

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

N.º 50 ★ 19 DE ABRIL DE 1947

NESTE NÚMERO

Capítulo IX do romance «A Gata», de *Maria Celeste* ● Desenhos escolares portugueses, por *Magalhães Filho* ● Algumas páginas do diário de Charles du Bos ● Panorama literário dos Açores, por *Joaquim de Oliveira* ● Poemas de *Tomás Ribas* e *Aguiñaldo Brito Fonseca* ● CRÍTICA: «Gil Vicente» — Auto de moralidade da *Embarcação do Inferno*, textos das duas primeiras edições avulsas e das copilações estudadas por Paulo Quintela, por *António José Saraiva* ● TEATRO: «A Hospedeira» de Goldoni no Nacional, por *António Pedro*; «Grupo Universitário de Teatro Cultural», por *Luiz-Francisco Rebello* ● ÓPERA, «Favorita», de Gaetano Donizetti; «Aida» e «La Forza del destino», de Verdi, por *José Blanc de Portugal* ● CINEMA, por *Alberto Bruno* e *J. F.*

CAPÍTULO IX DO ROMANCE

“A GATA”

DE MARIA CELESTE

SUSPEITAS!

ALGUNS anos se passaram. Eu era agora meia-mulher. A minha paixão ia aumentando comigo.

Sempre que podia, crivava Ema de perguntas, desejosa de conhecer tudo quanto se relacionasse com «Ele»; os seus gostos, as suas ambições, as suas preferências que deveriam tornar-se as minhas. Havia ido uma tarde visitar Ema, e, aproveitando um descuido desta, levei-lhe um livro da estante. Na capa um nome destacava-se a letras douradas: Prévost. Adorei-o. Creio que daí me vieram as inclinações amoroso-heróicas que então senti. Interrogava Ema com tanta insistência e indiscrição que ela passou a lançar-me olhares perscrutadores e a sorrir discretamente. Tal facto embaraçava-me, mas não impedia que eu procurasse novos esclarecimentos. Que imprudências não me levaria a cometer tal paixão? Certa vez, tive coragem suficiente para romper um inocente vestido de que muito gostava. Mas tinha sabido por Ema que «Ele» não gostava da cor verde. É claro que

depois tive de trazer um dos meus vestidos mais velhos durante um mês, mesmo nas visitas. Também por ela soube que Alberto dissera que eu deveria vir a ser uma bonita rapariga. Nessa noite foi-me impossível conciliar o sono. Enchia-me de alegria a ideia de que «Ele» se tivesse ocupado de mim, tanto mais achando-me bonita.

Agora, animava a casa com as minhas gargalhadas e ansiava pela noite para o ver.

Os meus vestidos pareceram-me então infantis, e procurei substituí-los pelos de «paniers», como usavam as minhas irmãs mais velhas. Não me podia resignar com a minha actual indumentária. Eu não era já uma rapariguinha, em suma. E porque não havia de vestir como as outras, se até a Ilda já usava vestidos como elas? Passava horas ao espelho, desesperada, sem atinar com uma resolução. É claro que eu sòzinha não sabia modificar todos os meus vestidos. Se falasse com a mamã, talvez ela concordasse. Mas quando abordei esse assunto, tratou-me como se eu tivesse cinco anos. Censurou-me, opondo-se aos meus projectos e mostrou-

(Continua na página 8)

DESENHOS ESCOLARES PORTUGUESES

POR MAGALHÃES FILHO

SÓ agora começa a correr nos programas a ideia que os escolares, desenhando sòmente a lápis sobre papel uma série de objectos de uso comum, gessos, etc., darão apenas revelações limitadas, todas da mesma ordem ou vizinhas e, por esse facto, difíceis de interpretação.

No entanto, aos trinta anos, em 1829, Garrett escrevia as seguintes palavras no tratado «Da Educação»:

«Nada há mais absurdo do que principiar o estudo do desenho apresentando a uma criança o que chamam estudos, uma cara cortada com várias linhas e graduada em proporções geométricas, uma orelha igualmente que é das coisas mais difíceis para desenharem e dizer-lhe: *Copia isso.*»

(Continua na página 6)



A VAREJA, desenho de António Afonso Martins Mendes (8 anos), da Escola Mista de Santo António das Bairradas. Distrito Escolar de Leiria

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 19 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 28328

— 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. 27507 — LISBOA

Distribuidores exclusivos para o Brasil:

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

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

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

12 números 27\$50

24 números 53\$50

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes de correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

«A HOSPEDEIRA» DE GOLDONI, NO NACIONAL

Breve apontamento sobre um acontecimento notável

A trágica convicção de que o teatro para o grande público tem de ser irremediavelmente ordinário ou irremediavelmente pires — levou a empresa do Nacional a exhibir em *matinée clássica* (que locuçãozinha monstruosa!) a coisa mais bonita que de há muitos anos veio feita em palcos portugueses.

Se a «Hospedeira» de Goldoni tivesse sido representada no Parque Mayer ou em qualquer teatro popular tão bem como se representou no Teatro Nacional; se o que disse com muito acerto o professor Rossi não tivesse sido dito antes da representação mas depois, na crítica, de forma a que o público desprevenido soubesse que tinha rido com uma obra prima e chegasse simplesmente à conclusão de que uma obra prima de comédia se considera exactamente uma obra prima de comédia porque não é para fazer dormir; se no cenário, que não estava mal, na cena do segundo acto, pela mesma razão obsessiva, a decoradora não tivesse posto pendurada nas bambolinas a data em que decorre a acção, lembrando aquela em que a peça foi escrita; se tudo aquilo que demonstra a falta de fé na possibilidade espectacular duma coisa que se tornou célebre exactamente porque a tem, não conspirasse inconscientemente contra o êxito público da «Hospedeira» — talvez fosse mais difícil, de hoje em diante, justificar com a estupidez nacional, como em geral se justifica por patriotismo, o muito mau que por aí se faz regularissimamente.

O mau teatro é que faz o mau público. O bom teatro é teatro popular e não aflige ninguém.

A oportunidade de defender esta tese perdeu-se portanto nesta vez. O facto do público ter rido a bom rir de vez em quando, ter mantido durante os três actos um sorriso, ter nos intervalos aquela cara contente de quem quer que o intervalo acabe e não está disposto a falar de outra coisa senão da peça que está vendo, aqueles aplausos e chamadas, pouco provam, visto tratar-se teoricamente dum público especial, quer dizer, duma gente que ou foi lá porque sabia do que se tratava, como eu, ou lá foi porque lhe parece fazer parte da sua educação apanhar uma vez por outra, ao serviço do cultivo do seu espírito uma chumbada clássica.

Mas se essa oportunidade se perdeu, não se perdeu a lição de quanto é diferente um espectáculo dirigido por um encenador que o concebe não em função dos actores mas em função do conjunto,

e aqueles a que estamos habituados em que, como nos grupos musicais sem importância, é o primeiro violino quem marca o compasso. O teatro é como uma orquestra verdadeira. Não é por serem admiráveis os executantes que se dispensa o maestro. Um mesmo conjunto perfeito toca diferentemente a mesma partitura mudando a mão do regente e não é por isso que se diminui. Quando o maestro é bom, como Meyenbourg, não é só a qualidade total que melhora, como no caso da «Hospedeira», é cada solo que se valoriza, e quem tenha visto representar Raul de Carvalho nos seus papéis *à solta*, e o tenha achado tão mal como foi por exemplo na «Antígona», pasma de ver as extraordinárias possibilidades histriónicas deste actor. Qualidades que não lhe foram dadas, mas com certeza ajudadas a florescer pelo encenador. A cena do jantar no segundo acto, roçando quase pelo teatro de marionettes, foi da melhor qualidade, e nenhum grande actor desdenharia assiná-la. Toda a actuação de Raul de Carvalho foi de resto perfeita, e até o tom da voz, que normalmente desafinado conjunto, estava perfeitamente modulado jogando como devia na harmonia do todo.

O que se diz de Raul de Carvalho aplica-se a Amélia Rey Colaço, embora a actriz seja mais culta e normalmente mediante de maior envergadura. Amélia Rey Colaço é uma grande actriz de comédia. Será que a têm visto representar melhor que na «Hospedeira», embora o facto de ser realmente mãe de uma rapariga na idade da personagem sirva apenas para aumentar a dificuldade do desempenho?

Em papeis menores, Benamor fez um Fabricio cheio de leveza e juventude, agradabilíssimo para contrastar entre os jarretes, as intervenções e os achados de Henrique Santos tiveram uma admirável frescura e não creio que fossem possíveis não participando totalmente do ritmo geral da apresentação, e até António Palma, que transporta o mesmo papel de peça em peça há muitos anos, parece ter dado ao seu Conde de Albafiorita, aquilo de que não o supúnhamos capaz — uma certa imaginação.

O que Mayenbourg, o que nenhum encenador por mais genial pode dar é talento a quem o não tem. A nota falsa da «Hospedeira» embora minorada pela marcação, foi a irremediável actuação de Samwel Diniz, tão desconvincidamente velho que até parecia (CONCLUI NA PÁGINA 16)

ALGUMAS PÁGINAS DO DIÁRIO DE CHARLES DU BOS

CHARLES DU BOS é porventura, de quantos homens mantiveram um diário, aquele que nele deixou menos do que se chama a «vida» de um homem. Talvez porque, nele, a «vida do espirito» fosse a verdadeira vida: «Não tenho absolutamente nada sob os meus pés, e em vez disso um certo número de estrelas por cima de mim, cada uma à parte das outras, que para mim são dotadas de um máximo de realidade... e para as quais permanentemente estendo as mãos;... em certos momentos privilegiados parece-me que é a própria vida desses seres privilegiados o que corre nas minhas veias». E estas estrelas são, não direi as obras de alguns outros espíritos — Giorgione, Walter Pater, Keats, Henry James, Bach, Tchekov, Shelley, muitos outros — (que lhe dão aquilo que ele não «tira» da vida, pelo menos em certos momentos, confessa du Bos) não são, dizia eu, as obras, mas o espirito delas. O que acentuo para não se supor do Bos um esteta que vive de satisfações «literárias» e as substituiu à vida (o que tiraria qualquer sentido profundo à sua própria obra), mas um destes seres raros que conseguem realmente viver à altitude de algumas das mais elevadas obras, dos mais altos cumes a que o espirito do homem se tem erguido. O seu diário é um permanente comentário em torno — ou antes: a cada passo mais descendo em direcção ao âmago — dessas obras, do que nelas ficou de mais alta espiritualidade.

Há muito quem pense serem espíritos como o de du Bos de absoluta inutilidade. Para esses só encontro a desculpa de não verem o suficiente para evitar confundir-los com os estetas. Com efeito, embora o tema preferido de du Bos seja as criações da arte, é a problemática do homem o seu essencial ponto de mira; e talvez ninguém como ele tenha sabido pressentir e comunicar a que ponto, naquelas obras que elegeu entre todas, a expressão estética revela as interrogações mais sérias do espirito.

Ao escolher do seu Diário estas páginas em torno de Robert Browning, tive em vista o facto de elas darem bastante bem uma ideia de quanto vale o seu autor, da seriedade da sua meditação, e do interesse do tema. São extraiadas do primeiro volume do Journal (1921-1923), recentemente publicado em edição da casa Corrêa, de Paris.

A. C. M.

Diário de terça feira, 27 de Fevereiro de 1923.

Desânimo profundo, esta manhã, devido sobretudo ao facto de que não deveria ter inscrito os Browning no meu programa de curso (1) deste ano; embora os adore, a verdade é que li e reli deles sempre as mesmas coisas — e como apesar de tudo sou escrupuloso esforço-me por falar o menos possível daquilo que conheço imperfeitamente. Mas faço mal — e mal até em relação ao meu público: o que salva estes cursos é uma certa intensidade a propósito de coisas que se tornaram minhas com o tempo, e no caso dos Browning seria sensato focar tanto quanto possível apenas aquilo que conheço suficientemente bem, e abandonar inteiramente o restante.

Pippa Passes (2) — Poucos meses depois de ter começado a corresponder-se com Robert, Elisabeth (3) escreveu-lhe que era a obra dele que preferia, e vinha a saber do poeta que dele também é a história dum dia de férias — o único que tem no ano — dum jovem operária dum atelier de sedas em Asole (4).

Diário de segunda feira, 5 de Março de 1923.

Necessidade de ditar um diário para libertar algumas calorias antes de me abalar ao meu terceiro curso sobre os Browning. Sentimento todo contraído, todo comprimido, esta manhã, devido ao bizarro mal estar de não sentir ligação com estas últimas semanas..... Nestes últimos dias, actividade curiosa do meu espirito, actividade muito densa e ao mesmo tempo muito desligada de tudo. A influência de Browning, sobretudo após a descoberta de certas passagens de *Paracelso*, muito poderosa, mas de momento ainda inteiramente paralisante; porque — terei eu conhecido esta experiência durante este curso? — *Paracelso*, fragmentos de *Ring and de Book*, lido precisamente antes do casamento de Madalena, fizeram-me descer até um plano muito mais profundo de Browning, que me vejo obrigado, por não poder ir até o fim, a deixar de lado nos cursos e até na minha nota para a N. R. F. (5). Como eu dizia a Z., é certo que um livro sobre os Browning..... está a fazer-se, e, sobretudo, far-se-á, em mim; mas não é menos certo que serão necessários dois, três anos talvez de imersão na

sua obra para esse livro ser o que deve ser (6); — e não há dúvida que foi uma imprudência louca ter inscrito os Browning no curso deste ano. Na minha lição de sexta feira passada, há contudo uma coisa que me satisfaz, que se confirma quanto mais estudo Browning, e é a aproximação com Goethe do ângulo que a encarei — e também, e sobretudo, ter acentuado que sobre o ser de Browning nenhuma teoria consegue domínio. E talvez neste momento eu veja mais claramente as minhas duas últimas lições sobre o que é necessário entender por filosofia de Browning, mais que sobre o seu amor ou os poemas de amor. Isso vem igualmente do facto de eu ter vergonha da verdadeira intimidade em que me sinto perante o assunto; é por isso que se torna necessário fixar certos pontos.

O mais importante é que Paule me encontre o número da *Quarterly* de Outubro de 1912 com o artigo de Percy, porque aí está marcado um ponto capital — a saber, que aquilo que faz a grandeza do amor nos poemas de Browning é que neles o amor nunca está dissociado da norma da existência, e que, a seus olhos, um amor que não pode suportar o risco da vida quotidiana não é amor verdadeiro. Isto como ponto de partida deveria conduzir a qualquer coisa de muito importante: haveria motivo para verificar se, Browning exceptuado, a ideia do amor e a ideia correlativa de felicidade não estará inteiramente falseada por aquilo a que poderia chamar-se uma filosofia estática dos sentimentos. Por outras palavras, se situamos o sucesso do amor no seu *statu quo*, pomos a verdadeira natureza das coisas contra nós, e corremos a um insucesso infalível: ora quase toda a poesia de amor, e refiro-me à mais bela — aliás por motivos de ordem estética que seria necessário elucidar — parece acolher-se, ou antes, organizar-se, instintivamente, em torno do apelo de Fausto ao momento que passa: «Detem-te, és tão belo!». Ora todo o sentimento que não

(1) Cursos particulares que eram uma parte importante do ganha-pão de Charles du Bos.

(2) Poema dramático de Robert Browning.

(3) Elisabeth Barret, a autora dos célebres sonetos «From de Portuguese» (ou seja, conforme, ou segundo o português, e não «da Portuguesa», como ainda não há muito lhe chamaram não sei em que gazeta) a qual, como é sabido, veio a ser a mulher de Robert Browning.

(4) O diário ficou interrompido neste ponto.

(5) A *Nowelle Revue Française*.

(6) Charles du Bos não chegaria a escrevê-lo.

tem outro objecto senão a fixação do transitório está condenado a uma doença aguda e a uma morte prematura. E foi porque os poetas fixaram inconscientemente como principio que o amor não podia suportar a realidade, que, de um ponto de vista estético, tão maravilhosamente dissociaram, separaram, inscreveram no absoluto a sua expressão. Notar a que ponto os grandes poemas de amor, Browning exceptuado, são estilizados: quer se trate de Shelley ou de Tennyson ou de Mathew Arnold, quer se trate de Petrarca ou de alguns isabelinos e dos poetas da nossa Pléiade, é como se eles obscuramente sentissem ser o sentimento demasiado delicado e frágil para sofrer o choque da vida real. E é por isso que no ponto de vista inteiramente oposto—no de Browning, muito ao contrário de ser desligada, a expressão do sentimento faz-se sempre de preferência através das palavras mais quotidianas, deveria até dizer-se, através daquelas que têm o vinco e o desgaste da vida comum. Em Browning o amor não é nunca uma ilha inacessível, um jardim fechado ou suspenso; e se comporta sempre um apelo à fuga, esse apelo é concebido num sentido anti-baudelairiano: nunca visa o «qualquer parte fora do mundo» caro a Baudelaire, pelo contrário, é sempre o convite à viagem da vida. Visão do amor incessantemente dinâmico. Browning parece conceber a vida do sentimento segundo um principio análogo à renovação das células no corpo humano: e para ele a beleza do amor está em que se torna algo cada vez mais diferente do que era de inicio. Há aí um facto muito próximo do ponto de vista de Bergson sobre a mudança: quando Bergson define a mudança como o tecido sólido e inusável de que a realidade é feita; quando nos mostra que o erro das filosofias anteriores foi sempre o de ver na mudança um elemento negativo e não positivo, uma diminuição, um residuo, e sobretudo entre nós, em França—com a facilidade que têm as palavras de se impregnarem de noções morais—uma espécie de desonra, —vai no mesmo sentido do que Browning considera a realidade do amor. E é por isso que *By the fire side* permanece o único poema inteiramente profundo sobre a felicidade.

*But who could have expected this
When we two drew together first
Just for the obvious human bliss.*

Não seria para me surpreender que, pelo menos metade dos dramas de amor, tenha como origem a noção inconscientemente mantida pelos amantes de que o sinal do amor é a imutabilidade dos sentimentos. Daí essa noção de patamares a que faz alusão a

minha nota sobre Rivière, de novos horizontes que se descobrem de cada patamar e finalmente a ideia de que a felicidade é em primeiro lugar e interminavelmente uma aventura.

Isto — a que eu deveria dar a máxima atenção — e é o coração, o âmago da concepção brownnigiana do amor, o corolário muito importante — e visando desta vez o dominio da sinceridade — reside no facto de que, consciente destas premissas, tendo-as aceitado inteiramente de inicio, o casal seja ao mesmo tempo suficientemente sólido, esteja suficientemente liberto de todas as pequenezas da auto-análise para poder, a cada fase da viagem, olhar de frente os factos dos sentimentos de cada um pelo outro. E a este respeito Elisabeth deu de tal faculdade um testemunho verdadeiramente sublime. Sabemos com efeito que de um poema de Browning, *Two in the Campagna*, um dos mais belos que há, (e procuro em vão a mulher francesa que poderia suportar que o marido o tivesse escrito;) Elisabeth repetia incessantemente os dois últimos versos:

*Infinite passion, and the pain
Of finite hearts that yearn.*

Mas para tal, precisamente, é preciso que nenhum dos dois, como Browning acaba de o dizer, não tenha nunca vergonha da sua alma; e para isso mesmo é necessário que tenha havido antes, entre eles, aquilo que nos mostra o episódio central de *By the fire side*, que em certo momento, que podem projectar a mais benéfica irradiação sobre os anos que se estendem à frente, o *screen* tenha sido afastado. Desde o momento em que num dos dois subsiste uma reserva espiritual, o futuro está ameaçado.

E isto devia reconduzir-nos ao terceiro ponto, a saber — que num grande amor nunca há dois, mas sim três e que este terceiro que o é ser feito da nossa mais preciosa substância sentimental e nascido da união dos dois pode acabar por se tornar mais importante que cada um dos dois tomado isoladamente; e é a isso que chamo a responsabilidade no amor: a responsabilidade perante o ser ao mesmo tempo saído de nós e superior a nós, e as cenas, os desacordos, os momentos em que cada um puxa para seu

lado, esse fardo dum a cegueira reciproca que o amor tanta dificuldade tem em evitar, sinto-os sempre como essencialmente dirigidos contra o próprio amor. Será necessário ver se não haverá em *By the fire side* com que justificar este ponto de vista.

Por outro lado — e este desenvolvimento deveria basear-se sobretudo sobre *Any wife to any husband* — haveria lugar para mostrar como, em Browning, os papéis estão divididos entre o homem e a mulher. Para ele a mulher representa sempre o elemento estável, fiel, — Browning está nos antipodas da expressão shakespeariana, «*frailty, thy name is woman*» — não (e esse é o seu ponto mais interessante) em virtude de qualquer noção de dever, mas sim desse carácter inescotável que um grande amor comporta para uma heroína de Browning. (Isto deveria ligar-se a essa poesia da memória e a tudo o que se reúne em torno da noção de ruminação pela qual conto explicar o carácter da música nos poemas de Browning). É isso o que dá o *Any wife to any husband* o seu carácter pungente. A mulher sabe que, se morrer, mesmo que não seja esquecida, o homem não resistirá ao apelo das *fresher faces*: não lhe quer mal por isso — as personagens de Browning não querem nunca mal aos processos que são regidos pela própria natureza das coisas.

Há sempre na poesia de Browning a admiração da mulher pelo homem por causa de um certo à vontade e poder nos seus actos, por causa de uma certa maneira que ele tem de *ganhar* sempre o dia; e não me surpreenderia que as mulheres de Browning até essa força cega que já notei no próprio Browning.

Aludir a certa altura àquilo que indiquei numa nota anterior sobre a tão curiosa concepção que Browning tem dum certa pureza feminina à qual atribui formas à Rubens. O ponto da pureza, a ideia traduzida em *The worst of it*, que a perda da pureza, a falta da mulher tem algo de irreparável esteticamente, seria talvez, a meus olhos, o farisismo vitoriano de Browning, o ponto em que ele se distinguiria, como sinto que se distingue em certos dominios, dos seus robustos preconceitos, o ponto em que é pré-russo.

Será necessário notar, a propósito de *James Lee's Wife*, a maneira verdadeiramente única como Browning soube fazer falar as mulheres, esse estranho carácter, como que de queixa, como de quem não ignora jamais que nada há a fazer. Um personagem feminino de Browning lamenta-se com a mais dilacerante ternura, mas não recrimina nunca.

PANORAMA LITERÁRIO DOS AÇORES

HÁ já alguns anos que a minha permanência nos Açores me tem posto em contacto com várias personalidades representativas no terreno cultural, literário e artístico das diferentes ilhas. Não tenho, porém, colhido grandes frutos destas aproximações, embora à primeira vista se tenha a impressão de estarmos num *clima* bastante propício à criação intelectual. A tradição, que normalmente deveria constituir estímulo, nem sempre nos vem justificar certos juízos momentâneos. E que os Antero, os Teófilo, etc., são muito raros e todos eles fruto dum certo momento histórico...

Esousado será acentuar que uma forte corrente de renovação mental se vem notando por toda a parte do mundo. Os Açores, pela sua posição geográfica e tudo o mais, poder-se-ia dizer constituir igualmente um campo adequado a uma agitação semelhante, e isto não pela particularidade do clima ou das suas condições do momento, mas como natural evolução paralela à que noutros sectores se observa. Por muito isolado que se encontre, poderá o homem de pensamento e de acção dar sempre largas ao seu espírito, e sobretudo quando pretenda acompanhar, par e passo, o desenvolvimento intelectual do mundo nos seus aspectos variantes: económico, político, científico, artístico, etc.

Armando Côrtes-Rodrigues — o poeta açoreano dos tempos do movimento modernista encetado através de *Orfeu* — foi um dos raros valores da sua terra que se mostrou permeável às ideias de renovação literária e artística do nosso país, e, pela sua compreensão do fenómeno estético, tomou parte nesse movimento e contactou com os seus mais lídicos representantes, sobretudo Fernando Pessoa. Compreendeu, embora um pouco isolado, as inquietações da sua época — mas soube integrar-se na sua geração e arejál-a também com o seu contributo mental.

Entretanto, este grande poeta das ilhas — de facto o mais representativo da sua terra entre os seus contemporâneos — continuou no seu isolamento, entre a terra e o mar, e a geração a que pertence marcou no momento histórico, tendo, porém, outros valores (se não em parte os mesmos) superado esse momento, projectando-o em novas direcções. A mesma luta se trava ainda nos nossos dias; mas no terreno literário e artístico registaram-se amplas directorias e o caminho que presente-

POR JOAQUIM DE OLIVEIRA

mente se trilha é já bastante seguro quanto à própria produção poética. E Armando Côrtes-Rodrigues — o único poeta que deu uma lição de modernismo na sua terra — ficou-se na consolidação da sua obra, sem superar a sua época...

Houve um período — este período calamitoso de 6 anos da Segunda Guerra Mundial — em que as correntes modernistas exprimiram a sua inquietação, os seus dramas angustiantes e os seus mais urgentes problemas em relação à hora que passava. Em toda a parte, longe ou no meio da fogueira, os artistas, tal como os homens de acção, tomaram parte nesta contenda ideológica e lutaram — e lutam ainda — pelo estabelecimento duma nova era. De todos os lados nos vieram grandes lições, mas sobretudo de França onde a pena dos mais valorosos escritores era também uma arma. Aragon, Malraux, Eluard, etc., culminavam no exemplo frisante de que a arte não é qualquer coisa de endeusado ou abstracto, mas cujas raízes se estendem ao meio da sociedade e estão intimamente ligadas com a vida.

Em Portugal, os nossos poetas, os nossos escritores mais conscientes, puseram os olhos nos seus camaradas de luta e a produção surgiu também em todos os domínios e com a marca bem visível de novos anseios, na medida em que sinceramente poderiam ser expressos. Dum extremo ao outro — do Continente ao mais pequeno recanto do Ultramar — a actividade literária e artística foi algo de importante, apesar da hora de agitação e de incerteza.

Não é tempo de se inventariar toda esta produção de *circunstância* (como se diz em França) vinda a lume nos últimos tempos, porque o momento é ainda de crise e profunda transição. Há, no entanto, muito de concreto e positivo a definir uma atitude e uma época da história.

Se, porém, nos quedarmos um instante perante o panorama literário dos Açores (e falamos dos Açores como algo que sempre pretendeu impor-se pelo seu condicionalismo) não teremos realmente ocasião de verificar, em grande ou pequena escala, aquele mesmo ardor entusiástico e combativo que noutros sectores se manifestou numa intensa actividade intelectual. Não porque não

existam, aqui e além, certos valores mentais, capazes duma acção num determinado sentido; simplesmente porque a produção de tais valores ficou dispersa, sem carácter objectivo, e isto deus-nos a convicção de que certas mentalidades vindas de *ontem*, mantêm apenas uma posição *estacionária*. A sua actividade literária, artística ou científica, quase se poderia mesmo catalogar como fruto duma época ultrapassada.

Queremo-nos referir, como é evidente, à existência duma *juventude açoreana* (permita-se o localismo), a uma nova mentalidade, integrada nas correntes mais avançadas do pensamento actual. Se aqui e além se encontram valores (e eles existem, com efeito), o que é certo é que o ardor posto nesta interminável luta não se tornou aqui bastante notório, ficando-nos a impressão de não existir essa nova mentalidade e de tudo permanecer num estático conservadorismo literário.

Não é de aceitar formalmente uma negativa, tanto mais que certos valores existem que já têm marcado alguma presença, tanto nas artes como na crítica, o que é indicio de que o germen renovador também atingiu estas paragens. No entanto, esta meia dúzia de anos de permanência e observação tem-nos dado fortes razões para se não alimentar grandes esperanças no que porventura se desejaria que surgisse.

Tivemos já ocasião de anotar que o condicionalismo ilhéu é um dos factores que mais limitam o desenvolvimento e expansão das ideias, através da criação artística, e a maior parte dos intelectuais só consegue marcar a sua autenticidade para além do meio. Um Vitorino Nemésio, um Jaime Brasil, um António Dacosta, etc., são exemplos disso, se bem que os seus trabalhos (Nemésio, e Dacosta, p. ex.) tenham como fundo as ilhas. O contacto com o exterior (que neste caso é o convívio com outras figuras representativas) é que origina, nestes valores, a descoberta das suas próprias potencialidades.

A maior parte dos escritores açoreanos da actual geração oscila entre o ensaísmo e a criação poética, entre a crónica literária e o artigo de jornal, com carácter etnográfico, filológico, erudito ou de sabor regionalista. Alguns enveredam pelo conto, mas este género literário também não oferece projecção para além das ilhas, pois, por via de regra, os seus cultores não apresentam grande originalidade nem se mostram

LEIA E ASSINE

«MUNDO LITERÁRIO»

possuidores duma indispensável penetração psicológica.

No terreno artístico, os valores açoreanos, localmente considerados os mais representativos, não têm, com efeito, grande audiência, a não ser no meio. Armando Côrtes-Rodrigues, como já dissemos, é o único de maior projecção, mas mesmo assim estagnou na sua época. Ruy Galvão de Carvalho, apesar de já não ser um novo, mostra-se bastante activo no que diz respeito à crítica e ensaísmo literários, mas não apresenta uma obra onde se possa observar qualquer equilíbrio notável, a despeito de ser um mixto de poeta, de crítico e de filósofo. Os versos dum Oliveira San-Bento, dum Osório Goulart ou o folclorismo dum João Ilhêu, não oferecem qualquer interesse para além do meio, e o mesmo se poderá dizer doutros escritores que, verdadeiramente o que lhes falta, é o estarem *informados* do autêntico decorrer da sua época.

O panorama intelectual do mundo, naquilo que possui de mais concreto, quase não chega a ter aqui ressonância. As grandes obras e os grandes nomes (quer se trate de artes, literatura ou crítica) não são suficientemente conhecidos. Os verdadeiros representantes das modernas correntes literárias, através do romance, da poesia ou da pintura, não têm aquela audiência que seria necessária, e só muito pálidamente se ouve falar dum Gide, dum Proust, dum Malraux, dum Aragon ou dum Steinbeck. Os próprios escritores mais em evidência da actual geração portuguesa também aqui não são suficientemente lidos ou discutidos. E falar-se de Picasso, de Portinari, etc., em certos meios, será talvez sinónimo de atrevimento ou heresia...

Note-se que queremos referir que muitos talentos se salvaguardam pela sua compreensão da época. Numa palestra com o poeta e artista açoreano Maduro Dias — um autêntico valor moderno — para a página de artes e letras que semanalmente organizamos para o *Diário Insular*, tivemos ocasião de ouvir o que não é muito vulgar no meio, quando o interpelámos acerca de Picasso e doutros artistas modernos. A sua atitude amplamente compreensiva constitui proveitosa lição para muitos.

Outros valores existem como, p. ex., um Pedro da Silveira, que na poesia e na crítica literária se tem afirmado à altura da sua época. Trata-se dum novo, como de resto outros novos existem, mas cuja produção anda dispersa por jornais, especialmente pelo semanário cultural e informativo *A Ilha*, que nos apraz registar como o órgão mais bem apresen-

DESENHOS ESCOLARES PORTUGUESES

(Continuação da 1.ª página)

Vêm estas palavras a propósito da Exposição de Desenhos Escolares Portugueses na Escola Industrial de António Arroio, com destino à exposição que em Maio realiza, em Paris, a «Union des Arts Plastiques». Os desenhos expostos são executados por escolares dos 7 aos 14 anos. Repare-se em relação à Exposição de Desenhos de Escolares Ingleses que os nossos alunos em Inglaterra seriam considerados ainda em idade de obrigação escolar — começa lá aos 5 anos e, como já se noticiou, passa a terminar aos 15 anos — e que mesmo em França só os de 14 anos não estariam incluídos na bitola francesa. Outra coisa é também necessário recordar, que aos 15 anos um aluno duma Escola de Arte Aplicada (António Arroio ou Faria Guimarães) está no 1.º ano de pintura decorativa e senhor incipiente portanto da preparação dalgumas tintas, novas práticas de pintura a têmpera, teoria de cores, composição, etc.

Para estes os problemas são outros, as influências são outras. O desenho espontâneo duma criança desta idade é tanto original como a sua linguagem. A criança nessa idade já experimentou variadas influências. É pois irrefletido e ridículo embevecermos-nos com tais criações cuja naturalidade está somente no desajeitado.

Nestes casos só dando às crianças oportunidades das mais diversas para se exprimirem, pondo-lhes à disposição várias linguagens plásticas, isto é, multiplicando as técnicas, é que se pode criar probabilidades de as conhecermos devidamente. Uma nova técnica é um novo meio de expressão ou então um modo de exprimir o que ainda não se pôde dizer.

E fazendo comparações, repare-se dum modo geral que as realizações dos escolares ingleses são largamente tratadas, o que é devido, ao formato do papel empregado, que obriga a criança a *abrir-se*, pois não é com cerimónias que se pinta naqueles formatos e empregando vários materiais. Entre nós só aí por 1955 se fez uma

tado, sob o ponto de vista literário, do arquipélago.

O panorama intelectual dos Açores apresenta-se, pois, pouco saliente ou prometedor no momento que decorre, especialmente no que respeita à criação literária e artística, e tal facto deve atribuir-se à falta duma estreita ligação entre o arquipélago e a metrópole, sobretudo através da imprensa especializada. No entanto, poderemos confiar em certos valores que ora se apresentam, os quais ficarão integridos, de um momento para o outro, no autêntico pensamento português da nossa época.

exposição de desenhos primários em que se apresentaram resultados obtidos com o emprego do guacho e da aguarela!

Dos desenhos expostos, alguns são produto da aplicação de propaganda de ensino (Escola Pedro Santarém e Alfredo Silva) e a maioria feitos propositalmente para a exposição. É claro que estes pouco interessam a um inquerito sério, dando mesmo aso a manifestações como estas: crianças que nunca desenharam livremente aparecem com desenhos de idêntico desenvolvimento mental, sendo indiferentemente de 8 a 14 anos. Como Alice Gomes observou, *à ordem* de fazer o que nunca tinham feito, reagiram todas elas, dos 8 aos 14 anos, do mesmo modo!

Outra observação a fazer é que estando os novos programas do ensino de desenho bem elaborados, o seu efeito terá que ser restrito, pois aplicado a crianças de 11 e 12 anos, o que se obterá se na instrução primária nada ou pior que nada se faz? É como uma beliscadela na resolução do problema.

Outra barreira intransponível por vezes é o professor dogmático, aquele que não se sente verdadeiramente feliz quando intervém na formação dos alunos. E aquele tipo muito comum que limita a sua actividade, propriamente escolar, às aulas; dá os tempos regulamentares de faltas; discute e não realiza; furta-se a encontros com os alunos fora das aulas, etc., etc.

Outro erro que se comete é o que se está fazendo no domínio dos testes. Aplicam-se testes puros de aptidão e idade mental desconhecendo-se que elementos sociais, conhecimentos e hábitos adquiridos falseiam o teste, e entretanto o próprio teste modela o testado e faz dele outro ser. Assiste-se então a coisas espantosas: turmas dadas como inferiores de desenvolvimento mental realizam melhores desenhos, mais livres e mais imaginativos, do que outras dadas por melhores em desenvolvimento mental. Depois destes saltos, metida aos *varais* do ensino rotineiro, a criança só interessa na medida que deixa impor as ideias e os meios de expressão dos adultos, em vez de se lhe oferecer uma larga escolha de material que poderá servir-lhe para se exprimir e criar.

«Deixem a criança crescer, desenvolver-se, amadurecer» eis aqui os princípios bem simples do prof. Cizek, o elaborador da doutrina genérica do desenho infantil.

Aplicando as nossas observações aos trabalhos das duas exposições, repara-se imediatamente que entre as criações dos escolares ingleses o desenho é de grande escala, produzindo uma pincelada larga e ousada e entre

P O E S I A

T R E S P O E M A S

O U V E M A M Ã

I

O luar entrou em mim
e deu-me este aspecto
de sombra movediça
coada pela luz da manhã cansada...

Por isso eu canto a noite
e os ladrões da encruzilhada
e sou como os frutos
que presos aos ramos
flutuam no ar
como se estivessem presos a nada.

II

Gemem de dor ou raiva
as sombras diluídas
do meu bairro-à-meia-noite

Gemem

Há luz de sangue
nas janelas abertas à noite e à morte

Gemem as passadas estranhas
dos que perderam o número da porta
e só a Lua vive sonha e canta
como um fantasma que se derrama
à superfície histérica das cousas

Não se sabe se já anoiteceu
ou é pleno dia embrulhado de saudade
Gemem as sombras num vagido vago e incerto
de punhais cravados na rua
do meu bairro-à-meia-noite deserto.

III

Num torpor morno de poente em fogo
o Entardecer sentou-se nos meus ombros
e eu gostei de ser Noite-por-chegar
embalando nos meus braços
uma canção perdida em qualquer porto
de vagabundos com sorrisos de lupanar.

A Noite veio
e eu gostei de ser Noite-vinda
e de ser Luar
embalando em meus olhos
os beijos que as rameiras da noite
me quiseram dar.

A noite passou
e eu gostei de ser Noite-passada
e ser Manhã:
a Soi chamava-me com palavras de Cristo e
convites de Pan.

Mamã que se foi a enterrar,
O sol aberto da nossa terra
Põe um vasio infinito no meu coração
— Meu coração cheinho de coisas vasias
(Porque as coisas vasias lambém enchem os
lugares) —

Ah Mamã, o vasio do sol
Pondo esgares de dor na terra chamuscada.

O vasio nocturno das ruas da nossa terra
Entrando no meu coração...
A descrença do meu coração vasio
A lutar com a promessa dos horizontes abertos
Abertos para os olhos
Mas fechados para a realização dos sonhos
do teu filho.

Mamã que se foi enterrar,
O vasio infinito da nossa terra
O azul vasio do céu,
O azul vasio do mar,
A encherem o meu coração de coisas vasias!
Ah! os dias vasio da nossa terra!

Á noite a lua vem
E põe branduras de veludo na terra escaldada
E espreita pelas frestas das portas destron-
cadas,
Deixando sonhos a pairar
Sobre as camas das crianças grandes da nossa
terra.

Mas a própria lua é vasia, Mamãesinha...
irreal...
Parece que vem — não porque tem que vir —
Mas condoida da gente...
Para nos consolar...
Parece a sombra luminosa duma Mamãesinha
morta

— Que não tem nada que dar —
Acalentando
O choro silencioso do filhinho amado.

Tanto sol!... Tanto vasio!...

Mas para além de tudo, Mamãesinha morta,
Canções vibrantes no ar,
Dias ruidosos de vida e noites caindo como
notas de música.

Para além de tudo!...
Mamã, serei salvo deste vasio imenso?
Talvez... Sim, talvez seja salvo.

Ah! esse eterno Talvez que me pega,
Brinca comigo
E me arremeça para uma outra vida
Que eu nem sei se existe.

CAPITULO IX DO ROMANCE «A GATA»

(Continuação da 1.ª página)

-me impiedosamente o ridículo da minha pretensão. Mas creio que a mamã não foi capaz de me convencer. Resolvi agir por mim própria. O resultado foi que me fechei no quarto e, ao fim de uma hora de madura reflexão, parecera-me arranjar solução aceitável. Passei então prolongada e conscienciosa revista ao guarda-roupa de Ilda. Aquele vestido, o das bolinhas, sempre me cativara. E depois, tinha aqueles lacinhos de veludo vermelho que lhe davam muita graça. Percorri o jardim e colhi duas rosas de razoável tamanho. Vesti-me cuidadosamente, e enfeitei o cabelo com flores. Assim trajada, parecia mais alta e achei que um certo ar de solemnidade não ficaria mal àquela «toilette». Dei alguns passos de cá para lá de maneira a ver-me toda, e concordei que o Sr. Calheiros tinha razão em me achar bonita. Ia ser uma entrada espectacular. Eles não queriam que eu fizesse vista, mas eu iria surpreendê-los. Que bela partida! Com que cara ficaria a mamã? Estavam na sala como de costume. O Sr. Calheiros havia de gostar de me ver assim. Se não fosse ele, que importariam os vestidos? Coloquei o «arreagador» e estudei a posição da mão de maneira a ficar graciosa. E desci. A cada degrau, o coração batia mais breve. Hesitei à porta. Conversavam amavelmente. Entrei. Mas aquela cena tão aparatosa, tão hábilmente concebida, resultara inútil. Ninguém dera por mim. Na verdade senti-me profundamente desgostosa. Aquilo não tivera o resultado que eu antevira. Mas nada de indecisões. Pigarreei. Então todos os olhares convergiram sobre mim. Mas bem depressa reconheci quanto tinha sido infeliz a minha ideia. Suprema fatalidade! Ema e Ilda soltaram uma estrepitosa gargalhada, que ressoou de modo insultuoso. Todos tinham olhares de escarneo. Ema parou finalmente e mirava-me irónica, com uns olhos perfurantes, mas Ilda não cessara ainda de rir. Parecia doida. Num relance observei todos os presentes. A mamã lançava-me uns olhos terríveis, por se ver desobedecida e pelo ridículo da situação. O próprio Sr. Calheiros sorria também, e isso foi por certo o que mais profundamente me constrangeu. Também Ele... A «gata» não cessara ainda de rir, insolentemente, maldosa, vermelha. Ah! Como eu a odiei então!... E exclamou:

— Oh, Ana, pareces uma perua com isso!

Era demais. Fugi rapidamente, por completo esquecida daquela magestade que a mim própria recomendara. Corri o fecho. Não sabia que pensar. Que confusão se estabelecia no meu cérebro! Mas um sentimento de vergonha tomava-me. Parecia penetrar-me, nítido, vibrante, intenso. Chorei muito tempo, estendida na cama. Sentia as faces escaldantes. A cabeça ardia de igual modo. Lancei ao chão

o tão infornado vestido e esmaguei entre os dedos as tão malfadadas flores, num misto de volúpia e rancor, Que vergonha, Meu Deus! Como poderia agora aparecer? Bateram à porta. Soergui-me a escutar.

— Ana, Anita! Sou eu, Ilda. Abre a porta!

Não respondi. Ilda fora a pior. Parecera comprazer-se em esmagar-me publicamente. De resto não lhe queria dar o prazer de me apresentar assim desolada, com os cabelos em desordem. Não, não responderia. Lancei então uma olhadela furtiva ao espelho. Nem mesmo desgostosa eu perdia o prazer de examinar a minha querida pessoa. A verdade é que me preocupava com isso sempre. Devolveu-me uma criaturinha vermelha, com um olho negro, desconfiado, vibrante, que se escapava por detrás duma cortina espessa de cabelos desalinados. Um beicinho carnudo tremia de modo infantil e um pescoço branco alteava-se em convulsões um tanto premeditadas. Mas a voz prosseguia, num tom conciliador, insinuante:

— Anita, não sejas tonta. Eu não quiz ofender-te, mas não me pude conter. Meu Deus, como me pareceste ridícula! Vamos, abre a porta!

Tentou abri-la, por várias vezes. Insistia:

— Ana, vamos lá, que criancice!

Comprazia-me em vê-la impotente. Sim, não conseguiria abri-la. Estava fechada... Oh, que infável prazer, no meio da minha tristeza! Ela continuava, talvez movida por teimosia. Não estava habituada a resistências... Empurrava a porta com uma insistência raivosa. Por fim desistiu, reconhecendo a inutilidade dos seus esforços.

Quando senti que os passinhos ligeiros se afastavam, mergulhei-me de novo nos meus prantos. Espreitava de quando em vez pelo cantinho do olho. Lá estava ela, no espelho, verdadeira imagem da desolação!

Como eu era infeliz! Aquelas coisas só a mim sucediam! Como poderia aparecer agora, ao pé dele, depois de tal insucesso? Oh, não, isso não! Morrer! Era a ideia que nitidamente se impunha, salvadora, obsidiante. É certo, um tal caso não poderia ter outra saída. Morrer! Era isso! Depois talvez tivessem pena. Já então deixariam de se rir. Chorei eu própria desolada ante o espectáculo comovedor que seria a minha pessoa tão querida, alva, paralizada, morta, e aquele friso de pessoas lacrimosas

TODAS AS REVISTAS OU LIVROS FRANCESES MENCIONADOS OU NÃO EM MUNDO LITERÁRIO, PODEM SER REQUISITADOS A PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA, RUA DAS GÁVEAS, 6 - LISBOA (AO CAMÕES) QUE OS ENVIARÁ PELO CORREIO CONTRA REEMBOLSO FRANCO DE PORTES E EMBALAGEM

que seria a minha família, rodeando-me. Diriam então: Era uma linda rapariga. Foi pena que nunca a compreendêssemos. É tão inteligente! Quase uma mulherzinha. Este quase não me parecia certo, mas seria o que eles deveriam dizer. Morrer, morrer! Surpreendi-me murmurando esta palavra na qual parecia resumir-se tudo, naquele momento, com uma insistência pueril. Morrer, sim, mas como? E depois, quem sabe se faria doer? Levantei-me, movida por uma súbita intenção. E procurei um objecto que me servisse... Abri o roupeiro. Vestidos, vestidos, vestidos, sapatos, um cinto. Era isso! Solucei uma vez mais. Pobre vida! Encostei a fronte escaldante aos vidros da janela. Adeus, campos verdes! Adeus capela branca, não mais me verás!... Deliciei-me com as inflexões da minha própria voz. Aquelas frases apoteóticas, haviam sido ditas num tom cavo. Sim, era necessário. Nunca mais iria às «vistas», nunca mais! Também jamais calçaria as novas botinas de duraque. Meu Deus, tudo isto era triste! Lá estava o gatinho de feltro, sem uma orelha, tal Ilda o tinha deixado... Ah, como ela fora perversa, cobrindo-me de ridículo propositadamente. E eu que a amara acima de todos. Perua! Chamar-me perua! Não pudera arranjar um outro nome mais humilhante. Perua! Meu Deus! Porque não me chamara ela cisne ou pavão? Sempre eram animais bonitos. Mas perua!... O que aquele nome continha de deprimente! Agarrei no cinto, com forte resolução, e passei-o em redor do pescoço. Apertei-o, não muito convicta. Como ficaria eu assim? Começava a subir-me um forte calor pela cabeça e os ouvidos zumbiam... A tentação lá estava; o espelho. O pescoço principiava a doer-me. Olhei. Como eu estava vermelha, com os olhos raiados por estranhos labirintos igualmente vermelhos e uma expressão meio real, meio simulada de terror... Não, eu ficava horrível! Não poderia ficar assim depois de morta. Não, eu seria bela sempre. Arranjaria outro processo de suicídio. Novos soluços me estremeceram. Agora não sabia verdadeiramente a sua causa. Talvez o doloroso prazer de me sentir infeliz...

Estive três dias fechada. Ilda tivera de recolher ao quarto das nossas outras irmãs. Tinha-se formado uma verdadeira embaixada para me falar. E, é curioso! Uma estranha audácia me levava a tomar tais atitudes. Não acedera nem à mamã. Em boa verdade não pensara muito a sério nas consequências do meu deliberado capricho. Ao fim de dois dias pareciam ter-se esquecido completamente de mim. Uma fome insuportável tentava-me. E assim, espertei. Havia um silêncio pesado por toda a casa. Teriam saído? Na mesa, no corredor, — e pa-

(Conclui na página 16)

C R Í T I C A

GIL VICENTE - *Auto de moralidade da Embarcação do Inferno*

TEXTOS DAS DUAS PRIMEIRAS «EDIÇÕES AVULSAS» E DAS «COPIAÇÕES», ESTUDADOS POR PAULO QUINTELA. COIMBRA, 1946

(ATLANTIDA EDITORA)

O Prof. Paulo Quintela realizou neste volume a primeira reedição do texto do *Auto da Barca do Inferno* tal como o apresenta a 1.^a edição avulsa, existente na Biblioteca Nacional de Madrid e anterior à *compilação* de 1562. Acompanhou esta reedição com a de outros textos do mesmo Auto: o da *compilação* de 1562, já conhecido; o da edição avulsa feita à roda de 1590, baseado na 1.^a edição e mutilado pela censura Inquisitorial; e o da 2.^a edição da *compilação* (1586), também mutilado e deturpado pela dita Censura. O autor determina a relação entre estes 4 textos, que se reduzem afinal a 2 versões: a versão da edição avulsa, ou 1.^a edição, reproduzida com deturpações e cortes em 1590, e a versão da *compilação*, reproduzida, também com alterações e cortes em 1586. O interesse da 1.^a edição, cuja data parece poder-se determinar entre 1517 e 1519, pouco depois da 1.^a representação da peça, consiste no facto de ela apresentar uma versão desconhecida do Auto — a versão primeira e mais espontânea — que o próprio Autor ou seus filhos submeteram posteriormente, em vista à *compilação*, a um trabalho de lima e desgaste, corrigindo a espontaneidade da primeira forma. Por outro lado certas incorrecções do texto da *compilação* podem emendar-se pelo confronto com esta primeira edição.

O prof. Paulo Quintela acrescentou, utilmente, a estes textos a *Tragédia alegórica del Paraíso y del Inferno*, permitindo-nos assim comparar comodamente o texto português da *Barca* com esta tradução ampliada, que Teófilo (erradamente, na opinião que me parece justa de Paulo Quintela) atribue ao próprio Gil Vicente.

*

Os textos são precedidos de uma longa *Introdução*, que abrange muito mais que a mera crítica externa deles. O A. reedita, resume e actualiza aqui outros trabalhos seus em torno do mesmo tema, de modo que esta *Introdução* aparece como o resultado actual dos estudos e investigações do Prof. Paulo Quintela sobre Gil Vicente.

O tema central da *Introdução* é a explicação da *Barca do Inferno*, e mais especialmente a análise dos motivos que entram no *Auto* e a pesquisa e reconhecimento de tais motivos na literatura patrística e apologética da Idade Média, no folclore, e na literatura geral. Concorrem também nesta interpretação da *Barca* a sua localização no conjunto da obra de Gil Vicente (problema que envolve o

seu parentesco com o *A. da Alma*); o problema da unidade de concepção das três *Barcas*; e a descrição do Inferno, esboçada nesta *Barca*, por menorizada no *Breve Sumário da História de Deus*. Enfim, o Autor aproveita a oportunidade para tocar em outros problemas que vêm a talho de foice: o problema, posto por Ticknor e Teófilo, da influência de Gil Vicente sobre a *Viagem del Alma* de Lope de Vega; a origem e difusão em Portugal da lenda da ilha de S. Brandão; a influência possível de Gil Vicente sobre escultores e pintores da sua época.

O problema central — análise e pesquisa dos motivos que entram nas *Barcas* — aborda-o o prof. Paulo Quintela dentro de um critério que é a meu ver o único justo e o único fecundo. Em primeiro lugar Gil Vicente é situado dentro da perspectiva da arte medieval: «a arte dramática de G. V. (...) surge-nos como resumo e conclusão de cinco vagorosos séculos de história do drama medieval europeu». (pag. ix). Paulo Quintela propende a ver em Gil Vicente «o lago fundo onde vêm desembocar, depois de percurso quase sempre invisível ou subterrâneo, as correntes e riachos muitas vezes anónimos do drama da Idade Média» (ib.). É portanto no teatro medieval e na cultura medieval europeia que o Prof. Paulo Quintela vai rastrear os motivos componentes das *Barcas*. — Em segundo lugar o Prof. P. Quintela afasta do seu caminho o critério acanhado e de curtas vistas com que os nossos eruditos costumam tratar o problema das fontes. Contra a tendência ainda geral, o Prof. P. Quintela supõe que «o problema da origem da «perfiguração» das *Barcas* se não deve pôr como história de influências, o que implica sempre uma ideia de submissão à pretensa fonte (...); mas sim, mais proveitosamente, como história de motivos, seu desenvolvimento, transmissão e difusão». (pag. xv-xvi). Vou um pouco mais longe que o Prof. Paulo Quintela: a história dos motivos não interessa unicamente onde pode falhar a história das influências; ela tem um interesse independente, em relação ao qual o da história das influências é meramente acessório ou auxiliar. A história dos motivos é com efeito um capítulo muito importante da história geral da cultura. Por outro lado, a importância da história dos motivos cresce na medida em que a criação artística não está individualizada e permanece colectiva e anónima. Daqui a sua importância na arte medieval, em que o artista é um artifice ao serviço da propaganda e

difusão de uma doutrina toda feita. O artista é servo do motivo antes do Renascimento; e o motivo é exterior a ele próprio, pertence ao património cultural comum estruturado pelo magistério sacerdotal. E desde que se integre Gil Vicente no quadro da cultura medieval a história impessoal dos motivos adquire uma importância bem maior que a da história pessoal das influências.

Tendo adoptado implícita e explicitamente estes dois critérios em dois trabalhos de 1937 (*Estética dos Autos de Devoção*) e 1942 (*Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*), que suponho desconhecidos do Prof. Paulo Quintela, folgo de me encontrar agora na sua companhia.

Estabelecido tal critério o Prof. P. Quintela vai rastrear no mundo rigidamente estruturado que é a cultura medieval os três motivos constitutivos da *Barca do Inferno*; a *Dança dos Mortos* ou da *Morte*; a *Barca de Caronte*; a *Barca da Salvação*. O tema da *Morte* é dos mais frequentes no Outono da Idade Média; o prof. P. Q. não se esquece de citar a famosa *Ballade* de Villon e as igualmente famosas coplas de Jorge Manrique, o maior intérprete do tema na Península; o tema da *Barca* que atravessa o rio da *Morte* em direcção à outra vida é corrente na mitologia mundial, e encontra uma expressão literária muito difundida no 10.^o *Diálogo dos Mortos* de Luciano, que foi conhecido na Península na época de Gil Vicente; o tema da *Barca da Salvação* (na realidade dois temas: a cruz, *barca* onde nos salvamos no mar desta vida; e a *Barca* que depois da morte nos leva ao Paraíso) decorre dos próprios textos bíblicos através da patrística, e encontra uma larga difusão no folclore português. O critério dentro do qual se colocou P. Q. permite-lhe repelir sem dificuldade as tentativas para filiar as *Barcas* quer na *Danza General de los Muertos* castelhana (Aubrey Bell), quer na *Divina Comédia* (H. C. Ferreira de Lima).

No decorrer desta investigação o Prof. P. Quintela faz largas excursões pelo folclore, pela Literatura patrística, pela poesia medieval, pelas lendas e tradições da Idade Média e por outras especialidades.

Mas o que fica por explicar depois desta pesquisa segundo o Prof. P. Q. é — não o motivo da *Dança dos Mortos*, nem o da *Barca de Caronte*, nem o da *Barca da Salvação* — mas sim a coexistência de duas *Barcas*, uma para o Inferno, outra para o Paraíso. Esta é que é a grande novidade de Gil Vicente. E para resolver o aparente mistério de que a tradição medieval não lhe deu a chave o Prof. P. Quintela abandona o prudente método que seguia e aventura-se pela estreita «crítica de fontes» dos nossos eruditos de velha escola procurando o texto onde Gil Vicente teria encontrado a ideia das duas *barcas*. Respingando uma sugestão de Teófilo Braga encontra esse texto no *Leal Conselheiro*. E aí temos Gil Vicente

rato de biblioteca, procurando entre os livros raros do Paço ideias para os seus Autos! Suponho que o Prof. Paulo Quintela já abandonou ao seu destino esta pouco afortunada hipótese, perante a crítica tão certa do Prof. Pierre David: «entre ce symbole moralisant (o do *Leal Conselheiro*) et le thème des barques qui passent les morts la ressemblance est de mots; l'idée, très différente, appartient à une autre zone mentale». As barcas de Gil Vicente são com efeito barcas de passagem para a outra vida, e só as navegamos depois de mortos; as barcas do *Leal Conselheiro* são as barcas do viver nesta vida, e é vivos que nelas perderemos ou salvaremos as nossas almas. O próprio Paulo Quintela o notou: «A viagem da Alma não é post mortem, mas sim em vida» (xcr). Por outro lado seria assim tão difícil imaginar duas Barcas quando o Prof. Paulo Quintela reconhece que são dois temas distintos o da Barca de Caronte e o da Barca da Salvação? A justaposição destes dois motivos nada tem de inexplicável. De facto o Prof. Pierre David mostrar-nos-á como ela estava já feita na tradição medieval, e é visível na *Divina Comédia*.

Que vantagem haveria, aliás, em transferir de Gil Vicente para Fr. Gil Lobo um problema não resolvido? Porque havíamos de ficar mais satisfeitos por tal invenção ter surgido pela primeira vez não nas *Barcas*, mas no *Leal Conselheiro*? Quem nos disse que Fr. Gil Lobo tinha mais imaginação do que Gil Vicente? A invenção não ficaria explicada pelo facto de Gil Vicente a ter copiado de outro.

Chamo a atenção para o facto de que o Prof. P. Quintela chegou a este inútil resultado por ter abandonado o seu critério inicial acerca da crítica das fontes, e — obedecendo talvez a hábitos mentais que ele próprio ultrapassou, mas que ainda resistem — ter readoptado o critério dos eruditos do século passado. Não é só aqui que isto sucede: estudando o problema posto por Teófilo e Ticknor da influência de Gil Vicente sobre a *Viage del Alma* de Lope, o Prof. P. Quintela conclue que esta obra resulta da influência conjunta dos autos da *Alma* e das *Barcas*. Insinua mesmo que a menção do Entendimento, Vontade e Memória feita no *A. da Alma*, teria sugerido a Lope a personificação destas três entidades. Ora o confronto dos textos não me parece nada conclusivo. Há sempre entre autores de inspiração e cultura comuns passos paralelos, idênticas associações, que no fundo nada provam porque pertencem ao património colectivo em que ambos beberam. Para me servir do método preconizado pelo Prof. Paulo Quintela eu seria levado antes a cotejar o *Viage del Alma* com a *Nave del Mercader* de Calderón e de maneira geral com as moralidades alegóricas do tipo *Castell of Perseverance*, *Humanum Genus*, *Bien Avisé Mal Avisé*, cuja relação obscura com os *Autos Sacramentales* seria interessante explicar por miúdos. O que há de comum entre o *Viage*

del Alma e o *A. da Alma* deve provir não da imitação de uma obra por outra mas do facto de ambas terem uma genealogia comum e pertencerem ao mesmo género teatral. E uma investigação orientada neste sentido levaria certamente a resultados mais interessantes do que a simples descoberta de palavras iguais em autores diferentes.

Quanto ao problema da unidade de concepção da chamada *Trilogia das Barcas* parece-me incontestável a solução negativa proposta por Paulo Quintela, e notarei de passagem o feliz paralelo entre os personagens da *Barca do Inferno* caricaturados realisticamente e os da *Barca da Glória*, símbolos quase impessoais de classes sociais.

Notarei, emfim, a boa inspiração de procurar na escultura e na pintura contemporâneas de Gil Vicente passos paralelos do teatro vicentino (o inferno, a farça de Inês Pereira, a virgem da Misericórdia). A arte medieval, toda ela simbólica, por vezes mesmo narrativa, realizada sob inspiração directa de textos canónicos, tem íntimas relações com a literatura; e E. Mâle recorre constantemente aos textos na explicação da escultura. Mas também neste capítulo seria preferível investigar a história dos motivos à história das influências.

Das largas excursões pelas diversas especialidades, mencionadas acima, resultam alguns dados folclóricos locais interessantes e uma útil colecção de materiais para o estudo da legendária Ilha de S. Brandão.

O texto de Gil Vicente está minuciosamente e exaustivamente anotado, e este é um dos grandes méritos desta reedição. Não é esta a ocasião para analisar ponto por ponto aquelas notas. Notarei só que me parece bem posta a questão do verso 3.º («ora venha a caro a ré»); abundantes e felizes os exemplos alegados. O A. não põe a hipótese, que julgo atendível, de dever ler-se *carô*, tanto mais que, à excepção da ed. de 1562, todas as edições têm o verso evidentemente adulterado, o que se deve, possivelmente à incompreensão do texto pelos compositores, porque a palavra *carom carô* se ia nesta época tornando arcaica: com efeito, em 1536 a *Gramática* de Fernão de Oliveira (ed. Sá Nogueira) — cita entre as «dições velhas» ou arcaísmos a expressão *a carão* «que quer dizer junto ou apar» (pag. 76).

Encerra o volume um estudo do Prof. Pierre David sobre dois temas de Gil Vicente: o tema das duas barcas e o tema da salvação da alma, depois da morte, por graça da misericórdia divina. Pierre David insiste no ponto de vista também advogado pelo dr. P. Quintela: «il ne s'agit pas de ce que Gil Vicente a pu lire, mais des éléments qui entrent dans la constitution du sol où vivent ses racines», (pag. 327). Quanto ao primeiro motivo mostra o Prof. David que «l'idée des deux barques fait partie

de l'imagerie médiévale de l'Occident sur les passages des Trépassés» (pag. 322); quanto ao segundo motivo — a salvação póstuma das almas — mostra que a doutrina canónica medieval deixa lugar a certas esperanças sobre a salvação dos condenados, e a crença popular, que se concretiza em variados milagres, admite a salvação por intercessão da virgem, de algum santo, ou das orações dos vivos.

Em resumo, há na edição do Prof. Paulo Quintela, além de textos e notas extremamente úteis para a fixação e interpretação do texto autêntico, algumas sugestões que os investigadores do futuro seguirão com muito proveito. Gil Vicente é estudado dentro de um ponto de vista europeu, inserto na unidade da cultura medieval que o magistério da Igreja integrava. O problema das fontes está posto muito criteriosamente, e por aqui a obra corrige os vícios antigos da erudição vicentina tradicional. No entanto, em certos pormenores da investigação o autor trae as normas tão fecundas que ele próprio se propôs no início do seu estudo: sempre que tal acontece os tais vícios dão de si os desastrosos resultados que lhes são próprios. Por outro lado, as dificuldades resultantes do atraso da investigação histórica em Portugal colocam o autor na necessidade de realizar por conta própria investigações por domínios especializados em que é inevitavelmente hóspede e em cujos métodos não está treinado, como aquelas que faz no folclore e mitologia medievais. E neste aspecto o livro põe aos leitores o problema urgente da organização do trabalho científico em Portugal. No campo da investigação histórica precisamos de sair da era da erudição enciclopédica e individual para a da especialização e cooperação dentro de equipas de trabalho. A erudição especializada de um Pierre David — para citar um exemplo — teria poupado a Paulo Quintela muitas digressões arriscadas pelos domínios da simbologia medieval, e te-lo-ia desviado de caminhos errados como o da filiação das *Barcas* de Gil Vicente nas *Barcas do Leal Conselheiro*.

No meio de tais dificuldades, e lutando com a tradição perniciosa da erudição nacional, o trabalho do Prof. Paulo Quintela é um passo em frente nos estudos vicentinos e uma prova de que eles entraram numa nova fase.

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

ERRATA

Nas *Perspectivas* de Augusto Saraiva, publicadas no último número, houve um salto que, por alterar gravemente o sentido, se torna indispensável corrigir:

No 3.º parágrafo da 1.ª coluna, pag. 3, a seguir a «os quais exprimimos deste modo:», falta o seguinte: «relação determinismo identidade, a que corresponderia, para o homem, um sentido de limite.» Ao autor e aos leitores, as nossas desculpas.

TEATRO

GRUPO UNIVERSITÁRIO DE TEATRO CULTURAL

HÁ mais de meio ano escrevia eu, nas colunas deste mesmo semanário, as palavras seguintes: «Dada a situação actual do teatro português (em que o Estado se desinteressa do teatro como veículo por excelência de cultura popular, e as empresas particulares buscam apenas, ou acima de tudo o lucro) a existência de palcos experimentais põe-se como uma necessidade imperiosa. Mais do que isso: como solução única — ao menos por agora, e emquanto as cenas regulares (tanto as particulares como as oficiais) não curarem destas questões — para a crise que o nosso teatro está atravessando». (*Mundo Literário*, n.º 19). De então para cá, nenhuma alteração de vulto se registou no panorama teatral português — e, consequentemente, estas palavras mantêm a sua plena actualidade. É, pois, com o maior regozijo que continuo a aplaudir e encorajar todas as iniciativas sinceras e desinteressadas que visem a um activo melhoramento das condições em que presentemente vive o teatro em Portugal — sejam essas iniciativas quais forem. O ponto é que sejam sinceras, desinteressadas — e visem, efectivamente, tal objectivo.

Entendamo-nos: uma coisa é servir os grandes poetas da cena — chamem-se eles Molière ou Pirandello, Racine ou Musset — e outra, bem diversa, o servir-se deles para satisfação de vaidades pessoais... ou familiares. Neste último caso, parece-me preferível que o sarau dramático tenha lugar no próprio seio da família, para deleite dos parentes — pais, avós, tios, primos — e amigos íntimos embevecidos. O público é que não tem nada com isso.

Não será este, de certo modo, o caso do «Grupo Universitário de Teatro Cultural» (que fará ali o último adjectivo? Todo o verdadeiro teatro não será um fenómeno cultural?) — que, no passado dia 25 de Março, apresentou no «Odéon» o acto de Pirandello *All'uscita* e o poema de Tagore *Post-office*? Creio que sim. Senão, a que viria o supérfluo prólogo apenso ao poema dramático do autor de *A casa e o Mundo*, pretensamente apresentado como uma «evocação do cerimonial de abertura dos espectáculos indus», e na realidade apenas introduzido como pretexto para José Lisboa cantar duas melodias? E que outro motivo pode levar este grupo a representar em público Molière, Racine e Musset — no original? Abundarão tanto, pelos nossos palcos, as traduções dos grandes poetas dramáticos, que nos possamos dar ao luxo de os ouvir no original?

Mas ocupemo-nos directamente do espectáculo do dia 25 de Março.

Pirandello é um dos três ou quatro maiores nomes do teatro do nosso tempo: todos, hoje, o reconhecem. A sua obra reflete — transposta para o plano filosófico, através de uma linguagem dramática — as interrogações, as dúvidas, as incertezas de uma época riscada pelas contradições mais agudas e flagrantes. De uma época que assistiu ao desencaixar de uma grande guerra, ao eclodir dos movimentos nazi-fascistas. Daí o seu tom angustiado, céptico, pessimista. A todas as interrogações sobre o destino do homem, opunha o autor do *Henrique IV* uma incógnita dolorosa. E a única resposta aos problemas mais fundos do homem — quem somos? o que é a verdade? — era o sarcasmo de uma gargalhada trágica.

No breve acto que é *Á saída* (1926) vamos encontrar uma espécie de compêndio dos temas centrais do teatro pirandelliano. Todos esses conceitos, em que se exprime o pensamento filosófico do grande dramaturgo siciliano, — são por ele postos na boca de um personagem — a «Aparência do Filósofo» (o diálogo trava-se «à saída» de um cemitério, entre os mortos) — que não se me afigura arbitrário identificar com o próprio Pirandello.

Compêndio dos temas centrais do teatro pirandelliano — escrevi. E assim, logo se nos depara, aflorando, na décima-primeira réplica, o conflito entre a vida e as formas — trave-mestra do edifício dramático erguido pelo autor dos *Seis personagens*, — entre a vida e a sua apreensão em formas, a sua construção (ou cristalização) em aparências enganadoras ou, quando menos, empobrecedoras: (Essas formas) *eram apenas ilusões necessárias do nosso ser, que, para subsistirem de algum modo, careciam de criar-se a si-próprias uma aparência.*; ou, seis réplicas adiante: (...) *A necessidade que a vida tem de fabricar uma casa para os sentimentos. Aos vivos não basta terem-nos dentro, no coração, a esses sentimentos: querem vê-los fora, poder tocar-lhes, e por isso lhes constroem uma casa; ou ainda: Mas este é o destino de todos os sentimentos que querem construir-se uma casa: ficam diminuídos, forçosamente, e tornam-se mesmo um tanto pueris, pela sua vaidade...*

Esta oposição entre a vida e as formas — insusceptíveis, na sua fixidez, de captar aquela na sua fluidez, na sua permanente mobilidade — levaria Pirandello a negar a realidade do real objectivo; melhor: a apenas conceber a existência de um real subjectivo, de uma realidade para cada

um (e *Uma verdade para cada um* é, com efeito o título francês, na adequadíssima tradução de Benjamin Crémieux de uma das suas parábolas: *Assim é (se assim lhe parece)*; como uma outra peça sua tem por título *Cada um de sua maneira*). Daí uma concepção da vida conducente ao absurdo e ao desespero — como diz o «Filósofo» de *Á saída*: *São tudo ideias vãs, como ideia vã é a própria vida; (...) A vida não é possível senão a troco de darmos realidade a todas essas nossas ideias. Seria preciso não vivermos...*


Uma outra ideia que aflora em *All'uscita* — e igualmente fundamental no teatro de Pirandello — é a da polivalência da personalidade humana, da multiplicidade do ser, da dissolução da consciência individual. *Que somos nós?* — pergunta um morto ao «Filósofo» — *Aparências de aparência?* — E o «Filósofo», responde: *Não... A mesma aparência, mas com esta diferença: que aquela aparência que os outros nos davam, ficou ali, na cova; e aquela que nos dávamos a nós-próprios está aqui, embora por pouco tempo, em nós* (Vem a-propósito aproximar estas palavras das seguintes do «Pai» de *Seis personagens em busca de autor*: *O drama reside na consciência que cada um de nós tem, de ser «um». quantas as possibilidades que nele existem... Com este, ele será alguém, com aquele já será outro... E tudo isto conservando a ilusão de ser sempre o mesmo para todos, esse «um» que nos julgamos sempre, em todas as nossas acções. Todo Pirandello cabe, pode dizer-se nestes três períodos.)*

Meditação sobre a vida, *All'uscita* — diálogo entre mortos — é-o também sobre a morte. Realizado o seu último desejo — último filamento que os ligava ao mundo —, os mortos perdem, do mesmo passo, a aparência humana — e tornam-se sombras puras, entram no não-ser. Morta a ilusão que se condensara numa forma, desaparece esta forma. Sòmente o «Filósofo» — porque não consegue despir-se do seu angustiante desejo — permanecerá: *Receio bem que só eu aqui fique para sempre, continuando a raciocinar...*

Simplemente, nestas apressadas notas, ficou por dar notícia da superior forma por que soube Pirandello unir a especulação filosófica ao lirismo mais puro e humano — recorde-se a evocação, feita pela «Aparência do Homem Gordo», da sua vida inconscientemente vivida, e agora já irremediavelmente perdida. Mas só aqueles que não conhecem o Pirandello dramaturgo de *Laranjas da Sicília*, *Liola* ou *O homem da flor na boca*, ou o contista de *Balada* e *A luz fronteira*, podem ficar surpreendidos com a força lírica deste breve, e tão rico, acto.

A tradução, que o programa não indica a quem é imputável, pareceu-me frouxa — por não nos restituir o nervosismo original do diálogo, nem

(Conclui na página 15)



OPERA

EM S. CARLOS

“FAVORITA”, de Gaetano Donizetti — “AIDA” e
“LA FORZA DEL DESTINO”, de Giuseppe Verdi

O novo terceto de óperas de que vos vou dar conta inicia-se pela velha ópera de Donizetti, a «Favorita». O venerando «*Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras*» de Felix Clément e Pierre Larousse, prestimoso guia de antiguidades operáticas, diz-nos que em «*La Favorite*» a música de Donizetti «*está sempre à altura das situações dramáticas apaixonadas, e emocionantes. O sopro da honra, que circula no poema, anima também a partitura. Os aristarcos podem apontar aqui e além os vestígios do deixa-correr italiano; mas é impossível admitir que uma obra que permaneceu em cena durante vinte e oito anos sem interrupção seja uma obra mediocre.*»

Sinto-me imensamente aristarco ao ter de referir-me à pobre «Favorita». Tanta e tanta banalidade de conjunto não pode apagar porém o divino engenho melódico de Donizetti, e se a obra se conservou nos cartazes não vinte e oito mas, hoje, cento e sete anos (!), a tal se deve, e muito especialmente à «grandeza» dos intérpretes que a têm «atacado». Por isso quando dispomos, quanto mais não fosse!, dum prodigioso meio-soprano como é Ebe Stignani, a maior cantora que temos agora em S. Carlos, vale sempre a pena ouvir a «Favorita». A crítica desta ópera não tem mais do que apontar as árias principais e dizer se foram ou não bem cantadas. A protagonista foi maravilhosa. Becchi destacou-se em «*Vien Leonora*». Filippeschi cantou o «*Spirto Gentile*» com distinção. Neri deu forma monumental a «*Splendon piu belle in ciel le stelle*, etc.

Valha a verdade que há mais qualquer coisa a dizer, pois na «Favorita» também se dança. Da sua música até o próprio informador do «*Dictionnaire Lyrique*» concede dizer que é «*insignificante*» — e é mesmo! São famosos porém por neles se ter estreado em 12 de Fevereiro de 1841, na Academia de Música de Paris (a «*Opéra*») a grande bailarina que foi Carlota Grisi, num «*pas de deux*» com Lucien Petipa, coreografia de Perrot. Conquanto Grisi fosse altamente louvada por Teófilo Gautier, outros críticos que a não notaram em especial puderam dizer que no «*divertissement*» da «Favorita»: «*ce n'est pas ce début qui relèvera le ballet si déplorablement décomposé depuis quelque temps...*»

Nada do que se dançou tem que ver com a época ou local da acção da

ópera (Edade Média — Castela) mas nisso se manteve a tradição tão picante destes espectáculos.

A coreografia devida a Anita Bronzi apresentou algumas «atitudes» distintas no 1.º acto e no terceiro acto as habituais evoluções das solistas e corpo de baile «estilo clássico» em que se destacou a excelente técnica de Sonia Mormoglia — se nos não enganamos, pois o programa esqueceu-se de destacar o seu nome. Não vimos nenhum «pas de deux» mas é natural que o «*règlé*» por Perrot fosse um «encaixe» da sua invenção...

Costuma apontar-se o nome do maestro. Não vale a pena fazê-lo, mas se o querem saber,... foi o senhor Mario Rossini.

* * *

Enquanto na «Favorita» reina a banalidade na construção musical, a genialidade triunfa na «Aida» de Verdi. O autor de «*Falstaff*», se não ignorou Wagner, o que lhe tomou foi mínimo sabendo recusar a falsa salvação da ópera que, de forma alguma, residia «na melodia contínua». Ninguém hoje a toma a sério e os mais modernos vão até algo mais antigo que o «Falstaff» e um músico como Britten procura na sua ópera «*Petergrimes*» a «prática clássica de separar os números que cristalizam e prendem a emoção da situação dramática em momentos escolhidos»... E, todavia, nunca esteve tão perto da «melodia contínua» do que na «Aida» prodigioso desfile de melodias cada vez mais expressivas, mais italianas, mais originais, mais verdadeiras!

Como sempre que a ouvi, as trombetas egípcias (?) desafinaram, os cenários eram fraquíssimos e o rigor histórico da indumentária deficiente mas os primeiros papéis, a Orquestra Sinfónica Nacional e seu maestro Pedro de Freitas Branco salvaram os senões dando-nos uma «Aida» de alta qualidade.

Maria Caniglia fez a protagonista distintamente como sempre mas não é dos papéis que lhe conhecemos o melhor para o seu porte e até para a sua voz. Ebe Stignani na protagonista foi uma «*Amneris*» como não temos esperança de ouvir superior. Todos os aplausos lhe são devidos. Mario Filippeschi fez o «*Radamés*» com a voz de «*Fernando*» na «Favorita» e assim se fez aplaudir. É claro que o tenor ligeiro do «*Spirto Gentile*» não pode ser o guerreiro egípcio

da «*Celeste Aida*» mas pode dar um final «*Muorir si pura e bella*» muito mais verosímil. Ouvimo-lo na segunda apresentação e pareceu-nos muito melhor. Ainda bem. Gino Becchi compoz modelarmente a figura de «*Amnaso*» e cantou como habitualmente. Os coros não foram tão felizes como até agora. Ao que parece não estarão inocentes no caso os encantos da primeira bailarina Paola Scarcelli que se destacou em especial pela exiguidade de roupagens bem própria aliás do clima egípcio.

O que não tinha nada de egípcio era um fantástico jarrão ou ânfora que se via ao fim de certas cenas, muito pouco uns estranhos bancos da primeira cena; muito a fugir à «lei da frontalidade» as figuras pintadas; muitíssimo pouco próprias certas andainas e cabeleiras.

Tudo se acertaria um pouco melhor com o desfolhar atento das páginas clássicas dum dos grossos volumes da História Geral da Arte de Hottenroth, para citar um autor não muito moderno, ou da obra fundamental de Budge «*The Gods of the Egyptians*» ou, o que julgo muito mais acessível, do livrinho excelente de J. Hunger e H. Lamer «*La Civilización del Oriente Antiguo*», pois existe em tradução espanhola... Apesar dos sacerdotes egípcios serem algo metedidos na política não me parece que ouzasse — e um colégio sacerdotal inteiro! — usar o «ureus» e a coroa branca do «Alto Egipto» que é aquela espécie de tiara com que apareceram adornados e com que aliás tanta vista faziam! Também ao «registra» se pede que os não mande formar em «quadro» e outras evoluções de «ordem unida» — aliás o quadro não o é porque se respeitou a tradição de não voltar as costas ao respeitável público. Para os deuses do cortejo, veja-se Budge, *Op. cit.* O cenógrafo Furiga tem ideias, como na última cena, deixando ver o céu ao centro alto o que nos dá a justa impressão do palco representar um hipogeu mas... não são muitas e algumas são erradas...

A novidade maior foi o salto de Becchi para a água do Nilo — que até esparrinhou! Sem brincadeira: agradeu-nos. De facto a «Aida» mereceu ouvir-se mas cenotécnicamente não foi além — senão na limpeza — das que estamos habituados a ver e onde ainda há pouco admirámos também dois magníficos cantores: Carla Castellani e Benjamino Gigli.

Admite-se geralmente que a «Aida» se coloca numa «segunda maneira» de Verdi sob a égide da grandiosidade da ópera francesa no espectacular e a tutela wagneriana na construção musical. Se tudo isto tem bases ponderáveis, a verdade é que o acontecimento que determinou a encomenda da «Aida» — o Canal de Suez e a abertura da ópera do Cairo — exigia uma monumentalidade que é naturalmente a do assunto imaginado pelo célebre egiptólogo Mariette e aos nossos ouvidos a impressão de conjunto é puramente verdiana e não wagneriana.

Nove anos antes estreara-se em S. Petersburgo «*La Forza del Destino*» que mais uma vez aproximava Verdi de Espanha, da Espanha romântica do «*Ernani*» e «*D. Carlos*», a Espanha dos contrastes violentos e do cavalheirismo que tanto impressionava os românticos, como o seu pitoresco e carácter musical inspirariam algumas das melhores páginas do impressionismo sonoro.

Já então Verdi se colocava algo em inovador. O mesmo clássico informador do «*Dictionnaire Lyrique*» não deixou passar a ocasião sem deixar de lamentar a falta de *trios*, *quartetos* e *potentes conjuntos* «*que le sujet paraissait exiger*». Segundo o gosto dos Autores do «*Dictionnaire*»: «*La teinte générale de la partition n'a pas semblé répondre à la sombre couleur du drame espagnol*». O ultra-romantismo já não deixava sentir a geral dignidade, nobreza e contenção de meios de que se servia Verdi. E, no entanto, na «*Força do Destino*» aparecem cenas de gosto muito duvidoso como o «*Rataplan da Glória*» de «*Preciosilla*» e um «*coro de recrutados*» (sopranos em *travesti*) constituindo uma apoteose revisteira, parquemayeresca, que já não podemos tolerar!

Em Portugal, a estranha ignorância da literatura espanhola faz com que seja geralmente desconhecido o famoso drama romântico do Duque de Rivas (D. Angel de Saavedra) «*D. Alvaro ó la Fuerza del Sino*» — o título duplo marca-lhe a época! — em que se baseou Piave, o libretista de Verdi. O seu autor começou pela carreira das armas a que lhe dava direito a sua fidalguia. O dealbar dos oitocentos vê-lhe as «*onze feridas mortais*» (?) que um seu biógrafo conta recebidas na batalha de Ócaña. Deputado constitucional, cedo caiu em desgraça e, sentenciado à morte, emigrou. Exilado em Gibraltar, Londres e Paris, viveu em França... da pintura! De volta a Espanha, pela morte de Fernando VII, foi ministro, e novamente exilado. Teve ainda vida para voltar a Espanha, presidir ao «Gabinete das 48 horas», ser embaixador de Espanha em Nápoles, iniciar-se em Byron, Shakespeare, Victor Hugo e Lamartine, e escrever uma boa meia dúzia de poemas e dramas entre os quais *O Mouro Exposto ou Córdoba e Burgos no século x* — que o mesmo biógrafo considera «obra original, sem semelhante na literatura espanhola e admirável pela pureza de estilo e da linguagem» — o citado *D. Alvaro ou a Força do Signo* e a tragédia «*Ataulfo*» que a censura proibiu.

Não sei se Verdi conheceu a vida do Duque de Rivas, mas é certo que estava bem preparado pela sua própria vida para a sentir totalmente. Também Verdi foi deputado — e não por ser o autor do «*Trovador*», como diz Escudier, mas como patriota e carácter indomável que não receava pôr em música, aos ouvidos duma censura severíssima, o hino da libertação da Itália do «*Attila*»:

«*Cara Italia, già madre e reina Di possenti, magnanimi figli...*» e emprestar o seu nome para as *subversivas* saudações ao rei da Itália ressurgida «V. E. R. D. I.» (Vitor Manuel Rei de Itália).

«*A Força do Destino*», à parte os senões apontados para o gosto dos nossos dias, é mais uma prodigiosa obra verdiana a atestar aos séculos a genialidade do seu autor. O expressivismo da melodia, a liberdade formal, o cuidado da instrumentação, a «vis comica» do seu «*Fra Melitone*», todo o agreste da tragédia, o piedoso sem pieguice, o veemente e cavalheiresco que comporta a obra «clássica» de Saavedra, que julgo ainda se representará tradicionalmente em Espanha precisamente pela época da Páscoa, deu-o Verdi por forma superior, cheia de dificuldades para cantores e actores, mas capaz de impressionar todas as gerações, quando bem interpretada.

Elisabetta Barbatto, a que já me referi na crónica anterior, pela sua «*Cecilia*» alcançou-se na «*D. Leonor de Vargas*» a invejável posição capaz de honrosíssimo confronto. Só uma grande cantora pode fazer este papel com dignidade. Barbatto, quer naturalmente quer em «*travesti*» foi sempre distinta, quer como figura quer como cantora. Dada a sua juventude auguro-lhe os maiores triunfos. Giuseppe Momo, o tenor «*D. Alvaro*», não conseguiu vencer a formidável impressão que o seu imediato predecessor deste papel deixara entre nós (fôra Gigli). Não fôra isso e talvez o aplaudissemos mais. A sua voz tem qualidade e potência mas nem sempre está bem colocada e, por vezes, é pouco expressiva para a grandeza dramática a exigir ao protagonista.

Gino Becchi, com a sua habitual qualidade vocal, fez um magnífico «*D. Carlos de Calatrava*» cheio de verdadeira e natural nobreza — tanta que parecia bem aplicado o insulto de «mulato» dado a «*D. Alvaro*» na penúltima cena, quando comparávamos as duas figuras!

Neri foi um magestoso «*Padre Superior*», e Piero Passarotti foi um excelente «*Fra Melitone*». Fedora Barbieri — a «*Carmen*» a que me referi na última crónica — fez «*Preciosilla*» nem sempre leve como gostaria de ver mas convincente vocal e cênica-mente.

Registe-se ainda a excelente intervenção de Mariano Caruso no vendilhão da cena do acampamento — típico apontamento melódico de graciosidade superior.

É preciso mais uma vez salientar a mestria do grande director de orquestra que se nos revelou nesta temporada: Antonino Votto. Votto, sem alarde de qualquer espécie, é um impressionante dominador da orquestra e da cena lírica que consegue os mais admiráveis resultados. Mais uma grande noite de ópera que em apreciável parte se lhe deve. Bastaria o que nos mostrou e eu ignorava na abertura de «*A Força do Destino*», para que o ficasse para sempre lembrando agradecidamente.

Desenhos escolares

(Conclusão da página 6)

os nossos escolares o desenho é minucioso, rebuscado. Liberdade de assunto entre os primeiros e temas *impostos* entre os segundos.

Os desenhos ingleses impressionam pela vida que deles se expande, não nos deixam indiferentes. Traços bem observados, bem sentidos. Traduzem múltiplos interesses fixados espontaneamente pela criança, e por isso, são expressivos e sinceros. A criança é o tradutor da realidade, e os seus desenhos não exprimem apenas alegria. Os seus reis têm todo o aspecto de proletários.

A criança inglesa anota numa pincelada segura que não se corrige. Traduz assim directamente a impressão recebida, transmitindo-a sem que coisa alguma se interponha entre ela e nós.

Os desenhos dos nossos escolares testemunham uma aquisição efectiva, técnica determinada, são todos agradáveis à vista e as crianças parecem ter trabalhado com excelentes professores que tiveram a preocupação de respeitar-lhes a originalidade, e esta não pôde desenvolver-se por completo visto os desenhos não terem sido provocados por uma observação espontânea, mas executados sobre temas como o sol, a chuva, as flores, o meu retrato, etc. A consciência do trabalho, colorido, acabamento, etc., e as ingenuidades, traços especificamente infantis ao lado doutros que, pelo contrário, evidenciam uma técnica segura, mais reforçam o aspecto do tema dado. Todavia é interessante notar que quando a criança se cativa pelo tema dado, a vida e o movimento são exuberantes de riqueza, e a imaginação «aparece».

A imaginação é uma alegria para as crianças, e para muitas projectar uma imagem mental no papel não é um esforço, é muitas vezes uma libertação. E então surgem-nos com imagens verdadeiramente poéticas, caricaturais, ornamentadas, ou então, à força de minúcias, mais verdadeiras que a realidade.

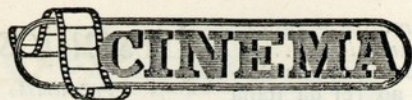
MAGALHÃES FILHO

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

Coros excelentes do Teatro de S. Carlos (maestros Teófilo Russel e Mário Pelegrini) e cenários — alguns antigos excelentemente pintados — quase sempre mal iluminados.

Os bailados pelo grupo Verde-Gaio bem marcados, mas pouco característicos, são do coreógrafo Morresi que com Ruth Walden constituiu o par «*solista*». Nota-se que Morresi tem conseguido melhorar nitidamente a técnica dos bailarinos portugueses destacando-se naturalmente Ruth.

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL



DEDICAÇÃO

O facto de a organização de produção cinematográfica ter como finalidade única a prossecução de intuítos meramente lucrativos e, por outro lado, a utilização do cinema como meio ideológico ao serviço dos interesses dos produtores e, por isso, ao serviço do grupo social em que estes se integram, tem como consequência a mistificação consciente da vida real, o tratamento de temas de conteúdo primário, sem verdade e sem honestidade, visando-se apenas e sempre a exploração de um determinado gosto pré-fabricado do público. Isto é sobremaneira evidente no que diz respeito à estandardizada produção americana, predominante na maioria dos mercados do mundo.

Só de longe em longe os filmes produzidos em Hollywood abordam temas de conteúdo humano e cultural. E quando isto sucede, a maior parte das vezes é apenas para, afinal, servindo-se do interesse criado à volta desses temas, nos contarem mais uma história de amores concebida segundo o mesmo modelo dos outros filmes vulgares e sem pretensões culturais, pois que o seu tratamento honesto e real não teria, pensa-se, tanto sucesso, isto é, não alcançaria o êxito financeiro esperado.

«Dedicação» é um filme que pretende narrar a história das justamente célebres irmãs Brontë, grandes escritoras inglesas cuja vida decorreu há cerca de um século. Tema de evidente conteúdo cultural e cheio de interesse humano. O ambiente demasiado restricto, apagado e triste (apenas quebrado pela paisagem natural e por uma brilhante e inquieta imaginação criadora) que condicionou a sua formação espiritual, uma severa e rigorista educação religiosa e moral — o pai era padre da igreja anglicana — e, depois, as limitações de ordem económica e social derivadas da sua situação subalterna de preceptoras numa sociedade como a inglesa de há cem anos e, decorrendo de tudo isto, a monopolizadora concentração da consciência sobre os próprios sentimentos como evasão perante uma vida uniforme, estreita e imóvel; enfim, o dramatismo angustioso e atormentado, o sonho romântico agudizado pela ausência do seu natural escoamento, a tragédia pungente da alma isolada e entregue a si mesma, a tortura física provocada por uma doença que não poupa — que assunto tão empolgante nos fornece a vida das irmãs Brontë para ser esteticamente expresso através da linguagem eloquente das imagens!

Perante a riqueza humana e emotiva de um tal tema, o que dizer acerca da sua transposição para o

cinema que «Dedicação» pretendeu ter levado a efeito? Antes de mais nada deve afirmar-se que este filme, com o seu pretencioso sub-título — «A história das três irmãs Brontë» —, comercial e mistificadamente, se afasta de nos contar a real e trágica vida, vivida por essas grandes escritoras. «Dedicação» não é a história concreta e específica da vida das autoras de «Jane Eyre» e do «Monte dos Vendavais», mas sim uma novela mais ou menos insulsa — semelhante a tantas outras — onde tudo é escamoteado e deformado em proveito de uns inventados amores de duas das irmãs (Charlotte e Emily) por um mesmo homem (Arthur Nicholls — «cura» do pai Brontë). Houve, é certo, na vida da família Brontë um «cura» assim chamado mas esse só tomou contacto com os Brontë após a morte de Emily (1847) e veio, afinal, a casar com Charlotte, pouco tempo antes de esta morrer (1865).

Centrando-se todo o desenrolar do filme nestes amores falsificados, a realidade dos motivos que determinaram a mentalidade destas escritoras e bem assim a sua veemente necessidade de escrever é pura e simplesmente omitida. Assim, o pai Brontë, que tanta influência teve na formação mística e sentimental das suas filhas, surge-nos aqui como um velho pândego e não definido (ele que, na realidade, fora tão austero, reservado e distante) sempre pronto a atirar frases jocosas à sua cunhada — parelha cômica igualzinha à de outros filmes que contam uma história qualquer; o facto de terem sido, «profissionalmente», preceptoras, de tão fundamental relevância para a explicação e esclarecimento das suas vidas (e que as suas obras literárias claramente revelam) está completa e absolutamente ausente — talvez porque este aspecto tão importante aparecesse aos senhores produtores como menos romântico e insusceptível, pelo seu «prosaísmo», de por ele se poder explorar o chamado gosto do público que, a todo o custo, eles pretendem alimentar...; a veemente paixão de Charlotte por Constantin Héger (homem casado e professor no colégio de Bruxelas para onde aquela foi aperfeiçoar os seus estudos), paixão sempre presente e sempre viva nos seus romances («O professor», «Jane Eyre», «Shirley», «Villette»), é-nos apresentada de forma frívola e não convincente, dado que tudo no filme gira em torno daqueles «amores» com o «cura» (quando, na realidade, o seu intenso e verdadeiro amor se concentrou em Héger, seu professor).

Por outro lado, o filme a cada passo «mutila» a realidade da vida da fami-

lia Brontë. Com efeito, «Dedicação», não evidencia a sua condição humilde (pense-se, por ex., na variedade de vestidos caros que as Brontë usam — elas que apenas conheciam trajas modestos e fora de moda!); no filme, as Brontë vão a um baile dado por uma aristocrata (!) e estão lá perfeitamente à vontade quando, na realidade, isso seria impossível, dada a sua qualidade de preceptoras — espécie de criadas, segundo o espírito da sociedade inglesa da época; Charlotte que, na verdade, por ser a mais velha era a dirigente da casa cede, no filme, o seu lugar a Emily; a morte de Branwell — irmão das escritoras surge, no filme, inesperadamente melodramática; na realidade, Charlotte e Emily puderam ir estudar para Bruxelas graças ao dinheiro que a sua tia lhes havia dado mas, para as conveniências «romanticoides» do filme, esse dinheiro é-lhes fornecido pelo «cura» Nicholls...; logo (e sempre) qua Tackeray aparece, incluindo uma suposta festa dada por Palmerston em honra de Charlotte, tudo então é uma nunca acabar de falsificações; etc.

A dureza e a tragédia da sua vida real, o seu torturante e pungente dramatismo intimamente recolhido, tudo isto é, no filme, cuidadosamente esbatido e esfumado, tudo é amenizado e tudo é, afinal, «vulgar», de tal modo que dificilmente admitiríamos estarmos em presença de autoras que produziram obras literárias como as irmãs Brontë.

Em conclusão: de um tema tão rico, a menoridade intelectual reinante nos meios cinematográficos americanos aliada ao todo poderoso desejo do lucro, fizeram uma obra pobre, «vulgar», falha de interesse humano e culturalmente negativa.

CONFLITO SENTIMENTAL

Este filme que tem na sua base uma história ultra-romântica, só poderia vingar caso fosse servido por uma realização séria e honesta e por uns intérpretes que o soubessem «viver».

Assim, tal como se apresenta, não passa de uma obra oca e falsa, sem poder emotivo e sem calor humano, mistura de comédia americana (deste aspecto ficaram encarregados William Bendix e Mischa Auer) e de pseudo-tragédia sentimental — sua nota dominante — aspecto que, dado o não convincente e até, por vezes, ridículo desempenho de John Payne na principal personagem, transforma a possível intensidade dramática do tema em coisa caricata e risível...

Walter Lang, o realizador, trata a história de modo medíocre e só fazendo «ressuscitar» Julia (Maureen O'Hara) consegue mostrar a influência que esta, depois de morta, continua exercendo sobre Hitty (Cornie Marshall), sua filha adoptiva...

Da interpretação, além de William Bendix, só a pequena — mas grande actriz — Cornie Marshall merece referência especial.

ALBERTO BRUNO

K I T T Y

TEATRO

(Conclusão da página 12)

Nitidamente decalcado do «Pygmalião» de Leslie Howard, «Kitty» não constitui no entanto um plágio completo. Salvou-o disso o rocóco século XVIII da acção e algumas dissemelhanças da anedocta, mormente pela introdução de certos rasgos de tragédia que aliás se dispensavam muito bem.

«Kitty» conta-nos a história de um fidalgo inglês arruinado que, a tratos com os credores e uma velha tia beberona, resolve, em colaboração com esta última, servir-se da beleza de uma vagabunda como mais fácil caminho para a bolsa do próximo. E após uma esmerada e pitoresca aprendizagem ministrada pelos seus nobres «managers» a rapariga entra em acção. Casa e enviúva duas vezes. Ao fim, na posse de um título e de uma enorme fortuna, farta-se dos sócios e corre com eles. Mas para que tudo finde bem, o lord tratante arrepende-se e acaba nos braços da heroína. Honra ao mérito...

A primeira metade do filme vê-se bem. Alguns momentos são mesmo particularmente gratiosos, como, por exemplo, o da lição do uso do leque. E o diálogo, uma vez ou outra, tem categoria. Agora o que não compreendemos é a razão porque os argumentistas põem Reynolds e Gainsborough discutindo pintura como dois caricatos mercadores. Seria para dar a nota artística?

A realização de Mitchell Leisen, aceitável. O mesmo no que se refere à interpretação, com especial relevo para Paulette Goddard.

ÁGUAS TENEBROSAS

Hitchcock, ao que parece, está a fazer escola. Mas André De Toth esqueceu-se que a imitação de um talento nada mais pode dar que caricaturas do mesmo. E assim, «Águas Tenebrosas» só se salva no pouco de pessoal que o realizador lá pôs. No resto do tempo entretêm-se a descrever com pouca felicidade mais um caso cinematográfico de psicose — desta vez hidrófoba.

O argumento é suficientemente inverosímil para nos não merecer grande atenção. Uma rapariga, profundamente abalada com um naufrágio sofrido e em que os pais perderam a vida, vai repousar para casa de uns tíos que nunca viu. Afinal cai nas mãos de uma perigosa quadrilha que ali se havia instalado. Cura-se num ápice das suas neuroses, e, ajudada por um corajoso médico, salva-se no momento decisivo — enquanto os criminosos sofrem a justa punição.

André De Toth serviu-se acentuadamente do escuro para salvar situações que pouco nos diriam em fotografia normal. Mas deve dizer-se que, nisso, é algumas vezes feliz. As últimas imagens no pântano são fortes. E a morte do assassino, atolado nas areias movediças, deve mesmo creditar-se-lhe como coisa que o seu mestre Hitchcock se não recusaria a assinar.

aquela linguagem pirandelliana «ágil, arguta, crepitante de íntima vitalidade» a que, alude, nos seus notáveis estudos sobre o teatro do autor de *A volúpia da honra*, o crítico Adriano Tilgher. E que teria autorizado o anónimo tradutor a atribuir à «Aparência da mulher assassinada» o estapafúrdio desejo de ter um filho?!

Este exemplo, somado aos precedentes de *Anne Christie* e *O cadáver vivo*, leva-nos a crer que em Portugal tudo é possível, em matéria de traduções! A impropriedade (sintetismo e penúria não são sinónimos!) da encenação e o desastroso estilo (se de estilo se pode falar) da representação, adicionados à debilidade aludida da tradução, fizeram com que a maioria do público, que não conhecia o texto de Pirandello, o supusesse escassamente teatral. E Pirandello é o próprio teatro — como disse um dia, tão acertadamente, Gabriel Marcel...

Amal e a carta do rei (a versão portuguesa retoma o título da tradução francesa — admirável tradução — de André Gide) é — como quase todas as composições dramáticas dos poetas simbolistas: pense-se em Maeterlinck ou em António Patrício — um drama estático. Nada chega a acontecer; as personagens vivem indefinidamente à espera de qualquer coisa que nunca, a não ser nos seus sonhos, se realiza — e as suas palavras, os seus gestos, os seus silêncios, são tentativas desesperadas para entrarem em comunicação com os íntimos segredos do universo.

Amal e a carta do rei é um poema da infância, extraordinário de tensão poética. O pequeno Amal transporta dentro de si o sonho de agarrar nas suas mãos o mundo todo; nos seus olhos parece brincar o universo in-

Franchot Tone é actor demasiado bom para caber em papéis tão pequenos. Assim também Thomas Mitchell. Mas já Merle Oberon está à vontade. O seu rosto ajuda-a muito neste género de histórias. Por isso o filme se centra nela do princípio ao fim.

A projecção, imprópria duma sala de estreias.

J. F.

CLUBES DE CINEMA

A próxima sessão do «Clube de Amadores de Arte Cinematográfica» (em organização) realiza-se no dia 27 de Abril e é dedicada a Abel Gance. Exibem-se «A Roda» e «Napoleão». Felipe de Solms, que durante alguns anos foi assistente de Abel Gance, falará sobre o grande encenador francês. O «Clube de Amadores da Arte Cinematográfica» aceita inscrições para sócios na Rua Luciano Cordeiro, n.º 19 r/c. E., Lisboa.

teiro — esse mundo e esse universo que chegam até ele nas palavras dos caminhantes de todas as estradas, esse mundo e esse universo que a sua imaginação exaltada percorre para lá das dimensões reduzidas dos caixilhos da janela do seu quarto de doente... A distância, o além, os horizontes chamam-no num apelo irresistível — e um frenesi, uma ânsia possessiva o prendem a todas as coisas. Há nele uma lucidez doentia, que a presença da morte, pairando em seu redor (*Como eu gostaria de ir com o Tempo, por todos esses países que nunca ninguém viu!*; e mais adiante: *Pois que venha em minha busca, esse grande Médico, e que me lebe daqui, que já não posso mais!*), parece aguçar. A sedução de outros horizontes, a sedução ainda inconsciente do amor (sugerida na maravilhosa cena do 1.º acto com Sudha), a magia do desconhecido (simbolizada na carta que o correio do rei há-de trazer), agitam-se na alma ansiosa, deslumbrada e impaciente do pequeno Amal. Mas o mundo — esse mundo que ele queria agarrar com as suas mãos ambas — é, afinal, pequeno demais para ele e para o seu sonho. E Amal, morto, verá enfim o seu desejo tornado possível, o seu sonho tornado real... Assim conta Juan Ramón Jiménez, no admirável poema que precede a tradução espanhola do drama de Tajore:

Dorme... Sudha não te esqueceu e o Rei virá esta noite, Amal. Dorme tranquilo. Dorme, que ao despertares, os teus olhos verão as flores de Sudha nas tuas mãos, e o rosto do Rei no teu rosto. Dorme.

A autêntica poesia que há em *Amal e a carta do rei* só, porém, extrinsecamente é dramática. É o lirismo a característica dominante do poema de Tagore. Daí a necessidade de as suas representação e encenação assentarem num estilo que permita a criação do clima poético pressuposto pelo texto. Ora, foi esse estilo que de todo em todo faltou na interpretação do «Grupo Universitário de Teatro Cultural». Desde a indigência dos cenários (aquela incrível perspectiva da cidade, no 1.º acto!) ao arbitrário dos efeitos luminosos (por exemplo, a morte de Amal com o céu inundado de luz, quando apenas um raio luminoso, vindo de janela aberta, devia incidir sobre o leito do rapaz), e desde o mau amadorismo do desempenho às intervenções musicais, vindas quase sempre a despropósito, pleonásticamente, abafando o texto, — nunca nos foi dado respirar a atmosfera poética do drama de Tagore. Salvou-se apenas o embalo suave, apesar de por vezes um tanto monótono, da linda voz de Carmen Borges Nascimento, na interpretação de Amal.

LUIZ-FRANCISCO REBELLO

CAPITULO IX DO ROMANCE «A GATA»

(Conclusão da pág. 8)

recia de propósito! — lá estava uma cesta de fruta. Fruta vermelha, macia, apetecível... Peguei nela com sofreguidão e encafuei-me de novo no quarto. Devorei. Quando reconheci que a cesta nada mais havia além do seu fundo entrançado, puz-me a pensar no caso. De certo dariam pela falta dela e que figura seria agora a minha? Mas esta ideia só muito mediocrementemente me desgostou. Na verdade soubera-me tão bem! E uma perninha de galinha? Ah, isso então... E, pensando bem, tudo aquilo era tolice. Seria melhor voltar a aparecer. Era esse realmente o meu desejo. Mas por uma inexplicável e tola teimosia permaneci no quarto até o dia seguinte. Estava na verdade com mau parecer e umas olheiras profundas. Os olhos ainda se conservavam inchados devido ao choro.

Reparei então timidamente, indecisa sobre a minha sorte. Que ingratos esses tempos de então! Era-me dificultoso andar, olhar ou sorrir. Mas, coisa estranha! Ninguém parecia ter sentido a minha ausência nem tampouco manifestavam surpresa pelo meu regresso. Que gente fria! Era então verdade que podiam ter comido, pensado, ou até terem-se divertido, sabendo-me infeliz? Era bem certo. Ninguém se preocupava com a minha existência...

Pouco a pouco fui-me resignando com a minha antiga indumentária. No entanto, enfeitava o cabelo com flores ou fitas e avivava as faces com um pedaço de papel encarnado que descobrira a forrar um armário. Os seios, atrevidos, começavam a notar-se, duas pirâmides viçosas, sob os vestidos. Ao contrário das outras abolira os coletes e endireitava o busto de maneira a torná-los bem visíveis. Muito me preocupava igualmente encontrar posições graciosas que me pusessem em relevo as novas botinas de duraque.

E o Zéca? Dele apenas restava uma esbatida lembrança, agora que outros afectos se lhe sobrepujavam. Via-o quase diariamente. Sentia em boa verdade, vergonha do affecto que outrora lhe dedicara, e tais reminiscências provocavam-me o riso. Os saltos e cambalhotas com que procurava distrair-me e com que pretendia tomar vulto a meus olhos, deixavam-no em posições picarescas que

mais lhe acentuavam a fealdade e me provocavam um irreprimível desprêso, Oh, como ele era aborrecido. Se o fizesse propositadamente, visando ser-me desagradável, não o poderia ser mais. Oh, Céus! Tudo nele era horrível! Aquelas pernas delgadas e proeminentes nas articulações; aqueles olhares mortícios de animal escorraçado, com que pretendia acusar-me da pouca estima de que era alvo; aquelas feições bisonhas e indecitas, com uma leve penugem negra a sombrar-lhe o lábio superior, e por último aquela voz horrível, de entoações desafinadas, que nem eram de homem, nem de menino. Como o Mundo muda e as pessoas também! Pois não pudera eu dedicar estima a um serzinho tão insignificante? Que ridícula era eu então! E como me envergonhava disso...

O Sr. Calheiros permanecia senhor de todos os meus pensamentos. As ideias mais extravagantes passavam no meu cérebro, umas após outras. Assim não desistira ainda dos meus propósitos heróicos. Como eu desejaria salvá-lo dum perigo eminente ou recolher a um convento e para lá morrer de amor, no caso de os meus sentimentos não serem correspondidos!

Estas minhas preocupações absorviam-me profundamente. Ilda modificara sensivelmente o seu carácter, era pelo menos o que todos pensavam. Se bem que não fosse ainda uma rapariga perfeita, tinha-se corrigido em muitos dos seus antigos hábitos. Passara a interessar-se pelas modas e concluiu que uns cabelos descuidados lhe não iam bem. Tornou-se subitamente esmerada da sua pessoa, e até elegante. Nada das «toilettes» arrebicadas que caracterizavam Madalena. Procurava ser simples e grácil. Mas que desgosto para a mamã! Ilda recusava-se a bordar, e, o que era pavoroso, não sabia fazer crivo! E poder-se-á considerar educada uma rapariga que o não saiba fazer? Para mim ela seria sempre maravilhosa. Outrora tivera adoração semelhante pela *Senhora das Dores*, da nossa capela.

Porém, as minhas atenções agora achavam-se divididas entre ela e Alberto. O meu visinho constituía uma obsessão. Ah, como era bom vê-lo e ouvi-lo. Ele era tão diferente! Diferente de todos. Talvez se assemelhasse a Ilda que também não era vulgar. Parecido e diferente. Coisa estúpida mas certa. Todo o tempo me era escasso para contemplá-lo. Amar-me-ia ele assim? Raro me olhava e fazia-me festas como se eu fora um bebé, mas quem sabia se ele desejava esconder os seus afectos dos demais?

Porém a fatalidade parecia espreitar-me como sombra traiçoeira. Como me foi dolorosa aquela revelação!

Ilda partilhava da minha adoração por ele, a avaliar pelos olhares que lhe lançava. Parecia alhear-se dos outros. Ainda tentei iludir-me. Isso não passava de tolices, efeitos das minhas afeições, mas sentia-me espiçada pela desconfiança. Não me foi necessário muito tempo nem muita perspicácia para que pudesse confirmar as minhas suspeitas.

Ilda era agora uma mulher e possuidora de grande encanto. Não tinha aquela correcção de linhas, como a nossa irmã mais velha. Os seus olhos eram talvez demasiado grandes, e o narizinho arrebicado, parecia talhado a canivete.

A certeza de que Ilda gostava «dele», trazia-me torturada e, confesso, comecei a detestá-la. Reconhecia a sua superioridade de mulher sobre a minha figurinha vulgar de adolescente. A desconfiança começou a perseguir-me, e um ciúme devorador me corroía as entranhas e me envenenava o sangue.

— Tudo isto são tolices, efeito das minhas afeições...

Sim, Ilda era o meu grande inimigo. Detestava-me. Teria ela desconfiado? Saberá que o amava? Porque me perseguia a sorte? Oh, eu era infeliz! E porquê? Afinal aspirava a pouco. Casar-se-ia com ele? E eu? Aí estava uma ideia que se me apresentava pela primeira vez. Casar! Que de mistérios continha esta palavra? Aí estava uma coisa para mim desconhecida. No entanto, qualquer coisa de nítido, de vibrante, parecia querer ressaltar da penumbra que envolvia a minha mente: Nós, o Mundo, tudo! Que coisa estranha! Preocupavam-me pormenores que antigamente me passavam despercebidos. Que luta violenta a do meu cérebro e dos negros véus que o envolviam! Que de estranhas sensações me moviam! Que era isto? Eu própria?

— Tolices, efeitos das minhas afeições...

MARIA CELESTE

“A HOSPEDEIRA”

(Conclusão da pág. 2)

mais novo do que é, perdendo mesmo as oportunidades de ser gracioso ao exhibir o lencinho microscópico, o saca-rolhas gigante e os outros addressos pitorescos por aquela paralisia muscular que lhe soergue os cotovelos quando tem de fazer um velho.

Seja como for, mesmo com o deslustre deste marquez que a companhia tinha concerteza podido distribuir melhor, está de parabens o Teatro Nacional que, assim, dá gosto chamar pelo nome que tem.

ANTÓNIO PEDRO

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

Informação

Literária

REVISTA MENSAL DE CULTURA E BIBLIOGRAFIA

R. Oriental de Montarroi, 103—Coimbra