

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

N.º 16 * 24 DE AGOSTO DE 1946

O JUÍZO ESTÉTICO

DEPOSITO LEGAL
JAN 1946
POR ADOLFO CASAIS MONTEIRO

A FIRMEL, num artigo anterior (1) que, para o crítico ou para o leitor, «a verdadeira liberdade está em saber julgar dentro de limites, isto é, não julgar apenas em função de um passado que julga conhecer, nem apenas de um futuro que julga prever».

(1) — «Mundo Literário», n.º 6.

Creio, achando justas as observações de alguns amigos, ter dito demasiado pouco para a importância do assunto. Daí esta tentativa de desenvolver aquele ponto de vista. Entre outras observações que me foram feitas, pareceu-me importante, sobretudo, a seguinte: «Então, só o gosto será a base dos juízos sobre as obras do presente?» O gosto, isto é: algo meramente subjectivo, pessoal, e demasiado moveido para sobre ele se assentarem juízos. Concordo e não concordo.

Em primeiro lugar, parece-me que esta expressão, «o gosto», é por demais traiçoeira. Quando digo «gosto», não significo o mesmo que dizendo «é verdadeiro» ou «é justo». Devo talvez concluir que por tal expressão entendo, portanto, a forma de juízo específico dos objectos estéticos, isto é, das obras de arte. Que dizendo «gosto», julgo uma obra de arte. Creio isto certo, e legítimo. A verdade é porém que, normalmente (e na estética nada é mais normal que a impropriedade...), se usa da palavra com um à-vontade que lhe deixou pouca probabilidade de se usar com seriedade. Diz-se efectivamente que se gosta do que é doce, do que é cómodo, do que é agradável a toda a espécie de sentidos (chega a dizer-se gostar dum remédio), o que, evidentemente, relega a palavra para o limbo. Mas não iremos concluir daí que não há juízos estéticos! O gosto é, com efeito, o «sentido do belo», e sobre este sentido assentam os nossos juízos estéticos. É um juízo de valor? É um juízo de valor... estético. Duma esfera irreductível a qualquer outra, cuja validade só poderá ser encontrada nela mesma. Daí para o meu amigo, como bom filósofo que é, a dificuldade de admitir que o «gosto» pudesse ser considerado fundamento dum juízo. Pois que outra coisa havia de ser, em se tratando duma obra de arte?

Acrescente-se que esse juízo estético continua a ser a base dos juízos

MAIS UMA EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

A I Exposição da Primavera no Ateneu do Porto e, sobretudo, a I Exposição Geral de Artes Plásticas em Lisboa foram dois acontecimentos de destacado relevo no ambiente acomodaticio, mole, estagnado das Artes Plásticas em Portugal. É que a Arte só verdadeiramente cumpre a sua missão, só é Arte, quando não se acomoda ou estagna sob qualquer condicionalismo que a inferiorize ou deprima. Por ser assim, foi que as duas mencionadas exposições, realizadas com grande projecção nas duas principais cidades do país, livre e independentemente organizadas pelos próprios artistas, funcionaram como pedras que fossem jogadas sobre a superfície parada de um lago. Estas afirmações nunca se perdem, mas antes servem de incentivo, exemplo, ponto de partida. Nada mais natural, portanto, que outras exposições surjam, afirmando que, mesmo na provincia, em péssimas condições de aprendizagem e de estímulo, muitos artistas, desconhecidos e ignorados, trabalham com afinco, embora com amadorismo, para a realização de uma obra estética, séria e humana. Nessas exposições modestas revelam-se muitas vezes autênticos temperamentos de artista, que partindo daí caminham e avançam vencendo os obstáculos que lhes pareciam intransponíveis e fatais, embora seja certo que a maioria se perde — porque tudo lhes falta e nada lhes dão — enquanto os Pachecos continuam famosos e sempre a subir...

Seja como for, não somos tão pobres e tão maus como parecemos e nesta hora de expectativa que o mundo atravessa, possuímos com certeza, dentro da nossa juventude mais esclarecida e mais honesta os valores necessários para nos afirmar junto daqueles outros homens que pretendem construir uma vida melhor, cujos alicerces foram cavados pela mais sangrenta de todas as guerras e cujas muralhas foram construídas pela carne de mártires, de heróis e de vítimas, não podendo portanto ser des-



JÚLIO — FAMÍLIA

truída por qualquer subterfúgio de uma paz de compromisso.

A I Semana de Arte em Vila do Conde, «terrazinha antiga, plácida e campestre» — como escrevia Antero em 82 — foi uma prova real de tudo quanto dissemos.

A Exposição de Artes Plásticas — Pintura, Desenho e Arquitectura — realizada no Casino, foi um acontecimento que transcendeu as fronteiras da «terrazinha antiga, plácida e campestre». O centro da Exposição foi Júlio — os seus companheiros pretenderam mesmo «consagrá-lo» com aquela espontânea e sincera admiração que caracteriza a gente jovem. Júlio é já um nome feito, não precisa de adjetivos e, se é certo que a sua personalidade levou tempo a impor-se à inércia da critica oficial

(Continua na página 8)

NESTE NÚMERO:

Jean-Paul Sartre e o existencialismo, por João Gaspar Simões
O baile, por Branquinho da Fonseca
Como está a fazer-se a cultura de arte em Portugal? (II), por Cândido Costa Pinto

CRÍTICA DE LIVROS:

«Gaimirra» de Antunes da Silva, por Armando Ventura Ferreira
PANORAMA CIENTÍFICO:

Dois professores e uma história a meia-voz, por Edmundo Curvelo
A distância como elemento da noção de espaço, por Rui Luiz Gomes

CINEMA, por M. de A.

TEATRO, por C. M.

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - II por António Pedro

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 24 DE AGOSTO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director

Jaime Cortesão Casimiro

Editor:

Luis de Sousa Rebelo

Corpo directivo:

Adolfo Casais Monteiro, Emil Andersen e Jaime Cortesão Casimiro

Propriedade da

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

Redacção e Administração:

Av. da República, 48-B Lisboa N.

Composição e impressão:

Imprensa Libânio da Silva—Travessa do Fala-Só, 24—Telef. 22504

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos em Portugal, Ilhas Adjacentes e Colónias: *Editorial Organizações, Lda.—Largo Trindade Coelho, 9-2º—Telef. 27507—Lisboa*Distribuidores exclusivos para o Brasil: *«Livros de Portugal, Lda»—Rua Gonçalves Dias, 62—Rio de Janeiro.*

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

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

12 números 27\$50
24 números 53\$50

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes do correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

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

a fazer quando o nosso presente for já história, e ele é também a base dos juízos que fazemos sobre as obras do passado. Passa-se simplesmente isto: que o juízo histórico se acrescenta ao estético, quer dizer, que as obras do nosso tempo *adquirem* valores de outra espécie. Para sermos exactos, devemos acrescentar até que certos desses valores já lhe são atribuídos, hoje mesmo, os de verdade, sobretudo, mas o seu valor é muito restrito, sobretudo por ser muito difícil encontrar quem, entre os que cuidam da verdade (isto é, os filósofos) saiba não sobrepor aos estéticos os valores da sua «especialidade».

Ao usar a palavra «especialidade» não pretendo fazer ironia. Temos quase todos uma especialidade qualquer. Vemos o mundo através dela, em função dela. O filósofo puxa a si a obra de arte, e outro tanto faz o religioso ou o político. E como é difícil ao crítico não ser, às vezes, o filósofo, o religioso ou o político! Sobre-tudo porque «esteteta» se tornou uma palavra antipática, que quase toda a gente repele. De qualquer modo, o certo é que dificilmente o homem alcança não ser o especialista de alguma coisa. E como esse homem universal não se encontra, só há a desejar que trate da arte, sobretudo, o seu especialista, chamemos-lhe crítico... ou esteta.

Creio que um esforço imenso está por fazer nos domínios da estética. Embora de sobreaviso contra a tendência que temos sempre, seja qual for a época, para desvalorizar o que se teorizou anteriormente, parece-me não estar em erro ao afirmar que o juízo estético continua a ser uma palavra com demasiado pouco sentido, ou com demasiados sentidos. Creio que a estética tem de ser definitivamente separada da filosofia — e muito mais necessário é curá-la da tendência a se aproximar da mística, aproximação que não pouco tem contribuído para aumentar a confusão. Mas isto é divagar.

Falei atrás num «juízo histórico» que se acrescenta ao estético. Atente-se bem nisto: não se trata dum «juízo estético histórico», mas dum juízo histórico, simplesmente. Porque a arte entra na história, e como tal passa a ter uma função. Mas a função estética de «Romeu e Julieta» não é exactamente o mesmo que a função histórica do teatro de Shakespeare. As obras tornam-se plurivalentes, tanto mais quanto mais universais — e sabemos aliás muito bem como isso as pode prejudicar. Ninguém melhor do que nós portugueses deve, aliás, sabê-lo, porque Camões era português, e nunca o significado histórico duma obra foi mais prejudicial ao seu valor estético do que no seu caso. Creio desnecessário insistir.

Mas que é a obra de arte que surge dum dia para o outro diante dos nossos olhos? Podemos nós dizer que ela «vai representar um grande papel na história»? Podemos supô-lo, e isto basta para não o devermos dizer. Mas sabemos que é

bela. Não *ganhamos* nada com o significado histórico que ela possa vir a ter — mas como nos importa o seu valor estético! Quando, em 1925, talvez, li pela primeira vez versos de Fernando Pessoa, não me lembrei do que a sua obra poderia vir a significar, como expressão duma época. Encontrava qualquer coisa de «meu», qualquer coisa que ao mesmo tempo me descobria e me enriquecia, que era meu não o sendo; o mesmo direi da descoberta da poesia de Sá-Carneiro, e da de José Régio. Essa visão sem perspectiva é o traço fundamentalmente característico da descoberta dos contemporâneos. Daí a minha referência aos «limites» do nosso juízo. Esse «valor em função de nada» é o que o homem apreende da arte do presente. Dizer «é belo porque...» não tem sentido. Mas o «porque» já tem sentido para a obra considerada historicamente, pois não ignoramos, por exemplo, «porque» a obra de Camões tem significado histórico.

O que o crítico tem de considerar em primeiro lugar é algo inteiramente novo, por mais ligações que ele possa estabelecer entre a obra a considerar e outras que a precederam. Procurar essa «diferença» é a sua atitude fundamental, distingui-la, separá-la de quanto de secundário o possa envolver. Se não receasse ferir a sensibilidade dos meus confrades, diria que o essencial no crítico é o «faro» para essa peculiaridade. Se não o encontrar — estamos, evidentemente, a supor, uma obra em que ele exista — de nada lhe serve verificar com toda a exactidão as condições de tempo e de espaço que tornaram possível essa obra. Sem esse faro, nem a ciência nem a filosofia lhe poderão valer: passará ao lado do VII poema do «Guardador de Rebanhos», falará em Withman com grande proficiência — e não dará conta do que faz daquele uma obra prima da poesia portuguesa.

Não empreguei uma só vez a palavra «intuição», não empreguei uma só vez a palavra «razão». Com alegria o digo: ainda bem. Quanto mais se puder libertar dos palavões (que os filósofos me perdoem) da filosofia, mais perto está a estética da hora em que se constitua como ciência.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

AOS NOSSOS LEITORES

«Mundo Literário» pretende alargar a sua expansão cultural, criar novas secções e aumentar o número das suas páginas. Necessita para isso que todos os leitores e assinantes nos consigam novas assinaturas, lendo e fazendo ler aos outros o nosso semanário.

ERRATA

Na *Tribuna do Leitor* inserta no n.º 14, onde se lê «verdade cínica» deve ler-se «verdade única» (pg. 12, 3.ª coluna, linha 49).

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

JEAN-PAUL SARTRE E O EXISTENCIALISMO

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

COM a irresponsabilidade intelectual que caracteriza certos jornalistas portugueses já um dos grandes órgãos da nossa imprensa diária se referiu, entre suficiente e grotesco, à doutrina filosófica francesa conhecida pelo nome de «existencialismo». Bem sabemos que na própria França não têm faltado interpretações burlescas da já famosa corrente cujo principal representante é o filósofo e romancista Jean-Paul Sartre. Isso não nos pode servir de desculpa, pois uma coisa é o movimento polémico levantado na imprensa francesa pelas teorias existencialistas, outra a posição que o jornalismo estrangeiro consciente deve tomar perante uma doutrina que tem a impô-la um dos maiores nomes literários da França contemporânea. Bem informar os seus leitores é a missão de todo o jornalismo que se preza. Não é digno deste nome o jornalismo que faz eco a opiniões ridículas e parciais, apresentando-as como a medida geral dos juízos preferidos sobre um determinado acontecimento intelectual.

Ao contrário do que pode pensar-se em face da atitude assumida por certo órgão da nossa grande imprensa no que toca ao existencialismo, a doutrina que o autor do *L'Être et le Néant* lançou em França representa uma contribuição do mais alto mérito para o estudo do problema do homem e da sua missão no mundo. Sim, o existencialismo é uma filosofia, mas, filha da hora presente, esta filosofia aparece-nos sob um aspecto de tal modo «prático» que o seu fundador em França não tem dúvidas quanto à sua eficiência moral, permitindo-se discuti-la em conferências públicas e numa revista adrede preparada para difundir os seus princípios. Foi nessa revista, *Les Temps Modernes*, que uma das mais fervorosas discípulas de Sartre, escreveu, em resposta àqueles que se mostravam surpreendidos com o carácter polémico da filosofia do mestre: «que é se que ganha em ser existencialista? O mesmo que em ser kantiano ou hegeliano, ou seja, estar convencido de uma verdade e defendê-la». É, pois, por que Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, e tantos outros dos existencialistas franceses estão seguros da verdade da sua filosofia que não hesitam em defendê-la na praça pública. É certo que antigamente só os filósofos discutiam problemas filosóficos. Nem Kant nem Hegel discutiram jamais a verdade das suas doutrinas fora do terreno da pura filosofia. Os tempos mudaram. Hoje a filosofia é chamada a resolver problemas que transbordam do campo abstracto ou especulativo.

Para melhor dizer: a única filosofia que em nossos dias obtém favorável acolhimento é aquela que não esquece a situação do homem no mundo. O existencialismo é antes de mais nada *uma moral de acção e de empenhamento*, para usar as próprias palavras de Jean-Paul Sartre. Como tal encontra-se directamente relacionado com a conduta humana, pretendendo fornecer ao homem uma doutrina capaz de o ajudar a criar-se a si próprio.

Não há muito, aqui mesmo, referindo-me ao caso da poesia de José Régio, defendi o ponto de vista de que a hora não era para profetas exibindo-se às massas como símbolos dos seus próprios problemas delas. Fazendo tal afirmação apenas procedi como homem que olha em torno de si e verifica a existência de realidades insofismáveis. Pessoalmente não tenho senão que lamentar tais realidades, pois continuo a pertencer ao número daqueles para quem os problemas do indivíduo estão acima dos problemas do colectivo, uma vez que o colectivo é uma abstracção e só o indivíduo é uma realidade concreta. É de surpreender, portanto, que Jean-Paul Sartre e os seus discípulos tenham logrado provocar à sua volta um tal movimento de curiosidade, uma vez que o existencialismo repousa sob um subjectivismo estrutural. De facto, estou certo de que o existencialismo não teria chamado a atenção de um tão largo sector da opinião pública francesa, caso Jean-Paul Sartre não fosse o autor da *La Nausée*, do *Mur* ou do *Chemins de la liberté*. Realmente, o existencialismo deu brado como forma literária escandalosa. Levantaram-se contra as obras de Sartre todos aqueles que têm por missão defender o homem do seu próprio desespero. E, assim, se ergueram como uma só voz para combater a obra de Jean-Paul Sartre católicos e não católicos, comunistas e não comunistas. O escândalo dos romances deste poderoso escritor, que ousou pintar o homem sem piedade naquilo em que o homem merece ser pintado impiedosamente, foi o caminho para o conhecimento do existencialismo e para o movimento de curiosidade que em torno dele se veio a fazer.

E então a obra de Jean-Paul Sartre uma espécie de novo naturalismo? Não. De um ponto de vista humano, é muito mais dura e cruel a obra de Sartre que a de Zola. É ele próprio quem o afirma. E tem razão. Enquanto o autor do *Germinal* atribuiu à hereditariedade a responsabilidade das baixezas dos seus

Rougon-Macquart, Sartre atribui exclusivamente aos seus heróis a responsabilidade daquilo em que eles se mostram indignos de si mesmos. Na verdade, ao contrário do que as aparências parecem dizer, o existencialismo não é uma doutrina pessimista. É, antes, uma escola de optimismo. Por isso Simone de Beauvoir afirma serem muito mais deprimentes os livros de Maupassant que os de Jean-Paul Sartre. Enquanto na obra daquele os tratantes são meras vítimas de um determinismo ou de uma fatalidade irremediável, nas deste são seres responsáveis, pois, segundo o existencialismo, o homem é inteiro senhor do seu próprio destino.

Não sei se o existencialismo é em Jean-Paul Sartre anterior ao seu gosto pela descrição de figuras e meios em que o homem se revela tal como o concebe a sabedoria das nações: cúvido e mau. Creio, para glória de Sartre, que o seu comprazimento com a pintura de uma humanidade sob as suas cores mais degradantes era anterior à sua aceitação da filosofia existencialista. É certo que as obras de filosofia do autor de *L'Imaginaire* se intercalam nas obras de ficção. O filósofo coabita nele com o artista. Penso, no entanto, embora nisto me coloque num ponto de vista contrário ao do existencialismo, que quem escolhe uma filosofia já está predisposto para aceitá-la. Não é de Jean-Paul Sartre a filosofia existencialista. O criador de tal doutrina é o filósofo alemão Heidegger. Creio, porém, que Sartre introduziu na doutrina do autor do *Que é a metafísica?* aquilo que no existencialismo francês se reveste de *secura* intelectualista.

Em que consiste, pois, o existencialismo? Essencialmente neste postulado: que o homem, a realidade humana, existe antes de qualquer conceito — antes de poder ser definido por qualquer conceito. Assim se exprime, pelo menos, o existencialismo de Heidegger. Mas o existencialismo de Jean-Paul Sartre é mais preciso. O cartesiano *penso, logo existo*, está na base do seu conceito de existencialismo. Por isso, Sartre, crente de que o homem só tem um meio de conhecer a verdade, qual seja apreendendo-se a si mesmo através do *cogito* cartesiano, pois, fora disso, nada passa de provável, conclui que o subjectivismo constitui o único domínio capaz de dar ao homem a posse da verdade.

Que se entende, no entanto, pela afirmação segundo a qual o homem existe antes de qualquer conceito? Eis o fundamento por assim dizer metafísico do existencialismo, se é

lícito dizer que uma filosofia que nega a metafísica tem fundamento metafísico. E, assim, o que identifica as várias formas de existencialismo — as católicas e ateístas, pois há existencialistas católicos, como Gabriel Marcel e Jaspes, e existencialistas ateus, como Sartre e os seus discípulos — é a aceitação desta verdade elementar: que a existência precede a essência. De facto, afirmam os existencialistas, enquanto os objectos fabricados pelo homem se destinam a fins estabelecidos anteriormente à sua factura, pois quem os fabrica sabe a que eles se destinam e conhece, portanto, a finalidade da sua acção, o homem, esse, acha-se no mundo — existe — antes de saber para que existe. Só depois de se apreender como ser existente é que o homem pode procurar saber o que é, para que serve e a que se destina. Isto leva os existencialistas a afirmar que a existência no homem precede a essência. Claro está que este conceito pressupõe a negação de um Deus criador. Para o Deus criador, o homem é um objecto como qualquer outro. Por isso, criando o homem, Deus sabe para que o cria: e, assim, o destino do homem para os deístas está na própria missão de que Deus o incumbiu. Não só porém, os deístas têm a seu favor tal concepção antecipada do homem. Os próprios filósofos do século XVIII pensam que o homem realiza um certo conceito universal. Para todos aqueles, portanto, que entendem que o homem é essência antes de ser existência o problema da sua missão na terra está resolvido. E aqueles que não crêem em Deus nem aceitam que o homem represente qualquer conceito universal que se põe, na sua inteira nudez, o princípio de que a existência precede a essência, ou seja, de que o homem está só no mundo e a ele pertence, através da sua própria subjectividade, encontrar o seu destino — definir-se, numa palavra.

Transferindo para a subjectividade do homem todos os valores capazes de o tornar consciente de si próprio e da sua própria missão, o existencialismo concebe-se, portanto, como uma espécie de humanismo: lembra ao homem que ele não tem no mundo outro legislador senão ele, para usar as palavras de Jean-Paul Sartre. Quer dizer: o existencialismo pressupõe a absoluta liberdade do homem. O homem é inteiramente livre para dispor de si mesmo, visto que, perdido no mundo, completamente abandonado de Deus ou de qualquer conceito transcendente de que seja uma realização concreta individual, só a ele compete definir-se, pois, enquanto mera existência, o homem nada é: só começa a ser na medida em que se faz a si mesmo, em que se realiza, em que se define, em que se projecta no mundo. Isto leva Sartre a afirmar que o homem não tem o recurso de qualquer predestinação, quer religiosa, quer determinista, quer sentimental, quer instintiva para se desculpar de se não

realizar a si mesmo. O falhado, o cobarde, o indeciso não tem perdão para os seus defeitos, pois nenhum homem pode eximir-se à responsabilidade de ser falhado, de ser cobarde ou de ser indeciso. Está na sua mão triunfar, realizar-se, fazer-se a si mesmo. Desde que o homem é livre, e possui os meios de se definir, só ele é responsável da sua falência.

Dura doutrina, doutrina optimista, afinal, como é que o existencialismo encontrou no seu caminho uma opposição tão veemente? E, assim, nos vemos em face da mais aparente contradição desta doutrina. Optimista quanto à noção que tem do homem e da sua capacidade de o realizar, voluntário e consciente, em perfeita liberdade, a sua própria personalidade e o seu próprio destino, o existencialismo tal como se manifesta nos romances de Sartre, parece comprazer-se com o espectáculo de uma humanidade irremediavelmente perdida. Daí a acusação de pessimista que sobre ele pesa. A verdade, porém é que Jean-Paul Sartre, pintando o homem como um ser dominado por baixos instintos ou por cúpidos interesses, não faz mais, diz ele, senão pintar o homem como ele realmente é. O que agrava a posição do homem nos seus livros é o facto de o escritor não lhe consentir qualquer desculpa para as suas baixezas, uma vez que lhe não concede o *alibi* de qualquer determinismo, quer do temperamento quer da paixão, quer da predestinação atrás da qual ele procure justificar-se de não ter sabido realizar-se dignamente.

Como não há-de ser profundamente triste uma humanidade consciente da sua própria responsabilidade? Sartre não esconde a angústia do homem que, aliás, escolhendo, definindo-se, graças ao inter-subjectivismo da sua posição, que o obriga a sentir-se solidário com os outros homens, uma vez que há para todos «uma universalidade humana de condição», ou seja, um «conjunto de limites *a priori* que desenham a sua situação no universo», como o trabalho, a vida em sociedade, a morte, arrasta consigo toda a humanidade, de que ele é uma imagem apenas. Moral estética o existencialismo? Talvez. Já houve quem a designasse assim. Moral estética e intelectualista, apenas acessível a aqueles para quem a vida espiritual é constituída por departamentos de tal modo estanques

que o homem está sempre em condições de escolher livremente os seus actos — eis o que é o existencialismo. Admitir, realmente, no homem, uma tal clarividência intelectual e uma tal sujeição à vontade é confiar demais na lucidez da inteligência humana. Bem certo que Jean-Paul Sartre não cuida de saber se o homem é ou não capaz de cumprir a sua missão de liberdade: limita-se a declarar-lhe cara a cara que ele é livre e responsável dos seus actos e que tome tento, portanto, na maneira como se realiza. Se falhar, não há desculpas para a sua falência. O homem que pretende explicar a sua falência por circunstâncias exteriores a ele não merece piedade — é um falhado. Daí a dureza dos livros de Sartre e a impiedade da sua visão dos homens. Completamente abandonados por Deus, entregues a si próprios, senhores da sua liberdade, os homens que falham caem sob o juízo deste moralista desabusado, que não conhece clemência nem perdão divinos. O homem que não escolhe, consciente e livre, o seu destino, escondendo-se atrás de qualquer razão temperamental ou passional, está de má fé, segundo a própria expressão do paladino do existencialismo. Logo nenhuma piedade deve esperar quem não está à altura de assumir a responsabilidade dos seus próprios actos.

Embora existam existencialistas católicos, e nisso está o ponto complicado da doutrina, e Sartre declare que a existência de Deus, no caso de Deus existir, em nada modificaria a responsabilidade do homem para consigo mesmo, a verdade é que os maiores inimigos do existencialismo são os católicos, pois a doutrina existencialista, assim o declara Sartre: «não é senão um esforço para extrair todas as consequências de uma posição ateísta coerente», partindo de um desespero original, uma vez que os católicos consideram puro desespero a atitude de incredulidade. Os católicos por um lado e pelo outro os colectivistas, que vêem no existencialismo uma doutrina burguesa, visto fundamentar-se no subjectivo *penso, logo existo* cartesiano, segundo eles, negação de toda a solidariedade, eis os maiores detractores da filosofia que Jean-Paul Sartre, com um talento excepcional e uma dialéctica pujante, procura opor, quer à irresponsabilidade deísta, quer ao materialismo marxista. Isolado no meio das lutas políticas e sociais, o existencialismo pretende restituir ao homem toda a sua dignidade de ser pensante e livre. Bastava isto para nos merecer todo o respeito intelectual.

JOÃO GASPAR SIMÕES

P. S. — No meu artigo Poesia e Vida, publicado no Mundo Literário do passado dia 10, lê-se, quase no fim da última coluna da segunda página, humanidade em vez de humildade. Pe-de-se ao leitor o favor de rectificar.

J. G. S.

LIVROS QUE TODOS DEVEM LER:

«Lama nas Estrelas»

por William Bradford Huie

... é uma edição da «EPASA» que a Livraria LATINA Editora distribui em exclusivo para Portugal.

Pedidos aos Distribuidores
Livraria LATINA Editora
R. de Santa Catarina, 2 a 10 — PORTO

O BAILE

CAPITULO INEDITO DO ROMANCE «PORTA DE MINERVA»

DE BRANQUINHO DA FONSECA

O baile era na Câmara Municipal. Todas as janelas iluminadas e alguns vultos por dentro das vidraças davam a impressão de que o salão estaria cheio. A música ouvia-se na rua, tentadora e longínqua e os transeuntes olhavam com curiosidade Um baile na Câmara não era uma coisa vulgar, mas um Congresso para o Avanço das Ciências era um acontecimento a que tinha de dar-se toda a importância. Os velhos congressistas gostariam sem dúvida de encontrar ali aquele oásis fresco para descansarem da sua paisagem obscecante e monótona. Bernardo apalpou no bolso da batina o cartão pergaminho do convite, que tinha sido difícil de conseguir. Fizera-se uma selecção muito cuidada e exigente; e os porteiros à entrada, entre os vasos de palmeiras que ornamentavam a fria nudés do átrio vasto, verificavam com muita atenção a autenticidade dos convites. Ao alto da escadaria nova, entre o esplendor dos lustres, viu dois professores a conversar, o Dr. Silva Moreira, mais conhecido pela crisma de «Queixoso», perversa alcunha de dois gumes, pois que além do seu enorme queixo de prognata, a sua vida conjugal permitia insinuações torpes; e o Dr. Mário Salvador, a que de preferência chamavam o «Calígrafo», por causa dos terríveis calos que lhe davam aquele andar cauteloso e de lado. Não tinha sido o cansaço de subir a escadaria, mas «a Theogonia, meu caro colega, aceite que Hesíodo », é que lhes atravava agora ali o passo pesado de ciência e de problemas fundamentais. A música que transbordava do salão tirava contudo, agora, a actualidade ao grande poeta grego... «Hesíodo, meu caro colega»... ou, pelo menos, Bernardo assim o sentiu na sua mocidade superficial e irreverente, enquanto subia os últimos degraus da escadaria nobre e via as portas do salão entupidas de casacas e capas pretas. Um largo corredor afundava-se para a direita, mal iluminado e obstruído de fumadores que, através das portas cobertas de pesados reposteiros escuros, olhavam ainda um pouco intimidados o deslumbramento do grande salão nobre e os trajés decorados das senhoras que também olhavam em volta, caladas, nas suas cadeiras encostadas às paredes. Andavam poucos pares a dançar. Bernardo conseguiu, por fim, atravessar um dos grupos maciços que obstruíam as portas e entrou no salão. Compôs a capa curta de espadachim e correu o olhar pela galeria feminina, encontrando muitas caras que conhecia de vista, outras que não conhecia, ou a que o disfarce da *toilette* dava uma expressão diferente, muitas delas feias, outras duma formo-

sura vulgar. E ficou também ali parado a olhar como os outros. A orquestra tocava uma valsa vienense e a pouco e pouco o salão foi-se enchendo de pares que rodopiavam ao ritmo da música. Sentiu tocar no ombro e uma voz conhecida perguntar:

— Então?

Voltou-se para trás e o seu elegante discípulo Gonçalo de Albuquerque continuou em voz baixa, de confiança:

— Está formidável! Quem é que conheces?

— Ninguém.

— Deixa-me passar para ver melhor.

Albuquerque olhou a fila das cadeiras à esquerda, depois as da direita e exclamou numa voz secreta de triunfo:

— Estou salvo. A Nini Meneses.

— Qual é?

— Aquela, aqui nesta fila, de azul, a seguir a uma de vermelho.

— Ah, já vi. Nem por isso.

— Nem por isso? Estão verdes...

— Mesmo madura, não é o meu tipo.

— Tu é que és um bom tipo.

— Pra tirar dúvidas, apresenta-ma.

— Está doido. Isto aqui é salve-se quem puder.

— Era só por causa das dúvidas.

— Pois é isso mesmo, por causa das dúvidas, espera aqui que eu já venho.

E avançou ao longo do salão para ir cumprimentar a menina do vestido azul. Bernardo via passar os pares que dançavam e começava a compreender que o problema das apresentações ia ser difícil de resolver. Uma mulher que passou a rir chamou-lhe a atenção. Seguiu-a com o olhar até ela desaparecer no meio do borborinho da dança. Era uma linda rapariga, alta, morena, de olhos pretos, com um sorriso picante. E começou a descobrir outras que também tinham interesse, o interesse do fruto proibido, que despertava secreto e inquietante. Mas a outra era, na verdade, uma linda mulher. «E esta? Ah, conheço esta loira...» pensou olhando uma jovem com um arzinho pretencioso, que se aproximava a rodopiar nos braços do seu companheiro de casa, o ilustre Albino Dias, quintanista de direito, orador encartado da Tuna Académica, indiscutível esperança do fóro nacional. Era a filha do Sousa, o Sousa & Santos, Ltd.ª, Camisaria e Confecções. Fitou-a e ela olhou-o docemente. Conhecia-a só de vista, mas o seu companheiro de casa até teria prazer em fazer a protocolar apresentação, só para mostrar que tinha muitos conhecimentos.

— Estás aqui?

— Estou, com cara de asno. Não conheço ninguém.

— Nem é preciso. Estás muito atrasado. Quem vem de capa e batina está

apresentado a todo o pequenome. É dos códigos.

— Ainda assim... Se dou com uma que não conhece os códigos...

— Vais a outra. Eu é que não danço valsas.

Era o Nunes, que uma voz sibilante chamou da sombra do corredor, fazendo-o sair apressado. A orquestra calou-se e o centro do salão ficou vazio. Bernardo saiu para o corredor, vagueou por entre a multidão, viu de longe o Albuquerque a rir e a conversar com a aristocrática Nini Meneses, até que descobriu cá fora o Albino Dias.

— Apresento-lha com muito prazer. É minha noiva. E apresento-lhe também a filha do Visconde do Sobral; já podia ter dito...

— Obrigado. Tenho muito prazer em conhecer a sua noiva, mas uma noiva tem todas as músicas prometidas.

— Todas as músicas!... interrompeu com uma gargalhada, todas as músicas, boa piada... Não sou desses ridículos. Conhece a Sobralinha? Oh! é encantadora, fina, um mimo.

E enquanto Albino Dias dizia estas frases, Bernardo via Elisabeth a subir a larga escadaria de mármore, vestida de branco, entre duas casacas pretas, do melhor corte inglês, o pai e um velho magro, de pera à Eduardo VII. Mas o Dias puxava-o pelo braço para dentro do salão e Bernardo um pouco indeciso, deixava-se arrastar, perdendo de vista a bela Elisabeth, como quem deixa de ver uma princesa num sonho.

— A senhora Viscondessa de Sobral...

Sentiu uma mão esquelética apertada na sua e viu uma velha de côr térrea, grande nariz, dentes fora da boca num sorriso que o fez tremer. A orquestra começou a tocar e Bernardo, a pensar em Elisabeth, reparou que levava nos braços uma rapariguinha gorda, que se lhe pendurava no ombro, olhando-o com provocação, e colando-se-lhe às pernas, a dizer numa voz esgançada que já o conhecia, se não vinha aos bailes, se não gostava de dançar, (— Ah, sim gosto...) que o pai tinha ido ao Brasil e lá em casa iam dar uma festa no dia doze, que já ficava convidado (— Muito obrigado.) mas se faltasse que se zangava, (— Não falto. De maneira nenhuma.) que ia o Dr. Dias e o Osório. Conhece o Osório? Mas Elisabeth era a obsessão que estava agora entre ele e aquela Sobralinha insignificante que lhe estava a fazer crescer uma espécie de ódio contra o imbecil do Albino Dias. Sentia-se vexado, envergonhado, e de súbito, no rodopio da dança, viu a seu lado, sentada na primeira fila, Elisabeth, que o olhou e sorriu. Sentiu-se corar até às orelhas e teve vontade de fugir, quando sentiu que a

cumprimentara com um abaixar de cabeça tão cerimonioso e solene que tinha sido ridículo. E a música não acabava mais. A pequena viscondessa, falava, falava, sem Bernardo ouvir já o que ela dizia, com a cara levantada para ele, mais pendurada no ombro, mais feia, mais insuportável. Quando a orquestra parou sentiu um alívio profundo, como uma libertação; foi apressadamente levá-la ao lugar e, agradecendo-lhe com um sorriso amável, fugiu para fora da sala, como quem sente a necessidade urgente de respirar outro ar. Acendeu um cigarro e começou a passear lentamente no patamar do alto da escadaria donde vinha um ar fresco. Uma outra sala ao lado estava cheia de homens que conversavam entre nuvens de fumo. Sentia uma certa timidez em ir falar a Elisabeth, mas esperava agora ansiosamente ouvir os sons da orquestra. Não queria afastar-se da porta, para ser dos primeiros a entrar no salão. Pressentia que ela o esperava. Mas não conseguiu esconder-se do Albino Dias, que avançava para ele com um sorriso alvar na boca aberta e lhe pôs a mão no ombro, familiarmente.

— Seu D. João! Foi chegar, ver e vencer... Bem vi aqueles sorrisos.

— Não...

— Meu caro, *pesa* uns milhares...

— Lá isso *pesa*...

— É das maiores fortunas do Alentejo. E tem uma quinta aqui para os lados de Montemor-o-Velho que é uma coisa linda, à beira do Mondego, um assombro!

Bernardo sorria, ouvindo distraidamente, sem necessidade de responder àquela verbosidade entusiástica.

— E tem muita piada; fina como um coral... Fala francês, inglês e espanhol; foi educada num convento em Espanha, mas não é beata, nada disso, pelo contrário, moderna, ali prás curvas, uma companheirona. Vai ver, vai gostar. O pai foi ao Brasil; no Brasil nem sei, tem lá uma fábrica de coiros...

— De coiros? Ah!...

— ...de coiros e de conservas. Claro que isto não basta, mas ela é muito interessante, muito garota; sem essa beleza banal que há para aí tanta; tem a graça, o espírito que não se compra. Você não teve ainda ocasião de a apreciar bem...

— Um pouco...

Ouviu-se a orquestra. Bernardo interrompeu bruscamente, afastando-se.

— Desculpe. E obrigado.

— *Bonne chance!*

Ao entrar no salão viu que Elisabeth era o alvo preferido de todos os olhares e o motivo da conversa de alguns grupos que a espreitavam como um bicho raro. Atravessou o salão e dirigiu-se ao lugar onde ela estava, entre o pai e o outro inglês de barba à Eduardo VII. Ia a cumprimentá-la, quando *mister* Ardison o reconheceu e pondo-se em pé exclamou, no seu português entravado, estendendo-lhe a mão:

— Oh! muita noite. Não tinha visto desde muito tempo, mas tenho memória boa.

Apresentou-o ao seu amigo «grande *dóctqr* Taylor» e Bernardo voltando-se

para Elisabeth perguntou-lhe se queria dançar. Ela pôs-se em pé, dizendo com um sotaque que lhe dava graça às palavras:

— É bonita a capa para dançar.

— Uma casaca é mais bonita.

Bernardo sentia uma timidez quase de colegial diante daquela estrangeira que lhe falava com a mais simples naturalidade, como se o conhecesse há muito tempo.

— É igual... Como se diz? Diz-se vulgar?

— Sim, vulgar. Quer dizer que as casacas são iguais em toda a parte?

— Sim, e a capa é antiga, tem uma lenda... uma poesia. Coimbra não é a terra dos poetas? das serenatas?

— É também uma lenda... Coimbra é uma lenda.

— É o melhor que pode ser, uma cidade ser uma lenda. Mas há serenatas.

— Já lhe fizeram alguma?

— Não; mas sei.

— Que pouco amáveis, os trovadores. Então, uma destas noites, ouvirá uma serenata.

— Verdade?

— Prometo.

— Obrigada. Eu já vou saber que Coimbra não é só uma lenda; tem o gosto dum sabor entre o sonho e a realidade.

Bernardo dançava sem ouvir a música, admirando a facilidade com que ela exprimia os pensamentos, aquela facilidade que ele não tinha, sentindo-se vazio, procurando as frases como quem puxa um objecto de baixo dum monte de outras coisas. Os pares que enchiam o salão volteavam em torno dele e via que olhavam Elisabeth com uma curiosidade provinciana e desdenhosa, enquanto a pouco e pouco se ia sentindo regressar à sua calma interior, ao seu domínio habitual das ideias, dos movimentos, das palavras. O espontâneo à vontade de Elisabeth comunicava-se-lhe.

— Mas não foi uma desilusão para si a Coimbra verdadeira?...

— Verdadeiro? Verdadeiro é o que se pensa. Eu gosto de pensar a Coimbra dos poetas, de Camões, de Nobre.

— É uma paisagem pintada...

— Então a gente se senta na paisagem e espera de sentir o mistério que há, mas que demora a deixar o segredo...

— Também gosto dos poetas. Já lê bem o português?

— Quase muito bem.

— Eu leio inglês, falar é que é mais difícil. Mas entendo bem. Se prefere falar em inglês...

Elisabeth interrompeu:

— Não! Prefiro português para aprender melhor. Uma língua, para aprender, tem de ser a falar. Digo correctamente esta frase?

— Correctissimamente, respondeu Bernardo não se lembrando já de quais tinham sido as deficiências sintácticas da frase. Mas sentindo um apelo à sinceridade e à lealdade, acrescentou:

— Na última é que disse um verbo errado. «Digo correctamente?...» é preferível dizer: «Disse correctamente?...» Mas pareço um professor, desculpe. Gosto dos seus erros de gramática. E fitou-lhe de perto os olhos azuis, onde brilhou uma doçura irónica.

— Gosta de erros?... Então peço desculpa: você está a *memorar-me*.

— Posso emendar? Agora é um erro importante: *namorar*.

— Bem sei que não está.

— Isso não sei... Emendei só a palavra *memorar* para *namorar*...

— Oh! Então eu estou muito atrapalhada, se você está-me a namorar e eu não sabia!...

— Eu disse apenas que nunca se diz a uma rapariga bonita que não a estamos a namorar.

Elisabeth respondeu rindo-se:

— Se me chama bonita ainda faz-me mais atrapalhada. Gosto muito desta palavra engraçada. Digo bem?... (e carregou as sílabas, engrossando um pouco a voz) a-tra-pa-lha-ção...

— Diz, mas não é verdade.

— Não é verdade?

— Não; não está atrapalhada, eu é que estou.

— Então eu vou tirar sua atrapalhada, se explicar-me com todas as palavras.

— Com todas as palavras?... É preciso uma coragem que eu não sei se tenho... Vou tentar...

— Mas sem namorar-me, faz favor...

— Vou tentar também. Não me aconselha que tente tudo?

— Oh! tentar tudo, sempre!

— Bravo! Nunca se esqueça de que me deu este conselho.

— Eu digo mas não tomo responsabilidade.

— A responsabilidade tomo eu. Vou então explicar-lhe com todas as palavras — talvez seja melhor não ser bem com todas as palavras... vou explicar-lhe a atrapalhada de um estudante de Coimbra que dança com uma rapariga inglesa.

BRANQUINHO DA FONSECA

(CONCLUI NO PRÓXIMO NÚMERO)

CURSOS DE GUARDA-LIVROS

CHEFE DE ESCRITÓRIO

PRIMEIRO
CICLO DOS LICEUS

LINGUAS

ENSINO PELO CORREIO

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

RUA DE S. MAMEDE, 32 3.º E.
LISBOA

COMO ESTÁ A FAZER-SE A CULTURA DE ARTE EM

II

PORTUGAL?

POR CANDIDO COSTA PINTO

O papel que pode caber ao pintor numa intervenção crítica entre a elaboração pública da cultura, restringe-se, talvez, à indicação segundo a sua experiência de especialista, das questões fundamentais da arte, à colocação destas entre os diversos fenómenos a que se associem e ao suficiente clareamento de cada uma. Cabe ao filósofo penetrar mais fundo nestas questões e expô-las desenvolvidamente, com minuciosa análise, por meio da palavra. De resto, ao artista só apetece intervir quando a barafunda das ideias é demasiada e os erros vigentes se adensam com perigo iminente para o próprio exercício probo e libertador — útil — da arte.

O artista sabe que lhe pertence uma responsabilidade ante a cultura, ante a civilização. E deseja corresponder a essa responsabilidade mas, desde o reconhecer a existência dessa responsabilidade até ao saber exercê-la, ao exercê-la com plena lucidez e competência, vai uma longa distância, para vencer a qual por vezes não basta a nossa vida inteira.

Pouco devo dizer e é com relutância que falo. Acedo a esta íntima solicitação de intervir nas discussões acasas que estão a fazer-se por admitir que o depoimento de um especialista, de um homem em quem o fenómeno da arte tem lugar, pode, em qualquer medida, de qualquer maneira, esclarecer o tenebroso mistério da criação artística. E' puramente este o meu objectivo. Não me induz a imposição de um determinado critério preferido e muito menos de uma mensagem pessoal.

Impossível tocar sequer em todas as facetas dos problemas que vão levantar-se. O assunto ultrapassa largamente os limites de espaço e tempo que me são oferecidos. Mas tentarei esclarecer dúvidas que me dirijam desde que elas contenham o germe de um interesse autêntico.

Eis uma das questões mais debatidas: pede-se à arte que «influa sobre as massas no sentido de lhes desenvolver a consciencialização»... — e acrescenta-se, limitativamente: «do estado precário em que se encontram as realizações sociais que directamente lhes interessam».

Por princípio — toda a gente o sabe — a faculdade de consciencialização é individual e não tem, não pode ter, um só objecto exclusivo. Quem possui a capacidade de consciencializar está apto a consciencializar tudo que participa no âmbito da sua atenção. Não basta, por conseguinte, chamar a atenção exclusivamente para um dado aspecto dos problemas da nossa existência; é realmente imprescindível desenvolver a capacidade de consciencialização; mas esta capacidade, que é psíquica, só pode desenvolver-se

mediante métodos muito diferentes daqueles geralmente indicados pelos que julgam ser os únicos interessados nesse desenvolvimento. O problema não pode ser posto com semelhante simplicidade. E' preciso reconhecer, antes de mais nada, que a faculdade de consciencialização se desenvolve na medida em que se refinam os sentidos e os sentimentos. E para que estes se refinem torna-se indispensável uma acção profunda e perdurável da mesma natureza: sensível e sentimental, interna. Mas não só isso. O problema é complicado. Uma das leis mais importantes da actividade psíquica relacionada com a consciência é a afirmação positiva, portanto da admissão universal de todos os pensamentos, ou seja a daqueles também que se apresentam hostis à orientação moral, selectiva, que nos rege (1). Nesta afirmação positiva, que pressupõe — note-se bem — um correspondente anulamento do eu, dá-se a fusão harmónica dos opostos e a subsequente libertação destes como tais. Quando esta possibilidade de afirmação positiva da consciência se estabelece de maneira incorruptível, o processo de recalamento deixa de ter lugar — visto deixar de haver selecção de escolha e portanto recusa; e este estado humano, para o qual todos tendemos, ainda que não seja levado ao grau de perfeição ideal — como é fácil de compreender — é indispensável à consciencialização dos diversos problemas vivos da sociedade. A consciência passa a viver plenamente um pensamento já não condicionado pela preferência de um determinado «complexo conceptual», mas caracterizado pela livre percepção de toda a realidade. Cessa a parcialidade (2).

Levar o homem, tão amputado, tão condicionado, tão escravo de ideias prévias, a corresponder a esta lei fundamental da função psíquica, é também indispensável à cultura da faculdade de consciencialização, portanto à solução do problema de influir sobre as massas.

E' de facto insuficiente chamar a atenção para determinado problema, por mais ligado que ele esteja no interesse imediato da nossa existência, para que o sintamos vitalmente e compreendamos a sua causalidade até ao ponto de actuarmos de maneira construtiva e lúcida, plenamente responsável, no sentido da sua solução ade-

quada. Porque este aceno à atenção é de natureza superficial e emotiva: excita, mas não esclarece nem transforma.

Para que a arte possa realmente desenvolver a capacidade de consciencialização dos homens é imprescindível responder primeiro a esta outra pergunta: — como, de que maneira influi a arte?

Sem a resposta a esta pergunta, não se pode saber, com certeza, de quais meios havemos de servir-nos. E, sendo assim, é de bom senso não aconselharos *quaisquer uns*. O que está em risco vai além da nossa preferência pessoal (tantas vezes imprevisivelmente alterada em pouco tempo); atinge o todo colectivo, atinge a cultura, a civilização e as diversas técnicas e disciplinas que lhes são inerentes.

Todavia não me consta que tenham eliminado este problema preliminar aqueles que, tão ansiosos por uma influência benéfica da arte sobre os homens, supõem ingenuamente não existir a mesma preocupação no espírito dos artistas.

Tenho alguns anos de existência de técnica publicitária. Sei como me devo orientar, formal, cromática, conceptual e literariamente, por exemplo, no cartaz destinado a certo público, reclamando determinado produto. Mas, estes princípios teóricos, derivados de uma experiência racionalizada servem apenas uma intenção de conquista imediata do indivíduo, respondendo às suas tendências ou necessidades. Quer dizer: influem sobre a personalidade, não operam humanamente, não transformam. Embora possam levar os homens ao fim que têm em vista, não modificam perduravelmente a sua estrutura íntima. Como se sabe, o cartaz teve um êxito considerável na nossa época. Os seus meios são directos e dispensam grandes qualidades plásticas ou materiais. Uma larga difusão é mais importante. Cabe perguntar: — ficaremos contentes por operar sobre os homens uma excitação passageira capaz de os fazer actuar em determinado sentido, quase como titeres, sem os tornar mais capazes de atenção, mais sensíveis, mais vibráteis, mais inteligentes, mais responsáveis quanto a si próprios e quanto aos outros, mais humanos? Se respondem que sim, deixem de dizer que pretendem da arte que ela desenvolva a capacidade de consciencialização e dirijam-se, de preferência, aos técnicos da publicidade. A essência da arte tem outro objectivo, mais profundamente real, mais perdurável, mais humanamente importante. A arte possui, decerto, notável capacidade de acção sobre os homens, mas esta acção ultrapassa o plano representativo; atinge a própria estrutura do ser. E é sobre esta que todos nós devemos pedir que a arte actue, porque a vida do mundo não se limita àquela que nós relacio-

(1) — Cf. Hegel: *Lógica*; Engels: *Dialéctica da Natureza*; Freud: psicanálise em geral (censura e nato-punição); Krishnamurti: todos os livros, podendo servir de introdução o livro de Carlo Suares: *Krishnamurti*.

(2) — Cf. Candido Costa Pinto: *O Complexo Conceptual*.

namos com o dia que nos indica hoje o calendário.

De que maneira pode então a arte colaborar nos problemas actuais da civilização? Indispensável conhecer perfeitamente, viver, a própria essência da arte. O assunto tem sido estudado pelos pintores que pesquisam a vida (pelo tal Picasso, p. ex.), ensaiado experimentalmente por pedagogos, perscrutado pelos filósofos. Basta lembrar, neste momento, que a obra de arte não é uma realização plástica — como pensam os superficiais, os formais e os inatentos — mas uma realização vital que se serve de meios plásticos (ou literários, ou musicais) de expressão. Esta distinção é fundamental para a compreensão da verdadeira arte de qualquer tempo, especialmente da actual. É na comunhão dessa realização vital do criador com o espectador que se dá a actuação profunda que transforma. Trata-se de uma actuação que ultrapassa a fácil fascinação conceptual ou formal e se serve de uma forte indução vital para provocar, no centro das faculdades puras do indivíduo que observa, o êxtase da iluminação. Haja em vista a acção da liturgia, de certos cantos, sonoridades, cores, materiais, disciplinas, etc.

Enquanto a acção de um cartaz é imediata e geralmente fugaz, a de uma obra de arte demora por vezes a penetrar-nos — porque tem de vencer diversas resistências (recusas) que se nos levantam. Mas uma vez admitida, essa acção é certa, precisa e perdurável. Não basta, por isso, tomar breve contacto com a obra de arte. Sendo ela o resultado de um esforço considerável, é preciso conviver com ela durante meses, anos, e provocando em nós próprios um esforço constante e progressivo para a percepção da essência vital que ela traduz, até atingir a grandeza do próprio esforço realizado pelo artista criador. Quando, da parte do observador, esse nível for alcançado, deu-se a comunhão; a obra de arte transformou realmente.

Portanto, o que há a pedir aos artistas é que, em vez de meramente se ocuparem de «temas sociais», se tornem eles próprios, mais sensíveis, mais conscientes, ou seja, que cultivem as faculdades mais puras da sua individualidade, ou seja, ainda, finalmente, que se libertem das ilusões das aparências e da escravização dos programas — enfim: que em vez de se oporem ou condicionarem a *vida-conhecimento* que no *écran* da sua consciência aparece, deixem que este se expanda triunfalmente, com a sua potencialidade absoluta, com as suas aparentes contradições, com todos os imprevisos das suas revelações insuspeitadas.

O artista deve colocar-se em frente da obra que vai realizar e enquanto a realiza, livre da influência de prévios desejos definidos. Ele sabe menos do que a vida que nele aguarda exprimir-se. Não tenhamos ilusões. Ao querer submeter a energia criadora a previamente consolidadas es-

MAIS UMA EXPOSIÇÃO

(Continuação da página 1)

é também certo, que acabou por ganhar a projecção e o relevo que o colocaram no primeiro plano dos nossos desenhistas. O gesto dos jovens artistas de Vila do Conde consagrando o seu enterrâneo e companheiro mais velho só os dignifica, nesta época em que os verdadeiros «valores» andam baralhados, confundidos, esquecidos, repudiados. Por sua vez, o gesto de Júlio expando lado a lado com aqueles que começaram só o dignifica.

Júlio é realmente uma curiosíssima personalidade de artista plástico. Contemplar a sua obra complexa, rica de *nuanças*, fecunda de *étapes* e de realizações, é observar a evolução de uma consciência que se exprime em termos estéticos e de um artista que busca constantemente os seus melhores meios de expressão. Compreender a obra e a personalidade de Júlio será, portanto, compreender esta dupla evolução.

Na consciência do homem e do

artista Júlio, que também escreve versos sob o pseudónimo de Saul Dias — há um duelo permanente entre o sonho e a realidade, entre o ideal e o material. Esse duelo, ora nos dá a admirável colecção *Poeta* — sem dúvida o melhor que Júlio até hoje desenhou — que é a realização do ideal e do sonho, onde a realidade surge apenas na sua expressão lírica, mas ainda como pano de fundo; ora nos dá os burgueses monstruosos, cheios de anéis e condecorações, que representam o real e o material; ora, no mesmo desenho, o poeta e o burguês e, mais vezes, o burguês e a mulher. Quer dizer, Júlio ou desenha isoladamente um dos dois antagonistas do seu duelo ou, mais raramente, os dois em combate. Quando desenha só o «ideal», o «sonho», Júlio é lírico (colecção *Poeta*); quando desenha só o material e o real, é satírico (colecção dos Burgueses); quando coloca os dois frente a frente, é trágico e, às vezes, tragi-cómico.

A busca dos melhores meios de expressão fez de Júlio um artista que

peranças, provoca a *escolha*; por conseguinte a *rejeição* daquelas revelações que lhe não correspondam. Quer dizer: amputará a sua própria vida e desde logo a sua própria obra.

Tudo isto equivale a dizer que a arte é uma actividade mística, ou seja dito: uma actividade cujos frutos dependem de uma prévia realização psíquica.

Que pensar então dos artistas que andam atrás das formas e dos conceitos como crianças? Esses artistas ainda não descobriram a vida. Como ousam então exercer influência sobre os outros? O que fundamentalmente importa é que nos tornemos profundamente receptivos, profundamente humanos, conscientes, lúcidos, responsáveis. É insuficiente tentar modificar ou aumentar a visão dos outros quando a nossa própria é ainda muito limitada. O mundo precisa de mais do que isto: precisa de uma autêntica e perdurável transformação íntima dos homens. Compete aos artistas começarem por si próprios. É esta — segundo a minha maneira de ver — a grande lição de Picasso. Com Picasso apareceram no mundo — e não deve ter sido por acaso — Bergson, Freud, Krishnamurti, Einstein (o que fundiu o espaço e o tempo), o ultrarealismo, etc., etc. Tudo indica que nos encontramos no limiar de uma nova idade, e não é com anacrónicas ilustrações de *magazine* que poderemos, os pintores, preparar-nos para ela.

Na mesma ordem de ideias há a pedir aos críticos — que deverão ser bem preparados doutrinadores, educadores — que ensinem o espectador a discernir, na obra de arte, o que está para além das formas, das cores

e dos conceitos, para que distingam, sem engano, a verdadeira capacidade de expressão artística da mera capacidade formal de ilustração de conceitos ou documentos. Quando ele for capaz de discernir a vida na obra de arte, está apto a discerni-la em si próprio e nos outros e então os problemas político-sociais tornar-se-ão imensamente mais fáceis.

A harmonia colectiva só é possível quando exista uma perfeita harmonia no íntimo dos indivíduos. Devemos trabalhar — todos! — para que esta harmonia se estabeleça no homem, pois não é possível, com indivíduos intimamente desarmónicos, criar uma colectividade perfeita. Convém analisar cuidadosamente todas estas questões e estabelecer — se quiserem as coisas bem claras — um esquema das actividades colaboráveis, a fim de que cada uma ali figure, e apenas, no seu lugar próprio. É assim que manda o bom método.

Desejaria que ficasse bem compreendido o seguinte: a arte é coisa simplíssima. Mas para se falar *racionalmente* dela é indispensável conhecer bem os complexos e profundos fenómenos que se passam no âmbito da fornalha donde ela sai. Este conhecimento — um conhecimento vivido — é fundamental em todos os críticos, comentadores ou simples noticiários de arte. De contrário contribuirão, com a sua ignorância, para entopir os canais por onde a feia e difícil vida que hoje vivemos há-de passar para um radioso amanhã.

No próximo e último artigo faremos referência a Picasso.

DE ARTES PLÁSTICAS

tentou todas as formas. Daí Júlio ter-se imiscuído em todas, ou quase todas as correntes e tendências do modernismo: cubismo, futurismo, surrealismo. De certa maneira, Júlio apreendeu de todas as tentativas formais que realizou qualquer coisa para a maturidade da sua obra, isto é, para o equilíbrio e originalidade da sua forma própria. Como pintor, Júlio é essencialmente também o mesmo: no fundo, o divórcio, ou melhor, o duelo entre o ideal e o material, o sonho e a realidade — que marca de certa maneira os paradoxos do modernismo — na forma, a mesma procura de uma expressão própria, através de várias e sempre renovadas tentativas.

Dos pintores que mais influenciaram Júlio, Picasso é o mais absorbente. Nenhum outro artista português seguiu e compreendeu tão bem a evolução estética do discutidíssimo pintor espanhol. Muitas das fases e das *étapes* de Picasso, encontrámo-las em Júlio. Nesta Exposição de Vila do Conde, no óleo «Pintura», Júlio usou os mesmos processos de Picasso na célebre «Guernica». Outro influente de Júlio foi Groz. A parte satírica da pintura de Júlio tem muito daquela brutal ironia do grande pintor alemão. «Dádiva da Noite» assim o demonstra.

Além de Picasso e de Groz, podemos descobrir na exaustiva actividade de Júlio, a presença de Chagall, Chirico e Matisse — deste último sobretudo nas mulheres nuas e seminuas.

Tudo isto transpareceu dos 20 desenhos e 8 óleos que Júlio expôs no Casino de Vila do Conde, onde a tela «Família», de grandes dimensões, só

por si chegaria para nos afirmar um verdadeiro pintor que, ao que parece,



APOLINÁRIO — FAMÍLIA DE TRABALHADORES

por uma questão de honestidade, pretende apenas ser desenhista.

A Exposição de Vila do Conde concorreram também Apolinário e João Maria — irmãos de Júlio e José Régio — com alguns trabalhos de mérito, embora relativos à idade de cada um.

Apolinário tem evoluído em escala progressiva. Perdeu já o ar decorativo, comum em todos que começam, em troca de uma visão da realidade, que começou por ser lírica e que se vai objectivando. As suas «Marinhas», os seus «Pescadores», a sua «Família de Trabalhadores» já não são simplesmente decorativos, mas sim antes bem reais e bem humanas. Sentimos ainda que a vida dos pescadores, os recantos dos bairros piscatórios, as suas varinas, ou melhor, peixeiras — são ainda motivos plásticos exteriores à consciência do artista. Quando esses motivos se consciencializarem, Apolinário terá dado o passo definitivo da sua carreira de artista plástico (O que também pode não se verificar).

João Maria está a principiar, mas principia bem: Procura desenhar a realidade que melhor conhece.

Alves da Costa, um rapaz que se fez por si, um autodidata do desenho, fechado num ambiente provinciano estreito e até por vezes hostil, trabalha com afinco para vencer as suas dificuldades. Tem-se dedicado com certo êxito à caricatura. Nesta exposição apresentou 20 retratos de crianças, que revelavam além de finura e certeza de traço, delicadeza e sensibilidade capazes de traduzir as figuras infantis.

O arquitecto Germano de Castro

EDIÇÕES ESTRANGEIRAS (BIBLIOGRAFIA FORNECIDA PELA LIVRARIA PORTUGAL)

FILOSOFIA

L'ADAPTATION DE L'HOMME A SON MÉTIER. Étude de psychologie sociale et industrielle, pelo Dr. R. Bonnardel. Prefácio de L. Lapicque. («Bibliothèque de Philosophie Contemporaine»). Paris, 1946 — 2.^a edição 40\$00

DE LEIBNITZ A GOETHE, por Wilhelm Dilthey. Prólogo de Eugénio Imaz. Tradução de José Gaos, Wescelao Roces, Juan Roura, Eugénio Imaz. México, 1945. 80\$00

CIÊNCIAS FÍSICO-QUÍMICAS, MATEMÁTICAS

LA CONQUÊTE DE L'ÉNERGIE ATOMIQUE, por Gérard de Vaucouleurs. I — Des rayons uraniques à la scission de l'Uranium (1896-1940). II — De la scission de l'Uranium à la bombe atomique (1940-1945). (Colecção «Actualités Scientifiques et Industrielles», n.º 1000). Paris, 1946. 40\$00

SCIENCE IN A CHANGING WORLD. The physical science, por E. J. Cable. R. W. Getchell e W. H. Kadesch. New York, 1946 Edição revista. Encadernado 150\$00.

mostrou alguns projectos: Um cinema; uma casa de campo; uma casa urbana. Todos eles demonstravam além de bom gosto, conhecimento exacto do seu «métier».

Em conjunto a Exposição de Artes Plásticas da 1.^a Semana de Arte de Vila do Conde, foi uma afirmação de vitalidade e de beleza, que excedeu, em muito, o âmbito de um certame provinciano ou uma exibição dileitante de Praia.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA



JÚLIO — PINTURA



JÚLIO — DÁDIVA DA NOITE

P A N O R A M A

DOIS PROFESSORES
E UMA HISTÓRIA A MEIA VOZ

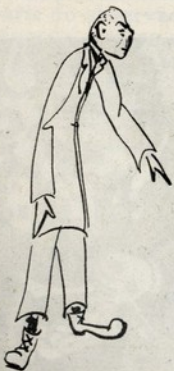
POR EDMUNDO CURVELO

O velho professor era velho. Explicava, explicava, mas nunca conversava connosco. Naquele dia, porém, tão violento fora o choque que as regras da disciplina e da etiqueta escolar, em que tanta gala fazia, estoíram e o velho professor conversou. Conversou e desabafou.

Tinha ido a uma exposição de pintura onde havia quadros que representavam árvores com seios de mulher, caras com olhos no lugar da boca (seriam?), animais com umas patas voltadas para a frente e andando para a frente e outras patas voltadas para trás e andando para trás, corpos simultaneamente de face, de costas e de perfil, mulheres que em vez de cabeça tinham uma redoma de vidro com peixes dourados girando lá dentro (seriam?), objectos inteiros com bocados a granel pelos quatro cantos de uma sala. E o velho professor deixou explodir a sua indignação principalmente quando se lembrou do lindo busto de mulher com pernas de porco (ou porca) e chifres de carneiro (seriam?)

— Que significam aqueles quadros?! Para que servem aqueles quadros?! Que beleza têm aqueles quadros?!

O velho professor era velho. Oh! como era velho o velho professor!



Mas o novo professor! Ah! como era novo o novo professor!

Começou logo por nos dizer que se pode viajar no tempo de *depois* para *antes* e ver os acontecimentos passados em ordem inversa daquela por que sucederam. Afirmou-nos que o todo pode não ser maior do que qualquer das partes que o constituem. Que vivemos num mundo a quatro dimensões e que o espaço pode ter curvatura positiva e ser curvo como

é curva uma esfera, ou ter curvatura negativa e ser curvo como é curva



uma sela dessas que se colocam sobre os cavalos para os podermos montar, ou então ter curvatura nula e ser *curvo como um plano*! Disse-nos, com o ar mais inocente, que por um ponto fora duma recta pode ser impossível tirar-se uma paralela a essa recta, ou então que se podem tirar tantas quantas se quiser. Disse-nos que os três ângulos internos dum triângulo, somados, tanto podem medir 180 graus, como menos ou como mais de 180 graus. Propôs-se provar-nos que uma curva pode encher todo o espaço, ou então que uma curva pode cortar-se a si mesma em todos os pontos. E depois de nos ter mostrado que um dos grandes méritos práticos da matemática é permitir a quantificação das ciências, começou a falar de biscoitos, papo-secos, filhós, rosquilhas, folares e placas de borracha, e a garantir que tudo isso tem grande interesse para a lógica e a matemática não-quantitativa!

O novo professor, ah! como era novo o novo professor!

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vítor Cordon, 29 Lisboa

Conversava connosco. A princípio a linguagem era estranha. Um as palavras eram inéditas para nós, e outras, embora corriqueiras, saíam da boca dele carregadas de significado misterioso. Não percebemos grande coisa quando, logo da primeira vez, o ouvimos falar com tão quente entusiasmo de entes certamente bárbaros como ciclos, turbinas, relógios, invariantes, matrizes, ultra-radicaes, grupos, anéis, curvas patológicas, congruência, conexidade, isomorfismo, multiplicidades, escalares, vectores, tensores.

Mas conversava connosco, o novo professor, e tão bem nos entendia que nós, sem darmos por isso, fomos sentindo também um grande desejo de o entender. E não demorou. Dentro de pouco tempo as palavras estranhas tinham perdido todo o mistério e nós percebíamos com tanta clareza o que queriam dizer como o condutor do eléctrico nos percebe quando lhe pedimos um bilhete para o Rossio. Não foram, mesmo, apenas essas palavras estranhas que para nós perderam o mistério. Nós e o novo professor também conversávamos sobre pintura, e embora ele tivesse exclamações não eram como as exclamações do velho professor. Até falávamos de poesia e de música, além de outras coisas mais. E nós víamos o que tudo isso tinha que ver com as convenções da matemática e da lógica, estranhas só à primeira vista.



Hoje, é claro, eu não contarei aqui as conversas que tínhamos com o novo professor acerca da pintura, da poesia e da música, além de outras coisas mais. Hoje, é claro, só falarei aqui das nossas conversas sobre as convenções da matemática e da lógica, mais nada.

O novo professor preveniu-nos, logo de princípio, contra as opiniões impulsivas. Abriu um livro, mostrou-

C I E N T I F I C O

-nos esta figura e perguntou-nos o que era:



Depois disse-nos para olharmos outra vez, e nós vimos — que vimos nós, da segunda vez, diferente da primeira?

O novo professor, ah! o novo professor não nos pregava sermões! Era assim que nos convencia!

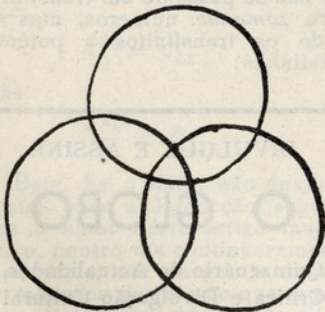
Propôs-nos ainda este problema:

Os alunos da nossa Escola que no inverno passado sofreram de gripe foram ou rapazes ou raparigas. Todos os rapazes sofreram de gripe. Que concluir?

Todos procurámos uma solução, até que, por fim, o novo professor escreveu no quadro estas fórmulas bizarras:

$$\left\{ \begin{array}{l} a \supset (b \bar{n} \bar{c}) \cup (\bar{b} n c) \\ b \supset a \end{array} \right.$$

Disse que simbolizavam os dados do problema, transformou-as em equações e deduziu, a seguir, muitas soluções, muitas causas e muitas consequências: nada menos de dezasseis causas e dezasseis consequências. Depois, é claro, já nada nos custou traçar no quadro um esquema geométrico que representava a situação e tinha este aspecto, em todo o caso também um tanto bizarro:



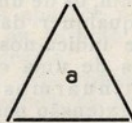
Foi assim, só depois de nos convencer de que as coisas nem sempre são o que parecem e de que existem alçapões onde menos se espera, que o novo professor entrou em pormenores sobre o que nos parecia que todos sabíamos: o que é contar.

Notámos, então, que ali, dentro da sala, havia gente, havia pessoas, e baptizámos toda aquela gente chamando-lhe uma classe. Notámos ainda que entre aquela gente havia rapazes, raparigas e um homem, o novo professor. Baptizámos portanto a classe dos rapazes, a classe das raparigas e a classe constituída só pelo professor chamando-lhes *sub-classes*. As sub-classes eram contidas na classe, a classe era igual à soma das sub-classes.

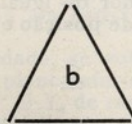
Chegados aqui, arranjàmos um sinal para designar a sub-classe dos rapazes, e foi a letra *a*; outro para designar a sub-classe das raparigas, e foi a letra *b*; e outro para designar a sub-classe constituída só pelo professor, e foi a letra *c*. Faltava ainda, para aquilo que o novo professor desejava, arranjar-se um último sinal que designasse a inclusão das sub-classes na classe, e foi este sinal:

\supset .

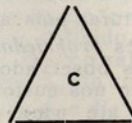
Antes de irmos por diante, concordámos em representar a sub-classe dos rapazes por um triângulo, assim:



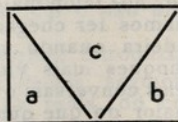
a das raparigas por outro:



e a do professor por outro:



Qualquer de nós não teve, então, dificuldade em representar a classe constituída por toda a gente que se encontrava na sala, e ficou assim:



Essa classe, igual à soma das três sub-classes *a*, *b*, *c*, designámo-la por *d*. É claro, as dimensões dos triângulos nada tinham que ver com a *extensão* das classes que representavam. O triângulo que representava a sub-classe constituída apenas pelo

professor podia perfeitamente ser maior que qualquer dos outros dois, daí não provinha confusão. Apenas sabíamos que uma classe era mais extensa do que outra quando a figura geométrica que representava esta outra estava *incluída* na figura geométrica que representava a primeira. O que a representação geométrica nos dizia, portanto, era apenas que qualquer das sub-classes *a*, *b*, *c* estava incluída na classe *d*. Qualquer das sub-classes *a*, *b*, *c* tinha, portanto, menor extensão que a classe *d*. Usando o sinal \supset exprimimos, portanto, as relações extensionais entre as quatro classes da seguinte maneira:

$$\begin{array}{l} a \supset d \\ b \supset d \\ c \supset d \end{array}$$

Não ficámos, todavia, por aqui. Para entendermos o que é contar procurámos ainda um nome para designar qualquer dos rapazes da sub-classe *a*, qualquer das raparigas da sub-classe *b*, ou qualquer dos homens da sub-classe *c*, que era constituída só pelo professor. Ficámos chamando a todos: *elementos*. A classe *d*, constituída por toda a gente que se encontrava na sala, era, também, constituída por elementos.

Quando tudo isto estava assente, o novo professor levantou uma das mãos aberta e perguntou-nos como poderíamos considerar os dedos, em conformidade com as convenções que tínhamos feito. Era claro como água que os dedos daquela mão constituíam uma classe. Eram, portanto, os elementos duma classe, a que decidimos chamar classe *m*.

Foi nesta altura que o novo professor usou pela primeira vez uma das palavras mais importantes daquela primeira conversa: a palavra *correspondência*. Disse que íamos fazer corresponder uns aos outros os elementos daquelas classes: *a*, *b*, *c*, *d*; *m*. Em cada carteira estavam sentados um rapaz e uma rapariga. Vimos imediatamente, portanto, que a cada rapaz correspondia uma rapariga, e a cada rapariga um rapaz. Além disso, o novo professor fez corresponder um dedo da mão a cada car-

“REGULAX”

O MELHOR REGULADOR
DOS INTESTINOS
EVITA A PRISÃO DE
VENTRE

—

VENDE-SE EM TODAS AS
FARMÁCIAS

P A N O R A M A

teira, isto é, a cada *par* rapaz-rapaz-riga, e portanto a cada elemento da classe *a* e a cada elemento da classe *b*. Vimos logo, também, que depois de termos chegado ao último dedo já não havia mais carteiras ocupadas. Na sala havia, portanto, tantos rapazes como raparigas, como dedos da mão. Concordámos em definir a situação dizendo que as classes *a*, *b* e *m* tinham a mesma *extensão*, e classificámos duas classes quaisquer com a mesma extensão como *iguais*. As classes *a*, *b*, *m* eram, portanto, iguais, mas a classe *c*, que só tinha o professor como elemento, ou a classe *d*, que tinha tantos elementos como as duas classes *a* e *b* reunidas, e qualquer das outras eram *desiguais*.



Não ficámos, contudo, ainda por aqui. A classe dos professores que estavam na sala tinha por elemento apenas o novo professor. E a classe das professoras? — Não tem elemento nenhum! — foi a resposta que nos ocorreu. E daí veio a convenção de admitirmos uma classe sem elementos: a classe vazia, ou classe nula, tão extraordinária que a designámos por um símbolo especial:



É claro que se duas classes são iguais quando têm a mesma extensão, todas as classes nulas são iguais. Ou, o que é o mesmo (notámos a seguir), há só uma classe nula.

Contar, portanto, consiste em estabelecer uma relação de correspondência, chamada *correspondência um-a-um*, entre os elementos de duas classes. Admitimos, por isso, que podíamos retirar da noção de elemento qualquer significado que não fosse o de *pertencer a uma classe*. Isto é, para estabelecermos relações entre classes era-nos indiferente que se tratasse de rapazes, raparigas, professores ou professoras. E assim não nos foi difícil entender que:

1) Os elementos de uma classe qualquer, *a*, por exemplo a dos rapazes, estão contidos em *a*, o que exprimimos assim:

$$a \supset a$$

2) Se entre uma classe *a* e uma classe *b* é válida a relação (1) e entre a classe *b* e a classe *a* é válida a

mesma relação, então as duas classes são iguais:

$$a \supset b, b \supset a \rightarrow a = b$$

3) E se entre duas classes, *a* e *b*, é válida a relação (1), e entre *b* e uma terceira classe, *m*, é válida a mesma relação, nesse caso a relação é válida entre a primeira classe, *a*, e a terceira, *m*:

$$a \supset b, b \supset m \rightarrow a \supset m$$

Quando isto se dá, diz-se que as classes, consideradas em referência a essa relação, formam uma *estrutura* (*). O novo professor mostrava-nos, assim, que a gente que estava naquela sala (e até a que não estava, como era o caso das professoras) e os dedos das pessoas que estavam (ou não estavam) na sala eram a *representação* de um *sistema matemático* que, considerado em referência à relação \supset , era uma estrutura.

— Dêem agora — disse o novo professor — o nome de *número cardinal* ou *cardinalidade* à classe das classes que tem a mesma extensão, quer dizer, à classe das classes cujos elementos se podem pôr em correspondência um-a-um, os de uma qualquer, com os de qualquer das outras. A cardinalidade indica-nos o número de elementos de uma classe. Em vez de continuarmos a falar de classes e de extensão passamos agora a falar de classes de classes e de cardinalidades. Considerem também, em vez da relação de inclusão, a relação de menor ou igual, que indica uma relação de posição ou de ordem:



Então nada nos custou a entender que a classe das cardinalidades (ele frisou de que espécie de números se tratava, mas isso não vem para aqui) é uma estrutura, pois a relação \leq possui as três *propriedades formais* que tínhamos observado na relação \supset . Tampouco nos custou a ver com clareza que até uma noção tão elementar como a de *número* é de uma enorme complexidade, tantos são os alcapões que subentende: classe, elemento, correspondência, cardinalidade, estrutura, para não citar outras complicações de que o novo professor nos falou mais tarde.

Supúnhamos ter chegado ao termo da ladeira quando recebemos um dos choques mais violentos de todas aquelas conversas: o todo pode não ser maior do que qualquer das partes que o constituem!

Admitam, não uma classe de cardinalidades finita, mas uma classe de

(*) A noção de estrutura, como o novo professor nos ajudou a descobrir, envolve ainda outras condições. Com licença do leitor, porém, isso ficará para outro dia.

cardinalidades infinita: todos os números inteiros. (O símbolo usado para designar esta classe infinita é a primeira letra do alfabeto hebraico, chamada alefe, mas eu, por dificuldades tipográficas, e com permissão de quem me lê, usarei a letra *A*). A classe *A* é, portanto, a classe infinita dos números inteiros:

- 1 2 3 4 5 ...

No entanto, nessa classe *A* estão incluídas duas sub-classes: a dos pares e a dos ímpares. Para contarmos os seus respectivos elementos temos de colocá-los em correspondência com os números inteiros, assim:

- | | | | | | |
|---|---|---|---|----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ... |
| | | | | | |
| 2 | 4 | 6 | 8 | 10 | ... |

e

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ... |
| | | | | | |
| 1 | 3 | 5 | 7 | 9 | ... |

Isto significava, afinal, que a sub-classe dos pares e a sub-classe dos ímpares são ambas infinitas, isto é, cada uma tem tantos elementos (ou tem a mesma cardinalidade) como a classe *A*!

Mas ainda desta vez não ficámos por aqui, porque o novo professor, depois de dar a *A*, que designa o número total de inteiros, o nome de *número transfinito*, passou a mostrar que há muitos outros números transfinitos: há um número infinito de números transfinitos. Por isso modificou o símbolo *A* para *A₀* e representou os outros transfinitos por *A₁*, *A₂*, etc. Isto, contudo, é mais complicado, e melhor será nada mais avançarmos por agora. Direi apenas que não se passa de um transfinito a outro *somando* números, mas elevando os transfinitos a potências transfinitas:

DIVULGUE E ASSINE

O GLOBO

Quinzenário de Actualidades,
Crítica e Divulgação Cultural

||||

Rua Luz Soriano, 27-2.º

LISBOA

C I E N T Í F I C O

A DISTANCIA COMO ELEMENTO DA NOÇÃO DE ESPAÇO

POR RUI LUIZ GOMES

NO segundo artigo que publicámos nesta mesma secção (1) sobre alguns aspectos de flagrante actualidade das noções de espaço e tempo tais como nos aparecem, do ponto de vista de Leibnitz, na célebre disputa epistolar com Clarke, discípulo de Newton, procuramos estabelecer com a possível clareza a diferença fundamental entre aqueles dois conceitos, quando se pretende reduzi-los a uma pura relação de ordenação — anterior — posterior, esquerda — direita, etc. — acompanhando e interpretando, com os meios de que hoje dispomos, a argumentação do filósofo. De resto, Leibnitz sentiu essa dificuldade em toda a sua irreductibilidade, pois, na quinta carta, através da passagem por nós transcrita, (2) ao desenvolver o seu pensamento sobre o significado da *ordem de coexistência* no espaço, termina por dizer que ela se resume na sua *situação ou distância* (dos corpos entre si).

Surge aqui, na caracterização de uma relação de ordem — a de *coexistência no espaço* — um elemento novo — a *distância* — na acepção, a discutir e analisar, de equivalente de situação ou posição relativa.

Mas na mesma carta, umas páginas adiante, no parágrafo 14, p. 155-156, as ideias de Leibnitz tomam uma forma mais precisa e fornecem-nos uma indicação de grande valor

(1) — N.º 9 — Mundo Literário.
(2) — No mesmo artigo, pág. 12.

$$A_0 + A_0 = A_0$$

$$A_0^A = A_I$$

mas

$$A_I^A = A_I$$

Bem. Se o leitor não enviar um postal para a Redacção sugerindo que o autor deste artigo mude de disco, noutro dia continuaremos, naturalmente, até chegar o momento de falarmos da relação que tudo isto tem até com actividades tão diferentes como a pintura e a música ou a poesia, além do mais, pelo menos no dizer do novo professor, que, ah! conversava tanto connosco, o novo professor!

EDMUNDO CURVELO
DESENHOS DE NOÉMIA CURVELO

para podermos completar e aprofundar a análise da noção de espaço que tem sido o objectivo principal desta série de artigos no *Panorama Científico*.

Acompanhemos, então, o raciocínio do filósofo: «Et quant à cette objection, que l'espace et le tems sont des quantités, ou plutót des choses douées de quantité, et que la situation et l'ordre ne le sont point, je répons que l'ordre a aussi sa quantité; il a ce qui précède et ce qui suit; il y a distance ou intervalle».

Encontramos aqui novamente e com um sentido mais preciso, o elemento distância, embora, repetimos, a preocupação de Leibnitz seja efectivamente a de definir um conceito de ordenação ou posição relativa e não a de introduzir um conceito novo. É necessário, porém, acrescentar que a distância aparece nesta passagem associada ou mesmo como equivalente a intervalo.

Ora, se esta equivalência é legítima e imediata, no caso de uma ordem ligada a um sistema ordenado (1) como, por exemplo, o tempo ou o espaço a uma só dimensão, já o mesmo se não pode afirmar quando passamos a um espaço de várias dimensões.

Na verdade, se voltarmos ao esquema do plano referido a dois eixos $X' O X, Y' O Y$, de resto já utilizado no artigo anterior, compreende-se sem a mínima dificuldade que os dois pontos A, B do eixo $X' O X$ determinam, nesse eixo, que é um sistema ordenado, quer dizer, com um sentido bem definido, um intervalo — $A < X < B$ — constituído pelos pontos X, do mesmo eixo, situados entre A e B: segmento \overline{AB} .

Mas os mesmos dois pontos, quando integrados no plano, que é um sistema parcialmente ordenado, como já explicámos, definem como intervalo a parte comum às duas regiões tracejadas e, portanto, o mesmo segmento \overline{AB} e não uma região do plano!

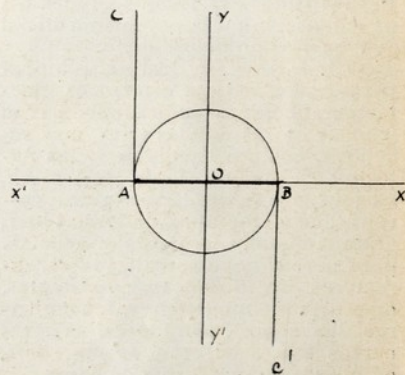
Se, porém, introduzirmos o elemento distância, segmento \overline{AB} , intervalo na recta, do centro em O, transforma-se, quando os pontos A e B se integram no plano, no círculo do centro O.

Quer dizer: na recta, sistema ordenado, o intervalo tanto se define em termos de uma *relação de ordem*

como em termos de *distância*: os dois conceitos são equivalentes; no plano, as duas noções são totalmente diferentes e a definição aceitável, intuitiva e completa de espaço de várias dimensões constroi-se directamente sobre a segunda — a da *distância*.

Por outras palavras: enquanto que na recta ou sistema ordenado podemos dar a noção de intervalo A B ou vizinhança de O em termos de uma relação de ordem, no plano precisamos de recorrer a uma nova noção como por exemplo, a de *distância*.

E se o raciocínio de Leibnitz, ainda hoje se pode repetir quase sem alteração no primeiro caso, no segundo há que recorrer, ao lado de uma *estrutura da ordem*, a uma *estrutura de distâncias ou vizinhanças*.



De qualquer forma as suas ideias de há 300 anos, colocam Leibnitz no primeiro plano dos precusores das construções mais abstractas e mais profundas da Matemática Moderna.

A Teoria das Estruturas e a Tipologia, que a nossa juventude começa a estudar agora com verdadeiro entusiasmo, tem nele, como acabamos de mostrar, um dos seus mais luminosos precusores.

Por isso, e pela universalidade do seu espirito, o *Panorama Científico* devia esta homenagem à sua memória imortal!

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

LEIA

SEARA
NOVA

SEMÁRIO DE DOCTRINA
E CRÍTICA

Redacção e Administração:
R. da Resa, 238-240 — LISBOA

(1) — Ver os dois artigos anteriores.



O QUE É O «I. D. H. E. C.»

A França, berço do cinema, não esquece as suas responsabilidades e entre a febre de recuperação — prova de vitalidade da parte sã e progressiva do país — a cinematografia ocupa um lugar importante, o lugar a que tem direito, como uma das mais necessárias e frutuosas actividades culturais e artísticas do mundo contemporâneo.

Assim, cinquenta anos depois da invenção do cinema, foi fundado em Paris, sob o patrocínio da Direcção Geral de Cinematografia, o I. D. H. E. C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques), organismo oficial subvencionado pelo Estado.

O I. D. H. E. C. destina-se à preparação de artistas e técnicos cinematográficos, passando a funcionar ao lado de outras escolas afins, mas seculares, como a Escola de Belas Artes e o Conservatório de Música. Ali, os jovens que desejem seguir a carreira cinematográfica poderão obter, gratuitamente, as bases essenciais para serem depois realizadores, directores de produção, assistentes, operadores, montadores, engenheiros de som, decoradores, etc. Os cursos têm a duração de um, dois, ou mais anos, conforme os casos.

Aquele Instituto aproxima-se da acção universitária, não se limitando a fornecer conhecimentos técnicos, mas preocupando-se, igualmente, em formar homens cultos. E o seu grande mérito reside, ainda, em aliar o ensino teórico à prática. Para isso, está apetrechado com um estúdio e uma sala de montagem, nas quais os alunos produzem, de facto, filmes.

Um dos problemas mais difíceis de solucionar é a falta de tradição no ensino cinematográfico. Ensinar o quê, e como? No entanto, competências comprovadas do cinema francês foram encarregadas de criar um método de ensino e de o levar à prática.

Entre os professores do I. D. H. E. C. contam-se os nomes prestigiosos de L'Herbier, Grémillon, Carné, Moussinac, etc., além de escritores, pintores e músicos que se esforçam por fazer do Instituto o embrião da futura Universidade Francesa do Cinema.

Em certos sectores, e à semelhança do que acontece em Portugal, opõe-se resistência ao aparecimento de novos cineastas e de novos técnicos, com boa preparação. Mas a Direcção Geral de Cinematografia Francesa entende que, pelo contrário, chegou a hora de substituir tanto quanto possível a improvisação e o autodidatismo, assim como também encara a possibilidade de aumentar o número de inscrições anuais (que

é actualmente de 30), pois julga que dentro em breve será insuficiente para as necessidades do país.

A acrescentar a isto, o I. D. H. E. C. promove cursos livres, conferências e debates públicos, edita uma óptima revista (*Cinéma*) e está a organizar uma biblioteca cinematográfica que em breve será a melhor e mais documentada do mundo.

Supomos que este magnífico exemplo da França não devia ser ignorado entre nós, se quisermos sair da cepa torta em que estamos metidos.

É natural que dois ou três *infalíveis* proclamem que o cinema não é coisa que se aprenda, mas «dádiva divina», como a propósito de pintura afirmou há dias um retratista que veio de Hollywood. Mas a gente já sabe que o que eles pretendem é ficar sós na praça, pois o aparecimento de «cegos» não aflige quem tem um olho.

Mas do que Portugal precisa não é de dois ou três *infalíveis*, mas de homens capazes de levarem o cinema nacional ao nível próprio de uma actividade nobre e importante como é a chamada Sétima Arte.

M. DE A.



UMA «PEQUENA» QUE
CORTOU RELAÇÕES COM
SHAKESPEARE!

TODA a gente sabe que não há teatro sem actores... Perdão: toda a gente julga, e muito erradamente, que assim seja. Com efeito, ao nosso, pelo menos, os actores não fazem falta nenhuma. O nosso teatro precisa apenas de pessoas como a que faz as declarações ao diante reproduzidas (e que um jornalista não teve pejo em escrever). Evidentemente, não é uma actriz, a pessoa que as faz. Uma actriz, que diabol, saberia que há brincar e

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

brincar. Mas aquela senhora não estava a brincar. Deu-se-nos na plena nudez da sua alma.

De que se trata? De uma entrevista, que nos passara despercebida, e um amável leitor nos envia, acompanhando-a desta pergunta: «Isto é uma 1.ª actriz do Teatro Nacional?» Não é, caro leitor. Certamente que não é. Representa num chamado Teatro Nacional. Confusões que acontecem. Mas não é, decerto, «primeira actriz» em parte nenhuma, pois nesse caso não poderia proferir as coisas espantosas que vamos transcrever, e que se publicaram no *Século Ilustrado* de 13 de Julho:

« — Gosta de teatro francês?

— Adoro Henri Bataille. A sua «Ternura» deixou-me louca.

— Positivamente?

— Quase. Mas Oscar Wilde também me entusiasma muito. Sem falar já do desconcertante Jardiel Poncele... Quando estive, agora, em Madrid, comprei uma enorme porção de peças do autor de «O amor escreve-se sem H». O que eu tenho rido, Santo Deus!

— Acha que, realmente, o H não é preciso ao amor?

— Não tenho opinião sobre esse assunto. Em compensação, gosto muito do teatro húngaro.

— E de Shakespeare?

— Depois de ter feito a Desdemona, cortei relações com o teatro clássico. Prefiro as loucuras de Joste aos devaneios filosóficos das heroínas shakespearianas.

— Se você encomendasse uma peça a um autor, que instruções lhe daria?

— Olhe: pedia-lhe uma peça no género das «Duas Máscaras», de mestre Schwalbach. Mas queria que a minha personagem falasse em «calão» e tratasse os homens bonitos por «pequenos». Gosto de dizer: «Oh! que simpático é aquele pequeno...»

São precisos comentários? Mas como comentar? Havemos de rir, ou de chorar? Que se pode dizer, perante tão incrível documento?!

C. M.

ANUNCIE EM
MUNDO LITERÁRIO

ANTOLOGIA
de
Fernando Pessoa
(2.ª Edição)

AS MELHORES POESIAS
DE UM DOS MAIORES
POETAS PORTUGUESES

17 \$ 50

EDITORIAL CONFLUÊNCIA L.da
Av. da República, 48-B — LISBOA

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - II

POR ANTONIO PEDRO

NÃO começa e não termina um ciclo da história da humanidade como quem abre ou como quem fecha uma porta estante. O processo evolutivo dá-se com a fatal lentidão proveniente já do entrechoque das ideias aparecidas com os hábitos e os interesses vigentes, já, e sobretudo, da incapacidade de adaptar às novas necessidades os instrumentos criados e aperfeiçoados pelas anteriores para outras finalidades. A arte, fala do homem, reflexo e projecção do seu conceito do mundo e das suas aspirações mais recônditas, recomeça, portanto, a cada nova época da civilização. Mas, para essa fala, a linguagem varia com o que se tem a dizer, e só quando os artistas dispõem do vocabulário apropriado este lhes permite uma actuação condizente com os seus designios expressivos. A própria estética de cada época varia com as possibilidades materiais de expressão de que dispõe. Por isso me parece, na preparação e para a possibilidade de floração do Renascimento, tão importante como a revolução estética nascida da obra de Giotto a descoberta flamenga da pintura a óleo ou, mais correctamente, a descoberta da sua aplicação no *quadro* realizado no atelier e tornado independente da arquitectura que, no fresco, no mosaico e no vitral lhe regia e condicionava inteiramente a existência.

São dos irmãos van Eyck os primeiros *quadros a óleo*, e pertencem-lhes ou não a descoberta dessa técnica, seja ou não o novo método apenas uma alteração do processo da *têmpera* já utilizada diluindo as cores em cola de peixe ou clara de ovo para lhes dar opacidade, fosse ou não encontrado o seu uso novo pela lembrança da diluição em óleo da cera dos *encáusticos* greco-romanos, tanto importa para que não dependa a sua glória apenas do génio da sua obra. Deve-lhes o Renascimento que precederam, individualista e humanista por designio principal, uma das suas maiores possibilidades, e é curioso notar ser dum país de mercadores que nasce também, com essas possibilidades, a alguns séculos de vista, o fenómeno burguês da pintura de *cavalete* tornada *decoração*.

Estamos nas primeiras décadas do século xv. A Europa fora durante dois séculos dominada pelo gótico francês e mesmo na Itália que de há muito preparava os elementos humanos da revolução que depois invadiria o mundo, a tradição mural cedia lugar ao gosto dos *iluministas* franceses. Fra Angélico, Pisanello e Carpaccio funcionam, em grande, como os *miniaturistas*, ávidos de *pitoresco* e de *pormenor*.



JOÃO VAN EYCK — O HOMEM DO CRAVO — MUSEU DE BERLIM

ESCOLA FLAMENGA

Flamengos e holandeses, antes das lutas religiosas, constituem uma unidade indistinguível sob o ponto de vista dos historiadores da arte. Humberto e João van Eyck, (cujas biografias completas se desconhecem sendo até discutível a parte pelo primeiro executada nos quadros do segundo) são, da Escola Flamengo, a um tempo os iniciadores e os seus pintores mais notáveis. Sucedem-lhes Roger de la Pature, conhecido por van der Weyden, Hugo Van der Goes e, entre outros mestres menores, se é que assim se podem designar artistas da sua categoria, Gérard David, Memling, que há quem deseje alemão, Quentin Matsys, etc.

No Museu das Janelas Verdes há exemplares da obra de alguns destes pintores.

CRÍTICA

GAIMIRRA

CONTOS DE

ANTUNES DA SILVA

(EDITORIAL INQUÉRITO — LISBOA — 1945)

O Alentejo parece ir encontrando, lentamente, os seus escritores de ficção. Não é ainda muito notável, em qualidade e em extensão, o que até agora se tem escrito, como expressão literária viva, numa província cuja imensidade e variedade parecem assustar os nossos escritores. Mas é já alguma coisa. Pelo menos há um esforço nitido para ir além da sofisticação dos problemas humanos do povo alentejano, como o fez Manuel Ribeiro, das «paisagens» dum Fialho, mais «provinciano» de Lisboa que do Alentejo, dos contarellos superficiais dum Brito Camacho. Certo: um vasto quadro em que factores etnográficos, sociais, psicológicos se encadeassem de molde a dar-nos uma imagem real do homem e da vida alentejana numa superior forma artística, não foi sequer ainda delineado. E todavia no Alentejo está incurso todo o problema português da terra, que o mesmo é dizer dos homens que a trabalham. Pelos seus contrastes, — extensões enormes de terrenos pertencentes a grandes proprietários, seguindo-se a pequenas zonas grandemente divididas, uma grande concentração da riqueza ao lado duma progressiva proletarização dos trabalhadores da terra, o Alentejo é manancial a aproveitar pelo nosso escritor de ficção, se ele se resolver a entrar em profundidade na compreensão duma vida que não se oferece às primeiras investidas e não a reduzir ao documentário ou estudo folclórico, necessários, mas para quem de direito.

Por enquanto teremos de nos contentar com as visões de pormenor. É significativo o facto das melhores obras aparecidas sobre o Alentejo serem contos. Parece que, temerosos das dificuldades, os romancistas não se decidem à tarefa. Alguns contos de Manuel da Fonseca (e a sua poesia) dizem-nos muito mais do Alentejo que o seu romance *Cerramaior*. Garibaldi Andrade, em *Vila Branca*, mostra-se um animador e recriador das virtualidades do meio físico. *Gaimirra*, de Antunes da Silva, embora me pareça menos significativo que os dois citados, contribui com elementos novos e esforça-se por se inserir no mesmo sentido de expressão humanística da realidade patente naqueles. E digo que se esforça, por me parecer que sendo as histórias de *Gaimirra* tipicamente alentejanas, estão, a maior parte delas, ainda longe de transpor os limites regionais do folclórico e do pitoresco.

Se se quer ouvir o povo alentejano no seu linguajar característico, — transcritas com propriedade e fidelidade as suas típicas expressões verbais, — leia-se *Gaimirra*. Dir-se-ia que Antunes da Silva se deu à tarefa insana de apontar tudo o que ouviu e, o que é mais, de o aplicar a tempo e horas. Antunes da Silva é bom observador da realidade física, sabe descrever com fluência a paisagem, registar um gesto, uma atitude, marcar as linhas dum rosto. Estes factores atribuem-lhe sem favor um lugar na literatura alentejana. Mas, à parte várias notas em que vai além da realidade particular, e nas quais atinge momentos de verdadeira emotividade, Antunes da Silva anda muito ainda pelas superfícies, não soube ou não tentou penetrar mais fundo na realidade humana que se lhe oferecia. As suas figuras são, como expressão humana, dum modo geral esboços de figuras, desenhos nos quais é evidente a ligeireza e superficialidade do traço, que não chega a definir a individualidade do modelo e o apresenta no seu aspecto imediato. O que está para lá da fachada, o que se adivinha num gesto furtivo, num olhar furtivo, em mil e uma particularidades, isto é, a vida profunda das coisas, é que importa especialmente revelar. Bom observador, Antunes da Silva toca algumas vezes a essência dos problemas do homem alentejano. Se essa qualidade fosse servida por uma consciência suficiente dos termos concretos em que tais problemas se desenvolvem, Antunes da Silva poderia de facto ir além do pitoresco, do folclórico, do circunstancial e acessório. Não lhe falta sensibilidade, intuição lírica, humor. Reconhece-se nele um temperamento de artista em formação. É-lhe necessário, porém, profundar a sua experiência humana. E traduza-la em obras tecnicamente mais bem construídas. Em pouco mais de 200 páginas, Antunes da Silva inclui 18 contos, alguns deles ocupando escassas 3 ou 4 *Gaimirra*, *Rosária* e um ou outro obedecem às exigências mínimas do género. O resto são crónicas com mais ou me-

nos interesse em que se conta um caso de jornal, se descreve uma paisagem, se apresenta um tipo. A ficção não se compadece com o textual, com o apontamento melhor ou pior transcrito. Tem leis específicas e na sua base está a imaginação, cujo papel é recriar alargando, modificando, isto é, moldando a matéria informe. Nos contos de *Gaimirra* quase nunca há composição, e quando há é deficiente. Sentido de equilíbrio no emprêgo dos componentes técnicos do conto, não o possui, por enquanto, Antunes da Silva. Ora predomina o descritivo, ora o diálogo, ora a anedota. Está tudo um bocado a trouxe-mouxe. A meu ver, os melhores contos de *Gaimirra* são os já citados, embora imperfeitos em relação aos modelos do género. Em *Rosária* consegue prender-nos emotivamente o drama da rapariga idiota. *Gaimirra*, cujo tema não se poderá considerar original, é um conto cuja melhor qualidade está na simplicidade da história. À parte estes, devo salientar *História Antiga e Lareira Alentejana*, duas histórias de sabor infantil, mixto de contos de fadas e evocação lírica da infância, talvez aqueles onde Antunes da Silva se mostra mais artista, embora *Rosária* e *Gaimirra* se imponham pela sua maior densidade humana.

Se é permitido, para terminar, direi a Antunes da Silva que lhe convirá ler e estudar os bons contistas do passado, um Maupassant, um Tchekov, um Eça, etc., e os modernos americanos e russos. Muito lhe poderão eles ensinar. Sendo Antunes da Silva um desses jovens escritores que nasceram e vivem isolados na província, longe dos meios culturais que, não obstante insuficientes, são no entanto os únicos que possuímos, e dos quais o escritor não pode prescindir, parece-me não poder ser levado à conta de pedantismo este conselho. As qualidades em formação de Antunes da Silva justificam-no sobremaneira.

ARMANDO VENTURA FERREIRA

NOVAS CONDIÇÕES DE ASSINATURA

Chamamos a atenção dos nossos leitores para as novas e mais favoráveis condições de assinatura, actualmente em vigor. Com efeito, enquanto o custo da assinatura de experiência continua fixado em 15\$00 por seis números, os assinantes de 12 e 24 números beneficiarão de ora avante das seguintes condições:

ASSINATURA DE 12 NÚMEROS 27\$50

ASSINATURA DE 24 NÚMEROS 53\$50

PARA QUALQUER DESTAS MODALIDADES, O PAGAMENTO CONTINUA A SER ADIANTADO

Estas condições entrarão automaticamente em vigor, para os antigos assinantes, nas futuras cobranças.

ASSINE «MUNDO LITERÁRIO»!

RECEBÊ-LO-Á EM CASA E MAIS BARATO