

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

N.º 49 ★ 12 DE ABRIL DE 1947

NESTE NÚMERO

Nota sobre Fernando Pessoa, pré-místico, por *Joel Serrão* ● Romance e estilo, por *Claude Roy* ● Pintura de Szobel ● Perspectivas, por *Augusto Saraiva* ● PANORAMA CIENTIFICO: Curiosidades da vida de Edison, por *Rômulo de Carvalho*; Paul Langevin, por *Joliot-Curie* ● CRÍTICA: «Panorama actual do cinema», de Manuel de Azevedo, por *Rui Grácio*; «Theatre Royal Drury Lane», de W. J. Macqueen Pope e «Fifty years of vaudeville», de Ernest Short, por *Luiz-Francisco Rebello* ● ARTES PLÁSTICAS: Exposição de Henrique Medina, por *Fernando Azevedo* ● MUSICA: Notas críticas do mês, por *Humberto d'Avila* ● TEATRO: Crupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa ● CINEMA: Pseudo mistificação, por *Adolfo Casais Monteiro*; Crítica de filmes, por *Alberto Bruno* ● Edições Brasileiras ● Noticiário ● Bibliografia.

ROMANCE E ESTILO

POR CLAUDE ROY

O número referente a Fevereiro de Europe inclui, entre muita outra matéria digna de leitura, as elucidativas páginas de *Claude Roy* que, com a devida vênia, parcialmente a seguir traduzimos, certos de que elas não poderão deixar de interessar os nossos leitores. Digamos, a propósito, já que de livros premiados se trata aqui, ter-se constituído em França, recentemente, um grupo de jovens escritores, com o objectivo de anualmente decidirem qual dos juris que atribuem os variadíssimos prémios literários — Goncourt, Fémina, Renaudot, Interallié, etc., etc. — fez a pior escolha. As páginas a seguir traduzidas, além do que significam para além da actualidade que delas foi pretexto, mostram bem como esses juris merecem realmente... ter um juri que os julgue.

É curioso observar (de uma certa distância) o desencadear de manobras e de engenhuças, de intrigas e

(Continua na página 6)

NOTA SOBRE FERNANDO PESSOA, PRÉ-MÍSTICO

POR JOEL SERRÃO

NUM muito lúcido livro, *Mysticism and Logic*, Bertrand Russell aponta como fundamentais características do misticismo os quatro seguintes aspectos mentais:

I) — Subordinação da análise, do pensamento discursivo, à intuição. «Os que sabem observar-se numa paixão íntima devem, por vezes, conhecer este estranho sentimento da irrealidade das coisas ordinárias e esta rutura de contacto com as coisas quotidianas, que faz perder ao mundo toda a estabilidade, onde parece que é a alma, inteiramente isolada, que faça sair do mais profundo dela mesma o desencadeamento duma fantasmagoria de sombras que até aqui, se tinham mostrado reais e vivas nelas mesmas. Eis aí o aspecto negativo da iniciação mística: a dúvida ao lado do conhecimento ordinário, que se prepara para receber o que parece uma sabedoria mais alta. Muitos homens, a quem esta experiência negativa é familiar não vão mais além; porém, aos olhos do místico, ela não representa senão o limiar dum mundo mais vasto». A intuição mística principia pelo sentimento do mistério que envolve todas as coisas. Toda a crença bem definida é precedida pelo sentimento da certeza que a revelação faculta.

II) — O que, em segundo lugar, define o místico é a crença na unidade e a recusa de admitir uma oposição ou uma divisão onde quer que seja.

III) — A realidade do fluxo temporal não existe para ele, situando-se, portanto, numa atitude atemporal.

IV) — Por fim, ele admite que todo o mal não é senão aparência.

Tudo isto, e o muito mais que se poderia dizer sobre o que do ponto de vista mental caracteriza o místico, deriva do seguinte: enquanto aquela actividade mental a que se chama filosofia provém da oposição entre o *ser* e o *conhecer*, e trata do «valor, método, limite e gênese do conhecimento, para uma integração, cada vez mais perfeita do *conhecer* no *ser*» (Vieira de Almeida), a atitude e a actividade místicas partem da revelação de que o *conhecer* e o *ser* são uma unidade — unidade que, atingida, ou julgada atingida, implica o êxtase, a contemplação, e o silêncio. O místico, ou se cala, ou, se discorre deixa, entretanto, de o *ser*. Por outro lado, o filósofo, só o é, na medida em que prossegue o diálogo ininterrompido e ininterrupto entre o seu pensamento e o que tenazmente se lhe furta.

(Continua na página 5)



SZOBEL - Pintura — da exposição do artista na «Galerie de France» de Paris, em Março de 1947



EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE MEDINA no Teatro Nacional

SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 12 DE ABRIL DE 1947

Preço avulso 2\$50

Director

Jaime Cortesão Casimiro

Editor:

Luís de Sousa Rebelo

Corpo directivo:

Adolfo Casais Monteiro
Jaime Cortesão Casimiro

Propriedade da
EDITORIAL CONFLUENCIA, LDA.

Redacção e Administração:
Rua da Misericórdia, 81-4.º Dto.
Telefone 2 8328
— LISBOA —

Composição: Rua da Misericórdia, 81-4.º
Impressão: LABOR, Rua do Barão, 31

SAI TODOS OS SABADOS

Distribuidores exclusivos em Portugal,
Ilhas Adjacentes e Colónias: *Editorial
Organizações, Lda. — Largo Trindade
Coelho, 9-2.º — Telef. 2 7507 — 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

ASSINATURAS

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

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00
Portes de correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

O retrato tem toda a história da pintura por ele, a exemplificá-lo como um dos géneros que melhor serviu aos pintores, para a realização de obra sã, inconformista, suficientemente pessoal sem perca de objectividade, suficientemente penetrante na análise psicológica, para ultrapassar a representação apenas formalista e levá-la até o plano crítico, revelando assim o modelo em toda a sua inteireza humana.

É que, quando na criação do retrato intervêm, acima de tudo, a franqueza do pintor, sem mais interesses que o dessa revelação total, e quando esta é completa, a obra atinge um significado estético-documental do humano que a prolonga na história. Assim o retrato pode tornar-se para o pintor um processo de atingir o meio em que se move o seu modelo. Poderá exaltá-lo ou acusá-lo nas suas degenerescências.

Mas que pensar, quando o pintor se escusa a essa sinceridade, faz tábua rasa das liberdades que lhe cabem, se submete aos preconceitos com que uma sociedade o tenta (preconceitos plásticos e outros...), senão que recusou a sua condição de artista, essa magnífica oportunidade de se fazer entender pelos seus próprios recursos?

É desta ordem a pintura de Henrique Medina, há pouco exposta no Teatro Nacional.

Nos seus retratos não há vestígio de profundidade analítica traduzindo plásticamente, com elevação, aquelas subtilidades expressivas, indispensáveis para uma permanência viva das figuras.

Há, sim, ao contrário, um patientíssimo remoer de lugares comuns académicos — nem sempre habilidosamente dados — que vão desde a pose convencionalmente solene das figuras vestidas, e sofisticadamente ingénua das despidas, ao tratamento descuidado dos fundos, acessórios, de tudo, enfim, que não seja olhos, nariz, boca ou parte do corpo antes do umbigo.

A sua fidelidade ao modelo não é de natureza interpretativa. Não passa do vulgar processo de copiar, copiar exaustivamente com o inevitável retoque, para aliviar o modelo, quando aquela se torna inconveniente.

Quanto à cor é problema que o pintor não põe. Que seja vistosa, gritante, excitante mesmo, é quanto basta. Daí o falhanço das

paisagens expostas, todas no mesmo verde insuportável, com luz e sombra distribuídos às pocinhas, naquele estilo característico da S. N. B. A., degenerescências de Malhoa, impressionismos de trazer por casa. De nada serviu a Henrique Medina o ter andado lá fora, porque em toda a sua pintura não se vislumbra um sopro sequer de qualquer aragem artística contemporânea. Isto é mais que suficiente para ajuizarmos da inactuação do pintor e de como tal desacerto de tempo nos pode levar a conjecturas sobre a valia de que nesse mesmo lá fora os seus êxitos se revestem, para uma representação digna da sua parte da pintura portuguesa. Longe de nós pôr em dúvida os êxitos de cada um. Mas lá, como cá, é tudo uma questão de meio. Simplesmente onde é que vão parar Columbano e Pousão, por exemplo, a ser Henrique Medina o que certa crítica nos quer fazer crer que é? Isto de medir o que aparece com o que já existe, é uma regra que quando observada evita muitos desmandos deste género.

E, agora, para finalizar, um pequeno alvitre, uma vez que o pintor não é avesso às legendas para a compreensão dos quadros. Porque não ter posto à entrada da exposição, como aviso prévio, e parafraseando outra já célebre no cinema, uma legenda, que poderia ser do seguinte teor:

«Qualquer semelhança entre os quadros expostos e a pintura própria dita é pura coincidência.»

Isto punha as coisas no seu devido lugar, e, levando em conta as tão apregoadas relações do pintor com o mundo longínquo e emocionante do cinema e, por sua vez, o quanto esses ecos de sensacional intervieram nas considerações do público, a estranheza do aviso seria quanto a nós apenas aparente.

Assim a sua ausência explica muita coisa. Explica, por exemplo, os absurdos juízos da crítica louvaminheira no seu pertinaz trocar de voltas ao público, e a consequente afluência e pasmação deste, frente a tão nunca vistos mimos de pintura.

Para tal crítica e tal público, é evidente que o padrão da pintura continua a ser, como no tempo dos nossos avós já o era, a quinta essência do tal e qual servida com abundante reclame.

P E R S P E C T I V A S

POR AUGUSTO SARAIVA

UM Universo cujo sistema de relações se exprimisse, ou por um absoluto determinismo, ou por uma absoluta liberdade, não poderia, ao que creio, ser consciente da sua liberdade, ou do seu determinismo. Assim como os olhos que vêem não podem a si próprios ver-se, senão que só podem ver o seu objecto, ou ver-se como seu objecto, assim, parece, o ser que pensa, só o que lhe é diferente, ou pelo que lhe é diferente, pode pensar ou pensar-se. Presumo que não pode a pura identidade ser consciente de si. E que só seria absolutamente determinado, ou livre, um ser que a tal ponto se identificasse com o seu determinismo (ou com a sua liberdade), que não pudesse, como tal, apreender-se. Só pelo que em nós existe como liberdade se tornaria assim inteligível o que em nós, ou no Universo, é determinismo; só pelo que no Universo, ou em nós, é determinismo, se tornaria consciente a nossa liberdade.

Cedendo à tão fecunda (como inelutável) tendência do espírito humano para pensar no limite, direi que o limite do determinismo é a Identidade, tal como o limite da liberdade é o Indeterminismo. Mas o determinismo, feito identidade, seria o puro Imóvel: já que todo o fluir implica um mínimo de diferenciação qualitativa. Como a liberdade, feita indeterminismo, seria pura inconsciência: já que um ser só logra consciencializar-se nas (ou pelas) suas determinações. Enfim: o puro permanecer seria a consumada morte, o puro fluir um permanente morrer. O abrir-se ao determinismo é, pois, o preço que a identidade paga para ser diversidade fluente; o definir-se na liberdade é o preço pago pelo indeterminismo para ser consciência, sendo espontaneidade. Cada conceito supõe, assim, o seu contrário: só por ele é inteligível, só por ele é apreendido, ou se apreende.

Transferindo-nos ao fluente histórico, ou ao homem com suas implicações não humanas, poderíamos supor ali instalada uma dialéctica a três momentos, os quais exprimiríamos deste modo: relação determinismo-liberdade, a que corresponderia um sentido de ajustamento; relação liberdade-indeterminismo, a que corresponderia um sentido de plenitude.

Aos quais momentos corresponderiam, por sua ordem: a Ciência, como expressão do conhecer o tal qual é; a Técnica, como expressão do poder-ser; a Axiologia, como expressão do querer-ser, para além do que é.

De um livro que tenho ante mim aberto traduzo: «As ideias são o reflexo das coisas» — o que me parece dizer apenas meia verdade. A oposta

meia verdade seria: «As coisas são o reflexo das ideias». A inteira verdade parece-me ser: «As ideias são o reflexo das coisas, mas contêm o homem, sujeito das ideias». Este pequeno pormenor, se a minha observação é justa, transforma as ideias, de reflexo das coisas no homem, em resposta do homem às coisas.

Traduzo mais: «É o nosso ser social que determina a nossa consciência — se um operário pensa como operário, e um burguês como burguês, é porque são uma ou outra coisa, e não inversamente» — o que me parece ser ainda verdade, mas verdade incompleta. Porque pode o operário saber (ou pensar) que pensa como operário por ser operário: e assim desdobrar a acção *vida* em acção *pensada*, transcendendo, pela actividade reflexiva, o seu mesmo ser espontâneo e local.

Em resumo: entre a ideia que *reflete* as coisas e a ideia que *lhes responde* abre-se o largo abismo por onde se insinua na História o sopro renovador da Crítica — a força modeladora da Inteligência e da Cultura.

Se as ideias fossem puro reflexo das coisas, ou a consciência inteiramente se dissolvesse na vida, o homem seria o mais ajustado, e não, como é, o mais inadaptado dos seres (e tanto mais quanto maior a complexidade humana que inclui em si). A sua história caracterizar-se-ia menos pelo afã e pela dor, do que pelo repousado conformismo. Seria ainda catástrofica, mas não seria trágica. A tragédia vem-lhe de que, não podendo viver como pensa, não pode, sequer, pensar como vive. Não está na catástrofe, mas nesse terrível dom de desdobrar-se para medir, e meditar, a catástrofe. Acrescentemos que nisso está a tragédia, mas também a grandeza: Já que aquela mais não é, afinal, do que o justo preço desta.

Num mundo coerente e uniforme, sem sobressaltos e sem catástrofes, não poderiam conceber-se valores *intuídos* diferentes dos valores *vividos*: o que significa que não haveria sequer, para o homem, o sentido dos valores. Mas porque a realidade é incoerente e múltipla (e na medida em que o for) e porque o homem apenas consegue insinuar nela um pensamento e um querer frustrados (e na medida em que apenas o conseguir) busca ele recuperar o equilíbrio, projectando na esfera axiológica a sua frustrada vontade. O sentimento de carência gera, dialécticamente, o desejo de plenitude. Os valores *parecem-nos* ter assim raiz polémica e supletiva — e exprimem

como que acção adiada, ou virtual, a integrar, em desejo, na acção real. Representam, ainda, esse invencível, desesperado esforço do homem, não já (e só) para explicar, ou prever, o fluir histórico, mas para dirigi-lo e governá-lo. Quem diz valor diz direcção efectiva, ou virtual, a forças que o homem controla, ou estimaria controlar.

Nada vale o que temos senão porque o disputamos, nada vale o que desejamos senão porque o não temos. A criação de valores, como entidades ideais abstractas, parece originariamente mergulhar em um estado de fecunda inadequação — e uma alma será portadora de virtualidades históricas, ou humanas, consoante o grau de desajustamento que tiver a saldar com o mundo.

Mas assim como, pela inteligência, só nos é possível apreender o abstracto mediante o suporte do concreto, assim também, por muito que possam ser intemporais os valores, só pode a consciência apreendê-los nas suas conotações temporais. Em suma: os fins só se revelam ao homem nos (ou pelos) meios. E facilmente depreenderemos o que aconteceu:

Nascidos de uma cisão entre a vida e a consciência, em que a consciência procura amoldar a si a vida, logo eles tendem a adaptar à vida a consciência. Produto de uma disposição crítica do espírito, ei-los que se convertem em fonte de fundamentação dogmática. Destinados a polarizar a vida no que a transcende, logo se voltam em instrumento de imobilização da vida em que se dissolvem.

Precisamente em virtude deste reversível, fatal comércio, entre a vida e os valores, os meios e os fins, haveis sempre de ver, como em cada hora estais vendo: o terreno a legitimar-se com o sidéreo, o profano a justificar-se com o sagrado, o efémero a coonestar-se com o eterno.

Afirmar, como hoje é uso, «abandonou o homem tal ou tal espécie de valores, de onde resulta que tudo na vida se desagregue, conflitue, aborte». acaso será tomar, em larga medida, o efeito pela causa. Com muito mais acerto diríamos: «a vida aborta, conflitua, transforma-se, e daí resulta que o homem crie, recree valores, e neles se afirme». A dialéctica dos valores começa por ser ascendente e indutiva (da vida para os valores) e só depois será descendente e deductiva (dos valores para a vida). Assim como as estrelas só brilham para nós, no firmamento, quando, caído o Sol, ficam nossos olhos ávidos da sua luz, assim também só podem rebrilhar valores para uma vida que de eles está ávida. Cada ser, e cada período,

tem, na matéria, a sua espécie de fome. E, no fim de contas, cada qual só terá seu, autenticamente seu, o universo de valores de que precisa — ou que merece.

O homem só poderia deduzir de valores eternamente imóveis um universal, harmonioso comportamento, se fosse senhor de *toda* a Ciência — e de tudo quanto da ciência se deduz. Quer dizer: só teria o primado absoluto dos fins se tivesse a posse absoluta dos meios. Mas os meios dependem de uma ciência que só parcelarmente caminha — e de uma técnica que só fragmentariamente se constrói. E os fins, longe de comandarem inteiramente os meios, proliferam de modo singularmente imprevisível de meios que só parcialmente se comandam. Como se o orgulho criador do homem, alienando-se, criasse do mesmo passo grandeza e dependência do homem. Em tal sentido se pode dizer que a história humana é, a um tempo, dialéctica e dramática.

Se o homem lograsse um total primado dos fins — seria Deus. Inversamente, na medida em que se submeta a um absoluto primado dos meios, mais claramente: na medida em que se limite a explicar (ou mesmo prever) um fluir que a sua vontade verifica, mas não dirige, nem constrói — abdica de ser homem. A função pela qual essencialmente o homem procura tornar-se senhor desta dialéctica de fins e meios — a tal função chamarei precisamente Cultura. O que significa (diga-se entre parêntesis) que a cultura inclui Ciência e Técnica — mas transcende uma e outra. A luta pela posse da Cultura aparece-me pois, na História, como a luta pelo primado do homem. E se, como alguém escreveu com acerto, o império, maior ou menor, do condicionalismo gráfico depende da idade da Técnica, não receemos afirmar que o maior ou menor império do condicionalismo técnico, isto é; o dominar o homem a Técnica; ou ser dominado por ela; ou ignorando as virtualidades resgatadoras da mesma Técnica, ser escravo apesar dela, depende da idade, seja: do nível a que subirmos em Cultura.

Ao tentar um conceito de Cultura como função do espírito, ocorre-me: «o universal como visão do homem». Mas porque o universal, como tal, é abstracto e vazio, acontece que o universal só possa ser apreendido mediante o particular. E a cultura será o «dom de ver o particular sob um ângulo universal». Ela será assim um processo em que, ao invés da universalidade lógica, o máximo de extensão se obtém através do máximo de compreensão. De onde se concluem duas coisas: não há cultura sem saber — o saber não basta para definir a cultura.

O espírito culto passa, com efeito, pelo espírito sábio, mas supera-o. Que a cultura, a rigor, não está no saber, ou no muito saber, mas no modo de

saber. É forma, não matéria. O múltiplo saber será erudição. A cultura é visão que fecunda o múltiplo saber e que, reflexivamente, um progressivo saber alarga. De onde que a erudição proceda por máxima *explicitação* do saber, a cultura por sua máxima *implicitação*.

Porque a cultura tende, no limite, à total universalidade, é óbvio que não há cultura sem esforço de análise. Mas porque não é saber disperso, ou dispersivo, mas concreto e valorativo, toda a cultura aspira, como seu termo, à síntese. Análise, porque promoção do particular ao plano do universal. Síntese, porque visão do universal mediante o particular. Em suma: análise que a visão global permanentemente integra — síntese que a preocupação da análise permanentemente ilumina.

Cultura, em seu mais fundo, secreto propósito, significa reconciliação: da vida com o homem, do homem com a vida.

Com a raiz na vida, destinada a reagir sobre a vida em que se funda, ha-de a cultura ser fenómeno vivo,

incluir e exprimir tudo o que no tempo, por sua vez, flui e vive. A cultura que, de suficiente ou desprevenida, se deixa paralisar, ou ultrapassar, deixa igualmente de ser cultura: será cultura que *foi*, mas não cultura que *é*.

É a cultura, por excelência, esse processo de integração (e humanização), pelo homem, das suas próprias alienações; essa função de equilíbrio entre um condicionalismo que permanentemente se altera e um homem que permanentemente se renova; essa capacidade para explicitar relações implícitas e transcendê-las com explicitá-las: é, em suma, esse fundo, e sempre adiado esforço, de libertação do homem pela consciencialização da vida.

Se a cultura se recusa à prodigiosa, mas inalienável função, nem por isso a vida, que passa, deixará de passar — avara das suas riquezas, pródiga das suas surpresas. A verdade, escreveu alguém, vingá-se dos que a negam. Também a vida encontra sempre maneira de vingá-se dos que a mistificam — ou a ignoram.

AUGUSTO SARAIVA

EDIÇÕES BRASILEIRAS

WILHELM STEKEL — *Educação dos Pais*. (Nova edição).

Notável obra do discípulo de Freud e fundador da «Psicanálise Activa». Em relação a Freud, Stekel é essencialmente prático, avesso à metafísica e foi ele talvez quem tenha salvo a psicanálise como método terapêutico e como doutrina psicológica. Para ele, o resultado terapêutico é a pedra de toque do valor, do conhecimento.

Uma das suas conclusões, em que diverge de Freud, é considerar todas as neuroses como unicamente oriundas de conflitos psíquicos.

Educação dos Pais, um dos mais notáveis ensaios de Stekel, levanta uma importante questão: *Como as falhas de carácter dos pais, como suas tendências instintivas agem sobre a sua descendência*.

Partindo do princípio que crianças nervosas se originam de casamentos infelizes ou desharmoniosos, apresentamos os mais diversos tipos de mães e pais — para estudar a sua influência sobre a sua descendência.

Com abundante documentação demonstra essa estreita relação entre a vida da família e a origem de certas doenças nervosas e, como médico, não se satisfaz em estabelecer umnexo etiológico. Vai além, traçando directrizes terapêuticas, lançando as bases para uma educação dos pais.

No prefácio, Stekel declara que «só uma nova organização moral poderá da confusão presente preparar um futuro melhor», o que é muito discutível e diz-nos: «Apenas me move um desejo: que este livro seja lido pelos jovens que vão contrair matrimónio».

JAMES JOYCE — *Retrato do artista quando jovem*.

O autor do «Ulysses» reconstituiu neste romance a infância e adolescência de um artista num certo meio e circunstâncias que são, mais ou menos, as da Europa culta das primeiras décadas deste século.

É a história da juventude do artista em geral, de todo o homem dotado de temperamento artístico, com as suas crises, nessa sociedade em que ele se mantém à margem do embate e voragem dos interesses e dos apetites que orientam os homens de acção, absorvido pela tarefa de conhecer, de compreender e de exprimir. O artista que sendo inconforme não intervém ainda, mas cuja obra apressa o processo de desintegração de uma sociedade corrompida, cujas contradições ganham relevo.

Como em «Ulysses» o herói deste romance é simultaneamente um personagem real e um personagem simbólico, a começar pelo seu nome, Stephen Dedalus (Dedalus: nome do arquitecto do Labirinto, pai de Ícaro).

Foi este romance que tornou conhecido Joyce, tendo tido um sucesso de escândalo pela franqueza e ausência de respeito humano.

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 REEMBOLSO DE POSTAL.

NOTA SOBRE FERNANDO PESSOA, PRÉ-MÍSTICO

(Continuação da 1.ª página)

É mais ou menos sabido (sabe-o, pelo menos, quem tenha entendido a problemática dos grandes poetas) que entre poesia e misticismo há muitas e estreitas relações. Um grande poeta não pode deixar de ser um homem, em quem os problemas do ser pensante assumam autêntica grandeza. Não, evidentemente, que a missão do poeta seja pensar; não, evidentemente, que haja poetas metafísicos, se bem entre poesia e metafísica possa haver, e haja, estreitas relações. Como, porém, um poeta é, antes do mais, um homem, um homem autêntico, e nenhum homem autêntico pode ser estranho ao pensamento dos seus próprios problemas, torna-se evidente que se não caracterizando a actividade poética pelo pensamento e sim pelo malogro deste, a poesia, apesar de tudo, entretece-se das relações existentes entre o pensamento e o sentimento, entre a parte do homem que busca a inteligibilidade e aquela outra que se não satisfaz com os resultados que se vão obtendo.

Diremos, pois, que em todo o homem atento à «gravidade e ao mistério da vida», como diz Fernando Pessoa, há, latentes, o poeta, o filósofo e o místico: o poeta irrompe o canto desesperado, quando nem a revelação mística, nem a disciplina filosófica se apresentam como remédios; o filósofo quando o pensamento discursivo e tudo que este implica, domina o caos; o místico quando surge a veledade de se ter superado o nível em que o poeta ou o filósofo se movem. E, se o místico tende para o silêncio, o filósofo para o discurso lógico, o poeta tende para o canto desesperado. Todo o grande poeta é um desesperado. Antero foi-o, na medida em que não logrou ser o filósofo que almejava; Pessoa, na medida em que a revelação mística se lhe furto. E daqui, a ter este discurso visos de verdadeiro, a diferença que aos olhos salta, entre a poesia de Antero e a de F. Pessoa: a do autor dos «Sonetos», mais lúcida; a do autor da «Ode Triunfal» mais confusamente mística.

Em meu entender, foi Fernando Pessoa, como ser pensante e emocionável, um pré-místico e não um pré-filósofo. Como ser que se exprime, ele foi, acima de tudo, um poeta. Os seus próprios escritos em prosa, de que Jorge de Sena acaba de nos dar uma bela selecção, revelam, ao que creio, os problemas dum homem que buscando a unidade mística, só logrou exprimir-se cabalmente, na medida em que não a atingiu,

como poeta, o que não é pouca coisa, especialmente em Portugal, onde encontramos um candidato a poeta, em cada esquina.

Se compararmos as características que B. Russell considera fundamentais do misticismo com o que sabemos da problemática de Pessoa, verificamos:

I) — F. Pessoa sofreu a experiência negativa do misticismo, mas não a ultrapassou. Se a ultrapassasse, a razão dos seus versos teria desaparecido. O poeta que canta:

Emissário dum rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções de além,
E as bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anómalo sentido...

Inconscientemente me divido
Entre mim e a missão que o meu ser tem,
E a glória do meu Rei dá-me o desdém
Por este humano povo entre quem lido...

Não sei se existe o Rei que me mandou.
Minha missão será eu a esquecer,
Meu orgulho o deserto em que em mim estou...

Mas ah! eu sinto-me altas tradições
De antes de tempo e espaço e vida e ser...
Já viram Deus as minhas sensações...

.....

Trila na noite uma flauta. É de algum
Pastor? Que importa? Perdida
Série de notas vagas e sem sentido nenhum
Como a vida.

Tenho a alma feita para ser de um monge
Mas não me sinto bem.

.....

Neófito, não há morte.

O homem que, procurando pensar com «raciocínio matemático» afirma: «Se a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização europeia, é que essa futura civilização europeia será uma civilização lusitana» (*A Nova Poesia Portuguesa*, p. 84). O homem convivente que escreve a um amigo, Côrtes Rodrigues: «Você é, como eu, fundamentalmente, um espírito religioso»; «quem olha religiosamente para o espectáculo triste e misterioso do Mundo»; «estas minhas tristezas de altura»; «mesmo nos pântanos do meu espírito há lotus que florescem»; «não é nada de estranho, nem de fantástico: no fundo, um curioso conflito entre partes superficiais e estéticas do meu ser de alma e outras partes religiosas e profundas dele» (*Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes Rodrigues*). Sim: um homem, que como poeta, como pensador, como convivente, assim se nos apresenta, e não será claro que sofreu intensamente a experiência negativa do misticismo, mas que não a superou, e, por isso, foi o poeta que sabemos?

II) — No que respeita à busca de unidade, Fernando Pessoa procurou-a, de tal modo, que, não alcançando, construiu o compromisso dos heterónimos: se Pessoa tivesse tendência para o filosofar procuraria aprofundar, tanto quanto possível, a relação entre o ser e o conhecer e nunca sentiria a necessidade, nem surdiria a possibilidade, de ele se transformar em quatro pessoas, cada uma com a sua orientação e a sua atitude mental definida. À procura da unidade mística, ele não encontrou mais que fragmentos dessa unidade. E repare-se: não são só os poetas que se opõem; os pensadores Fernando Pessoa e Alvaro de Campos também se opõem como se poderá facilmente verificar pela discussão de A. Campos, no ensaio *O que é a metafísica?*, dos pontos de vista de Pessoa ele mesmo, no ensaio *Atena*. Por isto tudo, a fragmentação heteronómica implica a unidade do ser mental que se chamou Fernando Pessoa e implica a tendência para uma unidade mística onde se resolvessem as antinomias do ser pensante. Não se resolveram, mas isto não significa que devamos concebê-lo como um filósofo, por não ter atingido o que buscava, para além da filosofia. Mesmo quando se exprime discursivamente, ele permanece poeta e pré-místico.

III) — A negação da realidade do tempo!: não há tempo na poesia ou no pensamento de F. Pessoa. Como a sua obra comprova e como ele mesmo diz em carta a Casais Monteiro: «não evoluo, VIAJO». Se sob qualquer dos aspectos fundamentais do misticismo, Pessoa quase foi místico, foi-o sobretudo pela intemporalidade do seu ser pensante.

IV) — A negação do mal, é, no autêntico místico, o último e decisivo corolário da sua atitude. Desde que F. Pessoa, conforme penso, se ficou no pré-misticismo, não é necessário, para que esta hipótese tenha visos de verdadeira, que o poeta se tenha abertamente pronunciado sobre a vitória do bem sobre o mal. No entanto, ouçamo-lo: «*Que o mal e o pouco do presente nos não deprimam nem iludam*: são eles que confirmam o nosso raciocínio. Têhamos coragem de ir para aquela louca alegria que vem das bandas para onde o raciocínio nos leva!» (*A Nova Poesia Portuguesa*, p. 28).

Se, a isto, juntarmos o seu ocultismo, a astrologia e «fenómenos nem-bons-nem-maus, mas ao princípio perturbadores, como o aparecimento em mim de fenómenos

de magia» (Conclui na página 12)

ROMANCE E ESTILO

(Continuação da 1.ª página)

de apetites, de cálculos e de rancores, de amizades e de cumplicidades que todos os anos, ao aproximar-se Dezembro, anuncia a atribuição dos Prêmios literários. Este ano (1946, é claro) como quase sempre, o Prémio Goncourt e os seus satélites deram-nos alguns tumultos sem importância, a explosão normal de paixões, de ambições, de baixezas e de maquinações a que a literatura antes fornece pretexto do que motivo, e mais uma máscara do que uma expressão. Sentimos o desejo, perante tudo isso, de nos conservarmos cuidadosamente a distância. Mas não é possível fazê-lo totalmente. A escolha dos Goncourt dirigirá a de milhares de excelentes pessoas. Muitas famílias francesas compram quatro ou cinco livros por ano, o anual Mauriac, o anual Maurois, que vão encher as prateleiras de mistura com essa grande desordem que constituem os laureados do Goncourt, de Proust a Guy Mazeline, de Malraux a Jean-Louis Bory, de Marcel Arland a Jean-Jacques Gautier. Quatro ou cinco index, o do Goncourt, do Interaliado, do Renaudot, do Fémina, apontam ao público algumas obras, numa explosão de magnésio que tem o perigo de ofuscar e de enganar a vista. Convém portanto voltar à literatura e examinar com um pouco de calma e de cuidado o valor literário dos livros assim propostos à escolha dos leitores.

Num artigo que se seguiu ao veredicto dos seus companheiros de mesa (*dos Goncourt*), André Billy procurou justificar a sua escolha de 1946. Sente-se que Billy não está à vontade, e o seu discurso de defesa termina com uma confissão severa: «Para dar um prémio ao melhor romance do ano, um júri, mesmo muito honesto e experiente, não basta». No que se dará de boamente razão a André Billy, muito mais do que aos argumentos que antecedem essa conclusão. Com efeito, segundo o crítico do *Littéraire*, Jules Roy e o seu livro *La Vallée Heureuse*, foram afastados da escolha dos Goncourt por bem singulares motivos. Ao que parece, *La Vallée Heureuse* não é um romance, e «a Academia Goncourt tem o preconceito do romance... e considera o êxito, mesmo contestável sob certos pontos de vista, de um romance, mais probante que o de uma ou várias narrativas. Temos também o preconceito da imaginação. Temos o da literatura intemporal, da literatura que nada deve, ou deve o menos possível, às circunstâncias».

La Vallée Heureuse, um dos melhores livros que um escritor jovem tenha publicado este ano, é a história do chefe de equipagem de

um bombardeiro durante a guerra. O retrato de Chevrier, o aviador organiza-se em episódios que André Billy nos faz lamentar não os ter o autor numerados por capítulos, já que afinal é disso que se trata. E certo não ser este livro de Jules Roy *construído* como um romance policial, e que nele a imaginação nunca se apresenta *pura*. Mas é também certo que o seu livro tem princípio, meio e fim, que se vêem os personagens correr aventuras sempre renovadas, desenvolver e completam de página para página. Que mais haverá a pedir de um romance? Perante uma obra assim, deveremos nós apelar para uma concepção escolástica do romance, para cânones, regras, que seria bem difícil precisar? Existirá um *romance*, como outrora existia uma tragédia em cinco actos e em verso? Se insistíssemos muito com André Billy, não creio que ele fosse ao ponto de admitir tal coisa. Quanto aos preconceitos acerca da obra *intemporal* e de *pura imaginação*, também não é coisa para se tomar a sério. Se por isso se entende a obra que não deve nada à vida real e à experiência do autor, bem poucos livros poderiam pretender ser laureados. Até Lautréamont, os *Cantos de Maldoror* e as *Fábulas* de La Fontaine seriam suspeitos. O próprio André Billy escreveu os seus melhores livros a partir duma experiência vivida. O seu melhor romance é em grande parte um documentário sobre a educação religiosa nos fins do século passado, tal como a narrativa de Jules Roy é um

documentário sobre a vida dos pilotos no primeiro terço deste. Tratar-se-á então de *reclamo*? Seria necessário que Jules Roy esperasse quarenta anos para nos dar o seu testemunho? Não seria necessário considerar em primeiro lugar o valor moral e literário desse testemunho, a intensidade das imagens e a força das reflexões que nos são apresentadas, a arte com que o escritor soube compor e ordenar o que lhe foi dado pela vida, a sua experiência exterior e a sua experiência interior? E, caso se pretenda fingir alheamento perante os grandes debates do realismo e da fábula nua, da intidelidade em arte e da fidelidade intelectual à verdade humana, um elemento há que não se pode desdenhar: refiro-me ao *estilo*.

Não querendo tratar Jean-Jacques Gautier pior do que o trataram os seus colegas do *Figaro*, que tiveram (penso em Jean Duché) a rara elegância de saberem ser severos para com ele, não querendo ser desagradável para o consciencioso artífice da narrativa romanesca que é Michel Robida, torna-se necessário constatar que os seus dois livros carecem singularmente de *estilo*. *Histoire d'un fait divers* pretende ser uma narrativa na tradição naturalista, não de Zola ou de Daudet, mas dos escritores menores da Escola de Médan, Henry Céard, por exemplo, ou Brioux. Jean-Jacques Gautier está no seu direito se pretende limitar assim a sua ambição, e nós no nosso, de o lamentar. Michel Robida visa mais alto. O seu desígnio, mais do que à *Robe Rouge*, a *Blanchette* ou a *Les Avariés*, faz pensar no do imenso Roger Martin du Gard ao empreender os *Thibault*. Já não é o espelho que se passeia ao longo dum caminho, mas o óculo de longo alcance assestado sobre uma família. De 1939 a 1945, Michel Robida segue dois casais e os que o rodeiam, lança os seres na tempestade e na calma, na vitória das circunstâncias sobre os homens ou dos homens sobre as circunstâncias. O seu romance lê-se com interesse, o de Jean-Jacques Gautier com curiosidade. Mas um e outro, com a sua habilidade ou a sua probidade, o seu engenho ou a sua sensibilidade, têm isto em comum: ausência de estilo.

Não seria justo esmagar o autor da *Histoire d'un fait divers* e do *Temps de la Grande Patience* comparando-os com gloriosos *ainés*, estabelecendo um paralelo entre a linguagem falada de Gautier e a de Sartre, de Aragon e até de Henri Calet, entre a prosa regrada e incolor de Michel Robida e a linguagem desnudada, invisível de Roger Martin du Gard ou Tolstoi. Comparemo-los apenas com os seus concorrentes menos felizes.

Em *Nous reviendrons* de Louis Parrot, que teria merecido mil vezes um dos grandes prémios de 1946, Tomás, o herói, é mineiro como o de Jean-Jacques Gautier. Se a mina de Espanha é de cobre, e a de Auchel de carvão, e o cobre tem mais brilho

(Conclui na página 12)

ADOLFO CASAIS
MONTEIRO

EUROPA

POEMA

●

PREÇO 10\$00

●

EDITORIAL
CONFLUÊNCIA

C R Í T I C A

Manuel de Azevedo — PANORAMA ACTUAL DO CINEMA

LIVRARIA LATINA EDITORA, PORTO

É bem conhecida a actividade jornalística de Manuel de Azevedo. Tem-se principalmente afirmado como aguerrido defensor de um cinema livre de compromissos que limitam a sua expressão e desenvolvimento como arte; como um denodado campeão do cinema utilitário, esclarecedor e educativo.

O seu terceiro e último livro, *Panorama Actual do Cinema*, contém: «certas impressões e comentários críticos a propósito de filmes e problemas que se lhe relacionam», anotadas no período de alguns anos; «apontamentos jornalísticos seleccionados na colaboração que no ano de 1943» o autor manteve na imprensa diária; e um «projecto de ensaio» sobre Jean Renoir e o futuro do cinema francês.

Nas suas 80 páginas estas impressões, comentários, apontamentos e este projecto de ensaio não chegam a formar, efectivamente, um panorama actual do cinema. Em nosso entender, a recensão crítica de filmes (mesmo abrangendo um período de 6 anos) que constitui a trama fundamental do livro, só poderia dar-nos uma visão panorâmica do cinema actual se fosse feita com outra amplitude e profundidade e, talvez, de um mais complexo ponto de vista crítico.

Detenhamo-nos, brevemente, neste último ponto: se bem concluímos, M. A. preocupa-se, principalmente, com aquilo a que poderemos chamar grosseiramente — o conteúdo ideológico do filme. Em regra, parece atraí-lo mais desenrolar-nos o fio da história, vincar o seu significado humano e social — inserindo-a no condicionalismo económico, social e ideológico da nossa época, ora nos seus aspectos regressivos, ora nos seus aspectos progressivos. M. A. parece mostrar certa relutância em abordar os aspectos técnicos e estilísticos da arte cinematográfica: em se colocar de um ponto de vista interno à obra produzida, considerada na sua especificidade. Por outras palavras: as suas considerações poderiam muitas vezes aplicar-se a outras modalidades da arte, especialmente da arte ficcionista: romance, teatro, etc. (Vejam-se, por ex., os seus comentários críticos, aliás vigorosos, aos filmes *Terra Bendita*, pág. 13; e *Três camaradas*, pág. 20).

Não discordamos, por forma alguma, da necessidade de o crítico rasgar os olhos dos espectadores para as condições em que se produz a obra cinematográfica nesta fase da vida social-política dos povos; para o infantilismo, a frivolidade, o cabotinismo, o lugar-comum, e até o de-

magogismo, da maior parte dos divertimentos cinematográficos; para a velada intenção por que eles se fazem assim e não de outra maneira, etc., etc. — mas entendemos, com Manuel de Azevedo que: «A crítica cinematográfica deverá ser total. Se apenas se preocupar com a técnica, todo o valor cultural que a justifica e engrandece desaparecerá automaticamente. Por outro lado, quando a crítica dos filmes se não ocupa da técnica, mas apenas do valor humano e social das obras analisadas, perderá o seu carácter cinematográfico, que também interessa».

Este também, que sublinhámos, é significativo...: M. A. aborda os problemas técnicos e artísticos do filme, e a sua inserção nas correntes e evolução geral da 7.^a Arte, à *contre-cœur*, certamente porque nele avulta, por forma quase exclusiva, o publicista generoso que concebe a função crítica como uma tarefa... desmistificadora, como creio que estava e está ainda em moda dizer-se.

É, talvez, por isto que o vemos afirmar de maneira que nos parece imprecisa e muito discutível: «O individualismo feroz e estéril tem no cinema o desmentido mais claro e um carrasco impiedoso e justiceiro». — O que entende M. A. por *individualismo feroz*? Qual o é e qual o não é? Se é justo pôr a alternativa, pois a adjectivação faz supor haver duas ou mais espécies do género.

Feroz ou não feroz, é inegável que o individualismo, considerado como posição ideológica, como concepção de vida, pode exibir abundantes, humanísimas e sublimes afirmações de arte, numa manifestação de fecundidade, que não de esterilidade. Negá-lo, cremos, só por irreflexão, insensibilidade ou deficiência de informação; negá-lo é contradizer que a grandeza e a perenidade da obra de arte se deve à circunstância de representar significativamente a época e a classe a que pertence, e que estas em parte explicam.

Sem dúvida é motivo para reflexões, numa época de transparentes tendências colectivistas, que o cinema seja «o resultado de uma obra colectiva», como diz M. A.; já o foi a arquitectura medieval, numa outra época de tendências colectivistas, tão longe, porém, sob todos os aspectos, da nossa.

Devemos, porém, distinguir o sentido em que o cinema é uma arte colectiva daquele outro em que é a

«pintura colectiva ou a poesia realista» (pág. 52), coisa que, se bem percebemos, M. A. não fez: com efeito, o cinema é-o quanto à natureza de produção (equipes de técnicos e artistas), a pintura e a poesia a que M. A. se refere são-no quanto ao significado, quanto ao ímpeto massivo de uma ideologia nova — a de uma classe que espera e luta pela sua hora. Haveria aqui muito que conversar, mas isto já vai longo. Repare-se, por fim, que o grande centro de produção mundial de filmes, os E. U. A., é ou virá, talvez, a ser o último reduto do individualismo.

Vem a propósito dizer que estamos inteiramente de acordo com M. A. quando ele afirma que a perfeição técnica dos filmes norte-americanos *tida como uma despersonalização nos filmes produzidos naquele país constitui, pelo contrário, uma enorme vantagem*. etc. (pág. 12).

Também nós não vemos em que a riqueza de recursos técnicos e a maestria da sua aplicação possam ser óbices a que o filme ganhe altura artística e humana. Se a maior parte dos filmes americanos nos desilude (como, de resto, os europeus, já se reparou nisto?) é por outras razões e poucas pessoas, entre nós, nos têm, como M. A., elucidado a esse respeito (vejam-se neste livro as págs. 11, 22, 30, 41, 52, etc.). Em nosso entender, a descrença no cinema americano como capaz de se realizar como arte, funda-se, talvez, nestas razões fundamentais: A produção de filmes nos E. U. A. não tem, do ponto de vista quantitativo, paralelo em todo o mundo: o número de filmes comerciais é, em absoluto, avassalador, e isso impressiona; a perfeição da sua técnica torna, pelo contraste, mais relevante a indigência humana e artística; há algo nele a que o espectador e crítico europeus, filho de uma cultura mais requintada a madura, recusam a sua adesão. O mercantilismo («a grande cruz do cinema» lhe chamou Roberto Nobre) afecta o cinema de quase todo o mundo; a modificação do regime social-financeiro da sua produção e distribuição, o esclarecimento do espectador hão-de libertá-lo.

Manuel de Azevedo tem plena consciência da missão esclarecedora da crítica (págs. 5, 9, 58). Este seu livro é mais uma contribuição meritória para dar «consciência crítica» ao espectador de cinema. Chamamos a atenção para ele, para as suas páginas sobre a função cultural do cinema, sobre o cinema português, sobre os problemas da «dobragem», do «intervalo», sobre a admissão das crianças e adolescentes ao espectáculo cinematográfico, etc.; para os esboços de estudo acerca da personalidade artística e da obra de Pabst, de Chaplin e, sobretudo, de Renoir. O projecto de ensaio sobre «Jean Renoir e o futuro do cinema francês» faz-nos desejar que M. A. prossiga neste caminho; vale-lhe, e vale-nos a pena.

LEIA E ASSINE

«MUNDO LITERÁRIO»

RUI GRÁCIO

P A N O R T A M A

CURIOSIDADES DA VIDA DE EDISON

A 11 de Fevereiro de 1847 — fez agora cem anos — nasceu Tomás Edison, em Milão, estado de Ohio, nos Estados Unidos. Edison pertence ao número daqueles privilegiados cuja glória ressoa em todos os ouvidos do mundo. O valor do seu trabalho pode avaliar-se pela universalidade do seu nome pois é deveras admirável que um homem, que foi um técnico, conseguisse saltar tão espectacularmente da fronteira limitada do seu campo de acção para o vasto mundo exterior. Se Edison fosse um homem de ciência nunca teria alcançado semelhante multidão de admiradores embora muitos destes, na inconsciência vulgar dos que admiram, julguem ter sido Edison um homem de ciência. Não, Edison foi «apenas» um inventor. É este «apenas» que o inferioriza na escala hierárquica dos valores científicos, o mesmo «apenas» que o eleva às culminâncias, nunca atingidas, do génio prático, teimoso, exaustivo.

Na verdade os conhecimentos científicos de Edison eram insignificantes. Os conceitos filosóficos que envolvem a Ciência não lhe interessavam. Segundo um dos seus esclarecidos biógrafos nunca Edison chegou a compreender a hipótese de Avogadro e, consequentemente, nunca teria construído quaisquer concepções lógicas da teoria atómica. Entretanto ultrapassou-a descobrindo o chamado «efeito Edison», fundamento das lâmpadas termo-iónicas onde se aceita que um filamento metálico incandescente é fonte espontânea de electrões.

Nas suas linhas gerais, a vida de Edison é conhecida do público. Passou defronte dos olhos de toda a gente em duas películas cinematográficas que lhe focaram a vida, uma em rapaz, outra em homem feito e consagrado. Pretendemos apresentar alguns aspectos menos conhecidos e talvez propositadamente postos de lado por aquele espírito peculiar aos biógrafos que arrancam os seus heróis às vulgaridades da vida como se neles tudo fosse aureolado de sobrenatural. A existência activa, quase delirante, e raivosamente teimosa de Edison não cheira a sobrenatural: cheira a suor. Ele próprio o diz, com a rudeza inerente ao homem incansável, ao definir-se magistralmente: o génio consegue-se com um por cento de inspiração e noventa e nove por cento de transpiração.

Edison era um homem rude, dominador, frequentemente encolerizado,

pouco escrupuloso nas afirmações e nos negócios e singularmente adaptado à falta de escrupulos dos outros. Era quase surdo, tinha a cabeça anormalmente grande, expressava-se mal, mascava tabaco continuamente e não parava de cuspir para o chão. Quando Rosanoff, seu biógrafo e seu colaborador, se lhe dirigiu para receber instruções sobre as normas que deveria usar no laboratório onde ia trabalhar, Edison — que tinha então 56 anos — cospe no chão, dá um grande berro e diz: — Com mil demónios! Aqui não há normas! Aqui trabalha-se!

Desprezava as manifestações artísticas de qualquer espécie. Sem lhe interessar a música e sem a conhecer, inventou a gravação dos discos. Entretanto, quando os alemães lhe encomendaram gravações de música clássica ficou muito admirado por o seu invento se prestar àquilo.

É sabido que Edison passou parte da sua prodigiosa meninice a vender jornais nos comboios. Não o lamentemos por, isso pois não foi por imposição de miséria que se entregou ao trabalho. Naquele tempo — informa Crowther que o biografa — a educação escolar era casual e os rapazes de 12 anos, normalmente, já trabalhavam. Estava então acesa a guerra civil nos Estados Unidos e a ansiedade da população manifestava-se abertamente na procura de jornais. O pequeno Edison dispôs-se a tirar todo o proveito daquela situação vulgar. Ele próprio iria fundar o seu jornal, o Weekly Herald. E assim foi. Fundou-o, sózinho, com a aguda visão e preserverante firmeza dum adulto experiente... de 12 anos. Comprou a prensa, comprou o tipo, instalou-se no vagão destinado aos correios onde a sua vivacidade lhe proporcionou o melhor acolhimento, redigiu as notícias de ponta a ponta, compôs e imprimiu, vendeu edições de muitas centenas de exemplares e, ao mesmo tempo, comprava hortaliças no mercado de Detroit, onde o comboio estacionava, e vendia-as mais caro noutros lugares afastados.

A ansiedade do público ia aumentando com as surpresas da guerra. Um dia Edison sai de Detroit com seu crescente monte de jornais recheados de notícias frescas. Na primeira estação a que chegou, uma multidão ávida de informações corre para ele a pedir-lhe jornais. Cada exemplar custa a bagatela de 5 centavos o que não corresponde a tama-

na avidez. Na estação seguinte repete-se a cena, mas agora Edison sabe tirar proveito dela. Cada jornal é vendido a 10 centavos. Assim seguiu até o termo da viagem, em subida sempre crescente, até o exagero de 25 centavos cada número.

Naquele tempo começavam a tornar-se conhecidas as primeiras aplicações práticas da electricidade. Edison entregou-se a elas com sua excepcional capacidade inventiva e que o futuro mostrou ser verdadeiramente prodigiosa. Aos 21 anos conseguiu Edison, sem capital, sem pagar impostos e quase sem que ninguém desse por isso, desenvolver uma rede telegráfica no centro da cidade de Boston onde vivia nessa época. Já havia então algumas casas sobre cujos telhados passavam os fios de transmissão da Companhia organizada. Edison entrava nelas, declarava-se falsamente empregado da Companhia, pedia licença para ir ao telhado examinar os fios e, uma vez aí, instalava a sua rede particular de transmissão.

Por muito estranho que pareça não era a cupidez do ganho que levava o pequeno Edison a aumentar o preço dos seus jornais, nem a deslealdade da concorrência que fazia o telegrafista subir aos telhados. Todo o seu dinheiro desaparecia na compra de reagentes, de máquinas, de ferramentas; toda a sua preocupação, verdadeira necessidade temperamental, era a de criar, imaginar, vencer. Lidou com centenas de milhar de dólares e, entretanto, pareceu desconhecer o valor do dinheiro.

Aos 22 anos, já homem de longa experiência, foi recebido pelo presidente da Gold and Stock Telegraph Company que desejava comprar-lhe um registor automático das cotações da bolsa, o qual Edison realizara. O inventor ia firme na tenção de pedir 5 mil dólares mas quando o presidente lhe perguntou quanto queria, atrapalhou-se, perdeu a serenidade e foi ele que se quis informar de quanto lhe davam. «40 mil dólares!» — responde-lhe o presidente. Edison ia perdendo os sentidos. Não conseguira prever o valor do seu invento. Na posse do cheque, que então lhe foi entregue, Edison dirige-se ao banco e é recebido com estranheza. O cheque não estava endossado e, portanto, não lhe podiam pagar. O presidente da Companhia divertia-se à custa daquele génio ignorante das coisas comensinas. Fôra simples brincadeira. Edison recebeu os seus 40 mil dólares num grande maço de notas e, no dia seguinte, depois de uma noite em claro a tomar conta do seu dinheiro, estupefacto e desorientado, foi procurar de novo o presidente e perguntar-lhe que havia de fazer daquelas notas. Responderam-lhe o que ele desconhecia: que abrisse uma conta no banco.

C I E N T Í F I C O

PAUL LANGEVIN

P O R J O L I O T - C U R I E

(Discurso proferido nos funerais de Paul Langevin)

HÁ seres de excepção, feitos de luz e de beleza, que deixam na sua passagem ao longo da vida os sinais indelévels das suas grandes virtudes. Paul Langevin foi um desses seres excepcionais, desses seres de que se contam muito poucos em cada século, os quais, pela sua inteligência criadora, a sua preocupação de espalhar o bem à sua volta, o seu ardor na defesa das causas justas, estão na origem dos reais progressos da humanidade.

Como poderia eu, com a profunda emoção que sinto, resumir em algumas palavras a imensa obra científica de Paul Langevin, e traduzir a profunda influência que exerceu sobre todos nós o pensamento desse grande sábio? Dar continuidade ao seu ideal científico pela pura alegria da investigação: «A tarefa da ciência é adaptar cada vez melhor o nosso espírito à realidade, construir uma

representação cada vez mais adequada do mundo que nos rodeia e ao qual pertencemos, primeiro para o compreender, em seguida para passarmos da compreensão à previsão e finalmente à acção».

Considerar a Ciência como um poderoso meio de educação e de libertação do homem para criar mais justiça e mais bondade.

Julgo ser fiel ao Pensamento e à Acção durante toda a existência daquele cuja perda imensa choramos, recordando assim a elevada concepção que ele tinha da tarefa da Ciência e da função social daqueles que a servem. As últimas palavras que pronunciou foram ainda para afirmar esse ideal.

Paul Langevin incarnava e incarnará sempre simultaneamente esses dois apostolados do grande sábio e grande cidadão: enriquecer o nosso conhecimento do mundo e criar um mundo em que venha a reinar a justiça.

Quando lhe sucedia tentar situar a sua obra de físico na evolução da Ciência, gostava de dizer que tinha vivido sucessivamente as grandes crises revolucionárias sofridas pela física nos últimos cinquenta anos. E se nesse momento falava de certas dificuldades de adaptação do espírito à nova maneira de interrogar a Natureza, todos sabíamos que não só ele as tinha vencido, como ainda que em muitos domínios a sua contribuição fora fundamental, como foi essencial a sua influência, representada por um ensino de extraordinária fecundidade e pelos conselhos que prodigalizou aos sábios de todos os países.

Na opinião de todos, Paul Langevin era um dos mais altos espíritos do nosso tempo. Foi ele que, em 1938, sucedeu ao grande Lorentz na Presidência do célebre Instituto Internacional de Física Solvay. É muito longa a lista das academias estrangeiras a que pertencia.

Encontra-se na obra de Paul Langevin a marca de um espírito universal e uma extraordinária clareza e precisão de juízo. Foram tais qualidades que lhe permitiram analisar com tamanha profundidade o problema social e adoptar em relação a ele a atitude que tanto admiramos. Paul Langevin

não quis fazer parte de uma elite de sábios liberta das contingências práticas; foi como militante, como membro da grande comunidade dos trabalhadores, que se preocupou com os problemas sociais.

Foi graças ao seu ensino no Colégio de França e à sua Cadeira de Física e Química que se realizou em França a assimilação e o desenvolvimento das grandes descobertas teóricas e experimentais da física. Sôzinho, de começo, no nosso país, adaptou e depois ensinou a teoria da relatividade. Não se limitou a fazê-la compreender, deu-lhe também importantes contribuições. Sobretudo encontrou, independentemente de Einstein, a célebre lei de equivalência da matéria e da energia. É esta equivalência que está na origem da energia atômica.

Vamos encontrar a mesma clareza de visão, o mesmo génio de análise, nos seus trabalhos sobre a teoria de Lorentz, sobre a teoria cinética dos gases, sobre o paragnetismo. E sabe-se, além disso, qual foi a participação de Paul Langevin no esforço científico de guerra, pelos seus estudos sobre os ultra-sons, que representaram um papel importante na luta contra os submarinos alemães.

Se a vossa pessoa hoje nos abandona, querido Mestre, a vossa recordação e o vosso exemplo são garantia de que jamais desapareceréis.

Todos aqueles que se aproximaram de vós e vos amaram, a vossa família, os vossos amigos, os vossos discípulos, têm o sentimento de que o vosso pensamento penetrou tão profundamente neles que hão-de sentir para sempre a vossa presença, que ela ficará para sempre connosco, para nos guiar e nos dar conforto. A despeito das nossas insuficiências em relação a vós, esforçar-nos-emos fielmente por levar a cabo as nobres tarefas que vos tinheis proposto.

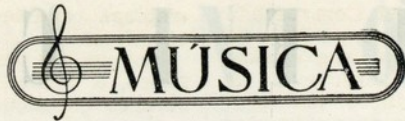
Se eu quisesse evocar as circunstâncias em que senti a minha vida depender estreitamente da vossa afectuosa influência, teria de contar tudo, pois que vos devo o essencial da minha cultura e do meu saber. Penso nessa visita que vos fiz, há 23 anos, e em que destes orientações à minha carreira, dizendo-me: «Falei de si a Madame Curie, irá ser o preparador dela». Nesse momento se decidiam o meu futuro e a minha vida familiar.

Vejo-vos igualmente, deportado em Troyes, esperando-me na estação, envolto num casacão, e mostrando-me com orgulho um modelo de átomo que tinheis cons-

(Conclui na página 16)

Próximo dos 50 anos, ao inventar o transmissor de carvão para o aperfeiçoamento do telefone de Bell, Edison desejava 25 mil dólares pelo invento e ofereceram-lhe imediatamente 100 mil.

Não deve haver na história da actividade humana exemplo mais extraordinário do que o deste trabalhador tão preocupado que, ainda criança, já era alcunhado de «velho». Frequentou a escola durante 3 meses apenas e sem proveito nenhum. Entretanto, enquanto o comboio estacionava em Detroit, ele ia estudar para a Biblioteca Pública. Aos 12 anos lia Gibbon, Hume, Burton e Newton. Já homem, trabalhava 20 horas diárias durante meses seguidos, ininterruptamente. Bastava-lhe meia hora de sono para acordar bem disposto e regressar ao trabalho. Nos últimos dias de experiências que dedicou à lâmpada de incandescência esteve levantado, a trabalhar, cinco dias e cinco noites, consecutivamente. Este homem, verdadeiramente excepcional, depois de um esforço gigantesco, inegalável, quase inconcebível, morreu com 84 anos e deixou mais de mil patentes de invenção. Era a personificação do génio inventivo.



NOTAS CRÍTICAS DE MARÇO

DIA 15—RECITAL DE SEQUEIRA COSTA, NO TIVOLI — Há duas espécies de artistas: os que se fazem e os que são feitos. Uns, são os próprios a descobrir e a exercitar as suas virtualidades, na dura escola da vida; os outros, meninos de talento precoce, cujo caminho os mestres vão limpando de escolhos. No primeiro caso, o artista vence ou é vencido, na luta que trava com o meio; no segundo caso, é o mestre que perde ou salva um talento inexperiente da vida.

Por aqui se pode avaliar que a formação artística dum jovem é, de todos os problemas de educação, o que, indubitavelmente, se reveste da maior complexidade e delicadeza. Criar um artista é como criar uma planta. Nos primeiros tempos, quando esta é um rebento verde a aflorar a terra, a semi-obscuridade e a frescura dos viveiros favorece-lhe o ambiente propício ao desenvolvimento. O muito sol ou a muita luz molestam as folhas tenras que acabam de despontar; o frágil caule, pode quebrá-lo o vento... Mas um dia virá em que a planta deixará de se sentir bem no viveiro. E, então, transportada para o ar livre, e aí, ao contacto com os elementos, crescerá e se fará arvore. Tal acontece com o jovem artista.

José Carlos Sequeira Costa, que muito cedo revelou aptidões para a música, teve a sua educação artística confiada a um grande mestre: Viana da Mota. O que um método de ensino aliado a uma disciplina de trabalho é susceptível de conseguir, pôde verificar-se amplamente neste recital. De facto, não é vulgar de dar-se a apresentação oficial dum jovem músico português que revele já tão sólidos conhecimentos e tão promissor arcaboço de concertista, como Sequeira Costa. Não serei eu, porém, quem cometa o lapso de apreciar o discípulo somente em função do mestre. E aqui cabe indagar até que ponto as qualidades naturais daquele sofreram evolução no sentido da independência e da personalidade. Chegámos ao momento em que a planta busca o ar livre. Sequeira Costa, pelo que foi possível observar, encontra-se no termo da sua fase escolar: possui uma técnica, mas não um estilo de interpretação. A primeira é produto do exercício; a segunda fruto da meditação. Uma é exterior ao indivíduo, a outra é parte dele. Mestre Viana da Mota deu-lhe tudo o que lhe podia dar, apetrechou-o para a vida. Agora, para que José Carlos possa vir a ser o grande artista que promete, falta-lhe apenas isto, que se resume a uma palavra e é tudo: viver.

Será, porventura, a experiência

mais dura que se lhe pede, como artista, mas também a mais maravilhosa. Dores e alegrias, entusiasmos e cansaços, livros e paisagens, acção e pensamento, drama e humanidade — eis o segredo que lhe abrirá a compreensão das melhores páginas musicais. Então, — tal como a árvore que dá frutos, mesmo batida pelos ventos — a sua missão terá encontrado verdadeiro sentido e pleno significado. Oxalá Sequeira Costa possa, meditando, adivinhar nestas palavras o que eu não lhe soube dizer.

O programa, que foi elaborado com obras de fundo só acessíveis a pianistas experimentados, incluía uma peça de Braga Santos. Saliento aqui o facto, tanto mais de notar quanto é certo tratar-se, em programa onde a música moderna não estava representada, duma excepção sem outro propósito, certamente, que o de irmanar, num mesmo recital, dois jovens que ora começam para a vida artística.

O «Prelúdio e Fuga em mi menor, op. 35, n.º 1», de Mendelssohn, e a «Tocatta em dó maior», de Bach-Busoni, escutados na primeira parte, são trechos de grande seriedade de expressão e difícil mecanismo que põem à prova os recursos técnicos do executante. Sequeira Costa tocou-os com boa musicalidade, revelando completa independência de mãos, perfeita articulação das notas e moderado uso do pedal, sendo de notar, pela segurança que demonstrou, a forma como sublinhou as diferentes frases e apresentou o tema da fuga, na «Tocatta» de Bach.

Preenchia completamente a segunda parte do programa, a audição da «Sonata em si menor» de Liszt — pedra de toque com que se avaliam os bons pianistas, e cujas numerosas dificuldades foram transpostas com notável facilidade. A terceira e última parte, exceptuando a «Peça Coreográfica» de Braga Santos, muito bem tocada, era dedicada a Chopin, de quem se ouviram a «Fantasia em fá menor, op. 49», a «Barcarola», o «Scherzo em si bemol, op. 51» e a «Polonaise» em lá bemol maior, op. 53» que não perdía em ser tocada com um pouco mais de vigor e de movimento.

A execução destas obras por Sequeira Costa, a despeito duma certa uniformidade de interpretação, foi de molde a confirmar o que se disse acima. Que esplêndida escola, a deste rapaz!

No final, o público envolveu numa quente manifestação de simpatia e de admiração o jovem pianista e mestre Viana da Mota que teve de subir ao palco.

O recital terminou com uma colorida página de Turina, extra-programa.

DIA 17 — 29.º CONCERTO DE «SONATA» — Prosseguindo na sua meritória tarefa de dar a conhecer no nosso País a música contemporânea, «Sonata» acaba de apresentar novo recital no salão de «O Século».

Repare-se em que digo música contemporânea e não música moderna. Parece-me oportuno fazer aqui a necessária distinção. «Moderno» encerra um mundo de conceitos vivos e característicos que «contemporâneo» desconhece. Contemporâneo é uma designação genérica a envolver apenas a noção de tempo. Consoante, porém, o maior ou menor actualismo duma obra, a natureza das suas intenções e o que reflete das preocupações dominantes da sua época — assim se pode falar da sua modernidade, não, é claro, do seu modernismo.

Modernidade é, por conseguinte, a marca duma atitude dentro duma época. O valor absoluto desta afirmação verifica-se ao longo da história do pensamento humano. Com efeito, todos os artistas ou pensadores verdadeiramente grandes mostraram ser espíritos modernos. Isto é: souberam compreender o seu tempo, trabalharam para ele sem fuga, extraindo do contacto das melhores lições do passado com as novas condições existentes a melhor lição do futuro.

Decerto, SONATA entende isto nestes termos, pois que é de louvar a superior isenção com que são organizados os seus programas. Em vez de se fechar num critério único, não dando ouvidos senão à sua própria voz, SONATA tem elegido, da produção contemporânea, aquelas obras que, com possibilidades de maior projecção, melhor parecem, embora diferentemente, traduzir a nossa época. De facto, num período de tantas incertezas, como o nosso, seria prematuro ainda, e até erróneo, formular juízos definitivos. As mais diversas tendências estão, por isso, representadas nos seus programas, desde o soviético Chostakovitch ao católico Messiaen. Este aparente ecletismo não pode ser tomado, obviamente, como ausência de orientação — o que, falando-se de SONATA, seria inadmissível. Mas de amor à música, como arte e como representação «interessada» do momento crucial que se vive.

À crítica, ao público, mas muito principalmente ao tempo, se deixa por agora a definição de qual, entre a música contemporânea, é a verdadeiramente moderna e, portanto, susceptível de sobreviver. As grandes obras, todavia, não são possíveis por si sós. Para existirem, para se «fazerem», é indispensável a produção corrente, onde às vezes tão belos espíritos se consomem ingloriamente, e se queimam, na busca ansiosa, por divergentes atalhos, dum melhor caminho.

Índice do que ficou dito, — o programa do concerto em epígrafe, preen-

chido todo por obras de diferentes destinos. Nele figuravam nada menos de três importantes primeiras-audições: a «Sonatina», de Victor de Macedo Pinto; o «Sexteto» para piano e sopro, do compositor brasileiro Francisco Mignone; e de Benjamin Britten os célebres «7 Sonetos de Miguel Angelo», aguardados com justificado interesse, não só pela fama de que vinham precedidos como por serem do autor dessa extraordinária página que é a «Sinfonia do Requiem».

A expectativa não foi lograda, se bem que, estilisticamente, esta tão admirável quão desconcertante colectânea de *lieder* seja de molde a causar a mais natural surpresa. Trata-se duma obra inspirada, plena de interesse e de personalidade, mas que só como caso isolado que é pode ser considerada. A parte de piano, em relação ao canto, alcança por vezes, uma independência de processos e de escrita que a torna notável em si mesma, como, por exemplo, no belíssimo «Soneto XXXVIII» (*Rendete a gli occhi miei...*). A parte cantada contrasta com esta singularmente, pelo seu carácter melódico, de verdadeiro sabor italianizado que a própria letra se encarrega de acentuar — o que se revela, em especial, no «Soneto XXXI» (*A che più debb'io mai...*) e no «Soneto XXXII» (*S'un casto amor...*) o primeiro, acusando evidente sugestão da «canzoneta», e o segundo, do recitativo barroco de ópera setecentista. Esta dualidade que, com outro texto, seria incoerência, adquire aqui perfeito significado, na tradução dum pensamento clássico italiano através dum comentário moderno. Por tudo isto, os *lieder* de Britten exalam um perfume estranho, e ao mesmo tempo emotivo, que os repassa dum encanto indefinível. Foi de notar a versão cuidada e intencional que Loureiro Diniz procurou dar destas difíceis canções; lutou, porém, com a voz pouco maleável, por vezes velada e muito incerta nos agudos. Helena de Freitas Branco esteve muito bem ao piano.

A «Sonatina» de Victor de Macedo Pinto, tocada pelo autor, agradou dum modo geral pela sua espontaneidade, embora se ressinta de tendências um pouco intelectualistas, talvez acentuadas pela frieza de execução. Escrita com inegável felicidade dentro da moderna linguagem harmónica, o seu estilo constitui, segundo o programa, uma tentativa no sentido de «certa espécie de iberismo». Pelo que me foi dado aperceber, só no último andamento (*Rondó-bivo*), o melhor dos três, esse sentido parece ter sido em parte atingido. Nos dois primeiros (*Allegretto mosso* e *Adagio*), o texto musical articula-se em termos meramente discursivos, perdendo-se, algumas vezes, os temas num certo abstraccionismo formal.

Victor de Macedo Pinto tocara antes, a abrir o recital, 11 das 153 peças progressivas que compõem o «Microcosmo», de Béla Bartók; e a «Sara-banda» e a «Homenagem a Albert

Roussel», de Honegger. Com respeito ao «Microcosmo» — que, no dizer de Hugo Leichtentritt, «é uma espécie de dicionário do moderno estilo de piano» — alguns críticos têm procurado notar, nessas peças, ligações mais ou menos estreitas com as invenções de Bach, os estudos de Czerny, as sonatas de Scarlatti e, até, as mazurkas de Chopin, trasladadas para o idioma actual. Se algumas, porém, das mais curtas, possuem reduzido valor musical propriamente dito, todas têm grande valor técnico e didáctico. «Microcosmo», composto em 1955, é, porventura, das obras mais importantes da literatura pianística, quer pelos novos processos de escrita que cria, quer pela excelência do método pedagógico utilizado, quer pelo sábio aproveitamento de temas folclóricos e populares.

A interpretação destes difíceis trechos pode-se considerar muito correcta, conquanto só tivesse a ganhar em ser um pouco mais animada e colorida. Algumas indecisões que houve não afectaram o ritmo da execução.

Foi na segunda parte do programa que se ouviu o «Sexteto para piano e sopro». Tudo o que em Bartók, na sua livre interpretação dos temas do seu país, é espontaneidade, confiança, dinamismo, apelo admirável a todas as energias boas e latentes no homem — é, em Francisco Mignone, abandono, sensualismo, despreocupação... Se, em parte, isto é próprio da música nativa brasileira, julgo, no entanto, que o problema duma música nacional não se resolve, pura e simplesmente, pela utilização do que ela tiver de mais vulgar, de mais «fácil». É nacionalismo barato — se for o nacionalismo musical que está em jogo — aquele que explora o pitoresco em vez de extrair da natureza, digamos, idiossincrásica e melódica do seu povo o que puder ser contribuição para um mais compreensivo universalismo. A lição de Bartók é suficiente para que, por confronto, se possa estabelecer a mais segura indicação. De resto, o problema do emprego de temas folclóricos, em pura criação artística, parece-me coisa de somenos e não só de agora. Raro terá sido o compositor que não bebe nas fontes da música popular. Em certos períodos, até, foi notoriamente decisiva a acção que esta teve nos destinos da música oficial, — sem que então se falasse em nacionalismo, por isso. O que importa, em boa verdade, é saber encontrar na tradição musical o termo caracterizante e permanente que faz distinguir o estilo e estabelecer laços de parentesco entre obras de personalidade mais distinta, sem prejuízo da sua inteligibilidade no tempo e no espaço.

A linguagem deste «Sexteto para piano e sopro» é, pelo contrário, de carácter muito local. Francisco Mignone parece não ter descoberto ainda o segredo das algumas páginas de Villa-Lobos, que dão, por vezes, o exemplo típico, mas não completo, duma música a um tempo moderna e

«regional» que se exprime em termos universais.

Embora sem grande variedade melódica, a exuberância rítmica desta obra, os seus timbres exóticos e sensuais, e a clareza da escrita, dão-lhe, no seu amável brasileiro, condições gerais de agrado a que o público não resistiu, pelo que foi bisada.

Interpretação comunicativa e entusiástica de Fernando Lopes Graça ao piano, Luís Boulton (flauta), Procópio Branquinho (oboé), Carlos Saraiva (clarinete), Carlos Rodrigues (trompa) e Angelo Pestana (fagote).

HUMBERTO D'ÁVILA

ROMANCE E ESTILO

(Conclusão da página 6)

que a hulha, não basta para explicar tudo. Há outra coisa: que Louis Parrot é um escritor, e Jean-Jacques Gautier um senhor que escreve. E nisso há mais distância que entre o carvão e o metal.

(Claude Roy exemplifica a seguir, com citações dos dois livros).

Parece-me que as duas citações são duma eloquência mais evidente do que poderiam sê-lo os meus comentários. Louis Parrot é um poeta, um artista, e portanto o seu livro exprime a realidade do universo manual, do trabalho, da pobreza, da vida dos homens rentes à terra e ao sofrimento. Há mais realidade em dez linhas dele que nas 220 páginas de Jean-Jacques Gautier.

(Seguem-se transcrições dos livros de Jules Roy e Michel Robida).

A confrontação destes dois fragmentos é severa, receio-o bem, para Michel Robida. Tem todas as virtudes que se exigem do romancista, mas falta-lhe, como a Jean-Jacques Gautier, conquistar aquela que coroa todas as outras, a originalidade ou a perfeição da escrita, a magia das palavras mais verdadeiras que as coisas, o encanto misterioso e contudo evidente do *estilo*.

.....
CLAUDE ROY

SE QUISER RECEBER PERIODICAMENTE INFORMAÇÕES SOBRE NOVIDADES LITERÁRIAS NACIONAIS OU ESTRANGEIRAS, E SEM NENHUM DISPÊNDIO, ESCREVA A PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, RUA DAS GAVEAS, 6, 2.º, D.º AO CAMÕES) TELEFONE 3 0826 — LISBOA

TEATRO

Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa

Do «Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa» recebemos a seguinte circular, que gostosamente publicamos:

«O Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa, que já representou as peças «Gebo e a Sombra» — drama em 4 actos — de Raul Brandão; «Mar» — poema dramático em 3 actos — de Miguel Torga; «Judas» — 1 acto — de António Patrício; «O Doido e a Morte» — farça em 1 acto — de Raul Brandão; prosseguindo na campanha há três anos iniciada em prol do bom teatro nacional e estrangeiro, inaugura brevemente a sua 3.^a época com a representação de «Yerma» — três actos e seis quadros — de García Lorca.

Esta peça, incluída no programa deste Grupo desde a sua fundação, foi traduzida expressamente pela poetisa brasileira Cecília Meireles que, num requinte de gentileza, quis ligar o seu nome à iniciativa do «Teatro Moderno» da Faculdade de Letras.

Além deste espectáculo tem já pronto um outro de categoria internacional, constituído por *Três Máscaras*, de José Régio, e *Cavalgada para o Mar*, de J. M. Synge.

Aproveitando a oportunidade para, ao mesmo tempo que agradecemos todo o apoio que a nossa campanha sempre tem merecido de V. esclarecer que o «Gru-

po de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa», dirigido por Manuel Tânger Corrêa, Abel Flório, Joaquim Serra, António Almodovar e Dulce Rebelo, nada tem de comum com outro agrupamento que, na Faculdade de Letras, se dedica também ao teatro, mas preferentemente estrangeiro.

A repercussão da iniciativa deste Grupo de teatro é de tal forma grande que os dirigentes do Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa, resolveram levar a várias cidades do país a sua mensagem artística e cultural, iniciando a sua cruzada no dia 21 de Abril em Coimbra. No dia 22 Santarém assistirá ao espectáculo em que o «Teatro Moderno» apresenta do seu vasto programa as peças: «Mar», de Miguel Torga, com cenários sob «maquette» do pintor Guilherme Filipe, e «Doido e a Morte», de Raul Brandão, sob «sugestão» do Pintor António Dacosta.

O Grupo é acompanhado pelos professores da Faculdade de Letras Doutores Delfim Santos e Artur Gusmão.»

NOTA SOBRE FERNANDO PESSOA, PRÉ - MÍSTICO

(Conclusão da página 5)

de mediumnidade...» (*Cartas a Côrtes Rodrigues*, p. 78-9) ter-se-á que não sendo fácil a perfeita interpretação do caso poético e humano do nosso grande poeta, serão vãos todos os esforços que nesse sentido se fizerem, desde que não se aclare, previamente, a relação que em Pessoa existe entre a mística e a poesia — se é que o aclaramento dessa relação é possível.

O procurarmos desvendar os dados dos problemas poético-místicos do poeta, não nos impedirá, entretanto, de irmos fruindo o sumo prazer estético que da sua poesia dimanava. Mas tão bom como emocionarmo-nos é o compreendermos. Melhor: a emoção só poderá ser perfeita, perante a poesia de Pessoa, quando a sua compreensão for bem mais lata e mais profunda do que até aqui tem sido.

Fernando Pessoa é, ainda, sob muitos aspectos, um mundo por descobrir.

JOEL SERRÃO

ANUNCIE EM
MUNDO LITERÁRIO

Bibliografia

● EÇA DE QUEIROZ — *In Memoriam*. Organizado por Eloy de Amaral e M. Cardoso Martha. Segunda edição, acrescida com novos estudos. «Atlântida», Coimbra, 1947.

● MARTHE ARNAUD — *Negros e Brancos*. Coleção «Claridade». Livraria Escolar Editora, Lisboa. 10\$00.

● CASTRO SOROMENHO — *A Maravilhosa Viagem dos Exploradores Portugueses*. Quinto tomo. «Terra-Editora», Lisboa.

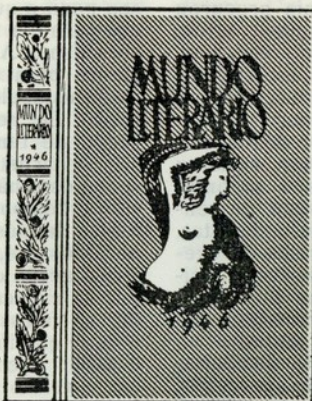
● AMÉRICO DURÃO — *Tântalo*. Sonetos. 2.^a edição. Lisboa, 1946.

● DIOGO IVENS — *Dorian Gray e o Padre Amaro*. Separata do n.º 106 da Revista «Ocidente», 1947.

● VIEIRA DE LEMOS — *Noite de Estrelas*. Contos. 1947.

CAPAS E ÍNDICES DO «MUNDO LITERÁRIO»

Serão brevemente postos à venda



Artística capa, para encadernação, ilustrada pelo pintor Magalhães Filho, impressa em cartolina especial colada em forte cartão. Índice por autores, ilustrado, (com perto de 16 páginas) e ainda um ante-rostro e frontespício impresso
Preço total 30\$00 — Para os assinantes 25\$00

Preço só do ante-rostro, frontespício e índice 5\$00 — Para os assinantes 4\$00

Preço só da capa para encadernação 25\$00 — Para os assinantes 20\$00

Preço do volume encadernado do 1.º ano (n.ºs 1 a 34) 140\$00

PAGAMENTO ADIANTADO

Faça desde já os seus pedidos para a Administração de «Mundo Literário»
Rua da Misericórdia, 81.º 4.º — Telef. 2 8328 — LISBOA



PSEUDO-MISTIFICAÇÃO

A propósito de «O mundo é um manicómio»

INCIDENTALMENTE, toquei ao de leve, no número anterior, um assunto bem digno de a ele voltar com alguma detença. Disse eu ter Costa Campos perdido a cabeça ao analisar aqui (n.º 44) *O Mundo é um manicómio*, título português do filme de Capra *Arsenic and old lace*.

Quando se lê, por exemplo, que com determinada obra de arte se pretendeu «fazer propaganda insidiosa de um sistema económico» (palavras de Costa Campos sobre a obra de Capra em geral) acho eu que se deve ficar de pé atrás, e é caso de também o outro nos fugir e cairmos estatelados no meio do chão, de pasmo! Costa Campos, que certamente sabe muito mais de cinema que eu, não deve sequer ignorar que os realizadores não são, regra geral, autores dos filmes, e que a sua quota parte de trabalho, mesmo no estrito campo da realização, está sujeita a inúmeras peias. Não me proponho, claro está, defender o cinema americano, pois tudo quanto se disser contra ele é pouco; mas não posso deixar de protestar contra estes dois lamentáveis contra-sensos que são tornar um homem responsável por aquilo que não fez (pois o filme é apenas a adaptação, e até com o estatismo do teatro, de um *vaudeville* policial de Kesselring) e reduzir a um tal esquematismo a dialéctica que o pobre do leitor acabará por supor que as coisas saem umas das outras sem sequer o mínimo de processos que transforma o porco em chouriços! Não! basta de fingir que o artista está «às ordens» do capitalista, como o marçano que recita aos clientes a «propaganda» que o patrão lhe ensinou!

Temos de admitir, porque, sem isso, tudo deixa de ter sentido, que há uma grande diferença entre ser-se condicionado por algo, e exprimir esse algo. Os realizadores que trabalham para os produtores norte-americanos servem de facto o capitalismo na medida em que não têm a liberdade de criar senão dentro de certos moldes. Mas, se dentro do sistema capitalista tudo serve o capitalismo, como explicamos os filmes de Charlot? Serão pelo capitalismo? Serão *propaganda* do capitalismo? Sabemos bem que não, sabemos a guerra que esse mesmo capitalismo lhe move. Há portanto, dentro do sistema, falhas. Num plano de menor li-

berdade, precisamente nesse plano de tão condicionada liberdade que é o do realizador sem a independência material de Chaplin, não podemos afirmar que seja pelo capitalismo tudo aquilo que ele permite, talvez porque não lhe importa. E de entre o que permite, e não o exprime, devemos considerar a arte com que um Capra (ou um René Clair, ou um Renoir) tornam os seus filmes coisas até certo ponto pessoais. E isso que é inconfundível é o que lhes pertence, e por isso temos de os julgar, sem acusações de cumplicidade que então, para sermos rigorosos, teríamos de fazer a nós todos quando *aceitamos* ocupar para viver o nosso lugar nessa mesma sociedade capitalista.

Mas voltemos ao filme em questão: Por tudo aquilo que Capra não fez, Costa Campos culpa-o de *propaganda*. Mas verificado que, pela própria lógica de Costa Campos, ele meteu Capra na história indevidamente, vejamos então o próprio corpo de delito. Costa Campos não encontra «aspecto positivo» no filme. E portanto, conclui: «É nessa indução a uma cómoda cumplicidade em relação a uma ideologia que tem necessidade de mascarar-se para poder continuar, procurando ao mesmo tempo entontecer-se pelo riso uma humanidade desvairada e à procura de solução para os problemas que cruelmente a aguilhoam, que nos parece residir o que de mais perigoso encerra este filme». Tudo isto seria muito bonito se... (Ah! pressa de chegar às conclusões! como se tornam de súbito intuitivos os que mais nos põem em guarda contra a «mistificação» I...) se Costa Campos não se tivesse esquecido de que o filme não tem aspecto negativo. Neste ponto permito-me citar o insuspeito e a todos os títulos autorizado crítico das *Letres Françaises*, Georges Sadoul, que, na crítica ao filme em questão, escreveu entre outras muitas coisas o seguinte: «Kesselring (e Franck Capra) tiveram razão em

não dar uma psicologia verdadeira aos seus personagens».

Eis com efeito a simples e conhecida verdade: *O Mundo é um manicómio*, não é uma sátira com a verdade escamoteada, é apenas uma fantasia mais ou menos des-cabelada, um pretexto a situações — sobretudo um pretexto para interpretação. Não tem filosofia nenhuma. Não tem «intenções» nenhuma. Tem graça, só. É pouco? Mas é o que tem. Cito ainda Sadoul: «Este cómico de situações só é cómico devido à inhumanidade dos personagens». Precisamente.

O cinema norte-americano é sem dúvida um óptimo exemplo da mecânica capitalista. Mas essa mecânica deve procurar-se... no seu mecanismo, nas suas formas efectivas. Remeto Costa Campos, e quem possa ter dúvidas, para as boas autoridades na matéria, autoridades que lhes poderão fornecer umas luzes sobre a complexidade dos problemas, e precisamente sobre o perigo das explicações simplistas e... mistificadas.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

«CORAÇÃO DE PEDRA»

No cinema americano, os gangsters têm atravessado várias fases, consoante a época em que os filmes são feitos e sempre de acordo com as exigências lucrativas dos magnates de Hollywood. Assim, nas primeiras produções do género, os gangsters eram autênticos gangsters, que como tal viviam e como tal morriam, abatidos pelas metralhadoras policiais. São exemplos dessa fase filmes como «Scarface» e «O Império do Crime». Mais tarde, os produtores americanos resolveram mudar, um pouco, o assunto já esgotado, começando a apresentar ao público gangsters que no final se regeneravam ou que morriam arrependidos da vida criminosa que haviam levado. São ainda recentes as produções dessa fase como «Anjos de Caras Negras», «Contra a Lei», etc.

Finalmente, durante a última guerra, os magnates de Hollywood, aliando ao interesse financeiro a propaganda para efeitos de guerra, ou vice-versa, mudaram ainda mais a produção em série dos filmes de gangsters e começaram a lançar no mercado películas onde os perseguidos pela lei se transformam em perseguidores dos colaboracionistas e dos espões nazis, sendo por fim perdoados e, até por vezes, honrosamente condecorados. A maioria dos filmes de gangsters que estão correndo presentemente nas nossas telas pertencem a esta fase; basta lembrar ao acaso «Dois Americanos na Trindade», «Manobras Ocultas», etc.

«Coração de Pedra» deve também ser incluído neste último grupo, visto contar as peripécias dum terrível gangster — que, envolvido em certas

TODAS AS REVISTAS OU LIVROS FRANCESES MENCIONADOS OU NÃO EM MUNDO LITERÁRIO, PODEM SER REQUISITADOS A PUBLICAÇÕES EURO-PA-AMÉRICA, RUA DAS GÁVEAS, 6 — LISBOA (AO CAMÕES) QUE OS ENVIA-RÁ PELO CORREIO CONTRA REEMBOL-SO FRANCO DE PORTES E EMBALAGEM

situações, acaba por descobrir uma seita de espiões nazis que pretendem apoderar-se de planos pertencentes ao Exército Norte Americano.

Só isto basta para classificar o filme, realizado sem pretensões por Frank Tuttle, e interpretado fielmente por Allan Ladd e Sheldon Leonard, o que não admira, visto serem dois actores há muito já especializados em papéis desta natureza.

«AMOR SELVAGEM»

Nunca tantos filmes foram baseados numa tão curta história como a dos Estados Unidos. A guerra da Independência, a luta do norte contra o sul, o desbravamento do continente, os seus heróis, os seus mais modestos obreiros, tudo isso tem sido aproveitado em dezenas e dezenas de filmes de todas as metragens, e continuará a sê-lo durante muito tempo.

São sem conta, na verdade, as películas que têm explorado esse tema. Se algumas das obras apresentam um incontável valor artístico, como «Cavalgada Heróica», «A Última Fronteira», etc., a maior parte, porém, não tem o menor interesse. Aparecem até filmes em que a escravatura é defendida e os que lutaram pela sua abolição são apelidados de «inimigos da União e da Humanidade» (veja-se «A Caminho de Santa Fé»).

«Amor Selvagem» conta-nos um episódio da história da colonização. Aqui não é a hostilidade do pele-vermelha o mais importante, mas sim o choque de criaturas com mentalidades diferentes. A miragem do ouro levou-as para regiões inhóspitas. A desilusão, após uma série de conflitos, de mortes, foi substituída pela harmonia, pela união. Os homens fixaram-se à terra. E assistimos ao espectáculo maravilhoso de gente de todas as condições a trabalhar na edificação de um ideal comum. E, assim, quando se trata de construir a casa para um jovem casal, toda a gente dos arredores vem, alegremente, ajudar.

Este é o fundo da história de «Amor Selvagem» que nos conta um idílio

que nada tem de selvagem. Para agradar, a história foi composta com todos os elementos vulgares nestes filmes: amor, murros, lutas com índios, paisagens bonitas (a fita é colorida) e um incrível desfecho feliz.

A realização, a cargo de Jacques Tourneur, mantem um nível equilibrado e nada tem de excepcional. Dana Andrews, o galã, leva o filme todo com a cara contraída, como se isso fosse o bastante para sugerir a dureza da personagem que interpreta. Susan Hayward é bonita. Brian Donlevy tem pouco que fazer, mas esse pouco fá-lo com a costumada sobriedade.

«O RELICÁRIO» E «CAMPEÕES DO OPTIMISMO»

Apesar da protecção oficial, apesar da extensão do seu mercado, o cinema espanhol é de inferior qualidade. Observando o que nos enviam, é fácil calcular o que lhes fica em casa, para «delícia» dos pobres espanhóis. Sim, se exportam filmes como «Cigana», «Mariquilla Terremoto», «Carmen, a de Triana», que nível terão os que não saiem do país? A não ser que se dê o caso de nos mandarem o pior!...

Nota-se, em quase todos os filmes, um sabor a amadorismo, um desequilíbrio confrangedor na interpretação, uma desigualdade lamentável na realização.

«O Relicário» é mais um exemplo a juntar à já longa lista. Uma história medíocre, uma realização incerta em que todos os intérpretes se conduziram mais ou menos mal: galã inaceitável sob qualquer aspecto; falta de naturalidade nas expressões e na maneira de falar da heroína, do marido, do pai, do mais apagado figurante.

Como complemento, foi projectado «Campeões do Optimismo», filme americano com Leon Errol, Sandy, etc. Embora sem pretensões, não consegue o seu único objectivo: divertir. Sucede, até, este caso espantoso: os intérpretes do filme riem mais com as «gracinhas» da Sandy do que qualquer espectador.

«AS GARRAS DE HITLER»

Só por alturas de 1939, os americanos «souberam» que o nazismo era a barbárie do século XX. Só leram, portanto, nessa época, livros como «A Sétima Cruz». Chega a parecer que se não fosse declarada a guerra, o «aviso» de Chaplin nunca seria escutado.

Os homens de negócios do cinema rejubilaram: uma nova fonte de histórias surgira. E o nazismo e todas as suas misérias foram dissecados num número infindável de filmes.

Baseado em factos reais, «As Garras de Hitler» conta-nos a história do ditador nazi e do seu bando desde o fim da guerra de 1914-18 até quase os nossos dias. Este filme, bem como dezenas de outros feitos na mesma altura, visa um único fim: a propaganda. Pretende-se, sobretudo, mos-

trar que Hitler era um desequilibrado e idiota e a sua quadrilha um perigo para a paz do mundo.

Sõbriamente feito, «As Garras de Hitler» revela-nos muitos pormenores interessantes desconhecidos por muitos. Cenas como o «putch» de Munique e a depuração do partido nazi dão bem uma ideia do que aconteceu na realidade.

A maneira como o partido conquistou o apoio dos operários e dos grandes magnates é mostrada de tal maneira que o público fica convencido que tanto uns como outros foram ludibriados, o que só aconteceu com os operários, pois o nazismo colaborou com a alta finança desde o seu início.

Sem grandes pretensões, o filme conserva certa unidade, um tom equilibrado. O trabalho de caracterização é digno de referência. A semelhança de alguns actores com as figuras reais é extraordinária. A interpretação é uniforme.

Porque teriam sido suprimidas as legendas de abertura?

ALBERTO BRUNO

Noticiário

● As Éditions Franc-Tireur, de Paris, publicaram agora «L'Étrange Défaite», de Marc Bloch, e «Insomnie Espagnole», de Victor Alba, com um prefácio do grande hispanista francês Jean Cassou. No n.º 54 de «Les Belles Lettres» Jean Cabanel diz deste livro: «Havia trabalhos sobre a guerra de Espanha. «Espoir», de Malraux, «Por Quem os Sinos Dobram», de Hemingway. Há-os também sobre o regime de Franco, «Testamento Espanhol», de Koestler. Mas um testemunho sobre a vida do povo nas aldeias, sobre a vida dos operários nas fábricas, sobre os costumes dos funcionários, sobre o que se diz e o que se não diz na rua, nos cerros, isso não existia». E mais adiante: «Victor Alba não desejou apresentar-nos heróis ou monstros, mas única e simplesmente homens».

● Está já à venda em Lisboa o último livro de John Dos Passos, «First Encounter», que em 1945, quando saiu em New-York, ocasionou grandes controvérsias.

NÚMEROS DO 1.º ANO DO «MUNDO LITERÁRIO»

A Administração informa que, a partir desta data, o preço avulso dos números 1 a 54, inclusive, de «Mundo Literário» é fixado em 5\$00.

Os assinantes com a assinatura em dia terão um desconto de 20% em cada exemplar.

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

Leia
HORIZONTE
JORNAL DAS ARTES
QUINZENÁRIO
Redacção e Administração:
Rua da Misericórdia, 81-4.º-D.º

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-32

POR ANTONIO PEDRO

O barroco tem, na Itália, na fase *rocóco*, a sua última expressão nos pintores de Veneza do século XVIII. Tiepolo, embora reeditando os espectáculos de Veronese, Pietro Longhi, Canaletto, etc., com a valorização da chamada pintura de género, pertencem já mais ao gosto que fez aparecer em França Fragonard e Watteau que ao que pode chamar-se, com propriedade, uma escola italiana.

A pintura é fenómeno universal. As teorias, os princípios, o gosto que a informam desconhecem fronteiras políticas ou limites de convenção. Mas se a pintura é universal, o pintor é, por mais ávido e liberto que seja o seu espírito, um ser humano nascido e criado num lugar determinado da terra, que se não alimenta apenas de ideias abstractas, e depende, como todos os homens, de um sem número de condicionalismos e de influências que lhe vêm do meio em que se cria e vive. Temos pois que não esquecer época e lugar para poder estruturar com uma certa lógica este panorama geral que nos propusemos e, diga-se de passagem, me não tem sido infelizmente possível manter com a pontualidade que queria.

Assim, depois de termos sido levados à Flandres e à Espanha, a Rubens e ao Greco, por via dum caminho aberto pela pintura italiana, voltámos à Itália para dar notícia do seu seguimento nacional. Suspendemos agora, no limiar do século XVIII, a evolução do barroco para não deixar sem referência a pintura renascentista não italiana do século XVI.

Na Alemanha, em 1497, nasce, filho dum pintor de menos mérito, Hans Holbein, o Moço, talvez o maior retratista que já houve. Toda a tragédia de Grunewald, todas as hesitações de Dürer, todo o lirismo eufórico de Altdorfer, todo o espírito de ansiosa procura expressionista que caracterizava o primeiro renascimento alemão, dão lugar a um grande realizador que sabe exactamente até onde pode levar o aproveitamento das suas extraordinárias faculdades de observação e uma perícia formal que não hesita nunca.

Em França, onde, no século XVI, a pintura não atinge o nível que têm a escultura e a arquitectura, entre vários pintores de diversa origem, holandeses e italianos, e um Jehan Cousin, italianizante, um Dumoustier, um Lagneau, retratistas hábeis mas de modestas aspirações, é de François Clouet o único nome verdadeiramente a reter. Como Holbein, Clouet foi sobretudo um pintor de retratos, mas as suas composições eróticas — «Diana de Poitiers na banheira» (col. H. Cook em Richmond) e o «Banho de Diana» (Museu de Ruão) — são duma graça subtil que lhes não é inferior.



HANS HOLBEIN, o Moço — JEAN DE DINTEVILLE, LORD DE POLISY
Pormenor do quadro «Os Embaixadores» (1533)

HOLBEIN E CLOUET

Hans Holbein, o Moço, nasceu, como se disse em 1497 e morreu em 1543. Cedo deixou Augsburg para ir instalar-se em Bâle, centro então duma intensa actividade intelectual e artística. Mas não demoraria muito tempo em Bâle. Chamavam-no interesses diferentes à Itália do Norte, a Montpellier, a Bourges, a Lião e finalmente, em 1526, com uma apresentação de Erasmo para Thomas Morus, foi a Londres onde se fixou. Voltou ainda, no entanto, ao continente, por ordem de Henrique VIII, pintar as várias princezas que apeteceu pedir em casamento ao régio barba-azul.

François Clouet, pintor favorito de Henrique II de França, morreu em 1572, e é incerta a data do seu nascimento. Seu pai, pintor como ele, chamava-se Jean, mas a ambos, pai e filho, tratavam os contemporâneos pela alcunha de Janet, o que não ajuda a facilitar a destrição.

No Museu Soares dos Reis, há dois retratos de Clouet que são do melhor que está na colecção portuense.

LEIA E ASSINE

«MUNDO LITERÁRIO»

C R Í T I C A

(Conclusão da pág. 7)

«THEATRE ROYAL DRURY LANE», por W. J. Macqueen Pope

É cheia de vicissitudes a história, que se desenrola por cerca de três séculos, do famoso teatro inglês «Drury Lane» — desde a sua abertura em 1663 até os dias de hoje. E é essa história que Macqueen Pope nos conta sugestivamente nesta obra — *Theatre Royal Drury Lane* * — que é, segundo as palavras do próprio autor, «uma tentativa no sentido de tecer, como numa tapeçaria, a história do Drury Lane». Tentativa plenamente lograda, diga-se desde já. Macqueen Pope conduz-nos ao longo dos duzentos e oitenta anos de existência do «Drury Lane» — «o mais famoso teatro do mundo: um lugar de recordações, de sonhos, de triunfos e de fracassos, que viveu através dos tempos, e ainda hoje vive, forte como sempre» — e faz-nos participar da sua vida agitada e intensa, percorrida por paixões e glórias, crimes e derrotas. Sucedem-se, ao lado do relato de eventos decisivos para a história do teatro inglês (basta pensar em que o «Drury Lane» teve, por directores, um David Garrick, um Sheridan, um Edmund Kean), as anedotas e as pequenas intrigas de bastidores. Transcrições de documentos de grande importância (como a célebre carta de 26 de Março de 1639, em que Carlos I autorizava a construção da sala de espectáculos que seria o «Drury Lane») alternam com reproduções de cartazes e programas e de gravuras de alguns dos vultos mais ilustres da cena inglesa que pisaram as tábuas do palco do «Drury». E é toda uma galeria de nomes gloriosos: actores como Nell Gwynne (amante do rei Carlos II), Colley Cibber, Nance Oldfield, Garrick, Sarah Siddons, John Kemble, Kean, Henry Irving, Ellen Terry; dramaturgos como John Dryden (em cujo *Indian Emperor* Nell Gwynne apareceu pela primeira vez), Congreve, Farquhar (que descobriu Anne Oldfield), Sheridan (que lá produziu a sua obra-prima, *The school for scandal*). Lord Byron, Noël Coward (foi no «Drury Lane» que Charles Cochran apresentou a famosa *Cavalcade*). etc., ou directores como Thomas Killgrew (que concebeu, construiu e foi o primeiro a dirigir o «Drury»), Christopher Wren (que o reconstruiu em 1674, após o seu primeiro incêndio); Colley Cibber, os citados Garrick, Sheridan e Kean, Ivor Novello...

E a biografia deste teatro, glória da nação inglesa, que W. J. Macqueen Pope — descendente de algumas figuras ligadas à história do «Drury Lane», como Jane Pope ou Moya

Macqueen-Pope — nos conta através das páginas do seu interessante livro. Livro que é, de certo modo, um cântico de louvor ao trisecular teatro londrino — como o atestam as palavras seguintes, extraídas da introdução: «O fogo devorou-o, o camartelo destruiu-o; mas sempre uma parte dele sobreviveu, e sempre ele se ergueu acima de tudo, mais forte e mais nobre, para oferecer à maior cidade do mundo o maior teatro do mundo, e para oferecer a várias gerações a primeira cintilação desse outro mundo, o mundo das aparências, onde os homens são dirigidos pela imaginação, e onde eles remodelam a vida ao ritmo dos desejos do coração».

(*) Ed. de W. H. Allen, Londres. Preço: 17/6.

«FIFTY YEARS OF VAUDEVILLE», por Ernest Short

Ernest Short é o autor de um interessante e minucioso estudo panorâmico sobre os cinquenta anos do teatro inglês que vão até o eclodir da última grande guerra: *Theatrical cavalcade*. De colaboração com Arthur Compton-Rickett, escreveu *Ring up the curtain*, em que analisa a evolução do «music-hall» em Inglaterra. É em torno do mesmo campo de acção, mas agora ampliado à ópera cómica, à revista, à comédia musical, que gira a sua última obra, *Fifty years of vaudeville* (*) — que, tal como as anteriores, pretende historiar um determinado sector do teatro britânico. Sector que, apesar de ser dos menos elevados, nem por isso deixa de merecer consideração. Tudo o que um dia foi espectáculo, tudo o que um dia agitou as multidões, tem o seu lugar na história do teatro.

Do seu livro, escreve Ernest Short que ele é «um memorial dos homens e das mulheres que modelaram a ópera cómica, a comédia musical, a pantomima, a revista, as variedades, o music-hall, no dia-a-dia do espectador contemporâneo». É-o, com efeito; mas pretende ser mais do que isso — pretende (segundo diz o autor no breve prefácio) «relacionar a história dos últimos cinquenta anos de vaudeville com os acontecimentos sociais coetâneos». E, efectivamente, logo nas primeiras páginas se lêem estas palavras — reveladoras de que Ernest Short tem a plena consciência dos limites do género que visa historiar —: «Se, por vezes, se acusam faltas de bom gosto, a culpa cabe menos à arte em si do que à sociedade que o vaudeville serve».

Isto posto, o livro é um variado caleidoscópio do teatro musicado inglês, ao longo dos últimos cinquenta anos — desde o «Olympic», de madame Vestri e J. R. Planché, e o

«Gaiement» de George Edwardes, passando pelas famosas óperas-cómicas de Gilbert e Sullivan — *O Mikado*, *H. M. S. Pinafore* — e do seu sucessor Edward German, até os modernos produtores como Charles Cochran e Herbert Farjeon, e autores como Ivor Novello e Noël Coward. A respeito deste último, não hesita Short em afirmar que «a sua contribuição para o vaudeville inglês pode comparar-se à que ele trouxe para o drama propriamente dito, através de uma comédia como *Vidas privadas* e de um painel social como *Cavalgada*».

Por entre reproduções de fotografias de famosos astros do vaudeville, de grandes quadros de revistas, de cartazes, de programas, etc., perpassam «refrains» célebres que deram a volta ao mundo — e, sobretudo, perpassam ecos de toda uma arte alheia às preocupações sociais do momento, mais — uma arte que deliberadamente procura consistir numa evasão a essas preocupações.

L.-F. REBELLO

(*) Eyre & Spottiswood, edit. Londres, 1946. Preço: 12 s. 6 d.

Panorama Científico

(Conclusão da pág. 9)

truido com bolinhas brancas, pois no exílio tinheis reassumido a vossa tarefa de educador.

Penso nesses dias trágicos de Troyes, quando soubestes da morte do vosso genro e discípulo Jacques Salomon, fusilado pelos alemães, e a passagem pela estação da cidade de vossa filha Helena, deportada num vagão de gado a caminho de Auschwitz, e depois a vossa partida clandestina para a Suíça.

Como fostes grande e heroico diante de todas as desgraças, e como nos destes coragem quando viemos ver-vos a Troyes!

Madame Langevin, permita-me dizer-lhe que nunca poderei esquecer a vossa atitude nobre e corajosa quando, de cama, com 40 graus de febre, no pequeno apartamento de Troyes, nos ajudou a convencer o seu marido de que devia fugir o mais depressa possível. Disse então estas palavras: «É necessário partires... tens mais valor que nós todos juntos». Tenho a certeza de ter sido em grande parte graças a si e à afeição dos seus filhos que Paul Langevin nos foi conservado durante três anos mais, após a sua evasão. Três anos em que, mau grado uma saúde periclitante, devido aos golpes morais e físicos inflingidos pelos nazis, com uma coragem incansável até o último sopro de vida, ele pôde ainda guiar-nos e trabalhar para o bem da Humanidade. Morreu com a esperança de uma era próxima de justiça e de bondade.

JOLIOT-CURIE