A LÓGICA
e os valores estéticos

A vivência dum valor estético pode ter a mais variada das origens e conteúdo dos mais diversos. Pode ser provocada do exterior, pela contemplação das belezas naturais ou das obras de arte, provir da recordação de contemplações passadas, ou resultar do trabalho da imaginação, quer espontâneo, quer forçado.

A inumerável diversidade dos seus conteúdos possíveis apresenta, porém, elementos comuns que a caracterizam: uma sensação de paz, de plenitude, de alheamento das fronteiras da própria individualidade, de paragem do tempo. E claro que tudo isto é experimentado dentro duma larga escala gradativa de intensidade e pureza. Mas não nos iludamos, que a felicidade não é para este mundo, e esses estados de plenitude, os que melhor se realizem, são sempre imperfeitos e fugazes. Daí que aquilo que idealmente seria mera contemplação e passiva aceitação duma dádiva tenha muito de busca dramática, de tentativa de fixação em formas duradoiras.

E chegámos ao ponto que nos interessa focar: qual a força interior que impulsiona os homens para a criação da obra de arte?

Aqui aceitamos, em certa medida, a teoria de Eduardo Spranger (1). Na verdade, a estrutura da plenitude estética será a «forma», isto é, a interpenetração dos elementos subjectivos e objectivos (ou melhor, trans-subjectivos) que a constituem. E devemos distinguir dois planos para a realização dessa harmonia a que correspondem as duas grandes famílias ou tipos de homens estéticos: o artista mais preocupado com a harmonia ou estilo da sua vida interior, o esteta da própria existência, que em certas épocas gozou da fortuna de se constituir arquétipo social (recordemos o homem da Renascença e a sua «virtù»); e o artista mais unilateral e limitado que se esgota e pretende transpor, inteiro, para a obra que realiza.

POR

EDUARDO ABRANCHES DE SOVERAL

No primeiro, a obra de arte é como que uma explicitação, um trazer à luz formas embrionárias e confusas, um tomar consciência clara e plena dos ritmos e harmonias naturais ao próprio espírito; o segundo, mais extravertido, mais «expressivo», mais demiúrgico, mais prestidigitador, mais artífice, procura fora de si, em intenso consórcio com a matéria, as «formas» em que a sua personalidade se surpreenda liberta, quantas vezes mesmo, a solução fragmentada de si próprio. E claro que as várias situações históricas são mais propícias a um ou outro tipo conforme a fase de evolução dos ciclos de desenvolvimento das técnicas e maneiras de expressão das Artes, mas essa é questão que deixaremos de lado).

Quer dizer, pois, que deste ponto de vista a obra de arte nos surgirá como a mais profunda expressão vital do artista, espécie de caso de consciência em que se realiza como pessoa, isto é, se avalia, situa e compromete; qualquer coisa de inteiramente privado, portanto, de íntimo, de secreto. Simplesmente, a necessidade de expressão (o segundo termo dialéctico da criação artística que é uma síntese impressão-expressão (2) logo impõe ao artista a presença dos outros e com ela a tentação de os chamar a participarem no «seu» milagre. Assim nasce a sedução do público, tão poderosa que sempre ameaça desvirtuar, por excessiva, a essência do acto criador, quer forçando o artista a exibicionismos, quer mantendo-o sob a concha de um hermetismo protector.

E convirá insistir neste ponto interrogando-nos sobre a causa da especial constituição do fenómeno estético: porquê essa fatal necessidade de expressão?

As causas serão várias; a mais saliente, porém, parece-nos ser a de que os valores estéticos são dos mais profundamente ancorados nas coisas sensíveis, e de que só através de formas sensíveis poderão revelar-se e ser realizados.

Mas não existirá a beleza pura? Por certo que sim, em Deus, realização plena de todos os valores espirituais, mas inacessível aos pobres olhos dos homens; a beleza natural, a beleza «revelada», digamos, deverá ser a inspiradora e o limite do sonho dos artistas.

E quando a arte pretende substituir-se à natureza e à história — que é a natureza humanizada — por um processo negativista e absoluto, «non serviam» (3) ultrapassa as fronteiras próprias e invade o plano da Ética, transformando-se como que numa materialização plástica do pecado do orgulho, consoante com o mais

(Continua na 17.ª página)

TEMAS

UM domingo em casa, para actualizar leituras, eis um dos raros direitos que ainda defendo rijamente nesta época em que tudo, mais ou menos, dispõe de todos, e bem poucos de si próprios. E' certo que, no Verão, os domingos são pouco rentáveis, como se diria em linguagem económica, ou porque, sem querermos, nos solicita, corpo e espírito, a lembrança de uma possibilidade frustrada de praia e sol, ou por outro motivo ainda mais forte: o que há de devassado nestes dias, quando Lisboa nos inunda, pelas janelas abertas, do vozear nas casas próximas e da chamada «música ligeira» que se filtra através de roupa estendida nas traseiras dos nossos prédios burgueses. E não há fechar os vidros ou correr persianas, que os vizinhos pressentem a incompatibilidade e aumentam o volume do som... O lisboeta de feriado ou dia santo não sabe ouvir telefonia: distribui-a, generoso, pelos arredores do seu quintal.

POR

LUIS FORJAZ TRIGUEIROS

★

Mas, neste domingo, teimo em negar-me à popular alegria eléctrica que me impõem e refugio-me em livros ou publicações que a semana me interditara. Queria ler sossegadamente — e consegui — um ensaio da «Rumos» cujo título logo me acenara, dias atrás, ao receber o número de Junho da revista «A inquietação religiosa». Eis um tema que me acorda sempre as mais antigas preferências de uma problemática filosófica nas suas implicações com a literatura e que só as exigências do quotidiano parece por vezes terem adormecido. Pela manhã, continuara a ler um romance português recente, que vai na 2.ª edição em pouco tempo e, sem mesmo ter atentado na coincidência em que só agora reparo, o ensaio da «Rumos» de certo modo se ajustou bem a essas páginas tão distantes do seu espírito. Nada acontece por acaso, nem as leituras de domingo. «Aparição», de Virgílio Ferreira, Prémio Camilo Castelo Branco deste ano, afasta-se da linha tradicional da nossa ficção, de preferência virada para uma expressão lírica ou realista, da observação exterior e trouxera-me no estilo sóbrio de um prosador que se recusa a qualquer fenda ou transigência de efeito, um escritor dos melhor dotados que hoje temos para a análise do grande drama do homem que não encontra a chave do seu destino. Mas Homem, isto é, viva consciência da sua força e dos seus limites, homem «que me descubro vivo», presente a mim próprio como se fosse o próprio mundo que sou eu, agora nada entendo da minha contingência, na fala do protagonista. Findo o romance como ao termo de um largo rio se sente a proximidade da foz. E no entanto o seu curso tumultuoso e rico ainda vai alto e — que me desculpe o escritor, decerto em desacordo comigo — penso que o seu conceito existencial de liberdade e de racionalismo encobre uma grande aspiração de absoluto; raras vezes tenho lido um livro sem fé no qual Deus esteja tão presente como neste.

*

A meio da tarde, leio o ensaio da «Rumos»: «uma coisa é problema na medida em que é ausência. Deus é um problema para o Homem na medida em que está ausente da sua vida». Mas o autor deste estudo, F. Xavier

(Continua na 17.ª página)

ALBUM DE RETRATOS

DOIS bandós negros emolduram-lhe o rosto como reposteiros que entre si deixassem passar um raio de luz. E luminosos são os seus olhos negros, prodigiosamente luminosos e tristes! Nariz clássico, em harmonia com o apertado dos cabelos e o arqueado perfeito das sobrancelhas. Serenidade é a expressão que resultaria deste conjunto, se não fosse o rasgado da boca num permanente jeito de quem vai falar. E' esse o dramático pormenor do retrato, completado ainda por duas longas mãos de dedos crispados sobre o regaço.

POR

RAQUEL BASTOS

Adosinda tinha algo para dizer — algo que ficou apertado nos seus lábios, imprimindo-lhe aquela forma viva de comunicação. Impressionante a placidez da fronte, em contraste com o movimento quase desesperado que se lhe adivinha na boca.

Também as mãos parecem responder a um apelo interior. Na hora do retrato, um pensamento secreto terá ficado preso na teia que o envolvia: desejo, ansiedade, confidência? Talvez um pedido...

Adosinda apenas teve tempo para contar os seus vinte anos. Era esbelta e senhoril. Gostava dos pinhais, dos parques e dos palácios. Como um cisne vogou no rio da Vida, mas era curto o espaço que tinha a percorrer!

Adosinda linda, cheirando a pinhal, espalmada num cartão, como, dentro de um livro fechado, um amor-perfeito.

Apenas um retrato e o que impresso ficou de traços formados por alegrias, decepções e tristezas. Um conjunto tamisado pelos anos, amarelecido pelo esquecimento.

Perdido num album, entre tantos cujo nome é um canto de evocações, este retrato é uma acusação. Não se sabe a história desta mulher, mas deve ter havido uma história. De amor? Se o amor é a raiz de todas as vidas!...

Quem teria incluído no album o retrato de ninguém? Duas vezes morta, essa mulher: morta na Vida e morta na lembrança dos que lhe foram sucedendo.

Queria descobrir no seu rosto uma parcela do espírito que o habitou; queria ver, através do véu que lhe esbate os contornos, o jeito da sua expressão, mas algo foge teimosamente aos meus olhos, como se misteriosa vontade se opusesse ao meu desejo. No entanto, da boca desprende-se uma certa amargura, e na inclinação da cabeça como que uma desistência. «Não vale a pena» — dizem as suas mãos tombadas sobre os joelhos; «Não vale a pena» — diz toda a figura, como que abandonada a si própria!

Saberia esta mulher que o Tempo havia de a apagar implacavelmente da memória dos outros?

Suspensos na parede, os quadros encerram figuras que continuam a viver em nós, que acompanham os nossos gestos de alegria ou desgosto. Assim se prolongam existências! Mas aqueles que se tornaram desconhecidos, que secaram no coração das gentes — esses morreram definitivamente e é como se não tivessem existido.

Faz pena esse anónimo retrato sem dono!

BALANÇA

Antes de mais, teremos que reconhecer neste livro o esforço do Poeta que, procurando disciplinar a imaginação nas verdades dos livros sagrados, nas revelações dos Santos, em súbitos clarões de adivinhação penetra na noite das origens, na tarefa de compreender e explicar o Homem.

Servindo-se de todos os recursos da memória, até onde foi possível localizar e exprimir a realidade do primeiro ser humano — talvez do primeiro que consciencializou a sua fascinante dimensão, não desperdiçando a voz dos séculos tanto na Poesia, como no Cristianismo e até no Islamismo, António de Cértima conseguiu um livro em que Deus está sempre presente. *O Primeiro Dia do Homem Fora do Paraíso*, título que por sua vez se submete às palavras do Corão, «*Ninguém me salvará de Deus*», transporta-nos a um tempo fora do tempo, em que afinal tudo parece estar certo, pois o autor, essencializando o que tal merecia, intemporaliza os actos da criação e da redenção, concentrando no que é e para *sempre* foi feito, a ideia de passado, presente e futuro.

No proémio, escreve António de Cértima: «Se todas as consequências têm uma causa, ou uma ocasião, como pretendia Malebranche, estas consequências (em que todos os seres se encontram envolvidos) precisam de uma força, para que se produzam. E essa força ou esse poder, residem exclusivamente n'Aquele em que o próprio ateu (segundo o famoso argumento anselmiano) acredita: «Se o ser acima do qual nada de maior se pode imaginar pode ser considerado como não existente, terá que conceber-se como existente, um outro que o ultrapasse e que seja inteiramente semelhante, o que torna contraditório que o ser acima do qual não podemos elevar outro, não exista».

A reflexão e à meditação aliou António de Cértima os dons do Poeta que, em toda a sua poesia, concedeu ao homem terreno os atributos sagrados com os quais o corpo não deixa de experimentar o fogo de Deus que costumamos exigir ou colocar mais claramente no mistério da alma. Ele enfrenta na verdade o Homem. E consegue-o, sem diminuir a sua grandeza, quer nos instantes divinos, quer nos instantes obscuramente humanos.

*

Que tempo me empurrou? E quem
[se deu
No escuro e de repente às minhas
[horas?
Que fogo nos pinheiros se acendeu.
Que vento nos rebanhos e nas noras?

Minuto, qual tu foste e que sentido?
(Que tépida certeza nas videiras...)
Quem deu por encontrado o que per-
[dido
em coisas, foi alçado, verdadeiras?

Em ti, amor, o zero exacto e brando
se ergueu, desfigurado, dos cami-
[nhos,
e tudo foi presente e sempre es-
[tando.

Brinquedo fabricado nos caminhos
da serra misteriosos, vinhas quando?
Agora, meu amor, vamos aos ninhos

Da época em que vive, do ambiente que o rodeia extrai o Poeta uma segunda realidade, lírica e bucólica que transmite e exemplifica as secretas viagens da sua libertação. *Primeiro Livro de Lapinosa*, lhe chamou Pedro Tamen. «Havia o bosque onde viviam e as pradarias distantes e o pantanos. Havia amigos e inimigos como entre os homens. O facto de ter transposto o seu universo para o de Lapinosa confere excepcional encanto aos seus temas de Amor.

Ouves-me? O próprio azul é interes-
[sado.
Ele nos fez o dado e o jogo que
[mantinha
na serra tão vizinha se fez prado.

Oh, claro tempo, agora, que de
[frente
se espraia pela gente, e fresca banca
que torna a noite branca e cheia de
[repente

(Continua na 17.ª página)

N. F.

A CRISE
DO ESPAÇO LITERÁRIO

NÃO constitui novidade para ninguém que o espaço literário, isto é, o ambiente que condiciona o nascimento da obra literária e lhe garante depois condições de vida, se vê hoje ameaçado não só na sua delimitação, mas até na própria existência. Se uma realidade como a técnica só pode comprometer esse espaço na sua modalidade de espaço de circulação da obra já criada, meios como o cinema, a rádio, a televisão, todos eles da mesma estirpe artística em que se inserem as letras, não obstante os diversos sistemas de expressão, podem pôr em crise, quando mal entendidos ou orientados, a própria palavra que o poeta dizia até aqui, com relativo à-vontade, no interior do burgo.

Urge delimitar convenientemente as duas modalidades de espaço literário: o de criação e o de circulação. Só uma vez encerrado aquele, através da publicação da obra ou de qualquer outra forma de cisão entre ela e o autor, é lícita a publicidade. Mas note-se que a crítica literária, pela sua adesão à obra, como que a gera de novo e volta, portanto, a abrir, sempre que exercida, o espaço que condicionou o seu nascimento. Daí o perigo das intervenções do indivíduo que a criou. Pode ele pretender outorgar à sua obra maior espaço do que objectivamente merece e só uma crítica séria, consciente, deve determinar. À maior profundidade, a superior riqueza de concepção deve naturalmente corresponder maior difusão, embora variadíssimas forças venham a desequilibrar essa harmonia.

A obra literária necessita de um público mesmo no seu nascimento, diferente até talvez do que vem a entrar materialmente em contacto com ela. Não se cria para o público, mas o artista fala com ele por meio da obra, de tal maneira que se pode chegar a pôr em dúvida se existe arte sem público. Criar, neste sentido, equivale talvez a publicar. O que não quer dizer que não possa ser universal, pelas suas virtualidades, um livro que se guarda numa gaveta, nem pelo contrário provinciano aquele que, por razões extrínsecas de mensagem ou interesse extraliterário, deu a volta ao mundo. Pode o público de um livro determinado situar-se no futuro pela faculdade de antecipação do seu autor. Mas não pode faltar.

POR

RUI BELO

Sempre no domínio do espaço necessário e inerente à criação, é a possibilidade de ser recebida que torna a palavra sonora, viva, humana. Se o auditório falta, há o perigo de a palavra não a poder ouvir ninguém. Palavra de alcova, mera letra desacompanhada do coração correspondente. A emoção que então sente o autor da pauta pode apresentar-se como criadora, quando afinal não passa de meramente subjectiva. O diálogo assegura à palavra poética um ambiente de ar livre, natural, aberto, sadio.

Neste aspecto ainda, escrever não constitui nem pode constituir uma profissão. Poeta de profissão pode sê-lo o paladino dos movimentos literários, não o criador, que às vezes, apesar disso, é. Não há horário, nem remuneração, nem em geral protecção sindical que complete, esgotando-a, a criação literária. O acto poético não se insere no tempo contínuo, sucessivo. A duração de um breve mas intenso pensamento talvez equivalha às sete ou oito horas de trabalho diário previstas pela legislação corporativa.

Em que medida podem o cinema,

(Continua na 17.ª página)

"PRAÇA NOVA"

No Porto começou a publicar-se o jornal de cultura «Praça Nova». Agitado e por vezes irreverente, a firmar-se e a avaliar por este primeiro número, constituirá uma forte corrente de ar atravessando a vida cultural portuguesa.

O PUBLICO JA COMEÇOU A FIXAR ESTE TITULO:

O PRIMEIRO DIA DO HOMEM FORA DO PARAÍSO

de ANTONIO DE CERTIMA

UM LIVRO SEM LIGAÇAO COM A PRODUÇAO LITERARIA COMUM. Eis alguns dos seus capítulos: Os primeiros passos. — Medida do Tempo. — Definição da Alma. — Onde estava o Paraíso? — O Homem, porquê? — Eles eram belos. — Quis Deus a queda do Homem? — O Ser e o Nada. — Yaweh. — A teoria da queda na teologia islâmica. — O pecado foi de Eva. — Adão e Anti-Adão. — A leste do Eden. — O mito de Lilith. — Fecha-se o círculo. — Alegria de ser Homem. — A marcha para o Mundo

E uma edição ATICA — Rua Alexandre Herculano, 17-A. Tel. 52656

LISBOA

ARTES e LETRAS

ASSIM FALA GEOMETRIA

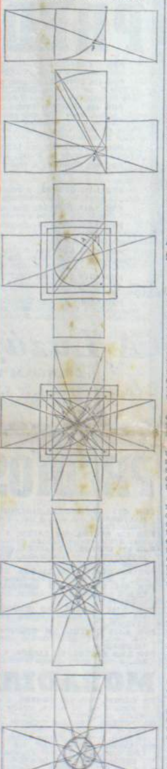
ALMADA NEGREIROS reconstituiu
A OBRA-PRIMA DA PINTURA PRIMITIVA PORTUGUESA NA CAPELA DO FUNDADOR DO MOSTEIRO DA BATALHA

e afirma: "A sigla foi unânimemente o ponto débil dos estudiosos dos Painéis, os quais, ignorantes ou descrentes da Geometria e na falta de documentos históricos esperados, ousaram preconcebê-los a cinco séculos de distância, o que não se traduz de maneira nenhuma por obediência ao passado."

DEPOIS de aludir às razões que o levaram ao estudo e interpretação da Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa, Almada Negreiros apontou nestas entrevistas algumas das muitas conclusões a que chegou ao cabo de quase meio século de pacientes e exaustivos trabalhos.

Desde que principiou a depor nestas colunas, a questão dos painéis prendeu por completo a atenção pública e ganhou entre nós uma audiência semelhante aos grandes acontecimentos mundiais do momento.

Uma das várias cinematografias geométricas da sigla



«Se seguimos sòzinhos caminho abandonado — começou por dizer hoje —, pode esta temeridade ser explicada por condição própria do caminhante; porém, se este nunca pisou outro caminho, o seu percurso passa à classificação de conquistado ao apresentar resultado que outros também quiseram, e deste modo dando prova de não se ter iniciado em fórmulas incontinuáveis.

«Já aqui adverti de que se trata de ressurreição cíclica da teoria do conhecimento em hora certa, e o passado português reaparece com o exemplo da reconstituição que aqui fazemos absolutamente em dia com esta ressurreição.»

Depois faz uma pausa e observa-nos com a maior veemência:

«E são portugueses de hoje quem não dá por isto!

Luto nesta divulgação entre dois riscos iminentes: roçar a vaidade e o dever de mostrar-me consciente do conhecimento de que me aprecio único cultor hoje em Portugal. Quando afirmo: encontrei algo notável que atinge o genial, claro está que é apenas ao assunto que me refiro, mas, se me excedo a mim, não excedo o conhecimento.»

Seguidamente, aproveitando uma declaração que nos fez na entrevista anterior a propósito da sigla, resolvemos saber em que medida se interessou por ela e que conclusões tirou a seu respeito. Sem qualquer demora, afirmou-nos:

A máquina fotográfica comportou-se cientificamente melhor que certos estudiosos

«A mais estranha coincidência entre todos os estudiosos dos painéis é a unanimidade em que todos estão de que a sigla representa monograma com as iniciais do autor ou dos doadores. Apenas um dos estudiosos assevera que assim como foi aposta a sigla posteriormente à pintura original, também se pode hoje eliminá-la com um simples esfregaço. Parecendo uma excepção, confirma, afinal, a unanimidade do não entendimento da sigla pelos estudiosos.

Um dos estudiosos vai até passar com toda a facilidade na sigla das iniciais do nome do autor para as iniciais dos doadores dos painéis.

Mas, para cúmulo da estranheza, um dos estudiosos confessa o que afinal todos fizeram sem o confessar: ter analisado a sigla através de reproduções publicadas por outro estudioso.

Ora este estudioso que primeiro reproduziu publicamente a sigla declara que o fez fotogràficamente, o que não é falso, mas que afinal fotogràficamente se prova não ser exacto. Houve retoque para ajeitamento à ideia preconcebida antes da fotografia, mas, a título de reprodução fotográfica, chegou-se à invenção de uma data que não existiu nunca pintada no painel.

O mais curioso está em que este imperdoável ajeitamento era para concluir letras que estão ainda evidentes na sigla no estado actual da pintura no painel. Queria-se fotogràficamente provar que eram duas as letras: um G e um N. Prova-se fotogràficamente que são duas as letras: um G e um V.

A máquina fotográfica comportou-se cientificamente melhor que certos estudiosos.

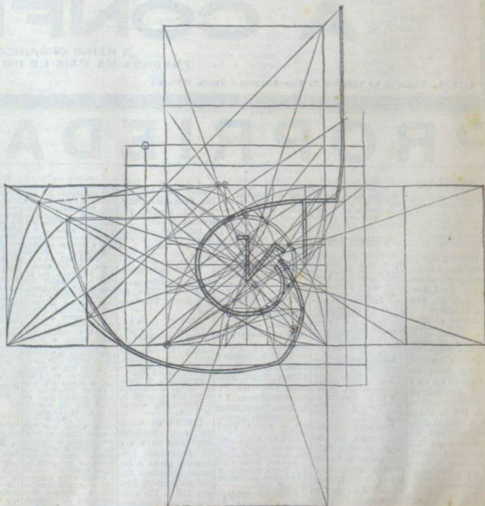
Se alguma prova desejo publicamente apresentar de que absolutamente nenhum dos estudiosos supôs sequer a via de estudo que segui nos painéis, é esta da interpretação ou da negação da sigla.

Interpretando-a, isto é, aceite a sigla, esqueceu-se ser condição de sigla o plano geométrico onde assentem os sinais reconhecíveis pelos de um mesmo conhecimento. Negando-a, leva-se inadmissìvelmente longe de mais a acusação ao restauro.

Ora a sigla é indubitàvelmente da mão do autor dos painéis. Ela tem um lugar fixo na composição da pintura dos quinze painéis. Só o não pode crer quem resuma o todo da obra aos seis painéis chamados de Nuno Gonçalves.

A sigla tem o seu lugar fixo no painel, do mesmo modo que o centro da Roseta do punho da espada da personagem ajoelhada que tem a sigla na bota é também um lugar fixo no painel. Ambos são lugares fixos e iniludíveis no delineamento geométrico geral do todo da obra dos quinze painéis. Ambos são primordiais neste delineamento.

A espada da personagem ajoelhada que tem a sigla na bota segue interminada até à base inferior da parte pintada do painel, e aqui a margem da sua bainha mais próxima da sigla produz um ponto, o qual, rebatido desde o vértice da parte pintada no painel, vai atingir o terminal vertical mais alto do desenho da sigla.



O resultado das várias cinematografias geométricas que definem a sigla no plano geométrico prévio onde vai organizar-se o todo da obra dos quinze painéis

É mais difícil do que parece obedecer á fidelidade dos aparelhos fotográficos

E neste momento fez-nos uma observação:

«Na batalha das fotografias e radiografias da sigla, e onde ocupam excelente lugar as macrofotografias de Abreu Nunes, é mais difícil do que parece obedecer ás fidelidades dos aparelhos fotográficos. Assim é que os dois terminais da letra G nunca foram determinados. Mas uma vez descritos pela Geometria, logo as fotografias os comprovam. Como o terminal superior do G separa nas tábuas do painel a parte pintada da que fica sob moldura, o roce desta desgastou-lhe a precisão com que segue este limite, mas o seu final está ainda manifesto e coincide precisamente no ponto prèviamente apontado pelo delineamento geométrico geral do todo da obra dos quinze painéis ao localizar a sigla.

Estão evidentes os vários pontos por onde foi delineada a sigla

Macrofotografia de Abreu Nunes

O outro terminal do G é de observação mais difícil de comunicar. Por isso limitamo-nos hoje a apresentá-lo no gráfico geométrico.

Enquanto durante dezenas de anos nos impregnaram a vista com um pretenso G fotográfico, que, afinal, não se auto-retratava, mas sim à sétima letra do alfabeto dos cadernos de caligrafia, surge finalmente um autêntico G, mas com tais inconcebíveis desmesuras nos seus dois terminais que não cabem na História como nos foi ensinada.

A sigla foi unânimemente o ponto débil dos estudiosos dos painéis, os quais, ignorantes ou descrentes da Geometria e na falta dos documentos históricos esperados, ousaram preconcebê-los a cinco séculos de distancia, o que não se traduz de maneira nenhuma por obediência ao passado.

— A quem se deve a descoberta da sigla?

«Creio que se deve ao dr. José de Figueiredo ou ao pintor Luciano Freire, ou talvez a ambos, a descoberta da sigla.

Agora a Geometria fala pela sigla. E' absolutamente fora de dúvida que todos os estudiosos dos painéis são individualidades de categoria superior e que cada um deles lhes trouxe a sua achega notória, válida ou impeditiva. Mas uma categoria superior pode continuar sujeita a preconceitos de molde livresco e pôr nos seus próprios olhos o que não está no indivíduo do sujeito dos seus estudos. E foi o que lhes aconteceu na sigla.

Outra circunstância a que está sujeita também a categoria superior de um estudioso é a de haver porventura conhecimento que lhe escape e seja precisamente o primordial no que vai estudar.

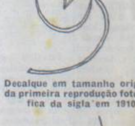
Vou dar um exemplo do que possa escapar a um estudioso dos painéis:

A título de erudição, um dos estudiosos diz que o facto de duas das personagens terem um só joelho em terra é um direito de realeza. Ter-lhe-ia, francamente, escapado a terceira personagem nos painéis que tem um só joelho em terra? Refiro-me, no painel dos pescadores, à personagem por detrás da que está de bruços.

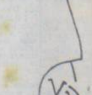
E agora mais um exemplo que escapou a todos os estudiosos:

No painel dos monges, o das

(Continua na 17.ª página)



Decalque em tamanho original da primeira reprodução fotográfica da sigla em 1910



Decalque linear da sigla em tamanho original sobre o próprio painel

brevemente:

cinematografias
geométricas
da
relação
9/10
por
almada

edições
NÓNIO

Sem texto
Sem enigma
Sem cálculo
Sem opinião

ARTES e LETRAS

ASSIM FALA GEOMETRIA

(Continuado da 13.ª página)

barbas, a quem se vê apenas uma das mãos, apoia esta numa tábua rasa que descansa no seu ombro. E' rasa a tábua, pois está semeada de orifícios iguais de rebordos geométricos no mesmo plano.

Esta tábua tem as mesmas dimensões do esquife no painel da relíquia. E' seguramente a sua tampa. Os orifícios serão talvez uma respiração buscada.

Esta tábua, que foi encontrada pelo delineado geométrico, foi uma das várias provas de terem sido cortados os painéis dos monges e da relíquia. Ao canto alto à nossa direita no painel dos monges é flagrante na pintura o limite da tábua sobre o fundo e inclinada para o ombro do monge das barbas.»

Uma bota não é lugar indicado para outros sinais que não sejam neutros

—Que razões o levaram a não admitir a existência do nome do autor ou doadores dos painéis na sigla?

«Ainda não há muito um crítico de Arte que entrava em debate público sobre o conhecimento que estamos tratando acabou por declarar escapar-lhe a relação 9/10. E, com efeito, uma lealdade. Mas esta pertence melhor a compêndio de civilidade do que a proveito da ciência.

E' precisamente por escapar-lhes algo que os estudiosos da sigla encontraram nela o que não está, nem podia estar, pintado no painéis com tal intenção. Não é numa bota, por mais humilde vassalo que se fosse do seu Senhor na Idade Média, o lugar devido a iniciais de nomes próprios de gente que neste caso seriam, precisamente, nem mais nem menos que o autor ou os doadores dos painéis. A ser como o queriam, estes estudiosos da sigla, chegava-se ao resultado de o doador ter o nome próprio na sua própria bota, o que o doador não admitiria ao autor do retrato, ou o autor ter o nome próprio na bota do doador, o que o autor não consentiria ao doador, nem que lhe custasse a tença. Não. Não conheceis pintores.

Uma bota não é lugar indicado para outros sinais que não sejam neutros. Nunca sinais de gente chamada.

O estudioso que primeiro indicou a sigla como monograma das iniciais do autor force a literatura ao dizer que a sigla se situa no peito do pé da personagem. Isto é, faz violência à verdade exagerando os limites do sítio que ele julga o mais nobre no pé de uma pessoa, o peito do seu pé. Mas, na realidade, a sigla está pintada bem por debaixo do tornozelo e sem outra relação com a bota e a sua respectiva personagem se não a de ficar ali bem concisa e discreta, precisamente à altura da vista do bom entendedor diante do todo da obra reconstituída agora.

Não. Não foi a sigla que o autor pôs na bota. Bem pelo contrário: pôs a bota a coincidir com o legítimo lugar da sigla no todo da composição dos quinze painéis cingidos por retábulos, e este cingido por parede.

Sabeis o que representam na composição de pinturas da Renascença, sobretudo em Rafael, as articulações: tornozelos, joelhos, cotovelos, ombros, calcanhares, etc., os quais, exactamente como nas personagens do autor dos painéis, serve a leitura geométrica da composição da pintura para o todo da obra. O nosso autor dos painéis leva estas minúcias aos cantos dos olhos e das bocas, aos sentidos que tomam os membros de cada personagem, pernas, braços, inclinações de cabeças, espadas, lanças, varas, livros, caixão, rugas das vestes, atributos de santos, báculo, chaves, coluna, etc., enfim, não deixando linha nem ponto sem sentido no todo da obra, o que se confirma com o que o dr. José de Figueiredo escreveu: «o pintor Luciano Freire revelou que por debaixo da pintura as tábuas estavam todas escrevinhadas».

Ora não serve escrevinhar» muro ou tábuas senão para prosseguir desde um ponto de partida. No nosso autor dos painéis o ponto de partida é a sigla. Por conseguinte, a sigla tem o seu lugar fixo.

Na manifesta relação da sigla com a vara, se esta distribui de facto uma por uma todas as relações possíveis no todo da obra e alcança simultâneamente as suas maiores amplitudes e os seus mais ínfimos discernimentos geométricos, por sua vez a sigla detém a forma de sigilo para o todo da obra como uma microfotografia dos andaimes que serviram para a edificação de um espectáculo, apenas os andaimes, sem a figuração espectacular.

Reduzido o esqueleto destes andaimes a tamanho ínfimo que cabe aproximadamente na unha de um polegar, é este o tamanho original da sigla dos painéis, a qual, como já vimos, tem o seu lugar fixo ao eixo vertical do todo da obra e à altura da vista do espectador de pé.

Dir-me-ão que noutra bota no mesmo painel, e ambas quase encostadas, parece haver indicação de iniciais ou mesmo de palavra ou de palavras por extenso. Efectivamente, assim parece. Dezenas de anos também assim me pareceu.

Quanto menos iniciado estiver o espectador em pintura mural mais esta isca o aperta

—Mas qual é afinal a sua conclusão a este propósito?

«Vou dizer a conclusão: é um ardil, um sapiente ardil do autor dos painéis. A oiro, debuxado a oiro entre duas ordens de três paralelas também a oiro, um simulacro de caligrafia de permeio, simulacro perfeito, mas que nem enigma tem a decifrar, todo este aparente emblema a oiro sobre cor-sombra é visível ao espectador a uma distância considerável do painel. Sobretudo, se relacionamos o máximo da visibilidade deste aparente emblema com o da sigla, esta relação é a de um para quatro e meio, precisamente a mesma relação entre os seus tamanhos originais pintados no painel. Por conseguinte, a chamada ao espectador ficou feita de longe e a oiro reluzente. Convida-se deste modo o espectador a entrar no segredo da obra. Quanto menos iniciado estiver o espectador em pintura mural, mais esta isca o aperta. E já com o nariz em cima do oiro, começa logo a querer soletrar o que jamais foi e será para soletrar. Até começarem as dores de cabeça visadas com pontaria pelo autor dos painéis, o sangue esteve passando em velocidade acelerada pelo coração do espectador, exactamente como o sangue passa pelo coração do descobridor que descobre. E finalmente, o espectador descobre. Descobre que ouviu as cornetas visuais daquele chamamento a oiro e que não está lá nada que o receba. Mas fica advertido de que o autor dos painéis também tem a sua advertência a fazer-lhe ali. Começa então no espectador a curiosidade de quem será a personagem que tem uma bota com aquele aparente emblema a oiro. Vai-lhe subindo a vista pela perna acima. Mas logo o autor dos painéis lha abaixa pela espada da personagem em direcção ao calcanhar da bota da personagem ajoelhada em frente.

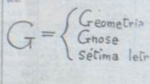
Efectivamente, a direcção da espada da primeira encontra o calcanhar da bota da segunda num ponto preciso onde acaba a pintura no painel. Como a vista lhe vem descendo, o espectador então descobre de verdade a caligrafia de duas letras absolutamente suas conhecidas, um G e um V com a particularidade de o V estar encerrado dentro do G.

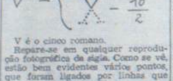
Estava consumado o sapiente ardil do autor dos painéis: a vivíssima chamada a oiro numa bota tinha comunicação discretíssima, a negro, na bota de outra, para o espectador.»

—O que significam, afinal, aquelas letras?

G e V são sinais neutros.

G significa, indistintamente, por três vezes, a mesma coisa: geometria, gnose e a sétima letra dos alfabetos.



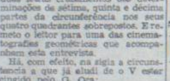


V é o cinco romano.

Repare-se em qualquer reprodução fotográfica da sigla. Como se vê, estão bem evidentes vários pontos, que foram ligados por linhas que produziram o G e o V.

Esses pontos são anteriores às linhas que produziram as duas letras. Esses pontos foram encontrados num plano geométrico revelado e comunicado. Os pontos que, ligados, produzem a letra G são sétimas partes da circunferência nos seus quatro quadrantes sobrepostos. Os pontos que ligados produzem a letra V estão nas determinações da quinta, décima e vigésima partes da circunferência nos seus quatro quadrantes sobrepostos. Há ainda nas duas letras cruzamentos das determinações de sétima, quinta e décima partes da circunferência nos seus quatro quadrantes sobrepostos. E remeto o leitor para uma das cinematografias geométricas que acompanham esta entrevista.

Há, com efeito, na sigla a circunstância a que já aludi de o V estar cingido pelo G. Ora:



G com V dentro é o mesmo que o G dentro do pentagrama. Este último sinal é conhecidíssimo em toda a Europa das catedrais bizantinas, românicas e góticas, e é mais uma prova de que não representa iniciais de nomes próprios. E' conhecimento que escapa aos críticos de Arte.

Título da próxima entrevista:

«Sempre que usei a expressão «Relação nove/dez» foi sempre minha a iniciativa, e nunca ninguém se deu por achado, apesar de não a ter visto nunca redigida ou ouvida antes em parte alguma»

A CRISE DO ESPAÇO LITERÁRIO

(Continuado da 13.ª página)

a rádio ou a televisão restringir o espaço de criação da cultura?

De início, nenhum problema se levanta, mesmo se, para além de meios de difusão da arte, essas realidades se consideram portadoras de uma nova e especificamente diferente palavra. Nunca em arte surgiram questões de concorrência porque, como a respeito do sol, há sempre para todos. Verifica-se até o contrário. O cinema, a rádio ou televisão comprometem as artes e as letras no momento em que, em vez de criar, passam apenas a transmitir, por aceitarem no seu íntimo influências que só deviam consentir no aspecto posterior de circulação, ou de forma mediata. Deixa então de haver a personalidade de um autor a humanizar a obra, a palavra converter-se-á em letra morta, o público tornar-se-á meramente passivo.

O diálogo, que não há muito supúnhamos essencial à criação artística, quando efectivamente se dá, converte o público como que em co-autor, por intermédio da interpretação. Só através desta, autêntica recriação, a obra de arte pode ser recebida, e não cair no vazio. O que acontece então? Se, por exemplo, um filme vai colher a emoção a um romance e não a transfigura suficientemente de maneira a exibir depois uma nova palavra, em vez de criar, o cinema interpreta. E então o público, a gente de pressentimento difícil, apanha um fruto já espremido e morto. Aí temos como nasce essa cultura média, imediata, condensada, «digest». Quando a interpretação já não é possível, desaparece da vida de uma obra um momento que, eventualmente, até se mostra capaz de ultrapassar o da criação. Quando Van Gogh admira Millet acha-se a recriar autênticamente uma obra para além do seu valor objectivo. Essa obra transforma-se fugazmente numa grande obra de arte.

Só a participação de um público vasto na esfera de criação da arte através da interpretação, da admiração, do assombro, permite um renascimento. Nessa altura, até o problema da circulação da obra já criada diminui de importância. A própria criação a assegura. A arte deixa de ser privilégio de um escol, torna-se bem comum.

Com o mundo do técnico já é mais difícil que venha a surgir colisão, neste aspecto do espaço literário até agora versado. Daí a afirmação de certos críticos: «Os poetas e os artistas que estejam descansados. O seu espaço não constituirá motivo de troca para o físico, já que se trata do espaço da arte, o único individuado numa forma, de tal maneira que nem recebe o nome de espaço, nem tão-pouco equivale à intuição kantiana do espaço, mas sim à concreção única e sempre nova de uma visão».

RUY BELO

BALANÇA

(Continuado da 13.ª página)

de sóis solares exactos, de rios coloridos!
Salgueiros que batidos de trevas e de vento
com que contentamento nos vedes redimidos.

Tu ouves-me; menina das esteiras, atrás
de tua toca estava a paz. Contigo lá cheguei
e logo te encontrei e aí é que tu estás.

Deste livro, como já sucedeu com *O Sangue, a Água e o Vinho*, se depreende a linha condutora de uma percepção que o submete e que se exprime nas suas próprias palavras: *e tudo foi presente e sempre estando*. Por este livro de mais nítida contextura, de comunicação mais exigente, entre os poetas da sua geração, Pedro Tâmen ocupa desde já lugar de relevo.

N. F.

NOTICIÁRIO

Natércia Freire e a Imprensa estrangeira

A Imprensa estrangeira, particularmente toda a Imprensa italiana, deu grande relevo à recente nomeação da escritora e poetisa portuguesa Natércia Freire como membro de honra da «Allianza Internationale dei Giornalisti e Scrittori Latini», de Roma, distinção que lhe foi atribuída por proposta do escritor e jornalista Gino Ronda. Entre as várias notícias aparecidas na Imprensa estrangeira que, aproveitando o acontecimento, se referem em termos elogiosos à personalidade e obra de Natércia Freire destacam-se: na revista «Flammes Vives», de Paris; no jornal «Sicilia-Informazioni», assinado por Domenico Ferraro; no «Il Giornale di Caserta»; no jornal «La Réforme», de Alexandria (Egipto); e no «Il Corriere Letterario Latino» que faz acompanhar a sua notícia de uma reprodução do retrato de Natércia Freire pintado por Eduardo Malta.

Os nossos escritores trabalham

Bernardo Santareno terminou um novo drama rústico: O Pecado de João Agonia.

—A. da Costa Ferreira está escrevendo uma nova peça a que deu o título de Quero Ser Livre.

—Mendes de Carvalho está coligindo os poemas que constituem o seu novo livro ao qual deu o título de Camaleões e Altifalantes.

—Joaquim Paço d'Arcos está organizando um novo livro de novelas.

—Tomás Ribas terminou a novela Episódio em Montemar cuja adaptação ao cinema está sendo feita por Jacinto Ramos, Álvaro Belo Marques e Robi Amorim, a fim das filmagens se iniciarem no próximo mês de Agosto com Gina Santos, Tomás de Macedo, José Viana e Ema Paul nas principais personagens. A realização é de Jacinto Ramos.

A literatura portuguesa no estrangeiro

O suplemento literário do «Times», de 24 de Junho último, publica um poema de Joaquim Paço d'Arcos em versão inglesa de Roy Campbell.

—O Prémio Internacional Ateneo Arenyense (Barcelona), ao qual concorreram 61 obras (31 em castelhano, 10 em catalão, 14 em português, 4 em francês, 1 em italiano e 1 em romeno) foi atribuído ao romance Bartomme, do escritor francês Louis Bayle. Na primeira votação o júri escolheu 15 obras entre as quais 3 de portugueses: Flores para o Túmulo de Clarisse, de Fernando Namora; A Morte em Setembro, de Jorge Ferreira da Silva; e Peixe em Aquário, de Álvaro Manuel Machado. Na penúltima reunião do júri encontravam-se separados apenas 3 autores: Louis Bayle, o catalão Manuel de Pedrolo e Fernando Namora.

—O semanário «Il Giornale del Mezzogiorno» dedicou três colunas à tradução italiana de Minas de San Francisco, de Fernando Namora, terminando a crítica com as seguintes palavras: «E' esta a grande lição da obra-prima de arte e humanismo que é o romance Minas de San Francisco».

Originais portugueses

—De Jaime Salazar Sampaio — autor dos livros de poemas Em Rodagem, Poemas Propostos e Palavras para um Livro de Versos e do livro de prosa Romance de uma Rosa Verde — acabam de sair dois novos livros: O Ramal de Sintra, algumas histórias, e O Silêncio de um Homem, poemas.

—Odette de Saint-Maurice publicou, na colecção «Biblioteca dos Rapazes», da «Portugália», o romance Amigos.

—Na sua colecção «Autores Portugueses», a «Arcádia» publicou um novo livro de narrativas de Maria Braga: O Livro das Sombras.

—Saiu o n.º 5 da «Colecção Imbondeiro» que se publica em Sá da Bandeira (Angola): é a novela Amor por Correspondência, de Joaquim Paço d'Arcos.

—De Ana Roião Preto M. Abano apareceu o livro de poemas Ontem.

—Natália Nunes publicou um novo romance: Regresso ao Caos.

—Virgílio Passos publicou o ensaio A Projecção do Infante no Mundo.

Acústica

O pio duma escondida ave
Me anuncia
Na paisagem a vibração do ar.
Logo me cresce essa presença
Da espessura etérea e da distância.
Logo se move e se ondula
E o canto das ramagens
Flutua
Em círculos que se alargam e se anulam.
E uma estranha água em que mergulho,

Que como a água,
A outra, que sustenta
E que afunda,
Me cobre e me envolve
Em penumbra
De som,
Que luz é ela
E movimento,
Mas forma,
A sua forma
E o momento.

ANA HATHERLY

EDIÇÃO DEFINITIVA E COMPLETA DAS OBRAS DE
AQUILINO RIBEIRO
ACABA DE SAIR:
NO CAVALO DE PAU COM SANCHO PANÇA
— ENSAIO —
O romance verdadeiro de Cervantes — Tecelagem secreta do D. Quixote — Crítica e filosofia do homem filipino
EDIÇÃO VULGAR........ Esc. 40$00
EDIÇÃO ESPECIAL ILUSTRADA.... Esc. 115$00
LIVRARIA BERTRAND

UM ROMANCE NÃO DEMONSTRA: MOSTRA

— afirma Virgílio Ferreira — Prémio Camilo Castelo Branco-1960

TAL como tem acontecido em muitos países, particularmente na Itália e na vizinha Espanha — aliás, já isto aqui se disse nestas colunas — os prémios literários ùltimamente instituídos em Portugal começam a despertar a atenção do nosso meio não só no que se refere aos escritores como também, e sobretudo, no que se refere ao público, ao grande público de leitores. Já ninguém pode negar que prémios como o do «Diário de Notícias», o «Fernando Pessoa» e o «Camilo Castelo Branco» proporcionaram um vivo interesse; um outro prémio, instituído há dois anos, o «Lins do Rego», e ainda não atribuído, está sendo, neste momento, motivo de viva discussão e, segundo se diz, promete ser muito concorrido este ano. E, já agora, aproveitamos a ocasião para lastimar o facto de o «Prémio Delfim Guimarães» não ter sido novamente posto a concurso. E isto para só falar dos mais recentes prémios... visto que os outros, como o da Academia e os do SNI, já se tornaram tradicionais.

Instituído pela Sociedade Portuguesa dos Escritores, o «Prémio Camilo Castelo Branco» prestigiou-se imediatamente ao galardoar, nos seus dois primeiros anos de existência, dois dos maiores ficcionistas portugueses de hoje: José Rodrigues Miguéis e Virgílio Ferreira.

Talvez que o grande público anónimo não se tivesse ainda apercebido do extraordinário valor e do significado da obra romanesca de Virgílio Ferreira. O público esclarecido e a crítica, contudo, sabiam já, desde há muito, que Virgílio Ferreira é um dos mais autênticos talentos de ficcionista ùltimamente revelados entre nós. Os seus primeiros livros marcaram um momento do neo-realismo português e, desde a publicação de «Mudança» e «Manhã Submersa», pode-se afirmar que Virgílio Ferreira tem sido o escritor português que mais e melhor tem dado à nossa ficção um tom de profundidade e um aspecto de actualidade. Depois do romance de ideias dos homens da «presença» é Virgílio Ferreira quem melhor marca e evidencia o caminho do romance português na criação de um romance-ensaio. «Aparição» — o romance que este ano recebeu o «Prémio Camilo Castelo Branco» — e «Cântico Final», há dias aparecido, confirmam aquela nossa afirmação.

De resto, no panorama da actual ficção portuguesa, a obra de Virgílio Ferreira é, sem dúvida, a que mais poderosamente se define e a que maior número de problemas levanta.

Estas, entre outras mais, as razões que nos levaram a ouvir Virgílio Ferreira, que, após ter recebido aquele referido prémio, se tornou definitivamente um autor conhecido e apreciado por todas as camadas de público.

A nossa primeira pergunta refere-se, precisamente ao assunto que mais tem sido discutido:

—Pode considerar-se «Aparição» um romance-ensaio?

Prontamente o escritor nos respondeu:

—Talvez! O problema arte-ideia é hoje nítido na ficção. Tanto o ensaio como o romance tendem a contaminar-se e a formar um género único. A razão é evidente: num e noutro o escritor renuncia a uma atitude de espectadorismo e sente-se forçado a afirmar a sua presença emocionada. A verdade não lhe surge assim como puro resultado de uma demonstração, mas sim como algo que se decide no sangue. Justamente, porém, porque assim acontece, porque uma «ideia» tem o seu cunho emocional, ele entra propriamente no domínio artístico e não se percebe, pois, porque se põe tanto em causa o impròpriamente chamado «romance de ideias»; pois «ideias», com efeito, são aí valores estéticos e, se o não são, não é isso devido a serem «ideias», mas a não se terem transformado em ideias-emoção. E é exactamente por isso que, até mesmo na filosofia, se separam pensadores como Espinosa e Nietzsche, Kant e Kierkegaard: uns são pensadores de «ideias» pròpriamente ditas; outros são já contaminados de arte. Um romance não demonstra: mostra.

E, como concluindo o seu pensamento:

—Sartre é um caso raro de filósofo-ficcionista. Um Malraux (que foi um seu confessado mestre) não é filósofo... Mas uma J. Delhomme pôde ou tentou extrair dos seus romances toda uma teorização filosófica.

—Mas da presença do autor na sua obra não poderá resultar uma perturbação para o que tradicionalmente conhecemos como romance? — perguntámos.

—Talvez! Mas repare-se que uma concepção de romance se forma «a posteriori». Na realidade, porém, o que é fundamental numa obra de arte é a sua coordenação interna. Não há dúvida que o nosso conceito de romance vem tradicionalmente do que realizou Balzac (e, entre nós, Eça): e que a maior perturbação se sente não tanto na questão ideia-arte como no que se refere à discriminação das personagens — questões estas, uma e outra, aliás, afins.

—Pensa que o afastamento dos moldes tradicionais poderá proporcionar um dado afastamento do público?

—Normalmente, nós não somos muito justos para com o público. Ora até mesmo o chamado «grande público» está melhor preparado, é, sobretudo, muito mais acessível do que julgamos. Não raro me acontece ouvir de um leitor vulgar opiniões que se me afiguram justas e que reflectem uma receptividade inesperada. Não ambiciono, evidentemente, ser um autor «original» ou «revolucionário» e devo dizer, a propósito, que nunca isso me preocupou. Compreendo, aliás, que não se queira ser parecido com outros. Mas, atenção: ao menos que nos pareçamos connosco...

—Como situa os seus dois últimos romances — «Aparição» e «Cântico Final» — em relação à sua obra anterior e à literatura portuguesa contemporânea?

—Confesso que não vejo em «Aparição» (como não vi em «Mudança», há dez anos) uma «ruptura», mas sim uma «evolução». Se o campo da minha ambição humanística se alargou, se certos meios práticos de realizar esse humanismo me mereceram uma revisão, não se me mudou o meu sonho. Daí que eu não entenda certa suspeição que sobre «Aparição» se ergueu, como se ergueu, mais acentuada talvez, com «Cântico Final», aliás anterior a «Aparição». Evidentemente, toda a posição séria, honesta, me merece respeito. Não me fulguraria em falta se honestamente tivesse aceito uma nova visão da vida, conquanto a «mudança» seja sempre dolorosa. Mas é que, em consciência, não vejo em que mudasse quanto ao ponto de partida e aos fins a atingir.

Virgílio Ferreira

Terá mudado o meu juízo sobre a importância ou a eficácia dos meios; e se a mudança dos meios, quaisquer que sejam, altera realmente todos os fins, então, sim, algo se modificou em mim.

E após uma breve pausa:

—Quanto à literatura portuguesa contemporânea, penso que não estou isolado. Adoptando, embora, cada qual o seu caminho particular, julgo bem que vários escritores de hoje têm algumas afinidades comigo. O que me parece excelente.

Outros assuntos nos interessava pôr a Virgílio Ferreira — mais do que, segundo parece, por estarem na moda as longas entrevistas mas realmente porque tanto o escritor como a sua obra nos proporcionam inúmeros motivos de diálogo. Contudo, a entrevista tornar-se-ia longa, e forçado foi concluí-la aqui. — T. R.

TEMAS

(Continuado da 13.ª página)

de Ayala, diagnostica a inquietação religiosa como uma forma de resistência do espírito a aceitar Deus tal como é e a proceder de acordo com essa aceitação até às últimas consequências. A angústia do homem hodierno escasseia, quanto a mim, essa disponibilidade à aceitação de Deus com toda a imensa exigência que comporta. Por isso sempre pensei haver que distinguir entre duas espécies de inquietação: a que afirma Deus mas, em termos humanos, reduzindo-O à nossa pobre medida, compreensivo e tolerante, decerto, mas sem acordo com a nossa visão pessoal da bondade» — como escreve o ensaísta de «Rumos» — e o que nega Deus numa atitude que não é apenas intelectual mas também consequência duma luta íntima que se volve em procura. Por mim, olho com mais respeito a segunda atitude, negativa embora, e já nem penso na terceira posição que Xavier de Ayala também cita: essa actual inquietação da acção, que confunde o ser com as obras. Mas esta nada tem a ver com literatura. Nem é criadora.

Criadora, sim, a «inquietação religiosa», criadores a angústia e o próprio desespero... Um ensaio como este de F. Xavier de Ayala é dos que ficam longamente connosco. Responde-nos a muitas perguntas — até àquelas que não chegamos a fazer.

★

A tarde de domingo assim fluiu luminosa entre claras páginas que só poderiam ser lidas num parêntese de exílio urbano como este, finalmente alheios os ouvidos à insistência musical da vizinhança. Depois, ainda tenho tempo para folhear Julien Green, «Le bel aujourd'hui». Gosto dos «diários» por isso mesmo: podem ler-se aos poucos, voluptuosamente. «O essencial é inefável», escreve. Quando pensei nisto pela primeira vez, pareceu-me que Deus me dava a chave de todo o mundo interior.

Tempo estrídulo o nosso, escancarado e plano, como para tantos este domingo de Verão... Na vida, como na literatura, tempo que não permite o inefável. Embora. Continuo a ler o «Diário» de Julien Green, fecho as janelas, acendo a luz e deixo entrar, com a noite, a intimidade e a paz.

LUÍS FORJAZ TRIGUEIROS

A LÓGICA e os valores estéticos

(Continuado da 13.ª página)

radical desejo de Lucifer: criar-se «ex nihilo».

Em conclusão e resumindo quanto se disse: uma vez que na raiz do acto da criação artística está o desejo de «explicitar» e «fixar» uma vivência estética, a sua expressão ou representação deverá ser tão significativa, quanto possível, para o autor respectivo. E este ponto tem importância, pois é hoje frequente que os artistas sintam mais escrúpulos e exigências de autenticidade no que respeita ao recebimento da «impressão» estética do que no que se refere à sua «expressão». Ali há a consciência, talvez demasiado nítida e sensível, da seriedade do momento; aqui, uma benevolência para todos os improvisos, facilidades e abdicações, salvo quando a utilização dos elementos expressivos possa comprometer a afirmação da autenticidade inicial.

Supomos que esta divergência de comportamentos será anómala e se não justificará fora das limitações dum condicionalismo de crise, transitório por essência. Os momentos altos da arte são sempre os de equilíbrio e plenitude, geradores dos períodos clássicos.

---

(1) e (2) — Eduardo Spranger — «Formas de Vida». Ed. Revista de Occidente. Madrid 1954.

(3) — Hans Sedmayr — «Arte Abstracta e Arte Absoluta» — Revista «Rumos». Novembro de 1959.

COLECÇÃO DE AUTORES PORTUGUESES
ACABA DE SAIR:
OS DESERTORES
Romance de AUGUSTO ABELAIRA
«A mais completa revelação de romancista dos últimos tempos» — Mário Dionísio
— Esc. 25$00 —
LIVRARIA BERTRAND

CRÍTICA LITERÁRIA

★ POESIAS ESCOLHIDAS, por Jaime Cortesão, com uma carta inédita de Fernando Pessoa e prefácio de David Mourão-Ferreira

POR

JOÃO GASPAR SIMÕES

COMEMORANDO o «cinquentenário literário» de Jaime Cortesão, poeta, dramaturgo, ensaísta, historiador e alta figura mental portuguesa, organizou a editora Arcádia um volume de «Poesias Escolhidas» do autor da «Divina Voluptuosidade», cuja selecção confiou a David Mourão-Ferreira, que prefaciou a obra, adicionando-lhe uma curiosa epístola-crítica de Fernando Pessoa. Pelo que se depreende das considerações do referido prefácio, Jaime Cortesão, «intimamente ligado ao movimento» simbolista, «nem sequer figura em muitas antologias» e é «a mais flagrante vítima» dos «críticos posteriores ao modernismo», que não têm sabido mostrar a isenção de Fernando Pessoa «a respeito de um movimento como o da «Águia», de tão profundas raízes nacionais, de tão alta e inquieta espiritualidade». Parcialmente justas estas considerações, lá está a erudita nota de pé de página para ressalvar as duas obras que não incorrem na falta de isenção e na ignorância atribuídas à maior parte dos críticos posteriores ao modernismo. E assim ficamos sabendo que apenas a «Nota sobre o Movimento Saudosista» (in «A Poesia de Teixeira de Pascoais», de Jacinto do Prado Coelho) e o artigo «Saudosismo» do «Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira», por coincidência do mesmo autor, pertencem às raras obras que entre nós se ocuparam da geração da «Águia» e por conseguinte do poeta das «Poesias Escolhidas». A verdade, porém, é que outras obras estudaram o movimento Saudosista. Se o pecado de falta de isenção ou de ignorância atormenta a consciência de muitos críticos posteriores ao modernismo, dois deles, pelo menos, não precisam de fazer acto de contrição: José Régio e o autor destas considerações. E' certo que na sua «Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa» o autor dos «Poemas de Deus e do Diabo» se refere mais a Teixeira de Pascoais que ao movimento Saudosista, mas não deixa de citar Jaime Cortesão e os outros poetas da «Águia», nomeadamente Augusto Casimiro, que David Mourão-Ferreira não cita, embora faça parte integrante da facção que nos deu a poesia do autor da «Glória Humilde». Quanto a mim, posso orgulhar-me de ter dedicado ao movimento Saudosista todo um capítulo da minha «História da Poesia Portuguesa do Século XX» (de páginas 329 a páginas 350), sem esquecer Jaime Cortesão e o seu companheiro de «A Vitória do Homem». Parece que David Mourão-Ferreira se compraz em ignorar aquilo que não convém quando porventura está em causa o foro universitário. Ora a verdade é esta, que, se o nome de Jaime Cortesão alguma vez apareceu na pena de um crítico posterior ao modernismo (penso que David Mourão-Ferreira só considera «modernismo» o de 1915), essa pena foi a do insignificante autor desta crónica. Já em 1951, a quando do aparecimento da «Vida e Obra de Fernando Pessoa», tivera ocasião de me referir às relações do poeta da «Mensagem» com o poeta de «A Morte da Águia», e à interferência, indirecta, talvez, que este teria tido no corte de relações que sobreveio entre aquele e Álvaro Pinto (pràticamente entre aquele e o Saudosismo), depois de Pessoa ter proposto debalde à «Renascença Portuguesa» a publicação de «O Marinheiro». Quer dizer: nem ignorava nem menosprezava o poeta e a obra poética de Jaime Cortesão, a respeito do qual escrevia em 1958: «De todos os poetas que com a «Águia» ensaiam os seus voos, dois, pelo menos, para sempre ficam ligados ao movimento da «Renascença Portuguesa», posto nenhum deles acusar, em verdade, uma influência clara do saudosismo e muito menos da poesia de Teixeira de Pascoais». E lá vinha, a propósito de Cortesão: «na verdade, em «Esta História é para os Anjos», de 1912, em «A Sinfonia da Tarde», do mesmo ano, e depois, sucessivamente, em «Glória Humilde» (1914), «Divina Voluptuosidade» (1923) e «Missa da Meia-Noite» (1940), os seus versos impregnam-se de um sentimento ao mesmo tempo idílico e bucólico, espécie de paganismo sentimental, em que a redondilha é trabalhada um pouco à maneira popular e também na tradição de João de Deus. Dir-se-á, de facto, que o verso de Cortesão se insere no tradicionalismo que vai culminar em António Correia de Oliveira, sem se eximir ao gosto que surge então. As suas rimas, entre elípticas e alegóricas, fazem prever a poesia do próprio Fernando Pessoa».

Não creio que Fernando Pessoa se tenha dado conta disto mesmo, pois a verdade é que em 1913, data da carta que endereçou a Jaime Cortesão a propósito de «Esta História» e de «A Sinfonia da Tarde», ainda não cultivava a forma de lirismo que de algum modo podemos articular com o das mais características redondilhas de Cortesão. Com efeito, só em 1914, na revista «Renascença», onde aparece a célebre composição «Pauis», se divulgam as primeiras amostras de uma forma de redondilha — «O sino da minha aldeia» — em que se torna visível o módulo fundamental do lirismo de Fernando Pessoa ele-mesmo. 1913 é o ano crucial do «equívoco saudosista» de Pessoa. Nesse ano publica na «Águia» a sua última colaboração — «Na Floresta do Alheamento» — aliás, o único trecho pròpriamente literário que insere na revista de Pascoais. Terminada que fora a série dos seus artigos sobre a «Nova Poesia Portuguesa», podia dizer-se terminado o seu namoro infeliz com a gente da «Águia». De algum modo se denuncia na carta agora publicada que principiava a distinguir Pascoais dos poetas a que chama «novíssima geração».

«Eu chamo, é claro, novíssima geração — escrevia ele — àquela que apareceu posteriormente à de Pascoais, Correia de Oliveira e Lopes Vieira, à que é pròpriamente e já do século XX».

Afigura-se-nos bizantino este critério, pois a verdade é que a diferença de idades entre Cortesão e Pascoais, Correia de Oliveira e Lopes Vieira, não era tão acentuada que os pudéssemos arrumar em gerações distintas: uma do século XIX, outra do século XX.

Em verdade, Pascoais publicara o seu primeiro livro adulto em 1897 — «Sempre» — mas só a partir de então entrara pròpriamente na literatura. «A Vida Etérea» já é de 1906. Três anos depois dava Jaime Cortesão à estampa «A Morte da Águia». E' neste princípio do século que Afonso Lopes Vieira principia a poetar («O Meu Adeus» é de 1900) e que António Correia de Oliveira desferia algumas das notas mais altas do seu alaúde popular («Auto do Fim do Dia», que é de 1900). A «novíssima geração», essa geração de que Pessoa coroava «príncipe» Jaime Cortesão, em boa verdade era tanto «já e pròpriamente do século XX» como a anterior, se é que alguma delas, em verdade, quer a de Pascoais, Lopes Vieira e Correia de Oliveira, quer a do próprio Jaime Cortesão, pertencia, de facto, ao novo século. E nesse ponto nos colocamos na posição que já assumíramos anteriormente. Com efeito, o movimento Saudosista é uma sobrevivência do século XIX. E é talvez por isso mesmo que Jaime Cortesão, conquanto capaz de notas tão «modernas», digamos, como as que atinge em algumas das redondilhas da «Divina Voluptuosidade» —

Mãos de criança que afaga,
Curva de estrela que tomba,
Quando o teu olhar divaga,
Lembra o voo duma pomba,

no fundo continua apegado a uma forma de composição lírica que pertence mais ao parnasianismo retintamente século XIX, que ao pós-simbolismo, retintamente século XX.

Como sempre, como em todos os seus trechos directamente críticos, Fernando Pessoa «desentende-se», nesta carta a Jaime Cortesão, do que se nos afigura essencial numa visão crítica. Seja qual for a agudeza do seu olho analítico, usa sempre o mesmo género de lentes quando observa a obra alheia. E essa sua peculiar sistematização, geralmente tripartida, leva-o, no caso actual, a considerar de três espécies o dinamismo inerente a toda a «construtividade poética», conferindo à poesia de Cortesão aquilo a que chama «dinamismo heróico». Pelo «dinamismo heróico» principia, de facto, a carreira do jovem poeta, «A Morte da Águia» é verdadeiro «dinamismo heróico». No entanto, o próprio David Mourão-Ferreira procura dar um nome menos «desentendido» a semelhante «dinamismo». Eis no que eu pensava quando coloquei Cortesão e Casimiro sob a égide de Guerra Junqueiro. De facto, o «dinamismo épico» a que Pessoa se referia era o género de retórica implícita na poesia que, evitando o simbolismo, se refugiava nos caminhos abandonados dessa eloquência a que Verlaine torcera o pescoço. Daí não podermos separar a pseudo-novíssima geração, de que fez parte Jaime Cortesão, da geração pròpriamente saudosista. Tão retóricos foram os poetas discípulos em linha recta de Pascoais: Afonso Duarte, na sua primeira fase, Afonso Mota Guedes, Alfredo Brochado, António Ferreira Monteiro, João Maria Santiago Prezado, etc., como esses que Pessoa considerava da «novíssima geração» e em verdade estavam apensos ao movimento Saudosista: Cortesão Casimiro ou Beirão.

O «desentendimento» preconizado pelo autor das «Páginas de Doutrina Estética», sempre que o crítico fosse obrigado a enfrentar uma análise demasiado agressiva para o criticado, traduz-se aqui no «dinamismo heróico». Tudo quanto se refere ao «dinamismo heróico» de Jaime Cortesão subentende o uso e abuso da retórica. E a verdade é esta: que é essa mesma retórica, quase neutralizada nas redondilhas e nalguns sonetos, especialmente na lírica erótica, que «data», digamos, as composições do autor das «Poesias Escolhidas», muito especialmente as da juventude e as da muita idade: a serpente morde a cauda. Os «Inéditos e Esparsos», última parte das «Poesias Escolhidas», onde há composições dos setenta e um anos do poeta («Saudade, Eterno Retorno» é de 1955), estão mais próximos de «A Morte da Águia» que de qualquer dos livros intermediários — «Glória Humilde» e «Divina Voluptuosidade», sem dúvida as obras menos datadas de Jaime Cortesão.

Não é altura de abordarmos problema tão delicado como aquele que se refere à caducidade das obras datadas. Se a poesia de Pascoais não pode considerar-se pròpriamente «datada» embora represente, quanto a mim, uma espécie de contra-revolução retórica no momento em que a revolução era lírica pròpriamente dita, não há dúvida de que a de Cortesão, como a dos outros componentes da «novíssima geração», se encontra, em parte, sob a alçada do tempo. Não nos é possível ler os versos das «Poesias Escolhidas», seja qual for a excelência das suas redondilhas e o labor magistral de algumas das suas composições em metros irregulares, sem sentirmos ultrapassadas as balizas que os delimitam. E o certo é que o que precisamente os data, o que sem dúvida alguma os retrotrai ao século XIX, de onde Pessoa se propunha a arrancá-los, é esse mesmo «dinamismo épico» por ele louvado, pois a verdade é que o «dinamismo épico» da poesia de Jaime Cortesão representa a sobrevivência do elemento retórico que só um génio como Pascoais estava em condições de superar. As «Poesias Escolhidas» constituem, realmente, uma consagração oportuna. Cinquenta anos de vida da mais nobre e da mais alta estirpe, consagrada aos ramos mais diferentes da actividade intelectual, mereciam pôr em evidência uma obra poética que, não obstante todos os seus sacrifícios ao «dinamismo épico», é o testemunho de um estro lírico que por pouco se não antecipara ao do próprio Fernando Pessoa.

JOÃO GASPAR SIMÕES

QUADROS HENRIQUINOS

(79)

AS CORTES DA AMARGURA

As cortes de Leiria haviam precedido o encontro de Portel entre el-rei D. Duarte e o Infante.

D. Henrique não quisera comparecer à magna reunião dos Três Estados, mas, também, não se pode dizer com inteira verdade que estivesse ausente, certo como é que dera homem por si.

O sobrinho D. Fernando, conde de Arraiolos, traduzira o seu modo de pensar ao erguer-se contra a opinião dos tios D. Duarte, D. Pedro e D. João, clamando que Ceuta não se devia perder, nem mesmo por um príncipe português, ainda que este príncipe fosse o próprio herdeiro do trono, o que não era o caso do refém de Tânger.

As cortes de Leiria amarguraram tanto o coração de D. Duarte, como o próprio desastre da expedição que as determinou.

O primeiro pensamento do soberano teria sido entregar Ceuta para salvar o irmão. Nisso concordavam, como já vimos, os dois outros irmãos, D. Pedro e D. João. Mesmo, porém, com esta concordância da família, o soberano, consciente da sua verdadeira missão de rei, não se sentia no direito de o fazer.

A cidade africana, com cuja conquista a obra da expansão portuguesa se iniciara, não era sua propriedade particular, pertencia à Nação. E, porque assim era, só a Nação podia resolver sobre o seu destino. Por isso o monarca convocara as cortes.

O dr. João Dosém, que D. Duarte encarregara de expor a questão, historiar o facto e justificar a sua acção pedindo alvitres, declarou que sua mercê estava na disposição de entregar Ceuta aos mouros, mas não lhe parecia «justo, nem honesto, tirá-la assim da sua coroa sem primeiro lho fazer saber», porquanto a cada um dos presentes pertencia parte do senhorio, visto que eram membros do corpo de que ele era cabeça e senhor, sendo todos «uma substância e um coração da república de Portugal».

Interrogado o ajuntamento dos Três Estados logo se dividiram as opiniões, formando-se o partido do rei e dos infantes, que era pela entrega de Ceuta. Neste partido enfileiravam ainda alguns representantes dos pequenos concelhos, que não tinham interesses mercantis. Contra esta opinião erguiam-se os votos dos procuradores de Lisboa e Porto que se manifestavam pela não entrega da cidade marroquina, no que se apoiavam também no parecer do conde de Arraiolos, que traduzia o pensamento de D. Henrique. De igual conselho era, como já vimos, o arcebispo de Braga, D. Fernando da Guerra.

Faltava apenas ouvir a opinião de D. Henrique e essa foi escutá-la D. Duarte no encontro de Portel, que já referimos, ouvindo mais uma vez e de voz autorizada, que Ceuta devia ficar, para todo o sempre, portuguesa.