MUNDO LITERÁRIO
SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
N.º 47 ★ 29 DE MARÇO DE 1947

NESTE NÚMERO

Serenata, por *Tomaz Ribas* ● El frio, desenho de *Molina Sanchez* ● Problemas do Teatro: Traições e iuterpretações, por *A. da Costa Ferreira* ● Três poemas de *Pedro da Silveira* ● Da acessibilidade das leituras. IV-Um caso concreto: A Biblioteca Móvel por *Vitor de Sá* ● Algumas notas sobre o progresso das ciências históricas - II, por *Alberto Ferreira* ● MÚSICA: Jazz, por *José Aurélio* ● TEATRO: «Alcipe» e «Frei António das Chagas», por *Luiz-Francisco Rebello* ● CINEMA, por *Alberto Bruno* e *J. F.* ● NOTICIÁRIO ● EDIÇÕES BRASILEIRAS

SERENATA

POR TOMAZ RIBAS

NAQUELA noite fria do inverno de 1942, antes de se deitar, João Filipe escreveu no seu caderno de impressões:

«Coimbra tem uma certa magia! A cidade das tricanas e da poesia tinha sido, sempre, para mim, uma imagem literária, a imagem de qualquer coisa misteriosa que vinha passando de geração em geração. Mas a verdadeira Coimbra, a Coimbra que me interessava era aquela em que a mocidade universitária vivia mais junta, em que vivia um Torga, em que se esboçava um novo movimento literário.

Para trás ficava um passado que eu sabia bem definir mas que pretendia envolver em fumo. Agora, que subia a Couraça e via o luar a brilhar tremeluzente sobre o rio apetecia-me relembrar o passado à maneira de poema. Quando passei em frente da Sé Velha e os gatos e os vultos negros fugiam pela rua do Cabido, recordei esta Coimbra de quatro séculos de literatura.

Em Lisboa, um amigo, tinha-me dito:

—Tu vais gostar de Coimbra. É uma cidade cheia de passado. E depois a curva do Mondego é de uma beleza, de uma poesia sem igual.

Eu sabia já da beleza do Mondego. Não era isso que me levava a Coimbra. Lisboa também tem belos recantos. (Agora eu recordava-os). Nem tampouco o passado me levava ali. Não digo que não tivesse gostado de ver a Sé Velha, a Universidade com os Gerais, Santa Cruz e os Penedos. Evidentemente que gostei: mas já os conhecia, quer do cinema, quer da literatura, quer dos postais e dos folhetos de turismo. Quem não viaja gosta de ler os folhetos de turismo. E, caso curioso: não senti nada de estranho ou magnifico quando fui a Santa Cruz e recordei que era ali que dormia, havia oito séculos, o

UM DESENHADOR ESPANHOL: MOLINA SANCHEZ

José Molina Sanchez, que dentro em breve vem expor em Lisboa, apesar dos seus 28 anos tornou-se um dos pintores mais destacados no meio artístico espanhol. Retratista dos mais apreciados de Madrid, expôs ùltimamente com grande sucesso em Murcia, Burgos, Bilbau, Santander e na capital espanhola. A crítica tem no entanto salientado especialmente os seus desenhos, nos quais Molina Sanchez trata ora assuntos místicos com uma ingenuidade deliciosa ora assuntos cotidianos de uma tragédia pungente, de que o presente desenho é nm exemplo.

MOLINA SANCHEZ — El frio

MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 29 DE MARÇO 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**: *«Livros de Portugal, Lda.» — Rua Gonçalves Dias, 62 — RIO DE JANEIRO*

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

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

12 números . . . . . 27$50
24 números . . . . . 53$50

Assinatura de experiência:
6 números Esc. 15$00
Portes de correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

fundador da nação. Se não fossem os azulejos que estão lá em cima no arco, nem sequer me teria recordado de D. Sancho II e da honestidade do seu valido. Isto cá em mim está cada vez pior: este meu nacionalismo anda mesmo irreverente!

No entanto emudeci quando no Penedo pensei em João de Deus, nos Gerais lembrei Camões e Garrett, quando fui à Torre do Nobre e na Sé Velha recordei o Eça a ouvir o Antero recitando poemas das «Odes Modernas».

Realmente esta Coimbra tem uma certa magia!... Desde que aqui estou tudo tem uma significação diferente. Nem mesmo esta serenata que vem lá de fora da rua e da noite, me faz recordar com saudade a noiva deixada em Lisboa. Agora, Lisboa surge para mim como um passado triste, mas ao mesmo tempo como se fosse um passado que se afirma. Ficam longe os meus dias de menino, a minha vida no colégio, a quebra comercial de meu pai... tudo. A imagem de minha mãe que em Lisboa chora por mim quer invadir-me, mas há um tempo para cá eu quero ser forte e então afasto-a. E apesar de tudo ela magoa-me o coração. Fora dela, além de minha mãe, em mim, tudo é raiva. Pobre de mim! Triste passagem a minha pelo Cristianismo: eu que queria amar, simplesmente amar, ser forte e heroico no amor, só consigo odiar. Isto passará.

Ficou ainda em Lisboa um curso por acabar, uma família que me obrigava a mentir e muita gente que nada fez por mim. Tenho o direito de acusar todos os que passaram por mim e não entenderam a minha adolescência. Não entenderam ou não quiseram entender. Tem razão aquele meu primo que diz: nós nascemos dentro dum casulo. E realmente assim é. Depois compete a nós próprios deixarmos de ser larva, rompermos o casulo e sermos borboletas que em tudo poisam, que de tudo tiram proveito. O meu casulo foi difícil de romper: família, temperamento, vida, religião e sensibilidade!... (Eu não quero agora pensar mais em minha mãe. Chamem-lhe sensibilidade, chamem-lhe Freud, chamem-lhe lá o que quiserem, mas é assim mesmo. E quando as lágrimas assomam nos olhos de um homem o caso é sério. Pois bem: não quero chorar. De resto seria ridículo chorar numa Coimbra destas, cheia de luar, e eu com tantos projectos de vida nova dentro de mim.)

Aqui tudo é diferente. Um colega dizia-me, há dias, que o edifício da Faculdade de Letras deixava muito a desejar. É porque ele não conhece o de Lisboa. O edifício e mais qualquer coisa. Lá tudo cheira a bolor. Nos intervalos das aulas a gente vê algumas raparigas jeitosas e nada mais. Às vezes um poeta cheio de nevoeiros britânicos digna-se falar a um de nós e fica-se de olhos mansos a morder o lábio romântico. Aqui é bem diferente: mal acaba uma aula logo passa um poeta cheio de sol de agosto ao lado de um filósofo em potência, esmagriçado, levando sob os braços os Descartes e os Leibnitz e convidando os colegas apetitosos para tomar chá na Central. No átrio deparamos com dois romancistas falando pachorrentamente: problemas de adolescência ou dramas sociais e bandoleiros dos areais? E se a gente vai até o leão do Camões talvez encontre um futuro médico com poesia da terra, um matemático a falar de lógica ou uns tantos deles com poemas novos, com contos novos, com romances novos. À tarde, lá em baixo, a gente torna a vê-los todos; aparece mais um francês ou um inglês e nas ruas, é claro, passam, graves, os imortais. E há grupos certos. Um poeta que passa, meteórico, a desconfiar de toda a gente. Outro poeta que fala de piratas, de aventuras e traz nos olhos todos os sonhos de um pagão malaio. Outro poeta irónico e triste, mas com um sorriso nos lábios para todos os lados.

É assim esta Coimbra! Bem, mas nada disto interessa. Se aqui estou a escrever é únicamente para dizer que Coimbra tem uma certa magia.

O luar brilha e a gente lembra-se de todos os poetas, sai das fronteiras e vai até aos Verlaines, aos Rimbauds e aos Rilkes. Só agora eu compreendo que o luar vale para mais qualquer coisa do que simples poesia: vale pelo menos para me encher o peito.

Deixa a gente a família, deixa a gente tudo lá em Lisboa e vem até esta Coimbra cheio de projectos para erguer uma vida nova. Os jardins têm bancos, mas enquanto houver aqui na minha pensão um amigo cheio de poesia e de cristianismo pragmático e com ideias especiais sobre os piratas, os bancos dos jardins não me serão úteis. A vida ergue-se com as mesmas dificuldades que lá em baixo. Promessas de emprego, mas nada! Lições, nem pensar nisso. Mas mente-se, mente-se embora tudo e todos digam que se não deve mentir. Não há Cristos possíveis que possam obstar a que se minta para esconder uma verdade trágica a uma mãe.

«Minha querida mãe

. . . . . .

Não te rales comigo. É verdade que não vivo ricamente, mas o que ganho chega-me bem. Em Coimbra

(Conclui na página 6)

PROBLEMAS DO TEATRO

TRAIÇÕES E INTERPRETAÇÕES

POR A. DA COSTA FERREIRA

CONCEBIDA uma verdadeira personagem cénica, criou-se um problema humano a que se deu uma projecção social e donde por fatalidade lógica resulta a afirmação objectiva de um pensamento.

Isto é, à concepção de determinada individualidade com características psicológicas definidas, enquadrada num ambiente, e posta em presença de factos concretos, sucede-se uma inevitável reacção, substância essencial da acção teatral, e dessa reacção resulta o estabelecimento dum equilíbrio sentimental que coroa a obra como afirmação de um pensamento.

A este núcleo ideológico é dado o processo expressivo do autor, condicionado pela sua formação estética, pelo período histórico da sua vida, pelo enriquecimento cultural da sua época, etc.

Parece-me indiscutível, não poder existir um intérprete consciente que não tenha em conta todos estes elementos.

A concepção da personagem cénica, marca mais do que qualquer outro elemento da peça, a personalidade do autor. Quer a personagem seja encarada pelo lado poético na exaltação pessoal de uma ideia, quer seja encarada num aspecto realista, no desenho rigoroso de uma figura, o autor teatral tem sempre, sob pena de falhar estèticamente, de ir dentro da sua criatura e depois de ter concebido todos os elementos psicológicos, e todos os corolários sentimentais, dar através dela um resultado humano e consequentemente fazer com maior ou menor amplitude uma qualificação de ideias.

É essência de toda a obra teatral, a reacção dum mundo íntimo com uma objectividade contrária. Como muito bem diz Paul Àrnold «le drame est basé sur un conflit, entre individus ou sur le heurt de l'individu et de ses velléités avec la communauté et ses préjugés moraux et sociaux».

Sendo assim, raras vezes o autor consegue a objectividade total. Isto é, a reacção rigorosamente certa de uma personalidade criada, com um ambiente rigorosamente definido.

Quer na sua interpretação do ambiente social, quer nos efeitos psicológicos dessa resistência externa, o autor deposita sempre um pouco da sua dor pessoal.

Mesmo o tão objectivo Bernard Shaw, não pode escapar à regra invocando até, na sublimidade da Pucelle d'Orléans, o paradoxo que a sua luta de homem moderno lhe desvendou na sociedade de todos os tempos.

O cordão umbilical que liga a personagem ao autor, transmite-lhe o enriquecimento humano de uma sensibilidade desperta e a projecção eloquente da literatura, e por isso é o mais precioso elemento de definição estética de uma obra, e núcleo essencial da mensagem do poeta.

Precisa portanto o intérprete de uma obra séria de conhecer antes de mais nada o autor que vai interpretar, a sua obra, as suas tendências, a sua personalidade, em resumo o ponto de vista do observador que iluminou o ente humano a que o actor vai dar carne e nervos.

O reagente externo pode ser, como resulta da citação de Arnold, vivo e portanto evolutivo, ou morto e imóvel.

Na tragédia grega em que as personagens são pura e simplesmente a incarnação de princípios imutáveis que crescem pelo próprio facto de se enfrentarem irredutìvelmente, não há evolução de estados de alma, mas pura e simplesmente exaltação de ideias. e daí resulta para o intérprete a necessidade de abstrair de qualquer realidade, de despersonalizar o seu sofrimento e fazê-lo evoluir num plano de lógica sentimental, com simples realidade literária.

É este um caso à-parte. Na tragédia pura o ambiente é simples moldura, não faz parte da obra, pois o ambiente sentimental e moral do autor tomou simbòlicamente a forma de personagem cénica.

Com a importância sempre crescente da realidade humana, iluminada pela filosofia cristã, a personagem passa a individualizar-se. Os princípios que ela encarna deixam de ser sociais e apriorísticos para passarem a representar o resultado moral de uma vida concreta, numa sociedade definida. Daí resulta um maior esforço de sensibilidade de autores e intérpretes para transplantarem as suas almas para uma realidade humana, que lhes é estranha.

Sendo assim voltamos à afirmação inicial — a criação de um problema humano para o intérprete.

No drama fácil, isto é, no drama dos sentimentos primários e vulgares, pode por vezes o intérprete incarnar por simples adesão sentimental, correndo no entanto sempre o risco de não conseguir dominar a sua comoção e assim não poder atingir a objectividade ideológica da obra, roubando a clareza e a eloquência ao pensamento do autor.

Na grande obra teatral, porém, é sempre necessário ter possuido lògicamente o pensamento do autor, e mais do que isso a atitude moral e iutelectual do poeta dramático perante a vida, essência e luz da sua inspiração e da sua estética.

Uma vez obtido este domínio intelectual, coloca-se o actor perante o problema da adesão sentimental.

A ideia precisa passar-lhe para a carne e para os nervos. É a obsecação de um Leslie Howard debruçado anos sobre o seu Hamlet, é uma Ludmilla Pitoëff debatendo-se numa crise mística para se dar toda ao pensamento de Shaw na «Santa Joana», é a tortura sublime de uma Duse que depois de ser tantas mulheres se fecha em Veneza vazia de si propria, crucificada pelo génio.

Surge então o momento sublime da criação histriónica, esse momento tão precioso que leva um George Pitoëff a apressar a sua agonia para viver «O Inimigo do Povo» de Ibsen.

Neste momento calou-se o crítico, cessou o conselho da razão, e os talentos do autor e do intérprete procuram-se na sombra até ao abraço luminoso da criação.

Uma vez ele obtido volta para o actor a levantar-se um problema, o segundo, a projecção social da sua personagem, o quadro humano da sua vida, o cenário sentimental do seu drama.

Cai sobre os ombros da personagem o peso de um mundo, desde a nobreza dos princípios aos artificialismos das convenções e todos estes elementos são coloridos pela sensibilidade do autor que os aproveitou e coordenou.

Torna-se necessário conhecer o ambiente em que o autor colocou a personagem, mas mais do que isso, é preciso saber o que o autor pensa desse ambiente.

Arte de sínteses, o teatro amplia o significado das mais simples frases na linguagem da atitude, da cor, do som, da luz.

Há portanto que prolongar a ideia na interpretação, e que a classificar na expressão. E para isso não deve o actor, sob pena de atraiçoar a obra, recorrer a processos pessoais, aqueles processos naturalmente aconselhados pela sua sensibilidade de homem, mas sim aos processos que se coadunam com o espírito e com a índole estética da peça.

Mais uma vez o actor tem que estudar, principalmente quando se trata de teatro clássico, o reajustamento de processos, devendo ter em consideração a época em que a peça foi escrita, o estilo do autor e a formação do público para quem representa. Este deve ser o trabalho intelectual de todo o intérprete digno deste nome.

O autor confia ao talento do intérprete qualquer coisa de muito precioso, que não é só a obra materialmente contida num caderno de papel, que não é só a ideia lògicamente exposta, que é também e principalmente uma confidência de sensibilidade, mais do que um estado sentimental, uma potencialidade de sentir.

Quando um homem tem a honra de receber de outro homem um depósito destes e o deforma para o adaptar a si próprio, comete pura e simples-

mente um delito moral que o devia encher de vergonha.

Rouba mais do que um pensamento porque rouba uma alma, empobrece mais do que um homem porque delapida uma obra, mata mais do que um sonho porque compromete a perenidade de uma ideia.

Á luz portanto de um juizo objectivo, calmo e imparcial, todas essas adaptações de personagens, todas essas inspirações momentâneas de intérpretes, todas essas habilidades histriónicas dos chamados mestres de êxitos que se arrastam com o cabotinismo por grande parte dos palcos de todo o mundo e de todos os séculos, são afinal apenas uma infame espoliação do espírito.

Não suponha ninguém que é grande actor pelo simples facto de ser aplaudido, é preciso apenas que siga de perto, lado a lado, o destino da obra que interpreta.

O actor qne tem um êxito pessoal numa peça falhada, pode ter a certeza absoluta que cometeu um abuso de confiança. E quantas vezes ofuscado pelo clarão de glória que envolve o autor, não foi o intérprete elemento essencial do êxito!

O actor não é um criador puro, é um instrumento de expressão do autor, é mármore plasticizado por um génio alheio, é tinta de uma paleta que outro compôs e só tendo a noção disso a personalidade do actor passa com incólume nobreza por tudo o que na sua arte se pode parecer com vaidosa exibição, com hábil aproveitamento de dotes fisicos, com torpe cabotinismo de vaidades ocas. E só despindo-se de cabotinismos e vaidades, se pode chamar a um homem com talento — artista.

Não nos iludamos portanto com a dignidade artística de determinados actores que aplicam a sua elegância, a sua vibração dramática, ou o seu físico especial para enlevarem o público, sendo sempre eles próprios em todas as peças.

Nestes seres não há paixão por uma ideia, mas simplesmente ignóbil narcisismo, e sem paixão não há arte.

Eleonora Duse na sua companhia ambulante, pobre e ignorada, sem dinheiro para se vestir de luto quando se viu só no mundo, persistia sob os apupos de toda a vilanagem dos palcos, a dar a sua alma nua aos poetas; hoje falar na Duse é invocar toda a grandeza de uma profissão e de uma arte.

Por muito cruel que seja a subalternidade imposta pelo arbítrio das emprezas, que não desanimem os novos com verdadeiro amor ao teatro, porque os que se amam a si próprios morrerão e a arte é imortal.

A vida do teatro oferece frequentemente exemplos desta verdade: não é preciso ser-se cabeça de cartaz para que o público saiba onde estão os grandes artistas.

É evidente que deve haver horas tenebrosas nessa arte tornada profissão, quando sistemàticamente aos artistas são distribuidos papeis que não lhes conveem porque os emprezários conhecem as suas próprias deficiências; mas não se corta o caminho do génio mesmo quando se distribuem rábulas. Basta o eco de uma inflexão justa num diálogo de cabotinos artificiais, para que o rabulista varra os astros com uma vassourada de verdade.

Fora do ambiente da peça, da convenção entre autor e público, que Sarcey via na colocação do problema teatral, todas as habilidades por maiores que sejam soam a falso, pois esbracejam apenas moinhos sem grão.

Desde que, por motivos já anteriormente por nós focados, as emprezas se desinteressam do real valor artístico das suas peças, compreende-se até que caos de desordem e de empobrecimento mental chegou o teatro português, abrindo as portas pela sua voluntária acefalia, a toda e qualquer habilidade vistosa do mais despudorado cabotino.

A. da COSTA FERREIRA

CRÍTICA

THE MAKING OF A DANCER — de Arnold L. Haskell — ed. de Adam & Charles Black. Constituido por conferências que o grande coreógrafo fez em várias cidades inglesas, este livro é mais um pequeno compêndio de introdução à dança e um manifesto do ballet de hoje do que um guia, como o outro recente livro do mesmo autor já neste semanário criticado (v. «Mundo Literário», n.º 18). Grande pais onde é possivel publicarem-se livros como este em que Haskel se esforça por desfazer os velhos tabus do ballet e preparar uma geração de conscientes professores de baile. Haskell põe em evidência a diferença que existe entre um ensaiador de passos e um verdadeiro artista de ballet. Para nós onde na nossa escola oficial de baile apenas se ensina a dançar e algumas vezes a deformar os músculos, este livro é inteiramente útil pois esclarece o leitor sobre os complicados problemas que o ballet tem agregados a si, problemas de ordem psicológica, artistica, cientifica e literária. Muitos dos nossos bailarinos saidos do nosso Conservatório ficariam embasbacados se lessem este livro e vissem como o verdadeiro bailarino deve ter conhecimentos históricos, literários, musicais, artisticos e até cientificos. Haskell afirma a pág. 14: «a cultura (do bailarino) deve incluir conhecimentos de pedagogia, anatomia, fisiologia e de todas as artes que levam a erguer um ballet». São de destacar em especial os capitulos sobre o ballet e drama, ballet e música, e encenação coreográfica.

T. R.

DOIS ESCLARECIMENTOS

Acedendo ao desejo do sr. Carmelino Callaya, correspondente de jornais e revistas estranjeiros, vimos esclarecer que as iniciais C. C., que assinam frequentemente as criticas de cinema em «Mundo Literário», pertencem ao nosso colaborador Costa Campos, e não ao sr. Carmelino Callaya, como algumas pessoas erradamente supuseram, pois, segundo ele nos informa, firma habitualmente com elas trabalhos seus. Para evitar qualquer novo equivoco, o nosso colaborador assinará sempre, de futuro, o seu nome por extenso.

Esclarece-se também que a crónica de teatro assinada C. M., vinda ao lume no n.º 7 de *Horizonte*, não é da autoria de Casais Monteiro, o qual não é aliás colaborador deste nosso excelente e combativo colega, e leal visinho; coisa que se esclarece tão sòmente para evitar confusões, por simples amor da exactidão.

Noticiário

● A livraria Ática lançará em breve o novo livro de poemas de Sofia de Mello Breyner intitulado «Jardins do Mar».

● Em Paris entra em breve no prelo a tradução francesa do romance «Rampagodos» da autoria de Joaquim Ferrer e iniciou-se a tradução da novela «Casa da Malta» de Fernando Namora.

● Espera-se para breve a saída de «As Mãos e os Frutos», poemas de Eugénio de Andrade.

● O poeta espanhol José Hierro, autor do livro de poemas «Tierra sin nosotros» terminou a tradução espanhola do romance «Montanha Russa» de Tomaz Ribas, que uma importante casa editora de Madrid lançará ainda este ano.

● Consta que Jorge Amado, o grande romancista brasileiro, está interessado em publicar uma colecção brasileira dos mais jovens romancistas portugueses.

● Apesar das restrições do papel em Inglaterra, os ingleses continuam a ter uma actividade literária enorme. Já em 1947 apareceram mais duas revistas literárias: «Green Odyssey» e «The New Meridian Magazine». Isto num país onde as revistas e jornais literários e artísticos pululam e alguns teem mais de 50 anos de existência, faz-nos crescer água na boca.

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

TRÊS POEMAS DE PEDRO DA SILVEIRA

POEMA INCOMPLETO DA MENINA DA VILA

Soou agora meio dia no sino da matriz.
Os senhores tiraram respeitosamente os chapéus,
as lojas fecharam as portas

— é a hora do jantar da gente da vila...

Um silêncio melancólico paira
no céu cinzento e triste
da terra insular.

Mariazinha fica se à janela
olhando o largo.
olhando, olhando
à espera de um príncipe encantado que venha roubá-la
àquela vida que não sonhou.

— Que vida monótona a vida da vila!
sem cinema nem teatro
nem luz eléctrica
nem automóveis
nada do que dizem ter as grandes terras...

Como o tempo passa!
e o príncipe não vem.
Sòmente
o coração lhe adivinha a imagem,
belo como os heróis maravilhosos
dos romances lidos à varanda que dá para o mar,
sentada na cadeira de balanço
que o avô emigrante
trouxe de Boston antes de casar...

— cadeira de embalar
como tantas que há,
trazidas da América,
nas vilas pequenas das ilhas pequenas,
guardando certezas e desenganos
de várias gerações...

Mariazinha esquecida à janela
olhando o largo.

(O retrato colorido do avô,
dependurado na parede da sala,
sorri para os sonhos da menina...)
Ah! como pesa o silêncio das casas da vila,
o silêncio das ruas desertas da vila,
o silêncio pairando no céu cinzento da vila,

o meio-dia enchendo a vila de silêncios!...

Os olhos ansiosos da menina
olhando, olhando...

E uma luz estranha
que vem não sei donde,
mas vem...

ROMANCE

— Ti Antonho Cristove conte
aquela história da viagem.

Os olhos do velho brilham.

— Isso foi há tantos anos,
antes do «Navio do Açucar»...
A barca do Capitão Fidalgo chegou
e os verdes embarcaram.

A noite era escura e fria
e a ronda andava perto.

*

Mar.
Mar para todos os lados,
e as gaivotas gritando
por entre o nevoeiro.

A ilha ficou para lá do horizonte
com uma lágrima quente de saudade.

Depois...

Antonho Cristove subiu aos mastros
procurando terras.
Trancou baleias em todos os mares
— nas águas frias do Ártico
no mar quente do Pacífico...

E lembra aquela baleia azul
que um dia virou a canoa
e matou o rapaz do Corvo.

(Sangue de baleia,
sangue do marinheiro morto
tingindo o mar.

Lágrimas de marinheiros
juntam-se ao mar.)

Antonho Cristove
tripulante de todos os veleiros
andou por todos os oceanos
e sabe o nome de todos os portos.

Sofreu a fúria dos ciclones
e as longas calmarias...

E ficaram marcadas no seu corpo
raivas de capitães americanos,
de capitães açoreanos,
de capitães de Cabo-Verde...

A ilha sempre dentre de si
na esperança de voltar.
Uma fuga em cada porto
e um novo barco.

Mulheres de toda a gente
nas quatro margens da terra.

SERENATA

(Conclusão da página 2)

a vida é muito mais barata. Felizmente não me falta nada...

. . . . . .

Tenho muitas promessas para bons empregos. Esta semana tudo se decidirá e então verás como ainda acabarei o curso e como tu virás para junto de mim. Aqui as casas são baratas. Ainda nos havemos de rir das nossas apreensões.

. . . . . .

Por agora as lições que tenho vão-me dando»...

Não, nada há neste mundo que me obrigue a dizer a minha mãe o contrário. Que me faça dizer que a vida me traz apreensivo, que não tenho lições, que vivo do dinheiro que um primo me emprestou.

Pois bem: o luar que brilha no alto e envolve de mistério esta Coimbra mágica enche-me o peito. Depois encontrei aqui gente com ideiais e sonhos que um dia serão realidade. Sinto dentro de mim qualquer coisa nova, uma coragem enorme e isso vale tudo. Sempre senti que aqui era o meu lugar. Por isso venci tudo, menti, tentei convencer-me que a minha vinda representava qualquer coisa de bom para a minha vida e vim.

Mal cheguei, antes mesmo de procurar trabalho preguntei pela gente moça, pelo Torga.

— Você também é poeta? preguntaram-me.

Quando um amigo me disse que se tratava por «tu» com o Torga e que o «Outro livro de Job» fora escrito no quarto que eu habitava, quando me disse tudo isso, benzi-me.

No dia seguinte era um poeta com ar de «gavroche» e de «condottieri» a dizer-me:

— Retrate-se, homem, retrate-se.

É assim esta gente de Coimbra!

Cada um de nós tem qualquer coisa de estranho na alma. Coisa que cá cai nunca morre. Por isso lá fui ao «Salão Evangélico». Em toda a parte os homens são iguais. E continuaram a dizer-me que tivesse medo do Diabo. Não, não tenho medo do Diabo. E quanto a Deus, calo-me: não sei falar em coisas dificeis.

Subi a Couraça, atravessei a Alta coalhada de luar. Meti a chave à porta. Subi a escada, entrei no meu quarto e fui pôr-me à janela a ouvir a serenata que cinco vultos negros e embiocados, ali em frente, cantam para as meninas do prédio da esquina.

E deixei-me ficar a ouvir.

O dia de amanhã será igual ou diferente? Talvez mais uma esperança. Uma nova lição. Um emprego prometido. Uma aula que se ouve até o fim. Um poema que se escreve e se guarda. Um poeta já consumado a dizer-me que ainda não estou maduro. Qualquer romântico a dar-me uma coragem que lhe não peço. Alguém a dizer-me que antes tema o Diabo de que ame Deus. Uma nova carta de minha mãe.

Esta Coimbra cheia de magia é uma constante serenata».

* * *

E João Felipe, o poeta jovem, abandonou a caneta, fechou o caderno, e foi deitar-se.

Lá fora só ficou a noite, a serenata e o luar de Coimbra.

TOMAZ RIBAS

Companheiros de aventura
há tanto tempo perdidos:
companheiros que as águas do mar levaram,
companheiros que a terra comeu...
. . . . . .
Ti Antonho Cristove conta a sua vida
de lutas e desilusões,
e os seus olhos cansados
olham ainda para o mar.

HISTÓRIA

Poema sabendo a sangue
na minha boca:
— A história das angústias e das raivas não soltadas
(nossa eterna história de renúncia à vida,
esperando o céu...),
a história negra que os velhos trouxeram
dos velhos de outrora:
histórias de Donatários e Capitães-Móres,
de piratas argelinos e piratas ingleses,
roubando e queimando.

— Sangue do povo!

Poema na minha carne,
que os meus avós me deixaram:
— Gritos de revolta nem sequer esboçados,
lágrimas de fome, de todas as fomes!,
choradas hora a hora há tantos séculos.

— Lágrimas do povo!

Poema feito de esperas e de longe,
cheirando a sal:
— Nossos irmãos que foram
p'ra mundos estranhos de línguas estranhas:
Tiraram oiro das areias dos rios,
ganhando um dolar por dia...
E alugaram os braços nos ranchos,
nas fábricas, nos portos...
(O suor da nossa gente fertilizando a terra negra
do San Joaquin Valley!)
Nossos irmãos...
Ergueram vilas e cidades.
E choraram saudades das ilhas
perdidas para trás dos montes e dos vales,
no meio do Mar.

— Saudades do povo!

Ah! ergue-te poema,
ergue-te na noite como um grito
que espante sombras e silêncios.

Ergue te canto do meu povo,
amassado de esperanças e de mundo!

Açores, 1947

PEDRO DA SILVEIRA

NOTA EXPLICATIVA

«*Navio do Açucar*» — Referência a um veleiro inglês que apareceu desarvorado e sem tripulação na costa oeste da Ilha das Flores, aí por 1870. Estava carregado de açucar mascavado — o primeiro açucar granulado que chegou àquela ilha.

Nas Flores, como nas outras ilhas dos Açores, os velhos marcam o tempo de preferência, pelos acontecimentos mais notáveis da história do seu povo.

Verde — voc. regional açor., o que ainda não foi à América.

Da Acessibilidade das Leituras

IV-UM CASO CONCRETO: A BIBLIOTECA MÓVEL

NÃO foi, certamente, por mero devaneio literário, que me dispuz a abordar, numa série de artigos que aqui têm sido publicados, o problema da acessibilidade das leituras. Foi, sim, porque eu sinto toda a extensão e acuidade que este problema atinge entre nós; porque eu próprio, durante um longo período da minha juventude, senti bem nefastas limitações ao meu desenvolvimento cultural, quando me faltava uma boa biblioteca, a possibilidade de adquirir os livros modernos que me interessavam e até uma pessoa, um jornal ou um organismo que me elucidasse honestamente sobre as leituras que mais me poderiam convir; porque, ao balcão duma livraria, eu sinto como é limitado o número daqueles que gozam o privilégio da intimidade dos escaparates; porque, na conversa de todos os dias, constato como é baixíssimo o nível cultural do povo português, como a quase totalidade das pessoas, mesmo as letradas, andam arredadas dos problemas vitais do nosso tempo, ou, melhor, como estão minadas de tão erradas concepções por não disporem de honestos elementos de informação, por não haver à sua volta ambiente propício a fazê-las debruçar-se cuidadosamente sobre leituras esclarecedoras.

Foi com os olhos postos em todas estas graves deficiências e dificuldades, que um dia lancei ombros a uma empreza, ainda sonho a princípio, mas hoje já consoladora realidade: a Biblioteca Móvel. Não aceitava como muito razoável que um livro, geralmente caro e muitas vezes custoso de adquirir, depois de lido fosse ocupar plàcidamente um lugar na prateleira duma estante, onde raras vezes poderia ter mais alguma utilidade. Um livro é um veículo do pensamento humano. E por isso repugna que a sua importantíssima influência não seja largamente aproveitada. Além disso, um país onde apenas 14 % dos cidadãos maiores de 20 anos têm ou frequentam a instrução primária, encontrando-se estes mesmos num estado de arrepiante abandono cultural, quase se impõe como um dever de consciência, um imperativo de cidadania, que todas as pessoas esclarecidas contribuam com algum esforço para atenuar no mínimo que seja tão grave enfermidade nacional.

Com esta ideia gravada profundamente no espírito, procurei obter forma de realizar o meu objectivo: que um mesmo livro pudesse correr por muitas mãos e que muitas pessoas, aquelas tantas que tão afastadas andam dos centros culturais, se familiarizassem com os bons livros, que tão profíquos estímulos lhes poderiam fornecer.

Os primeiros passos para a realização desta empreza foram titubeantes. Estava só. Era apenas eu e o meu sonho. Quase que nem livros possuia para tentar um ensaio. Também não via por onde me guiar na escolha da técnica que deveria utilizar para uma biblioteca viva, onde eu queria que cada livro entrasse e saisse para regressar e abandonar novamente a estante. Biblioteca que não precisasse de sala de leitura, porque os seus livros deveriam ser lidos em toda a parte. Biblioteca que não precisasse de conservador, porque os leitores seriam os mais interessados na sua segurança. Biblioteca que não tivesse que defender-se dos malefícios da traça, porque o movimento contínuo seria o melhor desinfectante. Puz a idéia a correr entre uma reduzida roda de amigos. Indiferença em quase todos. Optimismo em alguns. Desconfiança doutros. Só muito poucos estenderam a mão a prestar a sua ajuda. Foi com ela que o sonho se tornou realidade. Com a ajuda de muito poucos e a persistência, a teimosia de sempre. Mas foram os resultados benéficos, desde logo visíveis, que deram alento, coragem e força para continuar sempre até atingir camadas mais largas de leitores sequiosos, que as circunstâncias afastam dos ambientes favoráveis à formação cultural.

Não foram as camadas da burguesia, no seio da qual ensaiei os primeiros passos, que vieram aproveitar as vantagens da biblioteca embrionária. Essas não se impressionaram tampouco com a tentativa. Foram os que labutam os que acorreram logo a buscar a luz: empregados, funcionários, professores, alguns operários. Estes é que logo cuidaram de aproveitar o ensejo de lerem em suas próprias casas os livros que a pequena biblioteca lhes facultava. Foi o interesse denodado da gente de trabalho, o entusiasmo com que receberam a ideia, a solidariedade sempre manifestada ao informarem os seus amigos da facilidade de que dispunham para as suas leituras e ao incitá-los a que os aproveitassem também, foi esse apoio, esse impulso vindo de baixo, que não deixou mais morrer nem parar a biblioteca, contra todas as dificuldades e alheia à indiferença de muitos e ao cepticismo de alguns.

A Biblioteca Móvel, assim passou a denominar-se este organismo de difusão de leituras, jogou uma larga cartada. Contra todos os egoísmos e contra todas as superstições de que emprestar um livro é deixá-lo roubar, os seus livros foram confiados aos leitores, quem quer que fossem e onde quer que residissem, sem a exigência de nenhuma garantia: eram fornecidos pessoalmente, ou pelo correio, três volumes e deixava-se que, ao fim do praso, o leitor os devolvesse. Foi uma medida arriscada. Podia ter comprometido o futuro da iniciativa. Ainda hoje são poucos os que não se admiram de que tal tenha sido possível. Mas, na verdade, os livros vieram sempre. A ideia duma biblioteca-cooperativa estava compreendida. Só as mentalidades fechadas atraem a desconfiança e geram a sabotagem.

Também a conservação dos volumes era um problema. Como não ficariam eles depois de umas tantas leituras no domicílio, à mão de crianças ou pessoas descuidadas e com os boleus do correio? Na realidade, porém — e duma forma geral — os leitores esmeraram-se na sua conservação e as passagens pelo correio, revestidas por embalagens cautelosas, só rara-

(Conclui na página 15)

BIBLIOTECA MÓVEL

SISTEMA DE LEITURAS FACILITADAS PARA UTILIZAÇÃO EM QUALQUER PONTO DO PAÍS

Em funcionamento desde 1942

Rua Cândido dos Reis, 98-2.º — BRAGA

Dispõe actualmente de mais de 1.600 obras

LEITURA DOMICILIÁRIA

Escolha de livros, por parte dos leitores, através de catálogos próprios publicados periòdicamente.

Obras sobre Literatura, Crítica, História, Sociologia, Biografias, Ciências, Filosofia, Pedagogia, Educação, Higiene, Economia, Artes, etc.

LEITORES POR INSCRIÇÃO: — cota mínima mensal de 2$00. Despesas de inscrição: 2$50. Catálogo completo para a escolha das obras 4$00.

Prazo máximo de retenção dos livros — 30 dias. Não há limite para o número de obras a ler por mês. Cada leitor não pode ter em seu poder, simultâneamente mais que 2 volumes.

ALGUMAS NOTAS SOBRE O PROGRESSO DAS CIÊNCIAS HISTÓRICAS

II

NÃO conta ainda a jovem historiografia com uma vasta obra de conjunto, subordinada, na íntegra, às modernas tendências do pensamento científico, através da qual se possa verificar, concreta e iniludìvelmente, os seus progressos. No entanto, os trabalhos acumulados neste século são valiosos, não só no que diz respeito às investigações a que se procedeu, como às sugestões que constantemente enriquecem a densidade do pensamento histórico. Ao material junto pelas ciências auxiliares, há que somar os frutos adquiridos pela renovação do seu campo de actividade, pela modificação integral introduzida nos seu processos, funções, e no conceito que o passado estabilizara.

Sucessivamente, foram abandonadas as formas tradicionais cuja criação remonta à antiguidade, e que, por uma solução de continuidade que encontra raizes nas etapas político-sociais que a Europa tem vencido, entraram quase inalteráveis pelos modernos tempos. A forma narrativa, onde muitas vezes imperou a amenidade da exposição, tão cara às classes dominantes retrógradas, cedeu o lugar à pesquisa e à crítica construtiva. A metodologia, de acessória, e quantas vezes considerada ridículo preciosismo, transformou-se na própria base do trabalho historiográfico. A onda alterosa das novas necessidades da cultura humanística submergiu os modelos que fizeram sucesso: o exercício retórico, a biografia subserviente e a história apologética. E as solicitações dum mundo transfigurado, pela evolução da técnica e da economia, chamaram o historiador à realidade do movimento social; do hermetismo, onde o retivera a velha sociedade de minorias políticas, acabou por sair cidadão, misturando-se com o grande público que exigia cada vez mais uma elucidação objectiva do seu destino e das possibilidades da sua acção. De facto, a história fôra intimada a representar uma nova função social, não só porque o ensino utilitário estava democratizado — as massas letraram-se por imposição profissional ou pelo intercâmbio dos grandes centros urbanos — como também o aparecimento das maiorias classsistas, em franca ascenção política, impunha o exame histórico do seu movimento.

Que vemos, portanto? Uma historiografia requerendo uma liberdade de processos, uma historiografia emancipando-se dos quadros apertados da filosofia metafisica e repudiando uma função que lhe não está afeita. Que a dependência do historiador aos caprichos dos grandes homens terminou, é um facto. Vai tempo em que Mézeray, com solicitude palaciana, invocava a obrigação dum servil elogio ao trono das flores de liz. Ainda que a história política burguesa persista em fazer reviver os modêlos anacrónicos que tiveram seguro efeito, pode-se contudo verificar a sua fadiga no consentimento duma repetição de processos que já não convence. Âugustin Thierry ou Guizot fizeram a sua época. O círculo teológico que principiara 760 anos (A. C.), no hebraico Amós (1), encerra-se, em pleno século XVII, com Bossuet, embora o talento do celebrado Bispo do Meaux pouco acrescente aos temas já vigorosamente glosados por Santo Agostinho, São Jerónimo ou Eusébio (2).

O problema capital da historiografia contemporânea consiste, primeiro, em se desembaraçar do fato político que se lhe pretende vestir, geralmente de medíocre capacidade, e, depois, em deixar para trás, decididamente, as hesitações duma filosofia que subordina a acção humana a presupostos éticos, baseados num formalismo idealista que carece de bases reais.

A evolução do conceito histórico impôs novos rumos às ciências do homem, que têm claramente de seguir a linha mais progressiva da sua ascendência. Se olharmos o passado século, distinguimos com precisão o desenho de novas tendências bem vincadas por um conflito que a atmosfera da nossa época não conseguiu desanuviar. É na sua primeira metade que se processa o divórcio entre o espírito erudito, entroncado num passado onde resplandeceram os trabalhos de Mabillon e Muratori, e a filosofia da história que caíra no beco do idealismo transcendental da escola alemã. O eruditismo, neste caso, parece representar o ramo mais progressivo da actual historiografia, ainda que não seja o seu ascendente directo. Este deve ser localizado antes, na linha evolutiva seguida pelo materialismo científico, para cuja consumação têm concorrido as forças dinâmicas da sociedade. Como o amadurecimento destas forças se torna mais veloz durante o segundo lustre do mesmo século, a transformação da história verifica-se também num ritmo crescente. Surgem, individualizadas, as disciplinas técnicas que funcionam como ramos particulares da história erudita, enquanto se completa a independência das ciências auxiliares, entre as quais a sociologia que tão úteis resultados tem obtido. Data, daqui, a ampla colaboração entre historiadores que se agremiam em associações internacionais, mais ou menos protegidas pelos Estados interessados em promover o estudo das histórias nacionais. Proliferam as publicações e revistas, ao passo que os Governos inauguram as missões arqueológicas e os trabalhos técnicos de investigação pré-histórica e etnológica. O Govêrno francês, por exemplo, estabelece missões permanentes em Atenas, Roma, Egipto, África do Norte e Indo-China.

O empirismo é o método utilizado em larga escala no domínio das ciências humanas, e em certos sectores lançam-se os elementos básicos para uma ampla discussão de problemas, até então considerados insolúveis. É o que sucede, por exemplo, com a antropologia, a prè-história e a etnologia, que se revelam como ciências essencialmente experimentais, contribuindo assim para o esclarecimento de certas questões ignoradas pela ciência académica. A descoberta de pedras talhadas intencionalmente pela mão do homem, levada a cabo por Boucher de Perthes nos arredores de Abeville, durante o ano de 1838, traz, acto contínuo, a data da ascendência da humanidade para épocas muito mais remotas das que se pretendiam oficialmente. O médico holandês Dubois, acha, em Java (1891), os restos daquilo que denominou «pithecanthropus erectus», colocando em bases práticas a hipótese, já formulada, da genealogia simiesca da espécie humana, e remontando o seu passado biológico ao primeiro período glacial europeu (Gunz), há cerca de um milhão de anos.

Eis, portanto, o problema da origem do homem, que tão pouco fora debatido na antiguidade, considerado tabú durante todo o período escolástico medieval, e tão mal comprendido pelos contemporâneos do genial Lamarck, assente em dados experimentais e ajustado perfeitamente à então novel teoria evolucionista.

Os investigadores, etnólogos e viajantes, estabelecem o paralelo entre a vida do primitivo actual e as sociedades prè-históricas, tornando possível a separação dos elementos dinâmicos que forçam a evolução dos agregados simples para a complexidade das grandes civilizações.

Torna-se evidente, porém, que o carácter disperso da actividade dos diferentes ramos das ciências humanas, bem como a sua especialização tecnológica, condená-los-ia a um fracasso, se não fosse concretizada uma visão de conjunto, uma identidade de vistas na interpretação, um elo teórico que ligasse os materiais pacientemente acumulados pela investigação. A síntese orientadora impunha-se. Ela apareceu com a unidade das ciências já implícita no materialismo dos enciclopédicos, embora estes se tenham mostrado incapazes de universalizar o conceito histórico. O século XVIII regenera a imanência do princípio divino tentada por Bossuet no seu «discurso sobre a história universal», mas não lograra uma interpretação materialista dos fenómenos sociais. Dominado pelo mecanicismo cartesiano, tende a observar o homem como um autómato, e a sua concepção da natureza é a historia.

«*Sabia-se que a natureza estava sujeita a um movimento perene.*

(Conclui na página 16)

MÚSICA

JAZZ

CERTO dia, um senhor meu conhecido disse-me estas palavras verdadeiramente originais: «O Jazz é música de pretos». Depois, com a mesma originalidade, concluiu: «Logo, é música inferior».

Como não é este o único senhor que assim pensa, analisemos as suas frases com atenção e procuremos tirar delas algumas conclusões.

Vejamos, primeiro:

«O Jazz é música de pretos».

Se não dermos atenção à ironia que acompanha geralmente esta... legenda, teremos de concordar que até aqui tudo marcha bem. E porquê?

Vulgarmente, define-se Jazz como sendo a música criada pelos negros dos Estados Unidos, nos princípios do século XX. Sabe-se que o Jazz teve o seu apogeu em Nova Orleans (1) mas as causas são ainda um pouco confusas.

Como diz Hodeir, não é «uma música que se escute de mãos na cabeça», pois não apresenta complicados problemas aos que a ouvem, embora lhes exija uma adesão total, uma completa ausência de preconceitos. O Jazz é música popular—no verdadeiro sentido — e escapa-se sempre a quem pretende agarrá-lo para uma sinfonia ou uma rapsódia... *mesmo que seja em blue...*

Algumas teses têm sido apresentadas sobre a sua origem. Para Hugues Panassié, por exemplo, o jazz é um desenvolvimento, no domínio instrumental e no da dança, das canções dos negros, os *blues,* os *spirituals.* De início, os *blues* eram cantados sem acompanhamento. Mais tarde, um negro capaz de tocar banjo vinha juntar-se aos cantores. E, finalmente, tocaram-se os *blues* com outros instrumentos (2), em especial com a corneta de pistões e o clarinete. Não tendo partitura, os negros improvisavam (3). Tocavam num estilo semelhante ao dos cantores, isto é, «cantavam os *blues* com o seu instrumento», reproduzindo as inflexões da voz humana.

André Hodeir segue a opinião de Panassié e afirma ser provável que o jazz tenha nascido nos anos que se seguiram à Guerra da Sucessão.

Robert Goffin pensa que o Voudu, forma de religião africana, influenciou profundamente o «ragtime» e podem apontar-se, por isso, algumas relações entre ele e o jazz, nomeadamente na secção rítmica.

Ainda hoje se recorda com saudade, em Nova Orleans, a rainha dos Voudus, Marie Lavean. Essa estranha religião que a eternizou «constituia um código complicado de magia negra, com ritos grosseiros, onde se perpetuaram o transe e o ritmo do tam-tam». (4)

Durante a noite, dançava-se e gritava-se até à loucura — hoodoo! hoodoo! — e no meio dos negros, em êstase, passava a rainha, quase nua, cantando e dançando a *bamboula.* Era uma loucura colectiva, um sentimento impossível de descrever, muito de misticismo, muito de sensualismo. E, por isso, «gritavam, atiravam-se ao chão, rasgavam as vestes, faziam gestos obscenos».

E Robert Goffin pergunta se, nestas condições, é de admirar que a recordação de Voudu permaneça na mistica que ele vivificou.

Quanto à data (5) aproximada do aparecimento do jazz, Goffin aponta o ano de mil e novecentos, no que é apoiado por Louis Armstrong. Alguns músicos dos bons tempos de Nova Orleans, como o clarinetista Alphonse Picon e o trompetista Red Allen, são da mesma opinião.

Picon explica que, em Nova Orleans, a cidade do ritmo sincopado, existiram duas concepções de música, que se desenvolveram e se interpenetraram, dando origem ao jazz. Na secção crioula, viviam os franceses, falando o *gumbo,* com uma concepção de música influenciada pela América do Sul; em Perdido, era a tradição africana do tam-tam que permanecia nos corações. Mas, a pouco e pouco, os crioulos deixaram-se influenciar pelos de Perdido.

Alphonse Picon e «Big Eye» Louis Nelson afirmam que o jazz nasceu na secção crioula, e apontam, como prova, o facto de o primeiro jazz exportado de Nova Orleans ter sido o da *Creole Band.* Bob Lyons, porém, é de opinião contrária. Para ele, o jazz nasceu em Perdido. Certamente, Louis Armstrong pensará da mesma maneira.

Quando os brancos descobriram o jazz, procuraram explorá-lo da melhor forma. Aumentaram as orquestras na secção melódica e reforçaram a secção rítmica (6) com o piano. Surgiram assim *lindos* agrupamentos, como os de Paul Whiteman e Jack Hylton, muito grandes, muito grandes... E Chicago passou a ser a segunda capital do jazz.

A vida dos negros, lá em Nova Orleans (7), não era muito boa. Por isso, resolveram ir até Chicago, a ver se consertavam as suas coisas. Mas o jazz já não pertencia apenas a uma classe. Música do povo e para o povo, era agora uma coisa pobrezinha, bonitinha... mas jazz é que não era. Em Chicago, essa música popular — no verdadeiro sentido — pertencia á burguesia. E aí mesmo começou uma batalha, que depois alastraria e daria a volta ao mundo.

O senhor meu conhecido que afirmava com grande originalidade — «o jazz é música de pretos» — involuntàriamente, acertou.

Vejamos agora a sua dedução:

«Logo é música inferior».

Afirmar que o negro é inferior — mais uma vez se têm de escrever estes lugares comuns — é desconhecer História, Literatura, Arte... e mais alguma coisa ainda. É desconhecer que há grandes homens de ciência, negros; cantores, como Paul Robson e Marian Anderson, que entusiasmaram milhares de brancos... É desconhecer escritores como Langston Hughes, Claude Mac Kay, Richard Wright; músicos como Louis Armstrong, Bennie Carter, Duke Ellington; desportistas como Jesse Owens, Joe Louis (ah, este ninguém desconhece! Um negro. campeão do mundo!!)... É desconhecer um povo que trabalha para o engrandecimento do seu país e tem ainda no corpo os vestígios da escravidão. Afirmar que o negro é inferior, quando existiu um campo de Büchenwald, uma Gestapo, um Al Capone (que símbolo)!... etc., etc.

Vida perigosa tem o negro!

Olhemos para New-York. Se um negro comete qualquer delito — às vezes nem comete — os *irmãos* brancos encarregam-se logo de aplicar justiça, que assim é que se fica de bem com a consciência!... E vai daí, negro que quiser viver em paz, feche-se à chave nesse palmo de terra emprestado — Harlem se chama — e deixe-se por lá ficar até morrer.

Mas o próprio Harlem causa inveja aos brancos. E, à noitinha, uns quan-

(Conclui na página 15)

(1) Inicialmente, o jazz espalhou-se por muitos Estados do Sul da América. Nova Orleans pode ser considerada a primeira capital do jazz, porque foi, de facto, a cidade que mais se notabilizou.

(2) Exceptuando o saxofone, que só aparece nas orquestras de jazz em 1920.

(3) É evidente que um músico tem ideias, mas não é menos evidente que um músico é um homem que vive na sociedade. E essa sociedade age sobre ele, inevitàvelmente, e a educação que recebeu, e a cultura que adquiriu, agem também. Com o trabalho contínuo, adquire-se maior conhecimento do «métier»; adquire-se experiência. Improvisação não é mais do que isso: experiência.

(4) Extraído de «La Nouvelle-Orléans, Capitale du Jazz».

(5) È claro que não se pode apontar a data exacta do nascimento do jazz. Compreende-se fàcilmente a razão.

(6) Primitivamente a secção rítmica era composta de bateria, banjo e contrabaixo. Um único pianista de grande valor existiu em Nova Orleans: Jelly-Roll Morton.

(7) Mais tarde, devido à crise financeira de 1929, os negros saíram de Chicago a caminho de Nova York, iniciando-se, assim, a terceira grande época da musica de jazz.

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*

PANORAMA

A CIÊNCIA E O DESTINO DOS HOMENS

PELO PROF. J. D. BERNAL, DE LONDRES

UM dos paradoxos da época actual é que a humanidade pode tornar-se capaz de transformar o mundo tão ràpidamente que deixa de compreender exactamente o que faz. Outro é que o conhecimento que temos das leis gerais e dos factos particulares que dizem respeito à natureza e ao homem se tenha enriquecido mais no decurso dos últimos trinta anos do que durante toda a nossa história anterior e que, no entanto, nunca esse saber tenha sido tão pouco considerado e tão mal empregado. Isto é devido em parte ao facto da ciência moderna se tornar cada vez mais complexa, e também porque toma um caracter cada vez mais profissional. Se alguns são pagos para a desenvolver, porque haviam os outros de se fatigar a tentar segui-los? No entanto é esta ignorância perigosa, por isso que impede de compreender as causas profundas dos grandes acontecimentos aos quais assistimos. A história dos anos recentes devia ter-nos mostrado que já não é facultativo, mas absolutamente necessário, compreender a ciência, apreciá-la no seu justo valor e saber utilizá-la de maneira benéfica.

O que há de trágico na luta actual provém de que os bens para os quais tendem os esforços dos homens — alimentação, trabalho, segurança, liberdade — se tornaram pela ciência acessíveis a todos. Os recursos, o saber e a habilidade necessários à construção dum mundo novo estão aí, mas dela só tiramos o perigo e a morte, a miséria e a desgraça. Se os povos pudessem ao menos começar a aperceber-se das possibilidades que a ciência lhes oferece, compreenderiam o absurdo da sua situação actual e estariam mais aptos a modificá-la. Para isso, é preciso que a ciência seja ensinada e de modo a pôr em relevo o seu papel nas transformações do mundo. Continuar a apresentar a ciência como um esforço para descrever as belezas ou penetrar os mistérios da natureza ou do universo não serviria de nada agora. Esta concepção fez o seu tempo: pertence a uma época em que a segurança individual ou colectiva podia parecer assegurada e a organização geral da sociedade estabilizada. É legítimo que o público se irrite à ideia do sábio puro que se isola para prosseguir à sua vontade investigações sobre assuntos de importância mínima ou longínqua, enquanto que à sua volta o mundo se esboroa, que os aviões de bombardeamento, os canhões, os tanques e outros engenhos de destruição se nos impõem como os resultados mais evidentes da investigação científica.

Em todo o caso, é certo que os próprios sábios abandonam esta concepção puramente académica duma pesquisa desinteressada da verdade, acompanhada por uma sublime indiferença quanto às consequências das suas descobertas. Já há muito tempo que a ciência representa mais do que isso. Tornou-se parte integrante da actividade industrial ou agrícola, contribui para a conservação da saúde pública e intervém cada vez mais na conduta dos interesses privados ou do govêrno. Seus métodos e resultados são as formas dominantes do pensamento e da acção do nosso tempo. A ciência deixou de ser a distracção de umas dúzias de homens de lazeres; constitui a ocupação principal de centenas de milhar de investigadores espalhados em quase todas as partes do mundo. Tornou-se uma indústria, pequena em si mesma, mas indústria-base. Os recursos necessários à investigação científica são fornecidos, directa ou indirectamente, por toda a indústria, e já há mais sábios que trabalham directamente para a indústria do que nas Universidades e Institutos independentes. O próprio progresso da ciência seria impossível sem o da indústria. As grandes descobertas do século XX foram feitas graças às aplicações industriais das descobertas do século XIX. Sem a existência da aparelhagem de precisão e as facilidades trazidas pelas indústrias químicas ou eléctricas, a física e a química modernas não teriam podido desenvolver-se.

A guerra tornou terrìvelmente urgente a solução do problema das relações entre a ciência e os interesses humanos. Constatou-se que, não sòmente a ciência foi largamente utilizada para desenvolver o armamento, mas que teve quase tanta importância na preservação da vida e da saúde das forças militares e das populações civis no meio das circunstâncias mais difíceis. Isto coloca no primeiro plano o papel essencial da ciência que é o de encontrar os meios para satisfazer as necessidades humanas mais fundamentais. O que se evidenciou como uma necessidade em tempo de guerra não o é menos em tempo de paz. Se o papel da ciência tivesse sido inteiramente compreendido mais cedo, a situação miserável que levou à guerra teria sido modificada sem que fosse necessário chegar a uma luta sòmente capaz de desperdiçar recursos materiais e de destruir a potência do espírito humano. A ciência moderna teve origem nas mesmas circunstâncias em que se desenvolveu o capitalismo. Está fortemente ligada às ideias de iniciativa individual e de liberdade de pensamento. E no entanto a combinação da técnica científica e da economia capitalista teve como resultado a criação de monopólios nacionais e internacionais cujo desenvolvimento quase já eliminou completamente os velhos métodos individualistas da indústria. De facto, a ciência moderna, com a sua aparelhagem dispendiosa, a sua grande necessidade de organização e a sua estreita ligação com a indústria, já não correspondia, mesmo antes da guerra, à concepção idealista e liberal. Os investigadores independentes quase tinham desaparecido completamente.

ESTARÁ EM PERIGO O IDEAL DA INVESTIGAÇÃO LIVRE?

A guerra teve já como resultado, em todas as regiões do mundo, a América incluida, de levar a investigação científica à órbita da defesa nacional e de lhe impor uma organização planificada. Os sábios do tipo liberal têm o receio bem compreensível de ver desaparecer o espírito da investigação livre que tornou a ciência possível, ao mesmo tempo que estaria comprometido o livre desenvolvimento das suas aplicações. Alguns aceitariam mesmo uma situação na qual a ciência ficasse uma ocupação de importância secundária e mal retribuída, com a condição de ser deixada livre pelo Estado e pela indústria; mas esta esperança ficará também certamente desiludida como a dos mais puros admiradores do passado. A ciência é demasiadamente útil e mesmo indispensável ao desenvolvimento da indústria para que se possa permitir-lhe enclausurar-se numa obscuridade que julgaria propícia. Não pode verdadeiramente viver e desenvolver-se senão na vanguarda da actividade humana. O que é preciso é saber exactamente quais as condições do trabalho científico que permitem a iniciativa da descoberta experimental ou teórica, assim como uma crítica profunda no estabelecimento dos factos. A experiência permitiu já constatar que é possível manter estas condições, mesmo no quadro duma organização muito avançada, desde que aos investigadores seja deixada a responsabilidade e a livre orientação da sua própria actividade, individual ou colectiva. O que foi feito pela guerra poderia sê-lo

CIENTÍFICO

igualmente bem pela paz. O mundo da ciência ignorou sempre, felizmente, a maior parte dos interêsses mercenários que impedem a cooperação nos outros domínios da actividade. A colaboração democrática é uma condição essencial do trabalho num laboratório ou no estudo dum grupo de fenómenos naturais.

Devemos reconhecer que a ciência não pode já contentar-se com estabelecer factos. Deve velar porque as suas descobertas sejam eficazmente e racionalmente utilizadas. Um conhecimento preciso das necessidades humanas conduziu ao estudo racional dos melhores meios para as satisfazer e ao traçado duma linha geral para o desenvolvimento da investigação científica. Muitos sábios da velha escola exprimiram o receio de ver sacrificar assim a ciência pura em benefício da ciência aplicada. A experiência demonstrou que assim não era. Com efeito, a guerra obrigou todas as nações a prosseguir ao mesmo tempo as investigações de ciência pura e suas aplicações e até mesmo aqueles que não tinham confiança numa organização planificada da investigação aplicada, encontraram-se muitas vezes na primeira linha do esfôrço correspondente.

Na prátrica, são as preocupações intelectuais e materiais do grupo mais activo numa colectividade humana que determinam a forma e o conteúdo do pensamento científico do momento. O século XVII foi o da grande aventura comercial e o primeiro lugar coube, então, às ciências que diziam respeito à navegação e à balística. No fim do século XVIII, o desenvolvimento das manufacturas orientou a ciência para a química e a termo-dinâmca. No século XIX, a electricidade tomou a dianteira. Em dado caso, a ciência serviu os interesses dum grupo limitado, e as vantagens que trouxe ao resto da comunidade vieram como complemento. A diferença essencial entre o presente e o passado é que temos agora a possibilidade, a obrigação mesmo, de organizar de maneira consciente o que noutros tempos resultou do jogo espontâneo das fôrças sociais.

MAIOR RESPONSABILIDADE DOS HOMENS

A tarefa de construir com conhecimento de causa todo um mecanismo de civilização faz pesar sobre os homens dos tempos presentes uma responsabilidade bem maior que a que tiveram os do passado. Enquanto não se puderem prever as consequências longínquas dos actos humanos, poderão os mais terríveis efeitos produzir-se sem que disso se possa tornar alguém responsável. Com efeito, os economistas clássicos sempre pensaram poder demonstrar que as crises surgiam de maneira absolutamente fortuita e acidental num sistema económico fundamentalmente são. Mas desde que a organização geral da produção e da distribuição seja *posta em prática* de maneira consciente, os dirigentes podem com razão ser julgados responsáveis pelos seus erros. Estamos ainda longe dum sistema económico ordenado, concebido tendo em vista o bem geral, e uma longa luta nos separa ainda da sua realização. Os benefícios duma sociedade organizada não podem de resto ser obtidos dum só golpe. A tarefa é enorme em relação às que já foram empreendidas. É sòmente ao desenvolvimento da técnica e dos métodos científicos que viremos a dever a possibilidade de a realizar. Temos nas mãos os meios para uma organização da humanidade à escala mundial. Sabemos produzir, distribuir e assegurar as comunicações necessárias. Mais importante ainda é a possibilidade, dada pela ciência, da informação e da medida num domínio tão vasto e complexo como o das necessidades permanentemente variáveis duma colectividade humana.

Só a ciência permite criar na humanidade a consciência da sua unidade como comunidade laboriosa. O perigo da situação presente é que possa ser feita uma tentativa para monopolizar a ciência e pô-la ao serviço de fins particulares. Um tal emprego da ciência só poderia acrescentar os nossos sofrimentos e as dificuldades que encontra o desenvolvimento da civilização. A ciência não pode ser tratada como uma força material e inanimada. Se for degradada assim, a estupidez dos fins deixa de ser digna da excelência dos meios. Para extrair da ciência todas as vantagens que ela pode dar, deve existir uma ligação íntima e perfeitamente realizável a cada «étape» entre a ciência e o progresso social: é necessário prever as necessidades, estudar e modificar a estrutura da sociedade, resolver os problemas da produção e da distribuição, e fiscalizar enfim os resultados da sua aplicação para que se não orientem em direcções imprevistas ou indesejáveis.

UNIÃO NECESSÁRIA ENTRE A CIÊNCIA E A VIDA

Nos seus resultados, o sábio deve ficar em contacto estreito, livre e cordial com os órgãos dum Estado democràticamente organizado, e a nação inteira deve estar em estado de compreender exactamente as possibilidades e as limitações da ciência. Esta é demasiadamente olhada hoje como um meio misterioso para obter resultados mágicos. A iniciação científica do público não deve ter por fim, como aconteceu no século XIX sòmente fazer-lhe conhecer as «étapes» da descoberta científica. E' muito mais importante hoje relacionar esta às suas aplicações na vida ordinária. Reside aí um problema de educação e de informação. A ciência nunca teve o lugar que deveria ter tido nos nossos programas de ensino, é preciso introduzi-la lá desde o começo e em relação constante com os interesses de cada idade escolar.

Uma descrição exacta da nossa situação deve, não sòmente mostrar as possibilidades da ciência, mas ainda os obstáculos que podem impedir de as atingir. Existe hoje a esperança crescente de ver suceder à guerra um mundo melhor que o antigo. Examinar a estrutura possível desse mundo sem ver os obstáculos seria falacioso. Devemos considerar cuidadosamente estes, não sob uma forma imaginária, mas concretamente, aqui e agora. A cupidez individual ou colectiva, foram no passado e são hoje factores poderosos para retardar o progresso. Se não acabarmos com ela, e sem delongas, não haverá nenhuma esperança num mundo melhor. Este é o problema mais importante da nossa época, e é um problema social e político. Será resolvido pelos próprios povos. Mas a ciência é necessária para encontrar as formas técnicas da solução e acelerar-lhes a aplicação; esta razão só por si exige que o povo compreenda, melhor mesmo que os próprios sábios, o que significa a ciência moderna e os serviços que se podem esperar dela.

ERRATA

Aqui se lamenta e corrije, com pedidos de desculpa para autor e leitores, o salto ocorrido no artigo de Manuel Breda Simões, no n.º 45, pg. 7, onde o princípio do 2.º parágrafo está incompleto, devendo ler-se: «Só a descoberta de distintos tipos de mentalidade, e a aproximação dos trabalhos de Lévy-Brühl e de Piaget, vieram revelar que», etc.

Na mesma página, linha 64 da 1.ª coluna, onde se lê «mistica completa» deve ler-se «mistica complexa». Finalmente, na pg. 8, o parêntesis da 2.ª e 3.ª linhas do 2.º parágrafo deve ler-se como segue: «Submetido, embora, a um processus estimulo-resposta».

SE QUISER RECEBER PERIODICAMENTE INFORMAÇÕES SOBRE NOVIDADES LITERÁRIAS NACIONAIS OU ESTRANGEIRAS, E SEM NENHUM DISPÊNDIO, ESCREVA A **PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA**, *RUA DAS GAVEAS, 6, 2.º, Dt.º (AO CAMÕES) TELEFONE 30826 — LISBOA*

TEATRO

"ALCIPE"

ANTE o chamado «teatro histórico» abrem-se, esquemàticamente, dois caminhos dominantes: ou traduzir-se na análise de determinada figura histórica, arrancada às páginas da política ou das artes do passado, ou consistir na evocação, mais ou menos fantasiada, de um certo período histórico. No primeiro caso temos, por via de regra, o equivalente dramático daquelas «biografias romanceadas», muito em voga nos últimos tempos graças às obras de um Stefan Zweig — e de que são bons exemplos, no campo do teatro, a *Elizabeth, la femme sans homme*, de André Josset, que Alfredo Cortez verteu para o nosso idioma, ou *Os Barretts de Wimpole Street (Miss Ba*, nas traduções francesa e portuguesa), de Rudolf Besier, obras em que certas personagens do passado aparecem estudadas à luz das modernas teorias da psicanálise. No segundo caso, a coisa, por via de regra também, queda muito abaixo, não indo além de pretexto para um belo espectáculo que regale os olhos, com muitos e vistosos cenários, muita gente em cena, guarda-roupa variado e colorido, e uma ou duas cenas de seguro efeito dramático perdidas em meio à balbúrdia de cenários, cortinas, guarda-roupa, actores, cabeleiras empoadas, espadas de latão e dezenas de adereços mais, fornecidos pelo respectivo armazém.

Os raros acertos, em tão difíceis domínios (e, infelizmente, tão frequentados: é ver, para Portugal, o caso da geração de D. João da Câmara, Marcelino, Lopes de Mendonça, na esteira mais ou menos directa de Victor Hugo e Alexandre Dumas), alcançam-nos — não falamos aqui dos acertos subsidiários, psicológicos ou mesmo teatrais, dos referidos biógrafos dramatizadores, mas sim de acertos *totais* — aqueles que sabem enquadrar determinada ou determinadas figuras históricas no seu período, estudando as relações que existem entre elas e este, fundindo assim os dois processos a que acima me referi. É o caso das geniais «crónicas» de Shakespeare—o *Coriolano*, o *Ricardo III*, o *Henrique V*—; é o caso, nos nossos dias, do *Marechal de campo Kutuzov*, de Solovyov — peça em que as personagens, apesar de falarem em verso, se não exprimem todavia na linguagem artificial e empolada dos fantoches de um Edmond Rostand.

Tereza Leitão de Barros, ao escrever os três actos de *Alcipe*, parece haver tentado seguir idêntico caminho — examinar a figura de D. Leonor de Almeida, condessa de Oeynhaussen e marquesa de Alorna — Alcipe, como lhe chamou Filinto Elísio ao gosto pastoril e arcádico da época — em relação com o ambiente político, social e literário que envolveu a sua agitada vida. Mas uma dificuldade logo se deparava: essa vida estendia-se por quase noventa anos (de 1750 a 1839), abarcando, por consequência, períodos diversos da história nacional. A solução encontrada por Tereza Leitão de Barros foi, sem dúvida, engenhosa — e, creio, a única possível para o fim que tinha em vista. Logo o ter denominado a sua peça de «Tríptico histórico» nos dá notícia de qual haja sido essa solução: — apresentar três episódios distintos da longa vida da marquesa de Alorna, sem outra ligação entre si que não proviesse de todos eles girarem em torno da mesma personagem (ou, pelo menos, lateralmente a ela, como é o caso do terceiro desses episódios). A essa permanência de uma personagem comum veio juntar-se um tema também comum aos três episódios: a ideia de liberdade — esse bem supremo cujo preço é (di-lo Alcipe, no final do segundo acto) «para os mais felizes, as lágrimas, e para os outros, a vida». E bem o sabia Alcipe, enclausurada dezoito anos no convento de S. Felix, pelo crime de ser parente dos Távoras... E bem o sabia Alcipe, ao ver a sua pátria violentada por estrangeiros que encontravam protecção no coração (e no leito...) de uma sua filha... Essa ânsia irreprimível de liberdade, de liberdade sinónimo de vida, surge, embora encarada de prismas diferentes, em cada um dos episódios que compõem a peça de Tereza Leitão de Barros—por oposição à ditadura pombalina, à invasão francesa, ao absolutismo miguelista.

Estamos, pois, em presença, não tanto de uma peça em três actos, como de três peças em um acto; e, se bem penso, a própria autora assim julga, ao empregar a expressão «tríptico histórico», acima referida. Passa-se com *Alcipe* aproximadamente o mesmo que com a famosa *Vitória Regina*, de Lawrence Housman — série de «sketches» sobre a também longa vida da rainha de Inglaterra, de que o autor seleccionou e cerziu entre si os mais importantes.

Vejamos, porém, mais em pormenor cada um dos três episódios — ou «tábuas» — deste tríptico. Se a vida da marquesa de Alorna se revelou fértil em episódios romanescos, tocando em todos os grandes centros do pensamento numa Europa em fecunda transformação, todavia foi ela pouco marcada por sucessos dramáticos. O mais dramático de todos esses sucessos, tal como a peça de Tereza Leitão de Barros no-lo mostra, suponho não ter existido senão na imaginação da autora: refiro-me à vinda de Alcipe a uma Lisboa invadida pelo inimigo, em 1808, e ao consequente encontro com a filha, a condessa de Ega, amante de Junot. Situacão rica de dramatismo, sem dúvida nenhuma, que assinala o ponto culminante do trabalho de Tereza Leitão de Barros — trabalho honesto e literàriamente cuidado, diga-se desde já. E desde já se diga, também, que *Alcipe* é mais história que teatro; e quando acontece ser as duas coisas, não chega a fundi-las numa única — a realidade histórica dramàticamente transposta.

A acção do primeiro acto decorre no convento de Chelas, na última noite do cativeiro de Alcipe, sua mãe e irmã — 25 de Fevereiro de 1777. Esse cativeiro onde Alcipe lê Young, Voltaire, Rousseau e D'Alembert — a quem chama «a razão mesma» —, e traduz alguns trechos do «Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos», de Locke, num abrir do seu espírito, àvido de tudo saber, tudo desbravar, às grandes correntes filosóficas e científicas do novo pensamento europeu. (Mais tarde, ao sabor das suas viagens pela Europa, lerá Schiller, Goethe, Lamartine, Goldsmith — e, pelas suas mãos, a poesia portuguesa ensaiará os primeiros passos que a haverão de levar do arcadismo mitológico e alegórico de século XVIII para o romantismo do século XIX). Mas o que de acção dramática pudesse extrair-se dessa última noite de cativeiro, perde-se em descrições e relatos de acontecimentos anteriormente ocorridos, ou em discursos puramente literários (como, por exemplo, o final do acto).

Ao segundo episódio, de todos o mais rico de sentido teatral, já atrás foi feita referência. Limitemo-nos agora a acrescentar que esse episódio se afirmou, também, como o mais actual desta obra a que se não pode negar actualidade, apesar de mais de cem anos nos separarem do seu episódio mais recente, e quase duzentos do mais remoto... Não é só de hoje a lepra do colaboracionismo, diz-nos a segunda tábua do tríptico.

O terceiro episódio — localizado em 1828, aos setenta e oito anos de Alcipe — é o mais dèbil de todos. Aqui, a acção dramática falece em

absoluto, e a própria figura da marquesa de Alorna permanece como uma estranha ao que se desenrola no palco. Fala-se numa conjura liberal contra o regime miguelista, e Alcipe exprime alguns conceitos de uma filosofia pessimista e resignante, nascida não da lição dos factos (como a alguns convém fazer acreditar), mas sim do peso dos anos, do peso de uma longa vida carregada de acontecimentos e próxima a tocar o seu termo. Mas, apesar de lá para o fim sentirmos despertar timidamente, dentro da velha marquesa, a adolescente ébria de liberdade que ela fora um dia, não creio ser este o melhor retrato para dignificar aquela «mulher extraordinária» de quem Herculano (que lhe deveu «incitamento e protecção literária, quando, ainda no verdor dos anos, dava os primeiros passos na estrada das letras») disse que «o menor vislumbre de engenho ou a menor tentativa de arte ou de ciência achavam nela tal fervor, que ainda os mais apoucados e timidos se alentavam».

Os três actos de Tereza Leitão de Barros encontraram, no Teatro Nacional de D. Maria II, a realização e a interpretação condignas. Trabalho de uma seriedade intelectual indiscutível, de uma honestidade literária incontestável, apesar da sua débil teatralidade, a companhia do D. Maria II soube transmitir-nos esse trabalho com idênticas seriedade e honestidade.

O papel da protagonista — que nos aparecia em três fases da sua vida, respectivamente aos vinte e sete, aos cinquenta e oito e aos setenta e oito anos — foi desdobrado por duas artistas: Mariana (1.º acto) e Amélia Rey Colaço (2.º e 3.º actos). Preferiamos que a mesma actriz interpretasse os três episódios — as caracterizações, ao que supomos, não se fizeram para outra coisa —; e que a coisa não era impossivel mostram-no-lo Helen Hayes, Gaby Morlay e as demais intérpretes da referida *Victoria Regina*. Isto posto, salientemos a notável actuação de Amélia Rey-Colaço — que, particularmente na cena terminante do 2.º acto, nos fez viver um belo e intenso momento de representação. No 1.º acto, Mariana Rey-Colaço — àparte certo excesso declamatório, que o carácter literário do texto, aliás, justificava até certo ponto — deu vibração e sinceridade à jovem Leonor de Almeida, deslumbrada perante a estrada da vida que na sua frente vê abrir-se, com o abrir das grades da sua clausura de dezoito anos — toda uma mocidade.

Todos os demais interlocutores — e são muitos — confinam-se a um dos três episódios; devem, no entanto, citar-se: no primeiro episódio, Maria Barroso, que soube dar suavidade e ternura às breves intervenções de «Sóror Maria da Luz», e Maria Clementina, que imprimiu dignidade à personagem de D. Maria de Lorena, mãe de Alcipe; no segundo episódio, Pedro Lemos desenhou, com grande finura de traço, um perfil de frade, Raúl de Carvalho marcou bem a sua presença, e Maria Côrte-Real foi bonita, elegante e vistosa como era preciso que fosse; finalmente, no terceiro episódio, destacaram-se Álvaro Benamor, ardente de mocidade e entusiasmo, e Paiva Raposo, num tipo popular de boleeiro miguelista desenhado com grande incisividade.

Os enquadramentos cenográficos deveram-se a Lucien Donnat: melhor o primeiro que o segundo, e este que o último. A atmosfera do convento de S. Felix, em Chelas, — fundo de acção do primeiro episódio — foi-nos restituida com grande propriedade e belo sentido plástico. O guarda-roupa fez as delicias das senhoras burguesas da plateia. A nós pareceu-nos adequado, e isso nos bastou.

"FREI ANTÓNIO DAS CHAGAS"

LYNTON HUDSON, no seu precioso guia sobre o teatro de língua inglesa contemporâneo — *The twentieth - century drama* —, sintetiza, nos termos seguintes, as diferenças de tratamento dramático de temas históricos, dos autores românticos para os modernos: «Estes últimos preocupam-se menos com a personagem histórica do que com o homem. Em vez de a idealizarem como um exemplo inspirador ou trágico, aproximam essa figura do nível comum, mostrando-a possuida pelas paixões e fraquezas comuns.» Assim, enquanto os dramaturgos do romantismo - ou do post--romantismo, como é o caso de um Edmond Rostand — visavam à criação de heróis ou tipos, os modernos autores que dramatizam figuras ou factos da história erguem antes seres humanos, animados da mesma vida que os outros mortais.

Esta dualidade de interpretações, quis um curioso acaso que pudesse ser ilustrada por dois recentes exemplos: refiro-me às peças *Alcipe*, de Tereza Leitão de Barros, e *Frei António das Chagas*, de Júlio Dantas, ambas estreadas, a quinze dias de distância, no Teatro Nacional de D. Maria II. Em *Alcipe*, tentava a autora delinear a figura da marquesa de Alorna num plano comum, ou seja, sem pretensões de a nimbar de uma auréola sobrenatural. Semelhante tentativa aproximava a sua obra — apesar de falhada como expressão cénica de um conflito humano, (ou de sucessivos conflitos humanos, como era o caso) — da moderna tendência do teatro histórico. A obra de Júlio Dantas, pelo contrário, pretendendo apresentar-nos o seu protagonista como um herói, quase como um arquétipo, integra-se na anacrónica concepção romântica do teatro histórico. E tudo o mais, ao longo dos quatro actos de *Frei António das Chagas*, segue, subordinadamente, a técnica e os moldes do romantismo (do baixo romantismo, esclareça-se): convencionalismo das personagens, que agem mais segundo as conveniências do autor do que segundo a sua própria directriz psicológica (exemplificam-no significativamente a brusca cedência do capitão António da Fonseca aos desejos de Francisca de Moura, no final do 1.º acto, ou a facilidade com que, no termo do último acto, Rodrigo de Arsa consente na entrada da filha, que só segundo a lei o é, para um convento, e esta crê em que aquele é de-veras seu pai); linguagem artificial e empolada (que a irrisória despedida da espada, no 1.º acto, ou a imprecação de Frei António, próxima do baixar do pano sobre o 3.º — «*Coração, coração! Velha fera moribunda! Tu já não tens o direito de sentir, de palpitar, de uivar!*», ou coisa no género — ilustram expressivamente); uso e abuso de efeitos convencionais (todo o 3.º acto, tão entusiàsticamente saudado pela quase totalidade dos críticos da crítica diária, não é mais que um engenhoso e bem fornecido armazém de truques cénicos de efeito assegurado) (1). A isto deve somar-se a consabida predilecção do autor da rendilhada *Ceia dos Cardeais* pelos jogos gratuitos de palavras, pelas futilidades de um passado irremediàvelmente morto (toca-se espineta e dança-se a pavana, ainda e sempre no famigerado 3.º acto de *Frei António das Chagas...*), pelas atmosferas palacianas e conventuais... e de tudo isto flutuam amostras, para deleite de uma burguesia em relação à qual o teatro funciona como uma sobremesa, na última produção dramática de Júlio Dantas. Ao cabo de vinte anos de silêncio como dramaturgo o autor do *Viriato Trágico* mantém-se imperturbàvelmente igual a si-próprio — e a crítica da sua obra mais recente podia ficar por aqui.

Sucede porém que, analisados por dentro, os quatro actos de *Frei António das Chagas* se revelam como abrangendo duas peças — a segunda continuando a primeira, quase com as mesmas personagens, mas, na verdade, não sendo mais do que isso: uma continuação da anterior, que, assim como existe, poderia não existir, sem que o sentido da primeira ficasse, por esse facto, diminuido ou ofuscado. Esta primeira peça compreende os dois actos iniciais — e é uma réplica portuguesa à legenda de D. Juan (2). A segunda compreende

(Conclui na página 16)

CINEMA

«O meu destino é o mar»

ATRAVÉS de uma história cujo fundo repousa na «literária» e vulgar paixão romântica dos marinheiros pelo mar, este filme visa um objectivo bem claro: a exploração *intencional* do erotismo. O sensualismo, aqui, não é subentendido — resulta nua e directamente das imagens e está quase sempre presente. A todo o momento se nota este «plano» orientador de tirar o máximo efeito da sensualidade. Assim, e logo no começo, as mulheres surgem-nos apenas dotadas de membros inferiores e, depois, há cenas — tais como a passada no quarto entre Gisa e o «galã» — que só têm a justificá-las o intuito bem nítido da exibição lúbrica. No fim, o mar aparece como a «panaceia consoladora» da desilusão amorosa do protagonista.

Este filme a que as propagandas chamaram «realista», é, afinal, uma história convencional, mòrbidamente romântica, sem poder convincente e onde a psicologia dos personagens não se forma, humanamente, na acção. Não resultando o desenvolver da novela da vida das próprias situações, mas sim de um plano preexistente, este filme, por si mesmo, não pode ser considerado como um filme realista. Assim deformadas as personagens, porque unilateralmente concebidas, verifica-se a ausência de intensidade dramática das figuras pois que, falhas de verdade humana, nos surgem exclusivamente mobilizadas para o cumprimento frio dos seus «desígnios» sexuais. Por outro lado, o pseudo-dramatismo do filme é, muitas vezes, entrecortado por pormenores vulgares do tipo das comédias musicais. Acresce ainda que certos «cordelinhos» aparecem demasiado visíveis (repare-se, por exemplo, quando Hannes «espera» a amante de seu irmão após lhe ter comunicado a morte deste) quase sempre está ausente a explicação e o poder de convicção das diferentes situações — Gisa, embora o diga, parece não ter sentido qualquer emoção ao saber da morte do seu amante; a entrega fácil de Gisa ao «galã» não resulta de factos anteriores que a possam explicar ou justificar, etc.

Toda a obra de arte mergulha as suas raizes na estrutura da sociedade que a condiciona e explica. «O meu destino é o mar» não faz excepção. Não foi por acaso que um objectivo como o que este filme pretende atingir se gerou numa sociedade em que a decadência dos costumes era tão generalizada como no III Reich.

Não é que a realidade da vida sexual com todos os complexos e agudos problemas que suscita, não possa ser artisticamente traduzida em imagens. Mas então uma regra havia a sbservar: a sensualidade, mesmo sem que fosse explicitamente evidenciada, ressaltaria das próprias situações e do desenvolvimento da acção. Em vez disso seguiu-se, neste filme, um plano preexistente qne condiciona essa mesma acção, esse mesmo desenvolvimento. Eis porque «O meu destino é o mar» não é um filme realista. Acresce ainda que o verdadeiro realismo — representação exacta dos detalhes e dos carácteres típicos — se manifesta mesmo independentemente das opiniões preconcebidas. Eis por que Balzac foi um grande mestre do realismo.

«O meu destino é o mar» é um fime colorido pelo sistema Agfacolor. O emprego das cores nem sempre resultou feliz e é, por vezes, desequilibrado (pense-se no mau gosto das mudanças de cor a quando do sonho de Hannes — autêntico provincianismo cinematográfico com pretensões).

Quanto ao trabalho do realizador vê-se bem que estamos longe da segurança e perfeição técnica dos americanos. A narração cinematográfica da história não é «fácil» nem «fluente» — isto é sobremaneira evidente na «dificuldade» da ligação das sequências. O ritmo das imagens é lento e, por vezes, arrastado. E a câmara poucas vezes se desloca. Estas deficiências técnicas prejudicam muito o possível resultado emotivo do filme.

A interpretação de Hans Albers, Ilse Werner e Hans Söhnker, não consegue dar vida e humanidade às figuras que foram encarregados de desempenhar.

«ESCOLA DE SEREIAS»

Desde que Hollywood «descobriu» as comédias musicais repletas de canções, mulheres bem despidas, cenas de efeitos feéricos e com uma ou mais orquestras célebres, não mais parou de fabricá-las, explorando, assim, o mau gosto do público.

«Escola de Sereias» é apenas mais um filme realizado segundo a fórmula estabelecida para as peliculas deste género: umas dezenas de mulheres bonitas, duas ou três cenas de revista, um certo número de «gags» (deve aqui fazer-se referência especial à imitação feita por Red Skelton do arranjo matinal de uma mulher), umas quantas complicações para afastar o galã da heroína, e, pronto, está feita a fita.

ALBERTO BRUNO

«AVENTURA»

Clark Gable esgota os papeis que lhe distribuem. Após vermos uma interpretação sua não podemos conceber quem melhor a pudesse conduzir. E isto, que tem sido um facto nos doze anos de actividade de cinema, mais uma vez se repete em «Aventura». Dentro da relativa modéstia do argumento, consegue uma autêntica criação. Aqueles que o convidaram para reger uma cadeira na Academia Cinematográfica de Moscovo sabiam o que estavam a fazer.

Histórias como «Aventura», que vivem quase exclusivamente do talento dos intérpretes, estão votadas ao fracasso se aqueles não correspondem. O cuidado que houve na organização do «cast» deste filme, salvou-o. Greer Garson, que, sem mudar de processos, brilha em quantos papeis lhe cabem, acompanha Clark Gable muito bem. Thomas Mitchell e Joan Blondell completam sem quebras o primeiro plano de interpretação. E assim se conseguiu que um filme sem rasgos notáveis nos fique na memória, como uma obra que o merece.

As imagens de bom cinema não abundam. Há contudo a anotar a cena da fuga através do milharal, e a que nos dá o ambiente de noite tropical que rodeia a morte de Murge.

Victor Flemming dirige. Querendo aproveitar até a exaustão o talento dos intérpretes, alonga em excesso certas situações e diálogos. Isto dá ao filme uma extensão desnecessária.

Para não fugir às normas que actualmente dirigem o cinema americano — más normas que nos dão mau cinema — «Aventura» não dispensa a notazinha mística. Não está lá a fazer nada. E, apesar dela, o filme salva-se.

«TODOS MORRERAM CALÇADOS»

Este filme conta-nos a elucidativa história do general Custer, famoso herói da guerra da Secessão, cuja vida foi mais tarde sacrificada aos interesses das grandes companhias mercantis americanas.

Errol Flynn é o general: na sua figura atlética assentam bem os diversos uniformes que veste ao longo do filme. Olivia de Havilland interrompe a espaços os gritos de guerra com dois ou três sorrisos oportunos. Excelente o comparsa que, em California Joe, nos dá um velho pioneiro do Oeste extremamente pitoresco.

Raoul Walsh dirigiu. Passou despercebido na maioria do tempo. Mas salva-se no conjunto de imagens da batalha final.

«LOUCAMENTE APAIXONADA»

Áqueles que ainda não viram este filme, mas sintam veleidades de fazê-lo, aconselhamos a munirem-se de

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

duas mechas de algodão para, desde o início, fazerem o que Irenne Dunne só faz um pouco depois: tapar com ele os ouvidos.

Transpor com êxito para o cinema uma peça teatral é tarefa que exige um realizador de garra. Ora Charles Vidor não a teve. Assim, em vez de realizador, limitou-se a ser o ponto— e um mau ponto. Para mais, a peça de onde o filme foi extraído, pouco deve ter que a recomende.

Os defeitos de realização e do argumento tornaram esta obra um fracasso completo. Poderia ainda salvar-se se o diálogo fosse de categoria. Mas, exactamente, o diálogo é a coisa pior desta peça filmada onde tudo roda mal. Pesado e excessivo, acaba fatigando toda a gente, sobretudo na sequência final, em que redunda num berreiro positivamente aflitivo.

Charles Coburn, um comediante de indiscutível valor, limita-se aqui a colaborar no «brouhaha» confuso de muita gente falando ao mesmo tempo. Alexander Knox não convence ninguém. O seu discurso final, bem americano, é puramente irrisório. Só do outro lado do Atlântico alguém se arriscaria a receitar, para salvação do atribulado mundo dos nossos dias, torta de maçãs e o Sermão da Montanha.

Enfim, uma tentativa híbrida que não é cinema nem teatro, falhada desde as primeiras imagens, e concedendo parcimoniosamente alguns momentos de bom-humor à custa única do talento de Irene Dunne.

J. F.

UM «CÍRCULO DE CULTURA CINEMATOGRÁFICA» EM COIMBRA

A obra dos clubes de cinema começa a tornar-se uma realidade, e é com o maior entusiasmo que vimos aumentar de dia para dia o número de iniciativas desta ordem; desta vez é de Coimbra que nos chega a notícia de ter sido criado ali um «Círculo de Cultura Cinematográfica», que iniciou no passado dia 22 a sua actividade com a exibição do filme *Um João Ninguém* (*Meet John Doe*), de Capra. Fazia igualmente parte do programa, exibido no Cinema Tivoli daquela cidade, um desenho animado e 2 partes de um filme mudo de Capra. O nosso colaborador Rui Grácio fez uma palestra.

A inscrição de sócios para o «Círculo» está aberta na delegação de *O Primeiro de Janeiro* em Coimbra, das 17,30 às 19,30.

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

Da Acessibilidade das Leituras

IV — Um caso concreto: A biblioteca móvel

(Conclusão da página 7)

mente prejudicavam a integridade dos volumes. E muitos leitores houve que tomaram a capricho a encadernação por sua conta de algumas obras já mais deterioradas, encadernações feitas por vezes pelas suas próprias mãos, carinhosamente.

Não era menos preocupante o problema do aumento do recheio da Biblioteca; criada com tão limitadas possibilidades, contando de início apenas umas dezenas de volumes, como manter a Biblioteca Móvel a par da crescente produção, com uma cota de assinatura tão reduzida que muitas vezes não chegava — e não chega — para pagar a taxa de correio na expedição da encomenda destinada a um leitor?

Mas quando o egoísmo ou o lucrativismo não presidem à organização duma empreza, e quando se torna evidente a utilidade da empreza, não faltam pessoas generosas (ainda que alguns teimem no contrário) que acorrem a prestar o seu apoio, a sua ajuda. Assim, a Biblioteca Móvel tem-se mantido permanentemente enriquecida com novas obras que de todos os cantos do país lhe chegam oferecidas, quer por Autores e Editores, quer ainda por simpatizantes e muito especialmente pelos próprios leitores-assinantes, que são os que melhor podem constatar o proveito de tais ofertas.

O permanente funcionamento da Biblioteca, desde que se fundou, vai em cinco anos, é mais um factor — e bastante poderoso — para a acreditar e dar a certeza de que já não é uma tentativa sujeita ao fracasso quando se lhe depare qualquer dificuldade. Algumas crises tem atravessado, as crises motivadas pelo seu próprio crescimento, mas todas as reorganizações e alterações lhe têm sido introduzidas de forma a vencer as fases críticas, e estas têm sido ultrapassadas. Hoje em dia, só as limitações do ambiente a impedem de atingir aquela fase de grande projecção a que tem jus. Mas esta crise extrínseca também será vencida.

Todo o seu desenvolvimento e alargamento não teria sido possível também sem o impulso duma propaganda constante e permanente; propaganda adequada às várias fases de crescimento e tendo a norteá-la um pensamento construtivo com vista a um objectivo concreto. Propaganda que foi dirigida a Autores e Editores quando se tornou necessário aumentar o recheio bibliográfico; que se dirigiu aos leitores-assinantes quando foi preciso que estes angariassem outros tantos assinantes para alargar a sua projecção; que acompanhou a publicação dos seus vários catálogos, para que a sua venda garantisse cobrir as despesas a que a obrigou. Uma propaganda adequada, sem alardes publicitários, mas com objectivos honestos, é imprescindível às organizações culturais que queiram desenvolver-se e tornar sempre mais extensivos os seus serviços.

A Biblioteca Móvel não se esqueceu também de auscultar a opinião dos seus leitores, que em determinada fase de desenvolvimento os ouviu, através dum inquérito, que deu em alto grau a medida do seu valor e da sua utilidade, além de ter permitido a recolha de copiosas sugestões para que a Biblioteca Móvel melhor possa servir.

Com todo este esforço, com toda esta acção, sem quebras nem interrupções que teriam comprometido o seu futuro, a empreza, que a princípio foi apenas um sonho, transformou-se em realidade, e hoje constitui uma preciosa fonte de úteis ensinamentos e de preciosas sugestões.

O seu exemplo tem animado muitas outras iniciativas, que, pelo país inteiro, se estão a multiplicar com grande proveito.

Tudo isto põe em evidência que, mais que as conveniências burocráticas, mais que as subtis e confusas lucubrações de espírito, valem essencialmente para o desenvolvimento cultural dos homens da rua, as iniciativas práticas e as realizações concretas que vão ao encontro dos seus problemas e das suas ansiedades baixando até eles, tornando-se-lhes familiares, ou mesmo partindo deles.

VICTOR DE SÁ

MÚSICA

(Conclusão da página 9)

tos vão de abalada até lá, *que aqueles dancings são uma coisa doida, meu amigo!*

O negro é gente selvagem! O negro é gente inferior! Que torturas não infligiu ele ao branco, durante tanto tempo!... Pobre branco!... Que violências sofreste!... Que triste foi a tua vida!...

Assim, tudo estaria certo. Mas as coisas passaram-se ao contrário! Então, deduzindo lògicamente—o branco é gente selvagem, o branco é gente inferior! Mesmo sem querer, porém, pensamos logo num Joliot-Curie, num Prokofief, num Portinari, num Aragon, e temos de afastar essa ideia! E então nem a raça branca, nem a negra nem a amarela (oh, Confúcio!), nenhuma raça, enfim, é inferior... e ainda bem.

JOSÉ AURÉLIO

ALGUMAS NOTAS SOBRE O PROGRESSO DAS CIÊNCIAS HISTÓRICAS

(Continuação da pág. 8)

Mas, segundo as ideias dominantes da época, girava não menos perenemente em círculo, razão pela qual jamais saía do lugar, engendrando sempre os mesmos resultados (...). A história do desenvolvimento da Terra era em absoluto desconhecida e não se podia estabelecer cientificamente a ideia de que os seres animados que hoje vivem são resultado de um longo ciclo evolutivo, que vai do simples para o complexo».

Neste período, a dialéctica do movimento e a teoria da evolução andavam apenas no ar, mal afloravam aos espíritos. As massas movimentam-se confusamente, aglutinadas à volta da burguesia que irá impor a sua vontade política por meio da Revolução Francesa. A persistência comercial daquela classe terá o seu ácume no industrialismo urbano que provocará uma larga fermentação social, concatenada por retumbantes triunfos técnicos e por uma concentração económica que virá gerar, por sua vez, as etapas universalizantes do imperialismo. A evolução material das forças produtivas da sociedade iria permitir a potente síntese dos pensamentos filosófico e científico, agora unidos pela dialéctica dum novo materialismo consequente.

Natural, pois, que o conceito histórico tenha evoluido na senda dos acontecimentos sociais, adaptando-se às novas super-estruturas mentais. A síntese realizava-se concentrando na história-ciência as responsabilidades de interpretação. A pretensa estabilidade dos princípios tradicionais, tanto de ordem ideológica como moral ou política, desmorona-se, e a crise do pensamento torna-se mais aguda à medida que os antagonismos se abrem como em leque. Isto revela-se, nìtidamente, no terreno da história, onde a luta entre as fórmulas que se agarram ao passado, ciosas dos direitos adquiridos, e as novas concepções, nascidas do movimento auto-dinâmico das sociedades, se torna mais declarada. A angústia, gerada pelo decadentismo dos princípios, provoca as atitudes negativas. As ciências humanas são acusadas de degenerar o próprio homem, teimando-se em considerá-las como insusceptíveis de transportar o estudo da civilização a bom termo. E como, por outro lado, a marcha da inteligência não se encontra ritmada com as sucessivas fases político-sociais (as estruturas respectivas não alcançaram ainda uma síntese original num amplo sentido), sucede que se oficializam concepções desactualizadas, facto este que prejudica o livre desenvolvimento dos quadros científicos. O ensino deixou de corresponder às necessidades. Demais, o conceito tradicionário não desiste de procurar novas formas que venham refrescar o seu edifício já tão mal-ferido. Sucedem-se os arranjos híbridos e conciliatórios, os ecletismos, as atitudes céptica que mais vincam as contradições internas duma mentalidade que agonisa.

Dominada por estas características, surge, assim, a concepção expressionista da história «que pretende explicar todo o complexo da vida social, artística e científica por um princípio interno que o anima e lhe dá a existência» (3). Ao mesmo tempo que se opõe a intuição à experiência, nega as possìbilidades de determinar os factos reais, e por conseguinte, recusa-se a considerar o método científico como solução viável para o estudo das sociedades. Para Lessing, um dos teóricos do expressionismo, «a história é uma série de factos casuais sem sentido nem conexão alguma. Crer na história consiste apenas numa necessidade do coração: trata-se de intentar vivê-la actualmente, transformando-a numa realidade modificada por meio de ideais» (4).

Verifica-se, fàcilmente, nesta tendência, o dedo do idealismo decadente, aliado das forças de recúo, que se conjugam para rebater o pensamento mais hodierno.

No entanto, é bem certo que nada pode deter a marcha da história; o curso evolutivo dos acontecimentos encarregar-se-á de firmar os conceitos progressivos, garantindo-lhe a necessária liberdade de processos.

ALBERTO FERREIRA

1 — «Filosofia de la história» — por Scheneider — Edições Labor.
2 — «Le Travail historique» — por Brehier e D. du Dézert.
3 — «A crise da história» — por V. Magalhães Godinho.
4 — Introducción al estudio de la história» — por Ernst Bernheim — Edições Labor.

«FREI ANTÓNIO DAS CHAGAS»

(Continuação da página 13)

os dois últimos actos — e ao longo dela sente-se pairar a sombra do *Frei Luiz de Sousa.*

Ora, a história do capitão António da Fonseca Soares, que, após uma vida de prazeres, repleta de aventuras amorosas (e de versos muito maus, também...), vai amortalhar-se num hábito franciscano, terminava — em boa lógica — no momento em que ele, devendo escolher entre a filha (fruto da sua última noite no mundo!...) e a cruz, opta por esta. Mas Júlio Dantas, achando isto pouco, pelos vistos, imaginou um segundo drama a adicionar a este, mais folhetinesco sem dúvida: decorridos dezassete anos, a mãe da rapariga em questão vê-se obrigada a invocar o auxílio de Frei António, para proteger a filha de ambos contra as obscuras intenções do seu pai perante a lei.

A tentativa de encontrar um equivalente português para a legendária figura de D. João Tenório — e os numerosos pontos de contacto que a vida *real* de António da Fonseca apresenta com a do imaginário heroi do romanceiro espanhol, trazido há cerca de quatro séculos para os tablados de todo o mundo por Tirso de Molina. autorizam plenamente essa tentativa — parece-me de aplaudir sem reservas. Deplorável é que semelhante tentativa não haja encontrado a realização condigna. É que falta ao protagonista do drama uma directriz psicológica definida que nos permita compreender a sua linha de conduta— linha de conduta essa que o leva dos braços de diferentes mulheres para os braços da cruz.

A vocação mística e a conversão de António da Fonseca, que nada na peça de Dantas justifica, aparecem-nos assim reduzidas às dimensões de simples e arbitrários efeitos melodramáticos: não acreditamos nelas.

Se, nesta primeira parte do drama, poderia existir — poderia, mas não existe... — um conflito entre a carne e o espirito, ou melhor, entre o mundo e Deus, já não vemos bem como esse conflito possa caber na sequência imaginada pelo delicado autor das *Rosas de todo o ano* aos dois primeiros actos. Os escrúpulos de consciência de Frei António em proteger a filha — que, naquele lance, é, ou devia ser, apenas uma rapariga que carece de defesa — tocam as raias do deshumano, do patológico. Mas tudo se compõe lá para o final do 4.º acto, ainda que a verdade e a lógica humana dos caracteres tenham de sofrer muito beliscão... Simplesmente, havia que contentar o público do D. Maria II: se, para este, o teatro é uma espécie de sobremesa, convém que não produza indigestões, não é verdade?

*

A representação, de um modo geral, amoldou-se ao tom enfático e oratório do texto, reproduzindo-o com a enfâse e o convencionalismo correspondentes. Os que procuraram fugir aos excessos de declamação — Maria Clementina, Samwell Diniz, Paiva Raposo — contribuiram ,assim, para desiquilibrar o conjunto, pela diferença de estilos. (Mas ainda bem que o fizeram!) Uma referência, ainda, para a subtil interpretação de Mariana Rey-Monteiro, e para a bem construida cena que serve de quadro aos actos extremos.

LUIZ-FRANCISCO REBELLO

1 — Ao jeito dos melodramas típicos do romantismo, há também, neste *Frei António,* solilóquios e àpartes em profusão — como, por exemplo, nesse decantado 3.º acto, um *«Ela!»* e um *«Este homem, aqui!»* que fariam as delícias dos frequentadores do defunto Príncipe Real, tal como fazem as dos seus descendentes «habituês» do D. Maria...
2 — Júlio Dantas é também autor de um *D. Juan Tenório,* 1920, que todavia não conheço.