

NESTE NÚMERO

Tragédia na cave, por *Alice Gomes* • Hermann Hesse, por *Otto Maria Carpeaux* • Aspectos críticos de Gil Vicente, por *Henrique Pinheiro* • Livros que todos devem ler: «Cartas de fusilados», por *A. Ramos de Almeida* • Jean Lurçat e a tapeçaria francesa, por *Mário Dionísio* • Poesia de guerra inglesa, por *Tomás Kim* • A propósito do neo-realismo, por *Costa Campos* • CRÍTICA — «Vasco Fernandes e os pintores de Viseu no século XVI» de Luís Reis Santos, por *António Pedro* • CINEMA — A qualidade da produção e o espectador, por *Manuel de Azevedo*; Cinema e propaganda-I, por *C. C.* • História breve da pintura-25, por *António Pedro* • Uma carta de Branquinho da Fonseca

HERMANN HESSE

POR OTTO MARIA CARPEAUX

TRÊS vezes, com três romances, o poeta Hermann Hesse alcançou êxitos mundiais: o primeiro, com «Peter Camenzind», muitos anos antes da primeira guerra mundial; o segundo, com «Demian», imediatamente depois daquela guerra; o último, com o «Lobo das Estepes», na época eufórica entre as duas guerras. Nos intervalos, levou a vida dum poeta solitário; no fundo, Hesse continuava sempre o poeta intimamente romântico dos primeiros anos da sua carreira literária, um homem retraído e pouco comunicável, que carrega consigo um dos destinos mais duros que jamais foi imposto a um poeta. Deste modo, o homem e poeta Hermann Hesse é pouco conhecido. Uns dados sobre ele, recolhidos por um amigo, serão, talvez, úteis para compreender melhor o romancista,

(Conclui na página 11)

TRAGEDIA NA CAVE

UM CONTO DE
ALICE GOMES

— **O** DETE, vai lá para dentro!
As outras mulheres riram-se.

— Esta Josefina é das boas.
Como se a catraia não percebesse disto tanto como a gente — observou uma delas.

— Anda a criá-la para princesa, que é que vocês julgam! — troçou outra.

— Não é mais do que as filhas das outras, mas maneiras bonitas não lhe hão-de faltar, lá isso não! — casquiaram dum lado.

— E vaidade... — ouviu-se acrescentar.

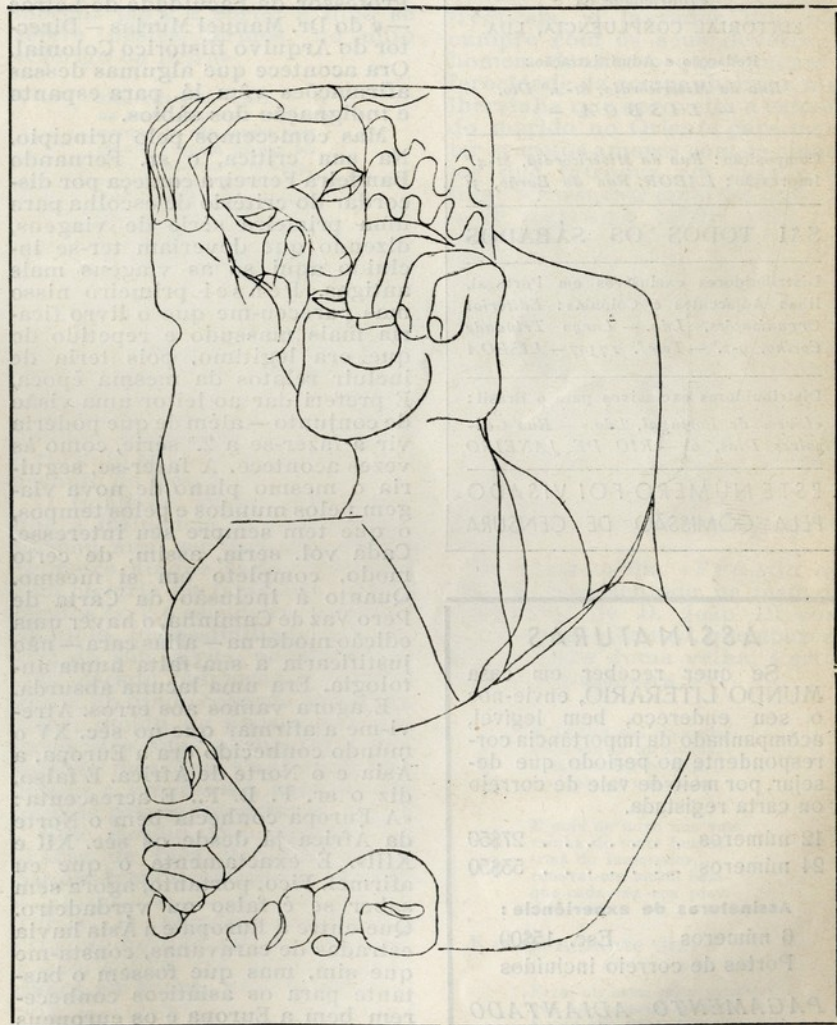
Josefina estava sentada num banco, na lóbrega cozinha comum. Migava a hortaliça para a sopa, com uma ter-

rina nos joelhos. Serena, aparentemente.

Tinha chegado estafada de um dia inteiro a lavar portas e janelas em casa duma das suas patroas. Amanhã iria para casa doutra; encerrar ou esfregar o chão, todo o dia também.

É um serviço duro, o de mulher a dias mas Josefina era forte e estava habituada. Desde pequena, nunca fizera outra coisa: limpar, lutar contra o lixo, enquanto solteira, na casa dos patrões; lutar contra o lixo e também contra a miséria em sua casa depois que arranjava um homem que

(Continua na página 9)



«A MULHER DESCALÇA» — desenho de ARCO

UMA CARTA DE BRANQUINHO DA FONSECA

Ex.^{mo} Sr. Director do «Mundo Literário»

**SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO**
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 30 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, 81-4.º Dto.
— LISBOA —

Composição: *Rua da Misericórdia, 81-4.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 Gon-
çalves Dias, 62 — RIO DE JANEIRO

**ESTE NÚMERO FOI VISADO
PELA COMISSÃO DE CENSURA**

ASSINAATURAS

Se quer receber em casa
MUNDO LITERÁRIO, envie-nos
o seu endereço, bem legível,
acompanhado da importância cor-
respondente ao período que de-
sejar, 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

No n.º 28 da revista que V. Ex.^a dirige vem uma crítica ao livro «As Grandes Viagens Portuguesas» que selecionei e prefaciei, na qual me são apontados vários erros e deficiências. Fiquei um pouco surpreendido, pois tinha lido honestamente algumas coisas sobre o assunto, mas admiti que tivesse feito confusões e baralhado ideias. (Nada mais frequente nos tempos que correm...) E resolvi ir de novo folhear os calhamaços que tinha manuscado, convicto da sua infalibilidade, tanto mais que um deles era a «História da Expansão Portuguesa no Mundo», e que, na portada de bom estilo, ostentava os nomes do Dr. António Baião—Director do Arquivo Nacional da Torre do Tombo—do Dr. Hernani Cidade—Professor da Faculdade de Letras—e do Dr. Manuel Múrias—Director do Arquivo Histórico Colonial. Ora acontece que algumas dessas afirmações vêm lá, para espanto e indignação dos sábios.

Mas comecemos pelo principio. Na sua crítica, o sr. Fernando Bandeira Ferreira começa por discordar do critério de escolha para uma primeira série de viagens, dizendo que deveriam ter-se incluído aqui só as viagens mais antigas. Pensei primeiro nisso mas pareceu-me que o livro ficaria mais massudo e repetido do que era legítimo, pois teria de incluir relatos da mesma época. E preferi dar ao leitor uma visão de conjunto — além de que poderia vir a fazer-se a 2.ª série, como às vezes acontece. A fazer-se, seguiria o mesmo plano de nova viagem pelos mundos e pelos tempos, o que tem sempre seu interesse. Cada vol. seria, assim, de certo modo, completo em si mesmo. Quanto à inclusão da Carta de Pero Vaz de Caminha, o haver uma edição moderna — aliás cara — não justificaria a sua falta numa antologia. Era uma lacuna absurda.

E agora vamos aos erros. Através de afirmar que no séc. XV o mundo conhecido era a Europa, a Ásia e o Norte de África. É falso, diz o sr. F. B. F.. E acrescenta: «A Europa conhecia bem o Norte da África já desde os séc. XII e XIII». É exactamente o que eu afirmei. Fico, portanto, agora sem saber se é falso ou verdadeiro. Que entre a Europa e a Ásia havia estradas de caravanas, consta-me que sim, mas que fossem o bastante para os asiáticos conhecerem bem a Europa e os europeus a Ásia, nisso é que ponho sérias

dúvidas. Quis eu insinuar, naquele passo, que dos países para lá das estepes do Norte, das montanhas da Ásia, dos desertos da África, se fazia nesse tempo uma ideia vaga, como me parecia natural, dadas as dificuldades de passear até lá e a raridade das notícias. Mas isto é uma pura convicção discutível e contraprovável. Em todo o caso deixo aqui em meu abono o que diz Jaime Cortesão: «Com efeito, quando se contemplam nas suas grandes linhas os movimentos da história, neste curto espaço de dois séculos que decorrem entre o fim da Idade Média e o começo do Renascimento, dir-se-ia que de súbito os povos, durante milênios confinados nos limites mais ou menos escassos dos seus quadros geográficos, se lançam por mar e por terra, através de continentes e oceanos, renovando e alargando infinitamente o horizonte da vida». (História de Portugal «Portugalense Editora» — Vol. III, pág. 333).

Diz seguidamente o sr. F. B. F. que, a penetração para o interior de África não foi feita pelo Infante D. Henrique «com método e persistência». Pelo número delas (o sr. F. B. F. referindo-se só às mais importantes cita quatro) e pela proximidade das datas (1444, 1445, 1447, 1456, 1456, menciono só as referidas pelo sr. F. B. F.) pareceu-me que havia, pelo menos persistência. Ilusão em que caiu também Jaime Cortesão, que nestes assuntos tem muito maiores responsabilidades do que eu: «...organização científica e realização metódica dos Descobrimentos» (J. Cortesão, idem, pág. 349) «...aplicar-se ao trabalho de todos os dias com um zelo igual e pertinaz» (Idem) «...um excepcionalíssimo talento de organizador, cheio de previdência e método» (Idem), disse o ilustre historiador falando do Infante.

A referência ao Castelo da Mina foi, na verdade, confusão; estamos de acordo — mas não minha, do tipógrafo que, como bom acrobata, saltou uma linha omitindo parte da frase, que era assim: «O Infante consegue estabelecer feitorias para o resgate do ouro — finalidade que os seus continuadores não descuidam, sendo alguns nomes significativos: Castelo da Mina, Rio do Ouro, etc.» Mas confusão minha ou de quem fosse, a asneira lá está a dizer-me que um bom revisor é uma coisa preciosa. Quanto ao Rio do Ouro, a História de Portugal dirigida pelo Dr. Damião Peres chama-lhe,

(Conclui na página 16)

ASPECTOS CRÍTICOS NA OBRA DE GIL VICENTE

POR HENRIQUE PINHEIRO

A concepção religiosa de Gil Vicente encontra-se explicada em diversos autos, onde o comediógrafo afirma a sua crença em Deus e nos santos, no poder da Igreja, na eternidade da alma e sua salvação.

A criação do mundo, segundo a Bíblia, aparece-nos no *Auto da História de Deus*, mas o *Auto da Alma* é talvez aquele que mais claramente expressa os seus pensamentos cristãos, humanizados pela modéstia de que procura revestir a alma. Esta ideia a põe ele na boca do Anjo que tranquiliza a alma receosa das suas fraquezas e a caminho da Estalagem da Santa Madre Igreja:

Não vos ocupem vaidades
riquezas nem seus debates;
olhai por vós,
que pompas, honras, herdades
e vaidades
são embates e combates
para vós.

Conceitos idênticos aparecem através da obra do escritor, onde Roma é criticada e aconselhada a mudar de vida. Expressando o desejo de purificação cristã no seio da Igreja, Gil Vicente escreve:

«À feira, à feira, igrejas, mosteiros;
Pastores das almas, Papas adormidos,
comprai aqui pano, mudai os vestidos,
buscai as samarras dos outros primeiros,
os antecessores.
Feirai o coração que trazeis dourado,
o Presidente do Crucificado;
lembrai-vos da vida dos santos pastores
do tempo passado.»

Um cardeal, um bispo, um arcebispo e um papa são, por uma série de erros, que se estendem desde a traficância com objectos sagrados até as relações sexuais, severamente criticados e enviados, num dos seus autos, para o inferno.

Deles exige, como religiosos, exemplos de bondade, de modéstia e de amor ao próximo e não actos de luxúria, de soberba e de tirania.

Em muitos autos o sentido moral do comediógrafo visa, com um cômico desconcertante, o fradinho sensual, com ares de crente, que disserta sobre o Amor com subido conhecimento, o clérigo boçal que mistura as rezas com as práticas venatórias.

Em 1531, quando alguns religiosos fanáticos procuravam convencer o povo de Santarém da ameaça de um cataclismo, mandado por Deus, como resultado da permanência dos cristãos novos no país,

de um grande valor no teatro de crítica de Gil Vicente, pela noção de ridículo que cria e a muitos escapa, pelo fim moralizador que possuem.

Quatrocentos anos volvidos, sentimos, ao lê-lo, a necessidade de um teatro de crítica para o Gil Vicente, já velho, conseguiu apaziguar os ânimos e fazer-lhes compreender que tais pensamentos eram absurdos.

A existência passada no paço deu-lhe possibilidades de observar de perto pormenores da vida aí, a intriga e a ostentação de uma fidalguia no apogeu do mercantilismo, os namoros e inclinações, os escândalos que poucas vezes transpiravam, e a eles alude com a sua ironia contundente.

É, por vezes, profundamente mordaz para a corte, à qual se refere nestes termos, no auto «Clérigo da Beira»:

Medraria este rapaz
na corte mais que ninguém
porque lá não fazem bem
se não a quem menos faz.
Outras manhas tem assaz
cada uma muito boa:
nunca diz bem de pessoa
nem verdade nunca a traz.
Mexerica que por nada
revolverá S. Francisco;
que para a corte é um visco
que caça toda a manda.

Se por um lado ataca irónicamente os defeitos do clero e da nobreza poderosa, as camadas mais baixas desta classe sofrem também os rigores da sua crítica, quando as mazelas são visíveis e o ridículo se pode transformar em assunto de teatro.

O fidalgoite airoso e pelintra, que a influência da época transformou num ser caricato, sofre o primeiro ataque sério, ordenado com mestria na farsa «Quem tem farelos?». É o escudeiro, tangedor de viola, impossibilitado, por vezes, de sair à rua, porque o fato está coçado, namorador e arrogante, no fundo cobarde, passando fome, moido de pancadas por causa das suas aventuras romancescas, mas que sustenta um criado e um cavalo para se dar ares de pessoa importante.

Este mesmo tipo aparece na «Farsa de Inês Pereira», dominando despoticamente a menina

da época, enfadada do trabalho, desejosa de casar, mas a quem não agrada, na prática, um tal esposo, «o cavalo que derruba», mas sim o marido submisso e idiota, «o asno que a leva», depois, às costas, a uma entrevista com um antigo apaixonado.

Estas cenas tiradas da vida são período em que vivemos, onde abundam personagens que, ressaltadas as classes e a época, têm defeitos semelhantes, porque a tragédia da vida vai tendo ainda os seus continuadores.

Gil Vicente ataca também o ridículo popular e as fraquezas da burguesia. É por isso que vemos surgir nos seus autos a colareja, a mulher de baixa indole que alimenta os namoros, o velho apaixonado, o sapateiro que engana a freguesia, o lavrador que não cumpre com os seus deveres, o homem desditoso que lamenta a ferocidade da companheira, a mulherzinha que aproveita a estadia do marido no Oriente para manter secretos amores com os amantes que introduz em casa e se finge ternamente amorosa quando o vê regressar, infeliz pela sua ausência, pois nada mais fez que orar e pensar nele. Os almocreves, os ciganos, os pastores, os pretos, os judeus, tudo comparticipa na obra do escritor, com os seus ditos e costumes bem analisados. Os médicos são também vítimas da sua ironia, pelas soluções disparatadas que pretendem aplicar a um clérigo que adoeceu em consequência duma paixão amorosa. Crítica igualmente alguns juizes, pela maneira como julgam e pelas sentenças que aplicam.

Na tragicomédia «*Frágua do Amor*», representada na festa do casamento de D. João III com D. Catarina, a Justiça, que aparece sob a figura duma velha, é criticada desta maneira:

A Justiça sou chamada
ando muito corcovada,
a vara tenho torcida
e a balança quebrada.

E pois de novo nos vem
rainha de tanto honor,
irmã do Imperador,
renovai-me muito bem
que cada vez vou pior.

E mais adiante diz:

Fazei-me estas mãos menores
que não possam apanhar.
E que não possam escutar
esses rogos de Senhores
que me fazem entortar.

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

Livros que todos devem ler

«Cartas de Fuzilados»

NÃO sei se poderemos chamar às «Cartas de Fuzilados» um «livro», embora elas surjam num volume das edições A. O. V. do Porto, em tradução portuguesa, e tenham corrido mundo vertidas em quase todos os idiomas e em edições sempre renovadas, em curtos espaços de tempo. Sim, «Cartas de Fuzilados» não constituem propriamente um «livro», no sentido que este vocábulo ganhou na gíria literária, porque são um pedaço da alma da França, o seu grito de martírio, de heroísmo e de redenção. Não é portanto com a fri-

Gil Vicente é partidário do poder absoluto do rei, como todos os intelectuais do mercantilismo. Por isso em muitos autos encontramos alusões laudatórias aos monarcas portugueses e especialmente a D. Manuel.

O seu carácter burguês concretiza-se ainda mais, não só no cargo de representante dos mesteiros de Lisboa na Casa dos Vinte e Quatro — organismo criado por D. João I e composto por dois delegados de cada corporação de artes e ofícios — mas também na admiração que nutre por Portugal, no seu amor ao país.

A empresa marítima da burguesia enche-o de orgulho. Considera Portugal país de feitos excelsos e entes superiores os que se lançam na guerra pelo alargamento do Império.

A glorificação da guerra, o convite que o dramaturgo dirige a todos para combater, demonstram que ele tinha compreendido bem o significado económico e político das descobertas e desejava contribuir para elas com a sua arte.

A tragicomédia «Exortação da Guerra» é como um brado de «às armas!» lançado por Gil Vicente no momento do apogeu mercantil, um convite às damas para que ofereçam pedras preciosas, ao clero para que reparta as suas rendas:

Dai as terças do que houverdes para a África conquistar, com mais prazer que puerdes que quanto menos tiverdes, menos tereis que guardar.

Depois é o grito de luta que o comediógrafo lança em nome da sua classe:

Ó senhores cidadãos!
Fidalgos e regedores,
escutai os atambores
com ouvidos de cristãos!

E a gente popular
avante! Não recusar!
Ponde a vida e a fazenda
porque para tal contenda
ninguém deve recuar.

HENRIQUE PINHEIRO

za da crítica literária que poderemos falar delas, mas com calor humano, com a emoção reflectida que a sua leitura nos causou e que causará a todo aquele homem de coração, de inteligência de carácter que as ler, sejam quais forem as suas ideias políticas, a sua fé religiosa ou até a sua consciência de classe, por mais egoísta e sectária que seja. Cartas de homens condenados à morte, últimas palavras de jovens de 18 anos a seus pais, irmãos, namoradas e noivas; últimas palavras de jovens de 20, 21, 22 ou 23 anos às companheiras cuja vida, em comum demora apenas o tempo necessário para terem um filho; últimas palavras de homens de 40 anos às mulheres com quem viveram os anos de lutas consecutivas sem uma pausa ou um desalento sequer, ou aos filhos que já se preparavam também para a luta. Algumas dessas cartas foram escritas poucas horas antes da execução. Que poderiam dizer esses documentos arrancados do mais íntimo e do mais profundo da vida desses homens prestes a morrer? Essa interrogação fazê-mo-la ao começar a ler «As Cartas de Fuzilados», mas lentamente, conforme vamos avançando nas páginas do volume que as contém, vamos adquirindo também um resignado heroísmo, perante tanta grandeza e tanto estoicismo, tão nítida consciência do dever, tão gloriosa abnegação sempre vivas e heroicas até a hora de morrer de encontro ao poste, perante o pelotão executor do exército invasor. Presos à vida pelos mais altos ideais, pelos mais íntimos e profundos sentimentos de amizade e amor, na mocidade ainda, esses jovens de Fresnes e do Monte Valeriano, deixaram-nos nas suas últimas páginas dirigidas aos seus entes mais queridos, verdadeira epopeia da altura a que podem erguer-se os Homens quando votados a uma grande causa, que os eleve acima de todos os sacrifícios, todos os sofrimentos, todas as torturas morais e físicas, até mesmo quando sabem que nada mais os espera senão a morte. Tantos sonhos, tantas ilusões — aqueles sonhos e aquelas ilusões verdadeiramente humanas que a mocidade acalenta — tudo desfeito perante uma ordem de comando e uma descarga. A noiva que nunca mais se possuirá, o filho que nunca mais se verá homem, a mãe que nunca mais se verá envelhecer... Tudo nunca mais. Todo este dilacerar-se da vida, está ali sem o mínimo de literatura, sem uma frase de retórica. É o próprio sofrimento a falar, o grito mais doloroso da despedida porque é o último. E nenhum chora de medo, de desespero ou de cobardia, mas alguns apenas de reflectida resignação, de certeza do dever cum-

prido. Todos aconselham antes que recebam as suas mortes com resignação, que não percam a calma, que continuem a lutar. São eles que em frente da certeza da morte dão coragem aos outros para continuarem a viver. Alguns dizem às esposas para anunciarem aos filhos que eles morreram fuzilados. Todos afirmam que não estão arrependidos, que se fossem libertados recomençariam. Todos morreram fieis ao seu ideal, à sua causa, à França: «morreram para que a França vivesse».

Quando se deu a catástrofe de 1940 não faltou quem afirmasse que a França estava podre. Quando a França foi apunhalada pelas costas pelo fascismo italiano não faltou quem afirmasse que a França estava decrepita. Quando os colaboracionistas de Vichy a entregaram aos invasores, não faltou quem proclamasse o fim da França. Generalizaram demasiado. Quem estava podre, decrepita, afinal, eram as classes dirigentes. Essas sim. Os seus representantes mais dignos, aqueles que não se bandearam, fugiram. Estavam corrompidos, viciados pelo dinheiro e pelos prazeres, não eram capazes de lutar, tinham despedido todos os degraus da devassidão, não tinham honra, não tinham carácter, não tinham dignidade. A Pátria era para eles um tropo de retórica. Desfeitos pelo suborno e pela corrupção, pelo egoísmo e pela ansia do lucro, amolecidos por uma vida de requintes, nada podiam contra a bacanal germânica. Mas por trás dessa cortina de ouro e lama estava o povo da França, que não tinha sido contaminado pelo suborno, pela corrupção, pelo egoísmo, que não tinha sido amolecido pelos prazeres, pelos vícios, pelo luxo, e foi o povo que se bateu, foi ele quem defendeu a França, que soube morrer para que a França vivesse. As 71 cartas dos fuzilados de Fresnes e do Monte Valeriano são documentos autênticos da França que não capitulou. Como esses 71 tombaram perto de 100.000, o melhor da Juventude Francesa, aquela que soube lutar pela Pátria, não por uma pátria tropo ou rótulo, mas pela verdadeira pátria, aquela que se confundia com o povo, com os seus interesses e os seus ideais, com a grande causa do futuro.

Ler as «Cartas de Fuzilados» é ter a certeza que a guerra contra o nazi-fascismo não foi inútil, que uma força nova, feita de sangue e de sacrifícios, de heroísmo e de bravura, será capaz de vencer a estratégia dos mistificadores. Nos alçances da Ressurreição da França ficaram os fuzilados de Fresnes e do Monte Valeriano, aqueles que antes de tombarem para sempre deixaram as palavras necessárias para evitar uma nova traição.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

JEAN LURÇAT

E A TAPEÇARIA FRANCESA

Por MÁRIO DIONÍSIO

RARO será o grande nome da pintura francesa de hoje que topemos ausente da produção francesa de tapeçaria. Mais ou menos directamente metidos na liça, lá encontramos Dufy, Rouault, Picasso, Léger, Despierre, Desnoyers, Marchand, Walch, Gromaire, Gruber, nas paredes da recente exposição do Museu de Arte Moderna. É um movimento que tomou vulto de pronto, que ganha popularidade a cada dia: correspondeu a uma necessidade, está no espírito da França e da época. Os pintores não podem ficar-lhe indiferentes. E casos há, como o de Gromaire, em que o tear aparece como a verdadeira solução. Pois não é verdade que os óleos deste belo pintor se subordinaram sempre tanto a certa geometrização, não de todo alheia ao fio da tela, que era impossível deixarmos de pensar no pano que servia de suporte à tinta e que esta importância, voluntária ou não, dada ao pano não é o clima próprio do mundo do óleo? O óleo conta consigo mesmo, vive dos próprios meios e dos próprios efeitos, despreza e abafa a possível voz do terreno em que se espalha. É assim em Brueghel como em Ver Meer, em Goya como em Velasquez, em Chardin como

em Fragonard, em Ingres como em Delacroix. E quando o suporte começa a fazer-se valer, quando o fio do pano começa a meter também a sua palavra no poder de expressão, como em Gauguin, é que sem dúvida um forte impulso para uma linguagem nova se inicia. Um impulso, por exemplo, para o fresco, onde a transparência da tinta, deixando bem à mostra a estrutura da parede, é fundamental; um impulso, por exemplo para a tapeçaria, em que a mínima frase não dispensa o jogo do ponto bem à vista. A maneira forte como a composição de Gromaire se desenvolve, aquela pincelada larga e separada que estende a tinta em surdas gradações teve sempre a meus olhos um sabor raro e cativante mas de certo modo estranho nos domínios do óleo. Que havia de constrangido em figuras tão bem assentes, tão seguras de si, que tornava a moldura uma incômoda prisão e a atirava decididamente para bem longe da sua indispensável função habitual? Lembro-me de ver *O Disco* há anos, em Lisboa, e de me sentir ligeiramente logrado como quem apanha apenas um pedaço do espectáculo. *O Disco* era apenas aquilo? Não lhe faltaria o resto, um resto que se atiraria fatalmente pela parede



JEAN LURÇAT NA SUA OFICINA

fora? Não nos teriam dado somente um bem escolhido pormenor? Não só o ritmo másculo saía mal ferido do embate com o caixilho, como aquele riquíssimo pormenor do que deveria ser *O Disco* era tratado dum modo excessivamente monumental, excessivamente possante, excessivamente alheio à preocupação de toda a espécie de minúcias para ser um verdadeiro quadro de cavalete. Agora, em Paris, de novo em frente de telas de Gromaire, algumas bem recentes como *Três Homens*, a mesma antiga impressão voltou. E só pude compreendê-la inteiramente quando deparei com as altas paredes duma ampla sala literalmente cobertas pela *Terra*, pelo *Outono*, pelo *Lago dos Pássaros*, pela *Bretanha*, em que Gromaire se deixa apanhar verdadeiramente em sua casa. O caso de Picasso não é o mesmo, como o de Braque, o de Rouault, o de Léger, cujas tapeçarias continuam a valer como quadros, cujas tapeçarias têm, no fundo, esse mesmo interesse perigosamente procurado a partir do Renascimento: o de copiar com grande pericia a pintura a óleo, o de atirar com a linguagem do tapete para um plano verdadeiramente secundário. Dá vontade de iludir a atenção dos fiscais do museu para passar a mão, para ver se realmente aquilo é feito com lá. Não será, na verdade, o mesmo prodígio nefasto contra que hoje se reage com tanto êxito? Tê-lo-iam visto já? Sómente a técnica moderna, a coloração de certo modo separada, o desenho largo, a quase ausência de esbatidos intransigentes, em Picasso, em Rouault, em Braque ou em Léger, permitem a cópia sem traição manifesta das prerrogativas da autêntica tapeçaria.



JEAN LURÇAT — «O POETA» Tapeçaria com 2^m,65 x 3^m

Com Salvador Dali seria possível isto?

Mas em Gromaire tudo está de acordo com o ritmo ao mesmo tempo monumental e discreto, surdo e eloquente, tradicional e revolucionário do tapete mural. Dir-se-ia desenhar e pintar com as mãos do tecelão. É um operário da parede.

Falar, porém, da tapeçaria contemporânea francesa, do seu renascimento em nossos dias, da sua expansão, do seu êxito, não é falar em Picasso, em Rouault, nem mesmo apenas em Gromaire. Falar da actual tapeçaria francesa, das oficinas de Aubusson limpas da poeira dos séculos e abertas de novo à grande actividade, falar duma arte mural conquistando os mais famosos pintores de cavalete, falar nessa maneira própria como a França responde aos frescos do México, do Brasil, da América e conquista o seu brilhante lugar na arte colectiva dos nossos dias, é pronunciar automaticamente o nome de Jean Lurçat.

Jean Lurçat é o centro do movimento. A ele se deve, com efeito, a acção persistente que desenterrou as enormes possibilidades da tapeçaria desse mundo poeirento das coisas velhas, esquecidas e inúteis e a colocou de novo no caminho do contacto com o povo. A ele se deve a re-descoberta da verdadeira técnica do tear. A ele se deve a compreensão profunda e fundamental de que a tapeçaria, como tudo, exige, para corresponder a uma técnica própria, uma estética própria.

No século XIX, os artistas passaram ainda pela tapeçaria sem a verem. Não tinha atingido o máximo da agudeza a necessidade social que havia de dar-lhe tão nitido papel no século seguinte. Os falsos ensinamentos de Oudry («dar às obras todo o espírito e toda a inteligência dos quadros; no que reside, somente, o segredo de fazer tapeçarias de grande beleza») conservavam o peso do dogma. A produção continuou à volta de coisas como *Francisco I e Carlos V em Saint-Denis*, sobre o quadro de Gros, a *Batalha de Tolosa*, sobre o quadro de Horace Vernet... No nosso século, porém, o interesse pela tapeçaria tocou muitos artistas, como Maillol, como Serusier, como Bonnard, como Dufy, como finalmente Lurçat. Estava no espírito duma época nova. Se era nesta mesma época que a arte, por excelência individualista, do quadro de cavalete atingiria os seus mais notáveis requintes, era nela também que os homens se veriam cada vez mais agitados por problemas comuns, que os homens sentiriam em muitos outros os seus próprios problemas, que os homens se veriam mais e mais atirados para uma vida comum, que um espírito colectivo começaria a insinuar-se

e a radicar-se de acordo com toda a estrutura económica, política, social da sociedade. Põe-se um novo aspecto no problema da distribuição da arte. Põe-se um novo aspecto no problema da sua produção. E então uma linguagem antiga pode voltar a ser nova, pelo menos como ponto de partida. Pode ser o fresco, executado por muitos nas paredes de casas frequentadas por muitos. Pode ser a tapeçaria executada por muitos para as paredes de casas frequentadas por muitos ou por poucos (e está aí uma grande vantagem desta arte).

Jean Cassou notou o espírito colectivo do tapete mural pondo em confronto a individualização progressiva do pintor com os costumes sociais que a indústria da tapeçaria implica, já que a obra-prima não depende nela do génio dum herói isolado, mas da concordância dos operários com a sua máquina, com a sua matéria, dos operários com os operários. Neste espírito colectivo dirigido ao encontro duma necessidade colectiva, Jean Lurçat estava no seu ambiente. Ele verificou a decadência do quadro de cavalete porque, «comparado ao fresco, o quadro de cavalete não é mais, apesar de tudo, do que o fruto, a exploração dum capricho. E assim a escultura desde o Renascimento...» Ele saudou, pela sua acção teórica e pela sua obra, essa «marcha para a parede» esboçada há muitos anos, «pressentida pelos nossos maiores pintores». Ele viu na arte mural o esperado «fim da puberdade dos pintores».

Desde 1915 que se debruça sobre os seus cartões e faz executar tapeçarias suas. Não dispõe de

teares, a indústria ignora-o ou evita experiências. Vê pequenas tentativas realizadas pelas mãos da mãe e da mulher. Em 1918, mal se encontra desmobilizado, reentrega-se à preocupação que não voltará a abandoná-lo. Em 1930, no mesmo ano em que dois terços dos três mil operários de Aubusson são forçados a abandonar o seu velho ofício para se alistarem na indústria metalúrgica da região, já a sua obra atinge centenas de metros quadrados. Em 1936, alguns cartões seus são finalmente executados em Aubusson. E, em 1939, o triunfo chega. Calam-se as últimas vozes dos que o acusavam de tudo sacrificar ao preço do custo, começa a compreender-se a beleza do ponto robusto e dos poucos tons, está restaurada a velha arte dos séculos XIV e XV, encontra-se aberto o caminho para a produção realizada durante a Resistência e continuada hoje no mais belo dos florescimentos.

Fundamentalmente, a importante contribuição de Lurçat foi descobrir o que havia de incongruente nas ordens de Oudry, foi concluir que pintura a óleo e tapeçaria são géneros inteiramente opostos, que o que é num excelente pode ser no outro detestável, e ter, pelo trabalho constante, podido demonstrar que, regressando à velha técnica de antes do Renascimento, a tapeçaria excederia tudo que nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX se tinha conseguido de beleza plástica. A aiosidade do desenho não dependia do ponto minúsculo, a vivacidade e brilho da cor não dependiam do número infinito e caríssimo de tonalidades.

Um dia, conversando com André Chamson, perguntou-lhe se conhecia o *Apocalipse* de Angers. Era evidente que Chamson o conhecia, mas nunca vira nele nada além de ser muito belo. «Evidentemente, respondeu então Lurçat, mas é também a solução do problema. Comparou o número de tons de que se serviram para realizarem essa obra-prima com o das tapeçarias de Ester ou das *Caçadas de Luíz XIV*?»

A questão estava aí e por aí se resolveu. Os operários não tinham piorado no seu domínio da lâ: pelo contrário, mostravam-se duma habilidade acurada. A deficiência era pois de ordem estética e não técnica e a culpa, em seu entender, cabia em primeiro lugar aos próprios artistas que não tinham sabido ver que a tapeçaria não era comparável ao óleo mas ao fresco, no que toca à largueza do desenho, à justaposição do colorido, ao ritmo anti-minúcia da composição. Era preciso, numa palavra, que o autor dos cartões passasse a conhecer bem o mate-

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

A POESIA DE GUERRA INGLESA

Considerações a propósito dos «Selected Poems» de John Pudney

POR TOMÁS KIM

DURANTE esta última guerra não houve jornalista inglês da chamada *popular press* que volta e meia não formulasse, sarcástica e angustiadamente, esta pergunta:

— «Onde estão os poetas da guerra?». E tem-se verificado que ainda hoje continuam a imprimir a mesma interrogação no escasso e precioso papel dos seus jornais, embora alguém já lhes tenha respondido à letra: — «Eles estão debaixo dos vossos próprios narizes».

Na verdade, é natural que tal pergunta tivesse sido feita e que ainda hoje se continue a fazê-la, por vezes, pois quem assim perguntava e pergunta, são uns tantos anacrónicos sujeitos, amantes da retórica balofa e pseudo-heróica, com clarins, tambores e tudo, em que, por estranha alquimia, «morte» rima sempre com «glória». Êsses são os que esperavam ver ressurgir novos Rupert Brookzinhos, esquecidos de que em Rupert Brooke (1887 — 1915) o guerreiro convencional não conseguiu inteiramente submergir o Artista que havia nele e, também, de que os *poetas autênticos*, a que a Primeira Guerra Mundial dera origem, se caracterizavam pela sua rebelião contra a tal convencional retórica balofa, típica de todas as exortações pseudo-patrióticas de quantos decrepitos funcionários aposentados sofrendo de gota e dos perniciosos efeitos de vinhos generosos (!) e espirituosos (!?).

Os autênticos poetas a que a guerra de 14 deu origem foram os Sassoon, Owen, Read, etc., e não essa numerosa prol de Brookezinhos de quem hoje já ninguém se recorda, a não ser, talvez, os tais saudosos plumitivos. E mesmo esses...

Essa poesia, típica da Primeira Guerra, era caracterizada, supomos nós, pela revelação, sincera e brutal, das autênticas condições de guerra: a lama, a porcaria, a monotonia desses dias e dias a fio, passados em buracos, como bichos, à beira da *terra de ninguém*. E tudo isto revestido do humor mordaz de quem vê o «pitoresco» da guerra, que a imaginação juvenil criara, destruído pela realidade nua e crua, vivida fisicamente com a nítida consciência da trágica e paradoxal inutilidade de tamanha carnificina. Os sobreviventes foram engrossar a legião de inadaptáveis que Gertrudes Stein batizou de «lost generation» e que nos deram as obras típicas do decénio 1920-1930.

Felizmente que não é esse o caso da actual geração de poetas, nascida

desta Guerra há pouco terminada.

Como já escrevemos algures, o que nos parece ser a característica destes poetas é a nítida e calma consciência dos seus próprios limites humanos, a nostalgia do tempo não-vivido e inexoravelmente roubado à Vida — à sua vida — e a lúcida decisão de quem sabe que só o combate sem tréguas contra um mal inevitável poderá abrir as portas ao futuro merecedor de ser vivido.

E, ao contrário dos seus antecessores de 1914, estes poetas não mergulham apenas na luta de que foram anónimos comparsas, a sua poesia não é apenas o presente que viveram, mas sim toda a revisão do seu caso individual e da sociedade a que pertencem, em função do passado, para a projectar no futuro.

Não é tão complexa em *motivos* a poesia de John Pudney cujos *Selected Poems* servem de pretexto a estas considerações.

O que nos pareceu ser a nota dominante nos seus poemas é a presença da Morte, não a *própria morte*, aquela que todos trazemos connosco, a morte pessoal, digamos assim, de que nos fala Rainer Maria Rilke, mas essa outra, definida também pelo autor das *Elegias de Duino*, como sendo a *morte alheia*, aquela que surge do exterior para, inesperadamente, nos derrubar, como um fruto ainda por amadurecer tomba da árvore.

A morte, para John Pudney, como combatente que foi, é a companheira constante, arrebatando ao acaso os seus camaradas, «humanos» e simples, saudosos dos seus campos, das ruas pacatas das suas vilas provincianas e mesteres da vida civil, das conversas calmas no *pub* favorito, bebericando uma caneca de cerveja, da *girl-friend* e de tudo o mais que deixaram para trás ao vestir a farda de soldado.

Para estes, o poeta não pede lágrimas ou monumentos, mas apenas que não nos esqueçamos dos filhos que esses guerreiros anónimos deixaram na terra que ajudaram a defender: — *and see his children fed*, não falteis com o pão aos seus filhos.

Para nós, mero leitor e estudante das literaturas Anglo-Germânicas, este livro vale mais pelo que sugere do que propriamente pelo que diz, ou pela maneira como diz. Não é rica a linguagem de Pudney, nem grandes são os seus poemas — mas eles parecem-nos ser a expressão sincera dum poeta sincero, embora um poeta menor saído desta guerra, que deu origem a outros de maior estatura como Roy Fuller, Alun Lewis e Sidney Keyes,

ANTOLOGIA DE AUTORES PORTU- GUESES E ESTRAN- GEIROS

POESIA

Volumes publicados:

RABINDRANATH TAGORE

Introdução, selecção e tradução de

Augusto Casimiro

FERNANDO PESSOA

(Ele-mosmo, Alberto Caiero, Ricardo Reis e Alvaro de Campos)

2.^a Edição

JULES SUPERVIELLE

Estudo crítico e selecção de

Adolfo Casais Monteiro

A sair:

JORGE DE LIMA

WALT WITHMAN

CARLOS DRUMOND DE

ANDRADE, etc.

Outras edições:

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

EUROPA

Poema

CARTAS DE FERNANDO

PESSOA A A. C. RODRIGUES

Editorial Confluência, Lda.



RUA DAS CHAGAS, 17 - A

CALENDAS
ANTIGUIDADES

LEIA

A POESIA DE JULES
SUPERVIELLE

POR

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

com uma antologia que compreende
as melhores poesias do grande poeta
EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

TRAGÉDIA NA CAVE

O conto de Alice Gomes que publicamos neste número faz parte do livro a publicar «FOGUEIRA DE LENHA VERDE».

A PROPÓSITO DO NEO-REALISMO

POR COSTA CAMPOS

PROPOSITADAMENTE ou não, tem-se feito muita confusão à volta daquilo a que se chamou neo-realismo. Definem-no das maneiras mais discutíveis, atribuem-se-lhe de conta própria afirmações que nunca pretendeu, dão-se-lhe como principais representantes, e tenho em vista a afirmação de um crítico português muito conhecido, escritores que não estão, de modo algum, dentro do que se pode chamar espírito neo-realista. Alguns vão até o ponto de afirmarem que o neo-realismo não é uma escola literária, que não passa de uma corrente política.

Se considerarmos, realmente, que qualquer obra literária é escrita por um homem vivendo numa determinada sociedade, tendo sobre ela opiniões próprias, um modo político de encará-la, e que isso reflectirá torçosamente na obra que criar, temos de concordar que o neo-realismo é uma corrente política, na medida em que dele se possa depreender o modo do autor encarar a vida, mas temos que considerar também necessariamente como correntes políticas todas as escolas literárias aparecidas até agora, e não podemos compreender mesmo que uma sociedade dividida entre interesses opostos possa produzir uma obra absolutamente desinteressada, que não manifeste de qualquer maneira a simpatia do autor por tal ou tal sistema de vida, por tal ou tal modo de concebê-la e de pretendê-la. Aquilo que se poderia pretender como obra absolutamente desinteressada, pura, não é mais que uma maneira hábil, velada, inconsciente, de tomar atitude, de se exprimir os seus sentimentos e desejos em relação à própria sociedade em que se vive. Quando, por exemplo, um escritor se desinteressa da realidade exterior e limita o seu interesse à sua vida interior, não faz mais que fugir a uma realidade que o assusta pelas possibilidades que nela pressente. É claro que esta atitude é favorável aos que desejam a manutenção dessa realidade, que dela se aproveitam, mas, e insisto nisto, a maior parte das vezes pode não existir no autor dessas obras um propósito deliberado de servir tais ou tais fins.

Convém também lembrar que, por vezes, o escritor enquanto cria esquece o homem com as suas inclinações e desejos, se liberta dos seus próprios ideais políticos para mostrar a realidade como os seus olhos de artista a vêem, independentemente da sua concepção particular do mundo, embora tal facto seja raro. É conhecido o caso de Balzac, monárquico convicto, pintando cruelmente os aristocratas agarrados ao século XVIII, desprezando o governo monárquico da sua época, pondo a nu todas as contradições do tempo, servindo

admiravelmente o realismo, e, mais modernamente o de François Mauriac, defensor acérrimo da família burguesa e descrevendo-a com as cores mais sombrias nos seus romances.

Observemos agora o seguinte caso: dois romancistas animados de ideais diferentes, de concepção do mundo diversa, debruçam-se sobre uma mesma realidade, a sociedade em que vivem, e pretendem representá-la na sua obra. Mas enquanto um deles a embeleza, escondendo tudo o que de mau nela possa haver, procura dar como inexistentes os conflitos que nela se debatem, não procura as verdadeiras causas para as reacções dos seus personagens e se contenta com uma aparência delas, e o outro se preocupa em dá-la em toda a sua complexidade, aponta-lhe todos os antagonismos, procura as verdadeiras causas para as reacções dos seus personagens, perguntamos: porque se há-de dizer que uma é mais ou menos política que a outra, que uma é desinteressada, a-política, e a outra não passa de uma corrente política? E a posição do crítico ao dar uma como política e a outra como não política, não será também necessariamente uma posição política? Dar a preferência a uma ou a outra é afinal uma questão pessoal de concepção do mundo determinada por factores que não interessa analisar aqui.

Parece-nos chegado o momento de, por nossa própria conta e risco, dizer o que entendemos por neo-realismo. Mas antes pretendemos dizer qualquer coisa que ajudará a melhor nos explicarmos.

Até hoje o mundo tem sido espectáculo de lutas, de interesses opondo-se ferozmente, de opressão, de exploração desenfreada de uns pelos outros, de imperfeição e de injustiça, de tal modo que todos os homens animados do menor espírito de justiça se têm negado a aceitá-lo como ele se lhes apresenta, têm procurado melhorá-lo, lutando por todos os modos para conseguí-lo. Nos tempos actuais esses males, as contradições inerentes ao sistema em que vivemos, têm-se agravado a tal ponto que temos de considerar a época que atravessamos como uma época de crise. É natural que os artistas, dotados de uma sensibilidade mais fina que os outros homens, o ressentam

de uma maneira mais aguda e que isso influencie mais ou menos pronunciadamente a sua obra. É bom lembrar que o pessimismo foi o valor fundamental do surrealismo e que quase todas as escolas artísticas e literárias aparecidas entre as duas guerras enfermam de um desespero agudo. Esta será uma das maneiras de encarar o mundo actual: fundamentalmente pessimista, olhando-o como o fim de tudo, impossível de se superar, e vendo no homem um ser grosseiro, imoral, incapaz de renovação e de aperfeiçoamento, como irremediavelmente perdido. Mas pode-se também olhar para esse mesmo mundo como qualquer coisa de inevitável, mas possível de ultrapassagem, com a certeza de que a intensificação das contradições que lhe são inerentes servirá para apressar o próprio desaparecimento dessas contradições, e para o homem como renovável, capaz de melhoramento, com confiança absoluta nas suas possibilidades. Os que encaram o mundo da primeira maneira são revoltados impotentes, agónicos, cépticos, mascarando muitas vezes de cinismo o seu próprio sofrimento. Os que o encaram da segunda maneira, como os neo-realistas, são os cantores do mundo futuro, de um mundo futuro superior a todos os que o antecederam, liberto de tudo aquilo que limitava, que deformava o homem, que o impedia de desenvolver-se completamente, de libertar-se cada vez mais do animal que ainda reside nele, de o tornar cada vez mais humano.

Posto isto, que poderemos considerar como uma obra neo-realista? Do modo mais esquemático poderemos dizer: será obra neo-realista aquela que se preocupa em pintar a realidade em toda a sua complexidade, não lhe escamoteando nenhum dos seus aspectos o que significaria dar apenas dela um reflexo deformado, apontando as contradições que nela decorrem, dando-nos o desespero dos homens e a sua revolta ante essas contradições, mas objectivamente, sem o autor interferir naquilo que conta para apolegéticamente defender, ou para atacar seja o que for. Dissemos atrás que toda a literatura numa sociedade dividida em interesses opostos é tendenciosa. Mas a tendência deve ressaltar da própria acção sem que seja explicitamente formulada. O neo-realismo serve a verdade, não se serve dela, sendo uma literatura de tendência não porque exprima a tendência subjectiva do autor, mas a tendência objectiva do desenvolvimento social. No entanto, a pintura dessa realidade não resulta numa confissão de derrota, não desespera do

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

DE REEMBOLSO POSTAL.

(Conclui na página 14)

TRAGÉDIA NA CAVE

(Continuação da página 1)

aumentava o lixo e não diminuía a miséria.

A sua casa! Sonhara muito com ela enquanto vivera na dos outros. Uma cozinha assim... um quarto daquela maneira... E uma sala de jantar? Isto já seria pedir muito. Mas uma casa só sua, em que pudesse governar tudo à vontade dela, os paninhos postos de certo feitio, as caçarolas penduradas... Não mais ouvir: «Isto tem de ser feito assim; eu é que mando aqui». Cantar no tanque, que lavar, cantando, é até um prazer, comer aquilo que lhe apetecesse...

Casou e teve a ilusão que ia mandar em si mesma, ao menos, mas a necessidade era quem a tiranizava e Josefina lá teve de voltar para a mesma vida: lutar contra o lixo na casa dos outros, depois de ter roubado às horas do descanso o tempo necessário para lutar contra o lixo na casa dela.

Ah! a casa dela! Essa casa, hoje, como dantes, não passava, para Josefina, duma bela aspiração. Criada em ambientes de luxo e bom gosto, dando todo o seu esforço para a manutenção desse luxo, empregara depois todo o esforço dos seus músculos e do seu coração para conquistar uma pequena imagem que fôsse dos meios em que vivera.

Nos primeiros tempos de casada ainda tentou aliciar o marido para aquela conquista heróica. Talvez que trabalhando muito... Não havia pessoas remediadas que tinham partido do nada? Mas ao fim de algum tempo desistiu. O dinheiro nunca chegava a nada e muito dele era perdido na taberna. Também, em que havia o pobre de se distrair? Não era o vinho, não, o que ela lhe levava a mal. O que não podia perdoar-lhe eram as maluqueiras dele, por lá, com as outras e as pancadas que, meia volta, lhe dava quando ela lhe ia à mão.

Isso, sim, que faz moer uma mulher! Mas, assim como assim, o melhor era deixar correr, contanto que ele fôsse ajudando para a comida. Porque a casa arranjadinha, só dela, já perdera a esperança de a vir a ter. Nunca conseguira mais do que um quarto mal arejado e serventia de cozinha.

E aquela — que horrorosa cozinha! Grande, lá isso era; até se davam lá bailes no carnaval e na Páscoa, em que todas as famílias da cave tinham uma trégua de bom humor. Mas uma única chaminé para tantos fogareiros! Ah! se ela tivesse, ao menos, uma chaminé só para ela! Já não dizia uma cozinha, mas uma chaminé só para ela! E uma lava-loiça, talvez... sim...

Daquela vez em que, apagando-se a luz, (elas nem senhoras eram da luz o tempo que quizessem) de repente, tropeçara com o alguidar da loiça nas mãos e espalhara cacós por todos os lados!

As outras riram-se e ela riu também.

— «Valha-me a Virgem» foi só o que dissera para elas não ficarem consoladas com a sua aflição. Nunca nenhuma a tinha visto chorar. Não que as vizinhas fossem más. Eram todas tão pobres umas como as outras e ajudavam-se quando era preciso. Daquela vez que a Laurinda fugia às iras da mulher do amante, todas se aliaram para a defender, embora a execra sem pela sua imoralidade. Que cada qual fizesse o que quizesse, mas com homens casados, não! «A gente bem sabe o que nos custa a nós, diziam as casadas». Mas defenderam-na, no entanto.

O que não perdoavam era o orgulho.

A Maria do Anjos tinha uma mania: gabar-se de que não precisava de ninguém. E não era capaz de pedir uma cebola emprestada para o refogado, nem uma brasa para acender o lume. «Bem feita, quando os brincos lhe ficaram no penhorista por causa do atraso no pagamento dos juros».

A Josefina também tinha um orgulho — a filha. Tivera só aquela, quizer ter só aquela, à custa Deus sabia de quê. As ricas tinham sempre poucos filhos, um filho único é um príncipe em qualquer família.

Todos os carinhos amontoados sobre o seu corpinho tenro, todas as economias gastas no seu alindamento, Odete fez-se uma menina bonita. Com os cabelinhos loiros presos no alto da cabeça por uma fita de seda; o vestido curtinho e rodado batendo nas coxas roliças, parecia mesmo uma boneca.

— Nem a filha dum rico faz mais vista — pensava a mãe, contemplando-a, depois dela se lhe soltar das mãos com um movimento de ave, no fim dos longos preparativos em que punha todo o seu gosto.

Sedinhas velhas que as senhoras por vezes lhe davam; as chitas mais lindas que apareciam na capelista; meias de renda feitas ao serão à luz do candieiro; sapatos brancos limpos todas as manhãs.

Nenhuma se podia gabar de trazer as filhas melhor, embora todas a imitassem.

Mas Odete tinha uma graça só sua que não se perdeu com o tempo. Não era ingrata a idade para com ela. E agora já sabia valorizar os seus encantos, fazendo dançar sobre os ombros os cabelos sempre muito tratados pela mãe (dou dez mil réis a quem lhe tirar uma lãndea da cabeça) pondo os laços bem arrebitados, segundo a moda.

— Já lavaste os dentes hoje, minha filha? Já te lavaste bem por baixo, minha filha?

E as vizinhas troçavam dos seus cuidados. Podiam elas compreender que Odete era a sua desforra da vida que teimara em ser mesquinha?

— Tira à boca só para trazer a pequena naquele apuro.

— Há-de lucrar muito com isso.

Não compreendiam, não, que um laço de seda a condizer com um vestido era o símbolo do luxo que ela também sabia apreciar. A figurinha graciosa da filha, que ao domingo brincava nos jardins públicos com crianças de boas famílias — toda a vida maravilhosa que nunca alcançaria. Tudo isso era privilégio de outras mulheres, feitas da mesma carne e do mesmo osso, mas metamorfoseadas em «senhoras» por um destino diferente.

Ah! se ela pudesse ver um dia a filha transformada em senhora! Não dessa maneira vil — Senhor nos defenda! — porque tantas se transformavam. Aquilo nem eram senhoras, nem eram nada; uma chaga à vista de todo o mundo. Não — Senhor me não castigue — mas antes vê-la morta do que chegar a uma desgraça dessas. Mas um modo de vida decente podia levá-la muito longe. Costureira, empregada dos telefones... Precisa dum bom empenho para arranjar um lugar daqueles. Um emprego seria melhor. Horas certas para entrar e sair e ela poder vigiá-la bem. As costureiras, a princípio, são obrigadas a andar de loja em loja, de casa em casa, entregando obra ou comprando preparos, expostas a todos os perigos. Ainda se ela tivesse um pai que se desse ao respeito... Mas aquele homem, bêbado quando tinha a algi-beira quente, arrastando a asa, o desavergonhado, até às criadas do prédio, quando se cruzavam com ele na passagem de serviço.

Mesmo naquela casa — que desasocogo — aquelas mulheres todas, cada qual com a sua vida diferente, decorrendo sob o mesmo telhado. O telhado! Sabia ela lá bem onde estava o telhado. Telhados havia na terra dela; o fumo da lareira saía pelas frinchas dos telhados! «Todos juntos debaixo deste telhado — dizia o pai dela — enquanto estiverem aqui todos juntos não quero questões entre irmãos».

Ali, o telhado abrigava pelo menos dez famílias, lá por cima, do rés do chão até ao quarto andar para a esquerda e para a direita. Cá em baixo, na cave, viviam mais de dez outras famílias, as quatro paredes dum quarto para cada uma, paredes que mal isolavam o amor e o drama dum casal, do amor e do drama dum outro.

Josefina ainda era uma privilegiada; tinha um quarto grande por conta dela, e com umas tábuas e umas cortinas, ela própria arranjara um recinto para a filha.

Estava uma mulherzinha e era uma dor de consciência sabê-la ali, aos pés da cama do casal, no «divan» feito de caixotes, dando fé de tudo...

Estava uma mulherzinha e era preciso muito cuidado com ela. E que difícil isso era agora, meu Deus. Enquanto a trazia ao colo, era-lhe muito mais fácil guardá-la. Os seus braços eram o cofre daquela joia querida. Mansinha, levava-a consigo para toda a parte onde ia trabalhar. Deitava-a num cesto e ela ficava-se, calada, a chupar os dedinhos dos pés ou das

mãos. Mais crescida, temendo desagradar às senhoras com as traquinices dela — podia partir qualquer objecto de preço — deixava-a por vezes a brincar com as filhas das vizinhas; mas passava os dias numa inquietação. Se viessem para a rua e passasse algum carro... Se um cigano a roubasse, tão linda que era... Se os garotos lhe ensinavam maldades...

Gostaria tanto de educar a sua filha como as meninas finas; talvez ela se soubesse defender melhor na vida. Que, mesmo às meninas finas, acontece uma desgraça. Mas ainda assim...

Levava horas a revolver-se na cama, de noite, pensando no destino da filha.

Ela havia de ser o que ela não fôra. Mais bem educada e com melhor modo de vida. Mais tarde podia fazer um bom casamento. A educação e a honestidade ainda eram bens de muito valor — não era assim? — e com isso a sua menina podia aspirar a qualquer coisa de bom. Um homem que a apreciasse e a tivesse bem estimada, lhe desse uma casa, boas mobílias e uma criada, talvez.

O que era preciso era um empenho para lhe arranjar um bom emprego. E sem perda de tempo. A pequena tinha ficado bem no exame, saíra da escola e andava por ali feita uma tonta, escutando conversas que não devia ouvir, flanando no passeio com as outras, de braços enlaçados, sempre em segredinhos. Às vezes, ia encontrá-la deitada de costas na camita, as mãos por baixo da nuca, cismando.

— Ó mulher, não te apegas a serviço nenhum.

— A mãe nunca mais me arranja para onde ir.

— Hei-de arranjar, ando à procura mas ainda não apareceu nada que servisse.

— A minha madrinha arranjava-me mas você não quis.

— O que a tua madrinha te arranjava não me convinha. Aqueles armazéns sempre cheios de homens por um lado e por outro, não me agradavam nada.

— Porque, mãe? Não me comiam

— És parva. Faz-te de fina e vês o que apanhas.

Odete sorria com estas ameaças da mãe. Bem sabia que nunca lhe batia; nunca lhe batera. Quando o pai uma vez lhe dera uma bofetada por a encontrar cá fora, à tardinha, numa dança de roda, a mãe atirara-se a ele como uma fera, ela que se humilhava e calava quando elas lhe choviam no corpo.

Era uma adoração.

Quando a pequena estava doente, mudava-a ao colo para a sua cama, mais ampla e à beira do postigo.

— Ainda posso contigo, rapariga. Ao menos não te há-de faltar luz.

Ao menos era força de expressão; Josefina nunca faltava com coisa alguma à filha. Não eram só os laços e as roupas bonitas; eram os tónicos, as fafinhas; um ovo, uma laranja, comprados às vezes com os únicos dez tostões. Bem sabia ela o que era preciso às

crianças para se fazerem fortes e bonitas. Aprendera a cuidar de tantos meninos alheios! E guardara as lições para a dela. Carne da sua carne. Meu Deus, se ela lhe morresse!...

Quando a menina estava doente vinham-lhe à lembrança todas as impaciências que tivera para com ela; as vezes que a fizera chorar. Se ela lhe morresse — com que remorso ficaria toda a vida. Já que não podia dar-lhe mais nada... (e Josefina esquecia todos os sacrifícios que se impusera) ao menos que tivesse mimos que não custavam dinheiro.

As vizinhas falavam.

— Você tolhe essa catraia com mimo. Mas elas falavam de raiva.

— Um dia eu digo-vos quem vos tolhe a língua na boca, minhas invejosas.

— Invejosas de quê, grande figura-na? — saltou a Laurinda do seu canto. Ainda gostava de saber quem te fez aquela maravilha! O bêbado do homem não dava daquilo, de tão boa qualidade.

— Ah! sua desavergonhada que te tiro a vida aqui já!

E Josefina correu para a outra brandindo a faca que tinha na mão.

A Laurinda, habituada a fugir, escapuliu-se depressa para o seu quarto, onde se fechou. As outras mulheres permaneciam caladas, com medo. Tinham ido longe de mais, daquela vez. E logo a Laurinda que não podia falar, fazendo a vida indecente que fazia, sem outra cama para deitar o filho, tão grande que era.

Josefina aproximou-se da chaminé sem olhar para ninguém. Só o peito lhe arfava de desespero. Não poder sair daquele inferno! Ao menos deixar de encarar com aquelas pestes que lhe envenenavam a vida!

Pois saíra mesmo daquele inferno. Era um mau processo, mas que lhe importava? Deixá-las-ia à vontade com a sua língua danada.

Pegou calmamente um pano e agarrou no fogareiro; as outras seguiam-lhe os movimentos, pasmadas. Ia levar o fogareiro para o quarto! Mas isso era proibido pela senhoria! Bem se importava Josefina. Na sua casa havia de fazer o que quizesse. Que ladrassem lá fora, se lhes apetecia.

E durante muitos dias ninguém lhe recebeu uma fala.

Certa noite ouviram-lhe os gemidos abafados; o seu homem continuava

sempre o mesmo. A filha gritou: Acudam! Mas ninguém acudiu com receio de serem corridos de desprezos.

— Porque é que aquela mulher não deixava um monstro assim? Só servia para lhe dar má vida...

Josefina, porém, tinha as suas razões para o não deixar. A menina precisava dum pai; bom ou mau sempre era um pai. Ter pai e mãe das portas para dentro era uma defesa, uma garantia. Era preciso pensar no futuro da menina. Por causa dela sofreria tudo. Era dela que tudo esperava.

— Se um dia recebo dali um desgosto... — confessava um dia à comadre, então...

— Então ela havia de ser má para si? — consolou-a ela.

— Má para mim ou para si mesma que ainda era pior — disse com um ar entendido.

Josefina não saberia explicar mais nada. Sentia que a filha estava a atravessar um caminho cheio de perigos com abismos de todos os lados a atraí-la e que ela — meio inocente, meio «sabedora», perturbada pela promiscuidade a que a sua vida de pobre a condenava — podia cair e perder-se.

É isto apenas, mas quando lhe acode à lembrança, Josefina tem uma espécie de tontura, apetece-lhe correr para junto da adolescente, segurá-la nos braços como dantes.

... E aquele dia que nunca mais acabava! Estava contratada «a comer» e não poderia largar o serviço antes do jantar servido e tudo arrumado.

Senão marchava já para casa. Parecia que o coração lhe adivinhava tragédia. Partiu mesmo sem comer, mal acabou a tarefa, e todo o caminho, quase correu.

— Então já sabes? — perguntou-lhe a Maria dos Anjos, quando transpunha o portal.

— O quê? Que me aconteceu? E, esquecida da sua zanga, olhava ansiosa para as vizinhas, reunidas em magote em frente do quarto dela.

— É melhor veres pelos teus olhos, é melhor veres para depois não acusares a gente de trapaceiras.

— Ou dizeres que foi uma das nossas.

— Vai lá ver com os teus olhos.

Josefina, sem força para mais um passo, agachou-se, quasi ajoelhou, junto da pequena janela.

Empurrando a vidraça mal fechada, uma vizinha estendeu, cruelmente, uma luz.

Lá dentro, com os cabelos esparsos no travesseiro dos pais, Odete dormia, enlaçada pelo filho da Laurinda, adormecido também.

A pobre mãe não podia duvidar nem que quizesse; o desastre era irremediável.

Ainda quis dominar-se, mas não pôde. Aquilo era o fim, o desabar de tudo.

— Ai! que me desgraçaram! — gritou com uma voz que não parecia sair dela, uma voz desvairada que foi o primeiro sinal da loucura.

LEIA SEARA NOVA

SEMANARIO DE DOCTRINA
E CRÍTICA

Redacção e administração :

Rua da Rosa, 238-240 — LISBOA

HERMANN HESSE

(Conclusão da página 1)

também um dos maiores escritores desta época.

Hesse nasceu em 1877, em Calw, cidadezinha de Württemberg, na terra de Hoelderlin; mas — o facto é significativo — não é apenas a terra dos poetas e sonhadores, mas também de Hegel, do pensador cuja filosofia teve, através do marxismo, as maiores consequências no campo da acção. O aspecto exterior daquelas pequenas cidades não revela nada disso. Lá, a Alemanha é, ainda hoje, romântica e idílica, com torres góticas e casas de pinho. Nas igrejas medievais, porém, celebra-se hoje o rito frio dos calvinistas, e nas casas pitorescas reina o sectarismo pietista, mais impiedoso. Hesse, descendente de gerações de pastores, oprimido pela ortodoxia do pai, só raramente reconfortado pela memória da mãe que morreu cedo, ele também era destinado a pastor protestante. Entrou no seminário de Maulbronn, onde Hoelderlin e Hegel estudaram, onde todos os grandes espíritos da velha Alemanha estudaram — e se revoltaram. A «revolta Maulbronn», repetindo-se sempre, era uma tradição alemã. Hesse assistiu em 1892 à última dessas revoltas, antes da prussianização perfeita; já não revolta de futuros poetas e pensadores, mas de futuros engenheiros e oficiais duma Alemanha já não romântica. Entre eles, Hesse ficou isolado. Era romântico, desajeitado, «gauche», impróprio para a sua época. Será um poeta.

Desfizeram-se os seus sonhos de tornar-se missionário protestante entre os selvagens; perdera a fé. Saiu do seminário para entrar, como empregado modesto, numa livraria de Basileia. Ali, o adolescente melancólico, cheio dum romantismo anacrónico, escreveu as mais belas das suas poesias, sonhos da amada inacessível e do grande e belo mundo lá fora. Poemas que ficaram inteiramente despercebidos; sonhos que se condensaram, enfim, num romance, história do jovem camponês suíço Peter Camenzind, que foge da operosidade estreita da sua aldeia industrializada, para conseguir a paz da alma desiludida na Umbria de São Francisco, sob o céu idílico da Itália. Nenhum editor quis aceitar a obra, bastante juvenil. Quando o «Peter Camenzind» foi, enfim, publicado, tornou-se um dos maiores êxitos mundiais que um romance jamais alcançou. Na época da industrialização, Hesse tinha cristalizado o último sonho europeu duma vida idílica, duma evasão enganadora.

A consequência do êxito era o aburguesamento. Choveu dinheiro e honras. Casamento com uma herdeira rica da aristocracia de Basileia. Vida num palacete suntuoso, vida da alta sociedade. Outra vez, Hesse fugiu. Na paisagem meio virgem à beira do lago de Constança, levava uma vida

de selvagem, de pescador, de excursões noturnas. Romantismo orgiaco. Veio fatalmente o divórcio, e começou a vida boémia. Em Berna, Hesse é amigo dos Honegger, Satie, Stravinski. No poeta, descobrem um grande talento de músico. Revela-se o lado dionisiaco no romantismo de Hesse. E quando o tumulto tinha chegado ao auge, foi interrompido pelo trovão da catástrofe. Agosto de 1914.

Hesse, estreitamente ligado aos seus amigos franceses, a Gide, a Roland, não voltou para a Alemanha. Ficou na Suíça, organizou um serviço de ajuda para as vítimas de guerra, fez propaganda pacifista, foi injuriado e condenado na Alemanha, como traidor. Escreveu a novela «Wagner», na qual se misturam estranhamente a figura do músico e a personagem



dum certo Wagner que era, na época da mocidade de Hesse, um assassino famoso; mistura que simboliza os dois lados da civilização alemã, o romantismo e o militarismo. Hesse sofreu como ninguém, dessa ambivalência. Não se esgotou em frases fáceis de propaganda. Sofreu, adoeceu. Para dizer a verdade, enlouqueceu.

Na casa de alienados do dr. Jean Baptiste Lang, estranho psicanalista católico em Lucerna, recuperou a saúde. Chegou a identificar o romantismo inato e a fixação à mãe, que perdera tão cedo. Libertou-se do romantismo da Alemanha, de tudo. Libertou-se da própria Europa que parece irremediavelmente infecta; mergulha na sabedoria da Índia, da China, espera a redenção por um anarquismo completo. Simbolizou as esperanças do futuro no romance «Demian», que publica, ele, o escritor famosíssimo, sob um pseudónimo para indicar que começou uma vida nova. E ainda uma vez adivinhara os desejos íntimos da sua época.

Quando celebraram lá fora o «Demian», Hesse já dera um passo mais adiante. O Oriente tinha-lhe ensinado uma paz superior, acima da falsa paz do mundo ocidental, uma espécie de budismo franciscano. Na paisagem idílica do Ticino, Hesse levou a vida dum monge, estudando filosofia chinesa e hinos de liturgia católica, coleccionando obras de moderníssima arte de Paris e máscaras dos povos selvagens. Acreditava no céu; apenas não cria no diabo, que acreditou exorcizado definitivamente pelo doutor Jean Baptiste Lang. Mas quem sabe se o fantástico doutor não era o próprio diabo? Uma visita do velho amigo, umas discussões violentas fizeram com que aquelas colecções silenciosas se transformassem em pandemónio. Reconheceu-se o idílio do Ticino como última forma subtil da evasão romântica. Pela terceira vez, Hesse fugiu para o mundo.

Essa fuga é o assunto do «Lobo das Estepes». Esforço dum homem envelhecido de destruir-se a si próprio. Imagem perfeita da época aparentemente tão eufórica entre as duas guerras, e do nihilismo íntimo da autodestruição. Hesse teve a coragem de confessar o fracasso de todas as suas aspirações superiores. O romance, porém, tem o efeito duma confissão purificadora. Quem escreveu aquelas páginas, já não se assusta de nada. Hoje, no meio do crepúsculo furioso do seu velho mundo, Hesse voltou a ser o poeta solitário da sua mocidade, romântico, «gauche», desajeitado, como sempre. Hesse é um nihilista; já não acredita na salvação do mundo. Mas acredita haver encontrado a salvação da sua própria alma. Numa cláusula do seu testamento, conhecida dos seus amigos, proibiu que se anunciasse publicamente a sua morte. Espera-a silenciosamente, com a coragem consoladora dos que não temem nada. No mar dos sofrimentos dos nossos dias, Hermann Hesse, nosso irmão, já não estás sozinho; estás connosco, mesmo se já atingiste — não chegaremos a sabê-lo — o teu fim, nosso fim, de nós todos. Eu pensava muito nisso, nos dias mais escuros que passaram, olhando as noites negras sobre este mar, quando vi uma estrela seguir o seu caminho solitário. Talvez tenha sido a tua estrela, meu bom amigo Hesse; adeus, e boa noite!

OTTO MARIA CARPEAUX

Transcrito de Leitura, número de Janeiro de 1944.

AO FAZER ENCOMENDAS
AOS NOSSOS ANUNCIANTES
MENCIONE O
«MUNDO LITERÁRIO»

QUEM em Portugal se habitua ao improviso permanente em que vivemos no domínio das coisas de arte e dá com o livro agora publicado por Luís Reis Santos, tem imediatamente duas surpresas agradáveis. A primeira, antes ainda de folheá-lo, vem da belíssima apresentação que não é nem mesquinha nem ostentatória, fugindo assim, com um bom gosto de notável sobriedade, á costureira pelintrice das iniciativas particulares e ao não menos costumeiro aspecto novo-rico das raras iniciativas oficiais. Mas depois dessa surpresa que não é pequena, abrindo e lendo o livro, surge outra surpresa maior: a dum trabalho de erudição exaustivamente realizado com uma modéstia invulgar. Se a isto juntarmos o facto deste livro não ter sido escrito com intenções polémicas e esquecermos as omissões hostilizantes da bibliografia, temos que começar, sem mais rodeios, não só por saudar o seu autor mas por agradecer-lhe o esforço e o exemplo. *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI* não é apenas um belo livro, é um livro indispensável a quem se interesse pela pintura em Portugal, e a série que se anuncia, a avaliar por este volume, será a mais apreciável de quantas tentativas se teem já em Portugal realizado.

Dito isto e prestada esta homenagem justíssima, preciso confessar que acabando de fechar o livro de L. R. S. me tomou duma enorme inquietação o facto de ter de escrever sobre ele estas linhas que aí vão. É que, tal como aconteceu quando ouvi o autor na sua conferência do Museu das Janelas Verdes, tudo o que no seu trabalho me comove pela dedicação e pela honestidade escrupulosíssima da investigação, me desagrada simultânea e cumulativamente pela leviandade patrioteira do juízo estético.

No autor parece-me haver confundidas duas personalidades—a do erudito e a do artista, e embora seja evidente querer a primeira fazer calar a segunda, é esta que sempre indica àquela qual o caminho a seguir. A vantagem não é nenhuma, pois se L. R. S. se impõe pelas suas invulgaríssimas qualidades de estudioso inteligente, persistente, atento, honestamente despreconcebido e capaz dum conhecimento que se não contenta com facilidades e vai laboriosamente ao cerne dos assuntos que o preocupam, parece-me faltarem-lhe os requisitos indispensáveis para fazerem dele um crítico de arte.

Bem sei que poderá ser-me respondido logo que o livro em questão não é especulação de crítico mas trabalho de historiador. Será e admirável. Mas o historiador ao ocupar-se dum mestre pintor e dos pintores da sua época não se mostra nunca indiferente perante o objecto do seu estudo, e o bom do Vasco Fernandes que, mercê do seu labor, ficamos sabendo quanto, quando e como pintou, para quem, por quanto, com quem e onde, de quem recebemos informa-

CRÍTICA

HISTÓRIA DA PINTURA EM PORTUGAL

VASCO FERNANDES E OS
PINTORES DE VISEU
DO SÉCULO XVI

POR LUÍS REIS SANTOS

EDIÇÃO DO AUTOR

ções tão pormenorizadas quanto possível acerca de filhos, mulheres, amigos e parentes, trata-o o crítico como génio. Génio, nem mais nem menos! É toda a modéstia com que o investigador cuidadoso e inteligentemente pressupõe corrigíveis as suas hipóteses cronológicas e de identificação, desaparece quando o crítico se substitui ao erudito e faz afirmações como esta: «...grande pintor de Viseu, da nação e do século XVI».

Valha-nos S. Barambum! Génio o Vasco Fernandes e grande pintor do século de Leonardo da Vinci, de Miguel Angelo, do Bosch, do Bruegel, do Dürer! Então mesmo em Portugal e mesmo na época, não andava a pintar por Évora um artista tão subtil e tão sensível como o Frei Carlos? Tudo na obra de Vasco Fernandes ressumma grosseria e um oficinato sem espontaneidade e sem grandeza. Nem um vislumbre de inspiração, se exceptuarmos o *Pentecostes* de Coimbra de tão discutida e discutível filiação. Um mister de artezaão exercido metódicamente durante a vida toda e, a compensar as ausências do espírito, nem sequer uma técnica saborosa ou sábia. O pincel anda ali para trás e para diante, resultando do esforço corresponder á falta de maleabilidade dum desenho duro uma pintura mole e sem firmeza. Génio? Nem o gosto de atribuir-lho me parece patrioticamente recomendável, partindo do inverosímil princípio de que seria de introduzir um critério patriótico de consolação na apreciação dum artista. Vasco Fernandes era grosseiro e brutamontes porque reflectia a alma popular? Valha-me outra vez S. Barambum que é o santo das minhas aflições! Será que a alma popular das quadras líricas até ao destempero, das melodias sabrosas, o bom gosto popular admirável dos barristas ingénuos, não são realmente louváveis nem portugueses, e o que deve ser tido como fala do «doboo» são as cabeçorras orelhudas dos santos, o maneirismo pires das Virgens e o final de acto revisteiro do S. Pedro de Viseu? Ou tudo isso são acidentes para esquecer e é só para lembrar a elegância amável e superficial do S. Miguel de Tarouca com uma pintura (possivelmente a do presumível Gaspar Vaz) muito mais obediente, um belo arabesco substituindo a composição de planos diferenciados e um estilo que não

tem nada que ver com quase tudo o mais? Chegarão as excepções, como essa, para se anular a regra geral?

No S. Pedro de Tarouca havia em tempos o encanto duma expressão misteriosa. A coisa vinha de se esbater nas comissuras da boca um vago sorriso, em contraste com a expressão mortifica dos olhos. Falta-me a fotografia anterior ao tratamento, mas creio não me enganar na descrição: Quando saiu do *atelier* de Fernando Mardel o quadro vinha odioso. A boca, a tal boca que constituía o seu encanto, desaparecera para dar lugar a uns lábios de carroceiro pessimista perfeitamente condizentes com o embrutecimento do olhar. Seria a culpa do restaurador que em muitos outros trabalhos dera as melhores provas de probidade e de técnica segura? L. R. S. confirma-nos o infundado da suspeita. Não senhor. Fernando Mardel não modificou nada. Restituiu apenas a pintura á sua forma primitiva. Ninguém pode pôr em dúvida esta afirmação de quem é tão cuidadoso a fazê-las quando se trata de factos. Mas tal afirmação implica automaticamente uma verificação tremenda: a melhor qualidade desse quadro vinha do acaso ter adicionado com felicidade uma camada de pó sobre a pintura. O prestígio vinha da porcaria...

Não vale a pena esgrimir com fantasmias. Vasco Fernandes foi um pintor secundário para não dizer mau, mesmo em Portugal que não é terra de pintores. A incultura visual e o regionalismo visense, criaram-lhe uma aura e deram-lhe uma alcunha, «o Grão Vasco», capazes de levar às maiores confusões. Essas confusões fizeram-se a seu propósito do modo mais inesperado e ao homem chegou a atribuir-se, nem mais nem menos, toda a pintura quinhentista portuguesa. O admirável trabalho de L. R. S. foi joeirar a verdade do engano nessa enorme barafunda, com uma probidade, uma consciência e uma paciência evangélica sem parelhas. Para quem queira estudar o pintor de Viseu a papa está feita, e fazer esta papa não é cozinhado para que baste um cozinheiro vulgar. Quanto à pintura quinhentista portuguesa não chegamos ainda á hora da crítica. Nenhuma crítica é possível sobre atribuições vagas, cronologias erradas, dados falsos. L. R. S. prestou um inestimável serviço á cultura nacional corrigindo e rectificando com dados cuidadosamente aferidos os muitos desacertos, preparando o caminho (muito mais fácil do que o seu) para novas correcções e rectificações. Não há mais nada que lhe pedir. E se lhe dá gosto, como parece, chamar genial a uma obra a que se ligou de amizade pelo estudo e pela convivência de quinze anos, o caso não é grave. A gente não acredita, e pronto. Mas até para não acreditar, o seu trabalho não é apenas necessário—é absolutamente indispensável. Bem haja, pois, por ele.

ANTÓNIO PEDRO



A qualidade da produção e o espectador

UMA das condições mais importantes para que haja viabilidade de propulsão a nossa cinematografia, integrando-a no ritmo progressivo a que é forçoso conduzir a vida portuguesa, é a preparação duma clarividente consciência do público português. Essa consciência está intimamente relacionada com um mais vasto e fundamental problema: o problema da *cultura popular*.

O baixo nível intelectual e cultural do nosso país tem causas bem definidas, embora complexas, que urge vencer sem demora, mas cuja análise sai do âmbito deste manifesto.

Mas não há dúvida que estaremos contribuindo concretamente para a solução do problema da cultura do povo, na medida em que trabalharmos para a elevação do nível cultural ou apenas cinematográfico do espectador de cinema.

Por outro lado, quanto mais preparado e qualificado fôr o espectador médio dos nossos cinemas melhor terá de ser a nossa produção cinematográfica, pois um espectador qualificado torna-se exigente. Passa a não aceitar passivamente qualquer ludíbrio e, em vez de constituir a habitual desculpa do produtor — «Temos de fazer o cinema de que o público gosta» — torna-se um juiz severo e consciente inimigo dos produtores que apenas têm em consideração os lucros materiais e desprezam inteiramente a parte básica que deve informar todo o cinema: a sua acção educativa e a sua qualidade artística.

Por outro lado, e inversamente, a qualidade dos filmes, encarada mais cuidadosamente em consequência da exigência do público, passará a exercer uma acção efectivamente benéfica e esclarecedora. Quer dizer, a acção cultural do cinema depende em considerável escala da atitude do espectador médio em face do *nível, orientação e intenções* da produção filmica. É óbvio que essa dependência é mais sensível relativamente à produção portuguesa, pois é no público português que, em regra, reside a possibilidade de recuperar os capitais investidos.

Surge agora, naturalmente, a pergunta: De que modo é possível influir, imediatamente, na formação duma cultura cinematográfica, espírito crítico e exigência estética do espectador português?

A resposta não é fácil. Mas afiguram-se-nos que duas das maneiras *imediatamente possíveis* de efectivá-lo são:

1.º—Promover em todo o país a política dos Clubes de Cinema, verdadeiras escolas do espectador cinematográfico, donde poderão mais tarde destacar-se jornalistas, críticos, escritores e técnicos da especialidade.

2.º—Promover uma larga e conscienciosa ofensiva da literatura cinematográfica, coerente e interessadamente educativa:

a) fundando e desenvolvendo ao máximo uma imprensa da especialidade, íntegra e esclarecida;

b) interessando na campanha uma numerosa equipa de homens decididos e competentes, capazes de manter uma acção crítica sistemática, justa, implacável e incorruptível.

Estes dois processos, inter-dependentes, deverão cooperar e apoiar-se mutuamente.

Uma política inteligentemente conduzida de clubes de cinema pode produzir em Portugal frutos preciosos. Para se ter uma ideia clara da importância dessa política basta lembrar o que está presentemente a fazer-se em França o que, em síntese, nos é dado pela seguinte notícia («Diário Popular», 19-7-1946):

«Raymond Bardonnet, que fundou a Federação Francesa dos Cine-Clubes sob o patrocínio de Jean Painlevé, revelou há dias que os cine-clubes da França totalizam, já, 120.000 filiados, havendo cidades, como Lyon, que tiveram de encerrar as inscrições ao atingir o milhar.

«Novos cine-clubes estão surgindo todos os dias e é natural que, dentro em breve, exista pelo menos um em todas as cidades, vilas e aldeias francesas. Como a actividade dos cine-clubes se caracteriza por conferências, exhibições privadas de filmes considerados não comerciais e outras medidas de vulgarização e elevação do nível de gosto do espectador, fácil é depreender o seu efeito cultural e a influência que pode vir a exercer em breves dias sobre a qualidade da produção».

Mas, na verdade, não é somente em França que se têm feito e estão a fazer sentir os benéficos efeitos dos clubes de cinema. Nas principais cidades do mundo eles têm sido fundados mercê do esforço isolado e do sacrifício dedicado de uma minoria que vê no cinema uma arte e um instrumento admirável de cultura, em oposição aos que se servem desse maravilhoso invento humano em proveito unicamente dos seus interesses materiais.

Os Clubes de Cinema aparecem-nos assim como uma forma concreta de

luta contra as empresas, «circuitos» e consórcios, unicamente orientados pela cupidez comercial. Eles promovem, sem interesses lucrativos, a exhibição dos melhores filmes produzidos; a criação de bibliotecas especializadas; a efectivação de palestras explicativas sobre aquelas obras cuja compreensão obriga a certo esforço e preparação; editam boletins e revistas, cuja independência e seriedade permite ao leitor avaliar com segurança o valor das obras exibidas e orientar-se no meio do confusãoismo da publicidade.

Quer dizer, a acção destes núcleos começa a fazer-se sentir em cada vez mais largas camadas de público, contribuindo grandemente para elevar o nível de cultura e criar uma maior exigência estética no espectador.

Se em Portugal estivessem em actividade dezenas de Clubes de Cinema espalhados por todas as cidades do país (já não falamos nas vilas e aldeias), dispondo de imprensa própria e contando com alguns milhares de associados, certamente o panorama do cinema português seria bem diferente!

É certo que não têm existido entre nós ambiente favorável ao desenvolvimento do espírito associativo. Mas também pouco ou nada foi feito para propagandear e criar entre os admiradores do cinema a necessidade de se agruparem em clubes.

As poucas excepções que houve não deixaram rasto nem criaram uma tradição do Clube de Cinema, isto porque se tratava mais de pequenos núcleos de amadores (aspirantes a cineastas) do que propriamente de pessoas interessadas em promover uma obra cultural entre a massa dos espectadores.

Presentemente, parece haver maior número de condições favoráveis à política dos clubes de cinema, quer no estrangeiro, quer em Portugal. Entre nós, há notícia de se terem fundado alguns, cuja actividade parece ter encontrado suficiente apoio. Isto indica a necessidade e a vantagem de se prosseguir, procurando alargar o número e acção dos clubes e, desde início, traçar uma linha de colaboração e entendimento, que mais tarde seria coroada pela constituição de uma Federação Portuguesa dos Clubes de Cinema.

*

Quanto à imprensa cinematográfica, é certo que algumas tentativas se fizeram dignas de apreço. Mas tudo se diluiu no meio da hostilidade de certos potentados e da indiferença quase geral. Não há dúvida que estes problemas particulares estão dependentes uns dos outros. Uma imprensa cinematográfica séria, independente (que, como «L'Ecran Français», não aceite publicidade cinematográfica...) tem de dirigir-se por força a um público especial, que tem de ser previamente preparado.

Aqui começa a responsabilidade da imprensa genérica, diários, semanários, quinzenários, etc. Toda a im-

CINEMA E PROPAGANDA—I A PROPÓSITO DO NEO-REALISMO

NUM artigo publicado na «Revue Internationale», Louis Chavence chega às seguintes conclusões:

1.^a — Um filme exprime sempre uma posição social, mesmo quando pretende não a ter e, neste caso, toma sempre a posição mais conformista.

2.^a — O espectador é sempre obrigado a tomar partido, mesmo pela sua indiferença, e, neste caso, aceita as posições mais conformistas.

3.^a — Mas a intervenção do autor, a sua *intenção* de persuadir, tornam-se ineficazes se isso salta à vista. No caso da intenção e da persuasão estarem muito camufladas, a ponto de se tornarem imperceptíveis, elas deixariam de ter efeito.

As duas primeiras conclusões parecem-nos bastante certas, não deixando margem para dúvidas. Um filme exprime sempre uma posição social, a posição de quem o produz naturalmente, e como, por exemplo, quase todos os filmes americanos são produzidos por oito grandes companhias cinematográficas dependentes todas elas da Western ou da General Electric, a posição social expressa será necessariamente a destas companhias, ou seja a dos grandes «trusts» norte-americanos.

O espectador é sempre obrigado a tomar partido, mas como na sua gran-

de maioria não tem preparação, aceitará naturalmente, por falta de reacção crítica, em grande parte o ponto de vista dos filmes a que assiste.

Em vista disto, tudo nos levaria a concluir que o cinema é uma tremenda arma de propaganda, mas, o estranho está aqui, parece-nos que Chavence conclui precisamente o contrário: ou a persuasão salta à vista e é ineficaz, ou é imperceptível e é ineficaz também. Além disto, acrescenta Chavence, para o espectador entrar no *écran*, para se identificar com o actor, é necessário que lhe conceda uma parte de simpatia. Portanto, quando o espectador fôr por algum personagem ou alguma atitude do filme, é que já lhe concedia simpatia, a persuasão já estava feita. O que Chavence parece esquecer é que o cinema tinha sido, por sua vez, uma das fontes dessa simpatia. Mas vamos adiante: é claro que esta pré-simpatia não é necessária para o caso dos espectadores indiferentes, que, segundo Chavence, aceitam pela sua própria indiferença as posições mais conformistas, ou seja, deixam-se levar pelos filmes a que assistem. Portanto, para todos aqueles que não levam para o cinema uma opinião já criticamente formada sobre o que vão assistir, o cinema serve como propaganda. E perguntamos: quantos são os espectadores de opinião criticamente formada, e não é em grande parte essa opinião formada por esse próprio cinema, pela grande imprensa e pela rádio, todas elas empenhadas em formar uma mesma opinião?

Temos então uma grande imprensa, uma rádio e um cinema empenhados em persuadir intencionalmente de um determinado modo de conceber o mundo, empenhados numa determinada posição social, e uma grande massa de leitores, de auditores e de espectadores tendo como único recurso para se defender dessa persuasão essa grande imprensa, essa rádio e esse cinema, já que toda a crítica independente lhes é praticamente inacessível. E como, devido a essa constante propaganda, a esse martelamento de opiniões interessadas em determinados fins, o espírito crítico dessa grande massa de homens está constantemente submetido a um processo de embotamento, a sua possibilidade de reacção torna-se extremamente difícil. É por isso que, mesmo que a intenção do filme salte à vista, todo o filme vai actuar como propaganda junto dessa grande massa de homens, que é o que interessa. Restam-nos os filmes em que a intenção é muito camuflada, mas mesmo esses agem muitas vezes como propaganda. Basta ter em vista os filmes de Frank Capra. Mas a análise do processo de propaganda destes filmes levar-nos-ia muito espaço, pelo que a deixamos para um outro número desta revista.

(Conclusão da página 8)

homem, mas é antes um canto de esperança para todos os homens, uma mensagem confiante no destino dos homens. Nisto consiste a meu ver o essencial do neo-realismo. É certo que muitas vezes isso não é claramente expresso, mas ao lermos uma obra neo-realista sentimos de qualquer modo a promessa de uma libertação.

Chegados aqui podemos assentar aquilo que consideramos as três características fundamentais do neo-realismo:

1.^o — REALISMO — preocupação de dar toda a realidade e não um reflexo deformado dela pela voluntária cegueira em relação a alguns dos seus aspectos.

2.^o — UMA ATITUDE CRÍTICA — não aceitação da realidade actual, encarando-a como uma fase necessária, mas superável na medida em que os seus aspectos contraditórios se reforçam.

3.^o — ESPERANÇA NO HOMEM — é esta esperança no homem que distingue o neo-realismo dum realismo simplesmente crítico e pessimista, também próprio da nossa época. É esta esperança no homem que, a meu ver, caracteriza fundamentalmente o neo-realismo.

AOS NOSSOS ASSINANTES

Findando com este número um trimestre de assinatura, pedimos aos nossos assinantes a sua melhor atenção para a nova cobrança (12 números) que nesta data iniciamos.

Aos nossos assinantes de Lisboa, onde a cobrança deixou de ser feita pelo correio, agradecemos que facilitem o trabalho do nosso cobrador, deixando ordem, quando ausentes, para o pagamento da assinatura de «Mundo Literário».

INFORMAÇÃO LITERÁRIA

REVISTA MENSAL DE CULTURA E BIBLIOGRAFIA

R. Oriental de Montarroyo, 103 — Coimbra

NANUEL DE AZEVEDO

(Fragmento inédito para o *Manifesto dum Novo Cinema Português*, a publicar de colaboração com José Borrêgo e Júlio Gesta.)

C. C.

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-23

POR ANTONIO PEDRO

ISTO de escrever sobre arte e outras coisas, isto de se ocupar em misteres que não têm nada que ver com os pinceis, nem sempre diminuiu os pintores... Toda a Renascença italiana pulula de teorizantes, e, na época, a coisa repetiu-se com uma frequência admirável. Neste primeiro Renascimento que até agora temos revisto, a parte desempenhada pelos artistas alemães é de importância capital. Pois Dürer, o maior dentre eles, foi autor de livros e trabalhos sobre Perspectiva, Geometria, Fortificações e Proporções. Cranach foi embaixador, livreiro, impressor e droguista. Altdorfer, para só falar dos que já citei, entre outras coisas, arquitecto de nomeada. Mas o que nos importa, é qual o contributo deles, neste final do século XV, para a arte em que foram mestres.

A Alemanha de quatrocentos não foi apenas a terra natal da tipografia. Antes e depois de Gutenberg, a arte democrática da gravura tinha por lá dos seus mais importantes centros de irradiação. Gravadores por ofício, enamorados da Reforma por contágio do ambiente em que viviam, e anteceditos pelas distorções geniais dum Grünewald e pelo expressionismo caricatural e ingénuo de pintores como Wohlgemuth, românticos e investigadores por natureza, os mestres alemães trouxeram às preocupações dos renascentistas um rigor de desenho, uma liberdade de análise e uma euforia de imaginação, que aos italianos não permitia o modelo próximo da escultura dos gregos ligada à forma humana como máximo ideal.

Dos três maiores, Dürer é o mais sábio e os seus quadros são executados com uma minúcia que nunca é mesquinha e uma força interior que nunca é oratória nem gesticulante. Lucas Cranach, o mais inesperado — ora deixando os anjinhos humanamente a brincar com o Menino Jesus no «Repouso durante a fuga para o Egipto» (Museu de Berlim), ora desnudando Evas e deusas na mais graciosa das deformações, ora sublinhando gostosamente o seu humorismo natural, pondo Cupido a queixar-se a Venus de que lhe mordeu uma abelha, ora fazendo contrastar, como no quadro de Lisboa, o pormenor sanguinolento da cabeça de S. João com a impecável elegância das vestimentas de Salomé.

O que em Dürer é densidade, humor e inesperado em Cranach, é, em Altdorfer, exaltação romântica. Romantismo que não teme o erotismo pasmoso do quadro de Viena «Lote seduzido pelas filhas» e que, pela primeira vez, é capaz de uma paisagem onde não aparece a figura humana, e as árvores úmidas, os ceus descompostos, a lua surgindo entre neblinas e sombras, criam ambientes extraordinários de fantasmagoria.



LUCAS CRANACH — SALOMÉ. MUSEU DE LISBOA

CRANACH E ALTDORFER

Lucas Cranach nasceu em Kronach, na Francónia, em 1472. Como Dürer, foi gravador admirável e, entre as suas variadas ocupações, tinha uma oficina de impressor em Wittemberg, a que pertenceu o exclusivo das edições da Bíblia. Nesta mesma cidade morreu em 1553. Da sua longa actividade de gravador vem talvez, como a Dürer, uma secura nitida do desenho, assentando a construção das figuras no seu contorno linear, de modo a que as oposições cromáticas quasi dispensam a modelação das sombras. Cranach foi amigo de Lutero, de Erasmo e dos grandes do seu tempo.

Sabe-se menos da vida de Albrecht Altdorfer que morreu em 1538 e deve ter nascido algures na Alemanha, cerca de 1480.

ANTOLOGIA DE AUTORES PORTUGUESES E ESTRANGEIROS
FERNANDO PESSOA
 POESIA
 EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

JEAN LURÇAT

(Conclusão da página 6)

rial para que ia trabalhar, a não considerar a lâ, sob o ponto de vista estético, um meio mas um fim, a pensar, como ele gosta de insistir, o tapete como tapeceiro.

Aberto o difícil caminho, depois de anos de estudo persistente, Jean Lurçat fez-se então o primeiro artífice do seu próprio programa. «Abordando este novo género, escreve Dorival, foi-lhe necessário ter não só a coragem de se despojar de toda a sua bagagem de pintor de quadros, mas, ainda, fazer o esforço de aprender um novo mister e de aprendê-lo de dentro. Que diríamos dum pintor decidido a gravar que se contentasse com desenhar uma estampa a lápis fiando-se no gravador de cobre profissional para fazer dela uma água forte? Para não se parecer com esse estranho artista e para pensar a tapeçaria a partir da origem, renuncia ao uso dos estudos reduzidos que fazem escorregar o cartão para a pintura de cavaletre, abandona a sua paleta de pintor, não mais pratica a técnica do óleo». Jean Lurçat não volta pois a ser o mesmo Jean Lurçat. Ele próprio explicou: «Não compus nunca um só metro quadrado de tapeçaria sem ter debaixo dos olhos: 1.º o papel com o tamanho exacto da parede a cobrir; 2.º a minha paleta de lâs antecipadamente tintas e os diversos processos de tecer de que vou fazer uso».

Compare-se agora qualquer dos

seus quadros antigos com *O homem verde, Os elementos, O tempos martirizados, A tempestade, Jardim de Eluard, O poeta*, e ver-se-á (por oposição a uma pintura tão desolada e individualista, como *A ilha encantada*, que levou alguns, com o seu protesto, a considerá-lo um surrealista), surgir perante nós, surgir ao declarado encontro de todos nós o que um crítico já interpretou como «um grande poema, uma espécie de canto polifónico adaptado ao ritmo mural». Assim nesse aliciente poema de Eluard que a tapeçaria realiza em toda a extensão:

*Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom*

Assim nesse poema de amor e de heroísmo que é o tapete em que se gravam estes belos versos de Aragon:

*Terre air eau feu Tapis de mes
souffrances
Larmes chansons mon amour et
la France*

A íntima fusão da lâ com a poesia, das amplas paredes com o que há de mais secreto e mais vivo na inquietação do homem, dão a esta nova e velha arte da tapeçaria, pela mão segura de Lurçat, um clima que a colocará enraizadamente no coração do público. Parece destiná-la a esse alto objectivo que ele lhe sonha, como a todas as artes da parede, de «arrancar enfim o pintor a essa posição de fora da lei, de *fora dos costumes*» e encaminhá-lo, a passo rápido e certo, para aquele realismo indispensável, para que ele apelava há dez anos, quando o definiu como «um retomar de consciência do carácter ávido e combativo dum mundo que se abre de novo à esperança».

MÁRIO DIONÍSIO

Bibliografia

ANDRADE, Garibaldi de. — *O Sol e a Nuvem*. Contos. Lisboa. Portugal Editora. 1946. 184 pp.

BASTOS, Eduardo. — *Limite*. Prémio Eugénio de Castro — Jogos Florais da Universidade de Coimbra 1946. Lisboa. Portugal Editora. 1946. 128 pp.

CANHÃO, Manuel. — *Humanização do Trabalho*. Lisboa. Portugal Editora. 1946. 161. pp.

CORREIA, João de Araújo. — *Terra Ingrata*. Contos. Lisboa. Portugal Editora. 1946. 231 pp.

NEMÉSIO, Vitorino. — *Exilados 1928-1932*. História sentimental e política do liberalismo na emigração. Lisboa. Livraria Bertrand. 1946. 322 pp.

RODRIGUES, José Júlio — *Pedra do Demónio*. Romance. Lisboa. Parceria António Maria Pereira. 1946. 506 pp.

ANUNCIE EM
MUNDO LITERÁRIO

Uma carta de
Branquinho
da Fonseca

(Conclusão da página 2)

no entanto, «lugar do primeiro mercado do ouro», o que, na verdade, não quer dizer que se tivesse ali estabelecido uma feitoria.

A respeito da descoberta da Madeira e da Groenlândia sacudo a água do capote para cima dos autores da citada «História da Expansão Portuguesa». Vem lá, na página 280 do Vol. I: «*Somos coagidos a aceitar o ano de 1425 como o do descobrimento da ilha da Madeira*». Eu fui também coagido por aqueles nomes de peso, que na portada do pesado volume tomam a responsabilidade do que lá dentro se diz. Há, pois, que discutir a assunto com eles, tanto mais que logo adiante vem outra enormidade que ingenuamente tomei por verdade limpa e apurada: «Se até 11 de Maio de 1500 Gaspar Corte Real ainda nada descobrira, apesar dos seus muitos esforços e gastos, *parece-me que não lhe pode ser recusado o descobrimento da Groenlândia ainda naquele ano...*» (Vol. II, pag. 352). Também me *pareceu* que sim... Demais a mais a Groenlândia!... Era tentador...

Quanto aos exploradores dos grandes lagos, julgo que foi igualmente ali que vi isso. Mas hei-de verificar para completar esta convicção lisonjeira de que sou um homem de boa fê... do que peço desculpa. E os leitores da antologia que deem o prefácio fora. Não perdem nada. O resto do volume é bom, é do melhor que há no mundo. (Sem literatura). Valha-lhes Fernão Mendes Pinto.

Seu camarada

BRANQUINHO DA FONSECA

PANORAMA CIENTÍFICO

Por absoluta falta de espaço, somos forçados a adiar para o próximo número a publicação do *Panorama Científico*, assim como das secções *Música e Teatro*.

HORIZONTE

JORNAL DAS ARTES
QUINZENÁRIO

Redacção e Administração:

Rua da Misericórdia, 81-4.º-D.º