NECESSIDADE DIALÉCTICA do positivismo

POR SANT'ANNA DIONÍSIO

AO longo de toda a história do pensamento filosófico se verifica uma espécie de lei a que poderíamos talvez dar o nome de lei das harmónicas ou compensações e que consiste em sobrevir a todo o período de intensa e audaciosa especulação metafísica um correlativo período de crítica e positividade agnóstica que de certo modo se pode considerar proveitosa e «necessária».

É o que se verifica logo na alvorada do pensamento grego com o aparecimento das aporias eleáticas e a crítica dos sofistas, ou, após o período de genial especulação platónica, a repressão do aristotelismo e do pirronismo.

O significado de uma filosofia deliberadamente restritiva como é a de Montaigne ou de Francisco Sanches é nitidamente a de exercer a função que acabamos de sugerir: a natureza em demasia transcendente da filosofia escolástica determinava o aparecimento de uma atitude negativa que frequentemente se traduz sob a forma de discretos sarcasmos nas reflexões ácidas do autor dos «Ensaios» e do «Quod nihil scitur».

Na filosofia contemporânea reconhece-se fàcilmente o mesmo fluxo e refluxo. À maré alta da metafísica hegeliana sucederia a crítica acerba de Schopenhauer, de Nietzsche e de Comte.

O positivismo comtiano surge, com efeito, como uma necessidade dialéctica compensadora das temeridades do idealismo alemão.

É certo que Augusto Comte talvez não tivesse a consciência nítida de que a sua gnoseologia limitante fosse em linha directa uma rectificação do exagero da filosofia transcendental de além-Reno e supusesse antes que ela era uma réplica à filosofia oficial francesa na sua época representada castiçamente pelo ensino de Victor Cousin.

A verdade, porém, é que muitas vezes — e este caso é talvez um deles — o promotor de um movimento de rectificação ou oposição «necessária» não tem, por circunstancias aleatórias, a nítida visão do factor que mais poderá ter contribuído para a orientação do seu pensamento neste ou aquele sentido.

Pelo seu forte temperamento de cientista, ávido de precisão e de rigor, duramente amadurecido no decorrer dos seus cursos de politecnico, Augusto Comte devia sentir uma profunda relutancia pela chamada «filosofia literária», então reinante no meio universitário de Paris e ainda mais pelo «idealismo professoral» dos mestres de Berlim e Tubingue. A sua formação dava-lhe uma consciência do alto valor da ciência e sobretudo das ciências exactas que ele ascèticamente estudava.

Uma vez mais, como no momento áureo do pensamento grego, com Aristóteles, e na época crucial do Renascimento, com Descartes, a filosofia encontrava um previlegiado espírito, ao mesmo tempo indagador e crítico, movido por um alto ideal de modéstia e de precisão.

Não é sem razão que um dos filósofos mais penetrantes do nosso século, Henri Bergson, afirmou que o «Curso de filosofia positiva» constitui uma das obras mais notáveis e sérias da história do pensamento europeu.

Grave imprudência é portanto a daqueles que tomam uma fácil posição depreciativa do positivismo comtiano, persuadidos — parece — de que tal filosofia foi de ponta a ponta um equívoco.

Atitude muito mais justa e acertada é a de se reconhecer que o positivismo teve uma relativa razão de ser, surgindo em dado momento histórico para frenar e corrigir certos descomedimentos de alguns representantes de certas correntes de pensamento excessivamente transcendental.

O olvido que caiu sobre algumas obras de desorbitado idealismo, de há um século, como é o caso de Fichte, bem como o prestígio perdido do eclectismo de Cousin — que até o nosso próprio Antero iludiu, como bem se vê na «ilusão» da sua esperança de que o pensamento europeu caminhava ràpidamente para uma conciliação de todos os contrários — bem demonstra, aos olhos de hoje, que a crítica de Augusto Comte era relevante e precisa, no duplo sentido de ajustada e indispensável.

TEMAS

POR LUÍS FORJAZ TRIGUEIROS

SIR Marcus Cheke morreu há dias em Roma. Com ele desaparece uma das personalidades mais interessantes que tenho conhecido, diplomata e escritor, que em ambas as carreiras cumpriu naturalmente simplesmente, sem qualquer entorse de ambição ou urgência, uma dupla vocação de artista. Efectivamente, o dom do convívio e da negociação, na escola diplomática tradicional — a que aproxima pelo conhecimento, e não, como por vezes agora sucede, a que separa pelo ódio ou pela violência —, e a possibilidade de transpor literàriamente as suas impressões de espectador, que não o é apenas perante a História, os factos e os homens, são, ou podem ser, dois temas igualmente superiores de arte. E em Marcus Cheke eram-no, porque neste escritor inglês tão fielmente vitoriano na sua dignidade criadora perante a vida, tão rico de atenção e recepticidade às coisas, ao mesmo tempo profundo no trabalho e imaginativo e fascinante na sua vida pessoal, o que sempre vinha à tona da sua personalidade era, afinal, o puro artista. Sou dos que crêem na infancia, na obra da infancia como prodigiosa definidora do perfil de cada homem. Em Marcus Cheke uma infancia descuidada e uma vida escolar pouco fácil, rebelde como era, por natureza, ao espartilho didáctico, devem ter assimilado em sucessivos estratos o sedimento da sua fisionomia espiritual de adulto. Num livro seu — «The licking» —, publicado em 1931, Marcus Cheke descreve essa sua infancia, que o «Times» relembrou há dias num artigo, fugindo, aliás, à sua habitual sobriedade necrológica. Criança, nas longes noites do Hampshire, a mãe de Marcus lia-lhe poemas e sua irmã, Val, inventava para ele contos de fadas; aos nove anos passava o tempo livre a observar os pássaros no jardim ou a escrever histórias acerca de alciões, andorinhas e francelhos... Começou a revelar também, por essa altura, sabem-no os que o conheceram e estimaram, o gosto pela pintura, que lhe permitia, muitos anos mais tarde, interpretar com idêntica originalidade de observação o Terreiro do Paço, as áleas do Hyde Park ou a campina romana.

◆

Conheci Marcus Cheke em Lisboa, aí pelos anos 39 ou 40. Fora nomeado adido honorario junto da Embaixada do seu país, creio que em 1931, e prestara serviço depois na Embaixada de Bruxelas. Sem ter frequentado qualquer «public-schools», tinha, no entanto, na sua bagagem um romance, «Papillées», que é quando me lembro, pois não o encontro agora na minha estante, uma pequena obra-prima de leveza e de graça — mas [illegible] reputação já sòlidamente firmada de homem inteligente e espirituoso. A falta de títulos universitários de Marcus Cheke parecia afastá-lo da linha clássica dos diplomatas ingleses de carreira, mas, como, por outro lado, pertence também à melhor tradição do seu país, em todas as actividades, aproveitar os valores, quaisquer que sejam as suas credenciais académicas, desde que apresentem qualidades pessoais que os imponham, Marcus Cheke foi nomeado para Portugal e aqui esteve, primeiro como adido de Imprensa e depois, já no quadro da Embaixada Britânica, como primeiro-secretário, até ao fim da guerra. E somos muitos, decerto, os que nos lembramos com saudade das reuniões da sua casa de Campolide, uma velha moradia dos finais do século XVIII (dessas que os estrangeiros descobrem muito mais fàcilmente do que nós), escondida no fundo de uma alameda, entre árvores copadas e tendo como paisagem o que eram então os verdes campos da Palhavã... Nunca passo pelo velho portão do jardim que não me lembre desses almoços ou jantares, a que Marcus Cheke presidia, anfitrião primoroso conduzindo a conversa, nem sempre fácil, por entre as graves asperezas daquela época, com serena inteligencia, que lhe permitia entre uma citação de La Rochefoucauld ou de Bello:, envolver nas roupagens do moralista as preocupações do diplomata. Desse longo comércio com Portugal e os Portugueses levou Marcus para novos postos material para dois livros de historia — «Dictator of Portugal», sobre a figura e a época do marquês de Pombal, e «Carlota Joaquina, Queen of Portugal». Nas paginas de ambas as obras afirmava-se, com surpresa para muitos que não o haviam pressentido no seu período de Lisboa, o investigador probo, que procurava, através embora de um angulo pessoal, iluminar com elementos novos epocas e situações. E sobretudo se revelava um escritor tão amadurecido pelo tempo e pela experiencia de grandes autores como por essa matriz estilística que são

(Continua na 15.ª página)

Um divertimento

POR JOÃO DE ARAÚJO CORREIA

DEVIAM ser cinco horas da tarde. Isto na Primavera, aí por fins de Maio ou, quando muito, princípios de Junho.

A vinha cheirava bem. Tinha-se casado, ia casar ou estava a correr a festa nupcial. Disso é que não me lembro. Às vezes, a vinha casa cedo. Outras vezes, se o frio a não ajuda, transfere o casamento para daí a uma ou duas semanas. O mesmo que uma noiva.

Sei que foi em Maio ou princípios de Junho, às cinco da tarde, meia hora para trás ou para diante — isso pouco importa.

Manuel Bernardo, a quem alguns iam chamando Tio Manuel, porque passara dos quarenta anos, tinha alombado, desde manhã cedo, com a bomba do sulfato. Chamava-lhe [illegible], porque tinha horror a diabos de três letras. Tinha horror a tudo o que fosse complicado. Era homem simples.

Caiu, sòzinho, naquela propriedade. Ele e uma velha, que lhe enchia o pulverizador com um caneco pequeno e muito desembaraço. Há novas mais poisonas. Aquela, apesar das rugas e dos cabelos brancos, meneava-se, por entre as videiras, como uma levandisca.

O regalo do Manuel era trabalhar assim. Muita gente, muito barulho, muita cantoria, cores muito vivas — eram coisas que o incomodavam.

Quando o feitor, da banda da tarde, o despachou com a velha para o serviço daqueles dois calços, ocultos entre muros, com o milagre de uma pouca de água de mina, o Manuel Bernardo, por alcunha o Mocho, ficou satisfeito. Que lhe preste... Só se veja quem só se deseja.

Não é bem assim... Uma pessoa não deve falar assim. Quem tem dois dedos de testa deve explicar o motivo por que um diabo qualquer, como o Manuel, a quem chamavam o Mocho, gostava mais de andar arredio do mundo do que metido nele.

Seria uma razão e qualidade de Mocho. Não se diz que o mocho é uma ave nocturna? A noite do Manuel era o retraimento. Mesmo em adjunto, parecia isolado. Mil diabos o levassem para onde não houvesse rasto de ser vivo.

Ninguém sabe como se tinha casado e enchido de filhos. Era um trombalasana, grandalhão e mal feito, rudo e cispado como fraga saliente no cume da montanha. Era que só visto... Mas a mulher, também só vista... Paus engranzados, uns nos outros, sem polpa feminina, sem olor feminino. Raquítica, sumida. Lembrava azeitona madura, sim, mas encarquilhada, pelo suão, na oliveira.

Está explicado o casamento do Mocho. Para cada sapo há uma sapa. É pouco mais ou menos, o que diz o ditado.

Pois, apesar de bruto, o Manuel Bernardo não sulfatava nada mal. Tinha cuidado com o pulverizador, dava a pancada certa e procurava fazer de cada jacto uma rede de orvalho azul. Não era como outros, que sulfatam de chapoçada. A verdade tem de se dizer.

Também não era homem que dormisse debaixo da mochila. Pesasse que não pesasse, aguentava-a, sem se queixar, como um «seropido», isto é, como soldado brioso, intrépido e inquebrantável.

Caramba! Cada pegada do Mocho, de tão pesado e seguro, abria um poço na leira.

Tumba, catatumba, sem cantar o Ave, como alguns fazem, foi-se chegando de videira em videira, até o fundo do calço.

Ai, sim, aí é que desabrochou, pela primeira vez, na cabeça do Manuel uma flor a que podereis chamar fantasia. Trepou à parede, como as cabras, e pôs-se de lá a sulfatar, de cima para baixo, as pobres das videiras.

Do outro lado, rente à parede, subia para o céu a estrada municipal. Ao avistá-la, com o seu quê de alimária altaneira, que vence lanço a lanço o «catatumba», «tumba», «catatumba» diário e contínuo, o Mocho, vai daí, desata a assobiar.

Deve ter sido a primeira vez que assobiou. Melhor seria chamar-lhe silvo que assobio. O pobre Mocho silvou. Silva e ressilva, torna a ressilvar. Parecia doido.

Saía de si pela primeira vez. Nunca tinha dançado em romarias. Nunca se tinha embebedado, nunca se tinha entretido a jogar a barra, nem o eixo, nem o pino. Era inocente de tudo. Nem sequer tinha espetado uma faca no ventre dum cristão. Nunca!

Saía de si naquela tarde, pela primeira vez. Silva e ressilva, torna a ressilvar...

— Olá!

Passa na estrada, subindo com ela, em carro descoberto, muito bem vestido, fato de passeio, o viscondinho do sítio. Pequenino, mas teso. Chamavam-lhe os amigos, na brincadeira, o «pardalito sem rabo»... Vejam como era petulante.

Passa ele no automóvel, aberto às quatro brisas, naquela tarde de Maio ou princípios de Junho. Em Junho também há brisas.

O motorista, caraças, mais visconde parecia do que o amo. Que luvas,

(Continua na 15.ª página)

BALANÇA

Em toda a literatura contemporanea se reflecte a angustia e a interrogação de cada homem, frente às verdades da vida — que as verdades de cada vida não são todas iguais. Por isso os homens são diferentes e os escritores são diferentes. O que obceca um artista, o preocupa ou provoca é sempre um caso que só na essência se parecerá com outro caso. Mas as raízes, a seiva que lhe dão alento estão na personificação do próprio autor, agem e reagem consoante o sistema circulatorio de cada inspiração.

Em Portugal, o romance — embora filho da mesma confusa solução que todo o ser humano encontrou após as guerras — dirige-se num sentido mais nobre e mais puro, como se houvesse na secreta intenção do escritor o desejo de aproximar-se, pela procura torturada, pelos monologos com o misterio, da verdadeira razão da existencia.

Virgilio Ferreira, no seu *Cantico Final*, gizado em bases de profundas exigências, coloca, pode dizer-se, em cada personagem o problema, levado até à exaustão dos valores da Vida e da Arte. Todos os sofrem apaixonadamente. Mas é no protagonista, nesse intérprete doloroso do Amor, da noite, do silêncio e da Morte, que Virgilio Ferreira deposita, mais poderoso, o sortilegio que, por sua vez, resplandece sobre as outras personagens e que nos comove como mais nenhuma.

Durante muito tempo se afirmou que era a Poesia a mais alta expressão literária portuguesa, aquela em que superávamos, pela conjugação de variados elementos, a poesia de outros povos. Hoje, o romance português terá que ser devidamente valorizado no panorama internacional. O plano a que o nosso romancista se transfere e de que Virgilio Ferreira é um notabilissimo exemplo, iguala, em dignidade, projecção, altura e intensão, a medida da maioria dos romances europeus.

Virgilio Ferreira é um daqueles escritores que dá sempre ao quotidiano — e este *Cantico Final* prova-o bem — a dimensão metafisica que dilata o homem angustiado e ansioso de definir-se.

◆

Como desdém de noite escura, sobre
A outra noite finda, a luz procura
A chave duma voz débil mas pura
Que um segredo maior afasta e en
[cobre.

Na cinza de ilusão que lhe perdura
Nesse fiel anseio que a redobre,
Conhece o que a desfaz — ela que é
[pobre
Grito falsário na tenaz secura
De estátua fixa em seu calor silente.

Como alvorada o dia lhe percorre
Certo condão que a fez e desvendou...
Pequena voz exausta. Longamente
No seu queixume triste, nasce e
[morre
Sem descobrir a luz que a procurou.

Não me espantaria que, volvidos cinquenta anos ou mais sobre os nossos dias, algum poeta abrisse o seu livro com a primeira quadra deste poema... *A luz procura/A chave duma voz débil mas pura/Que um segredo maior afasta e encobre.* Neste poema *Desencontro*, António Salvado fez, talvez sem o saber, o gráfico do momento poético. A luz que procura a voz do Poeta e que após o ter transportado até onde não pudera imaginar o abandona sem que ele possa *descobrir a luz que o procurou.*

Em *Suficiência* confirma: *O indício foi já muito/Guardo o sinal havido/Não sei definir passo/E humilde e comovido./Reconquisto e desfaço.*

Tudo neste livro, *Na Margem das Horas* parece ser um desafio ao visível que é usado sempre em transitoriedade e só para fixar, das bagagens humanas, o invisível.

Parece-me que são os mais jovens que começam a dar também na Poesia a sua lição de exigência. António Salvado é um chefe de imagens, imagens que manejam os sons desprendendo emoções — tudo conseguido após a secreta luta da musica e do pensamento, tudo libertado após o ajuste final em que foram vasadas, com raras proporções de equilíbrio, a parte humana e os rios sobre-humanos do poeta.

Só a poesia que não for susceptível de equívocos salvará a Poesia. Como nas artes plásticas, como na musica. E felizmente que os equívocos começam a desfazer-se...

N. F.

DIMENSÃO

Por todos os sentidos se desviam
Quantos passos eu dera devagar.
Nenhumas flores de espinhos mos espiam.
Olha-me, longe, imensamente, o mar.

Porque parti sem formas deslumbradas?
Porque fiquei sem margens, como o céu?
Confundem-se mãos-postas com mãos-dadas.
Todos me acusam de ter sido eu.

Barca de Pedro, oscila! É tão preciso
Destemor, humildade, natureza!
Parti-me em sete cores, como um aviso.
De joelhos na sombra, a sombra reza.

Os dados caem sobre o tempo. Ganho
Um pouco mais de mim. E para quê?
Hoje estou nu e sou do meu tamanho:
Mas este ser que sou menos se vê

ANTONIO MANUEL COUTO VIANA

ARTES e LETRAS

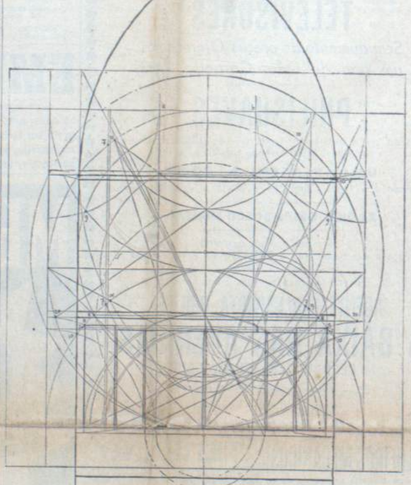
ASSIM FALA GEOMETRIA

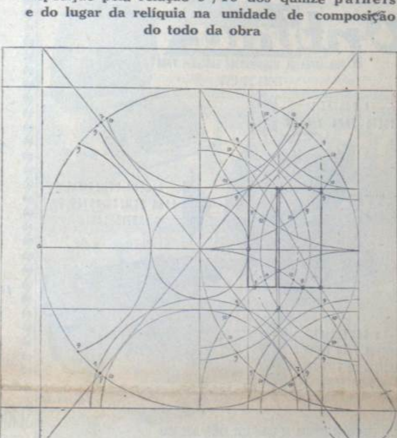
ALMADA NEGREIROS reconstituiu

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

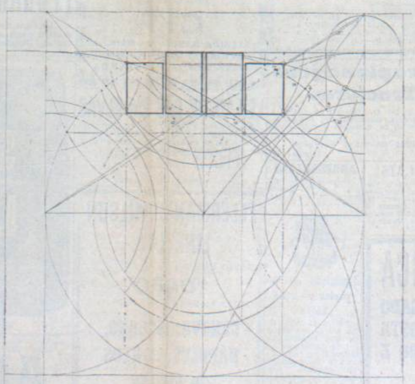
e afirma: a vara na mão da personagem repetida com a dalmática é o módulo geométrico do todo da obra do autor dos Painéis na Capela do Fundador

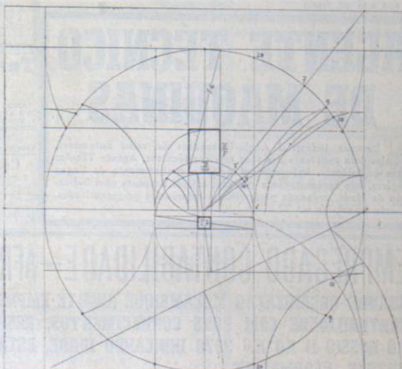
ENTREVISTA DE ANTÓNIO VALDEMAR





Disposição pela relação 9 /10 dos quinze painéis e do lugar da relíquia na unidade de composição do todo da obra





NA entrevista anterior, Almada Negreiros demonstrou, como sempre, de um modo verdadeiramente notável, que duas maiusculas nas orlas das dalmáticas da figura aureolada identificam o nome daquela personagem, confirmam o todo da obra e vão recuperar partes desta foram mutiladas.

Entre outras anotações feitas na mesma época, destacam-se as que dizem respeito à vara que está nas mãos da figura central. Aí encontrou um conjunto de elementos que denunciam não só a unidade de composição do todo da obra como o seu destino de origem.

Ao entrevistarmos para hoje Almada Negreiros resolvemos insistir sobre este assunto, pois trata-se de um problema de alto interesse nacional e universal que abrirá de futuro horizontes novos com perspectivas surpreendentes.

O destino de crigem destes painéis foi determinado pela Geometria

—Como encontrou que a parede da Capela do Fundador era o destino de origem dos quinze painéis?

—Deixemos falar a Geometria para que eu não me intrometa demasiado. O pentagrama determina-se pela «relação nove/dez»: a extensão da $\frac{\overline{O}}{9}$ desde o extremo do diametro e a perpendicular desde o extremo rebatido determinam $\frac{O}{20}$. Duas vezes $\frac{\overline{O}}{9}$ deixam sobrante no diametro $\frac{\overline{O}}{10}$. E temos o pentagrama.

Na parede da Capela do Fundador há dois ressaltos e um rodapé. Para quem saiba que a arquitectura gótica não edificava paredes em série, diremos que nenhuma outra parede da capela tem esta característica dos dois ressaltos mais o rodapé. Isto nos aproxima já de que o plano inicial da Capela é do mesmo dia que o plano inicial dos painéis.

—Como?

—Depois de várias visitas aos nossos monumentos góticos, o escultor Leopoldo de Almeida, o arquitecto José Cortês e eu, chegámos finalmente à Batalha. O arquitecto apontou-me logo uma parede da Capela. Tinha sem uma palavra, a alegria bem educada do seu a seu dono. Fui eu quem disse: é aqui. Sem mais, abraçámo-nos os três.

Efectivamente, os dois ressaltos e a altura do rodapé confirmaram as posições da «relação nove/dez» encontrada na unidade de composição dos quinze painéis.

A seguir, foi a verificação da luz na pintura de cada painel e no seu todo de quinze, pela luz própria da capela com as suas nove janelas, fora as do lanternim. A luz mais incisiva foi, como já se publicou, a da janela mais próxima dos painéis, justificando as luzes desencontradas no políptico de seis painéis chamados de Nuno Gonçalves. O que ainda não se publicou foi o seguinte: esta janela é a mais estreita da capela e desce mais do que as outras a altura exacta do chanfro uniforme em todas as nove. Esta circunstancia satisfaz a luz que na pintura de dois painéis mais próximos se desencontrava dos restantes quatro. E quanto a esta última, ao fazer-se a montagem fotográfica dos quinze painéis na reprodução da parede na capela, as sombras produzidas pelas personagens dianteiras sobre os ladrilhos eram paralelas à sombra no chão da capela, produzida pela mais próxima das oito colunas mistas que sustentam o lanternim.

E falta-nos ainda dizer que não havendo nos arquivos nacionais, como nos confirma o Prof. Dr. Mário Chicó, outro levantamento da Capela do Fundador, da Batalha, que o notável trabalho de Murphy, a este nos cingimos de início até aos seus erros, um dos quais é precisamente a altura da janela mais próxima da parede de destino dos painéis.

O lugar dos painéis na Capela do Fundador foi encontrado nos dois ressaltos e no rodapé de uma das suas paredes

—Em que medida a vara que se encontra nas mãos da personagem aureolada determina o todo desta obra e o seu destino de origem?

—Falando geometria, temos as diagonais dos duplos quadrados que passam pelo comprimento da vara, e as dos que lhes são paralelos (perpendiculares) aos lados maior e menor determinam:

1.º Os limites da parede a que se destina a obra. E determinam nesta parede dois ressaltos e um rodapé, este, aqueles e a parede relacionados entre si 9/10.

Mostrámos ser esta parede o terço poente da parede norte na Capela do Fundador na Batalha.

2.º Os chanfros nas bases inferiores de catorze painéis, seis no primeiro andar, quatro no segundo e quatro no terceiro, sendo de outra ordem o chanfro do painel «Ecce Homo», o décimo quinto da obra.

3.º A programação discursivamente geométrica de outros duplos quadrados que desenhem os limites com os seus recortes rectos do retabulo que emoldura o todo dos quinze painéis e os do seu respectivo altar com as relações das suas várias peças, ora sobre quatro colunas, e os respectivos três degraus.

4.º O tímpano rectangular assente sobre os quatro painéis centrais do políptico de seis, de lado maior igual à extensão dos vértices mais próximos nos volantes exteriores. Este tímpano rectangular resulta da conjugação dos paralelogramos 1.9, 1.10, 1.7 e desenha ao centro e ao alto um losango que encerra as quinas de Portugal com as laterais ainda deitadas. Entenda-se bem: tudo conduzido pelo discursivo da geometria, legível, repetível.

Como esta parte da especulação excede aqui o nosso propósito de divulgação, chegando a abordar no final o esotérico e o fálico que nos surgiram logo de entrada nos nevoeiros iniciais, e são agora estes nevoeiros que se dissipam e de maneira nenhuma o esotérico e o fálico, limitar-nos-emos a reproduzir depois fotograficamente com a última destas entrevistas o espectáculo final que a Geometria aqui quer da sina portuguesa.

Entretanto, e enquanto a Geometria é elegante e deixa depois a cada um a desocultação sibilina, ficamos sabendo que o módulo da Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa tem por extensão o comprimento da vara na mão da personagem da dalmática, e que esta extensão é a mesma do eixo maior do losango que guarda as nossas quinas, com a característica de que a espessura dos rebordos do losango permite duas vezes a mesma extensão da vara, do vértice inferior a vértice exterior no seu eixo maior.

Antes de terminar esta resposta, não posso reprimir o meu entusiasmo de quando encontrei ser o retabulo dos quinze painéis em estilo perpendicular, apenas com o senão no entronado, o que afinal confirmava feição genuinamente portuguesa na sua autoria.

Convidado pelo dr. João Couto a apresentar uma exposição destes meus estudos numa reunião de conservadores de museu, fui advertido pelo mesmo dr. João Couto faltar-me ainda o retabulo para a unidade dos quinze painéis e a do seu destino de origem.

Efectivamente, eu nunca tinha pensado no retabulo até esse momento. Dois meses depois apresentara-o. Isto prova que a Geometria espera até ao fim.

Foi enquanto prosseguia a solução do retabulo que tive a emoção mais compensadora nos meus estudos, pois que me recordei do meu primeiro passo: bater-me pela arte moderna.

Efectivamente, enquanto os meus estudos iam confirmados pelo admirável achado do arquitecto Lund, no duplo quadrado e os do já citado arquitecto Prof. Ernest Mössel na divisão do círculo, ambos dirigidos para o conhecimento antigo, imutável, ou melhor dito, ambos dirigidos para o secreto perpetuo da criação de arte, a obra do pintor Mondrian surgia no final destes meus estudos com a auréola de uma apoteose.

Os pintores Mondrian Mackewitch são os primeiros criadores de arte libertos depois do genial ponto-final dos impressionistas.

Nesta actual glória de arte abstracta, que assombrosamente cobriu o mundo e cada vez mais se aproxima de uma unanimidade, mas que, por enquanto apenas avassala a maioria, a libertação da incontinência impressionista faz-se dolorosamente, e apenas estes dois pintores assumiram o acto heroico desta libertação, delimitando hoje as barreiras ultrapassáveis do passo abstracto.

O supramatismo de Mackewitch e o espectaculo nas telas finais de Mondrian apareceram-me constante e sucessivamente, sobretudo enquanto se dando por findos estes meus estudos sobre os painéis.

Se não aceitamos a interpretação epocal e geográfica do canone negam-se todas as civilizações e os seus respectivos estilos

Após uma curta pausa, Almada Negreiros prossegue:

(Continua na 15.ª página)

CRÍTICA LITERÁRIA

- ★ GAIVOTAS EM TERRA, novelas, por David Mourão-Ferreira
- ★ MEIA HORA DE ESPERA, por Afonso Botelho

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

NÃO tenho qualquer «parti-pris» contra o escritor que deliberadamente se faz poeta, romancista, contista ou dramaturgo. Antes pelo contrário. Parece-me que a «criação» pròpriamente dita é o caminho normal de toda a inteligência que entra na literatura pela porta da especulação. Se é certo que grandes vocações literárias se mostraram avessas a qualquer outra forma de expressão que não fosse aquela em que encontraram desde sempre um eco mais de acordo com as suas predisposições inatas — o caso de Balzac de Dostoievski, de Camilo Castelo Branco —, também é verdade que não poucos altos escritores, antes de encontrarem o veículo normal da sua realização literária, ou mesmo depois, cultivaram géneros variados e inclusivamente aqueles geralmente tidos por não pròpriamente criadores: a crítica, o ensaio, a especulação filosófica. Não vale a pena citar nomes, mas, se o fizéssemos, teríamos de reconhecer que esta galeria não era menos rica do que aquela. Pelo contrário: nela encontraríamos algumas das mais singulares personalidades literárias das letras universais.

Tão poucas razões me assistem para alimentar qualquer ideia reservada contra experiências do género daquelas em que se exercita, por exemplo, entre nós, um David Mourão-Ferreira, que acaba de se estrear na literatura de ficção com o livro de novelas «Gaivotas em Terra» (Colecção Atlântida da Ulisseia, Lisboa), que, se o fizesse, justificaria, inclusivamente, a atitude dos que a mim próprio nunca perdoaram a versatilidade manifestada neste mesmo género de experiências. Aliás, David Mourão-Ferreira, antes de ser crítico, foi poeta. A abordagem da literatura criadora não se opera agora pela primeira vez no seu «curriculum» de escritor.

Acontece, porém, circunstância invulgar, que entre nós poesia e crítica, lirismo e especulação intelectual, se entendem muito melhor do que romance e crítica, novela e especulação intelectual. Pelo menos é o que se verifica em alguns dos casos mais representativos da poesia contempora-

(Continua na 15.ª página)

ARTES e LETRAS

A LITERATURA AMERICANA CONTEMPORÂNEA

★ duas obras e dois pontos de vista ★

UM problema que sempre apaixonou os estudiosos foi o de formarem uma nação naquilo que ela é. Ainda mais apaixonante, contudo, é determinar os reflexos da literatura nas atitudes e motivações nacionais.

Para formular juízos de valor sobre uma obra de arte, temos, geralmente, de recuar no passado, a fim de encontrar a perspectiva ideal; de outra forma há o perigo da absorção por pormenores cuja importancia foi ampliada fora das proporções logicas. A literatura exige, de maneira especifica, lapsos de tempo antes que possa ser avaliada uma arte escrita ou a voz duma nação.

A' luz deste pensamento, dois eminentes professores americanos acharam chegada a altura de efectuar a analise da historia literaria do seu país, sua orientação geral e suas fontes. Cada um desses estudos contribui, à sua maneira, para aprofundar a compreensão da actividade literaria, tal como se tem desenvolvido nos Estados Unidos.

Entre as duas obras, «Literature and the American Tradition», por Leon Howard, professor de Inglês na Universidade da California, é, sem duvida, a de melhor leitura e, igualmente, a mais opiniosa, na medida em que procura esclarecer «aquelas atitudes de espirito que controlaram a imaginação criadora e ajudaram a literatura a adquirir vincadas caracteristicas nacionais».

O professor Howard lançou mãos à sua formidavel obra em resposta à necessidade de interpretar a literatura americana para os estudantes universitarios do Japão, Inglaterra, França e Escandinavia. E' compreensivel, pois, a maneira corajosa como aborda o problema. E, se o leitor americano não pode aceitar completamente o interesse do autor por certas figuras literarias menores, nem a elasticidade de certas categorias — é dificil aceitar a classificação de «realista» para Nathaniel Hawthorne —, seria errado não atribuir à obra o valor a que tem jus, dada a maneira original e corajosa que o autor adopta no tratamento duma questão tão complexa.

Ao examinar as atitudes que contribuiram para a formação da literatura americana, o professor Howard julga ter descoberto uma linha ideologica unica: «a crença no poder criador do espirito humano, que existe e prevalece até no mais insignificante dos individuos». Aponta esta crença — ou suas variantes — através dos seculos, desde os escritos puritanos seiscentistas até às obras de Hawthorne («The Scarlet Letter»), Melville («Moby Dick»), Fitzgerald («The Great Gatsby») e Faulkner («As I Lay Dying»).

O argumento mais forte que talvez se possa encontrar em «Literature and the American Tradition» é o de que os escritores americanos, desde a epoca colonial até ao presente, têm sido eternos rebeldes, apontando, por vezes, as suas frechas a toda a sociedade em que viveram ou, noutros casos, a instituições especificas ou facetas da sua vida.

Foi este espirito de rebelião, parece querer dizer-nos Howard, que contribuiu para que a literatura americana assumisse a actual estatura em face do mundo de hoje — personificada em quatro premios Nobel (Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, William Faulkner e Ernest Hemingway).

Avaliar um tão vasto panorama literário foi tarefa herculea, realizada com autoridade, frescura e facilidade. E' algo que muito contribuirá para o progresso e a compreensão do ficcionismo na América do Norte.

Também de grande valor é a penetrante analise do passado mais recente da literatura dos Estados Unidos, que o professor Willard Thorp, presidente do departamento inglês da Universidade de Princeton, nos apresentou no seu livro «American Writing in the Twentieth Century». Mais objectivo na exposição do que o seu colega, o professor Thorp inclina-se mais para a perspectiva histórica do que para a critica pessoal. Contudo, o escritor mais significativo de cada periodo literário (ou tema) é sujeito a uma criteriosa escalpelização.

Os escritores mais significativos assim representados são Edith Warton (simbolizando a idade da inocencia, no alvorecer do século XX); E. A. Robinson e Robert Fust (representando as primeiras novas vozes da poesia); Willa Calter (uma nova voz, na ficção); Eugene O'Neill (o mais fabuloso dramaturgo do interludio dramático de 1915-1940); John dos Passos (representante dos romancistas — «Da Casta e da Classe», de 1920-1950); Wallace Stevens (ultimo expoente da nova poesia) e William Faulkner (a voz mais ilustre da escola sulista, na prosa).

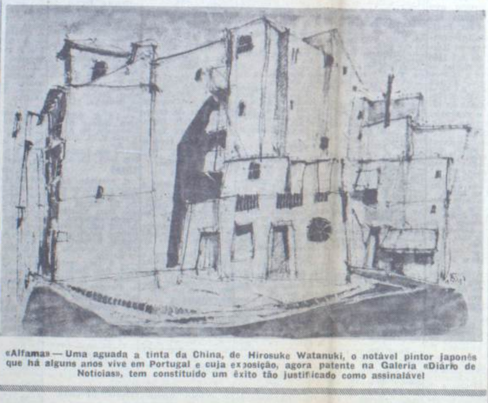
O professor Thorp discute com especial entusiasmo o espirito criador dos anos vinte, geralmente reconhecidos como uma das decadas mais brilhantes de toda a literatura norte-americana; a dramaturgia experimental de 1930-1940; o renascimento dos escritores sulistas, e o crescimento da critica literária nos Estados Unidos.

Apesar da objectividade da obra, algumas opiniões há que podem suscitar desacordo em determinados leitores. O autor afirma, nomeadamente, que o teatro contemporaneo «fora da Broadway» não apresentou peças novas. Contudo, presentemente trabalhos de três jovens dramaturgos (Edward Albee, Jack Richardson e Jack Gelber) são apresentados fora da Broadway e, no entanto, aplaudidos pelo publico e pela critica como «notáveis realizações».

O aspecto mais desanimador do «American Writing in the Twentieth Century» é a ideia exposta de que a época de grandeza já passou. Não estaremos ainda demasiado próximos dos autores de hoje para lhes atribuir o seu verdadeiro valor?

Assim aconteceu em 1930. Poucos então atribuiram à epoca de 1920 o brilhantismo que hoje o professor Thorp tão justamente lhe aplaude. Uma análise futura pode chegar a conclusões idênticas sobre os nossos dias.

À VENDA
ÚLTIMAS EDIÇÕES "PANORAMA"
N.º 12 — O PÁSSARO PEDINTE E RUAS DISPERSAS — JOÃO AFONSO — POESIA
N.º 13 — AIRES DE ORNELAS — PÁGINAS PORTUGUESAS
N.º 14 — RAÚL BRANDÃO — PÁGINAS PORTUGUESAS
N.º 15 — FERNANDO PESSOA — PÁGINAS PORTUGUESAS
N.º 16 — O NEVOEIRO — MÁRIO CESAR FERREIRA — FICÇÃO
N.º 17 — FILHO SOZINHO — FRANCISCO VENTURA — TEATRO
À VENDA NA FEIRA DO LIVRO — STAND DO S. N. I.



«Alfama» — Uma aguada a tinta da China, de Hirosuke Watanuki, o notável pintor japonês que há alguns anos vive em Portugal e cuja exposição, agora patente na Galeria «Diário de Notícias», tem constituido um êxito tão justificado como assinalável

FALA GEOMETRIA

(Continuado da 13.ª página)

«Parece-me ter sido já bem visto, mostrado, que os sentidos da linha que passa pelo comprimento da vara na mão da figura aureolada nos conduzem para além da superficie do políptico de seis painéis chamados de Nuno Gonçalves. Tanto no sentido para cima como no sentido para baixo nos prolongamentos da vara se indica outro espaço medido logo maior que o do políptico. Isto é, quando se julgara ser este a unidade de uma obra, não se previra que fosse afinal apenas parte de uma unidade de obra mais vasta. Foi ao ensaiar a moldura para o políptico que me aconteceu os seus prováveis limites afastarem-se inconcebivelmente do que parecia indicado.

A nova unidade de obra, a legítima, estava tripartida:

Unidade de composição de quinze painéis;

Unidade da parede aonde se destinava a obra;

E a unidade do retábulo ou moldura dos quinze painéis com o respectivo altar;

sem as quais não foi possível reconstituir a unidade do todo da obra.

Por exemplo: a espada do painel S. Paulo prolongado o seu sentido para cima e para baixo vai unir afinal o vértice da ogiva da parede com o cruzeiro superior da pedra de ara do altar assente nas quatro colunas cilíndricas, e entretanto faz tangência com o elemento mais elevado no retábulo. Na impossibilidade de declarar aqui outros pormenores geométricos do prolongamento desta espada, temos contudo já o bastante para confirmar a unidade do todo da obra tripartida pela simultaneidade das unidades: composição da pintura, parede, retábulo com o seu respectivo altar.

Mas não devemos esquecer que a possibilidade desta sincronização do tripartido vem da ligação do políptico de seis painéis chamados de Nuno Gonçalves com o que afinal lhe faltava para o todo da obra, e nasce determinada pela vara na mão da personagem da dalmática.

As diagonais dos duplos quadrados horizontais com vértices ao alto dos painéis volantes exteriores (precisamente na parte que lhes foi cortada) e a diagonal do duplo quadrado com vértice no extremo de $\frac{\bigcirc}{10}$ mais próximo dos vértices anteriores, são perpendiculares à vara, determinam o comprimento desta e o seu meio.

Na metade inferior da vara, próximo do seu meio há um minusculo traço perpendicular ao seu comprimento, o qual resulta do rebatimento sobre a vara de quadrante — $\frac{\bigcirc}{7}$, isto é $\frac{2r}{3}$.

Recebi o sinal deste traço como aviso, sem engano meu hoje, do modo geométrico para a composição do todo da obra. E de tal modo se confirmou que modifiquei o título dos meus estudos

«relação
9/10
linguagem do quadrados

acrescentando-lhe

sou
pintar o sete
provérbio português»

Evidentemente a confirmação que motivou este acrescentamento do título inicial não ficou total pelo traço minusculo perpendicular ao comprimento da vara. Este traço não era senão o sinal para a confirmação do que estaria noutro lugar dos painéis. E finalmente surgiu esta confirmação absolutamente imprevisível na sigla.

Na próxima entrevista descreveremos a sigla.

Adiantaremos apenas que com esta confirmação entrávamos atónitos em contacto com feição genuinamente portuguesa na linguagem da Geometria.

Adiantaremos também que ignorávamos antes da leitura da sigla que $\frac{\bigcirc}{7}$ fosse constante concludente da relação $\frac{9}{10}$. E nesse preciso momento nascia para nós a perfeita ligação da sigla com o provérbio português «pintar o sete», cujas corruptelas são afinal apenas de letrados e não populares.

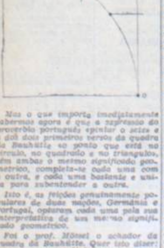
E concluo aqui a resposta: se não se admite em ciência (digo bem: ciência, não digo: cálculo), se não se admite em ciência a feição interpretativa genuinamente popular, isto significa negar o escol.

Ao arquitecto Prof. Ernest Mössel, para a reconstituição do antigo conhecimento que é o mesmo dos nossos estudos para os painéis, na impossibilidade de encontrar documentos históricos eruditos que parecia ficarem afinal enterrados para sempre no resultado de estratagemas epocais do sigilo, serviu-lhe uma quadra popular corrente entre os entalhadores de pedras para a construção de catedrais no Sacro Império Romano. A quadra é esta:

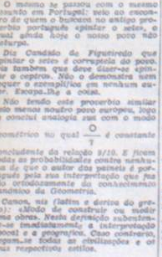
«Um ponto que está no circulo
E que se põe no quadrado e no triangulo.
Conheces o ponto? Tudo vai bem.
Não o conheces? Tudo está perdido».

Esta quadra era a ligação reconhecida por quantos colaboravam na construção e edificação duma obra. O seu grémio de construtores chamava-se Bauhütte. As siglas individuais destes participantes inscreviam-se todas num mesmo gráfico onde está bem explícito o escrito nos versos da quadra.

Ora acontece que o ponto a que a quadra se refere é precisamente um que determina $\frac{\bigcirc}{7}$. Esse ponto e o extremo de $\frac{\bigcirc}{7}$ determinam-se reciprocamente. E esse ponto e o extremo de $\frac{\bigcirc}{7}$ dividem o diametro respectivamente em 10 e em 9 partes iguais.



e também em cinco e em três partes iguais



Mas o que importa imediatamente sabermos agora é que a expressão do provérbio português «pintar o sete» e a dos dois primeiros versos da quadra da Bauhütte «o ponto que está no circulo, no quadrado e no triangulo», têm ambas o mesmo significado geometrico, completa-se cada uma com a outra, e cada uma bastante e unica para subentender a outra.

Isto é, as feições genuinamente populares de duas nações, Germânia e Portugal, optaram cada uma pela sua interpretativa de um mesmo significado geometrico.

Foi o prof. Mössel o achador da quadra da Bauhütte. Quer isto dizer: encontrou na tradição popular o que ainda não lhe fornecia a via erudita.

O mesmo se passou com o mesmo assunto em Portugal: veio ao encontro de quem o buscava no antigo provérbio português «pintar o sete», o qual ainda hoje o nosso povo não deturpa.

Diz Candido de Figueiredo que «pintar o sete» é corruptela do povo. Diz também que deve dizer-se «pintar o ceptro». Não o demonstra nem sequer o exemplifica em nenhum autor. Escapa-lhe a coisa.

Não tendo este proverbio similar pelo menos noutro povo europeu, logo se conclui analogia sua com o modo geométrico no qual $\frac{\bigcirc}{7}$ é constante concludente da relação 9/10. E ficam todas as probabilidades contra nenhuma de que o autor dos painéis é português pela sua interpretação que faz tão ortodoxamente do conhecimento canónico da Geometria.

Canon, nis (latim e deriva do grego): «Modo de construir ou medir uma obra». Nesta definição subentende-se imediatamente a interpretação epocal e a geografica. Caso contrario, negam-se todas as civilizações e os seus respectivos estilos.

Título da próxima entrevista

A «Sigla» foi unanimemente o ponto débil dos estudiosos dos Painéis, os quais, ignorantes ou descrentes da Geometria e na falta de documentos historicos esperados, ousaram preconcebê-los a cinco seculos de distância, o que não se traduz, de maneira nenhuma, por obediencia ao passado.

A Escada de Ferro
de F. Rodriguez
A morte acompanha
todos aqueles que lutam
contra o opressor
mas
é fraco obstáculo
na conquista do prémio
da liberdade.
editora ULISSEIA

LEIA
O Livro das Sombras
Acerca deste livro de MÁRIO BRAGA, afirmou Alvaro Salema: «Uma excelente criação literária... das mais impressivas, reveladoras e empolgantes, no seu género, que a continuidade do neo-realismo tem gerado em Portugal».
14.º volume da Colecção Autores Portugueses—15$00
Travessa de S. Paulo, 7, 3.º
LISBOA-2
arcadia

PEDRO DE MOURA E SÁ

homem europeu

NÃO conheci pessoalmente Pedro de Moura e Sá e tenho pena. No puro plano intelectual todos os homens me interessam. E se houve quem realizasse, segundo o meu critério, o tipo mais acabado do intelectual puro, no mais nobre, perfeito e extenso sentido da palavra, foi-o justamente o autor do livro que aqui tenho por benévola concessão da propria editorial, e em que alguns amigos do escritor, já desaparecido do seu convívio, arquivaram as páginas dele, que, de outro modo, se arriscariam a perder-se na voragem da Imprensa diária, onde, primitivamente se publicou.

E tudo o que possuo de Moura e Sá; o seu espólio literário, ou parte dele, se porventura neste livro — «Vida e Literatura» — não figura tudo quanto deixou publicado e disperso. E, não obstante, creio poder afirmar que isto me basta para saber quem ele foi, como homem e como intelectual a quem só depois de morto se prestou a atenção e a homenagem que lhe eram devidas.

Porque o simples facto do seu quase total apagamento, em vida, me dá a noção duma modéstia que é o verdadeiro timbre dos homens superiormente dotados. Ele aparece-me assim, à distancia, na sua permanente vitalidade como se a morte mais não fosse que um acidente da sua vida prestigiada pela constante insatisfação no domínio das ideias e das letras, o ensaísta brilhante, o pesquisador nos problemas de vária índole e interesse, de que solicitamente comunga, fora do ruído da publicidade e dos grupos mundanos com devoção e com amor.

Depois, e talvez como consequência disso, vejo nele a viva simpatia humana, a seriedade dos juízos críticos, o alto pendor para a admiração sem reserva, que lhe trouxe, em contrapartida, o afecto, a amizade e o convívio dos homens de todas as facções e credos, num público e inequívoco testemunho de solidariedade intelectual sem precedentes no acanhado e dividido ambiente português, subjugado por sistema às exigências mais imediatas e às razões políticas em que todos parecem empenhados em divorciar-se, atraídos mais pelo rumor transitório que, via de regra acaba por sufocá-los e opô-los.

Homem convivente e espontaneo, que fez da admiração um acto de criação espiritual, Pedro de Moura e Sá é dos nossos raros prestígios não causa

Apraz-me verificar que a sua ausência em títulos editoriais não foi suficiente para esquecê-lo uma vez volvida a derradeira hora funebre. Antes pelo contrário: pejados de erudição livresca, fatigados talvez de leituras que umas vezes se nos impõem, outras nos impomos, creio ser, justamente, a sua atitude de espectador da literatura, em permanente actividade, o que mais admiramos nele. Dessa atitude interessada, cujos motivos nunca foram reduzidos logo a escrito com o intuito de «ficarem», como outros tantos pontos de honra, agudamente dirigidos à consideração ruidosa do futuro, resulta apenas a noção duma sensibilidade vibrátil, reagindo a todas as manifestações do quotidiano. Isto quis ele que ficasse

POR
TABORDA DE VASCONCELOS

bem assente, e das suas palavras a tal respeito pode ainda evidenciar-se o sublinhado humanista que as ditou: «O livro é como um pequeno núcleo elástico que se tornasse uma esfera. Primeiro é um título, uma indicação bibliográfica, uma promessa balbuciada. Depois é um objecto que já tem os seus sortilégios e os seus encantos, os seus meios de acção próprios; por fim é um país novo na memória, não a recordação estrita de algumas ideias decoradas, outro fragmento da nossa vida semelhante a todos os outros, mas com uma luz inconfundível. Os grandes livros habitam em nós como as recordações da infancia ou a lembrança dum grande amor, aureolados de poesia, mas sem perderem o carácter de coisas vividas e humanas».

Sente-se, de facto, nisto o respeito dos que se abeiram da existência com o unico propósito de pensá-la e compreendê-la antes de a julgarem e absolverem ou condenarem. Que, afinal, bom é que nos capacitemos disso, nenhum de nós pode sê-lo o que for para essa condenação inapelável. A vida é que nos condena sem perdão, sobretudo aos que se lhe não entregam de alma e coração, dispostos a cumprir o que os trouxe cá. Já bem pesado é o fardo de a levar com tão sobriedade, com carácter, com elevação e com fé... Isso basta para preenchê-la de lés a lés, desde que o façamos de mãos limpas...

Pois até nisto Pedro de Moura e Sá nos deu uma alta lição de exemplaridade. A sua consciência firme de intelectual repugnara o papel de advogado de acusação, nesta causa que sempre transita em julgado. Ele foi um humilde espectador da sua contemporaneidade de que tudo fez para aproximar-se o mais possível penetrando-a duma luz que lhe rasgasse os mais obscuros recessos, forçando-se por tudo compreender e ampliar no domínio das ideias a ponto de torná-la mais e mais comunicável.

Doutrinador de robusta compleição, filósofo de raiz socrática, braço e espírito sempre abertos para a livre discussão que só não sabia pactuar com as fronteiras de qualquer espécie, Pedro de Moura e Sá não foi só o europeu que os maiores nomes da Europa dos nossos dias reconheceram e amaram: foi também e sobretudo, o homem com quem sempre havia alguma coisa a aprender, de cuja conversa se recolhia o ensinamento que a palavra, repleta de todo o seu significado e essência substancial pródiga e generosamente dava. Foi o professor sem cátedra e, por isso mesmo, o mais convivente, o mais saudável e o mais autêntico. O que se não cega por sistemas ou prévias linhas de força. O que explica com maior proveito porque não cuida de ensinar mas de aprender também.

Isto está implícito na qualidade de conversador elegante e prodigioso que ele foi, na necessidade de diálogo permanente que se interpõe agora com maior lucidez crítica, entre o seu livro póstumo e nós, que o lemos e recuperamos nele o autor, o amigo, o homem nunca afinal perdido na medida em que foi possível recolher as suas opiniões nestas páginas que não partiram consigo. Circulado duma grande respiração europeia, este volume de textos dispersos, mas que uma intima unidade de pensamento associa e liga em toda a extensão é uma obra torrencial de ideias e de temas, é um arquivo ímpar das mais lúcidas impressões sobre o carácter das inúmeras leituras anotadas, as paisagens físicas e humanas mais díspares, semelhantes ou aparentadas; as cidades e os homens; a História a Filologia a Crítica, enfim, o mundo permanentemente renovado da Inteligência, que assume aqui a corporização intangível duma autêntica personalidade.

Não quero esquecer, porque essa é outra prerrogativa de Moura e Sá, a limpeza solar e quase desafectada e espontanea vernaculidade estilística que lhe caracteriza os escritos.

«Vida e Literatura» até nisso é uma obra suprema e vigorosa, do melhor que dispomos ou possuímos na arte de bem escrever. A finura do pensamento, a lucidez das ideias, a lógica duma crítica que a inteligência apadrinhou e conduziu, acrescenta-se ainda a expressão que, pela sua justeza, mais convém ao conteúdo que veste com elegancia rara.

Aureolado dum prestígio que lhe vem em linha recta de todas as virtualidades que Pedro de Moura e Sá aí nobremente deixou impressas, não há dúvida que o seu livro póstumo — que com propriedade se designou «Vida e Literatura» na medida em que é o reflexo simultâneo duma e doutra, que ambas foram um todo na breve e fulgurante trajectória do autor, tão cedo desaparecido —, é um daqueles que «habitam em nós como as recordações da infancia ou a lembrança dum grande amor, aureolados de poesia, mas sem perderem o carácter de coisas vividas e humanas»

TEMAS

(Continuado da 13.ª página)

sempre as longas pausas na produção literaria, Marcus Cheke ficou fiel a Portugal. Contando no seu livro sobre Pombal o regresso de Beckford a Lisboa, em 1794, escreve Marcus Cheke: «Cinco anos depois, Beckford chegou a Lisboa para se deixar penetrar profundamente daquilo que uma vez no sangue jamais o deixa de todo: o encanto de Portugal». Era implicitamente uma confissão, tão mais verdadeira quanto, de facto, o antigo secretário na Embaixada entre nós aproveitaria todas as oportunidades para confirmá-la. O seu ensaio sobre o «Carácter Português», que escreveu para o volume «Portugal and Brasil», que o grande lusófilo professor H. Livermore publicou em 1953, é um testemunho, entre tantos, da sua fidelidade ao país que, segundo o «Times», «mais amava a seguir à Inglaterra».

Poucas vezes voltei a ver Marcus desde as nossas conversas de Campolide durante a guerra, mas guardo preciosamente, por motivos que não vêm para o caso, algumas cartas suas dessa epoca... Encontrei-o em Londres, em 1950, mais tarde em Lisboa, aquando da visita da rainha Isabel. Depois, as aguas do rio não param e nunca mais ouvi falar de Marcus Cheke. Há semanas, em Roma, nos ultimos dias de Maio, disseram-me que Marcus Cheke estava muito doente e que o Papa, nesse mesmo dia, o visitara no seu quarto de hospital. A honra, sem precedentes para um diplomata estrangeiro, era imensa, e só não enchia de jubilo os amigos de Marcus porque, na sua propria excepcionalidade, constituia uma triste indicação. Contaram-me então que, ministro no Vaticano havia anos, o antigo adido de Imprensa em Lisboa, apesar de protestante convicto, merecera a profunda amizade de Pio XII e tal relevo dera à sua função que o actual Pontifice o distinguia também com especial afecto. Fiz tenção de visitá-lo, passar ao menos pelo hospital e deixar-lhe um abraço. Não o fiz. Arrependo-me agora do meu futil egoismo de turista... Mas é tarde.

LUIS FORJAZ TRIGUEIROS

CRÍTICA LITERÁRIA

(Continuado da 13.ª página)

nos. Existem, hoje, na nossa literatura muito mais poetas-criticos do que ficcionistas-criticos. E, sem recorrermos a estatisticas, aí temos o caso do autor das «Gaivotas em Terra». Não há sombra de incompatibilidade entre o mecanismo da sua especulação critica e o mecanismo da sua criação poética. Pelo contrário: completam-se. E essa espécie de virtuosismo formal que lhe permite achar-se à cabeça dos clássicos do modernismo adentro da nossa poesia contemporanea em grande parte não pode deixar de ser dádiva de um espirito critico que na poesia encontra o termo natural do afinamento das suas faculdades intelectuais.

Tudo leva a crer, no entanto, que o mesmo não acontece entre o mecanismo da especulação critica e o mecanismo da criação novelistica. E é isso que se verifica, pelo menos, no caso presente. Ao ensaiar a novela, David Mourão-Ferreira não só nos persuade de que a literatura de ficção que cultiva está longe de representar como que o afinamento extremo de um mecanismo critico, como, de algum modo, nos capacita de que o género de criação a que se entrega pertence a uma linha evolutiva que não entronca na estética em que o seu talento se ramificou até à altura da publicação de «Os Quatro Cantos do Tempo», o seu ultimo livro de versos. Com efeito, enquanto a sua critica e a sua poesia seguem o rumo certo de uma estética harmónica com as correntes literárias que presidiram ao nascimento da vocação do autor de «A Secreta Viagem», a novelistica de David Mourão-Ferreira ensaiada nas suas «Gaivotas em Terra» retrocede-se a periodos mais recuados da história da nossa ficção e, pelo menos nas suas páginas mais felizes, por assim dizer, se integra numa corrente que remonta sem duvida alguma ao realismo queirosiano. De facto, quanto a mim, a novela mais conseguida das «Gaivotas em Terra» é a ultima — «Agora o fado corrido» —, e é nesta ultima das quatro novelas de que se compõe este livro que David Mourão-Ferreira renega mais completamente os paradigmas de uma literatura que de há muito ultrapassou a critica de costumes género «Alves & C.ª».

E certo que alguma coisa se observa nos ensaios novelisticos do autor de «Tempestade de Verão» que nos não deixa duvidas quanto aos esforços feitos pelo escritor para não atraiçoar as suas tradições de critico culto e de poeta modernamente clássico. «Tal e qual o que eras», a primeira novela do ciclo, afigura-se-nos a mais intencionalmente evoluida. E' aí que as ideias do critico, a par da novelistica do nosso tempo, e os seus recursos liricos, integrados numa tradição bem dos nossos dias, são postos à prova com mais deliberado propósito. Mas a verdade é esta: até mesmo aí David Mourão-Ferreira não consegue superar as premissas de um realismo que a pouco e pouco se lhe vai apoderando da sua pena inexperiente. Aliás, escrita na primeira pessoa, expediente de recurso quando se trata de uma primeira incursão no campo da literatura novelistica, é aí que o incauto novelista tenta mais directamente jogar com os epifanias da memória à maneira de não poucas experiências da literatura de ficção contemporanea. Aparentemente, por isso mesmo, «Tal e qual o que eras» constitui a peça mais condigna de um talento que nos deu alguns dos poemas mais perfeitos do pós-fernandismo. Se compararmos, porém, os recursos que o poeta exercita nas suas composições poéticas com os recursos que utiliza nesta curta novela, seremos obrigados a reconhecer que um grave empobrecimento, quer do ponto de vista estilistico, quer do ponto de vista da sensibilidade, quer ainda do ponto de vista da própria imaginação criadora, se verificou na passagem do plano do lirismo ao plano da ficção. Não só a prosa obedece a um esquema uniforme, que debalde recorre à improvisão oral, como a necessidade de manter uma coerência interna no encadeamento das circunstancias da intriga, e até mesmo das condições da própria psicologia das personagens, parece constranger o escritor, que se não sente à vontade. Como uma pessoa acanhada que entra pela primeira vez numa sala, o novelista, não obstante a desenvoltura que entremostra, deixa-nos perceber que está nervoso e que não sabe lá muito bem onde há-de pôr as mãos. Até mesmo quando sorri, parecendo brincar com a memória e com a imaginação, qualquer coisa no seu sorriso se nos afigura contrafeito. A verdade é esta: está morto por se ver pela porta fora. Tem razão, «isto no fim de contas é uma aldeia...». A epígrafe que etiqueta as quatro «Gaivotas em Terra», gaivotas do Tejo que as tempestades atiram para terra, aplica-se como uma luva ao género de intrigas que enforma as quatro histórias lisboetas do livro de David Mourão-Ferreira. Tenho sustentado muita vez que o carácter mais que aldeão da vida citadina da nossa capital é em grande parte responsável de não possuirmos um romance urbano de categoria universal e até do malogro de não poucas vocações de romancista. No caso presente, no entanto, não podemos deixar de lamentar que David Mourão-Ferreira se tenha apegado de forma tão realista aos costumes da grande aldeia, malogrando, por isso mesmo, quaisquer possíveis voos de uma pena que tão acostumada está a voar quando é pena das asas do poeta. Reconhecemos, como tipicamente lisboetas, os recantos da Lisboa nocturna evocados pelo novelista e o tipo de vidas que ele nos pinta nas quatro novelas — flagrantes da pequena burguesia citadina, paredes meias com o fado e os baixezas de uma educação que se compraz em fazer da mulher o engodo dos homens. Nem por isso, contudo, a maneira como evoca estes destinos tão tristemente vulgares se nos afigura a mais de acordo com as tradições da sua inteligência e as delicadezas da sua sensibilidade. Dir-se-á que o poeta se vulgarizou para que o não acusassem de inverosímil e que o critico se amesquinhou para que não pudessem dizer que trouxera para a novelistica as prosápias da especulação intelectual. E foi assim que alguns dos efeitos que procurou tirar de situações invulgares — como a história dos amores do miliciano com a filha do tenente lanches na novela «E aos costumes disse nada» — soçobraram sob uma espessa camada de realismo epidérmico, que, na sua verosimilhança e cor local, dificilmente comportavam maior elevação ou mais poesia. Ainda assim, é na ultima novela — «Agora o fado corrido» —, talvez porque o novelista decididamente preferiu confiar aí ao realismo integral das velhas tradições queirosianas o desenvolvimento da acção, e com muita felicidade deixou à larga o temperamento das suas personagens — as duas fadistas e o senhor Dom Luís — é nessa novela que David Mourão-Ferreira atinge a expressão mais aproximada de uma novelistica capaz de não comprometer as suas responsabilidades de critico e de poeta. Simples, aí, onde o sentimos mais à vontade, aí é que não podemos esperar que ele atinja o nível a que ascendeu nas suas obras de critico e de poeta. Nessa orientação já Eça de Queirós disse a ultima palavra.

Também Afonso Botelho vem da especulação ensaistica para a novela. E ao saudá-lo, aqui mesmo, vai para dois anos, aquando da sua estreia com o livro «A Intriga», tivemos ocasião de referir o carácter especifico de uma novelistica que não abandonara de todo os processos intelectuais em voga nos dominios literarios de onde procedia. Filiando-o em Franz Kafka e Camus, aproximando-o de José de Almada Negreiros e de Mário Saa, cremos ter assinalado as coordenadas do seu talento, que, na nossa opinião, só ficava aquém do dos seus mestres por carência de predicados estéticos propriamente ditos. Afonso Botelho aparecia-nos, de facto, mais inteligente do que artista. Este seu segundo livro, «Meia Hora de Espera», confirma plenamente os prognósticos feitos. A originalidade de temas — «verbi gratia» no conto que dá o titulo à colectânea e em «A' Procura de Estilo» e «Transito Impedido» — continua a mostrar-se desacompanhado da correspondente originalidade de estilos. Não obstante a sátira subtil do segundo conto — «A' Procura de Estilo» —, não há duvida de que o estilo a que já nos referimos na nossa critica anterior é elemento fundamental de uma literatura de ficção que se desenvolve na crista de um precipício ladeado pelo rio abstracto da literatura de ideias e a garganta ainda mais perigosa daquilo a que poderemos chamar literatura traduzida. De facto, o conto «A' Procura de Estilo», dá-nos a medida exacta dos perigos que corre a literatura de Afonso Botelho: esse conto, cuja acção se desenrola em Londres, parece ter sido traduzido de uma lingua estrangeira. Quando se diz que falta estilo a determinada obra não se afirma, necessariamente, que é mal escrita, mas que não está articulada com a força verbal necessária para lhe conferir o carácter de origem. As ideias podem ser universais desde o berço; a literatura não. Aos contos de Afonso Botelho, subtis, inteligentes e originais nos seus temas, falta-lhe a articulação estilistica capaz de lhe dar a devida legitimação nacional. Tanto podiam ter sido escritos em português como em esperanto. Eis o que lhes falta, afinal, para que lhe reconheçamos a identidade de verdadeiras obras de arte literária.

JOÃO GASPAR SIMÕES

UM DIVERTIMENTO

(Continuado da 13.ª página)

que farda e que aprumo... Vale a pena ser «chofer» de casa rica.

Em cima da parede, tumba, catatumba, silva que ressilva, torna a ressilvar, o Mocho, de vez em quando, volvia a face para ver a estrada.

— Olá! Olha que é o «visconde»...

E possível que pensasse ou dissesse estas palavras. Certo é que se virou para o carro e apontou a mangueira.

Em primeiro lugar foi o visconde. Pô-lo como um pinto depois dum aguaceiro. E o «chofer»? Para não haver desconsiderações, pobre barretina, pobres luvas e pobres polainas...

O automóvel, por melhor que fosse, naquela subida, ia em «primeiras». Deu tempo ao Mocho para borrifar. O visconde e o motorista ficaram como duas cepas bem pulverizadas.

Toca a parar o carro. Toca a sair do carro. Toca a cercar o Mocho para o prender.

Entre duas pistolas aperradas, diz o Mocho muito descansado:

— Foi um divertimento...

Há palavras que desconcertam viscondes e motoristas.

Um divertimento!

Meteram a pistola ao bolso e, meio sorridentes, que diacho, tornaram para o carro.

(Do livro «Caminho de Consortes»).

JOÃO DE ARAUJO CORREIA

ESCOLAS

Um vasto plano da Câmara de Beja

BEJA — A Camara Municipal pretende alargar a rede escolar, neste concelho, com a criação de novas escolas, estando já em construção ou adjudicadas as seguintes: Albernoas Pretas (Baleizão), Maria do Vale (Neves), Monte Santo Isidro (Quintos), Santa Vitória (Gare), Alcoforado, Albernoa e Monte da Légua (Albernoa).

Nesta cidade vai ser inaugurado em Outubro um edifício de oito salas, com cantina e anexos, e ampliado o edifício de duas salas da rua Infante D. Henrique, que ficará com seis. Outras escolas vão ser reparadas. A população mostra-se reconhecida pela acção desenvolvida pelo presidente da Camara sr. dr. José António da Silva.

Federação dos Vinicultores do Dão

O «Diário do Governo» inseriu um parecer votado pelo Conselho Consultivo da Procuradoria-Geral da República acerca da legalidade do procedimento da Federação dos Vinicultores do Dão quanto à cobrança directa no concelho de Viseu das taxas criadas pelos Decretos-Leis n.os 26 217 e 40 037, a partir do 2.º semestre de 1957, as quais anteriormente eram cobradas pelo Grémio da Lavoura de Viseu e Vila Nova de Paiva.

BOLSA DE LISBOA

(COTAÇÕES DO DIA 6)

Titulos	Abert.	Comp.	Venda
OBRIGAÇÕES			
Fundos do Estado			
Consolidados:			
2 ¾ % 1943 I	[illegible]	[illegible]	[illegible]
2 ¾ % 1943 T II	[illegible]	[illegible]	[illegible]
3 % 1942 T I	[illegible]	[illegible]	[illegible]
3 % 1943 T II	[illegible]	[illegible]	[illegible]
3 ½ % 1941 T I	—	—	[illegible]
3 ½ % 1941 T II	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Centenários:			
4 % 1940 T I	—	[illegible]	[illegible]
4 % 1940 T II	—	[illegible]	—
Obrig. Tesouro:			
3 ½ % 3.ª série	—	[illegible]	—
3 ½ % 4.ª série	[illegible]	[illegible]	[illegible]
3 ½ % 1953	[illegible]	—	—
3 ½ % 1959 T I	—	—	[illegible]
Externos:			
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	—
[illegible]	—	—	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
Caut. s/T 2.ª s.	—	[illegible]	[illegible]
Caut. s/T 2.ª s. C	—	[illegible]	[illegible]
Fundos Publicos Nacionais			
Aguas Lisboa 5 % — 1.ª série 1937	—	[illegible]	[illegible]
C. P. N. Port. 5 %	—	[illegible]	[illegible]
Portugueses 4 ½ %	[illegible]	—	—
Metropolitano 4 %	—	[illegible]	[illegible]
T A P 4 %	—	[illegible]	[illegible]
Companhias de Caminhos de Ferro			
Estoril 4 ½ %	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Estoril 5 % 1.ª gr. — T. 50	—	[illegible]	—
Estoril 5 % 1.ª gr. — T 100	—	[illegible]	—
Agua, Electricidade e Gás			
C. R. Gás Elect.			
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	—	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	—	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Hidroelectricas:			
A. Alent. 5 % 1953	—	[illegible]	—
A. Alent. 5 % 1955	[illegible]	[illegible]	[illegible]
A. Alent. 5 % 1957	—	[illegible]	—
[illegible]	—	—	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	—	[illegible]	[illegible]
Portugueses 4 %	—	—	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	—	—
Termoelectr 5 %	[illegible]	[illegible]	[illegible]
U E P 4 % 1945	—	—	[illegible]
U E P 4 % 1948	—	—	[illegible]
U E P 5 % 1950	—	[illegible]	—
U E P 5 % 1952	—	[illegible]	[illegible]
U E P 5 % 1954	—	[illegible]	—
U E P 5 % 1956	—	[illegible]	[illegible]
U E P 5 % 1958	—	[illegible]	—
Companhias Diversas			
APT 5 %	—	[illegible]	—
APT 5 % 1956	—	[illegible]	—
Colonia	—	—	[illegible]
Fornos E. 5 %	—	—	[illegible]
Fornos E. 5 % 1957	—	—	[illegible]
P. Prado 4 ½ %	—	—	[illegible]
Port. Cimento 5 %	—	[illegible]	—
Pred. 3 ½ %	—	[illegible]	[illegible]
Pred. 5 %	—	—	[illegible]
Predial 5 % 1957	—	—	[illegible]
Predial 5 % 1959	[illegible]	—	[illegible]
Sacor 5 %	—	[illegible]	[illegible]
Companhias Ultramarinas			
Bevue 5 % 1954	—	—	[illegible]
Bevue 5 % 1955	[illegible]	—	—
Moçambique 5 %	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Sonefe 4 %	—	—	[illegible]
ACÇÕES			
Bancos			
Agricult. — Ord.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Agricult. — Priv.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Aliança — Port.	—	—	[illegible]
P. B. Viana — Port.	[illegible]	—	—
L. Açores — Port.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ultram. — Nom.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ultram. — Cup.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Portugal — P.	—	[illegible]	[illegible]
Companhias de Caminhos de Ferro			
Portug. (C. P.)	—	[illegible]	—
Companhias de Seguros			
[illegible]	—	[illegible]	[illegible]
Mundial	—	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]	—
Companhias Ultramarinas			
Agr. Bela Vista	—	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Agr. Ineomati	—	[illegible]	[illegible]
Agr. Das Neves	—	[illegible]	[illegible]
Agr. Ultram.	—	—	[illegible]
Agr. Oriental	—	[illegible]	[illegible]
Açuc. Angola	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Angolana Ag.	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Angolana Ag. T 25	—	—	[illegible]
Boror	—	[illegible]	—
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Cabinda	[illegible]	—	[illegible]
Comércit Laurin	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	—	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Hidroelect. Revue	—	—	[illegible]
Ilha do Principe	—	[illegible]	—
Moçambique	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Sonefe — Nom.	—	[illegible]	[illegible]
Sonefe — Port.	—	[illegible]	—
Zambezia	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Companhias Diversas			
Jm. Tejo — P	—	—	[illegible]
Jm. Tejo — N	—	[illegible]	—
Jm. Letras — P	—	[illegible]	—
Jm. Letras — N	—	[illegible]	[illegible]
Cred. Pred. — P	—	[illegible]	[illegible]
Ind. P. Col. — P	—	[illegible]	[illegible]
Lab. Vitoria	—	[illegible]	—
Nac. Naveg. T p	—	[illegible]	[illegible]
Uni. Navegação	[illegible]	[illegible]	—
Portug. Celulose	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Port. Pesca T 25	—	[illegible]	—
Port. Pesca T p	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Sacor	—	[illegible]	[illegible]
Portug. Tabac. O	—	[illegible]	[illegible]
Tab. Portugal O	—	[illegible]	—
União Fabril	—	[illegible]	—
Agua, Electricidade e Gás			
[illegible]	—	[illegible]	[illegible]
Ag. Lz.ª 1934 P.	—	[illegible]	[illegible]
Electricas Beiras	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Gas Electr. — Cup	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
H. E. Cav. — P	[illegible]	[illegible]	[illegible]
H. E. Douro — P	—	—	[illegible]
H. E. Douro — N	—	[illegible]	[illegible]
H. E. [illegible]	—	[illegible]	—
H. E. Zêzere — P	[illegible]	[illegible]	[illegible]
H. E. Zêzere — N	—	—	—
[illegible]	—	[illegible]	—
Nac. Electricidade	[illegible]	[illegible]	[illegible]
U E P	[illegible]	[illegible]	[illegible]

CAMBIOS

Libra ouro—Compra	[illegible]
Libra ouro—Venda	[illegible]
Ouro fino—Compra	[illegible]
Ouro fino—Venda	[illegible]

BANCO DE PORTUGAL

(Cotações do dia 6)

Praças	Compra	Venda
Londres—1 libra	[illegible]	[illegible]
Amsterdão—100 florins	[illegible]	[illegible]
Bruxelas—100 francos	[illegible]	[illegible]
Copenhaga—100 coroas	[illegible]	[illegible]
Estocolmo—100 coroas	[illegible]	[illegible]
Francfort (Repub. Fed. Alemã)—100 deuts.	[illegible]	[illegible]
Genebra—100 francos	[illegible]	[illegible]
Oslo—100 coroas	[illegible]	[illegible]
Paris—100 fran. novos	[illegible]	[illegible]
Viena—100 chillingues	[illegible]	[illegible]
Helsinquia 100 marka	[illegible]	[illegible]
N. Iorque (x)—1 dolar	[illegible]	[illegible]
Outro—1 lib. eg. exp.	[illegible]	[illegible]
Clearings:		
Madrid—100 pesetas	-$-	-$-
Berlim (Repub. Democ. Alemã) (xx)—1 deuts.	[illegible]	[illegible]
Budapeste—100 forint.	[illegible]	[illegible]
Praga—100 coroas	[illegible]	[illegible]
Varsovia—100 zloti	[illegible]	[illegible]

(x) Todas as operações de venda de dolares livres, quer sejam realizadas por via telegrafica, quer por via postal, têm o aumento de $05.

(xx) Deutsch Mark do Deutsch Notenbank.

COTAÇÕES FORNECIDAS POR PINTO DE MAGALHÃES, LDA.

BANQUEIROS

Notas	Compra	Venda
Africa do Sul Libra	[illegible]	[illegible]
Alemanha—Marco	[illegible]	[illegible]
América:		
Dolares de 1 a 2	[illegible]	[illegible]
Dolares de 5 a 1000	[illegible]	[illegible]
Argentina—Peso	[illegible]	[illegible]
Austria—Chilingue	[illegible]	[illegible]
Belgica—Franco	[illegible]	[illegible]
Brasil—Cruzeiro	[illegible]	[illegible]
Canadá—Dolar	[illegible]	[illegible]
Congo Belga—Franco	[illegible]	[illegible]
Dinamarca—Coroa	[illegible]	[illegible]
Espanha—Peseta	[illegible]	[illegible]
França—Franco	[illegible]	[illegible]
Holanda—Florim	[illegible]	[illegible]
Inglaterra—Libra	[illegible]	[illegible]
Italia—Lira	[illegible]	[illegible]
Marrocos—Franco	[illegible]	[illegible]
Noruega—Coroa	[illegible]	[illegible]
Suécia—Coroa	[illegible]	[illegible]
Suiça—Franco	[illegible]	[illegible]

BOLSA DE MERCADORIAS DE LISBOA

(Cotações da sessão de 6 de Julho de 1960)

Mercadorias	Unidades	Efectuadas		Ofertas	
		Na Bolsa	Em part.	Compra	Venda
Prod. alim. nacion.:					
Alfarroba triturada	1 kg	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
Alpista	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
Areia	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
Centeio	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
Cevada	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
» exótica	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
» santa	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
Fava moía	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
» ratinha	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
Feijão catarino	1 »	-$-	-$-	-$-	[illegible]
Grão branco	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
» gramicha	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
» preto	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
Milho amarelo	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
» branco	1 »	-$-	-$-	[illegible]	-$-
Tremoço amarelo	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]
» branco	1 »	-$-	-$-	[illegible]	[illegible]

OBSERVAÇÕES: a) Entrega em Agosto; b) Entrega em Setembro; c) Calibre entre 54/56.

PINTO DE MAGALHÃES, L.DA
BANQUEIROS
CAPITAL E RESERVAS: 60 MIL CONTOS
Depósitos à ordem e a prazo. Notas estrangeiras, moedas e metais preciosos. Títulos e cupões Cambiais. Descontos de letras s/ o País e estrangeiro. Abertura de créditos
TODAS AS OPERAÇÕES BANCARIAS
LISBOA: Rua do Ouro, 95-99 — Telefone 366056 (P. P. C. — 5 linhas)
PORTO: Rua Sá da Bandeira, 63 — Telefones 29133 (P. P. C. — 7 linhas)
PENICHE ★ FATIMA ★ AMARANTE ★ ARCOS DE VALDEVEZ