. Na realização dêsse desígnio pôs o escritor um lirismo profundo e uma eloquência mais de sentido que de estilo onde se geram belas páginas; mas o conjunto da obra é prolixo e incerto, sem unidade formal nem firmesa psicológica e algumas vezes convencional na realização. Em suma: o artista fica bastante abaixo da «consciência vigilante» a que serve de meio; mas com consciência, como força íntima de ideal e de aspiração criadora, como homem que tudo acolhe e ama, mesmo quando despreza, Romain Rolland exprime-se aí numa altitude e numa intensidade de torrente primaveril que se despenha da montanha. «Jean-Christophe»

(Conclui na página 20)

POUSÃO E COLUMBANO

POR DIOGO DE MACEDO

NOS finais do século passado valorosa foi a pleiade dos pintores portugueses. Do Realismo francês, no qual esses artistas foram em parte educados, mesmo sujeitos ao academismo das escolas que frequentaram, surgiu o Naturalismo lírico da nossa pintura, com características de interpretação particular, um tanto românticas ou idealistas. Realismo puro, na verdade, nunca houve na pintura portuguesa.

POUSÃO — RAPAZ DO CÂNTARO

Entre esses pintores de diferentes faculdades assimilativas e emocionais, dois grandes mestres se destacaram, de orientações e virtudes interpretativas opostas, ambos corajosos de personalidade, um, amando a luz e o outro, preferindo a penumbra, que, por acaso de ambições, se estrearam ao mesmo tempo no *Salon* de Paris. Foram eles Henrique Pousão e Columbano. Quem quiser nesta hora examinar e confrontar os quadros daquelas estreias, pode fazê-lo no Museu de Arte Contemporânea e numa oportunidade única, procurando na sala provisória de Pousão a doce e formosa *Cecilia,* de brandas cores e extática atitude, e, na sala de Columbano, a áspera e atrevida *Soirée chez-lui,* de soturnos tons e dinâmica composição.

O contraste destas obras é igual ao da personalidade dos seus autores, porque ambos foram sinceros e con-

(Conclui na página 5)

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 25 DE MAIO DE 1946

Preço avulso 2$50

Director
Jaime Cortesão Casimiro

Editor:
Luís de Sousa Rebelo

Corpo directivo:
Adolfo Casais Monteiro, Emil Andersen e Jaime Cortesão Casimiro

Propriedade da
EDITORIAL CONFLUÊNCIA, L.DA
Redacção e Administração:
Av. da República, 48-B Lisboa N.

Composição e impressão:
Imprensa Libânio da Silva—Travessa do Fala-Só, 24

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos para o Brasil:
«Livros de Portugal, Lda» — Rua Gonçalves Dias, 62 — Rio de Janeiro.

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

Se quer receber em casa MUNDO LITERÁRIO, envie-nos o seu endereço, bem legível, acompanhado da importância correspondente ao período que desejar, por meio de vale de correio ou carta registada.

12 números . . . . . 30$00
24 números . . . . . 60$00

Assinatura de experiência:
6 números Esc. 15$00
Portes do correio incluídos

Pagamento adiantado

~

Os assinantes têm direito aos números especiais de MUNDO LITERÁRIO.

~

Tôda a correspondência deve ser dirigida à Redacção e Administração de MUNDO LITERÁRIO: Av. da República 48-B Lisboa — Norte.

Os autores prometem

● A COIMBRA EDITORA publicará em breve *O Mundo dos Outros* — «Histórias e reportagens da Vida», do poeta José Gomes Ferreira. Neste volume, incluem-se aquelas notas da vida quotidiana que tanta sensação fizeram quando publicadas na «Seara Nova».

● Deve publicar-se muito em breve o novo romance de Alves Redol, *Porto Manso*. Abandonando as regiões em que até aqui fizera decorrer a acção dos seus romances, Redol situa-a agora no Douro, focando a vida dos trabalhadores da terra. Será uma edição Inquérito.

● Branquinho da Fonseca, a cujo último livro de novelas se fará crítica no próximo número de *Mundo Literário*, anuncia para breve a publicação do seu primeiro romance, *Porta de Minerva*, cuja acção decorre principalmente em Coimbra, nos meios académicos, ao qual pertence a maior parte dos seus personagens. Edição da Coimbra Editora.

● A Editorial Ibérica, do Porto, deve publicar pròximamente, além dos já anunciados romances de João Gaspar Simões e de Domingos Monteiro, uma trilogia romanesca de Afonso Ribeiro, um dos romancistas mais destacados da nova geração.

● Consta-nos que Ferreira de Castro voltará brevemente ao romance. Escusado será encarecer o interesse com que se aguarda a publicação de uma nova obra do autor glorioso de *A Selva*.

Os editores anunciam

* A LIVRARIA SÁ DA COSTA está prestes a concluir a impressão do 3.º volume da *História da Administração Pública em Portugal*, de Henrique da Gama Barros, revista por Torquato de Sousa Soares; a *Quarta Década* de João de Barros, prefaciada pelo Dr. António Baião; o 2.º volume das *Obras Completas* de Luís de Camões, revistas pelo Prof. Hernâni Cidade; o *Manual da Lingua Portuguesa* do Prof. Guerreiro Murta; a *Contabilidade das sociedades*, por Gonçalves da Silva; a *Termodinâmica*, pelo Prof. Amorim Ferreira.

* Sob a direcção de João Gaspar Simões está a Editorial Atica preparando uma *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, que a publicar ainda este ano, que procurar definir, à luz dos valores actuais, as características da obra e da mentalidade dos nossos grandes escritores do século passado. Garrett, Herculano, Soares de Passos, Castilho, Antero, Ramalho, Eça, Pinheiro Chagas, Oliveira Martins, Fialho, Teófilo, Júlio Diniz, Nobre, Cesário, Junqueiro, Gomes Leal, etc., ao todo umas quarenta e tal figuras, serão interpretados por Hernâni Cidade, Vitorino Nemésio, Joaquim de Carvalho, Adolfo Casais Monteiro, Ferreira de Castro, Alberto de Serpa, Justino de Montalvão, Eduardo Scarlatti, José Régio, Alves Redol, Castro Soromenho, Luís Teixeira, Jorge de Sena, Carlos Queirós, João José Cochofel, Mário Dionísio, Luís Forjaz Trigueiros, Afonso Duarte, Joaquim Paço de Arcos, Tomaz Kim, Irene Lisboa, António de Navarro, Branquinho da Fonseca, Sant'Ana Dionísio, e outros. O elenco completo dos colaboradores só será anunciado dentro de algumas semanas. A direcção gráfica deste valioso volume pertence a Luís de Montalvor. Cada estudo será acompanhado por um retrato do autor estudado e por uma nota biobibliográfica escrupulosamente elaborada. Virá sem dúvida a ser uma das mais importantes iniciativas editoriais da actualidade.

Novidades do Brasil

● *A mulher que fugiu de Sodoma*, de que a Livraria do Globo, de Porto Alegre, acaba de publicar a edição definitiva, foi quando do seu aparecimento saudado como uma das mais altas criações romanescas devidas a um autor brasileiro. José Geraldo Vieira, embora açoreano de nascimento, é contudo quase, senão totalmente ignorado em Portugal. Esperamos que esta reedição da sua obra mais célebre seja motivo para que entre nós se lhe faça justiça.

● Manuel Bandeira, sempre avaro de versos, continua a publicar trabalhos de crítica e antologia. Agora saiu, editada pela C. E. B., do Rio de Janeiro, uma *Apresentação da Poesia Brasileira*, seguida de uma pequena antologia.

● Além de *Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade, a que largamente nos referimos neste número, devemos registar o aparecimento das *Poesias*, de Odorico Tavares, editadas pela Livraria José Olympio, do Rio de Janeiro. Odorico Tavares que já se afirmara como um dos valores mais evidentes da nova geração em *A sombra do mundo*, dá-nos agora, seleccionando o que publicara anteriormente e incluindo novos poemas, uma visão global da sua poesia que permite avaliar melhor o seu largo alcance.

INTERPRETAÇÕES E JUIZOS

AS IDEIAS DE UM ROMANCISTA

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

QUANDO em 1943 Joaquim Paço de Arcos publicou a sua conferência *O romance e o romancista,* dediquei-lhe algumas palavras no jornal onde então escrevia. Lembro-me de que, nessa altura, comentei alguns dos pontos controversos da sua tese, sem me esquecer de lamentar que o romancista da *Ana Paula* pretendesse dar de barato, nesse seu trabalho, a diuturna tarefa daqueles que neste ditoso país de inspirados inglòriamente se empenham em fazer da literatura um civilizado instrumento de cultura. Reeditando agora a sua conferência, Joaquim Paço de Arcos junta-lhe outra, que intitula de *Confissão e defesa do romancista,* subordinando as duas a esse mesmo aliciante e apaixonado título. Isto prova, de certa maneira, que o romancista Paço de Arcos não se deu mal com a sua excursão aos áridos planaltos da «crítica», pois de crítica se ocupam afinal estes dois festejados trabalhos.

Seria estultícia considerar-se o romancista português acima dos seus confrades ingleses, franceses ou norte-americanos, desdenhando, como indignas da sua tarefa, altamente inspirada, quaisquer transigências com a especulação intelectual à volta dos problemas que a sua arte oferece e negando-se a fazer o que eles fazem: confidenciar-nos como se comportam nos torturados transes da criação. É próprio da nossa fátua altivez de peninsulares cuspirmos na face dos gigantes que nos tolhem o passo. Que nos importa que os génios do romance se tenham debruçado, apreensivos, sobre a sua obra, na angústia de quem se interroga a si mesmo acerca da eficiência e da viabilidade dos seus métodos? Nós, filhos dilectos de Zeus, quando pomos o pé nos campos elíseos da arte do romance, já vimos, como Palas Ateneia, armados de génio infalível. Dúvidas, apreensões, problemas, não são connosco. Para nós, tudo é fácil, claro, evidente. Joaquim Paço de Arcos não quis comungar nesta estulta fatuidade peninsular. À semelhança de Henry James, Flaubert, Zola, Mauriac ou Forster, o autor da *Neve sobre o mar* aproximou-se dos seus leitores e *confessou-se* e *defendeu-se* como romancista.

Confessou-se, como? Defendeu-se de quem? Confessa-se um romancista, quando o não faz indirectamente na sua obra, segredando aos habituais leitores dos seus livros algo do muito que a própria contextura da página literária obriga a esconder. Com efeito, o romance, se exige sinceridade, é uma sinceridade compatível com o artifício que preside à elaboração de toda a obra literária. Lendo as cartas de Flaubert, deparamo-nos com insuspeitadas confidências que imprevistamente nos deixam ver muito do que a serena fachada objectiva dos seus romances mantém oculto aos olhos do leitor. E assim é possível estabelecer em bases seguras a génese de alguns dos seus livros aparentemente inexplicáveis.

Joaquim Paço de Arcos, a avaliar pelo título da sua obra recém-publicada, dispos-se a concorrer com todos aqueles escritores que não esperam que a posteridade venha a desenterrar os tesoiros da sua intimidade, para erguerem uma pontinha do véu que esconde as relações entre eles e os seus livros. É isto, pelo menos, que todos nós esperamos quando abrimos a *Confissão e defesa do romancista.* Não é uma confissão, porém, que lá vamos encontrar. Pelo menos, não é aquela «confissão» que nós desejaríamos, a confissão que o autor de *Ana Paula* de facto leva a cabo no seu livro. A «defesa» está muito mais patente nestas duas conferências que a «confissão» pròpriamente dita. E como a defesa que nelas se patenteia visa antes as reacções provocadas no meio literário pela personalidade do seu autor que qualquer ideal ameaçado nos seus fundamentos teóricos, confissão e defesa identificam-se, e as duas conferências de Joaquim Paço de Arcos situam-se, de direito, num plano que é sem dúvida brilhante, mas não profundo.

Estamos de acordo em que o adjectivo *profundo* se presta a mui caprichosas interpretações. Opondo brilhante a profundo, não dou aso a que essas interpretações exibam os seus caprichos. Facetado de maneira a que a luz se reflita indefinidamente mal lhe toca é que o diamante goza do nome de «brilhante». Brilhante, literàriamente falando, é toda a obra que responde à nossa curiosidade com o fulgor das suas facetas sàbiamente talhadas para reflectirem mùltiplamente a luz do espírito. Profunda, pelo contrário, é a obra que não reflecte a luz que sobre ela incide: é ela própria que irradia a luz concentrada nos arcanos dos seus problemas. Fácil e fulgurante, a obra que brilha, brilha, em geral, graças à luz que lhe vem de fora; difícil e sóbria, a obra profunda tem em si mesma toda a luz que irradia.

Nas duas conferências de Joaquim Paço de Arcos há ideias realmente justas e ponderadamente meditadas. Mas não há que buscar nessas ideias a vibração do que é pensado nas fundas camadas do cérebro. Já não falamos na confusão a que algures aludimos entre universalidade e internacionalismo, confusão essa patenteada na primeira conferência de Paço de Arcos ao referir-se ao provincianismo da nossa literatura de ficção. Damos de barato a sua insustentável tese dos temas universais por contraposição aos temas locais. Nem de longe nos referimos ao indefensável conceito de uma identificação entre tema e hegemonia política. Atentamos apenas no ponto de vista segundo o qual a memória não é, no parecer de Paço de Arcos, um elemento capital na criação novelística. Bem abordado, o tema é mal interpretado, graças, exactamente, à sobreposição que se verifica no espírito do escritor entre o que nele devia ser pensado em profundidade e o que nele realmente é pensado em superfície.

«Liberto da memória, e portanto do mundo real, um mundo novo se abre ante os seus olhos» — isto é o que Joaquim Paço de Arcos entende que se passa no espírito do criador quando a sua criação é o romance. Opondo «imaginação» a «memória», como se aquela fosse qualquer coisa de intrìnsecamente diferente desta, o romancista de *Ana Paula* estabelece uma barreira entre os elementos que no romance são criadores, porque transcendem a memória, e os elementos que nele geram o *pastiche,* porque filhos da reminiscência ou da observação retida nela. Sendo eu padrinho de uma tese que considera a imaginação uma memória deformada, é óbvio que não posso estar de acordo com Paço de Arços. Não que eu não estabeleça diferenças entre o espírito do escritor que reproduz a realidade e o espírito do escritor que se serve dela como de um trampolim. Claro está que o «reporter» não é um romancista, ou, antes, o «reporter», enquanto «reporter», não é um criador. Mas não há criador no romance que não assente a sua criação na reportagem. Melhor: não há *criação* sem uma ponta de reprodução. Toda a obra de imaginação é filha de uma prévia deformação de factos, emoções, experiências e ideias guardados em reféns pela memória.

Bem sei que Paço de Arcos não nega inteiramente que a memória tenha influência na criação. Dá, porém, ao «poder criador» a melhor parte da tarefa que cabe ao romancista. Que é «poder criador»? Eis o que nos não diz Paço de Arcos. Ou di-lo de tal forma que melhor fora não dizê-lo. Pois que é esse «capricho» do artista, varinha mágica a que atribui o poder de transfigurar as imagens e as experiências recolhidas na memória? Esta substituição da análise das ideias pelo acatamento de fórmulas ou esquemas de nulo conteúdo é uma das coisas que mais faz perigar a obra dos escritores brilhantes. Paço de Arcos,

para bem se confessar nesta conferência, devia ter-se negado a lidar com ideias feitas. O que daria um valor profundo às suas confidências teria sido, exactamente, a análise despreconceituosa das suas reacções de escritor. É certo que essa análise poria em risco o carácter «culto» com que se enfeitam os dois trabalhos ensaísticos do autor da *Neve sobre o mar*. Nada perderiam, porém, se neles houvesse menos citações e se deles estivessem ausentes quaisquer referências a problemas *tidos* como fundamentais na arte do romance. Era o depoimento pessoal de Paço de Arcos que nós esperávamos encontrar nestas duas conferências. A posição do escritor em face da sua obra, analisada sem preconceitos nem ideias feitas, eis o que realmente importa em trabalhos desta índole. Mas para isso teria Paço de Arcos de modificar inteiramente o seu processo literário. Que digo? Teria de reformar o seu próprio *tonus* mental. É altamente sintomática a sua falta de precisão no estudo de um problema tão importante como é o da memória e da imaginação na técnica novelística. Para que tivesse sido preciso e justo na exposição deste problema seria mister ser dotado de lucidez bastante para reconhecer que o seu próprio processo mental de romancista nem sempre é excelente.

De facto, tanto na *Ana Paula* como na *Ansiedade* — nos seus mais afamados romances — debatem-se problemas por assim dizer exteriores à sua personalidade de romancista. Paço de Arcos o confessa, nestas obras o seu propósito capital foi «representar uma época, com seus erros, misérias, lutas, problemas e anseios». E reconhecendo que talvez o não tenha conseguido com a pujança que faz da *Guerra e Paz* uma obra de génio, dá-nos o direito de pensar que escopos tão altos os atingem apenas os Tolstoi. É verdade; para representar num poema como *Os Lusíadas* toda uma epopeia nacional foram precisos séculos de tradição poética. Não se podem trazer para o romance largos panoramas ideológicos e vastos problemas colectivos sem uma longa, dura e larga experiência desse género literário. Aquilo que Paço de Arcos considera um milagre do «poder criador» — a transfiguração do que a memória recolhe em valores de significado colectivo — não é senão obra de um longo amadurecimento. E eis que a contribuição do elemento pessoal se entremostra extremamente importante neste trabalho. O romance que nós estamos preparados para fazer é mais modesto. É cedo ainda para nos propormos escrever obras novelísticas de significação colectiva. Pelo menos, labora-se num erro supondo que as obras de significado colectivo se escrevem com o manejo intencional de valores não íntimamente elaborados pela personalidade que deles se serve. Paço de Arcos é, realmente, entre os nossos romancistas, aquele que mostra mais ambiciosas preocupações de síntese colectiva, o que, aliás, nada tem contribuído para valorizar a sua obra, pois as suas sínteses estão mais na intenção que na realização. Para exprimir nos seus romances problemas de geração ou de época, Paço de Arcos substitui o processo fundamental de criação no romance — e na arte em geral — que é a objectivação de problemas vividos como pessoais, por um método artificial, qual seja o de confiar a um mágico «poder criador» o sortilégio de converter em imagens estéticas cenceitos que pela sua origem impessoal dificilmente poderão adquirir a vibratilidade e a força que caracterizam as verdadeiras criações.

São raras as obras-primas entre os romances que pretendem, *ad libitum* alçapremar-se ao nível de sínteses colectivas. Se a *Guerra e Paz* é uma excepção, em grande parte o deve à sua estrutura histórica. O romance histórico, porque é histórico, tem já um valor de síntese. Não assim o romance psicológico e de costumes. Isto não quer dizer que nas obras-primas do romance não haja sempre um significado que transcende o caso particular que representam. É essa a condição de toda a obra-prima. Se a *Education Sentimentale* é uma imagem de toda uma geração na história da França ou se *Os Buddenbrook* representam o drama de toda uma classe da sociedade germânica, no fim do século passado, isso não quer dizer que Flaubert tenha escrito o seu romance fazendo de Frédéric Moreau um símbolo e Tomaz Mann haja posto na sua pintura dos costumes hamburgueses uma objectividade filosófica. Não. Cada um deles se pintou a si próprio e às suas experiências e memórias. *O homem é de facto um mundo.* Só aquilo que ele escreve fiel à sua experiência individual do mundo conquista a imortalidade e a glória. Não há defesa para um ponto de vista que negue esta axiomática verdade. Por isso mesmo o ponto de vista de Paço de Arcos expandido numa das suas conferências, segundo o qual «o homem não é um mundo, mas um ser mesquinho», se tem de ter por improcedente. Se o homem não é um mundo, ou se não é no homem que existe a ideia de que o próprio mundo é mundo, onde ir buscar tudo quanto constitui o *subtractum* da filosofia, da religião, da arte, do romance? O maior óbice a que as ideias de Paço de Arcos sejam, de facto, ideias profundas está nesta sua errónea noção filosófica.

Sim, o homem é *um* mundo: homem é *o mundo*. Até quando as obras do génio humano exprimem problemas e angústias de toda a humanidade, são problemas e angústias de um homem — *um* mundo, *o* mundo — que elas em princípio estão exprimindo. Tudo está no homem. O mundo sem o homem não existe. O escritor que pensa de maneira diferente e procura realizar uma obra por processos que negam este ponto de vista filosófico — corre o risco de não chegar jamais onde chegam os verdadeiros artistas: que esses todos estão convencidos de que o homem é um mundo: que o homem *é o mundo*. Não é, aliás, senão por isso que o próprio Paço de Arcos, escrevendo os seus romances com um pretenso significado colectivo, alheio à sua íntima experiência do mundo, se vê aquém dos seus propósitos. *Ana Paula, Ansiedade* e *Caminho da culpa*, ambiciosos romances de tese colectiva, não podem comparar-se com as *Viagens e Amores de Pedro Manuel* ou *Neve sobre o mar*. Naqueles há uma absurda confiança no «poder criador» que supera a memória — nestes a transfiguração dos resíduos da memória em imagens que guardam a vibração do que é filho de uma experiência individual. O homem é, de facto, um mundo, e a arte só é verdadeira arte quando é a expressão íntima desse mundo.

JOÃO GASPAR SIMÕES

Acaba de sair:

A POESIA DE SUPERVIELLE

ESTUDO E ANTOLOGIA

por

Adolfo Casais Monteiro

(2.ª Edição)

agora acompanhada de uma excelente antologia. Esta notável obra, considerada por críticos portugueses e franceses como o mais penetrante ensaio escrito sobre o grande poeta francês, é de interesse capital para a compreensão das grandes linhas da poesia moderna.

*

PREÇO 27$50

Fez-se uma tiragem especial de 100 ex. em papel Offset Alfa

EDITORIAL CONFLUÊNCIA

A todas as pessoas que nos conseguirem CINCO NOVOS ASSINANTES oferecemos uma assinatura de 12 números, GRÁTIS

POUSÃO E COLUMBANO

(Continuação da página 1)

victos na sua produção, ambos utilizaram a arte para confissões estéticas e de comoção, intransigentes, leais e, quanto possível, originais. Caso estranho de temperamentos os seus, que os colocaram a par em extremos contrários! E tão estranho que, sendo Pousão um doente de peito, um desiludido por consequência, a sua visão era feliz e festiva, a sua paleta era optimista e a sua obra foi de claridade, enquanto que Columbano, saudável, embora misantropo, pujante de desejos e confiado nos êxitos, era de taciturnas visões, poderoso orquestrador em surdina, concebendo a vida em sombra das intimidades, cuja obra, no seu aspecto geral, é de melancolia e cisma escura.

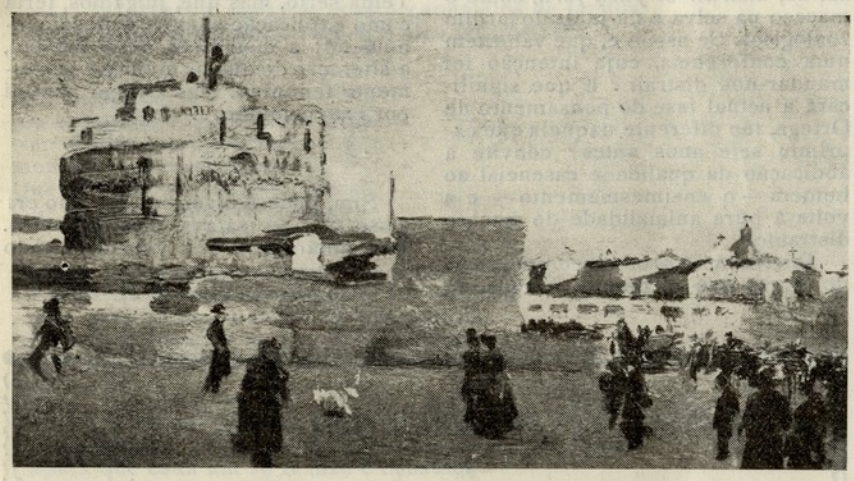
A pintura de Pousão é severa e ao mesmo tempo vivaz e assoalhada, com tonalidades de porcelana, esmaltada de reminiscenças orientais; a de Columbano é agitada, quase truculenta de expressão, mas recatada e orgulhosa de luzes outonais, oxidada e peninsular. Nunca dois grandes pintores da mesma raça e da mesma geração foram tão desiguais nos predicados da sua arte e no modo de traduzir a vida que os apaixonou. Pela circunstância da fortaleza dos seus temperamentos em polos rivais, nenhum pôde criar escola, ainda que ambos excitassem imitadores. Em seu próprio tempo foram dispares, isolados e distintos.

Presume-se que, se Pousão vivesse tantos anos como os camaradas da sua geração, teria, pelas maravilhosas promessas dadas em cinco anos de estudo no estrangeiro, atingido mestrias e expressões superiores a tantos quantos. É de crer que sim e que alterasse a concepção de obras futuras, porque Columbano, que em suas primícias de vésperas para a excursão ao estrangeiro, também fora senhor de concepções pitorescas e em tonalidades alegres, só depois, com a maturidade e o assentamento definitivo da sua individualidade artística, se firmou numa obra sólida e de espírito, pintor entre os maiores pintores quando a sós com o modelo, fosse ele humano ou simples tecidos, frutos ou metais, tanto da sua predilecção.

Pousão, que pelas provas legadas e por influências da sua época, não tinha da arte maior ideal do que transplantar a verdade objectiva dos seres e dos lugares para as telas, fatalmente que com os poderes técnicos que conquistava e com a bondade da sua visão, ascenderia a transfigurações mais intimistas da Natureza, à *verdade ideal*, sem abdicar nunca como o seu camarada do *Salon* de 1882, de ser um viril e sólido pintor, preferindo os céus luminosos aos fundos uniformes de atelier, e a transparência das flores à moleza dos frutos.

A obra dos dois grandes pintores portugueses, em flagrante e casual paralelo, encontra-se neste momento exposta em salas próximas, no museu da Rua de Serpa Pinto. Oportunidade excepcional de concurso de obras-primas, oxalá que para os críticos, os artistas e os curiosos de arte, tenha sido útil a colaboração dada pelo Museu do Pôrto ao de Lisboa, onde milhares de almas tem acorrido.

DIOGO DE MACEDO



POUSÃO — CASTELO DE SANT'ANGELO — ROMA

NO PRÓXIMO NÚMERO:

PORTINARI

por ANTÓNIO PEDRO

AS VINHAS DA IRA OU *O CÉU NA SUA FÚRIA?*

MAURICE Coindreau, tradutor francês de «*Grapes of Wrath*», o célebre romance de Steinbeck, conta, no último número chegado de «*Lettres Françaises*», que esse título é compreensível para os americanos, por ser tirado do célebre canto anti-esclavagista, de Júlia Ward Howe, «*The battle Hymn of the Republic*», onde se lê: «Os meus olhos viram a glória da vinda do Senhor. Ele esmaga a colheita em que estão contidas as uvas de cólera. Desencadeou o raio fatal da sua terrível e rápida espada; a sua verdade está a caminho». Convicto de que a tradução literal não faria sentido, e constitu ria um enigma, procurou uma frase que lhe pudesse corresponder, e que fosse uma citação familiar a ouvidos franceses, em que um Deus vingador ameaçasse com os seus raios a humanidade sofredora. Pareceu-lhe próprio para tal este verso de «*Os animais doentes da peste*»: «Mal que le ciel en sa fureur».

Sucedeu porém que, entretanto (Coindreau começara a tradução antes da guerra, e foi obrigado a interrompê-la), a celebridade da obra se estendeu à Europa. Os franceses habituaram-se ao título primitivo e não o acham incongruente. E, bem contra sua vontade, Coindreau, que queria conservar *o seu* título, tem que transigir, porque toda a gente chama ao livro «*Les raitsins de la colère*».

O mesmo sucede entre nós. Muito antes de aparecer a tradução brasileira, já toda a gente chamava ao livro «*As vinhas da ira*» — que nem sequer é tradução literal! Simplesmente, como bom americano, o tradutor brasileiro não achou nada extraordinário, nem absurdo, dar como título a uma obra uma frase incompreensível. Quem sabe até se o facto de ele ser incompreensível não terá contribuído para o sucesso que, no Brasil e em Portugal é, merecidamente, tão grande como no resto do mundo?

CARTAS
DE FERNANDO PESSOA
A A. CORTES-RODRIGUES

Importante volume
de correspondência, com
poesias inéditas do poeta

12$50

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, L.DA

FILOSOFIA DA DISTRACÇÃO

ORTEGA E O TEATRO

OS leitores dos livros de Ortega y Gasset estão habituados a constantes e inesperadas interrupções no tratamento de um problema, em geral posto e descrito com maestria, mas que, no seguimento da análise, e quando mais a concentração do pensador seria exigida, é deixado em suspenso com a promessa de que mais tarde se voltará a ele. É claro que as coisas ficam assim e nunca mais se volta ao prometido. A grande força de Ortega é a sua distracção. É um pensador que se distrai, e grande número dos seus leitores é por isso mesmo que o lêem. Se não fosse um pensador distraído, seria mais profundo, mas teria certamente menos leitores. Os seus grandes recursos literários fazem-no por vezes esquecer mas, na sua conferência, Ortega revelou-nos o seu segredo: teorizou e fêz a apologia da distracção. Depois de a identificar com o jogo, considerou o homem que se distrai, que procura sair de si e entregar-se a um mundo irreal, como o melhor expoente da humanidade. É claro que o mesmo se poderia dizer dos que procuram os paraísos artificiais. Mas Ortega cometeu uma tremendíssima distracção. O homem que cria e se entrega à irrealidade de um outro mundo, no sentido autêntico, que a filosofia pretende atingir, não é o homem que se distrai de si.

*

Antes de continuar, notemos o seguinte: a filosofia sempre pretendeu que o homem se voltasse para si mesmo, que se lançasse nesse «outro mundo» que trás em si e que, na maior parte dos homens, permanece visceralmente oculto, latente. A dialectica platónica é disso claro exemplo. Lembremos a alegoria da caverna. A filosofia apela sempre para um regresso à origem, como o «conhece-te a ti próprio» de um dos sete sages é claro indício, e a cuja realização Sócrates emprestou a vida. Ortega, pelo contrário, nesta sua última conferência, apresentou outro tipo de filosofar, que poderíamos, similarmente ao tradicional, reduzir à fórmula «desconhe-te a ti próprio», enfim, «distrai-te». De um lado — Sócrates — ensimesmamento, como início e fim do filosofar; de outro lado — Ortega — alteração e distracção, como típico da filosofia.

Todos os leitores de Ortega sabem da existência de um livro seu, precisamente com o título «Ensimismamiento y Alteracion», primeira lição de um curso feito na Argentina, e publicado em 1939. Nessa lição, a muitos títulos notável, dizia Ortega: «quase todo o mundo está alterado, e na alteração o homem perde o seu atributo mais essencial: a possibilidade de meditar, de recolher-se dentro de si mesmo para pôr-se consigo de acordo e precisar o que crê e o que não crê; o que da verdade estima e o que da verdade detesta. A alteração obnubila-o, cega-o, obriga-o a actuar mecânicamente em frenético sonambulismo». Não é o desacordo entre estas linhas e a sua conferência que pretendemos pôr em relevo, mas sim marcar estranheza pela evolução de Ortega, que passou a defender aquilo que anteriormente, com tanta enfase e segurança tinha criticado e refutado: o frenético sonambulismo da distracção.

Nesse ensaio, que deve ser lido como refutação da conferência, diz-nos ele, depois de ter feito a diferenciação entre o homem e o animal: «o homem levou milhares e milhares de anos a educar um pouco — só um pouco — a sua capacidade de concentração. O que lhe é natural é dispersar-se, *distrair-se para fora,* como o macaco na selva e na jaula do jardim zoológico». Se assim é, que valor tem uma conferência, cuja intenção foi mandar-nos distrair? E que significará a actual fase do pensamento de Ortega, tão diferente daquela que exprimiu sete anos antes? convite à abdicação da qualidade essencial ao homem — o ensimesmamento — e a volta à pura animalidade do macaco distraído?

Distracção é produto contraditório de forças que se opõem. É tudo, no dizer de Ortega, quanto perturba a concentração. Quando tal processo se verifica, há desintegração e fragmentação. Numa palavra: ruína. Onde há vida, há ruína. Disse: «está em ruína a política, está em ruína a pintura, está em ruína a música, está em ruína a economia e até está em ruína a feminilidade». Se ao filósofo, mais do que a dialéctica da descrição, deve interessar a dialéctica da compreensão, era de esperar que Ortega, neste admirável passo da sua conferência, nos explicasse porque razão tudo isso está em ruína. Mas não. Ortega acaba sempre onde deveria começar. Perdeu-se, distraiu-se na evocação literária da beleza das ruínas, e não nos deu o que seria de esperar de um filósofo. Se o fizesse, porém, seguindo o seu ensaio já citado, dir-nos-ia que, se a política está em ruína, é porque se distraiu do seu único e verdadeiro tema: — o homem; que, se a pintura e a música estão em ruína, é porque se distrairam das suas verdadeiras e autênticas finalidades. E o mesmo se passa com a economia e com a feminilidade. E sendo este último tema tão querido a Ortega, como nas suas obras vastamente o demonstrou, e nesta conferência confirmou com a alusão à grande Duse, seria do maior interesse ficarmos a saber por que razão a feminilidade está em ruína. Tema sério, mas que, julgamos, teria como explicação sempre o mesmo fenómeno: a distracção de si mesmo, a alteração do que na mulher é genialmente feminino. Mas Ortega não foi por este caminho...

*

Sim, poderá dizer-se, mas não era disso que se tratava, mas de teatro. Mas então para que veio com tudo

(Continua na página 14)

Jayme Alves Barata, L.DA

ESCRITORIO: RUA ÁUREA, 124-1.º / LISBOA

FARMÁCIA BARRAL-126, RUA ÁUREA, 128

ESPECIALIDADES FARMACÊUTICAS
ANÁLISES CLÍNICAS
MATERIAL DE LABORATÓRIO, MEDICINA E CIRURGIA
DROGAS E PRODUTOS QUÍMICOS

Procura da Poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol extático,
não aquece, nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e o que sentes, isto ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é a música ouvida de passagem; o rumor do mar nas ruas
perto da linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objecto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, não era cristal.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se são obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais para perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito,
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda húmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

UMA ARTE POÉTICA

ESTE poema, um dos cinquenta e tantos que constituem o magnífico último livro de Carlos Drummond de Andrade, é uma completa *arte poética*. Na sua forma concisa, define exactamente a «procura da poesia», e quase pode dizer-se que só tem par nas páginas célebres do Rilke dos «Cadernos de M. L. Brigge».

São opostas, no entanto completamentares, as recomendações do brasileiro de Minas Gerais e do europeu nascido em Praga.

Enquanto este último procurou captar o que de humano subsistia em coisas que estiveram próximas, Drummond aconselha: «não tires poesia das coisas» e, noutro passo, comenta: «Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase».

Neste comentário está contida a essência dramática da sua criação poética: a crise terrível da poesia que perdeu a ênfase, da poesia que se envergonha até do luxo de ser bandeira, mesmo de papel, perante a miséria do mundo presente.

Poema, diz mais do que digam dele. E além disso, Carlos Drummond, embora a si próprio chame «...poeta brasileiro, não dos maiores porém dos mais expostos à galhofa», é um dos maiores poetas brasileiros.

As suas palavras teriam, portanto, a audição reservada à «autoridade» que os adjectivos conferem, ainda que realmente Drummond não fosse considerado, entre nós, com conhecimento de causa, o grande poeta que é.

Porque em Portugal os adjectivos chegam sempre primeiro que as provas dadas; e até, nas letras como nos estudos, quem se «porta bem» é dispensado das provas finais...

J. DE S.

CRÍTICA

«BAIRRO EXCÊNTRICO»

ROMANCE DE ALEIXO RIBEIRO

(EDITORIAL INQUÉRITO)

ENTRE *Bússola Doida*, estreia literária de Aleixo Ribeiro e *Bairro Excêntrico*, o parentesco literário é tão longínquo, que só os títulos condescendem em denunciá-lo — e assim mesmo repudiado no último, que endereça e desfigura noutrem a raiz irónica que o confronto dos títulos acaso insinuasse. Assacando a responsabilidade do título deste seu romance ao noticiarista de um jornal, A. R. não põe somente em jogo um recurso peculiar à natureza do romancista — transfere-se afinal a uma nova região humana. Medeia com efeito, entre um e outro livro, um acto de decisão em que se jogou o «homem» por forma assaz imperiosa para que o «autor» pudesse interessá-lo convenientemente. Relevemos assim, de partida, a sinceridade deste livro que, de toda a evidência, não veio inserir-se, por mero oportunismo, num modismo literário, mas satisfazer um imperativo cuja genuinidade é fácil reconhecer. Esta justiça ao «homem», longe de ilibar autor e crítico, vem responsabilizá-los, pois não importa que A. R. tenha, ou não, ignorado, ocultado ou repudiado o «autor»: só como tal lhe cumpre, aqui revelar, defender, justificar, *viver* a sua própria sinceridade humana. Glória lhe seja, pois, se pelo caminho por que ora se afoita puder merecer aquele asserto de Pascal a que parece aspirar: isto é, se *como autor* souber revelar-se *apenas homem*. Por agora, porém, cumpre dizer, em homenagem ao homem e em defesa do artista, que não é esse ainda o caso deste seu romance. A própria «correcção» com que o escreveu, a unidade de estilo em que o vasou (tão ingrata e difícil de alcançar em obras desta índole, que tem a prejudicá-las toda uma tradição de populismo, de estilo amaneirado e falso, contracenando com o «realismo» igualmente falso dos diálogos colhidos «sur place»), a articulação, em moldes clássicos, de cenas e capítulos, enfim, o «savoir faire» de frase sincopada e a disciplina que o furta aos despropósitos do voo lírico e à gratuitidade das análises — tudo resulta afinal penhor da própria consciência que teve A. R. das suas limitações e dificuldades, e não um clima, uma natureza, o tranquilo respiro que todo o romance realista ambiciona.

Vindo de esferas artísticas que o poderiam ter levado ao contacto de um Raul Brandão ou aparentá-lo hoje com um Branquinho da Fonseca, quebrou-se em A. R. (pela própria força de uma receptividade e compreensiva largueza que poderão ser propícias ao romancista mas que, por ora, apenas o desfiguram e dispersam), a luneta dessa particular maneira de deformação artística. E, por enquanto, não conseguiu ainda substitui-la por forma a jogar o novo homem que em si palpita nas exigências dessoutra deformação (em sentido artístico) que a humanidade deste seu livro tem o direito de exigir-lhe. Fica assim reduzido a senti-la, pelo menos a dá-la, com a epiderme apenas — o que é a pior maneira de tentar-se alguém pelo realismo — que Eça de Queirós, em plena aura flaubertiana, denunciara já incompatível com «o minudente, o trivial, o fotográfico». O crente inconformista, por seu turno, não o furta ao perigo, agrava-lho, pois resulta numa segunda natureza sobrepondo-se à primeira — e desde que A. R. se subtrai ao abandono lírico, inibe as possibilidades de fusão que por vezes chega a haver entre uma e outra.

Assim, porque artìsticamente de todo lhe não bastava «*aprender*» a escrever o seu livro no «bairro valente e pobre da Lisboa de pouco sol» (como diz na dedicatória), A. R. teve de socorrer-se de muito que não só lhe era alheio, mas a esse próprio bairro que elegera. Não posso furtar-me a dizê-lo — embora o faça com o desgosto de quem reconhece os perigos que há em assacar influências literárias. A. R. «aprendeu» com Jorge Amado um pouco mais do que convinha ao seu indiscutível talento literário. Se esse talento está alerta para evitar o «pastiche» e controlar as virtudes a que fiz referência, não o furta aos perigos de um clima literário que só as asas do lirismo e o frémito adolescente puderam sustentar no autor brasileiro. Escrevendo o seu livro noutra idade, por um imperativo já intelectualmente maturo, A. R. incorreu num ambiente equívoco que só por dependente de uma universalidade artística poderá afinal dizer-se que convenha a esse bairro de Lisboa porque se confessara interessado. Ou seja, A. R. inverteu os termos da criação artística e aplicou valores literários já universalizados ao seu bairro, em lugar de partir dele para a universalidade. E foi tal o estado de necessidade em que se pôs, que chegamos a ter de fazer esforço, algumas vezes, para nos lembrarmos de que as cenas decorrem nesta Lisboa, entre brancos, e não nos morros da Baia, entre negros. Escuso de me alongar na fundamentação deste juízo. Creio que baste referir que A. R. teve de adaptar os próprios nomes dos personagens a este ritmo, e que só porque aceitamos o ritmo, os nomes não discrepam. Não impugno, naturalmente, os nomes, que em qualquer artista sofrem um processo idêntico (Aquilino, Eça): dou-os apenas por penhor de um processo que lhes é subjacente. Jeripiti, seu Zidoro, Zanaga, ti Sinfrósia, seu Januário, e as guitarras que gemem *abcc*, e a bruxa que põe cartas e ensina esconjuros, e os «capitães» da rua do Pessegueiro decerto existem, fìsicamente, nesse bairro de Lisboa em que A. R. os conheceu; literàriamente, contudo, situamo-los no Brasil e não chegam, afinal, a viver de vida própria, mas do consenso das nossas reminiscências literárias. Findamos o livro, é forçoso dizê-lo, com saudades de Jorge Amado... Poderia transcrever numerosas frases que se ressentem da própria sintaxe de além-Atlântico. Duas, colhidas ao acaso: «Depois também pegou a sair» (pág. 28). «Mal os pais davam o fora, zenia o assobio de Jeripiti» (pág. 17).

Impõe-se este rigor com quem dá tão sobejas provas de talento literário, pois só ele explica que Aleixo Ribeiro tenha podido conservar alguma frescura pessoal e certa unidade criadora movimentando personagens que, tal como as deu, não podem ser-lhe íntimas e próprias.

Referirei ainda que, à medida que o romance se desenvolve, A. R. se transfere insensìvelmente a um novo quadro. O ambiente pequeno-burguês da Rua dos Santos Mártires é um mundo àparte na tecitura do romance, que o autor não consegue conjugar com o restante corpo do livro. Novo ambiente, novas reminiscências literárias — confirmando mais uma vez o estado de necessidade a que fiz referência. Há um Veríssimo delido nestas páginas e frouxos toques de humor do Eça de «*A Capital*»: — «seu Ernesto sempre de boné na cabeça», e «Ernestinho, um anémico fraldiqueiro», «que a todas arrastava a asa do guarda-pó», e aquele senhor Manuel, influente político, vivem em Lisboa, deveras, mas nessa a que Artur Corvelo veio um dia colher desilusões:

«— ¡Brindo a todos os presentes e à república!...

«Depois falou da tenda:

«— Dizem que eu roubo no peso. Cantiga sabida: sou merceeiro... com muita honra! mas tenho de roubar no peso! A isto respondo com várias continhas caladas em atraso, como posso provar...

«Ia a puxar da carteira, mas Manel conteve-lhe o gesto:

«— Escusa de provar, a gente confia. E muito apoiado!» (pp. 115-116).

Não quero deixar sem referência: o abuso do estilo alegórico, que é afinal recurso e defesa contra as próprias exigências do realismo e uma forma de compromisso com o modo todo literário por que A. R. visionou o mundo deste seu romance; o singular desinteresse pelo aprofundamento de cenas e caracteres, que parece resultar do receio de romper o equilíbrio forçando as epidermes; a convencional psicologia das personagens principais, que não são, afinal, moldadas pela vida: trazem do ventre materno só traços imutáveis e indeléveis, o que envolve um senso de destino que o próprio livro pretende combater; e, por último, o abuso de cordelinhos literários já muito

estafados e insusceptíveis tais como os deu, de verosimilhança artística.

Insisti no problema das influências literárias, de preferência a analisar estes aspectos, por considerar que as deficiências deste livro decorrem de um equívoco fundamental que incumbe ao crítico denunciar a A. R. com a rudeza que impõe vermo-lo particularmente apto e preparado para uma obra digna de si e do nosso tempo. Se urge um renascimento do realismo em Portugal — e creio que não só surge mas que se impõe por uma fatalidade histórica — só poderemos iludir-nos trilhando ou aplaudindo experiências como esta sua. Na génese de qualquer realismo colabora, quero crê-lo, a maior violência que artìsticamente possa fazer-se à realidade convencional. E colaboramos com tal realidade convencional quando nos limitamos a glosar o quer que seja — inclusive um ponto de vista reconhecido científico do devir histórico.

MÁRIO SACRAMENTO

«MÃE POBRE»

DE CARLOS DE OLIVEIRA

(COIMBRA EDITORA)

É com a mais viva simpatia intelectual que encaro a obra literária de Carlos de Oliveira, mormente depois que me foi dado ler «Alcateia» (único dos seus dois romances que conheço). Afigura-se-me que a jovem literatura portuguesa tem em C. O., inegàvelmente, uma das suas mais fortes compleições de *escritor*. Se «Turismo», seu primeiro livro de versos, não é a revelação de um poeta; se a «Mãe Pobre», sob muitos aspectos também o não é — «Alcateia» evidencia um romancista que parece poder vir a realizar aquele romance do nosso tempo, que se não limite a ser lenha para a fogueira e que *ficará* depois de ter contribuído de poderosa maneira para ela — isto é, o romance que alie ao fundo de preocupações humanas de nossos dias, a expressão estética adequada a dar-lhe intemporalidade, embora através do único caminho que a ela conduz: a temporalidade.

Carlos de Oliveira é, fundamentalmente, ao que se me afigura, uma forte compleição de *escritor*, isto é, alguém que, senhor de uma vincada personalidade literária, do seu tempo e pessoal, hesita ainda na adopção final de um caminho que o leve a exprimir-se cabalmente. Porém, esta hesitação, se o termo é próprio, parece-me resultar de uma profunda riqueza e nunca, saliento, de definhamento interior: em C. O. duas vias de expressão se lhe têm apresentado para encontrar-se a si próprio, na tentativa da solução da sua equação artística: ora a poesia, ora o romance.

Que «Turismo» não revelava um poeta, mas antes um prosador, não era talvez difícil de ver-se: com efeito, a sua posterior obra romanesca veio decididamente confirmar esse ponto de vista. Seria de esperar, porém, que encontrado (ou talvez não) o seu caminho, C. O. imperceptìvelmente deixasse de sentir as solicitações da poesia: ora o que aconteceu foi exactamente o invés. Depois do romance, C. O. volta à poesia e acontece, ao que suponho, que «Mãe Pobre» é muito mais obra poética do que «Turismo». Acontece portanto, que um escritor que tudo levava a crer encontrara o seu caminho de romancista vem tornar mais complexa a interpretação da sua obra, com a publicação de versos que significam um passo adiante no caminho da poesia.

Ponhamos claramente a questão: C. de O. é um romancista, ou é um poeta, ou ambas as coisas? Evidentemente, do ponto de vista teórico, não há nenhuma incompatibilidade intrínseca na existência, num escritor, de um poeta e de um romancista. A personalidade é um todo que só por abstracção artificial se decompõe. Não é sem razão que se aponta em Eça como uma das facetas fundamentais do seu temperamento uma forte constituição lírica. O que porém, acontece, é não ser a história da literatura pródiga em exemplos de escritores que sejam simultâneamente *bons* romancistas e *bons* poetas: com efeito, o facto de um escritor possuir temperamento poético não é impedimento para a efectivação de uma forte obra romanesca, e, antes pelo contrário, pode enriquecê-la extraordinàriamente; porém, o facto de um romancista ser também poeta não parece ser condição de valorização deste — isto é, mais claramente: no romance pode haver poesia; na poesia, o romance mata-a. (Porquê? Contos largos seria a explicitação do que pretendemos dizer e que seria de suma importância analizar se não nos encontrássemos perante a tarefa comezinha e complexa de fazer em meia dúzia de linhas crítica a *um* livro).

Ora isto significa, no caso de C. de O., se as premissas por nós postas são verdadeiras, tirar-se a seguinte conclusão: o seu temperamento poético pode coabitar perfeitamente com o romancista, integrar-se nele, mas o poeta tem de libertar-se do romancista se quiser que o seu canto seja inteiramente poesia: ou seja, expressão individual de emoção individual, mesmo quando o poema acabe por sair um cântico guerreiro, em que o poeta sinta que a *sua* voz é a voz da grei que em si se exprime. Isto é, se não erro, pôr o seguinte dilema: em C. de O. ou o romancista acaba por integrar definitivamente o poeta, ou este, se as suas solicitações forem demasiado fortes, tem de esquecer o romance, libertar-se dele, para que, enfim, a voz da poesia se eleve dominadora.

Ora, o que me faz crer que é de admitir (pelo menos teòricamente, pois me parece, que ao fim e ao cabo, a poesia terminará por ser integrada no romance) a hipótese de uma vitória da poesia em C. de O., é o facto de esta «Mãe Pobre» revelar ineludivelmente a voz de um poeta, que nela não está todo, mas que se sente reivindicar para si o direito de expressão daquilo que o escritor tem para comunicar-nos. Aquela «Xácara das bruxas dançando», ou a «Assombração» é, sem dúvida, a cedência à solicitação de pela poesia o escritor exprimir o seu problema fundamental, o seu caos íntimo, aquilo que o individualiza como artista e que, até agora, é comum ao seu romance e à sua poesia: a gândara, João Santeiro, o cemitério de Corrocovo; uma tentantiva de encontrar a justa expressão do que o escritor necessita exprimir para poder viver como artista. E, no entanto, e por isto mesmo, «Mãe Pobre» não é poesia de um autêntico poeta: quando muito será a voz de um poeta enclausurado. Mas enclausurado onde e porquê? Não é fácil responder satisfatòriamente a esta pergunta: suponho, no entanto, que se não andará muito longe da verdade, afirmando que a clausura que vela a sua voz de poeta provém da sua própria trama psíquica, do conflito de tendências, da riqueza da sua personalidade artística buscando a solução estética adequada que perfeitamente a realize — solução que sei, C. de O. encontrará como acabam por encontrar todos os autênticos artistas, como ele realmente é.

Por tudo isto, embora crente que o caminho definitivo de C. de O. será o romance (e que romance ele nos dará um dia, quando a sua riqueza íntima se unificar, se clarificar, se encaminhar decididamente para a gândara, ou para outra parte qualquer, como aqueles rios que vão engrossando através de vales e planícies, engrossando sempre e encaminhando-se para o Mar) crente de que o seu caminho será o romance, dizia, não estranharei muito se ele um dia destes nos surgir como um dos maiores poetas da sua geração: isso significaria, ao que creio, a morte do seu romance pelo domínio da poesia e só então, nesta hipotética eventualidade, a voz de C. de O. seria, realmente, a voz de um poeta.

Tudo que dissemos no esforço de tentar compreender algo do que se passa na personalidade literária de Carlos de Oliveira é documentado por ele próprio quando afirma (é conscientemente que escrevemos *afirma* e não *canta*):

Poesia, convento negro do instinto,
incensa as tuas naves de razão:
e vós, versos meus, monges sem fé,
blasfemai aos claustros do meu coração!

Não será evidente, o conflito, a antinomia instinto-razão para a qual C. de O. procura — e encontrará — a síntese que a superará?

JOEL SERRÃO

PANORAMA

A UNIVERSIDADE E A CULTURA

Parece-me natural que todos quantos trabalham nas Universidades tenham interesse em saber qual o conceito em que é tida a sua obra. Igualmente me parece razoável que o público, dada a importância destas instituições, sinta o desejo de saber o que nelas se faz. Ora dá-se o caso de me ter sido possível seguir com algum pormenor a evolução das nossas Faculdades de Ciências nos últimos anos. Lembrei-me, por isso, de chamar a atenção dos meus compatriotas para um certo número de factos relativos a estes estabelecimentos que, segundo creio, a todos interessa conhecer.

Entre os factos acabados de referir há dois que à primeira vista poderão parecer pouco importantes, mas aos quais, no entanto, eu atribuo bastante transcendência; são êles o aumento do volume dos doutoramentos realizados, e a cuidadosa preparação das teses.

Um dos factores que contribuem para que actualmente se realizem mais doutoramentos é a lei que obriga os segundos assistentes a doutorarem-se dentro dum lapso de tempo determinado. Este diploma incitou muitas pessoas a realizarem o seu doutoramento; e entre estas contam-se bastantes cujas teses são, não só contribuições positivas para o avanço da Ciência, mas também esplêndidas peças de trabalho. Muito embora a lei mencionada não baste, só por si, para explicar o número e o brilho das teses, creio não andar longe da verdade afirmando que se essa lei não tivesse sido promulgada não teriam sido feitas muitas das teses nem os seus autores teriam adquirido as capacidades de realização que os seus doutoramentos demonstram possuirem. Bem haja, pois, o autor de semelhante diploma.

Dêste maior volume de doutoramentos derivou uma consequência interessante. Começa a produzir-se uma competição tão inusitada como salutar, entre as diferentes Secções das Faculdades, cada uma delas procurando, ou pelo menos desejando, não ter menos pessoal doutorado do que as outras.

Estes factos, e outros a que ainda me hei de referir, parecem-me altamente auspiciosos, pois denunciam, creio, um incremento nítido do desenvolvimento cultural do nosso país; dêsse desenvolvimento pelo qual se bateram inutilmente tantas das gerações passadas e sem o qual nunca será possível resolver, parece-me, os problemas que atormentam a Nação.

Nota-se também a existência, pelo menos nalgumas Secções das nossas Faculdades de Ciências, de maior abundância de documentação científica. O estudioso já pode hoje tomar conhecimento duma enorme quantidade de trabalhos realizados em todo o Globo. Pode procurar sistemàticamente a bibliografia referente a cada um dos assuntos que lhe interessam, pode averiguar se existe em Portugal e onde, cada um dos artigos que necessita estudar (mercê principalmente dessa esplêndida obra que são os serviços de inventariação de bibliotecas do Instituto para a Alta Cultura) e pode ainda, devido às facilidades concedidas por alguns dos directores das Secções e dos serviços anexos, estudar esses artigos, ficando assim ciente daquilo que foi feito pelos seus predecessores no domínio que estuda e preparado, portanto, para meditar nos mesmos problemas e para contribuir para a sua resolução.

Aqui há uns quinze anos estávamos, de certeza, muito mais atrasados; lembro-me que uma certa Secção, hoje bem provida de revistas científicas, não possuia nessa época pràticamente documentação nenhuma!

Outro facto importante é o de se publicar actualmente no nosso país um número maior de revistas científicas; além disso o seu funcionamento é mais perfeito. É certo que a vida destas revistas continua a ser precária; mas também não é mentira que a sua existência representa uma possibilidade muito maior de rápida publicação e difusão, por todo o Mundo, dos trabalhos científicos realizados em Portugal. O aumento do número de revistas constitui, pois, um estímulo directo do trabalho científico; e é também um estímulo indirecto, pois as revistas são instrumentos óptimos para a obtenção de bibliografia científica, a qual, por seu turno, é um elemento de rabalho indispensável ao estudioso.

Uma outra circunstância bastante significativa é a existência de Centros de Estudo em funcionamento activo. Os seus componentes (nem todos pertencentes aos corpos docentes das Universidades) gastam uma fracção apreciável do seu tempo no estudo de questões científicas. Além de trabalharem individualmente, realizam sessões de estudo (Seminários), nos quais são apresentados e debatidos os temas de trabalho. Estas sessões permitem aos que a elas assistem melhorar a sua formação, tomar conhecimento de novos factos que, se não fosse assim, dificilmente viriam a conhecer, trocar impressões sobre os problemas científicos e recolher sugestões para o esclarecimento de novos problemas.

Entre os frequentadores habituais dos Seminários contam-se alguns professores catedráticos que dedicam a estes trabalhos uma grande dose de energia e entusiasmo. Está, pois, a diminuir o número dos professores catedráticos que por virtude do isolamento a que voluntàriamente se votam, não disfrutam das extraordinárias vantagens do estudo em comum, nem seguem o método, hoje universalmente recomendado, do trabalho de équipe. Além disso aumenta o número dos professores que se dedicam exclusivamente à Universidade; acentuemos que, nas actuais condições económicas do funcionalismo, semelhante atitude é de verdadeira heroicidade. Em presença de tudo isto ninguém se deve admirar da insistência teimosa que continuam a ser publicados novos trabalhos científicos, num ritmo que não afrouxa.

Devo fazer notar ao leitor desprevenido que, por mais agradável que seja o conjunto de factos acabados de apresentar, eles nem por isso deixam de constituir um simples começo. Na verdade as Universidades portuguesas continuam a fornecer aos seus alunos uma formação nìtidamente inferior à que eles poderiam obter em qualquer boa Universidade do estrangeiro, muito embora os que aqui se formam comecem a saber servir-se da pouca bagagem que lhes dão para realizar coisas úteis a terceiros. A influência exercida por este novo estado de coisas sobre os que já tinham abandonado os bancos da Universidade é ainda muito pequena (embora não nula) como se comprova, por exemplo, com um facto tão insólito como este que eu próprio observei: o de um público constituido por licenceados em Matemática, ter mostrado não possuir a mais insignificante das noções matemáticas apresentadas numa conferência. O sentimento de impotência perante os problemas, de falta de coragem para os encarar, continua a ser apanágio das nossas élites. Tanto quanto sei, os graus de ensino abaixo do superior também não foram muito influenciados.

Mas este simples começo, de efeitos ainda tão pouco visíveis sobre a grande massa da nação, aparece a meus olhos como uma grande esperança. São muitos os espíritos sobre os quais já exerceu uma influência que, decididamente, perdurará através dos tempos. São muitas as inteligências que já pôs em funcionamento.

Porém, nem por isso este renascimento deixa de ser uma delicada flor que necessita de cuidados e desvelos. E a quem cabe ter esses cuidados, esses desvelos, é aos homens responsáveis do nosso país. São eles que têm o dever de cuidar da Cultura, não só para que se não perca, mas também para que atinja entre nós as proporções que já atingiu noutros países. A lei que obrigou os assistentes a doutoraram-se constitui um passo nesse sentido e é de desejar que seja seguida de outras, muitíssimo mais eficientes se possível.

É preciso amparar os obreiros desta obra cultural e as instituições onde ela se realiza. A Cultura é indispensável ao país, pois enquanto os problemas assustarem os portugueses, é inútil esperar que eles os resolvam. E a Cultura só se desenvolverá se para isso se criarem condições.

E não se diga que o fomento da Cultura é impossível devido à pobreza do país. Arruinada estava a Prússia depois da derrota que Napoleão lhe inflingiu em 1806; mas isso não obstou, como o faz notar o Prof. Celestino da

CIENTÍFICO

ENTREVISTA COM O PROFESSOR RENÉ DE POSSEL

SOBRE O PROBLEMA DA REORGANIZAÇÃO DO ENSINO E AS SUAS RELAÇÕES COM A INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Por iniciativa do Instituto Francês, esteve em Portugal — onde veio realizar uma série de conferências nas Universidades de Lisboa, Coimbra e Pôrto — o matemático René de Possel, professor da Faculdade de Ciências de Alger desde 1942, e um dos mais destacados membros do grupo «Bourbaki» que tantos serviços havia prestado à causa da renovação da cultura matemática do seu País antes da última guerra.

O Professor R. de Possel tem-se dedicado também aos problemas gerais do ensino, e nesse sentido enviou as suas sugestões à Comissão Langevin, encarregada, neste momento, de elaborar um projecto de reorganização de todo o sistema de ensino em França. Pareceu-nos por isso de grande interêsse trazer ao conhecimento dos leitores do «Panorama Científico» as ideias dêste jovem investigador sobre um dos problemas fundamentais do nosso tempo: *A reorganização do ensino e as suas relações com a investigação científica.*

O Professor R. de Possel começou por salientar que iria desenvolver o seu ponto de vista pessoal, desconhecendo em que medida as suas ideias representam a opinião científica francesa, visto estar quase sem contacto com a metrópole desde 1942.

Apresentando ao Professor R. de Possel os nossos agradecimentos, fazemos votos por que êste seu depoimento seja o ponto de partida de uma larga análise do problema proposto.

I. *Discute-se agora em todo o mundo o problema da investigação científica, no seu mais amplo significado: objectivos a atingir, métodos a utilizar, preparação dos investigadores, etc. Qual é a vossa opinião?*

— Considerando separadamente cada um dos aspectos focados na pergunta, julgo poder condensar as minhas ideias da seguinte forma:

1) *Objectivos a atingir:* facultar à juventude todos os meios de pôr à prova as suas aptidões para a investigação científica, tornar a profissão de investigador a mais atraente de todas, mas proceder de maneira a não prejudicar fundamentalmente outras actividades essenciais que também necessitam de elementos de valor.

2) *Métodos a utilizar e formação dos investigadores:*

Aproveitar ao máximo da utilização das máquinas para libertar energia humana no sentido da sua aplicação à investigação científica e ao ensino.

Não admitir nas profissões científicas (ensino secundário do 2.º ciclo e ensino superior, engenharia, etc.) senão aqueles que tenham feito obrigatòriamente um estágio na investigaão científica.

Deve, porém, acrescentar-se que ao fim de um estágio de 1, 2 ou mesmo 5 anos o candidato regressa à sua profissão, àparte casos excepcionais.

O tempo dispendido na investigação deve ser contado para a antiguidade na profissão ulterior, e as horas livres desta podem ser empregadas, total ou parcialmente, na investigação. Aquele que é autorizado a ficar mais um ano na investigação deve ter uma remuneração e uma categoria equivalente às do que bifurca para uma profissão.

II. *Fala-se também agora em todos os países da necessidade absoluta de uma transformação radical de todo o sistema do ensino — primário, secundário e superior? Que pensa a este respeito?*

1. *Ensino primário:* deve deixar de ter um fim em si mesmo e tornar-se apenas em ensino de preparação para o secundário. Deve ser dado na localidade onde habitam os Pais. Ao lado da língua materna deve ensinar-se desde logo uma língua universal, por exemplo — o inglês.

2. *Secundário do 1.º ciclo:* em quatro anos (dos 10 aos 14), deve ser obrigatório e idêntico para todos. Deve ser ministrado em centros de educação suficientemente importantes para que seja possível agrupar os alunos segundo a rapidez de assimilação.

Entrando em certos pormenores podemos imaginar o seguinte esquema (para França): cada centro compreende um grupo de 20 escolas, à razão de 5 por cada ano escolar e podendo cada escola ter uns 100 alunos, 50 raparigas e 50 rapazes, reunidos em grupos de 25. Devem fazer-se frequentes transferências de alunos de uns grupos para outros com o objectivo de assegurar a sua homogeneidade de assimilação, sem distinção de sexo.

Os alunos devem ser internos na sua maior parte — salas de reunião e de jogos em comum, alojamentos separados — entrando na escola às segundas de manhã e regressando a casa dos Pais às sextas de tarde em auto-carros privativos (Centros de Educação a menos de 30 km das diferentes localidades).

Quanto aos serviços gerais, uns serão comuns a todo o Centro, outros, como por exemplo alimentação, a grupo de 5 Escolas.

Programa: um mínimo comum e obrigatório para todos, com um horário dependendo essencialmente da rapidez de assimilação do grupo. Ao lado dêste mínimo comum, um grande número de matérias de opção; em princípio, algumas seriam obrigatórias, mas os grupos demasiado lentos poderiam ser dispensados de todas.

Algumas destas matérias podem ser ensinadas em comum (diferentes escolas), em ligação com os serviços gerais do Centro.

3. *Secundário do 2.º ciclo.*

Aqui começa para uns o ensino estrictamente profissional, para outros um ensino misto, finalmente para um pequeno número um ensino de cultura, de preparação para o ensino superior.

A organização deve ser análoga à anterior, embora se trate de centros mais ou menos especializados, que podem estar situados a maiores distâncias das localidades onde habitam os Pais.

4. *Ensino superior científico:* um ensino preparatório em dois anos, seguidos cada um deles de um exame especial que abre o acesso a um certo número de carreiras técnicas ou no ensino elementar.

Aqueles alunos que desejem prosseguir (ensino superior do 2.º grau) têm, porém, diferentes possibilidades:

licenciaturas (matemática, física, etc.)
escola especializada ou faculdade técnica.

Os primeiros (que se destinam à licenciatura), ao fim de dois anos, têm nova possibilidade de especialização a um nível superior, ou investigação e ensino — ensino superior do 3.º grau ou ensino superior pròpriamente dito.

Todos aqueles que têm possibilidades de acesso à investigação científica devem por aí passar: professores do ensino secundário 2.º ciclo, do ensino superior, engenheiros pròpriamente ditos.

Trata-se, assim, de uma reforma que exige se destine ao ensino e à investigação uma fracção infinitamente maior do orçamento do Estado. E é igualmente necessário que uma parte importante da população se consagre às tarefas do ensino.

5. *Ensino superior — seu funcionamento:* Cursos feitos pelos professores para um número de alunos relativamente grande e com utilização frequente do cinema.

Quanto aos alunos, pròpriamente no seu trabalho, devem reunir-se em grupos (turmas) de 10 ou 15 (máximo), sob a orientação de um assistente (um

---

Costa num trabalho publicado em 1917, que tivesse começado justamente nessa época o desenvolvimento das Universidades alemãs, que tão poderosa influência vieram a exercer em todos os países avançados. Isso foi possível justamente porque os governantes alemães dessa época se compenetraram de que era esse o processo de conseguir fazer da Prússia uma grande nação.

MANUEL TELES ANTUNES

PANORAMA CIENTÍFICO

A ASSOCIAÇÃO DOS TRABALHADORES CIENTÍFICOS EM INGLATERRA

A *A. Sc. W.* (iniciais de «Association of Scientific Workers») é uma organização profissional inglesa, registada como um sindicato («Trade-Union»), cujos membros são trabalhadores de qualquer ramo da ciência e da técnica, que exercem a sua actividade não só na indústria mas também em estabelecimentos não industriais, tais como institutos de investigação, serviços governamentais, Universidades, etc. A *A. Sc. W.* é assim o sindicato dos trabalhadores científicos e técnicos, seja qual for a sua especialização — engenheiros, matemáticos, sociólogos, físicos, biólogos, químicos, etc.

A *A. Sc. W.*, fundada há 27 anos, tem dois objectivos essenciais:

1. «Trabalhar por uma utilização mais efectiva da ciência e da técnica para o progresso da humanidade».
2. «Melhorar as condições económicas e profissionais dos trabalhadores científicos e técnicos».

Estes dois objectivos são interdependentes e não podem separar-se. Uma utilização racional da ciência e da técnica só pode ser assegurada por uma forte organização dos cientistas e técnicos, baseada na protecção do seu «status» profissional e dos seus interesses económicos.

A *A. Sc. W.* contava em 1939 pouco mais do que 1.000 membros, e no fim de 1944 (últimos dados de que dispomos), 16.275. Este aumento reflecte a compreensão, por um número cada vez maior de trabalhadores, de que a organização em associações colectivas é a forma mais eficaz de defender os seus direitos e os seus interesses.

Entre esses 16.000 membros encontram-se cientistas de renome mundial — Sir L. Bragg (Prémio «Nobel» de Física), Sir Robert Watson-Watt, J. B. S. Haldane, P. M. S. Blackett (actual presidente), J. D. Bernal, H. Levy, Julian Huxley, Hardy, Sir John Russel, etc. — e trabalhadores científicos e técnicos menos conhecidos; cientistas universitários e cientistas industriais.

Desta colaboração e permuta de ideias e de experiências resultarão os melhores benefícios para a ciência. De facto, o trabalho dos grandes cientistas é sempre mais fecundo quando é o resultado dum esfôrço colectivo, em que tomam parte até os mais obscuros colaboradores. E da co-operação entre o cientista universitário e o cientista industrial só podem advir vantagens — assim o tem provado a experiência. Ambas as funções são de fundamental importância — é mesmo impossível traçar uma linha nítida de separação entre a investigação científica «pura» (chamemos-lhe assim à falta de melhor designação) e a investigação industrial: a cada passo o industrialista encontra problemas que exigem um tratamento teórico, e ao investigador se apresentam possíveis aplicações do seu trabalho e, por vezes, questões teóricas a que só a técnica pode responder.

Nada de fecundo e útil se faz sem esta ligação estreita, dialética, entre a teoria e a prática.

/ / /

A *A. Sc. W.* tem cerca de 150 secções em cidades, áreas industriais, empresas industriais importantes, institutos de investigação, departamentos, e fábricas governamentais, universidades, etc. Cada membro está ligado à secção do seu local de trabalho, residência ou estudo. Estas secções têm reuniões regulares para se discutirem problemas locais relativos à eficiência de produção, salários, condições de trabalho, e problemas gerais de orientação, organização, etc., do trabalho científico e técnico.

A orientação e direcção superior do trabalho da *A. Sc. W.* compete ao Comité Executivo, eleito cada ano no Conselho Anual onde os representantes de todas as secções discutem e fixam as directivas gerais de actuação da Associação.

O Comité Executivo, que reune mensalmente, nomeia comités especializados — C. das Relações Sociais da Ciência, C. do Funcionamento, C. das Indústrias Químicas, C. Universitário, C. Estudantil, C. Pedagógico, C. das Ciências Médicas, etc. —, cada um dos quais se ocupa da realização prática das directivas, nos diversos sectores de actividade da Associação. Estes Comités auxiliares têm contacto directo com as várias secções e os membros, através dos sub-comités de área.

Além desta organização interna a *A. Sc. W.* tem já secções em vários países — França, Austrália, Nova Zelândia, E. U. A., Canadá, África do Sul, Pérsia — e sustenta relações com organizações científicas estrangeiras, o que lhe permite estabelecer um intercâmbio internacional, condição indispensável ao desenvolvimento da ciência e da técnica.

/ / /

Segundo o 1.º dos seus objectivos essenciais, a *A. Sc. W.* tem-se esforçado por que o Govêrno faça uma utilização e distribuição mais racionais do pessoal científico e técnico, e já tem conseguido a transferência de alguns dos seus membros para institutos e empresas onde a sua actividade possa ser mais profícua.

---

para cada grupo), que complete os conhecimentos dos alunos e se inicie na investigação, embora na maior parte dos casos se destine a regressar ao ensino secundário ou a tornar-se engenheiro.

Não se deve exigir ao assistente qualquer trabalho além do de direcção do respectivo grupo de alunos. E para que tudo se faça nas melhores condições, o assistente deve ter o seu gabinete de trabalho próximo das duas salas de trabalho dos alunos: uma destinada a trabalhos individuais, outra com uma lousa para trabalhos em grupo. Deve reuni-los 3 vezes por semana. É claro que os alunos podem vir consultar o assistente a todo o instante, fora das sessões regulares. À margem dos programas, deve indicar aos alunos os livros que mais lhe possam interessar.

Os estudantes têm de se inscrever numa das diferentes turmas embora depois possam passar de umas para outras com vista a um melhor trabalho do grupo.

O assistente deve organizar um ficheiro em que indique, para cada aluno — notas, aptidões, gostos e projectos. Cada aluno deve ter, por mês, um interrogatório por um assistente ou um professor diferente dos seus (pelo menos durante os dois anos preparatórios).

A 15 de Janeiro e antes da Páscoa haveria um exame «parcial», análogo ao «final», perante um júri que compreende obrigatòriamente o professor (do respectivo grupo). As notas obtidas nos interrogatórios contam eventualmente para o «parcial» seguinte; as notas do «parcial» contam obrigatòriamente para o «final».

O aluno que vai ao exame final sem os «parciais» tem de obter uma média mais alta que ordinàriamente (12 sobre 20 por ex.).

Mas nenhum curso, nenhuma sessão, nenhum interrogatório são obrigatórios, embora as faltas muito frequentes possam ser objecto de uma advertência.

EM CONCLUSÃO:

1.º Em primeiro lugar, elevar a categoria social e a remuneração do investigador a realizar as condições indicadas na pergunta I.
2.º Elevar igualmente a categoria e a remuneração dos professores de todos os graus de ensino.
3.º Fazer passar pela mesma fieira os professores do ensino secundário do 2.º ciclo, do superior, os engenheiros, sendo essa fieira constituída pelos dois anos preparatórios das Faculdades de Ciências.
4.º Efectuar a reforma do ensino secundário por etapas, pois que é a mais complexa e a que exigirá maior despesa.

R. DO G.

Mas, na convicção de que a acção isolada não pode assegurar a resolução total dêste problema, e que só uma planificação inteligente o conseguirá, a *A. Sc. W.* tem instado junto do Govêrno para que se forme um Comité de Planificação Científica e Técnica, dependente do Ministério da Produção, que faça uma avaliação dos recursos técnicos do país, co-ordene a investigação e o desenvolvimento presentes, planifique o futuro trabalho científico e técnico, e organize um Centro de Informação e Estatística. Este grande esfôrço no sentido da planificação científica tem sido uma das actividades mais consequentes da *A. Sc. W.* que, colhendo os ensinamentos da experiência, vê na planificação em todos os ramos de actividade humana, uma necessidade histórica. E assim, no sentido de pugnar por uma organização planificada do trabalho científico e técnico, a *A. Sc. W.* realizou em 30 e 31 de Janeiro de 1943 um importantíssimo congresso, onde se discutiu amplamente o tema «*Planificação da Ciência*». Dado o interêsse dêsse Congresso, referir-nos-emos a ele mais pormenorizadamente num próximo artigo.

/ / /

A *A. Sc. W.* publica uma revista «O Trabalhador Científico» (The Scientific Worker), (gratuito para os membros), que mantém os membros em contacto com opiniões, novos desenvolvimentos, etc., dentro e fora da organização. Publica também folhetos sobre diversos problemas: «Planos para a Ciência no Após-Guerra», «Educação Científica e Técnica», «O Desenvolvimento da Ciência», «Cientistas e Produção», «Reconstrução Educacional» (Notas sobre o livro branco publicado pelo Ministério da Educação) — entre outros. Pelos títulos se vê que tratam todos problemas importantes e urgentes.

/ / /

Como parte da política de defesa dos interêsses dos seus membros, a *A. Sc. W.* tem um serviço de seguros contra o desemprêgo. O seu programa imediato de defesa dêsses interêsses pode sumarizar-se nos seguintes pontos:

1. Aumentar os salários dos trabalhadores científicos e técnicos mal pagos.
2. Estabelecer o princípio de pagamento igual para trabalho igual, sem distinção de sexo.
3. Estabelecer e manter o princípio de aumentos regulares de salário.
4. Estabelecer níveis de salários mínimos em todo o país.
5. Obter facilidades educacionais e de prática para os assistentes e praticantes.
6. Obter pagamento por horas extraordinárias.
7. Proteger os interêsses dos membros em caso de tratamento injusto.
8. Assegurar que todos os trabalhadores técnicos sejam utilizados da forma mais eficiente e vantajosa para a Nação.
9. Assegurar que a direcção do trabalho científico e técnico pertença a pessoas de comprovada competência.
10. Encorajar e auxiliar os seus membros para garantir a máxima eficiência na produção.

/ / /

Depois destas notas embora rápidas, sobre — o que é a Associação dos Trabalhadores Científicos —, julgo que é bem evidente a sua grande importância. E como conclusão, impõe-se esta pergunta: porque não criamos nós, trabalhadores científicos e técnicos portugueses, uma associação análoga?

NOTA — A direcção da *A. Sc. W.* é: Hanover House 73, High Holborn — London, W.C. 1 — England.

J. DELGADO OLIVEIRA

Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira, Minas Gerais, em 1902. O seu primeiro livro — «Alguma poesia» — publicado em 1930, não passou desapercebido, e, a propósito dele, afirmou o crítico Eduardo Frieiro: «Digamos simplesmente que C. D. A. é um poeta moderno e dos mais representativos. (...) Há nos seus poemas, não construidos, isentos de literatura, um lirismo íntimo, recalcado, que se alimenta das pequenas coisas da vida e tira de tudo um motivo de irónico desencanto». Falava-se, então, muito de «poesia indirecta», e nada aparentemente mais indirecto que essa poesia refugiando-se na narração de um caso ou de um momento, jogando humildemente com uma ideia fixa. Pouco depois da publicação do segundo livro, «Brejo das almas» (1934), em que a ironia já não inibe, antes enforma o lirismo, o poeta vem para o Rio de Janeiro, chamado a ocupar o cargo de chefe do gabinete do Ministério da Educação e Saude, cargo que abandonou recentemente. E no Rio, onde vive, tem publicado: o admirável «Sentimento do mundo» (1940), que inclue a célebre ode a Manuel Bandeira; «Poesias» (os três livros anteriores, mais «José») — (1942); «Confissões de Minas» (1944) e «O gerente» — novela (1945). Nestes dois últimos volumes, nomeadamente o primeiro, esse homem seco e triste, metido consigo, de boca apertada, óculos fortes e fronte alta, revela-se um prosador de primeira plana. O seu último livro é «A Rosa do Povo», aparecido há seis meses. Hoje, a sua poesia é tão naturalmente construida como há dezasseis anos o não era. Mas «isenta de literatura» é que ficará para sempre.

J. DE S.

BIBLIOGRAFIA

Aos Autores e Editores lembramos a conveniência de nos enviarem, para crítica, dois exemplares, sem dedicatória pessoal, de todas as obras que editem.

Independentemente de quaisquer referências críticas, em outras secções de MUNDO LITERÁRIO, essas obras serão incluídas numa pormenorizada relação bibliográfica.

Registaremos também as publicações periódicas recebidas, salientando os artigos dignos de interesse.

VALE-LHE A PENA ASSINAR

MUNDO LITERÁRIO

ACABAM DE CHEGAR

OS ÚLTIMOS LIVROS DE DOIS GRANDES AUTORES BRASILEIROS:

JOSÉ LINS DO REGO
POESIA E VIDA
1 vol.: 35$00

SÉRGIO MILLIET
DIÁRIO CRÍTICO
2.º vol.: 60$00

TRÊS GRANDES CLÁSSICOS:

DANIEL DEFOE
AS CONFISSÕES DE MOLL FLANDERS
1 vol.: 35$00

NIETZSCHE
VONTADE DE POTÊNCIA
1 vol.: 70$00

TOLSTOI
MEMÓRIAS
1 vol.: 50$00

Pedidos a
LIVROS DO BRASIL
Rua Vitor Cordon, 24
LISBOA

SOBRE A ARTE E A VIDA

O artista criador sabe muito bem que a arte não constitui a vida inteira, sem o que se bastaria a si próprio, se isolaria do mundo dos vulgares mortais, e veríamos os artistas, felizes e irreais, criar uma arte verdadeiramente pura. Certas pessoas que não são artistas, ou que são maus artistas, pensam de facto que a arte é um mundo isolado do mundo, e no qual a experiência estética é tudo. Esses são os virtuoses da arte e da crítica, espíritos inteiramente revestidos de matéria estética, dispensados da necessidade de viver a sua vida.

.....

O triunfo da arte não consiste apenas em triunfar das dificuldades técnicas, mas em resolver os conflitos da vida para fazer deles uma forma mais duradoura da aceitação e da contemplação. Considerar as obras primas da arte, esses grandes actos de aceitação, como se fossem actos de recusa e de evasão, é apenas uma forma de perder contacto, de deixar a máquina em movimento sem as rodas girarem.

.....

A vida, tal como a experimentamos na obra de arte, só é intensa e por vezes dolorosa, porque atinge, na realidade, a vida de uma profunda e terrível experiência. Sem essa experiência, a arte exprimiria apenas uma tendência para uma perfeição vazia. Mas a arte verdadeira assimila o verdadeiro conflito da vida; a matéria prima de sentimentos e de sensações que parecem insusceptíveis de terem expressão, é na arte quebrada, fundida e transformada de tal forma que deixamos de a reconhecer. A obra de arte não diz: «Eu sou a vida. Ofereço-vos a possibilidade de vos transformardes em mim»; pelo contrário, o que ela nos diz é: «Eis a imagem da vida. A vida é ainda mais real, ainda mais inevitável do que podeis supor. Mas dou-vos um exemplo de aceitação e de compreensão. E agora, vivei!».

(De «*Diário de Setembro*», de Stephen Spender).

RUA DAS CHAGAS, 17-A

CALENDAS

LIVROS E ANTIGUIDADES

FILOSOFIA DA DISTRACÇÃO

(*Continuação da página 6*)

isso? Relativamente ao teatro, ficou Ortega em vagas promessas. Perdeu-se novamente e nada disse de substancial para a sua compreensão. Demorou-se no descritivo, e foi tão assistemático, que claramente se viu que nada tinha a dizer sobre teatro. O teatro, começou por dizer, é um edifício onde se vai, e para lá irmos precisamos de sair de casa, e sair de casa é sairmos de nós mesmos. Foi este o seu infelicíssimo ponto de partida da sua distraída dialéctica. É claro que o mesmo se poderia dizer do homem que, depois do jantar, vai à taberna beber meio decilitro... O teatro, ao contrário do que pensa Ortega, não é agente de exteriorização, mas elemento fundamental de interiorização. Na sua infeliz conferência, Ortega indentificou teatro com farsa. Mas isto é, sem dúvida, inadmissível. Tendo afirmado que o teatro era muitas coisas, esqueceu-se disso e apenas tratou de um aspecto que não é o mais importante: a farsa. E nada disse da tragédia nem do drama. Mas, façamos-lhe justiça: se ele tivesse pensado um pouco na sua conferência, e se contrariasse o seu pendor para a distracção, estamos certos de que poderia dizer alguma coisa de muito mais interessante do que o que disse. Bastava só que tivesse relido algumas páginas da sua própria obra escritas na fase de ensimesmamento.

Como o não fêz, compreende-se o pouco e o mau que disse sobre teatro. Teatro não fica no universo do visível, a que ele o reduziu. A verdadeira missão do teatro é criar possibilidade de visão do invisível, de compreensão não só do exterior, mas sobretudo do mundo interior do homem. Teatro é via de ensimesmamento. Ortega, pelo visto, anda distraído e esquecido da sua própria filosofia. Que bela interpretação do teatro ele nos poderia oferecer, se estivesse na fase filosófica do ensimesmamento e não na distraída fase da diversão! O teatro grego de Sófocles, por exemplo, só pode ser compreendido como função de intimização. Mesmo sobre o «teatro-lugar-onde» muito haveria que dizer, se Ortega não se tivesse distraído com a planta do teatro de D. Maria, que afinal de nada lhe serviu. É de lamentar que um pensador com o renome do conferente quisesse chegar à «ideia» de teatro a partir do edifício do D. Maria! Ainda se fosse a partir do teatro de Dionisos, em Atenas, ou do teatro de Epidauro, com o que tudo isso poderia implicar de fecundo para a sua interpretação... Ou sobre o teatro litúrgico da idade média, ou sobre o teatro-lugar de época de Shakespeare, tão bem reconstituído recentemente no filme de Olivier...

*

Deixemos este aspecto, que poderia não interessar a Ortega, mas que seria incontestàvelmente mais fecundo na interpretação histórico-cultural do teatro e que nos apaixona hà mais de vinte anos. Queremos referir-nos a outro ponto também tocado, mas mal-tratado, por Ortega: a situação passiva do público perante a actividade do actor. Segundo o conferente, que tudo reduziu ao plano da visibilidade, o público vê passivamente o que activamente o actor lhe mostra ou quer mostrar. Poderá haver melhor e mais flagrante exemplo de total incompreensão do teatro? Esquecendo, por distracção, o significado simbólico da actuação do actor — que parecia querer tratar quando se referiu a Ofélia — Ortega esqueceu também que o público — (esse público que lhe pareceu passivo por estar sentado, confundindo assim movimento com actividade) — vive e sofre, ri e chora, acalma-se e desespera com o que o actor lhe sugere e mostra. Só é passivo quando se distrai, mas, quando segue o drama, é ele mesmo actor, é herói ou vítima, conforme a ressonância do seu mundo interior com o papel desempenhado pelo actor. O teatro é, repetimos, intimização e ensimesmamento e um poderoso actor na descoberta de nós próprios. Isto mesmo diria Ortega, se não estivesse distraído, e se se tivesse lembrado de um seu extraordinário compatriota: Calderon de la Barca. A sua errónea interpretação do teatro — não compreendemos porque Ortega se não referiu à poesia — é proveniente da sua infeliz planificação do teatro ao mundo da visibilidade. «O teatro é um miradouro.» Uma linda fórmula e implicativa de profundas sugestões. Não é um miradouro para ver daí, mas para sentir e descobrir o próprio mundo de cada um. E neste sentido que Ortega tem razão, quando afirma que teatro não é um género literário. De acordo, mas também não é um edifício... É muitas coisas e não pode ser reduzido nem a uma nem a outra. Sim, o teatro é transfiguração, é irrealidade e, por isso mesmo, a sua essência não reside no visível. É em virtude dessa irrealidade que nós descobrimos a realidade da nossa existência. Era esta a via que o filósofo parecia querer seguir quando citou Janet, mas, infelizmente, não seguiu...

M. B.

Vamos proceder à cobrança de 6 números (15$00), e agradecemos a todas as pessoas que não desejem assinar MUNDO LITERÁRIO o favor de devolver os exemplares recebidos.

A TRAGÉDIA DE UM EUROPEU: STEFAN ZWEIG

Já por várias vezes foi possível verificar que os acontecimentos políticos e históricos revelam menos o destino de uma nação que o testemunho dos seus poetas. Porque o poeta, muito mais que o historiador e o homem político, possue em si a faculdade misteriosa de registar, antes mesmo que os seus efeitos se tornem visíveis, todos os movimentos que se produzem na consciência colectiva, e nesse conjunto de dados vitais a que chamamos a cultura de um povo. É como o peixe cujos movimentos instintivos nos indicam a qualidade da água, ou como a andorinha cujo voo nos anuncia o tempo para amanhã, quando o próprio céu não apresenta ainda quaisquer sintomas visíveis. O poeta é este ser nervoso que, além de exercer um ofício de que aprendeu as regras e a técnica, nos dá constantemente, e muitas vezes sem que ele próprio o saiba, pela escolha dos temas e pela maneira como dispõe os factos que se lhe apresentam ao espírito, o sentido da actualidade e a mais justa definição da atmosfera que o rodeia.

Foi esta, em grande parte, a função essencial dos poetas austríacos dos últimos sessenta anos, e especialmente de Stefan Zweig, ainda que seja difícil atribuir-lhe valor poético comparável ao de Rilke ou de Hofmannsthal. Mas, se lhes é inferior como poeta, creio que no entanto os iguala como intérprete involuntário da actualidade, e como testemunha dos valores intelectuais postos em jogo durante o último período da tradição austríaca. Se outros nos fizeram entrever a crise destes recentes anos, foi porém Stefan Zweig quem, pela sua obra e finalmente pelo seu suicídio, nos deu a última e cruel visão, traçando, com uma clarividência trágica, e com o próprio sangue, a fronteira que separa definitivamente o mundo de ontem do mundo de amanhã. Dois dos seus últimos livros, escritos quase ao mesmo tempo, fazem-nos entrever com maior clareza o drama de consciência que acabou por levar Stefan Zweig a escolher a morte. Em «O Mundo de Amanhã» Zweig evoca, numa síntese brilhante e com suave melancolia, o seu passado de homem e de escritor — como se recorda um amor insubstituível irremediàvelmente perdido. Essas recordações dilacerantes, encontramo-las em «Brasil», livro sobre o país que lhe foi derradeiro refúgio, e cujo sub-título — «País do Futuro», — tem a significação de um sorriso trágico, como se o Europeu que outrora evocava Balzac, Dostoievsky, Hölderlin, Kleist, Stendhal, Tolstoï e Nietzsche, «construtores do mundo», já não tivesse direito ao mundo novo.

Nascido em 1881, daquela burguesia rica, muito consciente do seu papel, ciosa de manter, em evidente oposição com o modernismo apressado e ruidoso de Berlim, as antigas tradições vienenses de arte e de cultura, Stefan Zweig pertencia à geração que, sem deixar de apresentar bastantes sinais de decadência, apreciava com paixão os últimos benefícios de um humanismo universal que não conhecia fronteiras nem nacionalismo. Em Viena, o elemento alemão estava estreitamente ligado aos elementos eslavos, húngaros, espanhóis, italianos, franceses e flamengos; os jovens estudantes passavam os dias a discutir Schopenhauer ou Kierkegaard, e a devorar, no «Kaffeehaus», as revistas literárias do mundo inteiro. Com dezassete anos de idade, Stefan Zweig sabia de cor as poesias de Baudelaire e de Whitman. Pouco tempo depois, foi dos primeiros a descobrir para o público alemão a poesia de Verhaeren. Pode mesmo dizer-se de Zweig, como de muitos dos seus contemporâneos, não ter ele entrado no mundo das letras como poeta, e só ter chegado à sua própria criação pela mão da literatura, que o apaixonou desde a adolescência. Vejo nisto um dos traços essenciais, não só do génio, como dos limites da arte de Stefan Zweig: ele conheceu e descreveu o mundo ocidental em toda a sua extensão, não sem dúvida tal como ele era, mas como todos os poetas e escritores o interpretaram. Foi assim que, quando da sua primeira viagem à Rússia, em 1928, Zweig teve a impressão de conhecer o país havia já muito tempo. «...tudo me era estranhamente familiar. E como podia eu conhecer tudo isto? Simplesmente pelas obras primas da literatura russa».

Stefan Zweig, cujas obras de inspiração não literária são raras, pôs toda a sua erudição ao serviço de uma arte verdadeira e nìtidamente pessoal. A cega adoração que o moço estudante votava aos grandes homens, só pelo facto da sua celebridade (o próprio Zweig aplica à sua juventude a frase de Balzac: «As pessoas célebres eram para mim deuses que não falavam, não andavam nem comiam como os outros homens») foi em breve exaltada com um interesse mais profundo pelos problemas puramente humanos, dos quais os grandes personagens da história ou da literatura eram para ele as ilustrações mais apaixonantes. Um tema: a tragédia do vencido, preocupava-o acima de tudo. Nisto, Zweig aparece-nos como o poeta do mundo condenado a perecer. Nunca o vemos tomar o partido dos «heróis». As suas novelas (lembremo-nos de *Amok* ou do *Jogador de Xadrez*), tratam sempre de seres que sucumbem ao destino. Da mesma maneira, Zweig não escolhe para tema das suas biografias os homens que venceram e alcançaram sucesso, mas os que, sucumbindo, só tiveram razão no plano moral: Erasmo e não Lutero, Maria Stuart e não Isabel, Castellio e não Calvino. Tudo isto é mais do que um simples jogo do espírito, é a própria ilustração do problema que perseguia Stefan Zweig. Assim a tragédia de *Jeremias*, escrita durante a guerra de 1914, não representa qualquer «derrotismo» histórico, mas já a preocupação interior de Zweig na altura em que, com o seu amigo Romain Rolland, tentara em vão lutar contra a guerra.

Se bem que adorasse a pátria, e em particular a cidade de Viena à qual devia a cultura e o sentido das verdadeiras tradições europeias, Stefan Zweig não era de forma alguma um nacionalista. Nele a erudição e o coração pertenciam à Europa inteira. Durante os últimos anos sofreu sempre a nostalgia do tempo em que as fronteiras eram simples linhas teóricas que se podiam transpor sem passaporte e sem formalidades. Os seus inumeráveis amigos formam uma família universal que reune quase todos os grandes nomes do seu tempo: Romain Rolland, Verhaeren, Paul Valéry, Théodore Herzl, Arthur Schnitzler, Siegmund Freud, Toscanini, Máximo Gorky, Rodin, Rathenau, Pirandello, etc. E Zweig só se sentia no estrangeiro quando desembarcava na América ou na Índia. Para ele, a verdadeira pátria não era a Áustria que lhe dera o sangue, nem a Alemanha cuja língua escrevia, mas sim a Europa inteira, em que cada lugar lhe falava dos combates do homem pela felicidade e pela beleza. Muitas vezes contemplava, na casa de «Kapuzinerberg», em Salzburgo, a sua admirável coleção de autógrafos. Este grande «dilettante» sentia-se então em comunicação íntima com uma humanidade eterna e gloriosa; e julgava ter nas mãos as garantias de uma Europa definitivamente estabelecida, unida por essa liberdade de espírito que, segundo ele, seria o ideal indestrutível do mundo futuro. Por isso nos é difícil imaginar o que foram os sentimentos deste homem — que não sonhava senão com o estabelecimento de uma paz duradoira e de uma liberdade na qual só valessem os méritos

CURSOS DE GUARDA-LIVROS

CHEFE DE ESCRITÓRIO

—

PRIMEIRO CICLO DOS LICEUS

LINGUAS

ENSINO PELO CORREIO

Fácil, completo, garantido. Remeta este anúncio à **Escola Lusitana de ensino por Correspondência,** que lhe enviará grátis o folheto de propaganda.

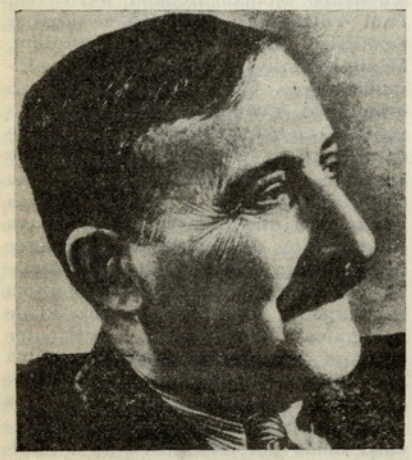
RUA DE S. MAMEDE, 33 2.º E.

LISBOA

pessoais, sem preconceitos de raça ou nacionalidade — no momento em que teve de reconhecer, como os melhores espíritos da sua geração outrora tão optimista, o fracasso desse humanismo que foi a última glória do mundo de ontem.

Europeu, Stefan Zweig não se prendeu demasiado à terra natal; deixou Salzburgo antes do «Anschluss».

«Não sinto em mim um temperamento de herói, confessa ele, a minha atitude em todas as situações perigosas foi sempre a de me evadir». Mas deixar-se ficar para trás já não era então solução possível. E quando, em 1939, a nova guerra surpreendeu Zweig em Inglaterra, ele percebeu que o mundo a que pertencia cessara de existir: «Este mês de



Setembro de 1939 põe ponto final à época em que nós, homens de sessenta anos, nos formamos e criamos». E, quando o *Erasmo* e o *Jeremias* foram queimados, compreendeu que o furor dos nazis não se dirigia só às obras de um judeu, mas esses mesmos nomes que eram para ele os símbolos de uma humanidade livre, esses nomes que tinham perdido o valor para uma geração que caíra na escravidão e no mais odioso nacionalismo.

Creio ser este o aspecto sob o qual é necessário encarar, não só a morte, como a vida e a obra de Stefan Zweig. Representante glorioso de uma época que uma cegueira misturada de optimismo e de angústia acabou por precipitar na falência total, ele mesmo permanece para nós o personagem histórico do qual admiramos as obras sem que estas tenham a força de nos convencer.

HANS R. LINDER

(Transcrito de Lettres, n.º 4, 1945. Genebra, Suiça)

Por lapso, omitiu-se o subtítulo do artigo «A Universidade e a Cultura», que é o seguinte: «Alguns apontamentos relativos às nossas Faculdades de Ciências».

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES BRASILEIRAS RECENTES

FILOSOFIA:

ADLER, Alfred. — *A Ciência da Natureza Humana.* Tradução de G. Rangel e A. Teixeira. Biblioteca Espírito Moderno. Nova Edição. Cia. Ed. Nacional.

YUTANG, Lin. — *A Importância de Viver.* Tradução de Mário Quintana. 4.ª Edição. Livraria do Globo.

MARITAIN, Jacques. — *Humanismo integral.* Uma visão nova da ordem cristã. Tradução de A. Coutinho. Biblioteca Espírito Moderno. Nova edição. Cia. Ed. Nacional.

CIÊNCIAS SOCIAIS E POLÍTICAS:

EFIMOV, A. e FREIBERG, N. — *História da época do capitalismo industrial.* Tradução. Colecção Unidade. 2 vols. Ed. Vitória.

LETRAS:

BELO, José Maria. — *Retrato de Eça de Queiroz.* Livraria Agir.

REGO, José Lins do — *Poesia e Vida.* Ed. Universal.

YUTANG, Lin. — *A Sabedoria da China e da Índia.* Uma Antologia dos tesouros das duas grandes literaturas orientais, coligida, anotada e prefaciada por Lin Yutang. Tradução. 2 vols. Pongetti.

BERNARDES, Padre Manuel. — *Obras Completas.* Vol. I. Nova Floresta, tomo I. Reprodução facsimilada da ed. de 1706. Prefácio de Augusto Magne. Ed. Anchieta.

POESIA:

MENDES, Murilo. — *Mundo Enigma.* Livraria do Globo.

ROMANCES:

DEFOE, Daniel. — *Os Segredos de Lady Roxane.* Tradução. Colecção «As 100 Obras Primas da Literatura Universal». Pongetti.

HUXLEY, Aldous. — *Contraponto.* Tradução de Erico Veríssimo. Livraria do Globo.

IVANOV, Vsevolod. — *O trem blindado n.º 14-69.* Tradução de Jorge Amado. Ed. Brasiliense.

OSTROVSKY, Nicolas. — *Os filhos da tempestade.* Tradução de Noé Gertel. Prefácio de Pablo Neruda. Ed. Flama.

LEHMANN, Rosamond — *A canção do Ódio.* (The Ballad and the Source). Tradução. Ed. Cupolo.

MAUGHAM, W. Somerset. — *O fio da navalha.* Tradução. Livraria do Globo.

GROSSMAN, Vassili. — *Povo imortal.* Prémio Staline 1943. Tradução de G. S. Vieira. Ed. Renascença.

CIÊNCIAS FÍSICAS:

HAYNES, Williams. — *Os milagres da química* (The Chimical Age). Tradução. Livraria do Globo.

UMA EDIÇÃO BRITÂNICA DA «SUMA ORIENTAL» DE TOMÉ PIRES

«THE SUMA ORIENTAL OF TOMÉ PIRES, an account of the East, from the Red Sea to Japan, written in Malacca and India in 1512-1515 and THE BOOK OF FRANCISCO RODRIGUES, Rutter of a voyage in the Red Sea, nautical rules, almanack and maps, written and drawn in the East before 1515. Translated from the Portuguese MS in the Bibliothéque de la Chambre des Députés, Paris, by Armando Cortesão.

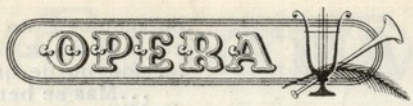
LONDON. Printed for the Hakluyt Society. 1944».

Esta obra, em dois volumes, é uma magnífica edição publicada pela reputada «Hakluyt Society» em cuja notável colecção tem os n.ºs LXXXIX e XV, 2.ª série, com introdução, tradução e notas de A. Cortesão, acompanhada dos textos em português e valiosas ilustrações e mapas.

Na introdução A. C. procura reconstituir alguns traços biográficos de Tomé Pires e a sua embaixada à China. Tomé Pires foi o primeiro embaixador europeu enviado oficialmente à China e a SUMA ORIENTAL que é notável pelo tom geral de veracidade, é a primeira descrição do Oriente escrita por um português. É enorme a riqueza e variedade de informação nela recolhida, tanto de ordem histórica e geográfica como etnográfica, comercial, numismática, de pesos e medidas, etc.

Uma frase de Tomé Pires: «Lusitano... cujo costume he dizer menos suas glorias do que sam & o mau mais do que he».

ANTOLOGIA
de
Fernando Pessoa
(2.ª Edição)
AS MELHORES POESIAS DE UM DOS MAIORES POETAS PORTUGUESES
17$50
EDITORIAL CONFLUÊNCIA L.da
Av. da República, 48-B — LISBOA



EM S. CARLOS

NA verdade o S. Carlos não é apenas um teatro de ópera — um belo teatro — nem sequer mais um pouco: um teatro nacional — o «nosso primeiro teatro», como se diz num dos utilíssimos lugares comuns jornalísticos. O S. Carlos é um verdadeiro monumento nacional de muito mais coisas que não simplesmente da grande ópera ou, por falta de verdadeiras salas de concerto, da música sinfónica e até — cá para o fim... — da música de câmara.

Monumento envolve qualquer coisa de morto e é facto que a sua monumentalidade, aquela a que me refiro, é passada. O século XX, ou melhor, os nossos dias da reforma de S. Carlos, ainda lhe não deram os futuros pergaminhos porventura agora na lavra.

Foi o século passado a sua glória, berço e chocadeira de paixões e escândalos, tão importante como S. Bento ou o Terreiro do Paço para a política ou para a arte — a Arte Lírica — também... Também sim... Alguma coisa...

Para S. Carlos, socialmente, ia-se «*gouvarinhar*». O verbo forjou-o Eça: «*Então quando nos gouvarinhamos? Nessa noite, em S. Carlos, num entreacto dos Huguenotes, Ega apresentou-o* (Carlos da Maia) *ao conde de Gouvarinho no corredor das frisas.*» E o conde disse a Carlos da Maia, pouco depois, ouvindo a música abafada que chegava ao «corredor das frisas»: «*É o coro dos punhais, não? Ah! vamos a ouvir... ouve-se sempre com proveito. Há filosofia nesta música... É pena que lembre tão vivamente os tempos da intolerância religiosa, mas há ali incontestàvelmente filosofia!*» Feliz, brando de costumes, anacrónico, brilhante século XIX!

Bordallo protestava em gráficas e incruentas sátiras mas não havia, não houve, nem há forma de se manter comercialmente um teatro de ópera de alto nível sem auxílio oficial ou particular. Se virá a haver não nos preocupa por hoje.

E assim temos agora a primeira verdadeira temporada de ópera — oficial — em S. Carlos. Brilhante de vozes, vestida e encenada de novo em folha — um pouco vistosa de mais, pouco tradicional plàsticamente, a procurar rumo, a criar de novo uma base.

Não creio muito na impecabilidade crítica da chamada antiga plateia de S. Carlos, rigorosa, dura, apaixonada mais do que justa. Mas mesmo os que sobraram a esses tempos da «antiga lei» hoje aplaudem comparando, os Gigli e os Bechi, as Stignani e Caniglia, os Neri e Luise que temos agora no «nosso primeiro teatro».

Até à data desta crónica ouvimos duas vezes Verdi — imortal, simpático génio da ópera típica, sempre em renovo de intenções e linguagem sem trair a Itália, tradicional pátria do «bel canto» — em «*A força do Destino*» e «*Rigoletto*», e, entre as duas, a «*Manon Lescaut*» de Puccini e o eternamente jovem «*Barbeiro de Sevilha*» de Rossini.

A récita inaugural pôs-nos logo em frente de Verdi: «*A Força do Destino*» — romântica peça, «clássica» no reportório espanhol: «*La Fuerza del Sino*», 1835, «*Don Alvaro ó la Fuerza del Sino*», qualquer coisa que há quem diga representar para Espanha o que o «*Hernani*» de Hugo foi para a França.

O *destino* tem muita *força*, e da que deu a Verdi sobrou ainda — depois de dominar mais uma vez, «a exigente plateia do S. Carlos». Chegou pelo menos para que sentíssemos o «*Rigoletto*» — esta é «*Le Roi s'amuse*» também de Hugo, transposta para a corte de um imaginário «*Duque de Mantua*», que fora o «*vert-galant*» Francisco I) por escrúpulos da polícia da Veneza austríaca de 1850 — e o sentíssemos como obra bem humana, honra ainda ao barítono Becchi.

Caro Verdi, grave revolucionário da jovem Itália! «V. E. R. D. I.»: *V*ittorio *E*manuelle *R*e *D'I*talia! Outro revolucionánrio da Alemanha — tristanesco Wagner — lhe empalideceria a aura, mas em vão. O que em Verdi era tradição italiana progressiva, fundamentada, alimentada pelo génio pessoal melódico e emotivo, bastou para que tudo resultasse apenas passageiro eclipse.

O público quererá ouvir o que foram Beniamino Gigli, Gino Becchi, Maria Caniglia, Giulio Neri, Melchiore Luise e Palmira Vitallimarini em «*A Força do Destino*». É difícil e geralmente injusto resumir em duas palavras — os dois adjectivos da praxe, a maravilha verdadeira do conjunto. Tentemo-lo e que se nos desculpe. Gigli é o cantor justamente no ponto máximo duma carreira. Voz ao que parece do tipo da de Caruso. Potente, timbre puro, articulação prodigiosa, dramatização na justa medida. Caniglia na dificílima parte de «*D. Leonor de Vargas*» foi geralmente empolgante. Médios e graves são pràticamente inultrapassáveis. As últimas notas do agudo não têm a mesma qualidade. Por isso o seu elogio sem limites pode fazer-se na «*Manon Lescaut*» de Puccini onde Gigli se poupou no primeiro acto para depois subir outra vez ao máximo apetecido.

Caniglia como figura de actriz é também notável. Aqui, tanto na «*Força do Destino*» como em «*Manon*».

Bechi está sendo o mais popular cantor da companhia e com ter feito um «*Figaro*» de excepção — nunca se ouviu «*Largo al factotum della cita*» com todas as notas como agora e de que maneira cantadas! — e um «*Rigoletto*» prodigioso, não deixou nesta última de contemporizar um nadinha com o público nas suspensões. Bem fez em bisar o final do III acto do «*Rigoletto*», de realização impecável.

Bechi actor e músico acompanhou à viola o «*Conde de Almaviva*» no I acto do «*Barbeiro*» e fê-lo lindamente, rigor a que não estamos habituados e não é vulgar em qualquer teatro do mundo. Emissão tão fácil como no «*Figaro*» não conheço em qualquer cantor.

É algo prodigiosa a voz de Giulio Neri. Possante, clara, afinada. O seu «*Don Bazilio*» excedeu tudo que é habitual mas o «superior» monástico de «*A Força do Destino*» não lhe foi em nada vocalmente inferior.

Melchiore Luise é um excelente barítono que chegava para primeiro nome de qualquer companhia já apreciável. Vitali Marini em «*Preciosilla*» e «*Madalena*» deu-nos grande prazer e a sua voz deve estar em primeiro troço de grande curva ascendente...

Claro que não é sem senão estético «*A Força do Destino*», haja apenas em vista os quadros de revista do final do 7.º quadro — no acampamento militar — com o intermez cómico do frade e o «patriótico» *Rataplan*. Mas havia que satisfazer o «*goût opéra comique*» da França. Antes fornecido pelo autor do que por acrescento indígena! — lembre-se o que em França se fez em «*Freischütz!*»... Mas não pode ir tudo nesta crónica.

Há que apontar ainda Agata Roselli que fez com muito mais sucesso *Gilda* do que *Rosina* e mais promete no género lírico — embora a voz não seja muito cheia — do que no ligeiro. Os tenores Camicihotti e Spataro não podiam agradar em cheio perante o restante conjunto. O primeiro fez um «honesto» *Almaviva*. O segundo não bisou «*La donna e mobile*» no «*Rigoletto*»...

Ficam cenários e bailados para outra ocasião.

A Orquestra Sinfónica Nacional geralmente muito bem. Três maestros até à data: Pedro de Freitas Branco, Napoleone Annovazzi e Pino Donati. Pedro de Freitas Branco cuidando talvez demais da Orquestra. Annovazzi ouvindo bastante os cantores mas não tirando toda a música em «*A Força do Destino*». Donati, boa mediania em «*Rigoletto*». Mais mereciam também, que não cabe hoje aqui tudo. O Corpo Coral de S. Carlos está em franco progresso ensaiado por Pellegrini e merece citação de encorajamente além do que já faz.

A fazer-se ópera oficial, o que se

MÚSICA

XXIII CONCERTO DE «SONATA»

ESTES 23 concertos de «Sonata» representam uma actividade que vai na sua 4.ª temporada, com uma orientação bem definida que não tem sofrido alteração.

Até há pouco, «Sonata» designava as suas apresentações por: «programas de música moderna». Agora, parte do princípio que já não é preciso dizer a ninguém que se trata de música moderna. Sabe-se duma vez para sempre. Mas o que nos parece, é que não é inoportuno voltar à carga para nos entendermos sôbre o que vem a ser arte *moderna,* no sentido mais claro e corrente da expressão. Fernando Lopes Graça profundou bem o assunto, — no nosso entender, — no primeiro capítulo do seu livrinho «Introdução à música moderna», edição Cosmos. Quando se é um artista bem do seu tempo, da sua época, é-se moderno. Passa a época, e a obra desse artista, consoante o que de substancialmente humano ficou a animá-la, deixa de ser moderna para adquirir um valor relativo num panorama dilatado.

Claro, as épocas têm muitas maneiras de se exprimirem. Além disto, bem vistas as coisas, é a natureza sempre movediça dos humanos que faz o que entendemos por épocas. Uns vão à frente, outros seguem. Alguns criam a moda, outros adoram-na, e outros aceitam-na de boa ou má vontade. E as razões que nos levam a modificar os nossos usos são obcuras, ou confusas, ou profundas mas iluminadas por um clarão de consciência prematura, — mas são razões.

O XXIII concêrto apresentado por «Sonata», no Salão de Festas de «O Século», rejuvenescido, alindado, espelhou, como quási todos os programas anteriores, aspectos igualmente tributários do século XX, mas nìtidamente diferenciados entre si: a 2.ª Sonata, para violino e piano, de Darius Milhaud, com data de 1917, portanto já mais recuada do que os excerptos do Microcosmos de Bela Bartok, para piano, e do que o 2.º Quarteto, op. 19, de Vissarion Chebaline. Nem nessa música de Milhaud, francês do sul, nem na de Chebaline, nascido na longínqua Sibéria, se descortinam preocupações folclóricas. No entanto, não são, nem uma nem outra, música de inspiração rebuscada ou de invenção e dedução mais cerradas. Há lirismo em ambas, muito mais ousadia em Milhaud, sobretudo se atendermos ao tempo em que a sonata foi composta, mais ingenuidade em Chebaline.

É o momento de dizer que a execução tem uma parte importantíssima na impressão que a música pode causar. Isto sabe-se, de resto. O compositor precisa de um ou de vários medianeiros. Pensa neles, para os fazer brilhar, ou para brilhar através dêles, ou para tirar das particularidades do instrumento para o qual escreve efeitos que dão mais força, mais expansão ao que pretende comunicar-nos; ou não pensa nêles, e deixa-os debater-se com as consequências, por vezes tècnicamente bem tortas, do curso do seu pensamento musical ou da lógica da sua construção. Nisto, a música em curso ocupa porventura uma posição favorável, se não nos enganamos julgando que há dois ideais que estão a adquirir mais fôrça de dia para dia. Um dêles, é que a música deve ser pensada e realizada para se dirigir a todos. (Para isto, também não pode deixar de ter importância o lugar que se dá à música na escola para todos). O outro ideal, é o do profissionalismo para quem pretende vir a ser «oficial do ofício», conhecimento do «como» e do «porquê», e não só em mira de se vir a ser um leão do teclado ou de qualquer outra coisa.

...Mas se bem que nem a Sonata de Milhaud nem o Quarteto de Chebaline sejam de dificuldade transcendente, foram ambos realizados de forma desigual, imperfeita. Não lhes faltou convicção interior, nem inteligência; o que é, é que nem convicção nem inteligência puderam desabrochar sem peias. Em vez de se nos imporem, tivemos de fazer um esforço para irmos ao seu encontro. Na Sonata de Milhaud, Berta Rosa Delgado, uma boa pianista que vem de longe em longe à capital, teve a segurança e o rasgo necessários; o seu colaborador, Diogo Melo Sampaio, que se estreava em Lisboa, não poderia de repente vencer a sua timidez, o espírito duma música que não deixa de ser exigente, e todos os pormenores duma técnica de concertista. Não é bem o caso de Silva Pereira, Joaquim de Carvalho, Fausto Caldeira e Filipe Loriente, que se houveram no Quarteto de Chebaline; a estes, o que lhes falta por vezes, — e foi agora uma delas, — é tempo para apurar a qualidade das sonoridades, o bom acabamento da execução.

Bela Bartok, «uma das maiores figuras da música contemporânea», como diz a respectiva nota do programa, é apontado desde tempos já pelos seus estudos sobre o folclore, levados até às máximas consequências. Não se ocupou sòmente de música popular húngara, como provam as 6 Danças em ritmo búlgaro que este concerto de «Sonata» apresentava em 1.ª audição, depois das 3 Burlescas (de 1908-10), e do Ostinato e da Marcha, também extraídos, como as 6 Danças Búlgaras, do Microcosmos, — colecção didáctica. (Música didáctica, foram apresentadas como tal, igulmente, as Fugas de Bach, os estudos de Chopin e os de Debussy). As Burlescas, que já conhecíamos, são a afirmação dum talento que em breve se tornaria num génio, — ninguém tenha receio de se enganar afirmando-o, se bem que Bela Bartok, falecido há poucos meses, esteja ainda tão perto de nós.

As 6 Danças em ritmo Búlgaro são a libertação plena da forma, do ritmo, da harmonia, que aparentemente já não devem nada senão a si próprios. A música desenrola-se sem retornos textuais, com uma força impulsiva que nos inunda de bem estar. Os ritmos, os tais ritmos búlgaros, que se apresentam com a perigosa particularidade de não serem divisíveis nem por dois nem por três, não deixam de ser francos e carregados de sabor rústico. E o piano, não tratado apenas como um instrumento de percussão que pode muito bem ser, embora isso pese a certos ouvidos incuràvelmente conservadores, dá desenhos de contornos nítidos, com escrita harmónica sem borrões, a dentro da sua rudeza, sem falhas, sem compromissos híbridos que afrouxam esta perfeita unidade de pensamento musical.

(Conclui na página 20)

---

tem feito está geralmente muito certo pelo nível procurado e novas ideias — que procurarei um dia expor — dirigem-se antes ao alcance possível da iniciativa e à exploração de novos domínios. Pelo que está feito abundamos em louvor. O resto virá.

Falámos na crónica passada de «ópera e convenção» sem que aclarássemos muito o assunto tratado analògicamente e... desconcertantemente.

Todas as óperas a que me referi hoje estão cheias das chamadas convenções operáticas mas, se exceptuarmos a «*Manon*» de Puccini — aliás não é difícil procurar intenções na obra do Padre Prévost (um *abbé* tão século XVIII francês!) — todas foram muito... revolucionárias. «*La Fuerza del Sino*» — o «*Hernani*» espanhol; «*O Barbeiro de Sevilha*» do *social* Beaumarchais; «*Rigoletto*» que teve seus dares e tomares com a polícia — «*Le Roi s'amuse*» de Hugo... Só direi, de mim, que isto não tira ou põe um ponto ao que se tiver de concluir do valor da ópera como forma musical. Mas acrescenta-lhe valor... histórico. Se for possível — por minhas forças — esclarecerei.

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL.

CINEMA

«LAÇOS HUMANOS»

DE ELIA KAZAN

Quando tenho a informação, ou o pressentimento, de que um filme norte-americano é classificável como «fora de série» normal de produção, é raro não aguardar o argumento com um sentimento de curiosidade desconfiada. Isto mesmo quando se trate de filme baseado em produção teatral ou novelística consagrada, pois se sabe como, por vezes, o seu tratamento cinematográfico as desvirtua ou deminue. Quanto ao mais, é sabido: Se nada vierem acrescentar à arte cinematográfica, em regra a interpretação é sóbria, equilibrada, modelarmente correcta; o processo narrativo claro e fluente; a direcção técnica e artística bem servida de meios, homens e organização. De forma que se nem sempre sai obra-prima que se imponha pela beleza, pela humanidade, pela elevação e originalidade do estilo, quase sempre sai obra asseada que se recomenda pelo apuramento, pelo equilíbrio, pelo *savoir faire* de obreiros experimentados e sabedores do ofício.

Ora acontece que, por vezes, todos estes factores de produção se concertam magnìficamente num filme que vem a ser irremediàvelmente comprometido pelo argumento. Não falo já daqueles argumentos que são apenas o pretexto de um divertimento musical ou coreográfico, nem do folhetim de aventuras, nem da tradicional peripécia de amor; penso antes naquelas histórias frágeis ou cabotinas, sàbiamente carpinteiradas, que vêm a por a nota banal e medíocre na produção a outros títulos meritória ou superior.

Não é este certamente o caso de *Laços Humanos* que se estreou, discretamente, no Tivoli, no dia 13 passado. É certo que a publicidade nada fez para elucidar o público acerca da qualidade invulgar deste filme. A nota dominante do reclame era a dos prémios de interpretação concedidos pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood a James Dunn e Peggy Ann Garner, que veio a ser, afinal, o que menos me impressionou. Certamente um e outro foram correctos nos seus trabalhos. Mas James Dunn, apesar de diligente, é dotado de pouca plasticidade histriónica e foi prejudicado pelo seu tipo, que se coaduna mal com a índole sonhadora de Nolan; Peggy Ann Garner, criança sensível e ardente, foi uma ou outra vez prejudicada pela um tudo nada convencional menina precoce do filme. Os triunfadores da interpretação pareceram-me antes Dorotty Mc Guire, de tão vincada personalidade, e Lloyd Nolan (o polícia Mc Shane), que tem uma intervenção muito feliz, sóbria mas fina, no pedido de casamento.

Não conheço o livro *A tree grows in Brooklyn*, de Betty Smith, mas adivinha-se uma obra densa de humanidade através do excelente trabalho dos autores do argumento cinematográfico. A adaptação ao cinema de uma produção literária em geral descarna a matéria romanesca e psicológica, reduzindo-a ao essencial, vincando, ou até criando, valores plásticos e de acção — em ordem à organização estética específica da chamada arte das imagens. — Ora aqui o enquadramento cenográfico (um bairro pobre de Brooklyn), o ritmo da acção e o desenrolar do drama, o desenho dos caracteres, fundem-se admiràvelmente, tendo resultado uma obra de excelente cinema. Isto deve-se, desde logo, à intervenção dos argumentistas e da planificação que, se merece algum reparo, é o de não nos ter dado com clareza as coordenadas temporais em que progride a acção: não sabemos, por vezes, se entre as sequências passaram horas ou dias — muitos, poucos? — ou meses. Para completar o juízo sobre os aspectos técnicos do filme: a direcção de Elia Kazan segura e impressiva; a fotografia, sem grandes momentos plásticos, sublinha expressivamente a acção; Alfred Newman, director musical, já assinou melhor trabalho.

Tudo se passa em Brooklyn, onde a despeito de promiscuidade e do desconforto, da vida árdua, irregular e miserável, e a par do heroismo cotidiano e simples dos pobres, — há ainda lugar para que uma árvore nasça da terra, rompa o cimento, cresça e nela e se empoleire o canto lírico de um pássaro. Trata-se de uma obra de tese? Suponho que não. É verdade que, de certa maneira, se formula um problema, se confrontam duas concepções de vida, ou estilos de viver; é certo que o título original de alguma maneira sugere uma preferência. Mas em vez de uma tese que se expõe e demonstra no quadro de uma história «com princípio, meio e fim», me pareceu que o filme contém apenas um momento da vida que flue, que nós vamos surpreender e continua e se nos escapa para além do que podemos alcançar. Entramos de chofre no seio do áspero viver cotidiano da família Nolan, dado num estilo cinematográfico da melhor qualidade, num encadeado de sequências ágil e incisivo. Segue-se uma fase mais repousada, durante a qual conhecemos mais figuras, se adensa o diálogo e a substância psicológica, se esboça, desenvolve e culmina dramàticamente o conflito nodal do filme, vivido especialmente pelas três personagens principais: a um lado a mãe, a outro o marido e a pequena Francie; à volta delas movimentam-se outras vidas, outros casos humanos definidos em felizes notações psicológicas; inteiramente convencionais só a velha mãe de Nolan e o marido da Tia Sissy. Numa terceira fase, a vida dos Nolan vai tomar um novo rumo de sossego e prosperidade: Nolan morreu, deixa um rasto de simpatia e saudade, com ele foi-se a aventura e a intranquilidade, a imaginação viva, mas ligeira e quase criminosa: o pai que preferia para seus filhos, ao leite cotidiano, o prazer ardente e fugaz das coisas maravilhosas que sonhava com eles; adivinha-se que o polícia Mc Shane, bom, simples e honesto traz consigo uma estabilidade feliz e prosaica. A pequena Francie sente como que saudade de alguma coisa, para logo esquecer e perguntar ao seu irmãozito se a acha bonita. É a garridice da púbere que anuncia o amor. É a vida que continua, mesmo em Brooklyn.

RUI GRÁCIO.

CALENDÁRIO CULTURAL

A todas as agremiações culturais pedimos que nos enviem, com a possível antecedência e para entrarem no *Calendário Cultural*, as indicações necessárias sobre as sessões de interesse cultural, conferências, recitais, concertos e exposições, que tencionem realizar.

Quando a entrada em qualquer dessas sessões for feita por convites ou bilhetes, pedimos o favor de nos enviarem, para o nosso crítico, um bilhete ou convite.

EDIÇÕES BRASILEIRAS

Executam-se encomendas pelo Serviço de Reembolso-Postal, para todos os pontos do país

Peçam os catálogos (grátis) aos

Depositários Gerais

LIVROS DO BRASIL, LIMITADA

RUA VICTOR CORDON, 29

LISBOA

ROMAIN ROLLAND

(Continuação da página 1)

é, sem dúvida, um dos mais belos espectáculos que uma consciência jovem pode oferecer a si própria.

O romance ficou concluído em 1912; o escritor, ao mesmo tempo que construía a sua obra de tão calorosas solicitações, conduzia a existência plácida e pensativa de um professor de história de arte, só por incidente aderindo aos movimentos sociais e políticos da época. A guerra de 1914 precipitou-o, embora ainda como intelectual, em batalhas muito mais ardentes. Até então, como escreveu no prefácio a «Quinze ans de combat», estivera impregnado pela ideologia do seu tempo e da sua classe — a «ideologia do homem abstrato». Vira Dandet, os Goncourt, o próprio Zola, desprezarem os problemas da paz ou da guerra, das reivindicações sociais e da defesa da humanidade contra as ameaças da espoliação e da violência. A primeira reacção de Rolland perante a guerra e a sua sementeira de paixões foi a de reconstruir «la cité de l'espirit au dessus de la mêlée». Mas esse mesmo esfôrço, que o obrigou a exilar-se da França e a procurar na Suíça um refúgio contra o chauvinismo beligerante, levou-o a descobrir sob a fachada das ideologias de palavras o verdadeiro caminho da emancipação humana. Aos sessenta anos este intelectual sequioso de equilíbrio nas verdades decisivas lançou-se na luta em que se exigia mais heroísmo, energia e fé inabalável. A sua atitude teve o belo prestígio de um protesto em nome dos «povos assassinados»; e do refúgio de Villeneuve, lugarejo debruçado sobre as vertentes dos Alpes, Romain Rolland passou a exercer de facto, no intervalo das duas guerras mundiais, o mais glorioso magistério do idealismo humanista, militante e revolucionário.

Dos artigos, conferências, manifestos e apelos que escreveu durante esse período do mais variado e intenso apostolado, resultaram alguns volumes de valiosa literatura panfletária: «Au-dessus de la mêlée», «Les Précurseurs», «Quinze ans de combat». Em «Clérambault» fez a síntese das suas concepções morais e políticas sobre a guerra; em «Le triomphe de la liberté» voltou a fazer teatro de intenção social; em «Colas Brengnon» realizou, sob a forma pitoresca de «pastiche» à prosa francesa do século XVI, a sátira dos absurdos contemporâneos. Entretanto, voltou ao romance cíclico de costumes e sugestão ideológica, renovando com os sete volumes de «L'âme enchantée» a experiência consagrada de «Jean-Christophe».

Antes da guerra passada fez ainda uma viagem triunfal à U. R. S. S. e casou-se; e quase todo o tempo que lhe ficava da acção jornalística e da correspondência vastíssima que sustentava parece ter sido ocupado, nos últimos anos da vida, em preparar as suas «Memórias» que devem vir a oferecer uma das facetas mais expressivas e emocionantes do escritor e do homem de acção. No período de lutas e devastações que a França viveu, com o sacrifício de alguns dos seus melhores valores, chegou a constar que Romain Rolland morrera num campo de concentração. Pouco mais viveu, realmente; e foi em relativa obscuridade, num mundo que talvez o tivesse desnorteado entre inúmeras contradições, que o escritor veemente, o homem sequioso de justiça e de verdade, o intelectual combatente, deixou o mundo das batalhas sempre recomeçadas. A sua obra de fulgurações apaixonadas é, com todos os defeitos que o puro julgamento literário não pode deixar de reconhecer, um dos mais belos testemunhos que a alma da França ergueu em todos os tempos.

ÁLVARO SALEMA

MÚSICA

(Continuação da página 18)

Esta música de vitalidade transbordante foi plenamente revelada por Maria da Graça Amado da Cunha, que não se fazia ouvir há um ano. Reapareceu agora, com um domínio maior sobre si, um belíssimo ataque de tecla, valorizando a impulsividade e o calor que pôs desde sempre ao serviço de causas alevantadas. Observando a evolução que parte da música Gregoriana, passa pela música trovadoresca, pela polifonia Palestriniana, o drama Monteverdiano, a Sinfonia de Beethoven, — como podemos pensar que a música pára, ou volta a trás?

Estas palavras, evidentemente, não se dirigem ao público que ouviu com entusiasmo unânime as Danças de Bartok e Maria da Graça Amado Cunha. Dirigem-se aos de fora, aos que não se querem convencer que a arte segue em frente, na mesma marcha que a humanidade, à qual pertence.

FRANCINE BENOIT

RIBEIRO COUTO

DEPOIS de ter exercido durante alguns anos importantes funções diplomáticas no nosso país, Ribeiro Couto acaba de nos deixar, para ocupar novo posto na Suiça. Graças a essa demorada estadia, a obra do grande escritor brasileiro ganhou uma merecida repercussão, devida em grande parte a três edições feitas em Portugal, que são, por assim dizer, a síntese da sua obra: uma selecção dos contos, publicada pela Inquérito, sob o título de *Uma noite de chuva;* uma larga antologia de toda a obra poética, dada a lume pela Portugália Editora, sob o título de *Dia Longo;* e finalmente uma reedição de *Cabocla,* talvez o seu romance mais popular no Brasil.

Desde há muito, porém, que a sua obra era familiar a todos quantos andam a par do movimento literário brasileiro. Dois dos seus livros de versos tinham sido, aliás, publicados em Portugal, indício inequívoco dos laços que de há muito o ligavam a nós: *Provincia* (Edições «Presença», 1933), e *Cancioneiro de Dom Afonso* (Edição do autor, 1939).

Ribeiro Couto teve uma participação importante na transformação que se deu de há quinze anos para cá nas relações intelectuais entre os dois países. Muita coisa do mais efectivo alcance para os destinos das duas literaturas se lhe deve, entre outras, ter sido em grande parte através dele, quando não era sequer diplomata, que a moderna poesia brasileira se tornou conhecida em Portugal. Nessa obra, que não teve alarde, mas foi bem real, participou apenas o amor de um grande poeta pela poesia — e sabe-se como é raro, mesmo nos grandes poetas, a dedicação activa em favor da expansão dos seus émulos. Aí se revelou sobretudo a sua «cordealidade», no sentido mais autêntico da palavra; afastado do seu país, na Holanda, na França, na Suiça, Ribeiro Couto era um elo permanente entre os escritores portugueses e brasileiros. E quando mandava aos seus amigos os livros dos melhores poetas novos, ainda ignorados, Ribeiro Couto era um autêntico «embaixador», não de um único país, mas dos poetas portugueses no Brasil, e dos brasileiros em Portugal.

Aliás, sendo talvez o mais europeu, por cultura e origem, dos grandes escritores brasileiros do presente, Ribeiro Couto dava assim expressão a uma dualidade que sempre existira nele. Com a sua partida de Portugal não se quebrarão os laços que estabeleceu. Ousamos mesmo dizer, sem a menor ironia, note-se bem, que as obrigações do diplomata não travando mais o passo ao poeta e ao amigo dos poetas, ele será, longe de nós, um traço de união ainda mais presente entre os escritores dos dois países, para os quais ele voltará a ser uma única pessoa: um poeta.

ESTE NÚMERO TEM 20 PÁGINAS