DEPÓSITO LEGAL
1 JAN 1947

MUNDO LITERÁRIO
SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
N.º 25 ★ 26 DE OUTUBRO DE 1946

O MUNDO DE DREISER

HÁ na obra de Theodore Dreiser um traço peculiar que a caracteriza, dando-lhe um sentido comum do qual ele se serve para o ponto de partida das suas narrativas — e para nos transmitir a sua concepção da vida. Dentro desse campo Dreiser move-se maravilhosamente, deixando bem claro o seu conceito de moral perante os erros cometidos pelos seus personagens. Esses erros são impostos, na maioria dos casos, por circunstâncias que transformam aqueles que erram, mais em vítimas do que em criaturas falhas de moral.

Essa concepção, de resto, explica-se toda numa simples frase do escritor norte-americano, ao analisar a vida de Carolina: «Não é o mal, mas o desejo do melhor que as mais das vezes dirige os passos dos que erram». É evidente que ele não pretende generalizar esse conceito — e por isto mesmo adverte em seguida: «Não é o mal, mas o sentimento do bem, que

(Continua na página 7)

O ENSINO LICEAL EM FRANÇA

«CLASSE DE SIXIÈME»

TODA a gente interessada pelo problema sabe, naturalmente, que, na França, se contam os anos do liceu por uma ordem diferente do que acontece em Portugal. Enquanto nos liceus portugueses o ano de entrada é o «primeiro», o aluno do primeiro ano, na França, a primeira vez que o estudante frequenta o liceu, no curso pròpriamente liceal, está na «classe de sixième». É, portanto, do regime de estudos, das disciplinas que o constituem e das possibilidades de escolha que se apresentam ao aluno e ao pai de família que pretende matricular seu filho no primeiro ano dos liceus franceses que trata este artigo.

Sucessivas reformas introduzidas neste departamento do ensino, conduzem-nos a poder distinguir, hoje, nele, duas modalidades diferentes, que divergem nas disciplinas e no número de horas atribuído a cada uma — *ensino clássico e ensino moderno* — cuja escolha é livremente facultada ao aluno e ao seu encarregado de educação.

O exame do quadro que se segue facilitará a compreensão da diferença entre estes dois tipos de ensino:

	Número de horas semanais	
	ensino clássico	ensino moderno
Francês	4	6
Ed. moral e cívica	1	1
Latim	5	—
Língua viva	3	5
Hist. e geografia	2 1/2	2 1/2
Matemática	2	2
Ciências de observação	1 1/2	1 1/2
Ed. física	2	2
Desenho	1 1/2	1 1/2
Ed. musical	1	1
Trabalhos manuais	1	1

(Conclui na página 8)

GEORGE GROSZ — PAZ NA EUROPA

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 26 DE OUTUBRO DE 1946

Preço avulso 2$50

Director
Jaime Cortesão Casimiro

Editor:
Luis de Sousa Rebelo

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

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

Composição e impressão:
Imprensa Libânio da Silva—Travessa do Fala-Só, 24—Telef. 22504

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos em Portugal, Ilhas Adjacentes e Colónias: *Editorial Organizações, Lda. — Largo Trindade Coelho, 9-2.º — Telef. 27507 — Lisboa*

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 . . . . . 27$50
24 números . . . . . 53$50

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

PAGAMENTO ADIANTADO

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

O NOVO REALISMO E A TENDÊNCIA NA ARTE

AINDA hoje se fazem várias acusações ao novo realismo ou néo-realismo. Chamam-lhe arte tendenciosa como se houvesse arte sem tendência... Efectivamente a experiência ensina-nos que muitas vezes aquelas obras ou aqueles artistas que se intitulam sem tendência não fazem mais do que esconder, por razões de conveniência, as suas próprias tendências. Decerto não se pode duvidar da seriedade de muitos artistas e críticos que pretendem estar «au dessus de la mêlée»; mas não será esta posição de não intervenção também a afirmação de uma tendência? Parece fora de dúvida que sim. O novo realismo, esse orgulha-se em proclamar ter a tendência de ser uma arte popular e não apenas no rótulo.

Frizemos que, como arte para o povo, o novo realismo apresenta-se como um defensor intransigente da objectividade na representação do real, porque entende precisamente que a arte deve ser uma transposição *absolutamente verdadeira* da dinâmica da vida.

Queremos, ao afirmar isto, demarcar as fronteiras da tendência, que diz respeito à posição do artista e à finalidade das suas criações, e da análise imparcial que se refere ao processo de ver e descrever a realidade. E pergunta-se: será censurável o artista que manifesta a tendência de amar o progresso social e que a reflecte nas suas obras, sugerindo as rotas que a ele levam? Quem tiver a coragem de dizer que sim, tem de cair neste beco sem saída: o de censurar Cervantes, Balzac ou Steinbeck, porque afinal o *D. Quixote* não deixa de ser uma crítica do feudalismo decadente, as *Ilusões Perdidas* são a demonstração de que na sociedade francesa do século XIX se triunfava não pelo talento e pelo trabalho mas pelo oiro e pela venalidade, e *As Vinhas da Ira* provam que na América do século XX o emprego de máquinas arruína os camponeses—e tudo isto, como é claro, contém implìcitamente indicações de caminhos a tomar pelos homens. Assim, o *D. Quixote* indicava aos homens do seu tempo o caminho do capitalismo nascente, *Ilusões Perdidas* aponta a necessidade de criação de novas formas sociais que permitam o triunfo do trabalho e não o do oiro, e *As Vinhas da Ira* diz aos homens que é preciso reajustar as relações sociais ao desenvolvimento das forças produtivas.

Significa isto que as grandes obras da literatura de todos os tempos reflectem uma tendência determinada, como se prova com os exemplos apresentados.

É certo que Balzac ao mesmo tempo que escrevia as *Ilusões Perdidas* afirmava que a monarquia era uma verdade eterna. Mas não confundamos: uma coisa é a tendência do escritor e outra pode ser a manifestada (implìcitamente) nas suas criações. Assentemos, para começar, que não será esse facto que impedirá considerarmos as *Ilusões Perdidas* uma obra que é um exemplo do novo realismo. Generalizando, o novo realismo atende às obras e não às intenções dos seus autores para as classificar. E neste aspecto o caso de Balzac não é o único.

Mas não fica prejudicada a pergunta que fizemos acima, «será censurável o artista que manifesta a tendência de amar o progresso social?», porque, na verdade, os nossos artistas do novo realismo têm sido criticados exactamente por manifestarem essa tendência nas suas criações.

Acrescentemos, para terminar, que o novo realismo, embora não esconda o seu carácter tendencioso por estar interessado no progresso social e portanto no bem estar do povo, base fundamental desse progresso, repudia a arte-esquema ou qualquer outra forma de confusionismo da arte, que é um fenómeno estético, com quaisquer outras criações de carácter científico, ou doutrinal. «A tendência deve surgir da própria situação e da própria acção, sem que seja explicitamente formulada», já se afirmou. E parece que assim se desfaz qualquer equívoco. Para além disto fica sempre aquela margem de incapacidade na realização de que se ressentem muitas obras. Mas seria absolutamente injusto culpar o novo realismo das deficiências de alguns escritores que erguem a sua bandeira.

SAÚL FERNANDES

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

Visite
a exposição de quadros
de Outono da
GALERIA A. MOLDER
DE 18 A 31 DE OUTUBRO
Rua 1º de Dezembro, 101-3.º
LISBOA

INTERPRETAÇÕES E JUIZOS

INCONVENIENTES DA PRECISÃO

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

QUANDO em 1939 apareceu o primeiro livro de António José Saraiva, *Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, escrevi no jornal onde então era crítico: «É preciso dizê-lo desde já: o livro de António José Saraiva é um desses livros de crítica que só raramente aparecem em Portugal. É um livro tanto mais excepcional qnanto é certo ter sido apresentado como dissertação de licenciatura à Faculdade de Letras de Lisboa. Isto é, não obstante ser um trabalho escolar, germinado num meio escolar — o *Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro*, de António José Saraiva, voa por cima da erudição seca, galga os métodos estéreis, rompe com o historicismo degradante, desabrocha numa alta temperatura de crítica criadora e especulativa». Perdoe-se-me a vaidade desta transcrição. Não sei como os mestres da douta Faculdade encarregados de julgar o trabalho do licenciando apreciaram as superiores faculdades do candidato, o que sei é que sete anos depois de ter prestado provas de licenciatura e três ou quatro após o seu doutoramento, a que se apresentou com um trabalho do mais alto valor, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, António José Saraiva surge autor de um livro que, em vez de ser um trabalho universitário, é um libelo contra o nosso ensino superior. Isto parece querer significar que o autor de *Para a história da cultura em Portugal*, o título do seu novo livro, não só não se adaptou ao nosso *clima* doutoral, como não encontrou nele aquelas condições culturais que o seu espírito julga indispensáveis para cumprir um verdadeiro programa de cultura. É de lamentar, mas, com toda a franqueza o dizemos, se alguém perdeu com isso não foi António José Saraiva. Este apenas beneficiou. A Universidade Portuguesa, sim, essa perdeu e perdeu muito: António José Saraiva é dos espíritos mais fortes, mais cultos, mais vivos, mais pessoais que por certo tem passado pelas nossas Faculdades de Letras. Isso aí está superiormente comprovado pelos seus trabalhos. O volume que acaba de publicar atesta-o de maneira indiscutível.

Não é, evidentemente, condição de um justo discernir crítico o tom polémico. De certo modo o novo livro de António José Saraiva vibra de um ardor que não é modelo de objectividade. Mas tudo depende, afinal, da maneira como se aplica o espírito polémico. Melhor: tudo depende da matéria em que esse tom se insinua. Não é quando se ocupa de *O conflito dramático na obra de Garrett* ou dos *Três ensaios sobre Oliveira Martins* que o autor do *Para a história da cultura em Portugal* deixa que na sua voz vibre seja o que for de uma desdenhosa segurança e de um sobranceiro entono. Talvez que alguns julguem ver neste modo altivo e veemente ressaibos do espírito doutoral contraído pelo autor na sua breve passagem pela cátedra. Não penso assim. Quero antes crer que se trata apenas de uma manifestação de juvenilidade aliada a uma pujante confiança no domínio dos temas abordados.

Quando se encaram certos problemas da nossa cultura com um espírito esclarecido e despreconceituoso, tal desnível se cava entre a mentalidade que lùcidamente os aborda e o meio intelectual que lhe não tem consagrado senão retórica e ideias feitas que é muito difícil não deixar transparecer no tom de voz qualquer coisa como uma desdenhosa superioridade. E a desdenhosa superioridade de quem viu de um só golpe aquilo que os outros não conseguiram ver após anos e anos de doutoral prelecção que constitui, realmente, o tom polémico de alguns dos capítulos do novo livro de António José Saraiva.

Quer isto dizer que todos os problemas estudados pelo autor de o *Para a história da cultura em Portugal* se nos apresentam indiscutìvelmente solucionados? De modo algum. Não é possível, todavia, deixar de reconhecer que António José Saraiva a todos aplicou um método esclarecido e a todos atribuíu uma solução original. De facto, quando é que entre nós se tinha dito que a Universidade «não é uma segregação, uma *élite*, da massa nacional», mas, antes, «um instrumento de uma classe fechada e sequestrada da vida portuguesa»? Quando é que entre nós se tinha posto com tão grande clareza o problema das relações do homem e do meio, para concluir que o que importa são as relações entre um e outro e não o predomínio de um sobre o outro, ou seja, uma relação de causa-paternidade? Quando é que entre nós se tinha tido a coragem de afirmar que não existe qualquer idade heróica por detrás de *Os Lusiadas* e que o que na nossa epopeia é mito não passa de um ornato de composição, o que equivale a dizer que *Os Lusiadas* não são tal uma epopeia quanto ao fundo, mas apenas quanto à forma? É claro que já não se nos afiguram tão indiscutíveis os pontos de vista de António José Saraiva sobre a universalidade do espírito ou sobre o divórcio entre a nossa *élite* de letrados e a massa da nação, não obstante o muito que de subtil e de sensato se encontra na exposição de qualquer dessas suas teses.

Sim, também eu, após um período mais ou menos longo em que acreditei que o escritor pudesse superar o meio e ser, por assim dizer, alheio a ele, vim a reconhecer que meio e escritor constituem um jogo de relações tão ìntimanente conexas que não há maneira de separar um do outro, embora esteja certo, por outro lado, que o escritor é tanto mais original quanto mais diferenciado do seu meio, pois não conheço literatura digna de tal nome que não seja uma superação original das características comuns da massa ou do povo que a suporta ou alimenta. O caso de Machado de Assis a que ainda não há muito me referi aqui mesmo parece-me um exemplo digno de estudo. E se é certo, como muito bem diz António José Saraiva, que o divórcio verificado no nosso país entre o povo, a massa e o escritor se patenteia na pobreza do nosso teatro e do nosso romance, traduzindo-se, pelo contrário, na abundância e profundeza do nosso lirismo, a verdade é que sempre que se tem tentado, seja onde for, uma identificação do escritor com o povo, ou melhor, uma identificação da literatura erudita com a literatura popular, num plano de acessibilidade desta àquela, isso tem sido nefasto à expressão literária. Bem sei que António José Saraiva prudentemente mostra a inanidade de qualquer tentativa voluntária, da parte do escritor, para se identificar com os valores sociais ou do meio. Não é de facto uma integração artificial género neo-realismo que pode salvar a nossa literatura desse secular divórcio com a massa da nação. Trata-se de um caso puramente funcional: uma literatura é ou não é a representação superior de valores colectivos. Inútil qualquer artificial identificação. Mesmo assim, no entanto, parece-me demasiado rígida a tese de António José Saraiva. Afigura-se-me que ele não dá o devido valor ao «*génio* nacional». E isto tanto mais importante quanto é certo o autor de *A poesia de Bernardim Ribeiro* repudiar enèrgicamente a possibilidade irracional da existência de «génios» nacionais.

Estou pronto a reconhecer que um dos vícios mais graves da nossa cultura é esse que nos faz usar a cada passo de uma linguagem imprecisa, reflexo directo de uma impre-

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser pedidas para LIVROS DO BRASIL, Rua Vítor Cordon, 29 — Lisboa, que as enviará ràpidamente pelo seu serviço de reembolso postal.

cisa disciplina no pensar. A palavra «génio» aplicada à toa constitui um índice de lamentável imprecisão e confusionismo. Nós, os portugueses, abusamos, realmente, do sentido das palavras inexactas. Quer-me parecer, no entanto, que António José Saraiva, atacando este vício fundamental da nossa cultura, é levado a um vício oposto. A precisão também tem os seus inconvenientes. É, muitas vezes, responsável de conclusões incontestàvelmente lógicas e brilhantes, mas de todo desprovidas de verdade, pois o certo é que a lógica sacrifica não poucas vezes a complexidade dos problemas ao rigorismo das suas deduções. Com efeito, não creio que António José Saraiva tenha razão quando substitui *génio* por *logos*. Bem sei que *génio nacional* é uma expressão imprecisa, mas também sei que *génio nacional* não é o mesmo que *espírito nacional*. Se o espírito, o *logos*, é, por essência, universal, como muito bem diz o autor da *Poesia de Bernardim Ribeiro*, visto que *logos* «é a lei e fórmula dos factos», a verdade é que o génio pode não o ser, uma vez que por *génio* se entende, de facto, modo ou feitio, não em sentido divino, mas muito simplesmente na complexa acepção que congloba espírito, imaginação, invenção, sensibilidade, um composto indefinível que traduz a maneira de ser intelectual de um certo povo. Não posso acreditar que António José Saraiva esteja persuadido de que as tragédias de Shakespeare, os romances de Tolstoi e a poesia de Fernando Pessoa sejam filhos de *uma possibilidade de formular leis* ou puras manifestações do *espírito*, do *logos*. Ora, quando se diz que um *génio nacional* não é universal, quer dizer-se apenas que as manifestações da arte, da literatura e do pensamento de um determinado grupo étnico não se apresentam com um significado universal: não exprimem sentimentos, emoções, paixões, ideias, impressões de universal projecção. Isto não significa, aliás, que não haja altas manifestações do génio nacional, nacionalmente celebradas como universais de direito, sem usufruirem, contudo, universalidade de facto. É o caso da nossa poesia. Os sonetos de Camões, as líricas de João de Deus ou as canções de Fernando Pessoa nunca atingirão a universalidade das tragédias de Shakespeare, não porque esprimam sentimentos in-universalizáveis, mas porque a forma em que os exprimem não permite a sua universalização. A língua, que é espírito, que é *logos*, só é espírito, só é *logos* para quem a conhece intimamente. Ora a poesia — sobretudo a poesia lírica — está de tal modo fechada no escrínio da língua, é de tal modo particular na sua expressão formal, que a sua universalidade depende directamente da própria forma que a contém. Para se atingir o universal do *logos* poético, é indispensável partir do nacional da emoção estética da própria poesia. Tal emoção, parte integrante do valor poético, não pode atingir-se pelo espírito, tem de apreender-se pelo complexo das faculdades postas em acção sempre que é a arte, sempre que é o «génio», sempre que é o homem integral, não apenas uma sua parte — a sua razão — que estão em causa. Parece-me mais que provado haver, de facto, «génios nacionais» qualitativamente diferentes. Nem de outra maneira se compreenderia a variedade dos próprios homens, pois, se não há duas naturezas perfeitamente iguais, também é de todo o ponto compreensível que não haja duas raças, duas nações, duas mentalidades irmãs gémeas. Temos de insistir em que a arte não é uma manifestação do *logos*, mas, pelo contrário, uma expressão da totalidade do ser humano. Enquanto o *logos* dita leis, a arte dita emoções: enquanto o *logos* gera identidade, a arte prolifera diversidade.

Receio bem que o rigor intelectual prejudique, por vezes, António José Saraiva, sobretudo quando são os valores estéticos ou literários que se encontram em causa. Há um racionalismo perigosamente omnisciente na base da visão estético-literária deste crítico. Treme-se de receio quando se ouve um estudioso do fenómeno literário dizer, como diz o autor de *Para a história da cultura em Portugal*, que «só da actividade pensante, estruturadora, organizadora do sujeito pode resultar a obra de arte...» De facto, a arte, como bem escreve António José Saraiva, «é um esforço para universalizar o contingente e o avulso» — mas melhor seria que dissesse que é a *superação* do contingente e do avulso, não graças a qualquer «esforço», não graças a qualquer boa vontade, não graças ao exercício da razão, mas graças a uma espontânea predisposição para transcender esse avulso, para superar esse contingente, para exprimir o universal através do particular, para atingir a razão através da intuição. Assim ficaria explicado que tivesse sido completamente inútil o «esforço» feito pelos neo-garretistas portugueses para substituirem as fórmulas e os temas estrangeiros que dominaram a literatura portuguesa depois de 70 por fórmulas e temas nacionais. António José Saraiva reconhece ser de todo inútil a tentativa voluntária consciente, racional de certos escritores portugueses para evitarem o isolamento em que a nossa literatura vive perante os problemas da nação, pois, diz, uma literatura só pode fundir-se com o meio graças a uma natural identificação do homem com os homens, do indivíduo com o colectivo, do particular com o geral. Ora, se esta identificação não é viável por meios racionais, muito menos o será a operação pela qual o espírito toma conta da sensibilidade, a razão absorve a emoção, o consciente modela o inconsciente. Bem sei que António José Saraiva atribui um valor muito subtil à correlação do homem com o meio, considerando ambos profundamente solidários; isto não basta, todavia, para explicar o fenómeno complexíssimo da criação artística. Para se compreender o *milagre* que é a obra de *génio*, tem de abdicar-se de toda a veleidade racionalista. A razão não dá a chave da obra de arte. Receio bem que o caminho amplo e recto aberto pela inteligência de António José Saraiva no brejo da cultura portuguesa, encontre sérios obstáculos a demover sempre que ele tente penetrar no domínio dos problemas estéticos pròpriamente ditos. Amplamente informado, sòlidamente culto, senhor de uma razão crítica clara e lógica, inimigo de toda a ideia feita, corajosamente preparado para destruir falsas posições eruditas e falsas noções intelectuais, António José Saraiva afigura-se-me demasiado orgulhoso dos seus processos mentais para poder entrar no âmago dos problemas que se levantam quando se estuda a personalidade de um escritor, de um artista, de um homem de *génio* literário.

JOÃO GASPAR SIMÕES

A PARCERIA A. M. PEREIRA

Acaba de lançar no mercado a 2.ª edição de

A PRIMAVERA CINZENTA

por FRANCISCO COSTA

A aparecer em breve:

O «ULTIMATUM»

Visto por ANTÓNIO ENES

Com um estudo sobre a questão e uma biografia de António Enes

por F. A. OLIVEIRA MARTINS

RUA DAS CHAGAS, 17-A

CALENDAS

LIVROS E ANTIGUIDADES

UM POETA ESPANHOL

José Hierro

A poesia da mais jovem geração espanhola, perdido o verdadeiro caminho do vigor e da dignidade artística, enfraquece-se numa poética inconsequente da qual resulta uma poesia em que predomina o amaneiramento de forma e de fundo, e a tendência vincada para o anedóctico ou para uma introversão fácil e falsa.

De entre essa multidão de jovens *poetas* (?) completamente desorientados (*despistados*, como diria um sagaz crítico espanhol), ergue-se, cheio de força e de dignidade artística, um poeta de vinte e poucos anos — José Hierro — que, sem falsas preocupações *neo-clássicas* ou *pseudo-místicas*, nos revela poèticamente o seu drama de poeta e de homem.

A rica mensagem da sua poesia é a mensagem de um autêntico poeta do nosso tempo que vive intensamente como *artista* o drama que o *homem* tem de representar. Por isso mesmo, e mais pela sua mensagem de verdadeira independência e dignidade artística do que pela sua poética, José Hierro é, talvez, o único poeta espanhol jovem que se encontra na esteira dos António Machado, dos Juan Ramón Jimenez, dos Garcia Lorca ou dos Miguel Hernandez.

O poema *A un lugar donde vivi mucho tiempo*, que hoje se publica pela primeira vez, faz parte de um livro inédito, *Tierra sin nosotros*, que o jovem poeta pensa publicar no próximo inverno.

A UN LUGAR DONDE VIVI MUCHO TIEMPO

EN ti pasé mi primavera.
¡Bien sabe Dios que no te odio!
Pero era horrible aquel paisaje
delante siempre de los ojos,
aquel andar cansinamente
bajo los arcos de los pórticos,
el cielo gris, en cuyas fuentes
nos empapábamos de otoño.

Ahora rodeo tus murallas.
Me preguntas y te respondo.
Pero te veo como un libro
que encerrase la historia de otros
que ya murieron, como un humo
de madrugada, como un sórdido
racimo de horas tenebrosas.
¡Bien sabe Dios que no te odio!

¿Tu nunca viste en las orillas
de los rios correr los potros,
o como lenguas de la brisa
vibrar las hojas de los chopos,
romper el mar contra la roca?
¿No te acuerdas de nuestro gozo,
de nuestras risas, nuestros juegos,
de las llamas de nuestros ojos?

No lo recuerdas. No es preciso.
No quienes fuimos: quienes somos,
graves y dóciles y humildes,
mucho peso sobre los hombros,
mucha amargura que trasciende
de nuestros gritos dolorosos.

Dias de ayer, nos modelasteis
crudamente y a vuestro modo.
Dias de ayer, ¡Dios os perdone
lo que habeis hecho de nosotros!

JOSÉ HIERRO

★AS IDEIAS E OS HOMENS★

«CONFLUENCES»

Pelas referências e transcrições aqui feitas, os nossos leitores sabem já que *Confluences* se conta entre as mais significativas revistas literárias francesas. Já não a recebíamos há muito tempo, e o semanário *Arts* dá-nos agora a explicação dessa ausência:

«Após ter publicado 49 números, *Confluences* efectua uma completa remodelação, para liquidar as suas dificuldades materiais e adaptar-se melhor à evolução das revistas depois da guerra. Assim, doravante a revista só aparecerá sob a forma de cadernos especiais como sejam *O problema do romance* ou *O problema da pintura contemporânea*, verdadeiras obras colectivas. O primeiro fascículo, a aparecer em Dezembro será consagrado a Saint-Exupéry. As edições *Confluences* encontram-se actualmente instaladas na R. Pasquier, n.º 23, Paris, 8e.»

Por muito notáveis que possam ser os números que venha a publicar na sua nova modalidade, é com saudade que vemos desaparecer aqueles modestos cadernos, impressos em muito mau «papel de guerra», mas que nos traziam sempre expressões significativas de actividade criadora, e cujas secções de crítica eram sempre excepcionalmente ricas de pontos de vista profundos e originais.

«POÉSIE 46»

O último número de *Poésie 46* chegado às nossas mãos (o 34.º, relativo a Agosto-Setembro), é mais um testemunho do esforço incessante desta revista para abranger o panorama total das letras e das artes, da França e dos outros países. Dirigida pelo poeta-editor Pierre Seghers, continua a dar um lugar de relevo à poesia, enquanto a quase totalidade das «grandes revistas» continua a tradição, muito francesa, de só lhe conceder um ínfimo lugar ao lado dos outros géneros — ínfima ilhota em mares de prosa. Destacam-se neste número as traduções de poemas de Garcia Lorca (que aparece agora constantemente nas revistas francesas) e de Ilya Ehrenburg. A poesia francesa está representada por fragmentos do poema de Henri Mougin, *Pavot rouge de l'espoir* e *Cinq rapsodies de l'amour terrestre*, de Gabriel Audisio. Continua a publicação do romance de Graham Greene, *Briggton Roch*, inserindo ainda ensaios e prosas de Maast, Elio Vittorini, Claude-Edmonde Magny, Pierre Emmanuel, Demetrios Capetanakis, etc.

HENRI MOUGIN

Várias revistas francesas a que deu a sua colaboração têm dedicado sentidas palavras de homenagem a Henri Mougin, a que acima nos referimos, notável espírito prematuramente desaparecido. A sua colaboração em *La Pensée, Arts de France* e outras publicações dá bem a medida da perda que para as letras francesas representa a sua morte. Os nossos leitores já conhecem dele os fragmentos dum estudo que no último número publicamos sob o titulo *Visões do inferno*. Cinco anos prisioneiro dos alemães, morreu em consequência do que sofreu nos campos de concentração. Mais um nome para a lista interminável dos intelectuais vítimas do nazismo.

O ROMANCE AMERICANO NO ESTRANGEIRO

Sob este título, transcreve e comenta o semanário *Arts*, num dos seus últimos números, um artigo de Malcolm Cowley vindo a lume na publicação norte-americana *The New Republic*. Os nossos leitores acharão sem dúvida interesse no artigo e nos comentários, por isso parcialmente e com a devida vénia o transcrevemos:

«... Os americanos estranharam sempre o sucesso de um Jack London em 1910 e de um Bromfield na actualidade. Mas foi na Inglaterra que os livros americanos obtiveram primeiro a notoriedade... Após a guerra, a Europa pareceu descobrir que existia uma civilização e uma literatura americanas. Para as ensinar, fundou-se uma cátedra na Sorbonne e outra na universidade de Berlim. Suscitou-se interesse pelos seus escritores, e em primeiro lugar pelos poetas: Robinson, Frost, Masters, Sandburg, Vachel-Lindsay. Chegou depois a vez dos romancistas. Cabell, Hergesheimer, Willa Cather, Sinclair Lewis e Dreiser. Mas foi Lewis quem alcançou mais ràpidamente a celebridade na Europa e, graças a ele, grande número de jovens autores ainda completamente desconhecidos no estrangeiro puderam atravessar o Oceano.

«Com efeito, Lewis foi o primeiro americano que recebeu o Prémio Nobel (para o qual ninguém pensara outrora em Mark Twain nem em Henry James). No seu discurso na Academia Sueca, Lewis fez-se o embaixador das letras americanas, citando os autores por ele considerados mais importantes: Dreiser, Eugénio O'Neill, Sherwood Anderson, Upton Sinclair, etc.; e em seguida, referiu-se aos *jovens Americanos de hoje que estão realizando uma obra tão apaixonada e tão autêntica que me sinto infeliz por ser demasiado velho para ser um deles.* Estes «jovens Americanos» eram Hemingway, Wolfe, Wilder, Dos Passos, Stephen Benet, Michael Gold e Faulkner.»

«A MARCA DO HOMEM»

Claude Morgan publicou recentemente *La marque de l'homme* (Éditions de Minuit), a sua acção passa-se durante a ocupação; é um livro que explica mais do que sugere. Comporta uma justificação do amor: «... Não o triste amor de si próprio, nem o insaciável amor possessivo, mas o amor que se funda no esforço partilhado sobre uma comum concepção do mundo, sobre a fé numa vida mais bela».

OBRAS DEMONÍACAS...

Os últimos trabalhos de exegese bíblica de Paul Claudel não se publicarão com a brevidade por ele desejada. Acerca disso o escritor declarou: «Há falta de papel, diz-se; custa-me a crer tal coisa quando vejo que o descobrem para imprimir os livros de Sartre e Camus, cujas obras demoníacas abomino».

CURSOS
DE GUARDA-LIVROS

CHEFE DE ESCRITORIO
PRIMEIRO
CICLO DOS LICEUS

LÍNGUAS

ENSINO PELO CORREIO

Fácil, completo, garantido. Escreva à **Escola Lusitana de Ensino por Correspondência**, que lhe enviará grátis o folheto de propaganda.

RUA DE S. MAMEDE, 32 3.º E.
LISBOA

LEIA
SEARA
NOVA
SEMANÁRIO DE DOUTRINA E CRÍTICA
Redacção e Administração:
R. da Rosa, 238-240 — LISBOA

O MUNDO DE DREISER

(Continuação da página 1)

mais frequentemente seduz o cérebro não afeito ao raciocínio». Está claro, pois, que Dreiser estabelece um limite para a aplicação daquela assertiva em relação ao conceito do bem, limite dentro do qual não seria permitido ao ser dotado de raciocínio forte o deixar-se seduzir fàcilmente. Por outro lado, observa-se que a maioria dos seus personagens não são seres positivamente dotados dessa capacidade muito *especial* de «raciocinar», no sentido de superioridade mental. São todos eles pobres criaturas com as qualidades e os defeitos inerentes à massa humana que povoa a terra. Frágeis? Não, não o são. Apenas gente comum e simples, que procura agir dentro de uma suposta moral, esquecida da substância que cria a sensação mesma do bem — e que dificilmente poderia discernir a força do bem num mundo de convenções. Há momentos em que tudo se embaralha — e eles já não podem saber onde está o bem e onde está o mal.

Dir-se-ia que Dreiser, a despeito da advertência que abre para os seres dotados de raciocínio, chegou à conclusão de que a humanidade se constitui de um plano de percepção mais ou menos igual em relação à compreensão dos fenómenos na sociedade em que vive.

«Aqueles cuja consciência nunca vacilou — afirma Dreiser — mal podem compreender o impasse do indivíduo que, sendo de formação mental menos vigorosa, oscila entre o dever e o desejo, a menos que tal situação seja pintada em traços incisivos». Mas acontece que quase todas as situações criadas — e diante das quais o homem permanece num impasse, — não são pintadas em traços incisivos. Essas situações desenvolvem-se lentamente, formando um clima que precede (e quase chega a justificar) o erro. Elas se esboçam, envolvem a criatura (digamos, como Dreiser, de formação mental menos vigorosa) e evoluem até o desfecho, dando pouca margem para que a *vítima* possa desvencilhar-se. É o próprio Dreiser quem afirma: «Os que nunca ouviram a voz solene do relógio-fantasma cujas pancadas são as palavras terrìvelmente nítidas: «Farás... não farás, farás... não farás», não se acham em condições de julgar».

Dreiser não apresenta um só personagem ao qual pudéssemos condenar em virtude de suas falhas morais. Todos são submetidos a provas tremendas e pecam — pecam muito. Mas são, porventura, criaturas más, positivamente perdidas? Não. Carolina deixa-se arrastar pelo turbilhão da vida, afunda-se para satisfazer a vaidade ou pelo desejo de gozar as coisas materiais da vida; afasta-se cada vez mais daquilo que a moral convencional estabelece, pratica todos os actos condenáveis pela sociedade que mantém viva a força dessa moral para uso externo. Mas, a despeito de tudo, não passa de uma vítima dessa mesma sociedade que a repudia. É que o grande romancista não se limita a narrar os erros de Carolina. Cada mau passo vem acompanhado de todos os dados circunstanciais que a levaram a dar esse passo. A análise psicológica dentro da qual foi criado o clima para os erros de Carolina, é desenvolvida com uma lógica espantosamente humana e simples, que lhe dá o direito de se rever no espelho da vida sem grande motivo para sentir remorsos. Tudo obedece a uma linha de evolução natural determinada pela sociedade em torno da qual Carolina se move como um simples joguete das circunstâncias, que lhe arrasta os pés para os *maus passos* Assim, ela se entrega, primeiro a Drouet, depois a Hurstwood. Enquanto a vida de cada um deles representa as suas aspirações, Carolina mantém-se fiel acreditando sinceramente que aquele é o limite dos seus desejos. Mas tudo evolue e Carolina passa para uma nova esfera dentro da qual não há lugar para nenhum dos dois. E eles recuam para um plano inferior, passam a ser apenas um degrau na história da sua vida, um fio ténue e remoto, que ela deseja romper a qualquer preço. Para subir, para gozar os prazeres da vida que constituem o máximo de sua aspiração, ela calca sob os pés todo um mundo de compromissos morais — e procura esquecer as próprias dívidas de gratidão, pois essas já perderam qualquer sentido para a sua sensibilidade. Tudo é analisado e executado em função dos seus próprios ideais.

Hurstwood mesmo, sem dúvida a maior vítima (insisto em que ele é uma vítima), não desperta em nós nenhum sentimento de aversão. Tal como Carolina, sente-se incapaz de se equilibrar num mundo onde os seus menores desejos são mutilados, depois de ter desfrutado uma situação próspera, depois de ter vivido em condições de se dar a esse *luxo*, tudo aquilo que constituia a razão mesma da existência nos estreitos limites de sua imaginação: fortuna, *amigos*, ostentação, etc. Mais tarde não se sente com forças para recomeçar — e resvala para a mais completa miséria, física e moral. A degradação é lenta e cruel. De próspero e *feliz* gerente de um bar conceituado de Chicago, ele desce, passando por todos os negros degraus de uma escada longa e tortuosa, até chegar à mendicância Mas Hurstwood, que abandonara aquela cómoda posição, arrastando consigo a pobre Carolina, inconsciente de tudo, Hurstwood que deixara atrás de si a mulher e os filhos para uma aventura louca, levando 10 mil dólares da firma em que trabalhava, também não é mau. É, também ele, uma vítima da atmosfera, a do seu lar onde faltava equilíbrio e compreensão, o que quer dizer, vítima dessa mesma sociedade responsável pelas falhas de uma estrutura vacilante e frágil.

Que importa que no caso de Carolina o factor principal tenha sido a necessidade de lutar para conseguir viver «como viviam outras moças?» No de Hurstwood a luta era pela solidez, pela calma e pela tranquilidade que lhe eram negadas em face do desequilíbrio natural do meio social. Uma idêntica fonte inicial de erros reflectindo sobre a vida de toda a sociedade, atingindo a todos os seres, fossem eles milionários ou pobres-diabos. Uma base falsa sustentando convenções ainda mais falsas para um mundo em que a aparência e a mentira constituíam ponto fundamentais necessários à preservação de um mínimo de «bem estar moral».

Na miséria, vagueando pelas ruas de Nova York, vendo a grande e bela silhueta de Carolina nos cartazes da Broadway, Hurstwood sente reviver nele um resto de orgulho e uma ponta de dignidade que o coloca em posição de completa grandeza moral, merecedora de todo o respeito. Mas cai de novo. Não está em condições de se dar a esse luxo. Rebaixa-se e procura avistar-se com Carolina para mendigar-lhe alguns dólares. E é jogado aos empurrões pelo porteiro que jamais acreditaria ter havido coisa alguma entre aquele farrapo humano e a actriz famosa, solicitada agora por milionários, cujos ideais já haviam ultrapassado o mísero mundo de Hurstwood, ainda mesmo na fase áurea da sua vida de gerente de bar em Chicago. E ali fica ele, exposto aos rigores do inverno nova-yorkino, aguardando o momento de descer o último degrau da sua escada sombria: o suicídio.

A própria ostentação e estupidez de Mrs. Hurstwood e o orgulho desmedido de Jéssica, são frutos desses

(Conclui na página 16)

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser pedidas para LIVROS DO BRASIL, Rua Vítor Cordon, 29 — Lisboa, que as enviará ràpidamente pelo seu serviço de reembolso postal.

O ENSINO LICEAL EM FRANÇA

(Conclusão da página 1)

A primeira conclusão a extrair do quadro é a de que as divergências afectam particularmente o ensino das línguas. Assim, os alunos, que preferirem o ensino moderno ao ensino clássico, não estudarão latim e terão 6 horas semanais de língua pátria e 5 horas para outra língua viva. Aqueles que escolherem o ensino clássico, terão 5 horas de latim, 4 de francês e apenas 3 dedicadas a uma língua viva. A língua viva a estudar em «sixième» poderá ser uma das que a seguir se indicam, à escolha do aluno — alemão, inglês, italiano e espanhol.

Escusado será dizer que a escolha é condicionada por factores variados. Nas regiões do sul predominam, naturalmente, o espanhol e o italiano, enquanto, no território que confina com a Alemanha, a língua deste país tem maiores preferências. Vendo a França no seu conjunto, pode afirmar-se que o número de alunos de alemão se elevou ràpidamente com a ocupação alemã e caiu bruscamente, até cifras bastante abaixo das anteriores à guerra, com a derrota do eixo. Além disso, verifica-se, com alguma frequência, que, num liceu dirigido por um professor do ramo clássico, este tipo de ensino tem maior preferência, ao mesmo tempo que, num liceu dirigido por um professor de ciências ou de línguas vivas, o ensino de tipo moderno tem tendência para captar maior numero de alunos.

O decreto de 27 de Junho de 1945 veio introduzir algumas pequenas modificações no sistema indicado. Todos os alunos, quer se destinem ao ensino clássico ou ao ensino moderno, terão um programa e um horário comum, sem latim, e a escolha dum ou doutro ramo só poderá fazer-se no segundo semestre.

Quando o aluno passa à classe, por média ou por exame, quando não atinge a média mínima de passagem, inscreve-se em «cinquième», onde as disciplinas são as mesmas e o número de horas semanais é apenas diminuído de uma hora, para cada modalidade, no estudo do francês. A primeira alteração que sofre o regime de estudos dá-se em «quatrième». Nesta classe dois novos caminhos se apresentam ao escolar que preferiu o ensino clássico — ensino *A* e ensino *B*. Aquele que começou no ensino moderno o seu curso, continuará no ensino moderno.

Um novo quadro mostrará em que diferem as duas modalidades de ensino clássico e que posição ocupam em relação ao ensino moderno (1).

Quer dizer: enquanto no «clássico *A*» é introduzido o grego, no «clássico *B*» e no «moderno» introduz-se uma nova língua viva, a que costuma chamar-se segunda língua para a distinguir da língua por que o aluno optou em «sixième», denominada primeira língua, e que continua a praticar-se em «quatrième». Além disto, o francês continua a diferir de duas horas entre o «clássico» e o «moderno», há uma hora a mais no «moderno» do que no «clássico *B*» para a segunda língua, ao mesmo tempo que às ciências de observação se atribui mais meia hora no «ensino moderno», em relação ao «ensino clássico».

Entre as línguas que se apresentam à escolha do aluno em «quatrième» acha-se o português.

Poderíamos prosseguir esse exame através de todas as classes, até chegar ao final do curso dos liceus, com o intuito de ganhar uma visão de conjunto da máquina do ensino liceal em França, se outros motivos não chamassem a nossa atenção. É que, também no domínio da educação, se sente o sopro renovador da França que renasce e se transforma.

No decorrer do ano lectivo transacto entrou em vigor um novo tipo de primeira classe, «sixième nouvelle», importante achega da comissão, a que preside o Professor Langevin, para a reforma do ensino francês.

Este novo tipo de ensino, que irá entrando em vigor à medida que os alunos passarem de classe, pretende atenuar, ou extirpar mesmo, os defeitos do ensino tradicional, lutar contra a rotina, que há bastantes anos peia o ensino secundário francês, fomentando, no estudante, o desenvolvimento da sua própria personalidade, do seu intelecto, individualizando o mais possível a aprendizagem, sem prejudicar de modo algum a aquisição de conhecimentos. Cada aluno chegará ao fim do ano com a mesma preparação cultural dos seus colegas que frequentam as outras «sixième». Mas leiamos o Sr. Monod, director do ensino secundário:

As turmas devem ter um máximo de 25 alunos, «não perdidos entre uma multidão de professores, mas confiados a três mestres «bivalentes», ensinando cada um duas disciplinas intelectuais: francês, instrução moral e cívica, história e geografia, línguas vivas, matemáticas, ciências de observação às quais se juntarão os mestres para o ensino artístico, trabalhos manuais e educação física».

Pretende-se facilitar a adaptação da criança, proveniente do ensino primário, onde um único professor ensina todas as disciplinas, ao regime liceal em que cada professor é encarregado duma.

Todos os professores, sob a direcção dum deles, formarão uma «equipa», em contacto regular com as famílias, reunindo-se todas as semanas em conselho de classes para coordenar o ensino das disciplinas, escolher os centros de interesse, conservar em dia os cadernos escolares, etc.

«Nada de rigidez nos horários que deverão reflectir a flexibilidade da vida. No total, de manhã, quinze horas por semana, reservadas às disciplinas intelectuais, à tarde, oito horas por semana, para o estudo do meio, desenho, educação musical, educação física, trabalhos manuais e actividades conduzindo às escolhas, esses «bancos de ensaio», entre os quais a criança passeará durante os 6 primeiros meses, antes duma escolha provisória que pode recair sobre duas, dentre elas: artes plásticas, música, trabalhos manuais, ou, a partir do segundo semestre, latim». *(Bull. off. du Ministère de l'Éducation Nationale* — 2-VIII-45).

Para este novo tipo de ensino, que entrou em vigor, e continuará, por enquanto, com alunos voluntários, recrutaram-se professores, também voluntários, do ensino liceal e primário, pois aqueles não acorreram em grande número, que foram submetidos a um estágio em Sèvres. Nesse estágio procurou-se pô-los em contacto com os princípios que animam a chamada «Escola Nova» e chamar-lhes a atenção para as diversas fases do desenvolvimento mental da criança e para a maneira como provocar os conhecimentos em cada nma dessas fases. Frisou-se, também, com insistência, a necessidade de estudar todas as disciplinas correlacionadas e daí o aparecimento do tipo de professor «polivalente», a fugir à especialização tradicional do professor francês. Acentuou-se a necessidade de deixar ao estudante a possibilidade e a liberdade de escolha e encaminhá-lo na opção e realização dos seus «centros de interêsse». No entanto, cremos que o mais interessante aspecto desta reforma é a introdução da disciplina «estudo do meio», que vem afinal a ser a chave de todo o ensino e permitir a unificação fundamental de todos os conhecimentos, oriundos das diferentes disciplinas.

JULIÃO SOARES DE AZEVEDO

(1):

	Número de horas semanais		
	Clássico A	Clássico B	Moderno
Francês	3	3	5
Latim	4	4	—
Grego	3	—	—
Ed. moral e cívica	1	1	1
Língua viva I	3	3	3
Língua viva II	—	3	4
Hist. e geografia	2 1/2	2 1/2	2 1/2
Matemáticas	2 1/2	2 1/2	2 1/2
Ciências de observação	1 1/2	1 1/2	2
Ed. física	2	2	2
Desenho	1	1	1
Ed. musical	1	1	1
Trabalhos manuais	1	1	1

CRÍTICA

D. JOÃO DE CASTRO

POR ELAINE SANCEAU

TRADUÇÃO E PREFÁCIO DE A. ALVARO DORIA (LIVRARIA CIVILIZAÇÃO — PORTO)

AO contrário de Raymond Beazley, cujo livro sobre D. Henrique foi o objecto da nossa crítica anterior, o nome de Elaine Sanceau é já bastante conhecido do nosso público, pois estão traduzidas para o nosso idioma três obras suas: *Em Demanda do Preste João, O Sonho da Índia* (1939) e *O Infante D. Henrique* (1942).

Foi, agora, traduzido e publicado um quarto livro, que se intitula *D. João de Castro*. Obra essencialmente biográfica, é de proveitosa leitura a quantos se interessam pela figura deste grande português e também pelo período áureo da nossa História Militar, porque a Autora dedica páginas numerosas à acção portuguesa no Mediterrâneo e, sobretudo, aos acontecimentos ocorridos no Índico, de 1538 a 1548.

Elaine Sanceau escolheu cuidadosamente as fontes: além dos escritos do próprio D. João de Castro, citados e transcritos com grande frequência, consultou, atentamente, Gaspar Correia, Leonardo Nunes, Diogo do Couto, etc., e ainda muitos documentos inéditos da época. Neste aspecto, a obra nada deixa a desejar.

*

Tratemos, em primeiro lugar, da parte pròpriamente biográfica.

O estudo duma grande figura histórica é sempre difícil. Quando essa figura pertence à Antiguidade ou ao Renascimento, a dificuldade aumenta, porque, nos vultos dominadores destas épocas, há uma tal multiplicidade de aspectos, o seu espírito tem tantos interesses que, por vezes, cremos encontrar-nos em presença não dum único indivíduo mas dum grupo. É o caso dum Aristóteles e dum Leonardo da Vinci como é, embora em escala mais reduzida — valha a verdade —, o caso de D. João de Castro. Elaine Sanceau saiu-se bem, considerando nele o humanista, o cientista, o político e o guerreiro.

Este último aspecto tem sido o mais estudado, porque, infelizmente, as Ciências Históricas estão, entre nós, geralmente antiquadas. Pinta-se com escrupuloso cuidado, com carinho quase, no primeiro plano, os feitos retumbantes da Guerra; mal se esboçam, a traços confusos, lá para o fundo, os feitos tranquilos da Paz, esquecendo que, muitas vezes, os primeiros são simples consequências dos segundos e têm, muitas vezes também, feita uma análise profunda — e desapaixonada — uma repercussão pouco menos que nula. E o valor dum facto histórico é função da sua reperçussão. O êxito da nossa Expansão foi devido menos àqueles vultos armados de lança e espada, que enchem dezenas e dezenas de páginas dos livros de «História», que aos engenheiros navais e operários dos estaleiros da Ribeira das Naus que, por um «erro de óptica» dos cronistas do seu tempo, ficaram para sempre mergulhados na escuridão do anonimato. Zurara não deixa escapar uma única escaramuça entre portugueses e africanos, por mais insignificante que seja, e não tem uma palavra para o técnico que teve a ideia de dar às velas a mobilidade em torno do mastro, que permitiria ao navio singrar contra o vento. E, entre nós, esta atitude — inconsciente muito provàvelmente — de Zurara e doutros, toma-se ainda hoje, mas talvez menos inconscientemente.

Elaine Sanceau não seguiu, aqui, a escala de valores que coloca no topo o feito militar. O D. João de Castro cientista mereceu-lhe cuidado especial. Descreve-nos com pormenores a sua carreira científica, cita os seus estudos de Matemática, Cosmografia, Oceanografia, Zoologia e Botânica, as suas investigações sobre as variações da agulha magnética e dá longa notícia da elaboração dos célebres «roteiros», dos quais transcreve numerosos passos.

Não se limita, porém, a isto: apresenta-nos esses estudos como tentativas de solução de determinados problemas de ordem científica e técnica, erguidos pela nossa própria Expansão. Integra-os, deste modo, no seu tempo, dando-lhes o verdadeiro significado; numa palavra: *vivifica-os*. Um exemplo: a expansão para Leste da Índia levou-nos às Molucas, «as ilhas das especiarias». A quem pertenciam elas: a Portugal ou à Espanha? Só calculando a sua longitude, a questão poderia resolver-se. Assim, a determinação desta coordenada tornou-se um problema muito importante. Ora, os estudos de D. João de Castro sobre as variações da agulha tiveram, justamente, por objectivo a solução do problema, pois pensava-se que havia relação entre o valor da variação num lugar e a longitude desse lugar.

*

Não nos podemos referir em termos idênticos à parte pròpriamente «histórica». E pomos o adjectivo entre aspas, porque nem sempre a Autora faz História.

Os sucessos mais desenvolvidamente estudados são todos de História Militar, omitindo ou tratando ràpidamente, demasiado ràpidamente, os económicos, como a questão dos «bazarucos». Implicitamente, E. Sanceau admite a hierarquia de valores que tão sensatamente repudiou na parte biográfica.

Destaquemos daqueles factos apenas a tomada de Tunis e o II cerco de Dio.

A participação de D. João de Castro, no primeiro, foi medíocre. Comandou um dos 30 navios portugueses, que participaram na esquadra internacional reunida por Carlos V. Portanto, bastaria descrevê-lo em algumas linhas. Não o faz, contudo, a Autora, tratando dele numa dezena de páginas compactas, com grande abundância de pormenores, chegando a referir-se a acontecimentos sem o mínimo valor histórico como o caso dos cavaleiros, que visitaram um dos navios portugueses ancorados em Barcelona, terem enjoado, enquanto as damas, que os acompanhavam, permaneciam sempre bem dispostas e alegres.

No II cerco de Dio — que a A. trata em nada menos de 100 páginas, — a intervenção de Castro foi muito mais notável: chefiou a última expedição de socorro e comandou as forças portuguesas na batalha final. Mas, durante os seis meses que durou o cerco, ele permaneceu em Goa. Ora, é, justamente, aos factos ocorridos durante esses meses *em Dio*, que E. Sanceau dedica 2/3 do cento de páginas. Se a presente obra fosse uma biografia de D. João de Mascarenhas ou mesmo de D. Fernando de Castro, o desenvolvimento ainda se justificaria. Mas, tratando-se dum livro dedicado a D. João de Castro, está longe de ser admissível.

Para quebrar a monotonia que, fatalmente, teria tão longa descrição, a A. conta episódios que seriam interessantes num romance histórico mas nunca num estudo de História: a bala gigantesca que caiu no quarto de D. Fernando de Castro sem o ferir; o parente do rei de Cambaia, que foi morto por um tiro de canhão português, etc., etc.

Mas, há ainda algo mais a dizer. Ao descrever o cerco, a A. entusiasma-se e vibra. Se o seu entusiasmo nos lisonjeia como portugueses, não pode deixar de nos surpreender por surgir num livro que, incontestàvelmente, pretende ser de História, daquela *História ceintífica*, a única admissível. Esse entusiasmo pelos portugueses chega a ponto de a levar a pintar como antipáticos muitos dos que nos combateram: os turcos são «*tiranos e antipáticos até mesmo para os correligionários*»; o sultão Badur de Cambaia é um indivíduo «*violento*», «*dissoluto*», «*sanguinário*», «*caprichoso*» e «*bêbado*»; o sultão Mamude, um medroso; Coge Sofar, o comandante do exército sitiante de Dio, embora bravo e hábil general, é um «*pescador de águas turvas*» e um «*personagem intriguista*».

Quando se pretende fazer a história duma guerra, não se deve tomar o partido dum ou doutro contendor e muito menos cobrir um

(Conclui na página 16)

CINEMA

CAMÕES

É praxe no jornalismo — praxe que quase sempre a crítica cinematográfica acha cómodo seguir — uma infinita benevolência para com todas as formas de comércio e indústria. E na falta de dar às obras da arte, da literatura ou do pensamento o seu devido lugar, quando algum lhes concede, vemos a imprensa distribuir generosamente a sua adjectivação pelas operações comerciais que se apresentam sob a aparência de arte, de literatura e de pensamento.

O cinema tem beneficiado de especialíssimo carinho. Porque ele está no início, porque é preciso não afugentar o capital, porque os realizadores ainda não tiveram tempo de aprender, porque é preciso encorajar a criação dum cinema nacional dizendo bem de quanta produção se exibe... Isto diz-se porém há dezenas de anos. Para sermos exactos: já poucos o dizem — mas todos fazem como se o pensassem, e aí é que está o mal.

Os muitos anos que o cinema nacional já tem de existência bastam-lhe para infância. E se ele continua a dar evidentes sinais de puerilidade — no sentido próprio e no figurado — então é porque se trata duma criança que não cresceu bem —: é um atrazado mental, sem dúvida nenhuma.

Creio que a maior parte das atenuantes alegadas colhiam enquanto o apetrechamento técnico era insuficiente, a produção rara, e os técnicos... não eram técnicos. Mas, ultrapassada à evidência tal fase, é de perguntar a que título há-de haver para as produções cinematográficas nacionais uma tolerância que deixou de se justificar. Se o apetrechamento, o pessoal, os técnicos, permitem doravante fazer bons filmes — devemos inquirir por que motivo hão-de ser utilizados apenas para fazer bons negócios.

Camões, como nenhum outro filme produzido até hoje, ilustra plenamente estes reparos. Porque *Camões* mostra-nos, pela excelência técnica evidenciada, que «já se sabe» fazer cinema entre nós. Tem portanto a crítica o direito e o dever de perguntar porque tamanhos erros, só explicáveis pela incapacidade definitiva daqueles que entre nós estão em condições materiais de assumir a responsabilidade nos empreendimentos de tal envergadura.

A vida de Camões é tema ao mesmo tempo arriscado e fácil. Fácil — e com isso contou sem dúvida o senso comercial dos empreiteiros — porque Camões é, em grau maior ou menor, familiar a todos os portugueses. Quer conheçamos qualquer das lendas tecidas à sua volta, quer saibamos que, ao fim de contas, quase nada se sabe da sua vida, é um facto que uma imagem de Camões preexiste em cada um de nós. Uma simples sugestão — e a memória ajudando a imaginação, cada um completaria o quadro incompleto, aprofundaria a cena, encheria com os seus próprios meios o que porventura o filme não lhe desse em imagens. Mas para isso era necessário que este *apontasse* realmente uma teia de momentos, que a acção, embora passando ao de leve sobre a sucessão do tempo, não desse saltos demasiado grandes — em suma, que constituísse nm fundo igual, lendário embora.

Mas tal facilidade deixa de jogar desde o momento em que se opte por uma solução que ora é «realista» ora «mítica»; que ora se nos afigura ter de facto em vista dar em imagens uma vida de Camões, ora parece abandonar esse intento para lhe preferir uma série de quadros históricos. Este é o grande erro do filme.

Ignoro — e só importa secundàriamente — se o mal está no argumento, se na realização, ou por alguma parte ainda na montagem. A minha impressão de espectador é que se começou na intenção de fazer um filme e chegado ao meio se decidiu a fazer outro. O filme desenvolve-se até aí, embora pobre de detalhes, com a coerência indispensável. As fases diferentes da vida de Camões, embora só apontadas, dão-nos essa suficiente base a que atrás me referi. Mas desde o desterro para a Índia deixa de haver sucessão; passamos a ter quadros: Camões a salvar os *Lusíadas*, a leitura dos *Lusíadas* a D. Sebastião, a batalha de Alcácer-Quibir. São estes quadros que avultam na segunda parte do filme. Ora todas estas cenas são péssimas, salvando-se apenas a última graças a António Vilar — e já diremos o que todo o filme deve a este excepcional artista. São péssimas — e é bem feito, apetece-nos dizer. Porque se foi cair em erros de que o passado do nosso cinema nos dá matéria mais que suficiente para sabermos que não é assim que se faz. Uma batalha de Alcácer-Quibir risível só pode diminuir o interesse dum filme. Só uma qualidade extraordinária dessa sequência poderia justificar a sua inclusão; não há nada pior do que um efeito de grandeza falhado.

Esta «grandeza falhada» é a acusação mais grave a fazer ao filme. Se não fosse essa ambição, que fez esquecer tudo o mais do meio para diante, talvez tivéssemos em *Camões* o melhor filme português. Em seguida à pelintrice (tècnicamente falando) do naufrágio, a pelintrice (técnica e artìsticamente falando) da batalha deixa no espectador consciente uma impressão deplorável. Buscaram-se grandes efeitos, mas esqueceu-se que só se conseguem grandes efeitos com grandes meios: no caso da batalha, com grandes meios em todos os sentidos, porque só um realizador de pulso excepcional poderia fazer mover as massas. Mas também não havia as massas (e pergunto-me se, no sentido figurado, não se trataria também de falta de *massas*...)

Com quanto agrado não teríamos visto optar-se por uma *Mocidade de Camões*, que aliás o título primitivamente anunciado de *Trinca-Fortes* sugere que talvez fosse a intenção inicial! E já não são apenas as condições da realização que nos levam a pensá-lo, mas, em primeiro lugar, o facto plenamente evidente de ser na interpretação de António Vilar que reside o interesse essencial do filme. Tenha-se em conta a responsabilidade que é encarnar uma figura como a de Camões: só isso nos fará reconhecer completamente a altura a que se ergue um artista sobre o qual, sem dúvida, as maiores esperanças se devem fundar. Sobre a sua interpretação, e outros pontos, continuaremos a falar no próximo número.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

O ACORDO BLUM-BYRNES E O CINEMA FRANCÊS

O cinema é uma das primeiras indústrias dos Estados Unidos da América. Os capitais investidos e os lucros obtidos são fabulosos. Para os preservar é natural que se envidem todos os esforços, no sentido de esmagar qualquer concorrência estrangeira. Assim tem sido há já bastante tempo. Actor, realizador ou técnico que se distinga no estrangeiro é chamado a peso de ouro a Hollywood; compra-se os direitos de filmagem na América dos grandes sucessos do cinema estrangeiro — *Mascarada* de Willy Forst, *Pépé le Moko* de Duvivier são refeitos nos E. U., mas resultam em fracassos; capitais americanos são investidos nas empresas cinematográficas estrangeiras; os filmes franceses são exibidos na América apenas nas salas de vanguarda e nunca chegam ao grande público; etc. Mais recentemente tentam-se novos processos: não só se compra os direitos de filmagem na América dos filmes estrangeiros como também se compra todas as cópias destes e se as destroem. *Gaslight*, filme inglês, mereceu essa sorte para depois nos ser dada a versão americana, que correu em Portugal com o título *Meia Luz. Foi uma mulher que o perdeu* de Marcel Carné, mereceu a mesma sorte. Todaa crítica inglesa, já irritada com o caso de *Gaslight*, juntou-se indignada à crítica francesa, defendendo o direito à exis-

MÚSICA

CONCEITO E FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA

DE todas as artes, parece-me ser a música a que mantém maior ressonância social. Se é vasta a acção que exerce sobre a sociedade, menor não é o influxo que desta recebe. Até hoje, direi mesmo, tem-se verificado mais a segunda proposição do que a primeira. E, ainda que pese a muitos, estas recíprocas relações vêm-se, através dos tempos, tornando mais estreitas.

É certo que a génese da criação artística continua ponto controverso, em volta do qual se vai bordando as mais diversas sugestões. Há quem atribua tudo ao poder criador do artista e quem a explique pelo condicionalismo do meio, desde o geográfico-climático de Taine ao político-social dos nossos dias. Uns, quase julgam que a inspiração vem do céu aos trambulhões; outros, que a obra de arte é fruto duma espécie de determinismo fatal. Costumo simpatizar pouco com as soluções de meio termo *(in medius est virtus)*. Uma coisa não pode, dialècticamente, ser e não ser ao mesmo tempo. Ou bem que é ou que não é. A vida fenomenológica «realiza-se», antes, na oposição de factores irredutíveis. No caso presente, não se trata, porém, de soluções a aplicar a um fenómeno cujos efeitos se conhecem. Mas dos próprios factores que resultam da análise do mesmo fenómeno. Todas as hipóteses apresentadas, portanto, para a explicação da génese da criação artística, interessam ao estudioso, na medida em que se influem mùtuamente e se vão excluindo. A derradeira comparticipará de todas sem ser nenhuma, isto é: será o vector deste sistema de forças divergentes. Por isso, quando alguém disse que a criação artística «é um acto de síntese», não disse mal, mas faltou-lhe acrescentar: ocorrido não duma amálgama, porque de uma depuração.

Estou fugindo ao assunto... Aonde eu queria chegar é a que, de qualquer maneira, a música, como todas as artes, nunca esteve desligada, porque não podia, das solicitações do meio e do tempo. E age, por seu turno, sobre a sociedade, sempre que constitui uma resposta ou uma reacção a essas solicitações. Isto, em todos os tempos. Sòmente, à medida que nos vamos aproximando da nossa época, conhecidas estas recíprocas relacões, o fenómeno perde muito da «expontaneidade» que lhe emprestava o determinismo histórico, para se tornar fulcro de forças orientadas numa ou noutra direcção...

* * *

Na sociedade egípcia do Antigo Império, a música, que era altamente considerada, devia ser, a avaliar pelos instrumentos empregados, triste, doce, contemplativa. Quando, no Império Médio, os faraós se lançam em grandes empresas de conquista, até à Mesopotâmia, uma orquestra dos sírios surge instalada na corte. A pouco e pouco, a música egípcia vai-se resentindo da sua influência. Os instrumentos de origem asiática ganham preponderância, a flauta e a harpa indígenas são relegadas para as cerimónias do culto, perdendo a música egípcia todo o seu carácter primitivo de doçura, para se tornar impetuosa, estridente, sensual (Curt Sachs). E, note-se: estas características não provinham sòmente da influência estrangeira, pois correspondiam inteiramente ao estado da sociedade de então.

Coisa idêntica se passa com o advento do cristianismo, embora contrários os sinais dos seus dois termos. O estado romano atingira a decadência. A corrupção e a licenciosidade reinantes tinham reflexo numa música orgiástica, desenfreada, onde predominavam os instrumentos de percussão e os de metal ou de palheta dupla. Um dos primeiros actos do cristianismo nascente, de castigados ideais, foi repudiar a herança musical do paganismo, reservando apenas à voz a entoação dos seus cantos divinos.

Como bem se vê, tanto num caso como no outro, é difícil, senão impossível, distinguir onde começa ou acaba a acção que a sociedade exerce sobre a música, como a que a música exerce sobre a sociedade. Estas inter-influências fizeram-se sempre sentir, pois, com maior ou menor acuidade, e desde logo preocuparam os filósofos e moralistas da antiguidade.

Sócrates, e com ele Platão, que reflecte o pensamento do Mestre, só considerava a música que elevasse o espírito e acalmasse as paixões. Aristóteles, tolerando já a música frívola, abolia severamente a que pervertesse as almas. No cristianismo, esta preocupação torna-se quase dominante. Tanto S. Clemente de Alexandria como S. Jerónimo declaram de grave risco moral o uso de instrumentos. Boécio, por sua vez, mostra atribuir também grande importância à influência da música nos costumes. Os tempos rolaram, a Europa passou por várias crises e transformações, mas desde os primeiros aos modernos e aos contemporâneos mantém-se viva, em actos e obras, uma mesma preocupação duma finalidade social da música.

Nenhum grande artista deixou de ter, com maior ou menor intensidade, a consciência da sua missão. O puro Mozart era mação e, como tal, pôs nas

---

tência dessa obra-prima do cinema francês.

Porém, o golpe mestre contra o cinema francês estava ainda por vir. Os grandes produtores de Hollywood esperavam a ocasião propícia. Esta surgiu com o pedido de empréstimo de uma França arruinada pela guerra, negociado em Washington por Léon Blum. Este teve que aceitar certas condições, entre elas aquilo a que já se chamou em França o decreto de morte do cinema francês. Em que consiste fundamentalmente esse acordo? No seguinte: Em cada 13 filmes que se exibam em França só 4, menos de 30 % do total, poderão ser franceses. Se por acaso os franceses exibirem 5 em vez de 4, a quota dos filmes franceses reduzir-se-á a 3. Em caso de reincidência os filmes franceses desaparecerão das telas da França. É uma autêntica e criminosa limitação do cinema francês.

Os intelectuais, técnicos, operários, artistas e produtores franceses tentam um grande movimento de união. Por iniciativa da Federação Nacional dos Espectáculos e dos sindicatos profissionais tem lugar uma importante conferência. Tomam a palavra: Luis Daquin, que acaba de realizar *Pátria* — «A produção francesa estabilizará automàticamente a 48 filmes por ano, o que significa o desemprego para um terço dos técnicos do cinema francês». Jean Grémillon — «Este acordo traz uma tal restrição à liberdade de acção, que ameaça gravemente a possibilidade de nos exprimir, tanto no número das mensagens como na audiência que lhes é prometida». Para Jeanson o acordo Blum-Byrnes terá uma consequência especialmente grave: com o dinheiro que eles vão ganhar nas nossas salas, os americanos vão poder produzir filmes em França: «Vamos suportar, numa vasta escala, o regime Paramount 1932».

Na própria América técnicos e artistas do cinema fundam um Comité de auxílio ao cinema francês, mas entretanto Jack Warner, um dos grandes produtores americanos vai dizendo: «Os franceses são curiosos; querem reconstruir os seus estúdios e as suas salas, comprar película e realizar filmes quando ainda há tanto que fazer no seu país. Nós poderíamos fornecer-lhe filmes americanos, temo-los em grandes quantidades. É certo que são em inglês, mas esta língua é falada por metade do mundo e o francês está destinado a tornar-se uma língua morta. Eles habituar-se-iam ràpidamente e tudo iria o melhor possível...»

suas óperas a arte ao serviço das suas ideias. Depois dele, com a Revolução Francesa, surgiram compositores, como Méhul, que se dedicaram, com entusiasmo, a escrever para a multidão. Beethoven, o «gigante de Bonn», coroa na *Nona Sinfonia* o grande sonho da fraternidade humana. O doce Schubert não foi alheio às lutas políticas da sua época. Wagner escreveu, no o exílio a que o levaram as barricadas de Dresde, ensaios como «Arte e Revolução». Berlioz compôs uma *Sinfonia Triunfal* para exaltar os mártires de Julho de 1830. Liszt, numa série de artigos, «A Situação do Artista e a sua Condição na Sociedade», pugnou ardorosamente pela democratização da música... Longe de se esgotar, o assunto cada vez adquire maior importância. A atestá-lo, está o grande número de autores que ùltimamente se têm debruçado sobre ele. Veja-se, por exemplo: Carlos Chavez — «Towards a New Music»; Charles Koechlin — «La Musique et le Peuple»; Charles Seeger — «On Proletarian Music»; Elie Siegmeister — «Social Backgrounds of Modern Music»; etc...

Que quer isto, finalmente, dizer?

Para não me repetir, responderei com palavras de Liszt que, hoje, «toda a gente reconhece a necessidade social da música».

Isto não levará, certamente, ao repúdio, puro e simples, da arte individual, abstracta, desligada das solicitações terrenas *(arts gratia artis)*. Devo declarar, entretanto, que esta espécie de arte é mais rara do que vulgarmente se julga, e, quando se dá, quase sempre é fruto duma sociedade em crise ou em decadência. O próprio romantismo — o romantismo, senhores! — que foi, no fundo, senão uma reacção, embora individual, contra a hiper-saturação do espírito burguês?

Como muito bem faz ver Lopes Graça: «Toda a verdadeira obra de arte põe em equação estes dois termos: indivíduo, colectividade — aquele representando o elemento formador, activo, variável, que é o artista; este constituindo o elemento informador, passivo e, até certo ponto, constante(...). Na medida em que a equação se resolver em função de um dos termos, a obra de arte será mais ou menos representativa: sê-lo-á *fortemente*, quando nela predomine o elemento colectivo; *debilmente*, quando é o elemento individual que sobreleva» (o itálico é meu). E mais adiante: «Ninguém contesta que um Pergolesi, um Chopin ou um Alban Berg, por exemplo, (...) sejam notabilíssimos compositores; mas o que também pessoa alguma (...) poderá deixar de reconhecer é que as suas personalidades, por muito sedutoras que sejam, não atingem a craveira suprema de um Bach, um Wagner ou um Strawinsky». (*«A música portuguesa e os seus problemas»* — Pág. 54 e seguinte).

São representativos, estes, porque são a expressão do génio colectivo, nas suas múltiplas facetas: étnicas, culturais, sociais. Todos os imponderáveis duma época, as ideias que andam no ar, os problemas latentes na multidão, se revelam neles conjuntamente e adquirem o cunho que virá caracterizar o seu tempo.

É verdade que há quem fale no nível inferior em que a arte presentemente se encontra. Procuremos, no entanto, colocar a questão nos seus devidos termos: Não é a arte que se encontra num nível inferior ou baixo, é a sociedade contemporânea. Mas na crise angustiosa em que se debatem os homens, pode pressentir-se já a fermentação duma arte que ajudará a reconstruir o mundo. Não interessam génios, mas obreiros conscientes. Aqueles virão empós, sobre os passos destes, rematar triunfalmente a cúpula magnífica.

Por agora, o mundo ainda se encontra à beira do precipício cavado por um conflito não só de potências, porque também choque de concepções irredutíveis. Isto mesmo já tem sido dito, escrito e repetido, às vezes com certo ênfase, embora pouco ou nada meditado como devera. Quais as consequências económicas, morais, religiosas, culturais, que advirão dali? Se a proximidade do fenómeno não o permite avaliar em toda a extensão, isso não implica que os rasgões sangrentos que ficaram da pugna não sejam visíveis e não façam ainda doer. Todavia, aqueles que se lamentam do pretenso nível baixo da arte dos nossos dias, aqueles que se queixam duma «crise de valores espirituais» — são os mesmos que, vivendo no seio duma sociedade que interroga ansiosamente o amanhã, se deixam ficar mudos e quedos na sua incompreensão ou indiferença, pintando naturezas mortas ou dedilhando escalas ao piano...

Hoje mais do que nunca, aplicam-se à arte em geral, e à musica em especial, as belas palavras que o grande poeta americano, Walt Whitman, proferiu, referindo à literatura: «é grande apenas sob um aspecto; quando empregada como contribuição para o aperfeiçoamento da cultura humanista, em prol da causa do povo, e quando seja um meio de os homens se revelarem mùtuamente como irmãos».

Dentro deste princípio, e com esta finalidade, não me parece tarefa vã interessarem-se os espíritos atentos e criadores. A música tem a seu favor o extraordinário poder de difusão de que é susceptível. A sua linguagem é comum a todos os entendimentos. Quer cantando em coro, quer escutando grandes conjuntos orquestrais, os povos das mais opostas regiões do globo sentem-se vinculados por um mesmo elo, comungam na mesma tensão espiritual. É nesta força aliciadora de energias sempre renovadas, disciplinadora e depuradora, que, a meu ver, reside principalmente a função social da música.

Qualquer pessoa bem formada compreende que acima dos seus anseios individuais, por muito legítimos, está o sonho generoso dum mundo melhor. Muito mais o artista que deve ser, por natureza, um apóstolo. A arte, por isso mesmo, continuará o seu curso ascendente, e será tanto mais universalmente bela quanto mais particularmente o homem for feliz.

Os que não compreenderem isto, são indivíduos em quem mirraram todos os afectos humanos, enquanto filhavam no próprio umbigo o cardo seco do egoísmo.

HUMBERTO D'ÁVILA

NOTICIÁRIO CINEMATOGRÁFICO

André Maurois costumava explicar muito da América actual por um puritanismo herdado dos primeiros colonos. Posteriormente esse puritanismo tornou-se hipócrita. Deste puritanismo hipócrita e do desejo da mulher manter o lugar de elevação que ocupa na moderna mitologia americana eis uma amostra: As ligas femininas americanas decidiram «boycotar» o filme *Bel Ami*, de Willy Forst, que foi apresentado o ano passado em Lisboa. Willy Forst é o célebre realizador de *Mascarada* e um dos resistentes austríacos.

*

Alexandre Arnoux reuniu em livro alguns dos seus artigos cinematográficos sob o título *Du muet au parlant*, que inaugura uma colecção de obras sobre cinema de «La Nouvelle Édition».

*

Depois de *Goupi Mains Rouges*, *Remorques*, de Jean Grémillon é apresentado em Nova York. A imprensa americana acolhe entusiàsticamente o filme. Em geral, com uma louvável franqueza, os críticos americanos consideram que nada de comparável foi realizado em Hollywood.

*

Leonide Moguy, o realizador de *Prisão sem Grades*, chegado a Paris, conta as suas impressões de Hollywood, onde realizou três filmes: «Em Hollywood não se pede a um realizador originalidade, mas grandes qualidades técnicas e um trabalho cuidado».

*

Parece que os americanos tencionam fazer uma série de filmes com o fito de mostrar ao mundo o edénico viver do seu país. É claro que filmes como *As Vinhas da Ira* não serão enviados para o estrangeiro, pois não representam de modo algum a vida americana. Pontos de vista...

TEATRO

A ÚLTIMA LIÇÃO DE JEAN GIRAUDOUX

(CONTINUADO DO NÚMERO ANTERIOR)

Sodoma e Gomorra foi escrita e representada durante a ocupação inimiga; mas não corresponde, de modo algum, à arte pressuposta por essa época. (O que não quer dizer — note-se bem — que não tenha sido influenciado por ela: foi-o, se bem que apenas vaga e remotamente. O tom de profundo e desesperado pessimismo de que o drama está impregnado não deixa de mergulhar, dela participando, na própria atmosfera turva e nebulosa dos anos que durou a invasão. Mas, através dos seus dois herméticos e confusos actos, sente-se um Giraudoux mais afastado que nunca da problemática viva dos seus contemporâneos.)

Eis, porém, que neste momento a realidade tangível do tempo presente se ergue dominadora ante o espírito de Giraudoux: e como que rasga uma brecha no universo solitário onde o dramaturgo perseguia um homem abstracto, surdo perante o grito dos homens de carne e osso. Dir-se-ia que, então, o poeta de *Ondine* tomou consciência de que, com obras como a referida *Sodoma e Gomorra,* cuidadosamente situadas longe da arena onde os seus semelhantes lutavam por um mundo melhor, indiferentes, mesmo, a essa luta, atraiçoava a sua missão de escritor. Dessa consciencialização nasce *La folle de Chaillot* (1) — a obra mais penetrada de calor humano de todo o teatro de Giraudoux, e que marca a descida do poeta (do poeta, repare-se bem, e não do homem: pois Giraudoux alinhou, desde a primeira hora, entre as fileiras da resistência) ao mesmo plano dos outros homens, seus irmãos, seus companheiros; a compartilhação das suas angústias e anseios, dores e esperanças. Como Garcia Lorca, o dramaturgo francês sentiu que «neste momento dramático do mundo, o artista deve chorar e rir com o seu povo. Há que deixar o ramo de açucenas e meter-se no lodo até à cintura, para ajudar os que buscam as açucenas».

A louca de Chaillot é, pois, transposta para o plano poético dos mitos, a resposta de Giraudoux a esse apelo insistente (que, sob pena de traição, não podia deixar de ser atendido) do mundo exterior — um mundo onde havia homens que sofriam, que pagavam com a morte a ousadia de quererem viver livres. E é ainda um grito de confiança no futuro, numa vida mais bela e mais justa. Mas, melhor do que quaisquer outras palavras, o próprio desenrolar do conflito dramatizado em *A louca de Chaillot* nos dá noticia de semelhante tomada de consciência. Vejamos como.

*

* *

Os últimos homens livres passeiam a sua liberdade pelas ruas abertas de Paris. São os vagabundos, os vendedores ambulantes, os mendigos surdos-mudos, os cantores de rua — todos aqueles que a mecanização progressiva de uma sociedade fundada na supremacia do dinheiro ainda não atingiu e absorveu. Mas a sua liberdade está em perigo. Há meia-dúzia de seres que não hesitam me fazer tábua-rasa dela, para verem satisfeita a sua ambição desmedida. E é assim que, por uma clara manhã de sol, no terraço de um café, quatro negociantes fundam a «Unlão bancária do sub-solo parisiense». Trata-se, a pretexto de extrair petróleo das entranhas da cidade, de ferir esta no seu coração: destruir os seus jardins e monumentos: em síntese, arrancar a cidade — a cidade primeiro, por certo que o mundo todo depois — das mãos dos homens, e colocá-la ao ao serviço das forças do dinheiro. A empresa, porém, não é fácil — o homem não está disposto a abdicar, sem luta, da sua própria vida, a que ele construíu com as suas mãos e o seu sangue, e a que, antes dele, milhares e milhares de gerações foram construíndo e acumulando (a isso chamamos *civilização*) através dos séculos. Não o ignoram os ávidos argentários; e assim, um entre eles diz: «Os nossos inimigos dispõem, à superfície da terra, sob forma de lugares ou de cidades, de certas belezas que o respeito humano impede que sejam abandonadas à nossa exploração — ou à nossa pilhagem, pois, por onde quer que nós passemos, nem a relva nem os monumentos tornam a crescer. E eles convencem os espíritos retrógrados de que essas medíocres reacções que são as recordações, a história, ou a intimidade humana, devem passar à frente dos metais e dos líquidos infernais... (...) Por toda a parte, nestes bairros onde se distingue o eflúvio do betume, do ferro, da platina, um eflúvio mais forte sobe das gerações mortas, dos vivos que amam e dissipa o outro ou confunde-o. Por toda a parte, a aventura humana diverte-se a fazer-nos perder o rumo, em prejuízo da aventura mineral...»

JEAN GIRAUDOUX

Mas quem são esses inimigos de de que assim fala um dos fundadores da «União bancária»? Sem dúvida o espírito da nação francesa, simbolizado no seu povo, em todos esses vagabundos, esses mendigos, toda essa sub-humanidade que, no mundo, apenas possui o domínio das estradas do universo, um teto de estrelas, o afago do sol... Os últimos homens livres, como os denuncia outro dos membros da «União»: «Eis os nossos inimigos! Aqueles de que é preciso esvaziar Paris, antes de mais nada! Qual é a única salvaguarda, a única condição de um mundo verdadeiramente moderno: um tipo único de trabalhador, o mesmo rosto, o mesmo vestuário, os mesmos gestos e palavras para cada trabalhador. Só assim o dirigente acaba por se convencer de que o único homem sua e trabalha. Que facilidade para a sua vista, que repouso para a sua consciencia!» (Aqui, não pode deixar de notar-se, entre parêntesis, a flagrante — e intencional — similitude destas palavras com as míticas e escravizadoras doutrinas nazi-fascistas: O mesmo desprezo absoluto pela pessoa humana; a mesma subordinação do trabalho. O paralelo impõe-se por si.) Os vagabundos, porém, pressentem o que se trama contra eles, contra a sua liberdade: «A época dos escravos aproxima-se. Nós somos os últimos homens livres». E eis o que os espera: «A miséria. A guerra. A fealdade. Um mundo miserável».

Não será, porém, assim. Alguém virá despertar a sua consciência para a luta — uma luta que é preciso ganhar a todo o custo. Esse alguém é Aurélia, a louca de Chaillot — pobre ser para quem a vida parou há muito tempo e se fixou numa imagem que, desde então, nunca mais deixou de se repetir e estar presente no seu espírito. Mas a louca de Chaillot é, também, um ser livre — e que ama a vida, os homens (apesar de um ter havido que a trafu, empurrando-a para a loucura), as flores e os ani-

(1) Pode dizer-se que *A louca de Chaillot* está para a obra de Giraudoux como *Guernica* para Picasso (e a este respeito permito-me remeter o leitor para o magnífico estudo de Júlio Pomar, publicado no n.º 10 do *Mundo Literário*).

mais... O sinal de alarme, tocado pelos seus amigos e companheiros, fá-la abandonar, por momentos, o seu mundo íntimo onde as recordações se amalgamam, onde as ilusões são realidade, onde o presente não tem cabimento. E ela grita-lhes que ea vida só quando é livre merece ser vivida: «Porque vos lamentais, em vez de agir! Podeis tolerar isso, um mundo em que se não seja feliz do levantar ao deitar! Onde se não seja dono de si-próprio!»

Ela-mesma forma um plano para liquidar os exploradores do seu semelhante e purificar o mundo da sua presença turva. Toda a fauna humana que habita os bairros miseráveis, as ruas suspeitas, os esgotos de Paris — os únicos seres puros, por sublime paradoxo — lhe dá as mãos, e é desse esforço colectivo que a vitória nascerá. E se conseguirá salvar a humanidade.

O plano é simples e lógico. Consiste em atrair os ambiciosos — e todos aqueles que os servem, atraiçoando assim os outros homens — a uma armadilha, acenando-lhes com fabulosas riquezas subterrâneas. A louca sabe que esse convite não deixará de ser atendido — uma vez que (ela o diz) «estamos no reinado do bezerro de oiro. Os ministros só consideram verdadeiras as palavras daqueles que possuem oiro. Como sucede com as notas de banco. É necessário, para a verdade, um depósito em barras de oiro...» Depois, fá-los-á desaparecer um a um (sem que disso sinta remorsos: «A morte vale o que valer a vida do morto. A morte de quem nada vale, não vale coisa nenhuma»). E o mundo tornará a pertencer aos homens, livres e insubmissos.

Mas nenhuma decisão pode ser tomada sem que um advogado defenda a causa dos réus — mesmo que esta esteja de antemão perdida. Organiza-se então um tribunal do povo — verdadeira antecipação terrena do dia de juízo, — cabendo a defesa ao trapeiro. E é magistral no seu cinismo impudente, crudelíssimo nos seus sofismas descarados, o discurso do trapeiro — que fala como se pela sua boca falassem todos os grandes capitalistas da terra: «Os pobres são responsáveis pela sua pobreza. Que lhe sofram, pois, as consequências. Mas os ricos não são responsáveis pela sua riqueza!»; ou: «Se se chama pouco escrupuloso ao homem de negócios que não tem dinheiro, isso quer dizer que o dinheiro é uma qualidade, e não um vício».

Nada mais é preciso. A causa está julgada: o dinheiro é, na verdade, o mal do mundo. Por isso, quando a legião dos milionários, dos banqueiros, dos cúpidos, dos arrivistas e dos que ante eles se curvam, atraídos pelo cheiro do oiro, penetra na cave habitada pela louca, esta fá-los descer por uma escada aberta na parede, que os conduzirá aos jazigos subterrâneos... de onde não voltarão mais: «Após sessenta e seis degraus há uma encruzilhada em forma de estrela, da qual cada caminho conduz a um beco sem saída. (...) Os degraus são feitos de tal maneira que é fácil descê-los, mas que ninguém pode subi-los».

E o mundo — expurgado dos que o envenenavam e cobriam de grades — torna a abrir-se para os homens. A louca de Chaillot pode, agora, regressar às suas recordações e às suas quimeras. «Bastou uma mulher de bom-senso para que toda a loucura do mundo quebrasse os dentes de encontro a ela».

*
* *

Já vos tereis apercebido, decerto, que Giraudoux, com esta *Folle de Chaillot*, não só se afastou do curso normal que a sua obra dramática vinha seguindo (a linha *Judith — Ondina — Sodoma e Gomorra)*, fazendo-a participar dos problemas imediatos e colectivos do seu tempo, entrar em comunhão com eles, como também, abandonando a forma trágica a que, por último, se dedicara quase exclusivamente (mesmo um conto de fadas intelectualizado como é *Ondina* oscila entre o melodramático e o trágico, apesar de certas notas satíricas), regressou à comédia, já tentada num *Anfitrião* e num *Intermezzo*. O ritmo e o andamento geral dos dois actos da sua última peça são, com efeito, os de uma farsa aristofanesca. (Exceptuemos, porém, o admirável monólogo lírico de *Irma*, a criada do café, no final do 1.º acto: «Chamo-me Irma Lambert. Detesto o que é feio, adoro o que é belo. (...) Detesto os que são maus, adoro a bondade. (...) Detesto a noite, adoro a manhã. (...) Detesto o diabo, adoro Deus. (...) Adoro a liberdade, detesto a escravidão». E exceptuemos também a cena entre as quatro loucas — a de Chaillot, a de Passy, a de Saint-Sulpice (cujas *vozes* misteriosas, aquela manhã, lhe segredavam: «Paris. . Angústia! Paris... Angústia!»), e a da Concórdia, — na primeira metade do 2.º acto, cena, aliás, densíssima de poesia e de patética humanidade, espécie de correria sonâmbula através de mundos imaginários. Igualmente de remota origem aristofanesca, a lembrar o coro de uma farsa grega, a espantosa galeria dos vagabundos e mendigos que circulam por toda a obra, e que, em certos momentos (na cena do tribunal popular, por exemplo), inevitàvelmente nos trazem à lembrança o friso das personagens desenhadas por John Gay na sua famosa *Beggar's Opera*. (Aproximação esta já traçada por alguns críticos franceses. Mas, se ela é fundada, porque a haveríamos de omitir?)

Aqui, permita-se-me que assinale mais um ponto de divergência entre *A louca de Chaillot* e a anterior obra de Giraudoux. Não sei que ritmo imprimiu Jouvet à representação de *A louca;* mas, da simples leitura do texto, se depreende que a peça reclama, da parte dos actores (coloque-se, porém, àparte a citada cena das loucas, no 2.º acto), um dinamismo e uma movimentação incessantes. Não briga isto com a concepção, exposta por Giraudoux no seu mordaz *Impromptu de Paris*, segundo a qual o actor seria «a estátua, se tanto animada, da palavra»? E não significará isto que Giraudoux — em cujo teatro o elemento literário sempre deteve a primazia, por vezes mesmo absorventemente — se decidiu, por fim, a dar à acção o papel que lhe compete na síntese dramática? Mas prossigamos.

Sobre o agudíssimo conteúdo satírico da comédia, pouco haverá a acrescentar: a sua significação (creio) depreende-se bem claramente do resumo atrás esboçado. Agora Giraudoux toma claramente — através os lábios de uma louca (até nisso a essência satírica desta sua última obra se revela), que ficará, sem dúvida, como a personagem mais humana e mais viva de todo o seu teatro — a defesa dos humildes, e cobre de sarcasmos os ricos e os poderosos (que nas suas peças anteriores se limitara a ferir com aceradas ironias: mas nesta os ferimentos são mortais...). E não pode espantar ninguém que neste panfleto («panfleto burlesco» lhe chamou, acertadamente, um crítico francês) contra um sistema político desumano e criminoso, esteja igualmente contida a sátira mais implacável, e ao mesmo tempo mais carregada de potencial poético, contra o capitalismo: sabemos, com efeito, que o movimento nazi só se tornou possível graças ao apoio que a classe capitalista lhe forneceu.

Direis, talvez, que o problema que serve de base à peça foi resolvido com um excessivo simplismo. (Como demasiado simplista é a caracterização psicológica das personagens postas a agir em cena.) Mas — quanto à primeira objecção — convém não esquecer que estamos no mundo do teatro, onde os problemas humanos aparecem, sem quebra da sua íntegra significação, transpostos para o plano da poesia. (Claro: Poesia, aqui, não é sinónimo de fuga ao real — antes quer dizer captação da verdadadeira e íntima essência da realidade exterior. E ninguém de boa-fé poderá contestar a esta poética *Folle*

(Conclui na página 16

"REGULAX"
O MELHOR REGULADOR DOS INTESTINOS
EVITA A PRISÃO DE VENTRE
—
VENDE-SE EM TODAS AS FARMÁCIAS

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 18

POR ANTÓNIO PEDRO

É costume datar de Masaccio (1401-1429) o nascimento da Renascença italiana, porque é no precoce florentino que se definem, pela primeira vez, com a consistência duma descoberta aproveitada até aos limites, os anúncios de Giotto. As figuras começam a poder mover-se em todas as direcções e pesam, a arquitectura ganha na paisagem uma consistência *habitável*, o sopro de ar que animava os panejamentos dos frescos de Assis estende-se até ao fundo do quadro consolidando definitivamente a conquista do espaço. Mas Masaccio viveu apenas 28 anos e a sua obra, mais acidente de génio que expressão da consciência duma época, adivinha, não reflecte, o que caracteriza o período mais pasmoso da pintura do mundo. Da pintura e da humanidade.

A Terra crescera de tamanho com os descobrimentos e diminuíra de categoria com a teoria de Copérnico. Contra o empirismo medieval, pensadores e cientistas encontraram na invenção de Gutemberg uma arma capaz de se bater contra o conservadorismo da Igreja. A antiguidade clássica, esquecida durante um milénio, acordara com Petrarca do sono a que a tinham forçado os místicos e os teólogos. As estátuas e os templos, de novo olhados, exaltavam a beleza e a harmonia somática do homem. A anatomia, a prespectiva, as proporções do *número de oiro*, obrigavam os artistas a uma descoberta da pintura tornada assim, na Florença intelectual do século XV, a «cosa mentale» de que era possível e indispensável descobrir as leis, e, na Veneza rica e luxuriosa do mesmo tempo, uma coisa deleitante, sensual e laica mais servindo ao palácio que à capela. À obra colectiva e oficinal da Idade-Média sucedia-se o individualismo humanista dos Tempos Modernos. A descoberta flamenga do quadro de cavalete tornara a pintura independente da arquitectura e a geral utilização do óleo em vez da têmpera não lhe confirmara apenas a emancipação — estabelecera-lhe uma posição hierárquica superior. Em vez de ajudante e servidor do arquitecto, o pintor dirigia a obra, e quando não dirigia, perturbava. A conquista da terceira dimensão permitia-lhe romper as paredes a seu contento. Por isso Uccello nem dormia a pensar na perspectiva e é aí, em verdade, que tem início a revolução. Homens, animais e objectos perderam a compostura da verticalidade. O escorço quase se torna sistema e desassossega violentamente, como um tremor de terra, o mundo imaginado da pintura, sereno desde a Idade da Pedra.

PAOLO UCCELLO. PORMENOR CENTRAL DA DERROTA DE SAN ROMANO. MUSEU DO LOUVRE

PAOLO UCCELLO

Paolo Doni, chamado Uccello, o Pássaro, pelo seu encanto pelas aves, nasceu em Florença em 1397. Vasari descreve-o tímido, solitário e melancólico, mais amigo dos animais do que dos homens, obsecado pelos seus estudos da perspectiva a que chamava «dolce cosa» ante o pasmo da mulher que o via perder as noites magicando e a troça de Donatello que achava ser esse um modo desarrasoado de perder o tempo. Morreu pobre, com 78 anos. A sua obra, primeiro ainda apegada à tradição gótica (frescos do Génese*), ganha na fase dos estudos perspectivos* (Derrotas de San Romano) *um estilo e uma solidez que se não perdem afinal na terceira fase* (O milagre de Ostia) *mais tocada de lirismo e de serenidade.*

C R Í T I C A

(Conclusão da página 9)

deles de epítetos pouco edificantes. Quando assim se procede, não se faz História, faz-se propaganda. Além de que as virtudes ou os vícios dos chefes são muito secundários para a inteligibilidade de acontecimentos militares ou de qualquer outra espécie. Isto é ainda mais verdadeiro quando se trata dum rajá, que, pela própria organização dos Estados hindus, é sempre mais um símbolo que um personagem realmente actuante. Mas, reconhecemo-lo, não é o livro de Elaine Sanceau o único que enferma deste erro. Entre nós, é vulgar, ao estudar os descobrimentos marítimos do século XV, dedicar-se páginas numerosas à figura do Infante D. Henrique, e, dessas páginas, algumas linhas à discussão absolutamente bizantina de se ele foi virgem ou não.

O entusiasmo da Autora pelos nossos antepassados de Quinhentos leva-a, por vezes, a inevitáveis contradições. Com efeito, escreve que «*os fidalgos de Portugal combatiam*», na Índia, «*pela sua fé e pelo seu Rei, pela glória da sua bandeira e pelo seu renome de cavaleiros*» e que os cidadãos de Goa «*podiam ser movidos por todas essas coisas em grau variável, mas, para eles, o que estava principalmente em jogo era a familia e a pátria*». Isto depois de apresentar vários actos pouco honestos praticados por fidalgos e burgueses, quer de Goa, quer de outras feitorias; isto depois de narrar a relutância de vários fidalgos em aceitar a capitania de Dio, findo o cerco, por ela ser pouco proveitosa e alguns aspirarem à rendosa capitania de Ormuz; isto apesar de relatar um discurso de Manuel de Sousa aos homens, que iam embarcar para guarnecer Adem, em que este capitão, depois de falar de Deus, da Pátria e do Rei, pelo sim e pelo não, sempre lhes descreve as enormes riquezas deixadas pelos turcos na cidade!...

*

Concluindo: parece-nos que o presente trabalho de Elaine Sanceau, digno de elogio sob diversos aspectos, nada perderia se:

I) tivesse, em certos pontos, maior objectividade;

II) fosse consideràvelmente mais parco de pormenores na descrição de diversos acontecimentos, em especial daqueles em que a participação de Castro foi de somenos importância.

FERNANDO BANDEIRA FERREIRA

T E A T R O

(Conclusão da página 14)

de Chaillot — alegando essa sua natureza poética — determinantes e implicações económicas, políticas e sociais.) Quanto à segunda objecção. temos que — além de que nunca Giraudoux foi no seu teatro, um hábil e profundo psicólogo (no sentido em que o são, por exemplo, um O'Neill ou um Lenormand) — o próprio facto de *A louca de Chaillot* ser uma comédia farsesca implica a tipicização das personagens. (2)

*

* *

Concluindo e sintetizando, não consigo furtar-me à irresistível atracção de identificar a aventura da louca de Chaillot com a própria aventura de Giraudoux — que, ao contar-nos a história daquela, nada mais fez senão reproduzir a sua história de escritor que levou o homem e o artista a marchar, em si, ao mesmo compasso... Este é, para mim, o verdadeiro significado, o grande alcance da última lição de Jean Giraudoux. Mesmo os espíritos aparentemente mais distanciados do real, do concreto e do imediato, sabem — quando é chegada a hora de o fazer — descer ao plano comum dos outros homens. Fundir-se com eles. Partilhar as suas misérias. E guiá-los no caminho da esperança.

LUÍS-FRANCISCO REBELLO

31 Agosto 1946.

(2) E convém, ainda, não esquecer que, sendo *A Louca de Chaillot* a resposta de Giraudoux aos acontecimentos que o rodeavam, nessa resposta necessàriamente havia de ir implícita a individualidade artística sua própria. Um espírito diferente do autor de *Siegfried* — afeito a transportar os problemas humanos para o plano do *mito* — reagiria diferentemente. E outra seria a sua resposta. (Para citar um exemplo: o drama de Maurice Clavel, *Les Incendiaires*, em que a atmosfera de ocupação nos é restituída em termos realistas.)

INFORMAÇÃO
LITERÁRIA
PUBLICAÇÃO MENSAL
UMA REVISTA INDISPENSÁVEL
Rua Oriental de Montarroio, 103
COIMBRA

O MUNDO DE DREISER

(Conclusão da página 1)

erros iniciais, como também a frivolidade de Drouet.

Mas não se deve pensar que essa concepção de vida de Dreiser seja uma espécie de determinismo contra o qual nenhum ser pode lutar. Tampouco é a filosofia do «não há nada a fazer». Ao contrário, Dreiser expõe os motivos essenciais, analisa-os — e deixa bem claro que acredita na modificação dessa estrutura social tão precária. As falhas podem ser removidas, tudo depende de uma nova base sobre a qual deverá ser estruturada uma sociedade nova. E tudo se resume, afinal, num ponto aparentemente insignificante, que ele expõe com uma simplicidade e com uma clareza inexcedíveis: «Uma situação como a daquela cidade (Nova York) tem ainda outra consequência mais subtil que, embora nem sempre levada em consideração, produz as tragédias do mundo. Os grandes criam um ambiente nocivo aos pequenos».

Nessa explicação simples ele encontra as razões fundamentais para os *deslizes* daqueles que não estão em condições sequer de desejar. Mas acontece que são humanos, e por mais que não queiram, eles continuam desejando, do mesmo modo que acontece àqueles que têm com que comprar tudo para satisfazer suas aspirações.

OSWALDO ALVES

Copyright de LEITURA
(n.º de Fevereiro-Março 1946)

A PROPÓSITO DE UMA CARTA

Publicámos no último número a carta de um leitor, discutindo certos pontos de vista de João Gaspar Simões. Como este nosso colaborador se encontra neste momento fora do país, não lhe pôde ainda ser comunicada tal carta, à qual possìvelmente quererá responder.

Achamos necessárias estas linhas, por um elementar dever de lealdade para com o nosso colaborador, não fossem atribuir-se fantasiosos motivos à demora com que a sua resposta não poderá deixar de ser publicada.

AVISO IMPORTANTE

A partir de 1 de Outubro, toda a correspondência dirigida a «Mundo Literário» deve ser endereçada para a R. do Norte, 109 - 3.º