

NESTE NÚMERO:

A arte do livro, por *João Gaspar Simões* % Livros que todos devem ler, por *António Ramos de Almeida* % Conrad, por *Alvaro Salema* % Reincarnação da poesia, por *René Bertelé* % Edith Sitwell, por *Tomás Kim*
PANORAMA CIENTÍFICO
TEATRO, por *Manuela Porto*
MÚSICA, por *Francine Benoit*
HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 2
por *António Pedro*
ETC.

A PROPÓSITO DE UM HÁBITO OU DE MÁRIO ELOY

POR DIOGO DE MACEDO

«QUEM não aparece, esquece». Esta ingratidão da memória é muitas vezes revoltante. Quantos artistas, pelo seu feitio de orgulhosos retraídos, de tímidos aos contactos de sociedade, de magoados por pratos passados, ou revoltados — enojados — contra a magnitude das propagandas pessoais agora tão fáceis e de grandes confusões na ordem de justiça de valores, desapareceram do convívio dos botiquins intelectuais, das exposições nas galerias públicas e das publicidades na imprensa, vivendo afastados do mundo, talvez «gemendo e chorando neste vale de lágrimas», sem que um amigo ou uma alma justa os procure, os alente, estimule ou, pelo menos, os recorde! Quantos fugiram do nosso meio e vivem isolados lá por fora, neste ráxico vagabundear dos sonhadores portugueses, por lá lutando ou vencendo e, tantas vezes, morrendo

(Continua na página 5)

NO TRICENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE LEIBNITZ

POR RUI LUIZ GOMES

PASSA a 3 de Julho deste ano o tricentenário do nascimento de Leibnitz — jurisconsulto, filósofo, matemático — que em cada um desses domínios e ainda em muitos outros nos deixou a marca do seu génio e da universalidade do seu espírito.

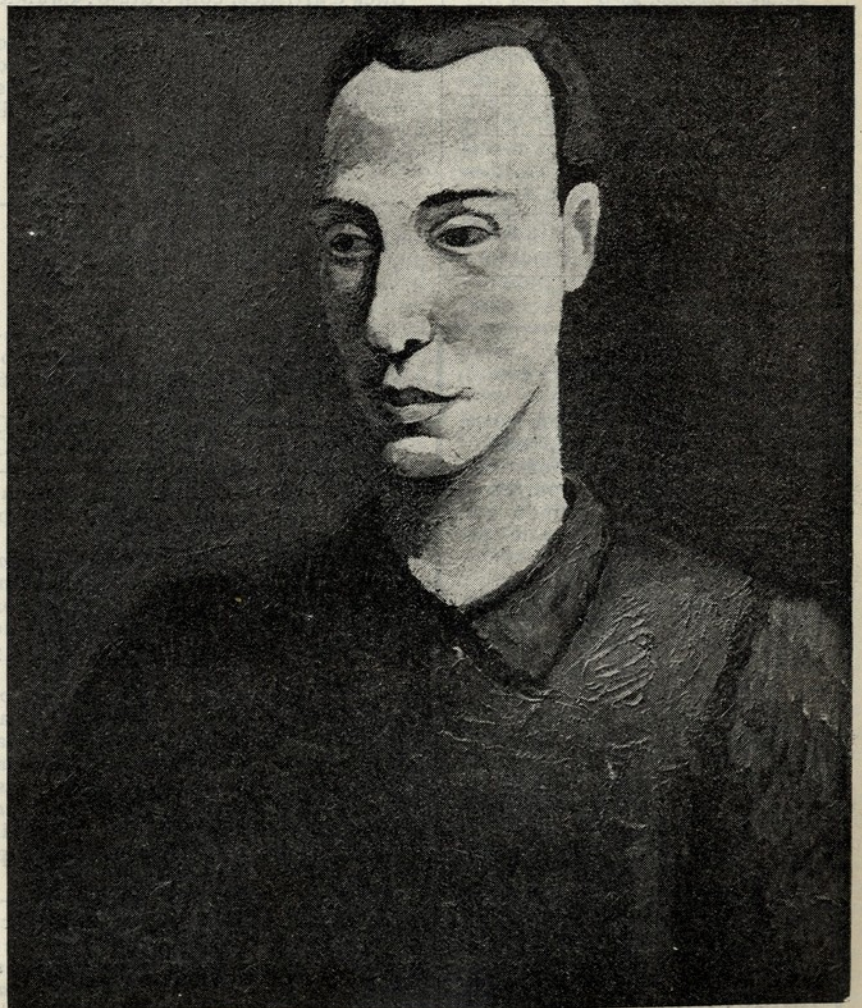
Contemporâneo de Newton e com ele compartilhando da glória de haver enriquecido a matemática com o Cálculo Infinitesimal, representa Leibnitz no quadro da Teoria Geral do Conhecimento o polo oposto de algumas das concepções filosóficas fundamentais daquele.

Iguais pela vastidão de sua cultura e pela profundidade das suas ideias tem os seus nomes ligados a

concepções irreduzíveis do mundo físico — concepções que se encontram já na filosofia grega mas que ainda hoje se mantêm como um problema permanentemente renovado, embora as mais modernas aquisições da ciência tenham resultado em reforço do ponto de vista tão brilhantemente defendido por Leibnitz no começo do século XVII, em particular ao considerar a noção de espaço e de tempo.

Tem, pois, um interesse muito especial tentar-se um estudo comparativo das ideias de Leibnitz e daquelas que dominam a Física-Matemática na actualidade.

(Continua na página 8)



MÁRIO ELOY — AUTO-RETRATO (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA)

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
LISBOA, 22 DE JUNHO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director
Jaime Cortesão Casimiro

Editor:
Luís de Sousa Rebelo

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

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

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

SAI TODOS OS SÁBADOS

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

ESTE NÚMERO FOI VISADO
PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

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

12 números 30\$00
24 números 60\$00

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

Os assinantes têm direito aos números especiais de MUNDO LITERÁRIO.

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

«MUNDO LITERÁRIO» E A IMPRENSA

MUNDO LITERÁRIO, grato a todas as publicações que saudaram o seu aparecimento com simpatia, não pode deixar de destacar, com particular reconhecimento, os termos em que se lhe refere o jornal REPÚBLICA, no seu número de 7 do corrente, numa desenvolvida notícia que, com a devida vênia, passamos a transcrever:

«MUNDO LITERÁRIO»

Uma revista cultural para a qual República chama a atenção dos seus leitores

Começou a publicar-se, há poucos dias, uma esplêndida revista semanal, de crítica e informação literária, científica e artística, com o título: «Mundo Literário».

É dirigida pelo dr. Jaime Cortesão Casimiro e tem um corpo directivo composto pelo director e pelos dr. Adolfo Casais Monteiro e Emil Andersen.

Publicação de sóbrio aspecto grá-

fico e de colaboração escolhida, bem arrumada e bem orientada, impõe-se pela qualidade dos assuntos e pela seriedade e independência das suas secções de crítica. Os números que temos presentes mostram-nos que a publicação vem sempre melhorando consideravelmente, oferecendo o maior interesse a sua colaboração e informação literária.

Entre os colaboradores figuram — João Gaspar Simões, Joel Serrão, António Pedro, Francine Benoit, Manuel de Azevedo, Eudoro de Sousa, Jorge de Sena, Blanc de Portugal e outros elementos de real valor das modernas gerações.

No nosso País, onde faltam publicações literárias que se imponham pela divulgação dos bons e modernos assuntos literários e pela estabilidade e consolidação de uma crítica independente e criadora, o «Mundo Literário» chega na hora própria e pode realizar uma função apreciável. Assim o esperamos, confiados na juventude e na inteligência dos que comandam esta simpática iniciativa cultural.

«República» endereça saudações cordiais ao novo semanário literário, desejando-lhe as maiores prosperidades.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Eduardo d'. — *A sombra do Cruzeiro*. Contos. Porto. Depositária: Livraria Simões Lopes. 1946. 395 pp. 13 × 19,3 cms.

A VOLTA DE J. INOCÊNCIO SILVA E DO SEU NOVO LIVRO *Rumo Novo* no prelo. S. Vicente — Cabo Verde. Edição do grupo Académico «Progridior». 1946. 14 pp. 15,6 × 20,9 cms.

BEIRÃO, Mário — *Oiro e Cinza*, Lisboa, 1945. Portugália Editora, com um «hors-texte» em que se reproduz o busto do autor dum bronze de Francisco Franco, 211 pp. 19,5 × 3 cms.

CALDWELL, Erskine. — *Antologia do conto moderno*. Selecção, tradução e prefácio de Manuel Barbosa. Coimbra. Atlântida, Livraria Editora, L.da. 1946. 192 pp. 15,4 × 21,2 cms.

Cunha, Augusto. — *O homem que salvou o mundo*. Lisboa. Parceria António Maria Pereira, 1946. 176 pp. 12,2 × 19 cms.

MASCARENHAS, Telo de. — *Rama e Sitá*. (Motivo do poema lírico e épico — Râmâyana). Edições Oriente. 1946. 176 pp. 12,9 × 19,5 cms.

MASCARENHAS, Telo de. — *Rabindranath Tagore e a sua mensagem espiritual*. Editora Educação Nacional. Porto. 1943. 112 pp. 12 × 19 cms.

PAIVA, Antunes de. — *O nosso pecado*. Contos. Lisboa. Edições Homo. 1946. 197 pp. 13,2 × 18,4 cms.

PINTO, Cândido da Costa. — *O Complexo conceptual*. «Para a compreensão da vida humana». Excerto de uma conferência realizada em 27 de Junho de 1945, em Lisboa. Com um desenho do autor. Lisboa. Edição do autor. 1946. 64 pp. 12 × 17,3 cms.

VÉRTICE. — Revista de cultura e arte. Volume II; Fascículo 6 (n.ºs 27 a 30). Coimbra. Março de 1946. 84 pp. 23 × 17,5 cms., 6\$00

AOS NOVOS ASSINANTES

A todas as pessoas que nos pedem exemplares dos n.ºs 1 e 2 de «Mundo Literário», nossos agentes ou nossos assinantes, comunicamos que já não dispomos senão de exemplares com pequenos defeitos que enviaremos ao preço dos novos.

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

A ARTE DO LIVRO

POR JOÃO GASPAS SIMÕES

O inquérito a que Irene Lisboa meteu ombros continua. Só quem conhece as dificuldades com que é preciso lutar para se conseguir em Portugal um conhecimento concreto dos problemas que estão na base de uma actividade tão complexa como é aquela que permite ao espírito descer, através do livro, até à biblioteca do leitor, está à altura de avaliar o esforço que uma tal iniciativa representa. Além da falta de consciência do próprio mister que se exerce, tão vulgar entre aqueles que manufacturam e vendem livros, há que ter em conta a preguiça e a indiferença que investigações desta índole encontram da parte daqueles que maior interesse deveriam manifestar no estudo de um assunto que directamente lhes diz respeito. Não sabemos ainda como receberam os escritores o inquérito que Irene Lisboa se propõe levar a cabo. Que o tenham recebido com menosprezo, nada mais natural. A falta de profissionalismo que domina a nossa vida literária explica o divórcio existente entre a maior parte dos escritores e aquilo que representa, de facto, os interesses da actividade editorial.

Não me parece que as bases do *Inquérito ao livro em Portugal* que Irene Lisboa se propôs levar a cabo tenham sido ponderadamente estudadas. Caso contrário o primeiro volume publicado não teria sido aquele que reúne as respostas dos editores e livreiros, mas sim, naturalmente, aquele em que se compilassem as opiniões dos escritores. Antes de o livro ser um «valor de troca» como o considerava Alexandre Herculano, é uma hipótese intelectual a que o espírito do autor dá a devida concretização. Num inquérito bem ordenado, os escritores deviam ser os primeiros consultados. Depois deles, ter-se-ia de ouvir os editores, ou seja aqueles que servem de intermediários entre os que escrevem e os que *fabricam* o livro. Em seguida ouvir-se-iam os livreiros. Por último levar-se-ia o inquérito até junto dos leitores. Irene Lisboa não seguiu este plano. Tendo-se dirigido em primeiro lugar aos editores e livreiros, aos técnicos das artes gráficas consultou em segundo lugar. Esperemos que esta falta de método não prejudique as conclusões sem dúvida valiosas que é de esperar Irene Lisboa venha a extrair do seu benemerente trabalho.

No volume agora publicado reuniu a inquiridora um certo número de entrevistas com técnicos especializados, como sejam tipógrafos, ilustradores, gravadores e decoradores publicitários, além de alguns depoi-

mentos originais de conhecedores e especialistas da arte do livro. Destacam-se entre eles os depoimentos de Luís de Montalvor e Luís Moita. O de Luís Reis Santos é antes erudito que prático. Entre os dois primeiros e o de Luiz Moita que se nos afigura mais seguramente documentado. Não admira. Trata-se do parecer de um homem que de perto tem estudado o problema gráfico português e longe tem levado o seu escrúpulo de verdadeiro profissional das artes gráficas.

Quais são os pontos mais directamente visados pelos especialistas? No que toca ao problema das artes gráficas nacionais, as opiniões são unânimes em que a arte do livro entre nós atravessa uma crise grave. Porquê? Porque o livro, «valor de troca», não pode ser um objecto preparado com menosprezo de todas as leis do gosto, pois, a par do seu conteúdo, que nada tem que ver, realmente, com a técnica gráfica de que o tipógrafo se serve para lhe dar forma, há a arquitectura, essa mesma forma graças à qual o livro existe, independente dos pensamentos e das imagens que contém.

É certo que há opiniões mais ousadas. Edouard Pelletan, autor citado por Luís de Montalvor, afirma que «o livro é, antes de tudo, um texto». Sendo assim, conclue Montalvor: «a realização de um texto não começa com o trabalho do tipógrafo, mas inicia-se com a primeira frase escrita pelo autor». Assente esta concepção — e é ela que domina o pensamento dos «arquitectos do livro» que são os artistas gráficos — imediatamente se altera o problema das artes gráficas. Livro que não obedeça a uma estética harmónica as ideias e a natureza do próprio texto não é, graficamente, obra perfeita. E assim vemos convertido num problema complexíssimo aquilo que parecia não ter importância de maior aos olhos do escritor não particularmente artista.

Bem certo estou que Pelletan tinha razão. Inteiramente aprovo o ponto de vista de Luís de Montalvor. Estou convencido, no entanto, de que o valor desta tese não é absoluto. O livro pode desempenhar a sua missão independentemente do revestimento gráfico que lhe dá a sua categoria de «valor de troca». Muito bons textos se podem ler em muito maus livros sem que na verdade a integridade do valor do texto seja afectada pelo mau gosto da matéria gráfica que o integra. E *vice versa*. Não há cuidados e bom gosto gráfico capazes só por si de atribuir valor a um texto que realmente o não tenha.

Isto prova apenas que o «livro», obra de arte gráfica é um complemento do texto: não, de facto, um dos seus elementos constitutivos.

Sim, estamos inteiramente de acôrdo com os paladinos do aperfeiçoamento das artes do livro em ordem a uma dignificação do próprio livro como instrumento de cultura. Não somos, porém, tão absolutos que atribuamos uma influência decisiva às artes gráficas na elevação do nível do próprio livro como instrumento cultural. O nosso século XIX foi intelectualmente excepcional, não obstante o mau gosto e a má qualidade do livro em que se imprimiram tantos textos de primeira ordem.

Uma coisa é, realmente, o conteúdo do livro, outra a sua forma. E nem de outra maneira se explica que haja tantos amadores de livros inteiramente incapazes de compreenderem um bom texto. O bibliófilo, o coleccionador, o amador de encadernações, o entusiasta de edições raras, o apreciador de livros de luxo pode muito bem não ser — e muitas vezes não é, — um homem culto, um espírito elevado, uma inteligência exigente, uma sensibilidade profunda. É que a arte do livro fala mais aos sentidos que à inteligência: é uma manifestação secundária de gosto intelectual.

Tudo isto pretende ser não digo uma refutação do ponto de vista de Pelletan, mas uma sua *mise au point*. Sejamos comedidos. A arte do livro é uma arte como qualquer outra. Por isso mesmo é independente, é autónoma. Graças a ela um bom livro pode revestir-se de uma forma gráfica que realçará as suas virtualidades intelectuais e estéticas. Esse mesmo livro, porém, continuará a ser um bom livro ainda mesmo que a sua expressão gráfica fique muito à quem dessas suas íntimas virtualidades como texto.

«Arte gráfica», sim, é isso mesmo: uma arte com princípio e fim numa técnica inteiramente independente da coisa literária. Falando, portanto, na crise das artes gráficas nacionais, é numa crise determinada que se fala. Não se abrange nela, evidentemente, a vida intelectual do nosso país. E nem de outra maneira poderia ser. Aflige, não poucas vezes, o luxo de certos livros, cujo texto, cujo conteúdo, cujo miolo intelectual, é de uma pobreza palpável. E isto provoca censura da parte dos escritores contra a indescriminação com que os artistas gráficos aplicam os seus talentos no embelezamento de todo e qualquer livro. É certo que não constitui tarefa do «arquitecto do livro» tal discriminação. O responsável de tais anomalias, quando não é o editor, deve ser o próprio autor. Nem por

isso, todavia, o leitor culto que compra um *belo* livro do ponto de vista gráfico deixará de lamentar que na sua biblioteca fique arquivado em tão formosa «matéria» um tão hediondo texto. E não se diga que é isso que importa — a beleza da «matéria» gráfica. Quando se chega a pensar assim é que se é vítima duma aberração intelectual muito mais digna de lástima que a própria crise do gosto e do refinamento das artes gráficas. De certo modo constitue isto uma condenação do «livro puro» e um aplauso relativo ao chamado livro de luxo». Em nossa opinião o «livro puro», como tudo cujo fim é puramente formal, não passa de um virtuosismo; constitue, de certa maneira, um ultraje à própria finalidade do livro, que não é outra, afinal, senão servir de veículo à comunicação do espírito entre os homens. Quanto ao «livro de luxo» bom será reservar os cuidados e os gastos que a sua realização exige unicamente para aqueles textos indiscutivelmente reputados de primeira ordem. Apenas as obras-primas da literatura e da arte deveriam merecer as honras de uma apresentação gráfica de luxo.

Pondo de parte o que há de exagerado e portanto de supérfluo nas artes gráficas tomadas como uma das «belas-artes», convívimos em que, realmente, não obstante os esforços parciais feitos entre nós para levar o livro a seguir de perto a renovação gráfica dos últimos vinte anos, salvo isoladas excepções, a arte do livro em Portugal encontra-se hoje numa crise grave. Tanto mais grave é essa crise quanto é certo originar-se em duas causas dificilmente anuláveis. Uma é a rotina a que os velhos gráficos estão ligados: rotina sem nobreza, sem gosto, sem dignidade. Outra a falta de escrúpulos daqueles que em geral exploram o ramo tipográfico. Para se acabar com a rotina nefasta, indispensável se torna a criação de escolas profissionais à frente das quais sejam colocados técnicos estrangeiros ou técnicos portugueses especializados nos países de melhor tradição gráfica. Nisto são unânimes todos os especialistas consultados por Irene Lisboa, embora nenhum deles frise devidamente o prejuízo que representa para a nossa arte do livro a competência técnica baseada na rotina. De facto, contam-se, entre nós, competentíssimos gráficos, a quem falta, no entanto, a cultura, o gosto, a capacidade de renovação e de criação dentro do seu ofício. Uma coisa fundamental em qualquer arte é a capacidade de criar um estilo de harmonia com a época em que o artista vive. O «estilo», se nos é permitido dar-lhe esse nome, que ainda hoje preside às artes gráficas nos estabelecimentos onde se mantém mais viva a chama do profissionalismo, pertence ao princípio do século: é aquele horroroso «estilo» a que se deu o nome de «arte nova». Como sempre acontece, o que mais facilmente se generaliza e mais pro-

fundamente se arraiga nos homens não é o melhor com que eles contactaram, mas o pior que lhes foi dado conhecer. O mau gosto, o falso estilo, o *bonito*, não o *belo*, eis o que domina as nossas artes gráficas. E o problema é tanto mais complicado quanto é certo a maior parte dos técnicos que professam tal gosto, tal «estilo», serem, realmente, competentes. Tecnicamente conhecedores do seu ofício, fixaram-se para sempre nas regras colhidas durante o tempo do aprendizado, então valiosamente professado. Se se quer ver quanto baixou, de facto, o gosto, não a técnica, nas nossas artes gráficas, é compulsar as colecções do *Diário do Governo*. Nos seus vários séculos de existência nunca o aspecto do decano dos nossos diários foi tão incaracterístico como presentemente. Esse presente mau gosto do jornal oficial de modo nenhum afecta a competência técnica de quem o faz: essa competência é perfeita. Daí a gravidade do mal...

Mas há, por outro lado, que contar com a falta de escrúpulos da maioria daqueles que exploram o ramo tipográfico. As condições em que se trabalha editorialmente em Portugal na hora que passa são das piores que o país tem conhecido. Ao mesmo tempo que aumentava o movimento editorial diminuía as disponibilidades técnicas da indústria de tipografia, mercê do insuficiente apetrechamento das oficinas e da escassez crescente da competência da mão de obra. Daqui que os nossos livros estejam a ser feitos na precipitação do tempo disponível e do material com que se pode contar. Tudo quanto seja «arte», «gosto», escrúpulo profissional se vê preterido pela celeridade, pela ganância, pelo seja-lá-como-fôr, contanto que se faça. Isto, claro, invalida toda e qualquer tentativa de criação de um estilo dentro das artes gráficas nacionais do nosso tempo. Aquele equilíbrio entre o texto e a forma gráfica, que consiste na escolha do tipo próprio e da mancha adequada, índice do gosto e da competência técnica do «arquitecto do livro», e primeiro elemento para a criação de um «estilo» gráfico, é coisa quase inteiramente desconhecida na nossa actual indústria tipográfica. É certo que os livros se apresentam hoje muito mais vistosos do que há dez ou quinze anos: mas apenas exteriormente. A orientação editorial assente na crença de que a capa garrida contribue decisivamente para impor o livro ao grande público é que determinou este falso *estilo* dos nossos livros. Toda a gente de bom gosto sabe, no entanto, que a capa de uma brochura representa muito pouco em artes gráficas. Todos os artistas plásticos, ilustradores e decoradores publicitários que responderam a Irene Lisboa acordaram em que esse falso embelezamento do nosso livro em vez de ser um índice de progresso é um sintoma de decadência. Na verdade, o mau editor, o mau profissional, o mau técnico do livro, confiantes em que a capa é o

que importa para bem recomendar uma obra abastardam-se mais ainda no arranjo interno dos livros. Abrir uma vistosa brochura portuguesa que se viu em cima do balcão de uma livraria é por vezes um acto confrangedor!

E eis-nos perante outro grave problema do livro nacional. O ilustrador chamado a desenhar a capa raras vezes toma conhecimento do conteúdo do livro que vai ilustrar. Daí as anomalias a que assistimos, quando, depois de lermos um livro, olhamos para a sua capa. Lá fora — em Inglaterra e na América, — a capa ilustrada — *the jacket* — é apenas um invólucro protector que se deita fora quando o livro vai para a estante. Entre nós, porém, país pobre, em que o preço do livro tem de acompanhar a capacidade de compra do leitor, a capa ilustrada faz parte quase sempre do próprio livro. Daqui que se nos afigure imperdoável que o ilustrador não tome conhecimento do texto do livro que é chamado a decorar e não procure estabelecer uma funda e simbólica identidade entre o desenho que prepara e o conteúdo da obra a que o destina. Muitas vezes, porém, a culpa não é sua. O editor, que tudo quer fazer à última hora, para não perder tempo — o tempo é dinheiro — não poucas vezes é o culpado de tal anomalia. Aliás, o próprio ilustrador português é em geral pouco favorável à capa ilustrada. Bernardo Marques condena-a com argumentos justos. Roberto Araújo, focando o problema da publicidade indiscriminada, considera a avidez do comerciante causa principal das aberrações inevitáveis a que estão votadas as nossas artes do livro.

Quando fazemos o balanço ao que fica arquivado nas páginas do valioso inquérito de Irene Lisboa chegamos necessariamente à conclusão de que o nosso pior mal é sempre o mesmo: a penúria económica e as suas inevitáveis consequências. Depuração das artes gráficas nacionais, criação de um estilo gráfico, formação profissional do tipógrafo, selecção dos elementos capazes de dirigirem a produção do livro em condições de equilíbrio e gosto, ataque à rotina, morte à publicidade desenfreada, criação de uma tipografia de escol, desenvolvimento da indústria do livro de arte e de luxo — tudo depende de condições económicas que estão longe de ser as da nossa vida editorial. A dependência em que as artes gráficas se encontram do mau industrial e do mau comerciante constitue, sem dúvida nenhuma, um dos mais graves obstáculos à regeneração da arte do livro entre nós. O bom gosto na *mise au point* de um livro nem sempre implica um acréscimo no seu custo: é quase sempre, porém, o resultado de uma conjugação de esforços que necessariamente se têm de pagar, uma vez que o livro é um «valor de troca», como afirmava Herkulano, e o artista que colabora na realização de um livro tem todo o

A PROPÓSITO DE UM HÁBITO OU DE MÁRIO ELOY

(Continuação da página 1)

sem que nós o saibamos, para, ao cabo desta negligência de egoistas, os recordarmos com lástimas! Quantos até recolheram a conventos distantes e foram esquecidos, como queriam!

De todos estes casos conheço muitas vítimas. E também conheço a resignação franciscana da nossa índole, para tudo achar natural e... passar adiante. «Quem não aparece, esquece». A culpa é dos ausentes; nós cá estamos para as curvas... dos imprevistos da existência. Mas também há aqueles que por desgraça da sorte, por ataque do destino, houveram de ser internados em recolhimentos de caridade ou em manicómios. Destes últimos, parece que em rápido tempo, um pintor bem corajoso e sacrificado aos seus ideais de intransigências de carácter, esqueceu: Mário Eloy.

Toda a gente o conheceu, aplaudindo-o ou condenando-o, admirando-o ou chamando-lhe coisas feias, mas reconhecendo-lhe uma presença viril, que parecia não poder apagar-se assim de pé para a mão. Todavia, quem o conheceu e ainda não há muito tempo o viu passar no Chiado — Jardim de Academus lisboeta, — com o seu andar incerto lançando os pés para fora de si, com o resto do corpo em tragalhadanças, desarticulado, os braços pendentes e as mãos fortes mal sustentando um cigarro, a alta fronte a pesar-lhe em movimentos de desequilíbrios que a espinha dorsal já não dominava, o olhar esvaído, ferido pela luz, e a boca, num rictus de ironia e amargura, sorrindo e troçando, fala-só, coberto com uma andaina de espantinho, quem, ao vê-lo passar, comentava, com queixas ou anedotas, a sua vida vangoghessa de boémio e autêntico artista, depressa o esqueceu, desde que soube da sua ida para o Telhal.

As coisas são assim mesmo e não

direito de receber a sua parte no valor que ajuda a criar. Isto não o entendem os nossos editores e industriais gráficos que preferem contentar-se com o seu mau gosto e a sua incompetência a pagar a colaboração de quem supra as suas deficiências pessoais. Não foi esta, estou certo, todavia, a razão porque o volume em que Irene Lisboa reuniu os depoimentos a que acabo de me referir nada ficou a dever ao bom gosto... Para confirmar uma regra é sempre precisa uma excepção.

JOÃO GASPAR SIMÕES

vale a pena puchar à filosofia. Mais um que passou!, como é costume dizer-se no regresso dos cemitérios, depois dos discursos. A glória do Chiado é provisória!

Mário Eloy começou muito bem na pintura, segundo a opinião burguesa dos amadores de arte pautada. Apresentou-se em público e agradou aos críticos. Vaticinaram-se-lhe triunfos, se ele esmerasse o desenho — esse honesto e tremendo papão que atoriza as crianças grandes — e se libertasse de umas tantas nefelibatices de cores sujas na sua paleta de principiante. Ele, porém, não concordou com as benevolências da crítica e mudou de rumo. Tinha lá dentro de si uma verdade qualquer, que nada

tinha a ver com a dos outros, e a estes não quis dar-lhes satisfações. Mário Eloy era então um lindo rapaz, ajantado, petulante, fumando por boquiha longa, com atitudes adquiridas num palco, onde passara sem brilho quando sonhara ser actor, por uma paixão particular. E assim como mudou de rumo na pintura, também mudou de indumentária e de tratos na conversa.

Com outro pintor, mais tarde tão malgrado e esquecido como ele, o Alberto Cardoso, fizera exposição sua e foi troçado — foram ambos corridos. Seguiu para Paris, pintou os retratos de Homem Cristo Filho e de Bonny de Castellane, árbitros de elegâncias parisienses, e porque os pintou com chiste, em atitudes e dandismos mundanos, teve sucessos de novidade. Até o Van Dongen o cumprimentou. Isto, contudo, não lhe proporcionou equilíbrios de sonho nem de realizações, porque Mário Eloy queria outra coisa, aquela que trazia dentro de si e custava tanto a revelar-se como ele desejava, na sua pintura. Calcorreou galerias modernas e um dia topou com os quadros de la Fresnaye e de

(Conclui na página 12)



MÁRIO ELOY — DESENHO (COLECCÃO A. P.)

LIVROS QUE TODOS DEVEM LER

FUNO, GUERRA EM TIMOR

DE CARLOS CAL BRANDÃO

AS minhas notas críticas ou de informação escritas semanalmente para *Mundo Literário* terão de hoje em diante um título genérico. Escolherei para as preencher livros que me pareçam representativos não sob o aspecto especificamente literário — porque tal missão está reservada a outros que não eu — mas sim aqueles que representem por si um elemento vivo e actual de cultura humanística e cuja leitura concorra para a formação de uma consciência desmistificada. É claro que o significado do «título genérico» poderá retroagir até ao N.º 2, onde me referi ao livro de Seland Stowe: «Eles não dormirão».

Para hoje, respeitando à risca as minhas intenções, não poderia deixar de escolher: *Funo, guerra em Timor*, de Carlos Cal Brandão. É um livro que todos os portugueses devem ler, quaisquer que sejam as suas convicções políticas, a sua fé religiosa, o seu grau de cultura, a classe social a que pertencerem. Descreve-nos a heroica e desconhecida Resistência de Timor. C. Cal Brandão foi uma das figuras mais salientes da «Resistência», um daqueles que se bateram nas montanhas contra o invasor preferindo a morte à lenta agonia dos campos de concentração, mais ainda, um dos que comandou com heroísmo e dignidade a luta desigual que um punhado de patriotas sustentou durante o tempo em que permaneceu a tenebrosa ocupação nipónica. Há quinze anos que se encontrava longe de tudo que lhe era querido, mas soubera criar nas terras de Timor as profundas raízes que lhe fizeram sentir, tanto como na sua própria carne, o azorrague da invasão e da ocupação da terra que o albergara. Livro de um Patriota esclarecido, de um Homem resolutivo, *Funo* é mais do que uma narrativa, ou uma reportagem, ou um livro de memórias, ou um diário de campanha, constitui uma vibrante mensagem de virilidade que o Povo Português saberá compreender no verdadeiro significado da sua grandeza.

C. Cal Brandão dedica o livro a sua mãe — «a quem tanto fez sofrer durante os quinze anos da sua longa ausência» — e escreveu-o em cumprimento de um «voto» feito «numa hora de recolhimento e de dor», quando na Austrália — onde ajudava a preparar os «comandos» que deviam libertar Timor — recebeu a notícia do «fim» dos seus heróicos companheiros de luta, daqueles que

com ele tomaram a iniciativa da «Resistência». Nomes por enquanto ignorados mas que merecem muito mais do que a nossa admiração e o nosso respeito: Tenente Manuel Pires, Matos e Silva e José Tinoco.

Enraizado nessa terra, cuja beleza tropical o deslumbrou logo ao primeiro olhar, Cal Brandão soube compreender acima da amargura do seu caso pessoal — o facto dele e os seus se terem tornado vítimas de um invasor bárbaro e impiedoso — o sentido heróico que a guerra contra o nazi — fascismo deu à palavra Resistência. A força do livro nasce daí. Não faz retórica, não resvala na demagogia, não se desmanda em tropos patrioteiros. É sereno, simples e modesto como os verdadeiros heróis; comedido e desassombado como os verdadeiros democratas; parcimonioso e firme na linguagem — tal como o foi nos seus actos — como os verdadeiros patriotas. Quer dizer, a palavra que melhor sintetiza *Funo* é: Verdade.

Cal Brandão limita-se a contar o que se passou. Tudo é escrito sem gritos, sem exclamações, sem protestos, sem alarido. O estilo é directo e simples como o seu carácter e a sua tempera de lutador. São assim todos os livros da Resistência, quer sejam escritos por um norueguês, por um francês, por um espanhol, por um polaco, por um russo ou por um português. A Resistência produziu uma literatura viva e humana, liberta de todos os formalismos, livre de todos os requintes mistificadores. A brutal realidade da guerra impôs-se aos homens de maneira decisiva e esmagadora, ultrapassando todos os enleios de forma ou de fundo, todos os preconceitos de sociedade ou de cultura, toda a delicada e complexa ganga super-estrutural, que constituíram no seu conjunto a maior delícia e a marca mais saliente da exótica e subjectiva literatura de antes da guerra, já cortada pelo protesto afirmativo dos novos realistas. *Funo* pertence à literatura da Resistência, é a nossa contribuição, o nosso «relatório». Não será propriamente uma obra de criação literária — não é poesia, nem ficção — é apenas reprodução da realidade. Como diz o Capitão Pina de Moraes, nas suas vibrantes e concisas palavras de abertura, Cal Brandão depõe. Escreve singelamente tudo quanto viu. A serenidade que o acompanhou nas horas altas de sofrimento e de luta, de miséria e de heroísmo, — é

AUTO DE FÉ

DE ELIAS CANETTI

NO romance *Die Blendung*, do austríaco Elias Canetti, de que se publicou recentemente a tradução inglesa, a tragédia de um homem, de um intelectual, perfigura a tragédia de um continente, as suas dolorosas estações. Peter Kien, orientalista, é o símbolo da inteligência humana afrontada e crucificada pela estreiteza mental da governante com quem casa, e do porteiro que foi polícia e pensa como um nazi.

Elias Canetti escreveu este livro quando a Austria ia sofrer a invasão dos batalhões hitlerianos e a Europa começava a perder a liberdade. Inconsciente, perversa ou leviana, deixava aproximar-se ou tecia ela própria as carregadas nuvens de grande tormenta. Como outros livros, este exprimiu o presentimento da próxima catástrofe, em termos de pesadelo e desespero, entre altas vagas de alucinante fantasia. Tudo o que no mundo se conjurou contra o espírito, contra a beleza e a ciência, precisava-se aqui, em figuras imediatas, cuja mentalidade e cuja moral eram índices da amoralidade e da estupidez brutal que tentava asfixiar o mundo.

Grosseira sensualidade ou ávido egoísmo de lucro, brutalidade e incompreensão inimigas, surgem onde o homem de inteligência podia esperar apoio, conforto ou defesa.

O homem de espírito sucumbe. Vagueia, vítima, pelas ruas, à mercê de charlatães e polícias. Perde o juízo. Nem o irmão, psico-analista, lhe percebe o drama. E mata-se no auto de fé em que ele próprio incendeia os livros da sua biblioteca. Enquanto a Europa acumula as matérias incendiárias de um maior incêndio.

C. S.

a mesma que dá «fundo» às suas páginas. Serenamente escreve, escreve como se fora só para si, como se jamais aquelas páginas tivessem de ser lidas por outrem. E sem se lembrar, nem sequer sonhar, que no geito dos cronistas antigos, deixou páginas que ficarão a fazer parte da História Nacional.

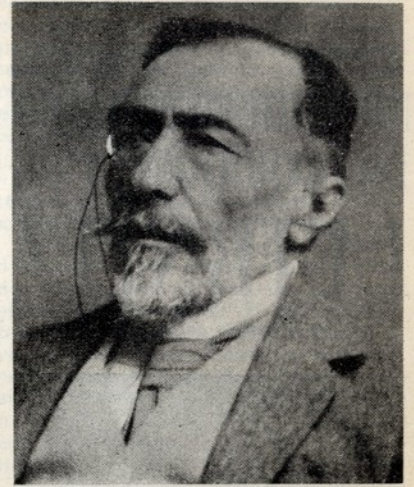
ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

IMPORTANTE

Aceitamos agentes em todas as localidades mais importantes do Continente, Ilhas e Ultramar. Os agentes devem enviar-nos referências abonatórias e indicar-nos o número de exemplares de MUNDO LITERÁRIO a requisitar dentro do limite provável de venda, para evitar excessos de sobras.

CONRAD

POR ÁLVARO SALEMA



No terceiro quartel do século XIX, ainda sob o estímulo das revoluções populares de 1848, a Polónia renovava, no espírito e na acção dos seus valores sociais esclarecidos, o esforço libertador contra o domínio da Rússia czarista e da classe semi-feudal de grandes senhores da terra. Foi nesse ambiente de sufocação desesperada, de conspirações e de ansiosos, que nasceu em 1857 Teodor Conrad Korzeniowski, filho de um revolucionário de Varsóvia que andava associado aos movimentos mais progressivos do seu país. Em Varsóvia passou Conrad os primeiros anos da sua vida obscura e inquieta. Conhece-se muito pouco da infância e da adolescência que viveu na Polónia; mais tarde o escritor referiu-se a elas na sua autobiografia em vagas e diluídas referências líricas de intencional discreção; e foi em 1874 que fixou o começo da sua verdadeira vida, quando chegou a Marselha acompanhando o pai que vinha fugido às perseguições políticas do seu país.

Escrevendo em 1905 a John Galsworthy, o grande escritor inglês de quem foi amigo constante e dedicado, Conrad dizia: «Foi em Marselha que, há trinta e um anos, o «jovem cachorro» abriu os olhos». A França abriu o espírito do emigrado adolescente para os encantos da literatura, as seduções da cultura ocidental e o espírito de aventura dos «déracivés»; mas o apelo do mar, da vida forte e estoica dos embarcadiços, da grande solidão oceânica, tornou-se em breve a força imperiosa da sua personalidade e da sua vida. Pela atracção do mar e da vida errante Conrad foi levado a adoptar a língua inglesa como meio de expressão literária, vindo a ocupar nas letras britânicas um lugar de primeiro plano entre os seus mais geniais criadores de beleza e fantasia, com o nome de Joseph Conrad. No prefácio que escreveu para as suas memórias explicou assim a opção pelo inglês:

«A verdade é que essa aptidão para escrever em inglês é em mim tão substancial como outra qualquer que eu possa ter inatamente. O inglês nunca foi para mim um problema de eleição ou adopção. Nunca me veio ao espírito a ideia de escolher. E se houve adopção — eu é que fui adoptado pelo génio da língua. Uma vez vencida a fase do conhecimento, a língua apoderou-se de mim ao ponto de terem exercido influência sobre o meu temperamento e modelado o meu carácter, que de início não era dotado de plasticidade, as suas formas especiais.»

Lançou-se muito cedo, pois, nessa vida dúplice e agitada de mareante e homem de letras. Foi como oficial de bordo que John Galsworthy o encontrou pela primeira vez em 1893, no porto de Adelaide, dirigindo o carregamento do

veleiro inglês: «Torrens»: «Sob um sol escaldante, parecia muito excitado, com a sua barba afilada, os cabelos quase negros e os olhos muito escuros; magro, não muito alto, de ombros largos e cabeça um pouco inclinada para a frente. Falou-me com sotaque estrangeiro. Naquele barco inglês, parecia-me um ser de outra raça; e Conrad falou-me da vida, não me falou dos seus livros...».

As primeiras novelas foram logo acolhidas com entusiasmo pela crítica. Poucas vezes se tinha manifestado tão sóbria e eloquente a emoção do mar e das suas aventuras estranhas na literatura inglesa. Conrad erguia com uma espécie de realismo austero, em que se descobriram os ecos de um lirismo recôndito, as suas figuras absortas de marinheiros e homens simplesmente aventureiros que iam para o mar em busca de outras comições e surpresas. O seu êxito, porém, circunscrevia-se aos meios mais cultos e originais, sem que o grande público se apercebesse da sedução profunda desse escritor que tão bem acordava a saudade inconsciente de vidas mais profundas e distantes. Sucederam-se largos anos de tentativas sem grande resultado, cingido o escritor a uma vida estreita e explorado pelos editores. Em 1896 casou-se e foi viver para o campo, na Inglaterra, vindo raras vezes à capital britânica estabelecer contactos com amigos e livreiros. Em 1914 estava de visita à Polónia — a nostalgia da pátria havia de voltar-lhe algumas vezes mais e, sobretudo, no fim da vida — quando o surpreendeu a guerra. Com o seu «realismo de continental», como dizia um dos seus mais íntimos companheiros, Conrad não parece ter-se emocionado muito com as perspectivas de libertação do seu país.

Em 1919, instalado em Spring Grove, na Grã-Bretanha, descrevia a André Gide o seu intuito de compor uma obra em que versasse «a influência de Napoleão na bacia oriental do Mediterrâneo — dois volumes com datas, apêndices e quadros estatísticos. E será isto uma novela... Tenho o pressentimento de que

nunca a concluirei; mas não me desagrada a ideia e sempre haverá algum imbecil para dizer: «Quis fazer coisa tão grande que rebentou!». Realmente não acabou a obra, a que tinha dado o título «Suspense», morrendo a 2 de Agosto de 1924 na aldeia de Bishopscotne, perto de Cantuária.

A sua obra, todavia, era já então muito vasta e, sem se desviar do forte tipo que criara e em que se descobrem sempre, mesmo que ao mar se não refiram, as reminiscências desse «vent du large» que tanto amou, acusara uma aptidão multiforme de narrador e de imaginativo. «Lord Jim», a mais conhecida e mundialmente divulgada das suas obras, tem o largo ambiente das melhores criações da literatura moderna de ficção, aliando a profunda vida interior das personagens à maneira eslava, com o realismo tocado de intimidade lírica que o associa mais intimamente à novela inglesa. «Victory», «Western Eyes», «The Avrow of Gold», «The River», são criações igualmente expressivas de um escritor que soube exprimir como raros a aliança da vida intensa e direita com a refração íntima do sonho. O Prémio Nobel, que lhe foi concedido pouco antes de morrer, consagrou justamente uma das personalidades mais características e ricas da literatura moderna. Foi feliz, pelo menos na evasão criadora, o homem de recalca da amargura que escreveu: «Nem a felicidade nem a paz me inspiram muita confiança. Suponho que o único refúgio adequado para essas duas personagens divinas será o Polo Norte, onde não se encontram ideias nem calor, onde a própria água é inteiramente imóvel e as proclamações democráticas dos virtuosos chefes da humanidade se desvanecem num silêncio indiferente e glacial».

CARTAS DE FERNANDO PESSOA A A. CORTES-RODRIGUES

Importante volume
de correspondência, com
poesias inéditas do poeta

12\$50

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, L.DA

NO PRÓXIMO NÚMERO:

VINTE ANOS DEPOIS—II

POR JÚLIO POMAR

NO TRICENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE LEIBNITZ

(Continuação da página 1)



Mas ao fazê-lo, no Panorama Científico, é nossa intenção igualmente lembrar a todos os nossos estudiosos e aos organismos de mais responsabilidades científicas e culturais — Academia das Ciências, Universidades — a necessidade de se não deixar passar em silêncio a data do tricentenário do nascimento de Leibniz.

Com este artigo damos por nossa parte uma primeira contribuição nesse sentido, esperando que outros o façam também.

Nas cartas trocadas entres Leibniz e Clarke, discípulo de Newton, no período que vai de Novembro de 1715 até à morte de Leibniz, encontramos elementos interessantíssimos para um juízo de valor sobre alguns dos pontos de vista do filósofo e a sua argumentação ao expor as suas «dificuldades» contra a filosofia de Newton. Trata-se de uma colecção de cinco cartas de Leibniz, em francês, seguidas de outras tantas réplicas de Clarke, em que se discute sobre «Deu», a Alma, o Espaço, a Duração», etc., e que seguimos no Tomo II das Obras Completas de Leibniz, ed. de Genebra, 1768, exemplar existente na Biblioteca da Faculdade de Ciências do Porto.

São estas cartas que vamos tentar comentar neste artigo, mas limitamos ao estudo das noções do espaço e do tempo, tal como Leibniz as entendeu em oposição a Newton e aos

PANORAMA

seus discípulos. Mas procuraremos ver a evolução que essas noções sofreram até hoje, para assim melhor podermos compreender o valor daquelas concepções de Leibniz, que a Física moderna perfilhou inteiramente através de Einstein e da sua Escola.

«Pour moi, j'ai marqué plus d'une fois, que je tenois l'Espace pour quelque chose de *purement relatif*, comme le Temps; pour un *ordre des Coexistences*, comme le Temps est un *ordre de Successions*». Leibniz coloca assim na base das suas concepções de espaço e de tempo uma noção de ordem — ordem das coexistências — ordem de sucessos, mas é fácil verificar pela própria raiz intuitiva do conceito e até pela argumentação do filósofo que as situações do Espaço

e do tempo, em face de uma relação de ordem ou de ordenações não são de modo nenhum equivalentes.

Na verdade, não tem dificuldade a interpretação do tempo como uma *ordem de sucessões*, pois que para todos nós tem um sentido imediato, intuitivo, independente de qualquer elaboração mental, o que seja um acontecimento *anterior* a um outro. E o próprio filósofo argumenta dentro do mesmo esquema quando a seguir, na mesma carta, procura demonstrar, por via de uma contradição com o seu Princípio da Razão Suficiente — base do seu sistema filosófico — que o Tempo não é um ser absoluto como pretendiam Newton e os seus discípulos.

Acompanhemos o raciocínio de Leibniz para precisar a sua inter-

A TELEVISÃO DO TEMPO PELO RADAR

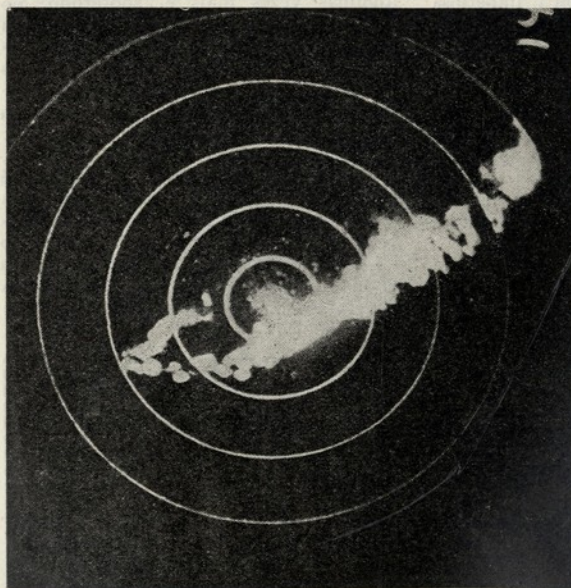
ENTRE as inúmeras aplicações do RADAR já realizadas conta-se a televisão do tempo meteorológico, sua localização e velocidade de deslocamento.

RADAR não é uma palavra como «rádio» deriva da de *radius* — donde se deriva «radioactividade»; «radiações», etc., etc. — É uma palavra «sin-

tética» formada pelas primeiras letras de *rádio detection and ranging* como *loran*, *SS loran*, *shoran*, *racon* ou *sferics*, todas criadas na última guerra e de facto todas menos a última pertencentes à mesma família como aplicações do RADAR ou «detecção e localização pela rádio» que melhor seria chamado «rádio-buscador de direcção e distância».

RADAR é pois em rigor um aparelho e não uma radiação, mas há tendência para conhecer por RADAR o tipo de radiações que o aparelho utiliza.

As radiações utilizadas pelo RADAR são do tipo das ondas ultra-curtas e em especial as usadas para a televisão meteorológica são das «bandas» chamadas «S» (comprimento de onda: 3 cm) ou «X» (comprimento de onda: 10 cm). Estas ondas como vizinhas das ondas luminosas têm comportamento semelhante ao destas. Da mesma forma porque as ondas luminosas são interceptadas pelos corpos «opacos» produzindo sombras as



Fotografia de um alvo de osciloscópio de Radar, tirada na Estação Naval Aérea de Lakehurst, Nova Jersey, em 16 de Julho de 1944, às 5,21 da tarde, hora E. W. com o alcance radar de 50 milhas e 4,5 graus de inclinação de antena. A onda radar interceptou nuvens precipitadas entre 9.000 e 20.000 pés de altitude, indicação nítida de que a frente fria está a intensificar-se.

CIENTÍFICO

pretação do tempo como ordem de sucessões: «supposé que quelqu'un demande pourquoi Dieu n'a pas tout créé un an plus tôt; et que ce même personnage veuille inférer de là que Dieu a fait quelque chose dont il n'est pas possible qu'il y ait une raison pourquoi il l'a fait ainsi plutôt qu'autrement: on lui répondrait, que son illation seroit vraye, si le temps étoit quelque chose hors des choses temporelles; car il seroit impossible qu'il y eût des raisons pourquoi les choses eussent été appliquées plutôt à de tels instants qu'à d'autres, leur succession demeurant la même. Mais cela même prouve que les instants hors des choses ne sont rien, et qu'ils ne consistent que dans leur ordre successif; le quel demeurant le même, l'un des deux états, comme

celui de l'anticipation imaginée, ne différerait en rien, et ne sauroit être discerné de l'autre qui est maintenant».

À parte a forma e o valor demonstrativo do princípio da razão suficiente, chave da contradição a que conduz a consideração do tempo como ser absoluto, é bem claro o sentido que Leibnitz atribue à ordem da sucessão e, a este respeito, nada poderíamos acrescentar ainda hoje de essencial.

O tempo surge na concepção de Leibnitz, fundamentalmente, como um sistema ordenado de instantes — ordenados por sucessão — como os números se ordenam naturalmente, por ordem de grandeza. São dois exemplos primitivos de sistemas ordenados, como nós hoje dizemos

ondos do RADAR as produzem e, análogamente ao que sucede com as ondas acústicas, determinam, por reflexão, fenómenos de «eco». São essas «rádio-sombras» ou «rádio-ecos» que os aparelhos de RADAR voltam a captar ou mesmo tornam visíveis em «osciloscópios catódicos».

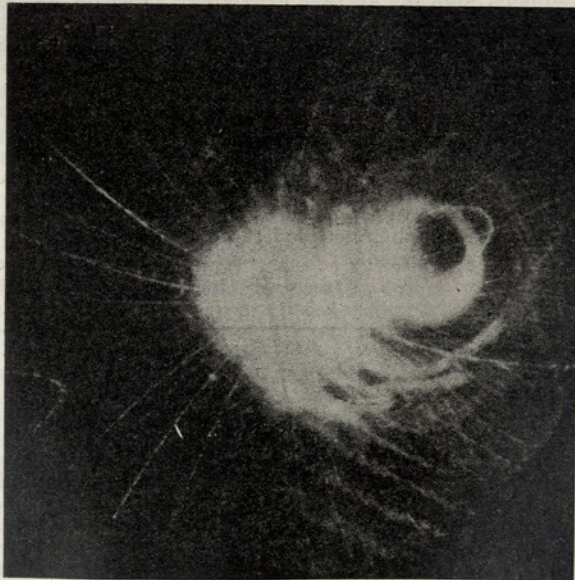
Um aparelho de RADAR é um emissor-receptor de ondas ultra-curtas. A sua emissão de energia é descontínua. Quando não está emitindo está recebendo — «de retorno» — a onda que emitiu, agora reflectida pelo obstáculo que a interceptou. O osciloscópio catódico permite materializar, tornar visíveis, os ecos, utilizando um alvo fluorescente que em geral está graduado por círculos concêntricos que permitem imediatamente ler a distância a que o obstáculo se encontra da estação emissora da radiação ultra-curta.

O osciloscópio catódico é um aparelho já suficientemente «antigo» para que aqui possa ser descrito como novidade. Por alto, para os mais leigos, lembramos que não passa de um tubo de vácuo em que se produz uma corrente de electrões emanada do cátodo, que entre outras muitíssimas aplicações tem sido utilizado em televisão, como receptor, em que as correntes produzidas por uma célula fotoeléctrica passam por bobinas ou carregam condensado-

res, aparecendo a imagem num alvo fluorescente. No caso do RADAR o «activador» do osciloscópio e do alvo associado é o «rádio-eco» de que falámos.

O RADAR, cuja utilização mais conhecida foi a de permitir os bombardeamentos sem visibilidade — «ver» através de formações de nuvens ou cortinas de fumo — pode ser utilizado em contra-partida para «ver» essas mesmas nuvens através das quais consegue romper. Embora a teoria final não esteja completa, os ecos meteorológicos das ultra-curtas

(Conclui na página 16)



Fotografia radar de um tufão no mar das Filipinas, em 18 de Dezembro de 1944, às 11 da manhã. O centro do tufão encontrava-se a 39 milhas de distância. A velocidade do vento era de 57 nós, com rajadas de 66. A base das nuvens estava a menos de 20 metros, a visibilidade era de 500 a 1.000 metros. A ondulação do mar atingia cerca de 10 metros.

segundo uma terminologia corrente em Matemática. Mais difícil é por sua própria natureza o problema da interpretação do espaço como uma ordem de coexistências, tomada esta em paralelismo com a ordem de sucessão no tempo.

Na verdade, como definir um equivalente da ordem de sucessão no tempo em termos de ordem de coexistência dos corpos no espaço?

Se se tratar de um espaço a uma dimensão — uma recta — temos evidentemente na relação de *A à esquerda ou à direita de B* uma noção primitiva, imediata, com o mesmo valor intuitivo de *A anterior a B* e a ordem de coexistências define-se assim precisamente nos mesmos termos que a ordem de sucessão — o espaço surge como um sistema ordenado tal como o tempo.

Podemos até, por elaboração mental, identificar uma com a outra, abstraindo da sua raiz intuitiva diferente, e assim procedemos constantemente, mesmo sem o pressentir, na mesma atitude de M. Jourdain que fazia prosa sem dar por isso...

E' que — ordenação no tempo, por sucessão, ordenação na recta por posição relativa, ordenação dos números, por ordem da grandeza, são três exemplos, diferentes na origem intuitiva, mas idênticos como sistemas ordenados.

O espaço de mais do que uma dimensão coloca-nos, porém, perante um problema novo, irreduzível ao anterior, como é fácil de mostrar como uma análise à maneira de hoje mas que se pode também surpreender na própria argumentação de Leibnitz ao demonstrar que o espaço não é absoluto, recorrendo como sempre a uma contradição com o princípio da razão suficiente.

Será o assunto do nosso segundo artigo.

RUI LUIZ GOMES

Os editores anunciam

* A PORTUGÁLIA EDITORA publicará brevemente dois livros de contos de autores portugueses: *Terra Ingrata*, por João de Araújo Correia, e *O sol e as Nuvens*, por Garibaldi de Andrade.

A mesma casa editora lançará por estes dias, na colecção *Documentos Humanos* — onde já saíram obras de Manuel Larangeira, Oscar Wilde, J. J. Rousseau e Katherine Mansfield, — as célebres *Cartas a um Poeta* de Rainer Maria Rilke, traduzidos por Fernanda de Castro; na colecção *O homem e o Mundo*, a tradução de *O Universo*, de J. G. Crowther, por Gustavo Ramos de Castro. Esta edição, em bom papel, é muito ilustrada, com capa de Paulo Ferreira.

REINCARNAÇÃO DA POESIA

POR RENÉ BERTELÉ

DUAS concepções de poesia existem e se defrontam, de há um século, principalmente em França: uma tradicional, que considera a poesia como um objecto verbal, elaborado segundo regras mais ou menos fixas. Define-se por essas leis, pela habilidade em maneja-las e fazê-las servir ao desenvolvimento retórico de ideias ou de sentimentos, com vista a um ideal de beleza formal; predomina, pois, nela, o ponto de vista da arte. Sabe-se, porém, que desde os românticos, e através da poesia do séc. XIX até aos supra-realistas, se foi impondo uma outra definição de poesia: a poesia procura ser testemunho de uma experiência ética ou metafísica, ou as duas coisas, e revelar, por um mergulho brusco nas grandes profundidades do inconsciente, um conhecimento novo, inesperado e mais ou menos desconcertante do homem e do mundo. Um progressivo desdém pelas regras da retórica, e por fim, nos aspectos extremos, pela matéria da retórica, a linguagem, caracteriza esta poesia: E, todavia, lícito inquirir se as fronteiras entre uma e outra serão tão absolutas como parecem ser — se, por exemplo, a singular eficácia de que está preta a poesia-testemunho não dependerá da da matéria verbal utilizada. Certos poetas contemporâneos — um Reverdy, um Eluard, um Tzara, um Péret, um Michaux levaram talvez ao extremo limite, de resto em admiráveis realizações, esta poesia aparentemente não elaborada, «desfeita», «aberta», que se recusa a tomar formas e dispensa a arte, e deseja ser puro jacto, grito, notação patética, fragmento vivo e arrancado à derme mais profunda da consciência. E, no entanto, os seus melhores poemas, isto é, os mais significativos, não são, ao mesmo tempo e quer eles queiram quer não, «objectos verbais»? É o que nem sempre os imitadores viram, tantos poetas jovens para os quais a efusão poética se justifica demasiado facilmente, fora de quaisquer contingências verbais. Não admira que, hoje, mais uma vez, e para espíritos tão diferentes como Thierry Maulnier e Pierre Emmanuel, se ponha, ligado à linguagem, o próprio problema da poesia. O funcionamento da fala não é parente próximo, em última análise, do funcionamento da consciência? Se assim é, como pode a poesia moderna, cuja ambição é justamente apreender a totalidade dessa consciência, atingir essa ambição, uma vez que desde-

Este artigo, a que se deu o título de «Reincarnação da poesia», expressão usada pelo autor no texto, é constituído por três longos fragmentos de uma crítica publicada no n.º 5 de *Confluences* — Junho-Julho — 1945. Se, por um lado, é, em si própria e pelos livros criticados, extremamente esclarecedora, por outro lado, pode levar a rápidas generalizações os espíritos apressados, sedentos de aplicação. Daí, a conveniência de fazer notar que a oposição poesia formal — poesia informe, digamos, não se põe, hoje, em França, em termos idênticos aos nossos. Lá, tanto uma como outra correspondem ao que, entre nós, aflige os defensores e consumidores da poesia bota-de-elástico, floreal e recreativa, igualmente grata aos grandes diários e aos almanques. Não se trata, pois, da questão da popularidade da poesia chamada moderna. Claro que também se não trata da decantada questão da inteligibilidade, pão partido em pequeninos ou migalhomania... É por assim dizer, uma questão de método poético da poesia viva — e daí o seu interesse exemplar para nós, visto que, na poesia portuguesa, nem a forma nem a liberdade formal atingiram, na generalidade, uma tão elevada problemática. E não se esqueça que, embora o dadaísmo e o suprarrealismo tenham sido momentos da consciência poética universal, não houve, em Portugal, tais movimentos, como houve, aliás rapidamente, um incipiente futurismo. Claro que, para quem meta os últimos cinquenta anos num mesmo saco, nada disto tem importância. Os séculos anteriores, coitados, não indo para o saco também, é que ficam em muito má companhia.

J. de S.

nhe a condição das suas manifestações: o verbo?

E sob o signo destas preocupações que nos surge o último livro de Rolland de Renéville — *Universo da Palavra*. Em cada um dos estudos que o compõem e que vão de Nerval aos mais jovens dos contemporâneos, passando por Saint-Pol-Roux, Jarry, Fargue e Michaux, está patente o drama da consciência em luta com o universo verbal, a tentar descrevê-lo; estão patentes também, as derrotas e as vitórias dessa luta animada não só pela necessidade de expressão e de conhecimento, mas também

pela esperança de um verdadeiro efeito criador. De caminho encontramos as teorias caras ao autor de *Rimbaud*, o *Vidente* e de *A Experiência poética*. Há quinze anos — desde ter fundado, com os seus amigos René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte, *Le grand Jeu*, que Rolland de Renéville no-las propõe como primacial chave da poesia, com uma constância e uma tenacidade, que, aliadas ao seu elevado conceito de poesia, forçam a estima e o respeito. Essas teorias são sensivelmente as dos poetas simbolistas, sistematizadas por um discípulo dos Iluminados, leitor fervoroso do *Zoar* e dos livros místicos. Pressupõem uma posição rigorosamente idealista: o mundo é de aparências grosseiras, sob as quais o poeta deve distinguir as essências, as *ideias*, e, por uma ascese que é separação do mundo sensível, contemplá-las e exprimi-las. É, porém, difícil não objectar que, se, por exemplo, uma interpretação idealista, mesmo esotérica, se aplica perfeitamente a um Saint-Pol-Roux ou um Milosz, frutos preciosos do post-simbolismo, tal interpretação se aplica menos seguramente a Fargue, Eluard, a Michaux — e não se aplica a Prévert, Ponge ou Guillevic. Como aplicá-la mesmo a *todo* o Rimbaud? Há, nesses poetas, um esforço de apreensão da realidade, não só metafísica, mas realidade substantiva; um poder virulento de revolta, de agressividade e de *intervenção* que as interpretações idealistas deixam demasiado na sombra. É certo que uma torrente enorme de esoterismo atravessou toda a poesia do século XIX e impregnou o simbolismo e os seus prolongamentos; é certo que há experiências poéticas singularmente próximas da mística; é certo que uma preocupação magna do verbo, da sua essência, do seu poder, dominou a maior parte dos poetas. Não é menos certo que a imagem do poeta-mago, refugiado num espiritualismo ativo, imagem cara aos contemporâneos de Sar Péladan, que aparece nos estudos de Renéville, não corresponde já à ideia que temos do poeta e da poesia. Não é para um certo «materialismo» que, há vinte e cinco anos, tende a poesia moderna? — um materialismo que não nega essas realidades espirituais, e, pelo contrário, tenta a síntese delas e da realidade das coisas concretas, na expressão de uma *supra-realidade*. Sem dúvida, é esta a sua mais original característica.

.....
É a análise desta supra-realidade e das condições sociais em função das quais deve definir-se, que se dedica Jules Monnerot em *A poesia moderna e o sagrado*, livro importantíssimo, contendo os mais completos, lúcidos e decisivos juízos sobre a poesia moderna, quer dizer, o suprarrealismo, visto Monnerot quase identificar uma e outro. E com razão, pois que, no supra-realismo, se manifestam tipicamente as tentativas extremas da poesia moderna — o seu desejo de situar-se fora do domínio da

arte, cuja definição põe em causa e cuja crítica pressupõe, e o seu carácter de experiência humana que, à falta de melhor, se serve da literatura, embora sem se limitar às formas desta. Deveria, precisamente, condenar-se, talvez, Jules Monnerot por, ao falar de poesia, não considerar o poema em si mesmo, a fabricação, a determinações internas, não o explicar pelas intenções do poeta e pelos materiais utilizados, como costumam fazer os críticos, Roland de Renéville, por exemplo. Mas seria injustiça. Este livro não é de crítica poética; a intenção é outra, que lhe confere originalidade. Ao dissociar a noção de poesia de poema escrito, o fenómeno que estuda não é o poema ou o poeta mas a *necessidade poética*: «A necessidade de poesia existe em estado bruto, no homem. Muito poucos a satisfazem recorrendo à poesia literária. As estatísticas de difusão dos poemas preferidos pelos homens mais sensíveis à poesia deporiam, sem dúvida, a favor disto. Ora, tal necessidade procura e encontra algures satisfação. Aonde? Na moda, nos espectáculos mesmo vulgares, nessa longa e graduada cadeia que vai da literatura propriamente dita à mais bestial reportagem, passando pelos romances de «fantasia social» (romances policiais, romances de «terror» ou de «amor»)...

Esta necessidade de poesia, que pode satisfazer-se ou, antes, compensar a ausência que ela própria demonstra, é, no fundo, a necessidade de *sagrado*, noção que representa o papel que se sabe nas sociedades primitivas, e cuja nostalgia lancinante a nossa época sofre, por dominada pelo racional, o útil, o científico. —, pois, em função desta necessidade e desta nostalgia que deve ser estudada a poesia moderna — a poesia supra-realista: «Ávido de incarnar-se, o sagrado vagueia por toda a parte, hoje como outrora... Num mundo aparentemente profano, no meio do barulho e da confusão, o sagrado (um novo sagrado) reformase surdamente, fora das grandes expressões passadas, cada vez mais desprovidas de sentido». Reformase por momentos, acidentalmente, em certos produtos artísticos — um poema, um quadro, uma fotografia, que não são e não querem ser mais que os lugares de passagem, fortuitos, precários, e provisórios, dessa chama sombria e inquieta como uma alma sofrendo as dores da reencarnação. «Magia sem esperança» e mística sem objecto, a poesia moderna é simultaneamente paradoxal e trágica, porque supõe um supremo esforço para captar, nas formas verbais, o sagrado, ao mesmo tempo que nega, por irrisórias, as formas verbais. Observação extremamente justa, aplicável não só à poesia, mas à pintura e à maior parte das artes modernas — o artista, Picasso por exemplo, tenta captar formas, e recusa, todavia, encerrar nelas o seu absoluto e indizível sonho.

SOBRE UM LIVRO DE *EDITH SITWELL*

I

2

CREIO que Edith Sitwell começou a sua actividade poética quando da Primeira Guerra Mundial enfileirando ao lado dos que, como os *imagistas*, por exemplo, reagiam contra o artificialismo e convencionalismo da poesia da época — a chamada *Georgian Poetry*. De 1916 a 1921 organizou a antologia anual *Wheels*. As composições dos poetas que figuravam nessa publicação (onde Aldous Huxley também colaborou) eram caracterizadas por um bizarro e satírico decadentismo, o que aliás estava de acordo com o espírito da época do post-guerra de então.

A longa jornada desta grande poeta — digo poeta e não poetisa pelas óbvias razões depreciativas que envolvem aquela segunda expressão — tem sido uma linha recta de constante afirmação. A sua poesia é comparável ao longo amadurecer, porventura ainda não terminado, de um fruto misterioso. Poucos são os poetas que à medida que os anos vão passando nos dão, aliados a uma notável perfeição técnica, a mesma nota de frescura e, em cada livro, a revelação de novas descobertas.

A obra de Edith Sitwell coloca-a ao lado não só dos grandes poetas Ingleses mas também dos grandes poetas de todo o mundo.

A importância de um tal livro vem, principalmente, de situar tão claramente a grande crise da arte e da literatura modernas — crise latente desde o Romantismo, intensificada em Baudelaire, e estalando como um furacão com Dada e o supra-realismo. Pode, em linhas gerais, formular-se assim: certos homens, sentindo uma violenta necessidade de expressão intensa e completa, recorreram a meios julgados convenientes: a escrita, as linhas, as cores. Quando deveriam logicamente, pelo aprofundamento técnico desses meios, ter-se esforçado por conseguir deles a máxima eficácia, a tal se recusaram com soberba e insolência, troçaram deles e jogaram com eles até ao despedaçar final de todas as fórmulas; depois, alguns calaram-se para sempre, dois ou três matam-se, e os outros, passado o delírio, juntam às apalpadelas os restos, e com esse material vão tentar ainda — porque, neles, a necessidade de expressão era mais forte e, talvez, mais viva a antiga nostalgia da Beleza — escrever poemas e pintar quadros. Mas as obras conservarão sempre, como estigmas ardentes, os

No dizer de outro grande poeta e crítico inglês, Stephen Spender, a primeira fase da obra de Edith Sitwell pode ser caracterizada pela sua tentativa de criar uma linguagem e um mundo próprios. De facto, a esta fase corresponde uma série de experiências em «orquestrações verbais», em combinações de rimas soantes e dissonantes, na *distilação* de uma dicção poética (os versos de Edith Sitwell têm que ser ditos e não lidos), em novos arranjos estróficos, etc.

Dominada a sua linguagem, Edith Sitwell passou então a descrever-nos o mundo em que vive, como indivíduo, em termos de sincera ternura e compaixão.

3

Passados 30 anos da publicação do seu primeiro livro surge-nos agora esta «Canção do Frio», impregnada da mesma virginal intensidade revelada nas suas primeiras obras, quase inteiramente formada pelas composições escritas sob a trágica impressão desta guerra há pouco terminada.

Edith Sitwell, tendo percorrido uma jornada de longos anos, confessa-nos:

sinais das angústias e das dúvidas que necessário lhes foi ultrapassar para nascer. Há dez anos que assistimos em poesia a uma série de esforços para liquidar tal crise. Para os jovens poetas, trata-se, hoje, de reincarnar a poesia, de lhe atribuir um lugar e uma forma, após um século de nomadismo. A dificuldade consiste em reconciliar, antes de mais nada, com a linguagem, o espírito nómada e vagabundo da poesia moderna. Um duplo perigo espregueia essa tentativa: o perigo de se perder o imenso benefício das conquistas de uma grande aventura espiritual, e o perigo de procurar uma fácil reencarnação, pedindo ao passado receitas que estão gastas. Pesados esses perigos, quaisquer que sejam as nossas prevenções contra a poesia *deliberada*, não é impossível reconciliar poesia e linguagem. Aí estão, como prova, as obras recentes de antigos supra-realistas e as tentativas de alguns jovens poetas.

(*Confluências* n.º 5 — Junho - Julho — 1945)

RENÉ BERTELÉ

*Eu, que já fui outrora uma mulher doirada
como as que passeiam
Por sombrios céus — mas agora envelhecida
Me sento junto ao fogo, e o vejo mais, mais
frio
Espiondo escuras campinas, aguardo o
renascer da fé e do espanto.*

A sua volta ela vê um mundo em ruínas e é esse mundo que ela nos descreve de uma maneira tão humanamente patética que faz dela um dos maiores poetas desta guerra.

É um mundo povoado de «amores frustrados», «de donzelas e mulheres

estéreis», «de fantasmas», de uma estranha e sofredora humanidade recordando memórias impossíveis à luz de um sol generoso que não consegue apagar a sombra da morte.

Mas o poeta não desespera porque sabe que a sua prece será atendida:

*Ó, Amor, regressa ao mundo moribundo,
como a luz,
Da Manhã (...)*

TOMAZ KIM

UM POEMA DE EDITH SITWELL

DONZELA

Será a luz da neve que cedo dominará

A primavera do mundo? Ah, não, a luz é a alvura de todas as asas dos anjos

Tão pura como o lírio nascido com o alvo Sol.

E eu desejaria que cada um dos meus cabelos fosse um anjo,

Ó meu rubro Adão,

E o meu pescoço se estendesse a ti como um raio de Sol ou tenro rebento de um lírio

Na primeira primavera do mundo, até que tu, minha majestade de barro,

Meu Adão, rubra margá do pomar, esquecido

Do ribombar de indignidades e justiça e das ruínas

Encontrasses a verde sombra da primavera sob os meus cabelos, esses anjos resplandecentes,

E o meu rosto, o alvo sol nascido do caule do lírio

Vindo do mundo subterrâneo, trazendo a luz aos solitários:

Até que os povos das ilhas da solidão gremem para as outras ilhas

Esquecendo-se das guerras dos homens e dos anjos, a nova Queda do Homem.

(TRADUÇÃO DE TOMAZ KIM)

UMA OBRA NOTÁVEL SOBRE A ESCOLA DE VISEU

Deve aparecer ainda este mês uma obra de suma importância para o estudo da pintura portuguesa: um novo trabalho de Luís Reis Santos, VASCO FERNANDES E OSPINTORES DE VISEU NO SÉCULO XVI.

Esta obra, que será a mais completa monografia sobre o assunto até hoje publicada, reúne abundante documentação inédita, e sobre ela elaborou o autor um aprofundado estudo dos pintores quinhentistas de Viseu, definindo a sua personalidade, sobretudo a de Grão-Vasco, o mais representativo pintor português do século XVI.

A preciosa série de 146 fotografuras e uma tetracromia que completam o volume, reproduz a quase totalidade dos painéis da escola de Viseu, valorizando extraordinariamente esta obra, a que está desde já assegurada um lugar proeminente na bibliografia do assunto.

Completam o volume cópias de manuscritos e um catálogo exaustivo das pinturas.

PEARL BUCK
SAROYAN
STEINBECK
CALDWELL
ANDERSON
FAULKNER
HEMINGWAY

NA NOVA ANTOLOGIA:

**MESTRES DO
MODERNO CONTO
AMERICANO**

que a PORTUGÁLIA
acaba de editarTradução de
CABRAL DO NASCIMENTO

1 vol.: 20\$00

MÁRIO ELOY

(Continuação da página 5)

Gromaire, com quem se descobriu em afinidades. A virilidade destes e certas confidências da arte de Picasso, transtornaram-lhe os sentidos daquilo que procurava, e fugiu para a Alemanha. Em Berlim caiu em pleno movimento Expressionista. E gostou de Grosz.

No entanto, era outra coisa que Mário Eloy queria. Era outra a expressão que reclamava das suas possibilidades. Era outra a verdade, a linguagem, a ideia, que levava oculta e imprecisa no seu desejo, na sua inquieta ansiedade, de Portugal, e que em Paris não conseguira proclamar. Agora, nem em Berlim alcançava pôr a descoberto, nitidamente, a seu contento, num mixto de impotência e de inconformismo, quanto lhe enchia a vontade que o deixava perplexo, desesperado, ao ponto de deixar passar o tempo em inércias e, para ganhar o pão para a boca, enfileirava nas bichas de figurantes anónimos do cinema.

A sua pintura de verdes e negros, sistemática e seca, desagradava-lhe. Tentava penetrar na abstração dos temas, mas a cor, a verdadeira origem e função de pintura, apoderava-se do seu espírito e ganhava a partida. Não vivia senão por dois sentidos: o de pintura e o de carne. Escarnecia deste, mas tornava-se um caso freudiano, que se prolongava com paixões por mulheres que o não compreendiam. Farto de isolamento e de incoerências na arte, regressara a Lisboa, e foi então que se encontrou com independência e personalidade, sabe Deus com quanta luta, com quanta dificuldade de forças para acertar, pintando, repintando e trepintando a mesma tela, cobrindo de azul o que era róseo anteriormente, e depois de sépia e por fim de verde, aquele verde espesso e triste da sua derradeira obra. Mas Eloy fora também senhor do seu azul e dos seus róseos. Eloy fora por direito de pesquisas, de conquistas, de tenacidade e obsessão no trabalho e na rebusca da sua personalidade, dizendo só o que queria, quer os outros o entendessem ou não, grande senhor de sua obra.

Um dia escondeu-se. E logo a lenda lhe patinou as famas: que se alcoolizava, que tinha delírios, manias de perseguição e de grandeza, que ficara impotente de todo. Na realidade ele esmorecera. Depois, quando quis recobrar forças, era na verdade tarde. A lucidez, que se emaranhava intermitentemente, com desconexidades de pensamentos, tornara-se na auto-análise, sua inimiga. E então sossobrou, mas não transigiu.

Sou dos dois ou três raros amigos que o acompanharam até ao fim. Era necessário interná-lo para que não morresse de um desvaio. Desapareceu e logo esqueceu. Mas talvez não... de vez.

DIOGO DE MACEDO

TEATRO

COMENTÁRIOS À MARGEM DO TEATRO

ASSISTI há dias por acaso — por desgraça, apetecia-me dizer — a uma estranha representação teatral que, pela sua inferior categoria, não merece sequer ser mencionada aqui, deixando-me no entanto perplexa, vagamente agoniada, como se tivesse ido à Outra Banda em dia de temporal.

Não saberei dizer se me maravilhou mais a insignificância perfeita, a tontice completa de tudo quanto se passava sobre o palco, se as reacções dos quatro ou cinco mil espectadores que se apinhavam na sala e, tendo pago o respectivo bilhete, passavam umas poucas de horas inconfortavelmente instalados, para assistirem a uma coisa daquelas, mostrando-se contentes, ainda por cima.

Falando com franqueza, deverei acrescentar que não tardou me sentisse vinda de um outro mundo, sem muito bem entender o porquê de tudo aquilo.

Sai antes do fim — eram duas da noite — divertida com a singularidade do que acabava de presenciar mas, de então para cá, ficou-me um vinco magoado cá dentro, uma nódoa escura, que me incomoda e me entristece.

É tão penoso ver o nosso semelhante pairar assim baixo! É de tal modo vergonhoso o panorama teatral que se nos apresenta!

Revistas mais ou menos abjectas — e ainda será onde se encontra uma ou outra nota viva, — farças sem nenhuma categoria, traduzidas do espanhol ou do francês, algum tímido original matraqueando teclas há muito estafadas e, de tempos a tempos, uma tentativa meio falhada, como não poderia deixar de ser navegando em maré tão baixa, à qual o público não corresponde nem poderia corresponder.

Há muito considero evidente que o espectáculo teatral, digno de tal nome, deva ser uma espécie de diálogo estabelecido entre dois elementos dispare — público e representação — tendente a fundi-los, obrigando-os a interpenetrarem-se.

De facto, os elementos reunidos sobre o palco, peça, interpretação desta — realizada por meio da montagem, da marcação e do trabalho dos actores — têm, ou deverão ter, um único fim, trazer até ao espectador aquele *imponderável* (a que poderemos chamar *realidade poética, segredo do artista, intenção profunda da obra*, ou coisa semelhante) que cada um, por si só, não seria talvez capaz de encontrar mas que, uma vez criada essa corrente de simpatia que liga os seres, quando constituindo o chamado público, lhes virá

naturalmente ao encontro, por uma como que intuição.

Ora acontece que, sob este ponto de vista, a singular representação a que atrás aludi merece, sem favor, o nome pomposo de espectáculo, pois o diálogo entre sala e plateia não tardou em estabelecer-se.

O público seguia atentamente tudo quanto se passava sobre o tablado, aplaudindo com vigor as vedetas chilreantes (sem ofensa para as avizinhas), demonstrando sentir pela qualidade da música e excelência da execução uma indiferença só comparável aquela que aparentavam ter os mesmos cantores, não deixando de rir, um tanto alarvemente, à menor palermice balbuciada pelos comediantes e pronto a embasbacar com os esforços, pouco coroados de êxito, dos pretensos bailarinos.

Diante de tais factos, que conclusões tirar?

Que os portugueses são especialmente mal dotados para o teatro? Que se perdeu a mais vaga noção do que seja *métier* — de arte é melhor nem falar? Que aportei realmente de qualquer longinquo astro, considerando estranhas coisas perfeitamente naturais? Ou então, muito simplesmente, será que as criaturas sentem agudamente a necessidade de sair de si mesmas, de se confundirem com os outros um instante, de se libertarem da esfera onde habitualmente se movem, porque, numa palavra, a necessidade de espectáculo é nelas vital?

É evidente que eu não podia esperar, nem esperava, mesmo admitindo que acabo de chegar de qualquer planeta distante, que uma população com tamanha percentagem de analfabetos e de gente mal sabendo ler, uma população bastas vezes sub-alimentada e vivendo em péssimas condições de higiene, tivesse um grande requinte de gostos, interessando-se a fundo pelos florescimentos mais alevantados da espiritualidade; não, seguramente não esperava.

Não ignoro que, em nós, o bicho conta e sei que tem de andar comido, repousado e devidamente ensaboado para saber pensar. Creio, no entanto, que foi exactamente por não ignorar qualquer desses factos, e por ter de retirar deles conclusões, que me entristeceu assistir ao que assisti.

Enquanto sobre o palco perpassavam meninas casadoiras (possuindo por certo inúmeras e valiosas virtudes familiares) armadas, inexplicavelmente, em vedetas da rádio; jovens que teriam talvez o direito de, a par com qualquer ocupação útil que os fizesse viver, dedicar umas quantas horas por semana a estudar canto,

aprendendo romanzas com que delectassem a família ao serão; pobres raparigas a quem faltava, para poderem dançar, um mínimo de treino, sobejando-lhes por certo necessidade de comer todos os dias; enquanto do buraco da orquestra me chegavam lufadas de música estridente e monótona; fatigada já de fitar cenários vistosos que se me afiguravam há muito conhecidos, eu procurava observar aquilo que se passava á minha volta, formulando, sem querer, uma interrogação:

Estará certo corresponder com borracheiras daquelas à necessidade legítima de espectáculo que existe nas criaturas? Não será desonesto abusar da falta de critério de pessoas sem preparação alguma para assim as enganar?

A esta interrogação porém outra se seguia imediatamente: Mas, se lhes for oferecida outra coisa, interessar-se-ão? É provável que não. E, nesse caso, que fazer?

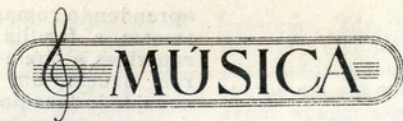
Claro está que o público só poderá integrar-se no espectáculo desde que este o não transcenda excessivamente e, sendo assim, como conseguir fornecer a pessoas mal sabendo ler muitas delas, a pessoas pouco habituadas a escutar e ainda menos a entender, representações que, interessando-as, sejam aceitáveis, elevando-as aos poucos, em vez de, mais e mais, as fazerem descer?

Criou-se então um círculo vicioso, um círculo de ferro que é indispensável quebrar? Assim é, quer-me parecer. Trata-se de um problema de muito difícil solução. Entretanto, já em épocas e países diferentes, outros se encontraram em presença de problema idêntico, conseguindo resolvê-lo melhor ou pior.

Evidente se torna que, cuidar do que se passa sobre a cena, pretendendo ignorar as limitações de quantos se encontram na sala, é trabalho inútil e portanto, sem um prévio esforço — pelo menos, sem um esforço simultâneo — feito no sentido de elevar um pouco a mentalidade do grosso da população (coisa sempre tão ligada às suas condições de vida), difícil se torna que qualquer tentativa tenha probabilidades de resultar.

Todavia, e enquanto tal coisa se não dá, talvez que não fôsse de todo inútil procurar que o público se dividisse automaticamente em camadas, experimentando depois fornecer, a cada um desses grupos, espectáculos que, movendo-se embora dentro da sua esfera de interesses, o auxiliassem a adquirir o hábito de escutar, sem ser apenas com os ouvidos, incutindo aos poucos nas criaturas um mínimo de espírito crítico, e desenvolvendo nos melhor dotados a capacidade de experimentar a chamada emoção artística, tão valiosa para o aparecimento de um sem número de virtudes sociais.

Mas, instantaneamente se nos depara uma terrível dificuldade: como conseguir que tais grupos se



DIRECTRIZES DA VIDA MUSICAL CONTEMPORÂNEA

AQUI está um assunto apaixonante, cativante, ou enervante, desconcertante, ou cómico ou dramático, — conforme o prisma pelo qual o observamos e o centro aonde o focamos.

Se o prisma for o do papel da música na sociedade e o centro for Lisboa, ficamos perplexa. Entrecruzam-se correntes de interesse que bem queríamos não achar desconhecidas, mas... vejamos, que é melhor:

S. Carlos, o luxuoso e sedutor Teatro Nacional de arte lírica, reatou como tal uma tradição que considera um título de nobreza, interrompida durante bastantes anos, apresentando a quem os podia pagar por altos dinheiros, espectáculos de ópera com os cantores italianos de maior fama actualmente. (O *Mundo Literário* referiu-se largamente a estes espectáculos, dos quais se sobrelevou a obra-prima de Verdi; «Falstaff», com um inesquecível desempenho). Houve mais coisas famosas, a títulos diversos, e isto tudo seria um alimento que muitos podem chamar *espiritual*, mas que nós apostamos não ter sido mais do que de diversão, para metade do público que encheu, por vezes um tanto ou quanto artificialmente, o teatro. Função social de desfastio, para os privilegiados da bolsa. Ficará mal dizer que para os humildes e assaz numerosos colaboradores portugueses, aqueles espectáculos representaram noitadas mal compensadas, e o atabalhoamento do costume?

Para o espectador de posses limitadas e que, visto o seu grande número, não pode aspirar a *borlista*, a ópera em S. Carlos não representou nada. Mas é certo que tinha tido antes ópera no Coliseu, — outra companhia, com elementos de êxito assegurado, de resto, e lugares nada baratos para quem não quereria ou não poderia recorrer à geral. Conhecemos dessas pessoas, que «fizeram um pesado sacrifício, por amor da cultura». Deus do céu! Ainda há quem confunda essa atracção, nada pecaminosa, mas gratuita, pelo belo canto, naquele ambiente e com total ausência de renovação, com amor da cultura?...

Baratos, foram os três concertos sinfónicos promovidos pela Câmara Municipal, também no Coliseu, em

três noites consecutivas. Só isto prova o que há de esporádico, de contingente, de inconsciente nestes empreendimentos. Nem a actividade da nossa Orquestra Sinfónica Nacional está orientada de modo a poder propagar na população o culto tão benéfico, e que podia ser tão bem aceite, da boa música sinfónica. Era preciso outra orquestra de existência viável, — e parece que vamos, finalmente, tê-la, estudada e resolvida a situação criada pela escassez de elementos para completar certos naipes, outro pormenor da nossa vida musical que nos faz abrir os olhos apreensivamente. E nós, que temos um Conservatório que ficou tão bonito! Um verdadeiro museu, dizem todos que o vão visitar.

Parece que estamos a escrever com o bico da pena azedado. Pudera! Temos também compositores subsidiados que não produzem quase nada, e tivemos experiências de arte lírica portuguesa em S. Carlos que levaram dinheiro e energias, mas às quais faltou um mínimo de orgânica...

Enquanto esperamos pela nova orquestra, tivemos de novo promovido pela Câmara Municipal, e no Coliseu, um concerto coral sinfónico que encheu quase a grande casa, para quê? Para não provocar nenhuma espécie de reacção, que reacção não podemos chamar nem o descontentamento mudo de muitos, nem as palmas pouco convencidas de duzentos «amigos», familiares e simpaticizantes.

Sem despertar o furor mundano manifestado pelos espectáculos líricos de categoria, os concertos do Círculo de Cultura Musical continuam a ser detentores duma boa parte do interesse musical lisboeta. Nesta temporada, a representação francesa foi brilhante, a seu modo também ela nos fala dum possível ressurgimento acentuado da França. Mesmo sem afirmar que foi a tremenda convulsão que «fez» a «Ars Rediviva» de Claude Crussard, e a arte sublime de Ginette Neveu, todos os artistas, todos os espíritos, homens e mulheres, ao sofrer a guerra mostraram a sua tempera. E até que ponto marcarão os compositores a sua posição de representantes da França, esse Messiaen, esse Jolivet, revelados em Lisboa graças à orga-

nização pro-música moderna, «Sonata», e Poulenc, e Milhaud, que continua o seu fértil labor na América?

O facto é que também de França chegam notícias que reflectem a encruzilhada a que chegaram actualmente as vontades. A *Revue Musicale*, que reaparece com regularidade, trás no seu último número, 2.º do seu reaparecimento, dois artigos que à primeira vista parecem opor-se: «*Vers un classicisme musical*», e «*Vers un nouveau Romanisme*». Mas não; o primeiro é uma apologia da metafísica, o segundo uma apologia da emoção. O defeito de ambos, é a falta de objectividade. Os autores que os assinam não nos são conhecidos como compositores, não cremos que saibam o que é «dar o corpo ao manifesto». Em todo o caso, é muito possível que procurem ir ao encontro, justamente, das estéticas de Messiaen e de Jolivet.

Preocupa porventura todas as inteligências voltadas para os problemas musicais a condição de aceitação colectiva pela qual a música, uma vez que para isso não tivesse de fazer um pacto com a trivialidade, adquiriria, ou readquiriria a força enorme de que é detentora. Mas cremos que a teoria não pode ir à frente da experiência, do empirismo, mesmo, com o qual os temperamentos mais fortes dão a necessária sacudida às cristalizações.

O que nos aprez registrar, para terminar, são pequenas informações do noticiário geral, como esta: «*A Direcção dos CENTROS MÚSICAIS RURAIS comunica-nos que um exame em vista da criação de novos postos de monitores de música e canto coral no quadro escolar e post-escolar das comunas rurais de muitos departamentos, está previsto por volta do 12 de Junho de 1946 numa Escola da Cidade de Paris.*» «*Os senhores R. Betolaud e An Thirion depuseram uma declaração no CONSELHO MUNICIPAL DE PARIS em vista de fazer atribuir uma subvenção de 23 milhões de francos às associações sinfónicas e aos principais agrupamentos instrumentais parisienses.*» «*O COMITE NACIONAL DE PROPAGANDA PARA A MÚSICA organiza um grande concurso por ocasião das semanas musicais francesas, dotado de numerosos prémios. As perguntas são as seguintes: 1.º Procurar todas as circunstâncias que são acompanhadas duma parte musical. 2.º Procurar todas as circunstâncias das quais a música está ausente. 3.º Expressar as reflexões que vos inspira a comparação das duas respostas precedentes.*»

Sem romper lanças por critérios que desconhecemos, sempre verificamos um alargamento da projecção musical associada à vida de toda a gente pelo qual nós também queríamos trabalhar aqui, com todas as nossas forças.

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-2

POR ANTÓNIO PEDRO

A MPLIANDO o significado da expressão a um sentido mais geral, a pintura só deixa de ser um acto mágico quando funciona como arte decorativa, e como arte decorativa funciona dum modo subalterno que nos não interessa no seguimento sucinto desta História Breve.

O artista ou se comove ou se distrai, melhor dizendo — age sempre para comover ou para distrair. Se tenta comover a Natureza, os Céus ou o semelhante, é como um mago ou um demiurgo que transforma a sua arte num veículo de comunicação, mas o gosto espectacular duma harmonia formal basta lhe frequentemente, limitando-se então a ser o artífice que serve o arquitecto preenchendo o vazio dum muro ou completando a conexão dum ambiente.

Quando é pintor, reduz ainda, por vezes, a sua função a fabricante de ornamentos ou a colorista de esculturas.

Eis o que aconteceu ao longo da longa história do Egipto e dos povos do Próximo Oriente, eis o que vem a acontecer mais tarde com os árabes a quem, para maior entrave, a religião proibia a representação figurativa. Assim, à grande arte arquitectónica dos primeiros e à sua escultura, à arquitectura dos segundos, à sua alta cultura e desenvolvimento, não corresponde nenhuma espécie de pintura que, em tão breve resumo, valha a pena mencionar.

É pois só o arquipélago de Creta, no período chamado pré-helénico, que aparece ou reaparece a pintura como arte independente.

O copeiro do palácio de Cnossos, a sacerdotisa de Tirinto, a grande composição também de Cnossos, *Tauromaquia*, e esta espantosa cabeça de mulher conhecida irónicamente pela «parisiense», são, entre outras coisas infelizmente encontradas fragmentadas e incompletas, testemunho duma arte cheia de frescura e de expressão, onde o imediatismo e, por vezes, a negligência da pincelada fazem supor um sentido de conjunto prevalecendo sobre a meticulosidade do pormenor. A segurança essencial do desenho, a veracidade das atitudes, o estilo, voluntariamente simplificado mas de forma a não submeter a intenção a um paradigma pré-estabelecido, demonstram uma maioria estética que não seria fácil de explicar se ao pintor não tivesse servido a tradição do baixo-relevo.

Como este, e durante muito tempo, a pintura vive apenas no plano da parede em que se executa, e o conhecimento do movimento não implica uma diferenciação de planos.



«A PARISIENSE» — FRESCO DE CNOSSOS (CRETA)

MINOENSE RECENTE

Assim se designa o período da civilização pré-helénica de que possuímos os restos da admirável pintura mural a que se refere esta página. É chamado o minoense recente em oposição ao médio e ao antigo, datando respectivamente de 1500, 2200 e 3000 anos A. C.

Correspondem estes três períodos, um pouco convencionais como todas as classificações deste género na história da civilização egea, desenvolvida a par da egípcia, do outro lado do Mediterrâneo, ao antigo, médio e novo império do antigo Egipto.

ANTOLOGIA DE AUTORES PORTUGUESES E ESTRANGEIROS

FERNANDO PESSOA

POESIA

(2.ª edição)

AS MELHORES POESIAS DE UM DOS MAIORES POETAS PORTUGUESES

17\$50

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

Av. da República, 48-B' — LISBOA

A TELEVISÃO DO TEMPO PELO R A D A R

(Continuação da página 9)

podem já considerar-se como dependentes da massa e grandeza das partículas de água em suspensão na atmosfera. Em geral, quanto mais carregada de água está a atmosfera mais fortes são os ecos e portanto mais severa é a tempestade reflectora. As dimensões das partículas aquosas tornam-se de importância predominante quanto mais elevada é a frequência da emissão do RADAR. Aumentando a frequência diminui-se a penetrabilidade e portanto torna-se mais fácil determinar tempestades de intensidade menor. Todo o trabalho de aplicação subsequente está em determinar as frequências a utilizar para cada caso, alargando o seu raio de acção.

A primeira observação de ecos do RADAR deve-se a Donald Kerr, em Março de 1942. A utilização prática conseguiu-se logo sendo correntemente utilizada em meteorologia para a determinação de ventos em altitude com o céu coberto — em direcção e velocidade — (RAWIN), e agora na «visualização» do tempo — localização e determinação do deslocamento de grandes massas de nuvens, trovoadas, frentes (fronteiras de separação de massas de ar termicamente diferentes), linhas de rajadas e aguaceiros, etc.

O observador meteorológico que dispõe do RADAR pode «ver», numa área de 100 a 175 milhas de raio, as tempestades e formações nebulosas como o observador militar pode «ver» um avião voando dentro de uma área de raio até cerca de 50 milhas.

Nos osciloscópios PPI (*plan position indicators*) — indicador de posição que marca a posição da fonte do eco num diagrama polar — distinguem-se os ecos de natureza meteorológica dos causados por obstruções topográficas, pela flutuação contínua em contornos, dimensões e intensidade que apresentam os meteoros. Os osciloscópios A, que determinam a distância do meteoro e medem a intensidade do eco, apresentam ecos variando rapidamente de intensidade. Certos grupos de ecos reúnem-se e tornam a dissociar-se à medida que caminham no campo visual do osciloscópio.

Resumindo, os métodos do RADAR assinalam as tempestades e permitem determinar quantitativamente a distância, direcção, área e espessura de tais formações.

Como um feixe de radiações ultracurtas — apesar de bastante «rectilíneo» — diverge, a intensidade da energia diminui com a altura e assim se pode fazer uma ideia da «espessura» da tempestade. Para um equipamento de RADAR instalado ao

solo, a relação entre o desenvolvimento vertical da tempestade e a distância a que pode ser observada é, actualmente, a seguinte:

Desenvolvimento vertical	Distância (aproximada)
5.000 pés	8 milhas
10.000	120
20.000	175

A relação entre a natureza dos ecos e os vários meteoros seria apenas própria de um artigo para meteorólogos especialistas. Ilustrando esta notícia damos duas fotografias que dão uma suficiente ideia ao curioso do que se pode ver num osciloscópio

do RADAR meteorológico. As legendas ajudarão o leitor.

Nos Estados Unidos, em 1945, existiam já 12 estações munidas de RADAR meteorológico, fazendo observações horárias transmitidas a todo o país em mensagens especiais (RAREPS).

J. P.

BIBLIOGRAFIA:

Como é de supor, é curtíssima. Conhecemos apenas:

1) *Radar Weather Observations*. Weather Service Bulletin. 3, n.º 2 pp. 1-7, Fev.º, 1945. A. A. F. Headquarters Weather Wing, Ashville, N. C.

2) R. H. Maynard — *Radar and Weather*. The Journal of Meteorology, vol. 2, n.º 4, Dez.º, 1945 (impreso em Abril de 1946).

Supomos que as gravuras (extraídas do artigo de R. H. Maynard) são inéditas na Europa, mesmo em revistas da especialidade.

COMENTÁRIOS À MARGEM DO TEATRO

(Continuação da página 13)

formem com o automatismo necessário — isto é, levando apenas em linha de conta a cultura e capacidade de interesses de cada um?

Seguramente que, consentir que tal coisa dependa da maior ou menor capacidade económica, não pode bastar. Pessoas há, com imenso dinheiro, sem nenhuma cultura, com péssimo gosto e sem a mínima capacidade de interessar-se por coisa que valha. Em compensação outras haverá, com gostos apreciáveis e requintados, em condições económicas pouco favoráveis. E isto para não falar das classes absolutamente desprotegidas onde famílias inteiras vivem de um ordenado que não chegaria para pagar a renda de qualquer habitação minúscula mas decente, dada a tarifa actual.

E será justo, atrevo-me ainda a perguntar — ainda que esta pergunta possa embrulhar mais a questão, já de si complicada — por completamente de parte tão grande número de criaturas, talvez as mais necessitadas, exactamente daquelas vantagens que um bom espectáculo pode oferecer?

Adiante; nem sequer valerá a pena prosseguir, pois outra dificuldade, se possível maior, se seguirá imediatamente.

Como exigir de empresas teatrais, com intuítos meramente comerciais, que se empenhem não sómente em fornecer espectáculos aceitáveis como exigir-lhes, ainda por cima, que o façam por pouco dinheiro?

Só empresários prestes a ingres-

sar em Rilhafoles se meteriam em semelhante coisa. Creio que o círculo de ferro só será transposto no dia em que tais empresas sejam substituídas por entidades para quem a cultura tenha, de verdade, valor, considerando que merece por si só o esforço.

Suponho que, com o teatro, acontece facilmente uma coisa que é frequente suceder com algumas outras actividades dos povos civilizados: trazem consigo, quase fatalmente, *deficil* monetário, não sendo no entanto dispensáveis, pois o rendimento que dão é na verdade muito importante, ainda que não seja possível contá-lo em dinheiro.

Creio não estar exagerando a importância que atribuo ao teatro. Não deveremos considerá-lo factor primordial na cultura dos povos e na cultura de uma língua? No nosso caso especial de portugueses, duas coisas convém talvez não esquecer; primeiro, um povo pequeno só poderá contar pela cultura, segundo, a nossa língua possui nobres tradições que temos o dever de conservar.

Não; ainea que considerando que o teatro, entre nós, corre grave perigo, não posso acreditar que esteja destinado a perecer.

MANUELA PORTO

VALE-LHE A PENA ASSINAR

MUNDO LITERÁRIO