

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

N.º 28 DE 16 DE NOVEMBRO DE 1946

NESTE NÚMERO

Azorin, por *Alvaro Salema* ●
Hein Semke, por *A. D.* ● Notas
breves para um ensaio sobre *Federico Garcia Lorca* por *Tomaz Ribas* ● Poesias inéditas, por *Tomaz Kim* ● A Tragédia de *Mark Twain* (conclusão), por *Upton Sinclair* ● CRÍTICA - «As grandes viagens portuguesas» por *Fernando Bandeira Ferreira* ● Teatro francês em Lisboa - III, por *Luis Francisco Rebello* ● Algumas notas sobre pedagogia - I, por *Maria Helena Alvares* ● PANORAMA CIENTIFICO - O «full-time» na Universidade; A primeira bomba atômica ● CINEMA ● História Breve da Pintura - 21, por *António Pedro* ● Tribuna do leitor

HEIN SEMKE

FISICAMENTE, Semke lembra certos desenhos infantis. A sua estatura desproporcionada é ingênua. Tem qualquer coisa de gigante de floresta e o todo metafísico duma invenção. É ossudo, enorme, despenhado, o ar feroz e tímido, o olhar malicioso e doce. Entre nós faz figura de asceta. Não tem nada do nosso gosto da vida, não adoça a boca, nem distrai a vista. Para Semke as coisas passam-se doutro modo. Sobre os ombros pesa-lhe uma entidade terrível: o espírito — o monstro mais devorador que há. O nosso sentido táctil das imagens parece-lhe uma coisa de pele.

Uma vez, numa roda de amigos que festejava em côro as pernas duma mulher que passava na rua, Semke, instado a pronunciar-se, acabou dizendo: «zim, zim» e acrescentou: «do ponto de vista da vaca». Semke é assim, naturalmente diferente, mais ou menos humano, conforme seja o ponto de vista que se tenha por bom.

(Conclui na página 16)

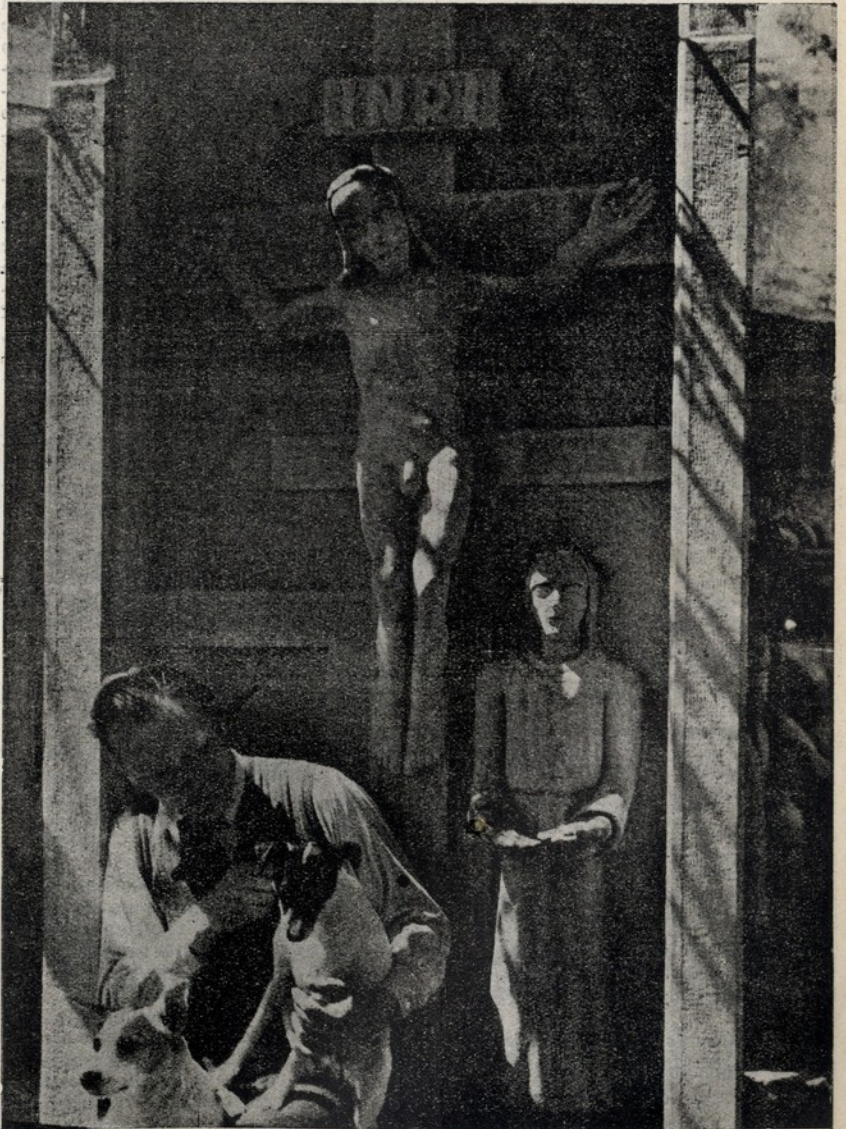
AZORIN

POR ALVARO SALEMA DEZ 1946

A época em que a geração espanhola de 98 abriu os olhos para as coisas da literatura e da arte foi uma época de descobertas, de inovações, de tentativas em todos os sentidos. Foi uma época iludida e por isso ilusória. Os homens que a viveram e a exprimiram mais profundamente — Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, António Machado, Gantivet — partiram do êrro essencial que foi julgar a sua época sem raízes no passado, cindida do que era «pedernalmente» tradicional na Espanha pelo desastre quase grotesco da guerra com os Esta-

dos- Unidos. O seu impeto inovatório foi por isso meramente formal e saturado de contradições — enquanto cada um, individualmente e na sua arte, por magnífica germinação estética, exprimia com calor e originalidade intensa o gênio secular da Espanha.

José Martínez Ruiz, que consagrou perante o público literário o pseudônimo breve e sonoro de Azorin, nasceu em Monóvar, povoação modesta da costa levantina de Espanha, em 1876. A sua biografia marca-se quase exclusivamente por grandes acontecimentos literários ou, melhor ain-



HEIN SEMKE NO SEU AMBIENTE FAMILIAR

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 16 DE NOVEMBRO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director

Jaime Cortesão Casimiro

Editor:

Luís de Sousa Rebelo

Corpo directivo:

Adolfo Casais Monteiro

Emil Andersen

Jaime Cortesão Casimiro

Propriedade da

EDITORIAL CONFLUENCIA, LDA.

Redacção e Administração:

Rua da Misericórdia, 51-4.º Dto.

— LISBOA —

Composição: Rua da Misericórdia, 51-4.º

Impressão: LABOR, Rua do Barão, 31

SAI TODOS OS SÁBADOS

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

Distribuidores exclusivos para o Brasil:

«Livros de Portugal, Lda.» — Rua Gonçalves Dias, 62 — RIO DE JANEIRO

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINAATURAS

Se quer receber em casa MUNDO LITERARIO, 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

Assinaaturas de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes de correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

da, pela absorção progressiva e constante da alma espanhola na sua arte. Para isso percorreu infatigável e miudamente o seu país, desde os penhascos da Vascónia às praias galegas e às planícies queimadas e pardacentas do sul. O seu primeiro livro de grande significado, *Alma castellana*, foi logo uma tentativa literário-histórica de descoberta da raça, sem hesitação alguma perante o seu áspero e trágico sentido da vida que só pode representar-se, como afirmou um poeta contemporâneo de Azorin, numa estética sistematicamente deformada.

Em 1900, quando essa obra veio a público, quase todos os escritores da geração de 98 se empenham na definição ansiosa do carácter espanhol, através de personagens novelísticos, ensaios de psicologia ou estética, dramas ardentemente concentrados numa só figura, narrativas de viagem em que a visão pessoal empolga a paisagem natural e humana. Toda a obra de Azorin se filia no mesmo espírito inquiridor, ao mesmo tempo emocionado e finamente lúcido, dominando a técnica da expressão literária nos mais diversos sentidos.

A novela *La voluntad*, que aparece logo no princípio do século, concentra num drama puramente intelectual — o pessimismo que não se furta à vida e a aceita com ardor constante — esse sentido inquieto de adivinhação da raça. Os contos de *Blanco en azul*, as novelas *Tomás Rueda* ou *Capricho*, o auto sacramental *Angelita* (a classificação da obra é da autoria do próprio Azorin), são tão expressivamente investigadores da alma colectiva como as *Lecturas españolas*, *Trasuntos de España*, *Vision de España*, *El paisaje de España visto por los españoles* — ou os penetrantes, finíssimos e ágeis estudos sobre os clássicos da literatura do país vizinho. Chamou-lhe Jean Cassou «o mais extraordinário pintor do inorgânico»; mas há em Azorin, talvez, uma superação animica do inorgânico, um influxo de vida ardente, castelhana, nas paisagens que pinta ou nas figuras bonitas, simbólicas, que esculpe na prosa, como se trabalhasse no mármore com cinzel fremente.

No plano puramente literário, Azorin foi sempre um experimenter inquieto e diversíssimo. Pondo em prática as concepções mais audazes de técnica formal, quebrando com desempenada segurança todos os moldes de género ou de estilo prefixado, não se limitou a introduzir certas fórmulas convencionais na novela, no ensaio ou na crónica. Fundindo as modalidades mais opostas, como a dramaturgia e o humorismo caricatural, o romance e o ensaio crítico, a prosa lírica e a visão de estilo cinematográfico;

amputando a qualquer género o que nele possa existir de divergente quanto à visão condensada dos caracteres ou das coisas — não será excessivo dizer-se que Azorin tem realizado autêntica alquimia literária.

Ainda agora, com 70 anos, o velho escritor, fatigado, dando a impressão de que cortou todas as pontes espirituais sinceras com o mundo *inaceitável* que o rodeia, continua a publicar essas obras de uma audácia eximia — audácia que lhe torna possível a mais impressionante sinceridade. *La isla sin aurora* é, como *Felix Vargas*, *Superrealismo* e outras novelas da série «nuevas obras», cuja publicação iniciou há vinte anos, uma intencional descoberta de novas perspectivas da vida ao mesmo tempo que descoberta renovada de ingredientes literários originais. O próprio escritor, prevenido as fúrias de certos «classificadores» intransigentes, evitou chamar novelas a criações fortemente sintéticas como aquelas. A *Felix Vargas* chamou «topeia»; a *Superrealismo* acrescentou o subtítulo prudente de «prenovela». Menos lírico do que Unamuno, menos analítico do que Pio Baroja, supera-os Azorin na percepção subtil do que é transitório e circunstancial, aos olhos comuns, mas tem raízes profundas, embora imperceptíveis, nas almas que o reflectem.

Não tem sido, talvez, um inquieto nato, um insatisfeito na relação da sua personalidade com o mundo exterior, como tantos dos seus companheiros na jornada dispersa e socialmente fracassada da geração de 98. Azorin é mais profundamente literário do que outra coisa qualquer. Debruçado incansavelmente sobre as suas famosas *cuartillas*, só na literatura tem vivido de facto e só nela tem encontrado expressão satisfatória para o seu intenso sentido do humano — e sobretudo do humano espanhol. Não tem escondido uma certa melancolia perante o fracasso de tantas coisas que sonhou com os outros grandes da sua geração; e melancolia, também, pela absorção total desses sonhos na sua obra criada — espécie de abandono do essencial pelo formal, do mais fundamental humano pelo estético. Um fatalismo, voluntarioso na aceitação, tem sido talvez a essência da sua concepção da vida. E assim a exprimi em palavras fugitivas de *El Escritor*, quando confessa: «Ai

(Conclui na página 16)

TODAS AS EDIÇÕES BRASILEIRAS CITADAS OU NÃO EM «MUNDO LITERARIO» PODEM SER PEDIDAS PARA LIVROS DO BRASIL, RUA VITOR CORDON, 29 — LISBOA, QUE AS ENVIARÁ RÁPIDAMENTE PELO SEU SERVIÇO DE REEMBOLSO POSTAL

A TRAGÉDIA DE MARK TWAIN

POR UPTON SINCLAIR

(CONCLUSÃO DO NÚMERO ANTERIOR)

Mark Twain tinha o estofo de um dos maiores satíricos do mundo. Teria podido transformar a civilização americana ridicularizando as suas hipocrisias e as suas pretensões, mas não lhe foi permitido exprimir-se. Teve de rivalizar com o sogro, o negociante de carvão. O desgraçado dedicou-se então aos negócios: lançou uma imensa empresa editorial para a publicação das suas obras, assim como das dos outros. Vendeu trezentos mil exemplares das *Memórias do General Grant* e milhares de outros livros inteiramente destituídos de valor. Foi constantemente vítima de inventores que o iludiam com miríficos projectos para ganhar milhões e subverteu assim uma enorme fortuna numa fábrica de caracteres de imprensa. Passava de resto o tempo a supor que ganharia tantos milhões que chegaria ao bilião. Foi um homem de negócios desastrado; faliu lamentavelmente, abriu falência, perdendo a fortuna da mulher e a sua. H. H. Rogers, chefe pirata da Standard-Oil veio em seu auxílio, tomou a direcção dos seus negócios, jogando também de quando em quando o bilhar com ele até as quatro horas da manhã. E um jovem radical que levava a Mark Twain revelações sobre a Standard-Oil queria que ele as publicasse, para prestar serviço ao publico!

Voltemos aos livros de Mark Twain: lendo por entre as linhas, é possível distinguir-se a personalidade reprimida e asfíxiada do autor, ou, pelo menos, alguns aspectos da sua personalidade, através dos seus personagens. Compreendemos que ele exprimiu o seu sofrimento em Huc Finn. O pobre génio obediente, obrigado a dar-se os ares de «lião literário» tem saudade dos tempos em que era vagabundo esfarrapado e feliz. Huc Finn e Tom Sawyer representam toda a audácia para fugir dum mundo burguês, que Sam Clemens invejava, mas nunca teve. Exprimiu outro aspecto de si próprio no coronel Sellers que sonha com fortunas, e outro aspecto

ainda em Pudd'nhead Wilson, o ateu da aldeia, que faz pouco das hipocrisias da religião. Mark Twain detestava secretamente o cristianismo e escreveu até uma carta de cordiais felicitações a Robert Ingersoll, mas publicamente ia à missa todos os domingos, acompanhando a sua santa mulher, conforme os costumes de Elmira. Quanto mais se lê a história da sua vida, mais o trágico dela se impõe. Este rei sem coroa acabou por se constituir uma dupla personalidade literária; escrevia cartas de duas espécies diferentes, umas em que dizia realmente o que pensava, e noutras só o que devia dizer a sua personalidade oficial. Acumulou assim uma grande quantidade de «cartas não remetidas», que constituem um dos documentos mais trágicos da história literária. O fim da guerra russo-japonesa indignou-o, pois estava persuadido de que se ela durasse mais alguns meses o czar teria sido deposto. Quando o coronel George Harvey o convidou para jantar com os emissários russos à conferência de Portsmouth, redigiu um telegrama furioso em que se declarava «inferior como humorista a homens de Estado que transformam a tragédia dum guerra imensa em alegre e graciosa comédia». Mas não mandou o telegrama — em vez deste expediu outro em que dava tão entusiásticos louvores aos diplomatas russos que o conde Witte o mostrou ao czar. Isto é apenas um exemplo entre muitos. Escreveu uma *Oração de Guerra*, sátira sangrenta do costume cristão das preces pela vitória: «Aqui, disse a verdade toda», confidenciou ele a um amigo, e acrescentava esta lamentável conclusão: «mas neste mundo só os mortos a podem dizer. Isto só pode ser publicado depois de eu morrer». E este financeiro que tinha fortunas para dilapidar em invenções dava como desculpa: «Tenho uma família a sustentar e não me posso dar ao luxo de tais brincadeiras». Escrevia ainda: «A imensa, a colossal, a nacional intrujice é o acordo de todas as tiranias, de todas as hipocrisias, de todas as desigualdades e de todas as injustiças que os povos sofrem. Contra ela é que se torna necessário atirar tejos e sermões. Mas sejamos prudentes e esperemos que outros comecem».

Bem entendido, um homem que escrevia tais coisas tinha desprezo por si próprio. É a tragédia de Tolstoi, mais humilhante ainda, porque ao menos Tolstoi escrevia o que entendia e acabou por cortar com os seus. Mark

Twain não se libertou das cadeias do amor e da tradição. Fervia e fermentava dentro dele uma amargura que, tal a lava de um vulcão, explodia de vez em quando numa chama ofuscante: «A raça humana, condenada e mesquinha», dizia ele muitas vezes. E escreveu também: «A minha opinião sobre a nossa civilização é que não passa de uma coisa miserável e sórdida, cheia de crueldades, de vaidade, de orgulho, de baixeza e de hipocrisia. Quanto à palavra em si, odeio-lhe o som, porque representa a mentira; quanto à própria coisa, queria vê-la no fundo do inferno, porque é o seu lugar».

Para se justificar a seus próprios olhos, esta personalidade fatalista elaborou uma filosofia fatalista. O homem não passa de uma máquina e não pode deixar de fazer aquilo que faz, escreveu ele na sua obra *Que é o homem?* Mas não teve coragem de publicar o livro! «Sou honesto?» escrevia ele numa carta a um amigo — «dou-lhe a minha palavra de honra que não. Durante sete anos retardei a publicação dum livro que a minha consciência me manda tornar público: o meu dever é publicá-lo. Estou à altura de certas tarefas difíceis, mas não à altura desta». Acabou por o publicar, mas sem nome de autor, e com um prefácio explicando que não se atrevia a assiná-lo.

Este grande humorista tinha uma missão a cumprir e sabia perfeitamente qual ela era. Exprimiu-o aliás claramente no livro publicado depois da sua morte, *O misterioso estrangeiro*, sátira feroz da humanidade. Nessa obra, Satã pergunta: «O dia virá em que a raça humana há-de descobrir que estas criancices são cómicas, e pelo riso as destruirá; porque a vossa raça, no meio da sua miséria, tem indubitavelmente uma arma temível: o riso. O poder, o dinheiro, as crenças, as implorações, as perseguições, tudo isto pode tornar-se numa enorme farça, abalai-os a pouco e pouco, enfraquecei-os de século a século, mas só o riso os pode varrer e reduzir a pó... Mas sabe a vossa raça servir-se dele? Não, porque lhe falta lucidez e coragem». Esse foi o drama interior que teve lugar na alma daquele homem que passeava, vestido de branco, em Nova Iorque, reconhecido e aplaudido por todos, consagrado por toda a crítica, convidado a comer e a beber pelos milionários da Standard-Oil, e dansando infatigavelmente até às três e às quatro da manhã...

LEIA

A POESIA DE JULES
SUPERVIELLE

POR

ADOLFO CASAS MONTEIRO

com uma antologia que compreende
as melhores poesias do grande poeta

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

INFORMAÇÃO
LITERÁRIA

REVISTA MENSAL DE
CULTURA E BIBLIOGRAFIA

R. Oriental de Montarroio, 103 — Coimbra

Algumas notas sobre pedagogia

I—EDUCAÇÃO NOVA

POR MARIA HELENA ÁLVARES

AS horas de recreio das crianças—as ocupações que elas escolhem livremente—devem ser encaradas pelos adultos, com a importância que justamente teem, porque nelas se podem encontrar mais ou menos explicitos os elementos característicos de uma mentalidade infantil, os elementos que, por sua vez, condicionam os aspectos particulares—variáveis em cada caso concreto—de um sistema educativo.

Destacando os jogos da sua preferência; aplicando o seu engenho, as suas aptidões nascentes nas ocupações em que se sente mais hábil, é nessas horas que a criança dá livre curso às manifestações de uma personalidade em formação. Não podemos ter a ilusão de que as tendências e as predilecções brotem súbitamente no exacto momento em que se põe o problema da escolha de uma carreira profissional e, pelo contrário, devemos saber que elas teem uma raiz anterior que necessita ser acarinhada e cultivada no período infantil. E assim, o adulto que tem a seu cargo a educação de uma criança e que tem o dever de orientar esse processo formativo, só conhecendo bem as suas preferências e aptidões mais acen tuadas pode ter para elas as palavras mais construtivas e mais capazes de serem assimiladas; pode escolher os brinquedos, as imagens ou até os livrinhos mais próprios a desenvolver esta ou aquela tendência positiva; pode pôr de lado aqueles que, ainda quando indicados para algumas crianças, podem, pelo contrário, para outras, constituir estímulo de um defeito latente ou de uma má tendência.

Embora à primeira vista o não pareça, esta ideia é tão importante que marca, só por si, a existência de novos métodos pedagógicos bem diferentes dos métodos da educação antiga.

Na realidade, o processo educativo de eficiência comprovada pelas experiências pedagógicas e médicas mais recentes opõe-se aos processos anteriores sobretudo pela atitude relativa do adulto e da criança, quando colocados face a face.

Anteriormente a criança era o ser que o adulto *puxava* até si, quando lhe queria comunicar preceitos de educação ou quando se punha o problema de a instruir. A hora de fazer as contas, para muitas crianças de 8 anos, seria

então uma hora em que elas deixariam de ser crianças e de ter 8 anos, e em que só viveriam a ideia de *ter de cumprir* uma dura tarefa, que poderia, quando muito, ser atenuada pelo promessa de um rebaçado que as esperasse ao cabo de um esforço penoso. Por outro lado, entendia-se também correntemente que as horas de brincadeira eram horas em que se não intervinha, a não ser que a criança violasse uma ordem prescrita, um terreno vedado, e merecesse então um «correctivo».

Bem pelo contrário, a nova concepção da educação distribue ao adulto a tarefa de se *mover* em direcção à criança, quando se trata de *educar*. Do mesmo modo que há hoje maneiras apazíveis de ensinar a contar, através de bolas coloridas, de jogos de cartão; da mesma maneira que há formas agradáveis de instruir por imagens, por jogos de combinações e brinquedos de fabrico moderno, já é lugar - comum afirmar a necessidade de o adulto que educa *penetrar* (e *penetrar* não quer dizer *invadir*) o campo do sentir e do pensar de uma criança. Para isso tem de conquistar-lhe a confiança, de a auxiliar nas ocupações em que a vê interessada e empenhada, de sugerir-lhe proveitosamente o caminho mais curto de o conseguir—quando a sinta incapaz de o fazer por si.

As horas livres das crianças fornecem, assim, elementos preciosos para facilitar e dirigir o desabrochar do seu pequenino cérebro. E a assistência do adulto à criança deve então ser orientada em dois sentidos.

—Em primeiro lugar, no de lhe prestar uma resposta às inúmeras interrogações que lhe acodem ao espirito, pela simples observação do que a cerca. A medida do êxito de um sistema pedagógico é geralmente dada pela forma como os adultos que o teem a seu cargo sabem responder a essas interrogações. A primeira fase da vida infantil corresponde, na verdade, normalmente uma atitude sempre interrogativa. A criança não sabe o que é um objecto que vê pela primeira vez, quer saber a que se destina, porque foi ali colocado, como se coloca; depois começa a descobrir-lhe pareenças com outros objectos que já conhece, quer que a ajudem a esgotar e a compreender essas pareenças... Muitos e muitos dias se passam em que o trabalho mental de um cérebro infantil é intenso,

na tarefa de recolha e relacionação dos conhecimentos comuns que lhe compõem um ambiente de vida.

Nem sempre são expressas essas interrogações, porque exprimil-as corresponde já a uma fase de desenvolvimento mental mais aperfeiçoado do que senti-las. Mas nem por isso deixam de estar latentes. E assim, é outra tarefa que cabe ao adulto adivinhá-las, ir ao encontro delas, ajudando a criança a traduzil-as, para depois a esclarecer.

—A assistência do adulto à criança deve ainda ter em conta as tendências hábeis daquela, conforme já tivemos ocasião de apontar. E esta outra concepção tão nova da nova Pedagogia, que se prende com outras ideias também novas que interessam até à Orientação Profissional. Com efeito, não é possível prestar assistência completamente eficiente neste aspecto, enquanto haja a separação que ainda encontramos, entre o tipo de competência intelectual e o tipo de competência manual, separação que quase sempre se manifesta concomitantemente a uma sobre-estimação do primeiro contra uma sub-estimação do segundo. Não é possível prestá-la, até porque, enquanto o trabalhador intelectual e o trabalhador técnico estiverem isolados em compartimentos-estanques da sociedade em que vivemos, enquanto as tarefas do primeiro forem sistematicamente valorizadas em relação às do segundo, não é possível também deixar de ter em conta os pais que, à nascença de um filho formulam «a priori» o desejo que sobre ele pesará, de o verem lançado em uma das quatro ou cinco carreiras liberais que maior categoria mental conferem ao individuo que as segue.

Esta assistência não pode ser também completamente eficiente, enquanto a educação não for democratizada, no verdadeiro sentido da palavra. Com efeito, de nada valerá o descobrirmos e encaminharmos desde início no bom sentido uma decidida vocação para a engenharia num rapaz ou numa rapariga que, por motivos económicos e sociais, vejam fechadas para si as portas de uma vocação inicialmente estimulada.

NOVA REDACÇÃO DE «MUNDO LITERÁRIO»

Tendo-se anunciado primitivamente que a correspondência para «Mundo Literário» devia ser de ora avante endereçada para a Rua do Norte, 109, 3.º, informamos os nossos colaboradores, leitores e anunciantes de que os serviços de redacção e administração se instalaram definitivamente na Rua da Misericórdia, 81, 4.º.

POESIAS INÉDITAS DE TOMAZ KIM

ARS POETICA

Mais não sei
senão
que

Esta é a terra de sol pinhais e vinho
voltada ao mar lavada pelo vento
e nela se canta de sol a sol
a anónima tristeza
presente no ritmo da enxada
e na canção de domingo
e também, também, na breve hora de amor:
o rostolho é o leito.

Mais não sei
senão que nela o povo está presente
eternamente vaiado e adulado
morrendo de sol a sol

e cantando à tardinha
a anónima tristeza;
a sua alegria e desespero, também,
presentes no ritmo da enxada.

O resto, poetas —
O' poetas empalhados em retórica!
o resto são os versos escritos à secretária
e o que a moda vos dita à mesa do café
e o vosso temor tôdas as quartas feiras
ao desdobrarem as gazetas.

Mais não sei.

Senão que o povo é a garrafa à deriva
no mar alto do meu sangue!

CEGA - REGA

Os continentes são as cinco chagas
gravadas a ferro e fogo no meu peito
como pétalas murchas de sangue e

o meu sangue é todo o sangue
escorrendo dos quatro pontos cardiais
como lava abafando a minha voz e

a minha voz é a de milhões
rasgando a treva em que nos afundaram
como ave liberta subindo o ceu e

o meu ceu é esta certeza
como a dos que morreram
sabendo porquê.

REQUIEM

Regressa do frio ventre da terra:
mãe estranha que o sol não aquece
nem a chuva desperta,
gerando, indiferente, o pão de cada dia
e a podridão de bichos e plantas
que o tempo cego e linear derruba.

Regressa da escuridão e do labirinto de raízes
bebendo-te o sangue inevitavelmente retido.
Aqui, minha voz te cantará o sono manso,
minnas mãos se abrirão em flores e sol
e tudo que teus olhos cobiçarem.

Regressa como flor viçosa, passado o inverno,
para encheres os dias e as noites de canções e risos
ascendendo ao céu que só tu tornarás possível.

SOLILÓQUIO

Se escondidos ouvíssemos o marulhar duma
profecia genuína

O tropel dos famintos cessaria
Mas não os ventres inchados
Ou o olhar pasmado das crianças que o não
deixaram ser.

Pudesse a vontade imposta amordaçar os gritos
Que a raiva inarticulada
Só as mãos crispadas revelaria
Mas não a memória da virgem violada
Na noite infindável de impossíveis milagres.

Fosse todo este sangue derramado o dilúvio
E não sei que arca não importa se o meu poema
Ó meus amigos que jamais vi!
— O penhor da vossa carne estrumando a terra
exausta,

Ó meus amigos desconhecidos!
Aos tropeções pelas ruínas, cegos e mutilados,
Ó meus amigos sem rumo!,
A quem já nem sequer a loucura vale a pena,
Fôsse esse o penhor, ó meus amigos,
E que o futuro não nos negasse
O sono manso e o despertar natural!

MATERNIDADE

No princípio foi
o sacro — massacre
das tuas entranhas

Agora tuas mãos
mãos — mendigas
afagam a solidão
inesperada.

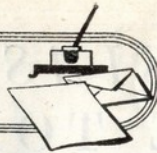
RUA

A esquina é o lar
de quem do lar não sabe
e o leito — sabe Deus onde!,
se a polícia o deixar...

A canção é um gemido,
a viola um ganido
subindo no ar.

Mulher:
Teu corpo já ninguém quer.

TRIBUNA DO LEITOR



Publicamos no n.º 26 uma carta do Sr. Mário Ribeiro, seguida dum breve resposta ás perguntas e dúvidas que nos submetia. Arquivamos hoje, por a considerarmos digna de todo o interesse, uma nova carta em que o nosso leitor aborda novamente o problema em questão. Dada a extensão da sua carta, temos de reservar a nossa resposta para o próximo número.

Lisboa, 4 de Novembro de 1946.

... Senhores:

Verifico com prazer que as portas do «Mundo Literário» estão abertas à discussão de problemas, hoje mais actuais do que talvez nunca. Deste modo, sinto-me mais n-vontade para tomar parte nessa discussão, embora não me tenha sido possível, mau grado meu, reduzir mais ainda o esquema desta minha resposta e evitar a enumeração de alguns exemplos.

Concordo no seguinte: É certo o indivíduo fazer parte da colectividade, como é certo ele depender, materialmente, de um determinado núcleo de pessoas singulares ou entidades colectivas, mas isto não sómente porque lhe cumpre, acima de tudo, assegurar os meios indispensáveis à sua subsistência. Para esse efeito ele necessita da colectividade.

Sob o ponto de vista espiritual, eis porém aqui o indivíduo, com as suas aspirações, tendências e objectivos particulares, (a maior parte das vezes em oposição aos da colectividade) e, ali, a massa anónima e incoerente, susceptível de deixar-se arrastar até os últimos abismos — como uma criança. Ai está a definição que melhor se lhe adapta: criança. (Tão difícil de contentar e tão fácil de iludir!) Mas estará ele, povo, jamais pronto a deixar-se educar? Eis a diferença e eis o que me parece discutível.

Entrando na especialidade da discussão:

Se o povo, embora ignorando a arte, «é mais susceptível de a entender do que as outras classes», porque é que então ele não a entende de facto ou não se esforça por entendê-la? Será porque lhe falta educação, cultura, interesse? Eduque-se então o povo! — (tarefa como disse, cujos resultados se me afiguram duvidosos).

Se «o verdadeiro artista é aquele que exprime a colectividade», como explicar, em primeiro lugar, um caso como o de Fernando Pessoa? É certo ele ser, entre outros, o poeta da «Mensagem», mas será exacto ele representar, por

isso, quem melhor exprimiu o sentimento, digamos, da nossa colectividade? É, contudo, se em vez de colectividade pusermos «humanidade», talvez nos aproximemos mais da verdadeira essência da questão. Humanidade e individualismo — eis duas noções que se comportam. O Álvaro de Campos da «Tabacaria» é um poeta da Humanidade, seja ele ou não conhecido fora de portas. Mas em toda a parte do mundo em que houver seres humanos só o compreenderá aquele homem (universal) que, perante o mistério e o equívoco da existência humana, não tem outra resposta senão uma dúvida ou uma negativa. Portanto, o artista Álvaro de Campos não exprime a consciência dum colectividade (que, neste caso, seria a do povo português), mas sim a de uma diminuta série de indivíduos, universalmente espalhados, cujo principal objectivo poderia resumir-se na vã tentativa de procurar dar resposta aos últimos enigmas e fins da vida, — rejeitando esta por impossibilidade de encontrar aquela. A «colectividade», essa, não o entenderá. E precisamente quem se arvorar em representante dessa colectividade, fá-lo-á apenas para escarnecê-lo. (Veja-se, por exemplo, o que, num breve panfleto, — publicado em 1944, parece-me, — escreveu o Sr. Dr. Alfredo Pimenta acerca de alguns poemas de Álvaro de Campos).

Poder-se-ia objectar-me a existência de alguns verdadeiros artistas que, artisticamente, exprimiram uma colectividade, um povo. Vejamos então, em segunda análise, o caso de Walt Whitman. Quem melhor do que ele exprimiu o seu povo, a consciência da colectividade e democracia americanas? Parece-me que ninguém, mas tenho por mim que o homem-colectivo da América não só o ignora como também o rejeita, e

duvido, até, que nas universidades americanas se preocupem demasiado com este poeta. Parece-me também que Walt Whitman (e quem quer que seja que se encontre em condições análogas), quando se exprimiu, exprimindo a democracia americana, apenas se serviu de um meio, para se exprimir (ou explicar) a ele, Walt Whitman. De facto, quem não sente dentro desta poesia senão o poeta que a criou, isto é, o indivíduo, egocêntrico, subjectivo, — insistindo, teimando na enumeração, digamos, de uma nomenclatura de todos os seres, sensações, objectos, só para, no final, dizer: — Eis-me aqui, Walt Whitman, que sei da vossa existência e vos conheço a todos vós! E, contudo, se porventura entrardes na Eternidade (porque entrareis!), sabeis que só a mim o ficareis devendo!?

A poesia a que deu origem a Resistência francesa considero eu um caso esporádico. Com efeito, ali onde há uma opressão a enfrentar ou um perigo a temer, tende a colectividade a unir-se. Então, são de facto construídas pontes transitórias sobre o abismo que separa o artista da colectividade, porque urge dispor de portavozes que melhor exaltem a coragem, o sacrifício, o interesse por um ideal de unidade colectiva — ou qualquer outra coisa. (Como, quando atravessam lugares sombrios, as crianças cantam.) Estou, no entanto, persuadido da impossibilidade de essas vozes se projectarem no tempo.

É possível explicar o fenómeno do aparecimento desta poesia do seguinte modo: O artista, em tempos e condições normais, cria — é esse o meu parecer — reagindo contra o que tenta submergi-lo do exterior. A hostil perseguição colectiva ao que é impar pode produzir uma dessas reacções, a qual, se o perseguido é possuidor de um forte poder de expressão, determina o artista. Não há que negar-lhe facultades, pelo menos, diferentes das da massa, concepções que, pelo inédito, parecerão arrojadas a esta: características que são a marca do génio. (Do intermédio não falo eu.)

Sucedeu, na França, que a malignidade provida do exterior se tornou, temporariamente, colectiva e então operou-se, por acaso, o milagre da palavra transfigurada em favor de um objectivo comum: Libertação.

Poderíamos traçar um paralelo, embora em sentido contrário, das suas causas e consequências, consultando um pouco a história da Grécia antiga: Precisamente quando o fim da civilização grega se avizinhava (e o instinto colectivo o pressentia, pressentindo com ele a ameaça que pairava sobre a existência de todos) é que o folclore (não no sentido

Ao decorar a sua nova casa
não deixe de visitar

**GALERIA
A. MOLDER**

e escolha alguns quadros
da sua admirável colecção

Rua 1.º de Dezembro, 101 - 3.º
LISBOA

Exposição permanente de quadros
dos maiores pintores contemporâneos

Notas breves para um ensaio sobre FEDERICO GARCIA LORCA

1

A PESAR de cronològicamente Federico Garcia Lorca ser um contemporâneo, o facto triste de ser um artista morto tornou desde já a sua obra, a-par-de outras razões, uma obra clássica para o estudo da literatura espanhola.

Sendo a sua obra uma obra moderníssima no mais puro sentido da palavra, disse ser uma obra clássica não só pelo seu aspecto acabado (perfeito) como porque na sua modernidade vamos encontrar toda uma tradição literário-artística hispânica.

Na realidade Lorca é dos artistas mais representativos da literatura hispânica. Apesar de o seu temperamento riquíssimo de artista total se expressar na poesia, na prosa, no teatro, na conferência, no desenho, na música e no bailado, terá de ser como Poeta que devemos encarar-lo, não só porque foi na poesia que nos deixou um legado mais valioso em quantidade e qualidade (se bem que críticos modernos achem o seu teatro de maior valor artístico e humano) mas sobre tudo por que em todas as actividades do seu espirito criador é o Poeta que se ergue e tudo avassala, é o Poeta que surge esmagadoramente. Por isso Poeta é o qualificativo que mais se adequa à sua personalidade e temperamento.

Poeta de hoje, Federico entronca em si todas as características das épocas áureas da literatura espanhola, e a sua obra tão representativa da eterna expressão hispânica coloca-o a par de algumas das maiores figuras da literatura de Espanha, não só por uma certa semelhança de aspectos como por nela se encontrarem todas as características da espinha dorsal lírica espanhola: uma irreprimível necessidade de expressão hispânica — diríamos, uma realização pessoal e artisticamente superada da expressão popular.

Lorca que surge simultaneamente com Alberti (um caso pessoalíssimo da lírica espanhola) numa época de fértil renovação lírica, renovação lírica, moderna e subjectivista iniciada por Juan Ramon Jimenez, a renovação de visão ampla de António Machado, Lorca, dizíamos, não adere ao interiorismo de Jimenez, emancipa-se, e surge na literatura como surgiram os maiores poetas de Espanha: como em pleno século XIV Juan Ruiz, o Arcipreste de Hita, que funde a sua expressão pessoal à expressão popular; como Cervantes que une a maior intensidade de sentido local aos anseios humanos universais; como Lope de Vega que insuflou de sentido hispânico (popular) toda a sua obra mesmo quando ela acusa um mais acentuado aspecto do «culto».

Como muito bem diz Damaso Alonso, Lorca «surgiu porque si, porque tenia que ser, tenia que cumprir-se la ley de nuestro destino: España se habia expresado una vez más».

2

Vários foram os caminhos tentados e percorridos por Federico Garcia, numa ânsia enorme de se expressar. Poeta puro, o seu espirito para e detem-se momentaneamente em tudo o que encerra poesia (arte, paisagem, povo) e adere a todos os poetas fortes e vitais, embora se feche à influência íntima de qualquer poeta. Assim o vemos viajar por toda a Espanha e pela América e apaixonar-se pelas influências exteriores, colhendo nas suas viagens e também nas suas leituras elementos que irá transportar para a sua lírica. Mas este transporte não é feito no sentido de plágio senão como uma deformação, porque em Lorca todas as sensações e elementos são assimilados mas imediatamente transformados pelo seu temperamento pessoalíssimo e pela sua forte e rica adesão ao eterno sentimento hispânico.

Toda a arte de Lorca é uma fusão de hispanismo. Dentro da própria Espanha encontramos artistas declaradamente locais — galegos, andaluzes, castelhanos, levantinos — mas em Lorca é o espirito total de Espanha que surge. E surge num admirável aproveitamento formal moderno e pessoal.

Na expressão pessoal de Federico, quer ele cante os ciganos da Andaluzia, os campos trágicos e as noites luarentas de Granada ou Córdova, quer recorde as ruas de Nova Iorque e a América de Walt Withman ou os ritmos afro-cubanos, quer procure o sabor e o encanto das toadas e canções ciganas, andaluzas, galegas, portuguesas, asturianas ou cubanas, quer recorra aos cancioneros medievais e populares ou aos poetas do século do ouro, encontramos sempre um sentido exaltado (romântico) e trágico de vida.

Tudo quanto é forte, exaltado ou sadiamente poético encontra acolhimento em Lorca, um acolhimento que o leva a uma superação realizada pela sua intuição de artista. Por isso mesmo Lorca apesar de ser um espirito aberto a todas as influências, sensível, longe de imitar inventa: Federico Garcia é um inventor que parte dos dados reais para a criação pura. Só pelo seu extraordinário poder de criação, pelo seu dom de intuição pessoal se poderá compreender que tenha escrito tão admiráveis poemas galegos como romances gitanos, canções de sabor afro-cubano e poemas do mais sentido «surrealíste».

3

Lorca almejou um dos pontos de mira mais difíceis da literatura moderna: deu-se sem falar de si próprio. Na sua poesia o «poeta» nunca toma o lugar de primazia de expressão; não nos fala de si, dos seus anseios ou das suas tragédias. No entanto ele está presente, avassaladoramente presente. É que fundindo a sua própria alma na alma de Espanha, (entenda-se por «alma» o que aqui se deve entender) ele realiza-se a si próprio na medida em que realiza a expressão da Espanha. Na sua lírica, Espanha e o poeta estão unidos, unidos no mesmo mistério imponderável, na mesma exaltação, no mesmo sentido pagão de vida, na mesma trágica deformação de qualquer sentimento. A morte, o destino, o amor, as navalhas, o sangue, o ódio, os rios, as estradas, as rosas, os cravos, o luar são a Espanha a expressar-se liricamente.

Por isso mesmo o sentido de hispanidade de Lorca não podia resumir-se nas noites da Andaluzia, nos romances ciganos, no «canto jondo»; e assim o vemos abraçar entusiasticamente o teatro como autor e actor. No drama de novo o irmana a Lope de Vega — iria Lorca encontrar mais um riquíssimo meio de expressão hispânica: a par de uma exteriorização espectacular, grata a todo o espanhol, aí mais claramente podia expressar o amor e o ódio exacerbados, a explosão torrencial de sentimentos de lirismo e ingenuidade, a angústia, o fatalismo, a concepção de honra e dever e a extraordinária força humana que caracterizam a alma espanhola.

4

Mergulhado no povo e na terra, confundindo-se com o próprio povo e a própria terra, — embora numa atitude de esteta — embebido de Espanha e de todo o seu tradicionalismo, mas espirito irrequieto e aberto a toda a evolução, Federico Garcia sem trair a tradição lírica hispânica não traiu também a sua condição de poeta não se conformou, não se deleitou com os velhos moldes. A tradição só lhe interessa como expressão da própria Espanha, daquilo que há de eterno e imponderável na alma espanhola, portanto como conteúdo; a expressão clássica só lhe interessou na medida em que lírica e esteticamente ela era perfeita e acabada e ainda no seu aspecto de conquista de uma expressão hispânica e quiçá como superação lírica de união do «culto» e do «popular». Fora disso procurou cami-

(Conclui na página seguinte)

CRÍTICA

«AS GRANDES VIAGENS PORTUGUESAS»

Seleccção, prefácio e notas de Branquinho da Fonseca. Portugália Editora

INTEGRADOS na colecção «Antologias Universais», publicou, recentemente, a Portugália Editora alguns relatos de viagens de portugueses dos quais destacamos: o roteiro da expedição de Vasco da Gama à Índia, elaborado por Álvaro Velho, a célebre carta do «achamento da Terra do Brasil», de Pero Vaz de Caminha, o itinerário da viagem do P.^o António de Andrade ao Tibete, e o relatório da primeira travessia aérea do Atlântico-Sul, escrito por Sacadura Cabral. Branquinho da Fonseca foi encarregado de fazer a selecção, o prefácio e as notas.

*

A selecção — Segundo se lê no livro, trata-se da «1.^a série». Isto significa que haverá, pelo menos, uma segunda.

Éra portanto natural que, aqui, se apresentassem os relatos das viagens mais antigas. Mas não. B. da F. logo neste volume inicial, chega ao século XX, mais precisamente a 1922. Isto vai obrigar o seleccionador a tomar um destes dois caminhos: ou, respeitando a ordem cronológica, trata, na 2.^a série, das grandes viagens realizadas a partir de 1922, que só com muita dificuldade devem chegar para encher um volume de três centos de páginas; ou volta para trás, até o séc. XV e XVI, e de novo vem até a actualidade. É esta hipótese a mais provável.

Parece-nos que seria mais aconselhável seguir a ordem cronológica não só em cada uma das séries, mas no seu conjunto. No caso de não o querer fazer, seria ainda preferível o uso dum critério geográfico: viagens no Atlântico, viagens na África, viagens na Ásia, etc.

Outro ponto: seria necessário integrar, na presente obra, a carta de Pero de Caminha, uma vez que, há bem pouco, Jaime Cortesão publicou uma bela edição da mesma? Isso justificar-se-ia se a edição indicada estivesse esgotada ou fosse má. Porém, é ainda perfeitamente acessível e, conforme diz B. da F., a «*adaptação* (da carta) *à linguagem actual, feita por Jaime Cortesão*» é «*sem dúvida, a melhor até a data publicada*». É verdade que o texto primitivo é alterado mas «*num ou noutro ponto*» apenas. Bastará isto para justificar uma nova publicação? Lembremo-nos de que a leitura actualizada de Jaime Cortesão é precedida duma reprodução *fac-similada* da carta e duma transcrição paleográfica, o que permite ao leitor mais exigente lê-la tal qual é no original, sem a mínima diferença.

O seleccionador foi muito feliz na escolha do itinerário de António de Andrade. Este documento, tão interessante (basta dizer que descreve a viagem dum padre português do século XVII a um país ainda hoje de difícil acesso), foi reeditado, pela última vez, há 25 anos e essa reedição está esgotada. B. da F. prestou, incontestavelmente, um bom serviço incluindo-o na sua selecção.

O mesmo se pode dizer em relação ao trabalho de Sacadura Cabral, que consideramos um dos mais notáveis espécimes da nossa Literatura de Viagens. Porque, além do eminente valor histórico, o relatório contém passos de incontestável beleza literária. Mas, repetimo-lo: não era neste primeiro volume que B. da F. o devia ter incluído. O seu lugar mais próprio seria no final da última «série».

Quanto ao «diário inédito» de H. Capelo — outro texto do presente livro — afigura-se-nos de valor muito mediocre, quer pelo seu extremo laconismo, quer pelo deminuto interesse das notícias.

Dos outros textos nada dizemos, pois têm sido, repetidas vezes, estudados e criticados.

O prefácio — É desta parte do trabalho de B. da F. que mais há a dizer.

Nela pretende, em primeiro lugar, «*situar no panorama histórico as viagens que (o leitor) vai ler*» (pág. 11). Fala, para isso, de D. Henrique, de João Fernandes, de Bartolomeu Dias, do sigilo dos descobrimentos e dá umas listas das regiões atingidas ou descobertas pelos navegadores portugueses do séc. XV. Nisto gasta apenas 4 páginas e meia — o que seria um mérito imenso se realmente conseguisse o seu fim. Não o consegue, porém, e, o que é pior, nessas 4 páginas, não só comete vários erros, alguns bastante graves, como tenta fazer literatura, o que não está de harmonia com a índole do prefácio a uma obra desta natureza.

Vejamos, apenas, os erros mais graves:

1) afirma que «*ainda no séc. XV, o orbe era só a Ásia, a Europa, o norte de África:...* E estas três partes ignoravam-se quase totalmente umas às outras. Ao norte as estepes sem-fim, mais abaixo (?) as montanhas da Ásia Central e ao Sul os grandes desertos, punham entre o Ocidente e o Oriente uma muralha que fazia recuar os mais ousados» (pág. 9).

Isto é falso. A Europa conhecia bem o Norte da África já desde os sécs. XII e XIII. Venezianos, genoveses, pisanos, catalães e marselheses frequentavam os portos do Magreb e do Egito. Há também notícias da presença de genoveses em Sidjilmasa, grande centro comercial e «terminus» de algumas rotas do ouro do Sudão, situado a 700 quilómetros da costa. E não esqueçamos que os planisférios de origem ibérico-italiana, elaborados no séc. XIV, mostram um conhecimento muito sofrível da África Setentrional.

O mesmo se pode dizer em relação

à Europa e Ásia. Nem as estepes, nem as montanhas da Ásia Central, nem os grandes desertos impediram que houvesse estradas de caravanas (muito frequentadas para a época), que, partindo do Catai, chegavam ao mar Negro e ao Mediterrâneo. Esses acidentes geográficos não impediram também as viagens de Pian de Carpini, Rubruck, Marco Polo, etc., à Tartária e à China, cujos relatos tiveram bastante difusão na Europa.

As relações entre a Ásia e a África do Norte foram também estreitas desde a mais remota antiguidade. O Egito manteve sempre comunicações com a Arábia, Pérsia e Índia, por via de Adem. Os persas visitavam a costa oriental africana, onde fundaram feitorias, que, desenvolvendo-se, se tornaram naquelas grandes cidades que os portugueses de Quinhentos foram encontrar passado o canal de Moçambique: Quíloa, Zanzibar, Mombaça e Melinde. Os chineses, no séc. XIII, conheciam bastante bem Zanzibar e Sofala.

II) — «... o Infante D. Henrique manda descobrir pela costa da África, e ordena logo a penetração para o interior, o que faz com método e persistência» (pág. 11-12).

Também aqui temos a fazer objecções importantes. Não sabemos onde B. da F. colheu as informações que lhe permitiram afirmar que «a penetração para o interior» se fez «com método e persistência». As fontes, que conhecemos, dizem-nos que, em vida de D. Henrique, apenas houve cinco tentativas de penetração (referimo-nos às importantes) no Continente Negro: a do escudeiro João Fernandes, em 1444; a de Valarte, em 1447, que se gorou; as de Luis de Ca da Mosto em 1455 e 1476, pelo Gâmbia; e a de Diogo Gomes, em 1466, pelo mesmo rio.

Também não está provado — longe disso! — que esses homens (excepção feita ao último) recebessem a incumbência de D. Henrique. Para encurtar, vejamos apenas o caso de João Fernandes (propositadamente, escolhamos aquele que se supõe mais comumente ter sido enviado pelo Infante «Navegador»). Segundo Zurara, a frota, que levou o escudeiro, compunha-se de dois navios: um armado por D. Pedro, o outro por D. Henrique. Ora, ele ia justamente no primeiro; é, portanto, natural que fosse enviado pelo Regente. Além disto, quando a frota de Antão Gonçalves, que o foi buscar, chegou a Lisboa, D. Henrique encontrava-se em Viseu, donde cuidou apenas de mandar receber o quinto dos lucros obtidos com a venda de cativos, feitos por Antão Gonçalves. Convém ainda vincar que Zurara nunca diz que João Fernandes recebeu ordens de D. Henrique. Fala num «Infante», que, pelo contexto, se vê poder ser tanto D. Pedro como o irmão.

III) — «O Infante (D. Henrique) consegue estabelecer feitorias para o resgate do ouro, sendo alguns nomes significativos: Castelo da Mina, Rio do Ouro, etc.» (pág. 12).

Há aqui confusões lamentáveis: a feitoria da Mina foi fundada em 1482, isto é, 22 anos depois da morte do Infante. No Rio do Ouro, nunca se criou feitoria alguma.

IV) — «... umas depois das outras (as caravelas), vão... descobrindo a Madeira... a Groenlândia...» (pág. 13).

A Madeira já era conhecida no século XIV. Ignora-se quem a descobriu. Talvez a expedição ibero-italiana de 1341, que partiu de Lisboa.

Quanto à Groenlândia, fora descoberta pelos «wikinger», no século IX e colonizada pouco depois.

V) «Os grandes lagos do interior, que os viajantes modernos julgaram ter atingido pela primeira vez, tinham já sido explorados pelos portugueses da Idade-Média» (pág. 19).

Não sabemos quais são esses exploradores medievais. Nós não conhecemos nenhum. Duarte Lopes, a quem se atribue o descobrimento dos grandes lagos (Vitória, Alberto, etc.), é dos fins do século XVI. Ora, como todos sabem, considera-se, geralmente, termo da Idade Média o ano de 1455.

As notas — Francamente, não percebemos por que razão apenas o roteiro de Álvaro Velho e a carta de Pero Caminha mereceram a honra de ser anotados. Os capítulos da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto e o itinerário do P. António de Andrade não têm uma única nota e, no entanto, talvez fossem bastante necessárias. Com efeito, há nestes textos muitos topónimos que se deveria tentar identificar para que o leitor pudesse seguir o percurso desses viajantes.

A esmagadora maioria das anotações àqueles dois primeiros documentos dá apenas a significação de palavras isoladas (raramente expressões) hoje pouco usadas, é verdade, mas que ainda vêm em qualquer dicionário. Portanto, a sua utilidade reside, somente, em escusar o leitor indolente de ir folhear o «Cândido de Figueiredo» ou o «Torrinha».

*

Em conclusão — «As Grandes Viagens Portuguesas» são um livro que, por incluir trechos inegavelmente interessantes, é de aconselhar ao grande público. Para ele, supomos nos que foi feito.

Por isso mesmo, deixamos aqui uma crítica detalhada ao «Prefácio» para que o leitor comum, pela sua falta de preparação, não aceite como verdadeiras algumas afirmações nele contidas.

Recordemos — há certas coisas que nunca é de-mais recordar — que todo livro feito para o grande público necessita de cuidado especial na sua elaboração, muito mais cuidado mesmo que o escrito para especialistas. Estes podem defender-se, aquele não. Mas... sucede que quem se sabe defender sabe também criticar e severamente...



A GAIVOTA NEGRA

Ultimamente, o cinema americano tem mostrado mais que nunca uma acentuada tendência para fugir à realidade. O interesse pelo passado, um passado que parece só ter para nos contar histórias de rainhas mártires e de piratas simpáticos, é uma das características dessa fuga à realidade.

O século XVII, um século de carnificina e brutalidade, da guerra dos trinta anos, das perseguições religiosas, de tantos interesses opondo-se ferozmente em lutas impiedosas, serve apenas de pano de fundo para uma pálida história de amor, em que a mulher de um barão inglês, ridículo e idiota, se apaixona por um pirata francês, extremamente simpático e cortez, um perfeito cavalheiro, não segundo a concepção do tempo, mas segundo a concepção actual. Este simpatiquíssimo pirata, entre outras coisas, rouba aos ricos para dar aos pobres, segundo o dizer de uma das personagens, fazendo lembrar um «yachtsman» dos nossos dias, que se preocupasse menos em ganhar corridas e mais com os pobres de Londres.

As personagens da «Gaiivota Negra» carecem de coerência psicológica: o barão enganado supremamente ridículo e abonecado do princípio revela-se muito diferente no final, sem o espectador ver o porquê da mudança; a baroneza apaixonada e despreocupada só se lembra dos filhos muito tarde, o que a leva a abandonar o pirata, final que o espectador acolhe com indiferença como poderia aceitar o contrário.

A contar favoravelmente a graciosidade de Joan Fontaine.

AÍ VEM ÊLE

Os filmes de «cow-boys» têm evolucionado para uma menor rudeza, perdendo pouco a pouco a virilidade que os caracterizava: há já alguns anos surgiram os «cow-boys» cantores, que têm vindo a evidenciar uma maior tendência para o canto do que para o murro, e agora, com «Aí vem êle», surge-nos um «cow-boy» que nem sequer sabe socar ou manejar o revólver.

O interesse desta história consiste em colocar o personagem principal

É por isto que o livro popular é quase sempre mau, quase sempre escrito ao acaso e, o que é ainda pior, quase sempre cheio de juizinhos de valor muito bem vestidos de verdade absoluta. Esta afirmação derradeira não se aplica ao trabalho de B. da F. — dizêmo-lo com satisfação. Erra algumas vezes mas sem desonestidade, o que é já uma virtude, hoje mais que nunca.

FERNANDO BANDEIRA FERREIRA

em situações difíceis, de que o espectador sabe de ante-mão que se há-de safar. Mas na resolução da história ressaltam constantemente as inverosimilhanças, inverosimilhanças de situações e de atitudes, que fazem o espectador sentir-se um tanto burulado.

«Aí vem êle» é produzido por Gary Cooper, que também tem o principal papel na representação. Como o filme é 100 por cento à base dêle, Gary Cooper para conseguir todo o efeito pretendido carrega um pouco nas côres. É natural que a sua conta bancária tenha aumentado com êste filme, mas a sua reputação de actor sério sofre necessariamente.

UMA SESSÃO NO «CÍRCULO DE CINEMA»

No dia 26 de Outubro, o «Círculo de Cinema» deu-nos a sua segunda sessão de ensaio, em que foram exibidos os filmes mudos «Variedades» de Dupont e «Metropolis» de Fritz Lang.

Antes dos filmes correrem foram lidos alguns extractos da «História Universal do Cinema» de António del Amo sobre o cinema alemão. Pelo que ouvimos, julgamos poder concluir o seguinte: o cinema alemão deve o seu nascimento e rápido desenvolvimento ao facto de ser favorecido logo de entrada por financeiros poderosos, que intentaram por intermédio dele diminuir a derrota de Versalhes, servindo-se habilmente da sua força de propaganda. Ante a contingência de só poderem exprimir a realidade do seu tempo do ponto de vista da Krupp e dos grandes trusts financeiros, os principais realizadores alemães deram costas a essa realidade e refugiaram-se no mistério e na fantasia, criando aquilo a que se chamou a escola expressionista alemã. A seguir a 1926, o cinema alemão, que já se impusera a todo o mundo, tenta um realismo psicológico e, por vezes, social, que continua até 1933, data em que Hitler sobe ao poder, e em que triunfa plenamente o misticismo nacionalista que Krupp tratou de impor.

Os filmes já apresentados pelo «Círculo de Cinema» constituem belos exemplos das três correntes apontadas para o cinema alemão mudo. «O Gabinete do Dr. Caligari» é dos mais impressionantes exemplos do expressionismo alemão, «Variedades» representa o realismo psicológico e «Metropolis» é uma clara amostra dos métodos de propaganda empregados pelo cinema.

C. C.

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

PANORAMA

« FULL-TIME »

NA UNIVERSIDADE

Pelo que se deduz dos informes que nos trazem algumas revistas científicas, a situação das universidades argentinas apresenta muitos aspectos análogos aos das universidades portuguesas, no que diz respeito à carência dum quadro de investigadores, trabalhando como uma equipa que imprima ao labor universitário a sua feição própria de centro de cultura científica.

Dada essa analogia de situações, parece indicado que o estudo atento das discussões e tentativas alheias para encontrar soluções dos mesmos males nos seja de grande utilidade para forjar as que a nós convêm.

Já nestas colunas do Panorama Científico tivemos ocasião de apresentar alguns artigos e notas da revista Ciencia e Investigación, focando problemas que bem fácil é reconhecer-se entre nós. Transcrevemos hoje o editorial do seu número de Setembro p. p., onde é feita uma análise atenta dum aspecto tão importante da organização do trabalho do investigador científico, como é esse do «full-time» — «consagração integral», — insistentemente preconizado e defendido por cientistas de primeira plana.

Aí se mostra como na Universidade argentina se trata de passar das palavras à acção, e se encara uma revisão profunda das normas de trabalho, num sentido de melhor adaptação às exigências do alargamento e progresso da investigação científica.

A. P. G.

A consagração integral a uma tarefa, o «full-time», é condição básica para realizar toda obra de transcendência. Por grandes que sejam a capacidade intelectual e a laboriosidade, se se dispersam as energias no cumprimento de obrigações múltiplas, o rendimento obtido diminui. A investigação científica exige a prática do «full-time» como poucas outras actividades, nas quais é possível deixar as preocupações na oficina ou na fábrica. O homem de ciência deve «viver» com o seu problema para que o seu trabalho seja frutífero. A investigação científica é parte da função da universidade, e nela foram descobertos a grande maioria dos factos científicos fundamentais. Se se acrescenta a isto que o docente universitário deve fazer ciência ensinando, a dedicação to-

tal é condição imprescindível de eficácia. As grandes universidades do mundo devem a sua grandeza não à magnificência dos seus edifícios, nem ao montante das suas dotações, nem ao número dos seus alunos, mas sim ao valor dos seus professores, à sua consagração a descobrir e a ensinar o saber. A maioria dos seus docentes estão dedicados «full-time» à sua única cátedra universitária.

O propósito enunciado pelos diferentes governos de implantar o sistema nas universidades argentinas foi renovado recentemente em diversas declarações do Senhor Presidente da República, e os senhores Intervenores das Universidades têm enviado circulares aos professores perguntando-lhes se estão dispostos a dedicar-se «full-time» às suas cátedras. Parece existir, portanto, o desejo de encarar seriamente o problema. Se chegar a realizar-se, o «full-time» trará uma mudança profunda à vida universitária; se for bem estabelecido, ter-se-á colocado a primeira pedra de uma nova universidade argentina, verdadeiramente digna deste nome, mas se for mal aplicado, originará vícios dificilmente remediáveis, porque se terão criado interesses poderosos, contrários ao bem comum.

Desde há pouco mais de um quarto de século a prédica constante, com a palavra e o exemplo, feita por um reduzido número de universitários tem conseguido a criação de algumas situações «full-time», na universidade. Esta prédica e a experiência convenceram a opinião pública da conveniência do sistema; mais ainda, da sua necessidade imperiosa para fazer avançar o saber. Já na mensagem enviada pelo P. E. ao congresso de 1932, acompanhando um projecto de lei universitária, se afirmava que «o professor com função exclusiva é a força a que na realidade se deve o progresso científico».

A experiência no estrangeiro e no país demonstra que o professor «full-time» não se improvisa, deve sair de um viveiro de docentes preparados e seleccionados cuidadosamente. Alguma coisa se tem feito já neste sentido e hoje poderiam prover-se numerosas cátedras com docentes «full-time», cuja capacidade e actuação seriam garantia de progresso. A experiência também demonstra que

pouco pode fazer o professor isolado; necessita auxiliares dedicados como ele a cultivar e a ensinar a ciência. Necessita também instrumentos de trabalho, bibliotecas e laboratórios bem providos. E sobretudo, é-lhe indispensável isso que segundo Vanne van Bush as melhores universidades dão ao trabalhador científico: «uma forte sensação de solidariedade e segurança, assim como um grau substancial de liberdade intelectual pessoal. Todos estes factores são de grande importância no desenvolvimento de conhecimentos novos, porque muitos destes conhecimentos despertam oposição, dada a sua tendência a pôr em dúvida as convicções e práticas correntes». Por elevados que sejam os vencimentos, e grandes as comodidades materiais, se o espirito não goza de independência, se não se sente ao abrigo do capricho dos que exercem o poder, não poderá efectuar a sua obra maravilhosa de descobrimento e de divulgação da verdade.

O «full-time» universitário não se cumpre «em oito horas diárias de tarefa, excluindo toda outra actividade» por melhor que se remunere, pois como diz Whitehead «a vida da imaginação e do saber é uma maneira de viver e não uma mercadoria». As situações «full-time» devem criar-se gradualmente, à medida que haja pessoal idóneo para preenchê-las. Deve facilitar-se a formação desse pessoal estabelecendo uma escalonagem de professores que assegure estabilidade e progresso dependentes exclusivamente da eficácia no desempenho das funções. Por outro lado será sempre conveniente que haja alguns docentes activos no exercício profissional para transmitir aos alunos a experiência recolhida na aplicação cotidiana da ciência.

Se se preenchem numerosas cátedras com pessoas sem condições intelectuais e morais, sem preparação, sobretudo o carecendo da sede divina do saber, e cujo interesse principal seja usufruir uma remuneração como a que implica a dedicação total, ter-se-á desferido um golpe tremendo no progresso da universidade argentina, pois que esta ficará condenada ao estancamento durante um quarto de século, e ter-se-á atolhado de problemas.

Finalmente, o «full-time» não significa enclausurar o espirito e limitar a sua actividade ao estreito campo duma disciplina científica. O clássico adágio «sapateiro aos teus sapatos» é bem aceite pelos escravagistas porque lhe dão um significado estranho ao verdadeiro. Não se contentam com

CIENTÍFICO

A PRIMEIRA BOMBA ATÓMICA

A descrição da experiência do Novo-México sobre a bomba atômica, feita no relatório oficial americano de H. D. Smyth, foi publicada na revista La Pensée () em tradução do Professor Paul Langevin. É esse documento que a seguir transcrevemos:*

RELATO DA EXPERIÊNCIA DO NOVO-MÉXICO SOBRE A BOMBA ATÓMICA

(16 de Julho de 1945)

A entrada efectiva da humanidade num período novo, a era atômica, teve lugar no dia 16 de Julho de 1945, sob as vistas ansiosas dum grupo de sábios conhecidos e de oficiais, reunidos na região desértica do Novo-México para conhecer o resultado final do seu esforço imenso, ao qual tinham sido consagrados dois milhões de dólares.

Nêste sector longínquo da base aérea de Alamogordo, a duzentos quilómetros a sueste de Albuquerque, a impressionante realização da ciência nuclear, a primeira explosão atômica determinada pelo homem, produziu-se nêsse dia às cinco horas e meia da manhã. Um céu sombrio, despejando torrentes de água e trespassado de relâmpagos justamente até à hora decisiva, contribuía para aumentar a intensidade do drama.

Montada numa torre de aço, a arma revolucionária destinada a mudar a face da guerra, ou talvez mesmo a acabar com ela, foi posta em acção por um choque que marcava ao mesmo tempo a entrada do homem num mundo fisico novo. O êxito ultrapassou as esperanças mais ambiciosas. Uma pequena massa de matéria, exigindo para a sua construção uma série enorme de instalações industriais especialmente criadas para isso, tinha

que o sapateiro não seja alfaiate ou chapeleiro, pretendem exigir que seja tão somente sapateiro e deixe de ser homem; sobretudo, deixe de ser cidadão. Pois bem, o docente universitário tem por missão formar os homens e os cidadãos dirigentes da sociedade de amanhã; se ele não reúne em grau eminente as condições de homem de bem e de cidadão preclaro, não poderá ensinar esse saber, fundamento da dignidade e da grandeza da pessoa; que só se ensina com o exemplo.

sido lá reunida para libertar a energia encerrada no coração dos seus átomos desde a origem do mundo. Um resultado fabuloso fôra obtido. A teoria mais abstracta, verificada apenas nos laboratórios de antes da guerra, fôra de súbito projectada no domínio das aplicações práticas. Esta fase do empreendimento da bomba atômica, à frente da qual se encontra o major-general Leslie R. Groves, foi dirigida pelo Dr. J. R. Oppenheimer, professor de física teórica da Universidade da Califórnia. O êxito da utilização da energia atômica para fins militares é-lhe devido em grande parte.

A tensão nervosa antes da detonação final era extrema. Sempre seria possível um fracasso. Um sucesso demasiado grande, encarado por algumas das pessoas presentes, podia denunciar a arma como não manejável, inutilizável.

A montagem final da bomba atômica começou na noite de 12 de Julho, no interior duma antiga herdade. A medida que as diferentes partes chegavam de regiões afastadas, a expectativa dos sábios ia-se tornando progressivamente mais ansiosa. O mais calmo de todos era o Dr. R. F. Bacher, em tempo normal professor na Universidade Cornell, encarregado de montar o núcleo essencial da bomba.

A despesa total do empreendimento, representando a construção de cidades inteiras e de fábricas inteiramente novas repartidas por quilómetros quadrados de territórios rurais, assim como esforços de pesquisa sem precedente, estava representada por esta bomba de prova e seus acessórios. Ai culminava a aventura. Nenhum país do mundo teria sido capaz dum tal dispêndio de forças intelectuais e materiais.

Êstes homens de ciência tinham plena consciência do sentido profundo dêstes últimos instantes antes do ensaio decisivo. Êles davam-se conta da sua situação como pioneiros duma era nova. Sabiam também que um falso movimento projectá-los-ia na eternidade, a eles e a todo o seu esforço. Antes de começar a montagem, foi assinado um recibo da substância essencial pelo brigadeiro-general Thomas F. Farrel, em representação do general Groves. Êste recibo significava o envio oficial da insubstituível matéria pelos sábios às forças armadas.

A certa altura da preparação dos encaixes finais, decorreram alguns árdusos minutos, durante os quais a montagem de uma parte importante da bomba foi retardada. As diversas peças tinham sido trabalhadas à máquina com

extrema precisão. A junção das duas peças estava quase terminada, quando se produziu um encravamento que não permitia ir mais longe. O Dr. Bacher, contudo, conservava todo o sangue-frio e assegurava ao grupo inteiro que um pouco de tempo permitiria resolver o problema. Ao cabo de três minutos, verificava-se a afirmação do Dr. Bacher e a parte decisiva da montagem terminava sem outro incidente.

Equipas de especialistas, compostas dos homens mais eminentes em diferentes ramos da ciência, e unidas todas no trabalho comum, realizaram cada uma a sua tarefa nesta montagem. Cada grupo representava meses e até anos de perseverantes esforços.

Sábado, 14 de Julho, a unidade de que dependia o sucesso ou o fracasso de toda a empresa foi colocada no cimo da torre de aço. Durante todo este dia e no seguinte o trabalho de preparação continuou. A aparelhagem necessária para produzir a detonação, assim como o conjunto dos instrumentos destinados a acompanhar de algum modo as pulsações da bomba e todas as suas reacções foram colocados no seu lugar sobre a torre.

As terríveis condições atmosféricas nas quais fôra efectuada a montagem da bomba exercia um efeito deprimente sobre os trabalhadores cuja obra fôra realizada no meio de relâmpagos e trovões. Esse tempo excepcional e desastroso impedia qualquer observação da experiência do avião. Atrazou até de hora e meia a explosão, inicialmente prevista para as quatro da manhã.

O ponto de observação mais próximo tinha sido escolhido a dez quilómetros ao Sul da torre; os aparelhos de comando a distância tinham sido colocados ai no interior dum abrigo de troncos de árvores e de terra. A dez quilómetros da torre, num ponto particularmente favorável para a observação, colocaram-se os principais dirigentes de toda a empresa da bomba atômica. Estes compreendiam o General Groves, o Dr. Vannevar Bush, director do serviço das pesquisas científicas e das suas aplicações e o Dr. James B. Conant, presidente da Universidade de Harvard.

O Dr. K.-T. Brainbridge, do *Massachusetts Institute of Technology*, devia provocar a detonação. Êle e o tenente Bush, que comandava o destacamento de polícia militar, foram os últimos a inspecionar a torre que sustentava a bomba.

As três horas da manhã, o grupo foi para a estação de comando. O general Groves e o Dr. Oppenheimer conferenciaram com os metereologistas. Decidiu-se empreender o ensaio apesar da falta de certeza dum tempo favorável. A hora foi fixada para as cinco e meia da manhã.

O general Groves juntou-se de novo ao Dr. Conant e ao Dr. Bush e, pouco antes da hora do ensaio, reencontraram no posto de observação principal os numerosos sábios que se tinham já agrupado ali. Foi indicado a todos que se deitassem no chão, de bruços, com os pés para a torre.

No abrigo de comando a emoção tornou-se extrema à medida que se aproximava o momento decisivo. Os diversos pontos de observação estavam ligados a este abrigo pela rádio e, durante os últimos vinte minutos, o Dr. Allison, da Universidade de Chicago, fez por este meio anúncios periódicos da hora.

«... estes sinais, «faltam vinte minutos», «faltam quinze minutos» e assim sucessivamente, aumentavam constantemente a tensão nervosa até o seu extremo limite.

No grupo do abrigo de comando, que compreendia o Dr. Oppenheimer e o general Farrell, todos sustinham a respiração e oravam com a intensidade dum momento inolvidável para cada um daqueles que o viveram.

Ao «faltam quarenta e cinco segundos», o mecanismo foi posto em marcha e a operação devia prosseguir, sem qualquer outra intervenção humana, na aparelhagem altamente complicada que a torre sustinha. Contudo, junto a um comutador especial, conservava-se um técnico pronto a tentar impedir a explosão se lhe fôsse dada ordem. Esta ordem não chegou a vir.

No instante previsto uma luz deslumbrante iluminou toda a região muito mais brilhantemente do que a mais brilhante luz do dia. Uma cadeia de montanhas distante cinco quilómetros do ponto de observação tomou um relevo extraordinário. Em seguida chegou uma violenta onda de choque, que atirou por terra dois homens que tinham ficado fora do abrigo de comando, depois um rugido formidável e prolongado. Logo a seguir uma enorme nuvem multicôr elevou-se em cachão até uma altura de mais de treze quilómetros. As nuvens volatilizaram-se no seu trajecto. Em breve os ventos horizontais substratosféricos varreram a massa tornada cinzenta.

O ensaio tinha terminado, o emprehendimento tivera êxito.

A torre de aço tinha sido inteiramente volatilizada. No lugar em que ela fôra erguida, havia agora uma enorme cratera de paredes oblíquas.

Aturdidos, mas contortados pelo sucesso da sua experiência, os sábios bem depressa recuperaram as forças para ir avaliar a potência da nova arma americana. Para lhes permitir examinar o aspecto da cratera, tanques especialmente equipados conduziram-nos ao lugar da explosão; num deles encontrava-se o Dr. Enrico Fermi, o especialista bem conhecido da física nuclear. Uma réplica das suas constatações encontra-se hoje na destruição efectuada no Japão pelo primeiro uso militar da bomba atómica.

Se a experiência não tivesse tido

lugar numa região tão desértica e sem a boa vontade da imprensa local, é fora de dúvida que o acontecimento teria chamado uma atenção prenhe de consequências. Com efeito, muitos habitantes desta região estão hoje ainda a informar-se dos efeitos da explosão. Um pormenor significativo referido depois pela imprensa é a impressão sofrida por uma rapariga cega que, perto de Albuquerque, a duzentos quilómetros da torre, no momento em que o relampago da explosão iluminou o céu antes de o ruído poder ser ouvido, gritou: «O que acaba de se passar?»

*

Das impressões do general Farrell, que juntas às do general Groves acompanham o texto acima transcrito, destacaremos as seguintes palavras:

«A ruptura em massa dos núcleos atômicos já não era somente um sonho dos físicos teóricos. Ela mostrava-se quase adulta desde a nascença. Aí estava uma imensa força nova, disponível para o bem como para o mal. O sentimento geral no abrigo era que todos os que assistiram a este nascimento tinham o dever de consagrar a sua vida à missão de proceder de modo que as suas consequências fossem sempre benfazejas e nunca nocivas. (...) No que toca à guerra actual, sentimos que, sucedesse o que sucedesse, tínhamos agora o meio de a concluir rapidamente e de salvar milhares de vidas americanas. Para o futuro, aparecera uma possibilidade potente e nova que se mostrará incomparavelmente mais importante do que a descoberta da electricidade ou qualquer outra daquelas que tanto contribuíram para modificar as nossas condições de existência.

(*) *La Pensée* n.º 7 (Avril-Mai-Juin), 1946.

ERRATAS

Pede-nos o nosso colaborador J. Delgado Oliveira para rectificarmos as seguintes *gralhas* do seu artigo *Ideias básicas da planificação científica*, publicado no *Panorama Científico* do n.º 26:

- 2.ª coluna 25.ª linha — Depois do ?, falta a palavra «Afinal».
- 3.ª coluna 25.ª linha — Em vez de «exploração» deve ler-se «explicação».
- 4.ª coluna 65.ª linha — Em vez de «primoroso» deve ler-se «primacial».
- 5.ª coluna 29.ª linha — Em vez de «prova» deve ler-se «forma».
- 6.ª coluna 16.ª linha — Em vez de «prestar» deve ler-se «furtarem».
- 6.ª linha 21.ª linha — Em vez de «naturalmente» deve ler-se «mentalmente».
- 6.ª coluna 31.ª linha — Em vez de «operação» deve ler-se «oposição».
- 6.ª coluna 32.ª linha — Em vez de «via» deve ler-se «vai».

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

CONHEÇA OS GRANDES EXITOS DE LIVRARIA

A Editorial «GLEBA» apresenta os originais portugueses

MANUAL DE FILOSOFIA de PIEDADE MORAIS

Vol. I — *Psicologia*; Vol. II — *Lógica, Moral, Estética e Metafísica*

Útil aos estudantes, pela concisão e clareza da exposição, boa arrumação da matéria, facilidade de consultas e variedade dos exercícios para cada uma das partes em que se dividem os estudos de filosofia

INGLATERRA

Estrutura Física e Mental
de PEDRO FAZENDA

Manífico livro que deve ser lido por quantos desejam informar-se acerca dum povo profundamente ligado à nossa vida, no passado e no presente. Or cinco capítulos que o constituem encerram também ensinamentos que merecem formar regras de conduta

MEMORIAS DE UM VELHO POETA de JULIO BRANDÃO

Este novo livro de Júlio Brandão é um dos melhores da sua já vasta galeria de figuras notáveis na Literatura, nas Artes, na Política, na vida portuguesa, em suma. Côtém preciosas informações para os que algum dia queiram escrever com verdade a nossa vida intelectual e social dos últimos cinquenta anos

ESTAS E OUTRAS OBRAS DE IGUAL CATEGORIA SÃO INDISPENSÁVEIS NA SUA BIBLIOTECA. PEÇA CATÁLOGO GERAL A

EDITORIAL GLEBA, LDA. — RUA DA MADALENA, 211-3.º
TELEFONE 31216 — LISBOA

TEATRO

TEATRO FRANCÊS EM LISBOA

III

«ANTIGONE», DE JEAN ANOUILH

Depois de tantos autores que se voltaram para os grandes mitos dramatizados pelos trágicos gregos, quebrando-lhes as cadeias de um academismo que os tolhia e reconstruindo-os sob a luz de novos projectores — pululam, em nossos dias, as *Electras*, os *Édipos*, as *Hécubas* —, Jean Anouilh, uma das personalidades mais definidas e ricas do moderno teatro francês, sacrificando no mesmo altar, deu-nos uma *Antígona* que marca, na evolução da sua obra dramática, um ponto culminante. Cerca de vinte anos antes — em 1922 — apresentara Jean Cocteau, no «Atelier» de Dullin, uma «contração» (para nos servirmos das suas próprias palavras) do imortal poema sofocleano. Mas o caso de Anouilh é diferente. Cocteau pretendeu recriar, no espírito do espectador contemporâneo, a mesma sensação de novidade que o público ateniense deve ter experimentado ao ouvir pela primeira vez a tragédia de Sófocles. Anouilh, porém, escreveu a *Antígona* que o poeta grego escreveria, se tivesse nascido vinte e cinco séculos mais tarde. E as diferenças — profundas por vezes — entre as duas versões, não são mais que a resultante lógica de uma correspondente mutação no condicionalismo social que influiu numa e noutra.

Sendo assim, a experiência acumulada ao longo desses vinte e cinco séculos não podia deixar de pesar sobre as personagens da legenda grega, agora de novo postas a viver sobre um palco; e em especial a experiência — particularmente dolorosa — dos anos que envolveram o nascimento da tragédia do autor francês. (A *Antígone* de Anouilh foi criada no «Atelier» — como a de Cocteau — em Fevereiro de 1944, sob a direcção de André Barsacq). Que, na obstinação de Antígona em seguir o seu próprio caminho, em ver cumprido o destino que a si mesma se talhou — ainda que esse destino seja a morte causada pela recusa em aceitar o absurdo do mundo que a rodeia —, se adivinhem ecos, sem dúvida longínquos, de Sartre e do existencialismo, eis o que não deve provocar admiração. Muito menos que a atmosfera sombria dos anos da ocupação alemã forme, por assim dizer, o céu contra o qual se desdobra a tragédia de Anouilh. (O «*Não!*» orgulhosamente gritado por Antígona a todos os Creontes que se supõem senhores do mundo e dos homens, não evoca irresistivelmente a insubmissão magnífica e redentora dos mártires da Resistência?).

Não vamos, porém, longe demais. Parece-me forçar o sentido da peça ver nela, essencialmente, — à semelhança do poema de Sófocles — a dramatização do conflito entre o indivíduo e a tirania, o poder absoluto, despótico e inhumano. Não: o núcleo desta *Antígona* é muito mais o conflito do indivíduo em luta com a sociedade burguesa — tema, aliás, glossado por Anouilh ao longo de todo o seu teatro, desde *L'Hermine*, sua primeira peça, até *Euridyce*, que precede imediatamente *Antígone*. Os heróis do teatro de Anouilh são revoltados — e a sua revolta dirige-se contra o egoísmo surdo e mesquinho, a hipocrisia baixa e abjecta, as transigências repugnantes, os ridículos e as misérias, enfim, de uma sociedade decadente mas detentora ainda do poder. Assim o Frantz de *L'Hermine*, o Ludovic de *Y'avait un prisonnier*, o Gaston de *Le Voyageur sans bagage*. E assim, também, Antígona.

Que o seu gesto de revolta lhe abrirá as portas da morte, não o ignora Antígona; e apesar disso mantém a sua atitude intransigente. Note-se, porém: Na tragédia de Anouilh, o fatalismo não é exterior às criaturas, mas sim interior a elas — contra o que parecem insinuar certos passos do texto, e em especial certas falas do Côro, como, designadamente, o muito discutível interlúdio em que o autor, seguindo as pisadas de Giraudoux ao traçar o «Lamento do Jardineiro» na sua *Electra*, disqueteia sobre a essência da tragédia. Se o destino de Antígona é morrer, não é porque força alguma externa a isso a obrigue, — mas sim porque ela o decidiu nesse sentido: «*Eu posso dizer «não» a tudo aquilo que odeio!*». Antígona poderia fugir a morte, se quisesse — Creonte oferece-lhe essa oportunidade, mas ela recusa-a: seria dizer «sim» àquilo contra que se dirige o seu ódio.

E não é que Antígona não ame a vida — pelo contrário: «*Quem era a primeira a levantar-se, só para sentir a brisa fria da manhã sobre a pele nua? Quem era a última a deitar-se, quando já não podia mais de cansaço, só para viver um pouco mais ainda da noite?*». Mas uma vida pura, sincera, sem maquilhagens nem artificios — mais digna de ser vivida, em suma. Nem que lhe repugne o ser feliz: mas recusa-se a aceitar a felicidade à custa de mil pequenas misérias, mentiras, substituições... O gesto de Antígona não é filho de um misticismo doentio, mas sim uma nobre afirmação de dignidade humana. Ela não pertence ao número daqueles que «*amam a vida custe o que custar*», que são «*como cães que*

lambem tudo o que encontram»... É contra esses — contra a sociedade que eles construíram, à medida das suas ambições e das suas conveniências, simbolizada em Creonte — que ela se revolta.

Mas é uma revolta puramente individual. Antígona luta sôzinha — como Frantz, como Ludovic, como Gastão. Por isso, aquele chega ao crime e é preso, estes dois buscam antes o caminho da evasão; Antígona, essa, morrerá. Por isso, também, a sua revolta resultará, em si mesma, improficua — e o mundo continuará a ser o que era. Ou pior ainda — porque se conseguiu fazer calar as vozes dos que queriam humanizá-lo, torná-lo justo e racional.

E por isso, ainda, que Anouilh nos diz, pela boca do Côro, que a tragédia é «*repousante*» (?) — «*porque se sabe que já não há mais esperança nenhuma, a imunda esperança*». Mas isto não é inteiramente verdade. Na *Antígona* de Anouilh são quase inevitáveis os reflexos da luta entre o indivíduo e os sistemas sociais e políticos deshumanos. Ora bem. Os acontecimentos — refiro-me à Resistência, heroica e triunfante — encarregaram-se de demonstrar que a tese de Anouilh era apenas parcialmente verdadeira.

Para o indivíduo, enquanto luta isolado, não há esperança possível — e aí está a razão de Antígona morrer, Frantz matar e ser preso, Gastão e Ludovic fugirem. Mas nenhum homem luta sôzinho. O exemplo dos solitários pode comunicar-se a outros («*Quem sabe se outros não farão o mesmo que eu, quando ouvirem as minhas palavras?*» — diz Antígona a Creonte) — e estas, as mãos dadas formando uma cadeia a todo o redor do mundo, conseguirão o que aqueles não conseguiram. Quando os três guardas anónimos da peça de Anouilh, que jogam as cartas no final, alheios e indiferentes à tragédia que se desenrolou na sua frente, adquirirem a consciência de que «aquilo também tem que ver com eles», — então o anseio de Frantz, de Ludovic, de Gastão, de Antígona, converter-se-á numa realidade palpável.

Apesar de tudo, a esperança ainda subsiste.

*

Deve salientar-se, na *Antígona* de Anouilh, como sua maior virtude, a-par da inteligente adaptação do mito helénico a um condicionalismo social-económico actual, o constante e logrado esforço do autor em reduzir o conflito trágico ao seu núcleo essencial. Esforço patente no desprezo por tudo o que é apenas ornato exterior — desde a indumentária (se as personagens envergam trajes dos nossos dias, isso obedece não só ao intento de melhor revelar a permanente actualidade do conflito, mas também ao de evitar a chamada *cór local* bem como a evidente falsidade das pretensas reconstituições de uma atmosfera grega, impossíveis a vinte e cinco séculos de distância) à su-

pressão das cenas acessórias ou secundárias. Nada de perder tempo com estas: o Côro ali está para ligar entre si os momentos culminantes da tragédia — a despedida de Antígona (admirável sequência de cenas impregnadas de força lírica); o debate ideológico entre Antígona e Creonte, fulcro da tragédia; os últimos minutos de vida da princesa tebana (momento este que proporcionou a Anouilh uma das mais belas cenas de toda a peça).

Aliás, como síntese e exemplo expressivos do estilo depurado e linear — mas densíssimo quanto à substância — da tragédia de Anouilh, pode apontar-se a própria personagem de Antígona — que, mesmo depois de Creonte lhe demonstrar o absurdo do seu acto de rebeldia (ela não acreditava na necessidade dos ritos religiosos, Polínicos nunca se interessara por ela, e ainda que assim não fosse o corpo que jaz insepulto não se sabe a qual dos irmãos pertence...), persiste na sua atitude. Todos os motivos aparentes que poderiam justificar o seu gesto vão caindo por terra — até que chegamos ao motivo essencial, ao motivo único: a rebelião do indivíduo contra uma sociedade imperfeita e egoísta. E, enquanto esta for mais forte, aquele será esmagado por ela — e um mundo melhor continuará a aguardar, do outro lado da noite, a hora de nascer.

Uma encenação admirável — devida a André Barsacq, que trabalhou com Dullin e Copeau, e realizou quase todas as últimas peças de Anouilh — põe em realce os mais íntimos valores da obra. O jogo de luzes, os movimentos das personagens, os rufos de tambor, situam e precisam o clima trágico em que a acção se desenvolve. Designadamente, a penúltima cena — Antígona aguardando a hora da morte, os passos do guarda martelando o silêncio grávido de tragédia, a sua sombra gigantesca projectada sobre a cortina do fundo — dir-se-ia apertar-nos com um laço de angústia.

E Elizabeth Hardy — consumida pelo fogo trágico, obstinada, intransigente, selvagem (lembramos que ela interpretou já *La Sauvage*, do mesmo Anouilh) — deu-nos uma Antígona es-

patosa, nervos e carne em permanente vibração, uma chama de não-conformismo a devorar-lhe o rosto iluminado... A seu lado, Jean Marchat, na mais perfeita de quantas interpretações lhe aplaudimos, e Lucien Pascal, que encarnou o Côro com uma inteligência profunda e uma autoridade cheia de nobreza, completaram o impecável primeiro plano de um desempenho em que se destacaram ainda Marion Delbo e Henry Laby.

E bastaria a revelação ao público português — habituado ao conformismo académico e burguês de outras (falsas) *Antígonas* — de uma obra tão embebida do torturado espírito dos tempos que vivemos, para se dever agradecer a vinda até nós dos «Comediantes de Paris».

LUÍS-FRANCISCO REBELLO

OBRAS COMPLETAS DE
MARK TWAIN

I
As aventuras de Tom Sawyer

II
As aventuras de Huckleberry Finn

III
As viagens de Tom Sawyer

IV
O Príncipe e o Pobre

A APARECER:
V
O Roubo do Elefante Branco

VI
O Conde Americano

Grças a esta iniciativa da
INQUÉRITO
as obras do mais genial escritor americano estão hoje ao alcance de toda a gente

TRIBUNA DO LEITOR

(Continuação da página 6)

pejorativo) e a dança atingiram, ali, alturas até então inexcedidas. Eis como, simbolicamente, adquiriram elevada expressão duas artes efêmeras num povo que antevia a iminência do próprio aniquilamento.

Se em França o foi a poesia, que é uma arte eterna, é porque havia ainda uma esperança; ou porque, debaixo da opressão inimiga, a palavra, embora surda, se tornou o único meio de expressão e comunicação.

Coma explicar senão de uma forma análoga os rituais de dança (de modo algum absurdos), de que se servem certas tribos quando a colectividade está em perigo? Os feiticeiros representam nesse caso a unificação de uma ideia colectiva. Passando o perigo tudo regressa, porém, à normalidade e sacrificam-se, por vezes, os magos quando desnecessários. O artista só não é sacrificado à voracidade colectiva quando não pode sê-lo. Tenho contudo a impressão de que ela, a colectividade, não deixaria de sacrificá-lo se para tanto tivesse oportunidade. Aos precursores de tudo tirou pedras, perseguiu, queimou e crucificou. Posto as ideias tivessem vingado jamais poderá essa colectividade (universal) ilibar-se de não ter correspondido às mensagens que não quis ou não soube escutar.

Talvez pareça exagerado este meu conceito acerca do artista, porque ele atinge assim proporções que se aproximam das de um profeta. Estarei, eu, contudo equivocado?

Eis o que, em resumo, se me oferece apresentar à discussão.

Com o maior apreço e consideração, subscrevo-me.

De V...
MÁRIO RIBEIRO

P. S — Apresento ao Ex.^{mo} Sr. C. M. as minhas melhores saudações
M. R.

«PRECISÃO E IMPRECISÃO DO PENSAMENTO»

Temos de pedir desculpa ao nosso colaborador Joel Serrão, e aos nossos leitores, pelo sucedido com o artigo assim intitulado, publicado no último número, devido às gralhas que lhe alteram o sentido, e a seguir se rectificam:

ONDE SE LÊ

LEIA-SE

1.^a coluna:

linha 16 — *expandidos* expandidos
" 67 — *amnsicente* omniscientes

2.^a coluna:

linha 20 — *classificação* clarificação
" 41 — *dante* doute
" 43 — *um Descartes* em Descartes

3.^a coluna:

linha 7 — *valitivos* volitivos
" 24 — *opostas* opostos
" 39 — *intencionistas* intuicionistas
" 40 — *ômago* âmago
" 43 — *mistiga* mística
" 48 — *à farça* à força

Página 8 — 1.^a coluna:

linha 3 — *método* método
" 5 — *tinha* tenha
linha 9 — *astalulecido* estabelecido
" 9 — *não* ad
" 20 — *complicidade* complexidade
" 27 — *não temos possibilidade* nós temos possibilidade
" 30 — *discutia* discuta
" 41 — *sem poder* bem pode
" 68 — *inteligibilidade* inteligibilidade

2.^a coluna:

linha 13 — *não todas* nós todos

LEIA
S E A R A
N O V A
SEMANÁRIO DE DOCTRINA
E CRÍTICA
Redacção e administração:
Rua da Rosa, 238-240 — LISBOA

TODAS AS EDIÇÕES BRASILEIRAS CITADAS OU NÃO EM «MUNDO LITERARIO» PODEM SER PEDIDAS PARA LIVROS DO BRASIL, RUA VÍTOR COR-
DADOS, 29 — LISBOA, QUE AS ENVIARÁ RÁPIDAMENTE PELO SEU SERVIÇO DE REEMBOLSO LPOSTA.

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 21

O «quatrocento» italiano parece que anuncia, em cada pintor, o seguimento duma linhagem de artistas que vem a prolongar-se até os contemporâneos e não seria desinteressante tentar um dia fazer essa série de árvores genealógicas vindo, por Miguel Angelo, de Signorelli ao Ingres, do Perugino, por Raphael, a Rubens e ao sensualismo luminoso dum Renoir, e, mesmo sobrando a Picasso o génio que faltou a Mantegna, dum ao outro, pelo gosto de desenterrar as experiências mortas, talvez passando por David. Tudo isto, é claro, teria muito de arbitrário e sai a tal ponto do plano modesto desta série de artigos de divulgação que melhor é nem querer entrar por caminho tão apetitoso como difícil. Bastar-nos-á, creio eu, para aquilo que se pretende, completar a resenha iniciada apontando as cumeadas desta paisagem surpreendente.

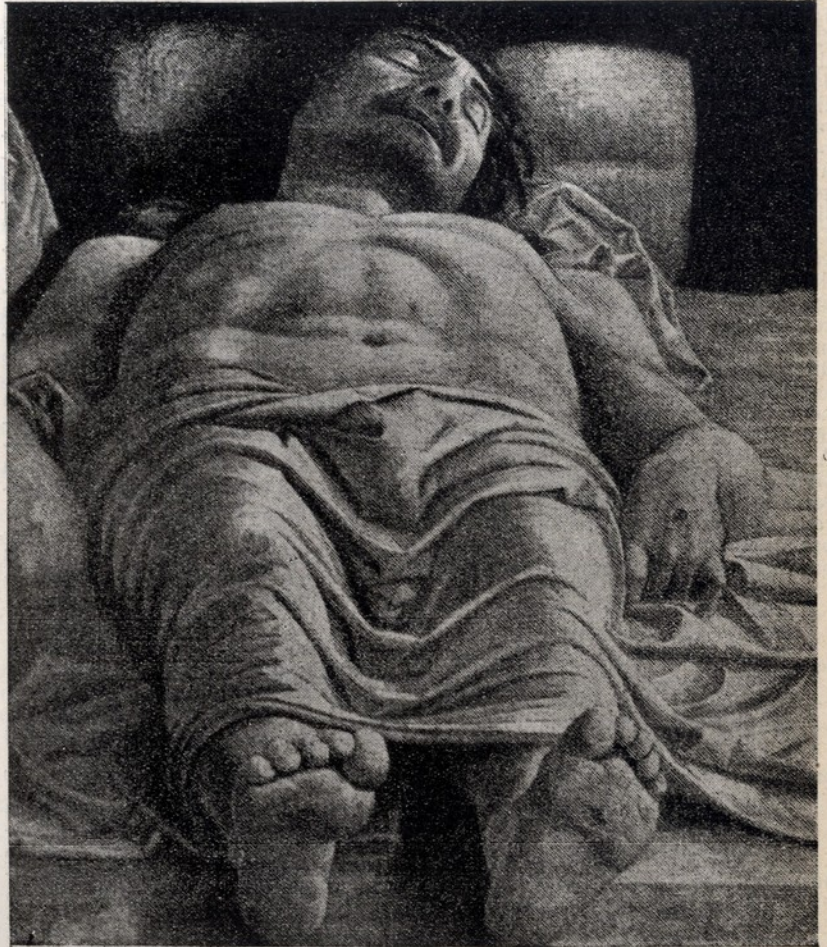
O chamado primeiro renascimento teve a cabeça em Florença, e vimos de que maneira os mestres toscanos dela se serviram para comandar a revolução. Entre os grandes creio apenas não se ter falado ainda de Lucca Signorelli, nascido em Cortona (1441-1525), imaginação fluente e exaltada, por vezes sombria mas sempre servida por um desenho nítido e recortante, capaz de descer com Dante aos infernos, mas capaz também de plantar sólidamente, como quem joga um xadrez de claro e de escuro, os nus monolíticos e sensíveis dos pastores e das ninfas flautistas à roda da figura de Pan sentado e com pés de cabra.

Na Itália do Sul que, por curioso desacerto geográfico, foi a região da pintura italiana mais vizinha da Flandres, Antonello de Messina (1431-1477), tendo aprendido a técnica do óleo dos Van Eyck e saboreando-lhe as possibilidades, levava sobretudo o retrato a um virtuosismo total. O que em Piero della Francesca era pintura ao serviço do modelo fez-se em Antonello motivo ao serviço da pintura. O caminho era sem saída.

Em Veneza, ainda ao tempo muito apegada, como se disse, à tradição bisantina, influenciado por Antonello de Messina e por Mantegna, Giovanni Bellini (1430-1516), corta com essa tradição e anuncia Giorgione e Ticiano com os seus anjinhos músicos e a sua pintura tocada dum lirismo contemplativo e saborozíssimo.

Em Pádua, finalmente, fazendo balanço entre o sensualismo dos venezianos e o intelectualismo dos florentinos, Andrea Mantegna, deslumbrado com a antiguidade, tanto se apaixona pelo mundo esculpido dos gregos que quase abandona a côr fazendo deambular numa série de grisalhas um mundo fantasmático de pedra.

ANTÓNIO PEDRO



MANTEGNA — O CRISTO MORTO — MUSEU BRERA DE MILÃO

Sem que possa considerar-se, nem de longe, o maior pintor da sua época, Mantegna foi, concerteza, o que mais influenciou os pintores que lhe sucederam. O estranho escorso do seu Cristo morto inspirou Tintoretto, Rubens e Rembrandt, o trompe l'oeil do seu teto da Camera degli Sposi veio a ser imitado por Correggio, Tiepolo e Goya, o que da sua obra foi transcrito pela gravura teve a maior das influências na arte de Albrecht Dürer.

Mais o interessavam, no entanto, que estas invenções, os «Triunfos de Cesar» que se deliciava a pintar, e o gosto com que vestia togas e capacetes de legionário aos santos que distribuía entre colunas e pilstras, quando o obrigavam motivos religiosos.

Mantegna nasceu pobre, possivelmente em Pádua em 1431 e morreu em Mântua em 1506, tendo deixado, em vez de riqueza, uma enorme colecção de antiguidades.

FEDERICO GARCIA LORCA

(Conclusão da página 7)

nhos formais novos. Nesse sentido foi um moderno, aliás como em tudo. Conseguiu aliar as conquistas modernas ao eterno da alma espanhola. Fundiu numa admirável síntese estética o ritmo, a ingenuidade e o lirismo dos cancioneros medievais, o sabor bucólico e platónico dos poetas à Garcilaso, a amplitude sonora dos poetas do século do ouro, o simbolismo francês recebido via — Ruben Dario, o sabor local dos romances e canções populares, a renovação lírica de António Machado, J. R. Jimenez e apesar de tudo isso não foi indiferente ao «surrealisme». Se tentamos, mesmo, classificar o poeta Lorca dificilmente o podemos alhear do «surrealisme» e dificilmente se encontrará no «surrealisme» um poeta tão puro e equilibrado como Lorca. A concepção de imagens de Federico Garcia, por mais moderna e extravagante que nos pareça é sempre real. Poderá alguém deixar de compreender o que Lorca pretende exprimir quando, por exemplo, nos diz:

«Tierra
de la muerte sin ojos»

ou

«Cuando yo me muera
enteradme, si queréis
en una veleta.»

ou ainda

«Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero»

ou finalmente

«Cristo moreno.
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.»

e no entanto todos nós sabemos que em «realidade» nada representa e nada quer dizer uma terra sem olhos, que ninguém se enterra em cataventos, que os chapéus não se doem e que o Cristo não é um lírio ou um cravo. Podem estas imagens nada representar fisicamente mas são de uma realidade poética pujante, flagrante.

Poeta que não nos fala de si concretamente, é no mistério de «como» nos soube dar estas imagens que Federico se nos dá.

5

Lorca compreendeu o fêretro trágico da nossa época literária: a expressão. Toda a sua volubilidade é um problema de expressão. O conteúdo de um poema tinha-o ele na própria Espanha: física e espiritual. A forma é que esteticamente o interessava e sendo ele um poeta de inspiração lírica espontânea toda a sua poesia tem o aspecto de coisa rebuscada, pensada, torturada. Aliás ele próprio o afirmou.

Confundindo a amplitude física e a alma do povo espanhol, Lorca procurou uma forma nova, uma «imagística» extravagante que dessem a emoção nervótica, misteriosa e dramática das coisas e da gente de Espanha. E isso conseguiu.

Competirá aos críticos pegar na sua obra e apartar nela o que é Espanha e o que é Lorca.

TOMAZ RIBAS

HEIN SEMKE

(Conclusão da 1.ª página)

Nasceu em Hamburgo, vive em Linda a Pastora e cozinha admiravelmente. Em sua casa está-se num mundo diferente. A sua escultura enche os quartos, o pátio, o quintal. As galinhas empoleiram-se nos Cristos, cacarejam. Semke percebe quando a toada anuncia um ovo.

É profunda a sua simpatia pelos animais: os cães, sobretudo.

Semke conhece o sofrimento humano. Os seus Cristos são pobres seres exangues de cansaço.

As santas mulheres perderam tudo na vida salvo o pranto. É de muito longe, do seio do tempo, que os seus olhares contritos vêm e acusam. Semke fez isto de pedra, para que tudo seja mais duradouro.

Uma das santas mulheres tem uns cobres pousados na mão. O dinheiro!... Semke possui muito pouco. Quem compra escultura prefere-a vistosa, arredondada. Semke lança uns olhares, faz uma soma rápida, e acaba a pensar em insectos.

Tinha estátuas numa escola alemã e baniram-nas. Podiam aqueles músculos raquiticos representar dignamente a força duma raça? Não. Representavam sim a Alemanha de Semke. Tudo é, e Semke também, transitório e humano...

A. D.

AZORIN

(Conclusão da 2.ª página)

de nós se intentamos forçar o destino ... O destino, para nós, é o acaso fecundo, ou o instinto, ou a força criadora de que não podemos dispor a nosso talento e se compraz em jogar connosco». Talvez nesse fatalismo, pessimista e estoico, tenha encontrado o escritor, através do sentido mais profundo da sua criação literária, uma compensação aceitável para as desilusões amargas, a descrença na eficácia histórica do pensamento, a impressão de vácuo na vida externa e social que deixou adivinhar uma das suas primeiras obras decisivas — nessa extraordinária análise intelectual do homem moderno que é *La Voluntad*.

Lembrando o malogrado destino da geração a que pertenceu, juntamente com Azorin, escrevia Unamuno, já em 1918: «Não era ressuscitar a Espanha o que pretendíamos, mas fazer uma Espanha nova. Tínhamos rompido espiritualmente com a tradição nacional. Nenhum de nós sabia, realmente, o que buscava... Qual foi o nosso pecado? Foi partir em busca de uma pátria e não de uma irmandade. Não nos buscávamos uns aos outros, cada um buscava o seu povo, ou melhor, o seu público. E o que nos resta? Morrer cada um para o seu canto ... morreremos sós e sem pátria nem irmandade...» Não sei o que pensará Azorin destas palavras de lúgubre desalento. Mas assim morreram, na verdade, homens como Unamuno e António Machado — e assim esperam a morte homens como Azorin e Pio Baroja, criando sempre na arte, por uma espécie de fatalidade imamente, mas alheios como espectros ao grande drama actual da sua raça.

A. D.

ANUNCIE EM
MUNDO LITERÁRIO

LEIA

HORIZONTE

JORNAL DAS ARTES
QUINZENÁRIO

Redacção e Administração:

Rua da Misericórdia, 81-4.º-D.º

"REGULAX"

O MELHOR REGULADOR
DOS INTESTINOS
EVITA A PRISÃO DE
VENTRE

VENDE-SE EM TODAS AS
FARMÁCIAS