CMP 1.2.2.43-1

EX-LIBRIS
O ESTADO DE S. PAULO

Suplemento Literário

ANO OITAVO / NUMERO 395

SÃO PAULO, 29 DE AGOSTO DE 1964

VITTORIA COLONNA, Marquesa de Pescara

JORGE DE SENA

O centenario de Miguel Angelo tem feito que, acidentalmente, sejam evocadas algumas das personalidades que contactaram com ele. Entre estas destaca-se sem duvida a delicada e nobre figura de Vittoria Colonna, a quem, na vida e na morte dela, o grande artista dedicou alguns dos seus mais belos versos. As relações de ambos foram as de duas personalidades já lendarias em vida: ele, o genio multimodo e orgulhoso, inquieto e inquietante, solitario e violento; ela, na vida e nos versos, a imagem de uma dorida e obsessiva fidelidade amorosa; ele, o artista estimado e respeitado pelos grandes da terra; ela, um desses grandes pelo nascimento e fortuna, mas que o destino pusera tão só em face do seu amor, quanto a ele o pusera em face do seu proprio genio. Terá sido essa solidão terrivel que era a de ambos, que os aproximou num afeto inteiramente espiritual, em que o amor de um era a arte do outro.

Vittoria Colonna, porém, surge-nos, na historia da cultura portuguesa, por duas outras vias, embora uma delas conexa com Miguel Angelo. Como amiga deste, ela terá sido quem propiciou os encontros do grande italiano com Francisco de Holanda, que este registrou nos seus "Dialogos de Roma" (1). E, nos dialogos do artista português com Miguel Angelo, ela perpassa como uma figura gentil que os aproxima. A outra via, como se sabe, é o decantado parentesco dela com o poeta Sá de Miranda, cuja familia se orgulhava, e ele muito especialmente, de serem "Sás Coloneses".

Mas a Vittoria Colonna, parenta que Sá de Miranda terá procurado e pessoalmente conhecido na sua viagem de Italia, (1) não é a mesma, a propriamente dizer, que apresentou Francisco de Holanda a Miguel Angelo. Entre um encontro e outro dela, com os dois portugueses, medeiam uns quinze anos que a transformaram, de jovem e feliz esposa do marquês de Pescara (que foi a Vittoria que Sá de Miranda terá conhecido), na viuva inconsolavel que foi a imagem com que ela, nos vinte e dois anos que sobreviveu ao marido, e nos seus versos, se tornou lendaria, e que é a Vittoria Collona, já celebre e venerada, que Holanda conheceu. Com efeito, é de um modo geral suposto que a estada de Sá de Miranda na Italia se prolongou de 1521 a 1526 (o que lhe terá permitido, em 1525, assistir á tremenda dor de Vittoria, com que ela então se isolou do mundo); e os dialogos que Francisco de Holanda inseriu no seu tratado "Da Pintura Antiga" terão tido lugar em 1538, no ano em que precisamente apareceu, com êxito retumbante, uma primeira edição dos versos de Vittoria Colonna, logo seguida de outras duas nos dois anos seguintes.

Alguma critica, mesmo ocupando-se judiciosamente dos "dialogos" de Francisco de Holanda, tem-nos tomado como reportagem, como entrevista, como jornalismo, ainda que de alto coturno critico ou de grande interesse estético. E tem esquecido a que ponto as obras teoréticas do Cinquecento italiano, ou inspiradas por ele, são "dialogos imaginarios" que não constituem necessariamente o relato de uma conversa que autenticamente tenha ocorrido, mas uma reconstrução ideal do que, numa dialética muitas vezes polemica, os interlocutores poderiam ter dito. Muitas vezes, a estas imaginações que põem em cena figuras ilustres da cultura contemporanea (com os seus nomes ou com outros transparentemente identificadores), somam-se a presunção e a vaidade do autor, muito tipicas de Quinhentos (e de todas as épocas afinal...), que se apressa em comunicar aos amigos ou á posteridade, como grandes acontecimentos que o enaltecem, os mais insignificantes encontros que acaso tenha tido com os homens e as mulheres celebres do seu tempo. A esta acusação não escapou Holanda; e não nos parece que a sua carta de 1553 a Miguel Angelo, pedindo-lhe um desenho ou qualquer outra lembrança artistica, como "firme recordação da nossa amizade", seja argumento suficiente em favor de que tenha realmente havido entre ambos mais do que um convivio ocasional, quando, para mais, Miguel Angelo tão dificilmente os permitia. O fato de Holanda, numa carta que é muito formal, escrita tantos anos depois, evocar uma amizade antiga, não cremos que, só por si, possa significar mais do que isso. Mas é bem provavel que Vittoria, acaso através dos Sás, tenha efetivamente desempenhado o papel de amavel sua introdutora, que Francisco de Holanda lhe atribui.

O parentesco dos Sás "Coloneses" com Vittoria era muito distante, quanto a grau, embora não tanto quanto naquele tempo podia servir aos orgulhos genealogicos. Os Colonnas eram, desde o século XIV, quando haviam sido os principais fautores do cisma de Avinhão, e tinham dado á cultura européia uma figura tão importante como Fr. Egidio de Roma, geral dos agostinhos e autor do celebre tratado politico-moral "De regimine principis" (uma das fontes principais de tratados congeneres até ao fim do século XVI, e que o nosso Regente D. Pedro, na primeira metade do século XV, tinha em tão grande estima, em tempo de ser papa outro Colonna, Martinho V), eles eram uma das familias mais poderosas de Roma, e estavam-no sendo no século XIV, quando chefiavam as rebeliões aristocraticas na capital dos papas, e quando aquele parentesco com os Sás se estabeleceu. Rodrigueanes de Sá, tronco da familia, e embaixador do Rei D. Fernando em Roma, casou lá então com uma Cecilia Colonna, filha de Giacommo, o condiscipulo e protetor de Petrarca. Foram eles os pais de João Rodrigues de Sá, "o das Galés", figura de relevo em tempo de D. João I, e terceiro avô de Sá de Miranda e de João Rodrigues de Sá de Menezes, "o velho" (que, nascido em 1464, viveu mais de cem anos como o respeitado patriarca do italianismo em Portugal). Que a familia mantinha então, ao longo das gerações, os seus contatos italianos, eis o que poderá deduzir-se do fato de este "Velho" ter estudado na Italia, onde, como aluno do eminente Poliziano, foi condiscipulo do futuro papa Leão X (r. 1513-1521), que era um Médicis. No século XVI, os Colonnas continuavam a ser influentes e poderosos, a ponto de a estirpe de Vittoria ser então italianamente muito mais ilustre que a dos seus parentes portugueses. O pai dela, Fabrizio Colonna, "condottiere" famoso, que morreu em 1520, havia sido, ao serviço do Rei Fernando-o-Catolico, grande condestavel do Reino de Napoles. A mãe era uma Montefeltro, filha de Frederico, duque de Urbino.

Desde criança que Vittoria era prometida esposa de Fernando Francesco d'Avalos, 2.o marquês de Pescara, mais velho do que ela um ano. Nascida em 1490, Vittoria casou com ele aos dezenove anos. De origem espanhola, e pertencente áquela nobreza de Espanha, que por Nápoles se italianizou, este marquês de Pescara foi um dos generais mais famosos das guerras de Itália, até que (24 de fevereiro de 1525) foi gravemente ferido na batalha de Pavia, em que Francisco I de França foi derrotado e aprisionado pelas tropas italo-hispano-germanicas do imperador Carlos V. Avalos era, na batalha, o comandante da infantaria. Quem se fie apenas dos versos lamentosos da sua viuva, há-de supor que a vida do marquês terminou aqui, e heroicamente. Mas não. Ainda que tenha pouco depois (em novembro) morrido das consequencias das gloriosas feridas, teve tempo, todavia, para conspirar, como vice-rei que então era de Napoles, pela independencia dos seus vice-dominios, e de livrar-se do fracasso da conjura, denunciando á justiça imperial os seus cumplices. Não será, assim, apenas por lancinante saudade que a sua amantissima viuva se empenha, nos versos, por enaltecer-lhe as nobres qualidades... O marquesato, por morte dele, passou a um irmão que igualmente foi celebrado general de Carlos V. E uma irmã de ambos, Constança d'Avalos, casada e logo viuva do duque de Amalfi, também como Vittoria Colonna chorou em verso a dor da viuvez.

Desde 1525 até a morte (em fins de fevereiro de 1547), Vittoria passeou pela Italia a sua solidão e a sua magua, minorando-as no convivio dos humanistas, dos poetas, e dos artistas, e recolhendo-se eventualmente a mosteiros em Orvieto, em Viterbo, em Roma. A sua devoção, porém, conheceu alguns desvios hereticos, como o testemunha a sua amizade por Berardino Ochino, um dos grandes agitadores religiosos do seculo XVI, e por Juan de Valdés, um dos primeiros protestantes espanhois e um dos maiores humanistas do seu tempo. Mas, como diz cuidadosamente um dos criticos de Vittoria, ela "continuou catolica". E, na verdade, foi como tal que ela morreu em Roma.

Na poesia italiana do seculo XVI, Vittoria pertence á geração de Veronica Gambara (1485-1550), Francesco Maria Molza (1489-1544), Bernardo Tasso (1493-1569), e Luigi Alamanni (1495-1556). É, de um modo geral, a geração que prolonga o petrarquismo "purista" defendido, contra os estrambotistas, por Pietro Bembo (1470-1547), e que corresponde em Portugal á dos primeiros discipulos de Sá de Miranda: o infante D. Luís, D. João de Lencastre, duque de Aveiro, e Francisco de Sá de Menezes, filho do "Velho" e poeta que foi e ainda é confundido com o primo e mestre.

Varias foram, na Italia da primeira metade do século XVI, as mulheres poetas, cujos versos vieram a ser mais ou menos recolhidos na celebrada colectanea de 1559, "Rime di nobilissime donne". Nessa data, já Vittoria Colonna, ainda em sua vida, estava editada e reditada, e haviam saido póstumos (1554) os versos de Gaspara Stampa (1523?-1564), a quem, hoje, a maior parte da critica concede a palma de grande poeta, que o século XVI concedera a Vittoria (3). A Gasparina trouxe ás elegancias intelectuais e sentimentais do petrarquismo quinhentista uma espontaneidade que é vivência profunda, uma humanidade fremente e refletida, uma consciência agudíssima que se serve do petrarquismo, como de um meio de expressão, para ultrapassá-lo: algo do que faz, com mais viva inteligência, mais ampla experiência da vida, e uma personalidade extremamente complexa, o seu lusitano companheiro de geração, Camões. E Vittoria é, em contrapartida, acusada de ater-se escultoricamente a uma monumentalidade convencional da expressão, e mesmo de, nessa frieza elegantíssima, nem sempre encontrar o tom proprio, ou nem sempre atingir coerentemente as mais íntimas ressonancias dos seus temas. São, até certo ponto, preconceitos críticos do idealismo individualista, derivados de Croce, os responsáveis por este juízo que tanto desvaloriza Vittoria Colonna. Ela é menos "pessoal" que Gaspara Stampa, no sentido em que é muito mais discreta da sua intimidade; e a Stampa chorava amores infelizes (teve pelo menos três), e não a solidão de uma viuvez obsessiva. Por isso mesmo é que os símbolos constantes de Vittoria são a oposição entre o frio e o calor, e a treva e a luz. E a sua poesia seria necessáriamente de uma aparência "fria", se ela transforma o marido morto e espiritualizado no próprio Sol, de cuja luz e cujo calor ela se vê privada. Esta identificação do marquês de Pescara com o Sol, que o torna uma divindade solar (e não apenas por metáfora, visto que as metáforas obsessivas são génese de mitos pessoais (4), e que Vittoria repete á saciedade, é o que constitui, na sua fria contrapartida expressiva, o maior fascinio da sua poesia. E, por paradoxal que pareça, é o que dá ás dores dela, tão literáriamente expressas, uma dignidade mística, em que o mais simples grito humano adquire uma ressonancia extremamente comovente. Se a literatura serviu a Gaspara Stampa para "exprimir-se", ela serviu a Vittoria Colonna, menos que para exprimir-se, para criar um mito pessoal. E tanto assim é, que a Colonna, num dos sonetos que adiante traduzimos, e de cuja sinceridade pessoal e poética, que não são o mesmo) não temos razões para duvidar, proclama que não tem "estilo", mas só a sua dor... Esta dor, é certo, foi-se-lhe tornando um pouco profissional: mas não há nenhuma assumida dignidade que o não seja. Eis quatro dos seus belos sonetos:

"A QUELE STRAZIO..."

A que tormento a vida me reduz
Amor, que obscuro o claro sol me prende,
e no meu peito ao renascer acende
maior desejo da perdida luz!

Beleza que natura nos produz,
que tanto agrada a quem pior dela entende,
mais minha paz me tolhe e mais me ofende,
que a mais quentes suspiros me conduz.

Se verdes prados e se flores miro,
privada de esperanças me arreceio,
pois reverdece a ideia daquel' fruto

que a morte me colheu. Do grave seio
ela tirou brevissimo suspiro,
e a mim deixou-me o amargo e eterno luto.

"QUANDO 'L GRAN LUME..."

Quando o grão lume surge lá no oriente,
que o negro manto desta noite afasta,
e sobre a terra o gelo se desgasta,
já dissolvido no seu raio ardente,

a antiga dor que o sono gentilmente
me adormentara, acorda mais nefasta:
que quando aos outros o prazer se gasta
é que revive o meu mais docemente.

Assim me força uma inimiga sorte
as trevas procurar, fugir da luz,
odiar a vida e desejar a morte.

Que o que outro olhar l'scurece ao meu reluz:
se fecho os olhos, abrem-se-me as portas
á dor profunda que a meu sol conduz.

"ASSAI LUNGA A PROVAR..."

Assaz longe do gelo em peito meu
dos tristes pensamentos de ano em ano,
estava eu então, que em trevas é que em dano
tu me deixaste, ó sol, tornando ao céu.

Indigna fui do ardente zelo teu
e das tuas asas, com que, aceso e ufano,
tu me inflamavas a esquivar o engano
e a desprezar contigo o mortal véu.

Ligeiro tu voaste: e quando abrias
as grandes asas, ah, como foi triste
eu não subir contigo onde subias!

Mas se eu não estava, quando tu partiste!
E minhas forças são sem ti tão frias,
que já não sei se vida ou morte existe!

"SCRIVO SOL PER SFOGAR..."

Eu escrevo só para afogar a dor
em que meu peito se repasta ansioso,
e não por dar mais luz ao sol gracioso
que foi na terra a imagem do valor.

Justa razão me impele a tal fervor
com que me aflige de empanar-lhe a gloria;
mas que outras penas digam da vitoria
com que ele venceu da morte o grande horror.

A pura fé, o ardor, a intensa pena
me escusam ante os outros: grave espanto
que nem razão nem tempo não serena.

Amargas lagrimas, não doce canto.
Turvos suspiros, não uma voz amena.
Estilo não, mas um dorido pranto.

(1) — Os "dialogos de Roma" tiveram recentemente edição na Colecção de Classicos Sá da Costa, anotada por Manuel Mendes.

(2) — Sobre "A Viagem de Italia", ver do autor o artigo publicado no Suplemento Literario de "O Estado de São Paulo", de 8-9-62, e reproduzido em "O Comercio do Porto".

(3) — Como os leitores de Rainer Maria Rilke se recordarão, Gaspara Stampa é nominalmente citada na primeira Elegia de Duino: "Com que fervor lembraste Gaspara Stampa / cujo exemplo sublime faça enfim pensar uma jovem / qualquer, abandonada pelo amante: porque não sou / como ela? (...)" (trad. Dora Ferreira da Silva, São Paulo, 1956).

(4) — Acerca do metaforismo obsessivo e sua transformação em mito pessoal, ver o excelente tratado de Charles Mauron, "Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel (Introduction à la Psychocritique)", Paris, 1963, em que a analise é feita a partir de textos de Baudelaire, Corneille, Mallarmé, Mistral, Molière, Nerval, Racine, e Valéry.

SUMARIO

Jorge de Sena: VITTORIA COLONNA, MARQUESA DE PESCARA
Júlio Garcia Morejon: UNIVERSALIDADE DE GALDÓS
Carmélio: DESENHO — Pág. 1
RESENHA BIBLIOGRÁFICA
Macedo Dantas: TRÊS ASPECTOS DE ANTÔNIO CÂNDIDO
Wilson Martins: LÁPIS BEM APONTADO — Pág. 2
Autran Dourado: RETRATO DE VELHO (Conto)
Vicente de Paulo Vicente de Azevedo: DOMITILA DE CASTRO, MARQUESA DE SANTOS (II)
Manoel Dias Martins: A PROPOSIÇÃO EM OS LUSÍADAS
Cassiano Nunes: ENSINANDO UM PÁSSARO A CANTAR (Poesia) — Pág. 3
Antônio Soares Amora: SOB A MAGIA DOS "PRINCÍPIOS ATIVOS"
Rolmes Barbosa: A SEMANA E OS LIVROS
Alcântara Silveira: EM TÔRNO DO "FOLCLORE NACIONAL"
Domingo Carvalho da Silva: POESIA, MAS SEM LITERATURA — Pág. 4
Mauricio Rittner: FASES DA ESTÉTICA
Cecília Prada: O FUNERAL DA BROADWAY
R. Schnorrenberg: SHAKESPEARE E A MÚSICA (II) — Pág. 5
Nestor Goulart Reis Filho: A ARQUITETURA URBANA: 1900 - 1920
Péricles Eugênio da Silva Ramos: BANZO, PALMARES, ABOLICIONISMO
Livio Xavier: REVISTA DAS REVISTAS — Pág. 6

LETRAS ESPANHOLAS

UNIVERSALIDADE DE GALDÓS

JULIO GARCIA MOREJÓN

De vinte anos para cá, a figura de Benito Pérez Galdós vem conquistando, cada vez mais, a atenção da critica espanhola e estrangeira. No decorrer da reabilitação do romancista canario foi decisiva a obra que com o titulo "Vida y obra de Galdós" publicou em Buenos Aires a egregia personalidade da critica espanhola, Joaquin Casalduero, reeditada há pouco tempo pela Editorial Gredos de Madrid e mencionada já nestas colunas em outra ocasião. Angel del Rio, excelente estudioso de Galdós em 1945, dois anos após a publicação desta obra, na "Revista Hispanica Moderna" de Nova York assim se referia ao livro: "Es este libro de Casalduero, sin duda, uno de los esfuerzos más serios hechos hasta ahora para interpretar el sentido total de la inmensa creación galdosiana dentro de las corrientes artisticas e ideologicas de su tiempo". Em 194[illegible] foi publicado nos Estados Unidos um livro substancial sôbre o romancista de "Fortunata y Jacinta": "Pérez Galdós, the Spanish Liberal Crusader", cujo autor é H. Ch. Berkowitz; obra infelizmente pouco conhecida mas que se torna imprescindivel para a compreensão de aspectos importantes da personalidade galdosiana. Não menos importante é o livro de Sherman H. Eoff, "The Novels of Pérez Galdós", publicado em Saint Louis, em 1954, e que vai agregar-se á estupenda contribuição bibliografica galdosiana divulgada nos Estados Unidos. Nesse mesmo ano em Minneapolis, sai o livro de Walter T. Pattison, "Benito Pérez Galdós and the Creative Process", outra das pedras angulares da interpretação do romance galdosiano. Entre os espanhois, algumas das melhores paginas sôbre nosso autor foram escritas por Federico de Onis, Amado Alonso, Ramón Gómez de la Serna, Salvador de Madariaga, Ramón Pérez de Ayala, Federico Carlos Sáinz de Robles, Guillermo de Torre, Maria Zambrano e Angel del Rio. O livro "Estudios galdosianos", que este ultimo publicou em Zaragoza em 1953, constitui mais uma das obras-chaves para a compreensão da estetica de Galdós. Entre os franceses, o critico que mais se destaca é Robert Ricard. Há alguns anos tivemos ocasião de apreciar neste mesmo "Suplemento" um dos seus livros sôbre o romancista de "Gloria". E há pouco tempo, quando estivemos em Paris fazendo uma conferencia na Sorbonne sôbre Unamuno, o proprio Robert Ricard, um dos diretores do Instituto de Estudos Hispanicos daquela Universidade, nos entregou seu ultimo livro sôbre o romancista canario, intitulado "Aspect de Galdós", do qual trataremos outro dia.

Esta introdução bibliografica — resumo do melhor que se escreveu sôbre o melhor romancista espanhol do seculo XIX — nos foi motivada pela leitura do extraordinario livro de Ricardo Gullón "Galdós, novelista moderno" (Madrid, Taurus, 1960, 299 pags.). Sob qualquer angulo que se queira considerá-lo, é um belissimo estudo da personalidade de criadora de Galdós. E talvez seja o mais completo trabalho de conjunto até agora.

Hoje em dia, tudo o que se faça em prol do credito artistico de um homem como Pérez Galdós é pouco, dada a magnitude de sua empresa e os resultados esteticos e humanos alcançados. O mundo que o romancista recria com sua pena poderá não ter a transcendencia humana que alguns criticos mal-avisados pedem á materia literaria, mas Galdós chegou a penetrar tão profundamente nos meandros da consciencia individual e social da Espanha de seu tempo, como Lope e Cervantes já tinham feito em fins do seculo XVI e principios do XVII, que os resultados obtidos extravasam os limites meramente nacionais para ganharem ressonancias universais. Galdós, como Balzac, como Dostoievski, como Tolstoi, como Dickens, aos quais se compara em grandeza de propositos e de resultados, soube conquistar o eterno aprofundando-se no particular, no ambito restrito de seu tempo e de sua patria, com um olhar clinico que ao diagnosticar uma paixão o diagnostico torna-se valido para qualquer hora em qualquer parte do mundo. Juan Ramón, nos seus cursos sôbre o Modernismo, dizia que "lo universal es la elevacion de lo nacional a lo absoluto". Os processos analiticos galdosianos da realidade espanhola do seculo XIX são, hoje em dia, aplicaveis a qualquer latitude.

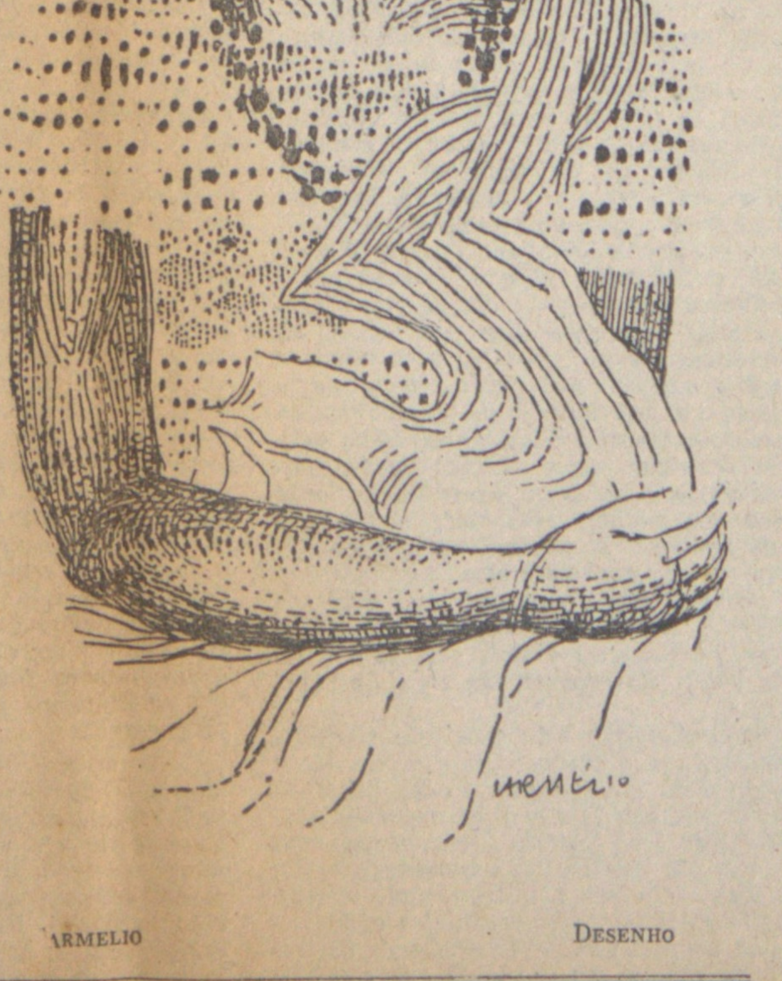
Partindo do estudo biografico, preciso e emocionado, pois o critico está desde o inicio ao lado do romancista, o que não quer dizer que a paixão lhe ofusque o pensamento, pois as razões de seu gosto têm apoios objetivos suficientes que emanam das proprias condições da obra de Galdós. Ricardo Gullón situa o romancista entre os demais de sua época, antes de colocá-lo ao lado dos grandes nomes do romance europeu do século XIX. A Espanha atravessava um periodo rico de escritores que se dedicavam ao genero: Alarcon, Pereda, Pardo Bazán, "Clarin", Valera, para citar os mais representativos. Galdós, porém, supera todos e é preciso voltar até Cervantes para encontrar alguém com quem se possa compará-lo. Fora da Espanha, Gullón recorre a figuras européias como Balzac, seguida de Dostoievski e Dickens. Estes são irmãos espirituais de Galdós, aos quais, de nosso ponto de vista, se iguala em grandeza criadora. O critico não analisa influencias mas pontos de contacto entre eles. A dissecação da sociedade européia, que o escritor espanhol encontrou nas obras daqueles grandes genios, é o que pretende realizar no cenario de sua terra. Há momentos em que Balzac vence Pérez Galdós: no impulso imaginativo e no poder de conseguir efeitos dramaticos. Mas, noutros, sai vitorioso os escritos de Las Palmas. Sempre que o freio do bom senso e do poder da memoria se faz necessario não há quem supere Galdós. Discute, depois, a afirmação de que Dickens influenciou-o mais do que qualquer outro e se detém nos pontos comuns a ambos autores para chegar á seguinte conclusão, á qual já havia chegado antes Salvador de Madariaga: de que o discipulo é superior ao mestre. Madariaga disse que "Galdós es superior a Dickens, porque su "vis comica" procede de condiciones universales humanas, mientras que en Dickens lo comico surge de circunstancias locales, sociales, convencionales". E o supera também na construção dos personagens. Os de Dickens estão previamente traçados, mercê de um preconceito do autor, que classifica "a priori" os homens em bons e maus. Galdós, porém, deixa-os viver. Que eles construam sua propria vida, da qual ele, o autor, é apenas um espectador. Somente nisto se compara a Dostoievski: na apresentação do personagem sob multiplos pontos de vista, embora seja preciso reconhecer que os enfoques do romancista russo calam mais fundo que os de Galdós. O matiz diferenciador de ambas criações deriva do fato de que o autor russo "se interesa en personajes con problemas excepcionales, en tanto que el español se preocupa por gente común, con problemas corrientes".

Depois de relacioná-lo com seus contemporaneos, para compreender sua filiação, Ricardo Gullón evoca Cervantes. O parentesco entre os dois escritores é demasiado evidente. "La forma de narrar, la de concebir los personajes y la estructura de las novelas están, em buena parte, aprendidas en Cervantes". A melhor prova desta filiação está em "Nazarin". A equação Galdós-Cervantes não se baseia tão-somente na afinidade dos temperamentos e na semelhança de estilos, mas finca suas raizes na igual atitude sentimental ante o homem. "Los dos procuran integrar lo real y lo maravilloso, la cordura y la demencia, sirviéndose de contrastes entre diversos aspectos de la realidad para conquistar una verdad más compleja".

Podemos dizer que, até aqui, e se consumiram quase sessenta paginas, Ricardo Gullón se limitou a estimar "a posteriori" a criação de Galdós, situando-a diante de grandes romancistas de seu seculo, e chegou á seguinte conclusão: "Durante algun tiempo estuvo de moda ignorarle, censurarle, por vulgar, o como dijo un pedante: "porque olia a cocido". Quién se acuerda de eso? Ahi está Galdós más vivo que nunca, más real que nunca; en su cielo, en ese cielo donde su inmovilidad y su silencio contrastan con la agitación de aquel obeso Balzac que corre de un lado para otro, maquinando sin cesar combinaciones y proyectos financieros, o con el patetismo de aquel descarnado Dostoievski, que desde la angustia y el sufrimiento, desde la epilepsia y la zozobra, escribió su dramatico mensaje. Tan diferente de ellos y, sin embargo, inequivocamente, de la misma estirpe y de la misma estatura: con Tolstoi, con Dickens, con Henry James, de una raza de creadores cuyo genio engrandeció al mundo porque le reveló ámbitos y seres antes hermeticos".

A analise propriamente dita do romance de Galdós começa depois dessas significativas palavras e os resultados do mesmo são os que motivaram aquelas. Toda a novelistica de Galdós vai desfilar pelas paginas deste livro singular, desde a primeira série dos "Episodios Nacionales" até a sexta e ultima, inacabada; desde as obras da primeira época, que têm sido chamadas de tese ("Dona Perfecta", "Gloria", "Marianela" e "La familia de León Roch") até o ciclo de romances espanhois contemporaneos. E' nestas ultimas que o olhar do critico penetra mais profundamente ("La desheredada", "La de Bringas", "Lo prohibido", "Fortunata y Jacinta", "La incognita", "Torquemada en la hoguera", "Realidad", "Angel Guerra", "La loca de la casa", "Nazarin", "Misericordia" e "El abuelo" são as que merecem sua maior atenção), sendo que analisa temas, psicologia de personagens, processos de composição e estrutura, modos de comportamento humano e tantos outros aspectos dignos de atenção no romance de Galdós. Quando trata de classificar este mundo de ficção a formula que o critico encontra é a de um realismo transcendente no qual se inspira o autor e "del cual se derivaron importantes consecuencias, en particular la ascensión del novelista a los dominios de esa segunda zona de lo real, activa en sus novelas; ese ondulante y secreto transfondo donde el hombre se prolonga y revela. Por no ser un realismo superficial, sino profundo, llegó al equilibrio de estas narraciones en donde lo vulgar cotidiano aparece realizado y enriquecido por la presencia de lo maravilloso".

Se um homem como Unamuno, para citar o escritor da geração de 98 que com mais preconceitos se aproximou da obra do romancista canario, tivesse lido sua obra com atenção e mais largueza de horizontes, perceberia, como os criticos e leitores de hoje, que Galdós chegou mesmo a antecipar-se a grandes romancistas contemporaneos em algumas descobertas importantes, porque seu mundo é mais denso e profundo que sua deliberada simplicidade formal sugere. Nos romances do autor de "Realidad", por exemplo, como bem soube valorizar Ricardo Gullón, encontra-se "a su manera, naturalmente, un tratamiento nuevo, intenso, del soliloquio, que anticipa el discutido procedimiento estilistico de James Joyce: el monologo interior". Esteticamente os monologos de Galdós são superiores porque tendo um conceito mais cabal do romance sabe eliminar o superfluo e selecionar o essencial. E em se tratando de antecipação, Galdós descobre, muito antes de outros, "los sentimientos del hombre moderno, desgajado de toda fe, sin esperanza sustentadora, y de pronto situado frente a esta dramatica verdad: el sentido del deber no basta para ligarle a la vida, porque el mundo desestima los valores que sostuvieron, si no crearon, la concepcion del deber que hasta ahora se mantuvo en pie". Isto é o que afirma Gullón depois de umas das melhores analises de romance escritas ultimamente na Espanha: a de "Miau", obra na qual o personagem Villaamil anuncia, com anos de antecipação, o mundo asfixiante do romance de Kafka. A analise de "Miau" ocupa as ultimas vinte e três paginas do livro e serve de amostra para a compreensão do processo interpretativo usado pelo critico. Ricardo Gullón serve-se de processos estruturais amplos, ditados pelos conteudos esteticos revelados pelas proprias criações de Galdós. Não seguiu os caminhos da moderna estilistica espanhola, embora se possa dizer, examinando sua propria obra á luz da mesma, que a analise estrutural do romance de Galdós seja uma analise do significado ou da forma interna. Partindo desse ponto de vista Gullón obteve resultados esplendidos, principalmente ao examinar a importancia do fantastico e do sobrenatural em Galdós, o mundo dos sonhos e das alucinações, as personagens anormais, o monologo interior, já citado etc. Dedica á linguagem e á tecnica de composição o espaço suficiente para que a obra não claudique; o bastante para fazer ver a equivalencia da forma com o fundo, mais amplamente estudado. E' tal a riqueza da obra que comentamos que chegamos ao fim pesarosos por não ser possivel dar aos leitores maiores detalhes. Mas como temos de concluir as nossas considerações, que estas palavras sirvam para resumir os resultados obtidos pelo critico e a importancia do romancista estudado: "Gran mirada la de Galdós! Enfocada sobre una pasión, sobre una crisis espiritual o social, cala hasta los ultimos estratos, hasta la vibrante entraña, y la extrae, para nosotros, en los puntos de la pluma. Describió la vida espanola del siglo pasado con tal fidelidad y precisión que bajo el dibujo anecdótico transparece la filigrana de la realidad permanente, y tras la silueta del hombre decimonónico, la imagen del hombre eterno. Arraigado en el tiempo y en el espacio, dentro de un mundo concreto, el personaje galdosiano no resulta por eso menos universal. Al contrario, por ese mismo arraigo lo es más: es el hombre, a secas".



CARMELIO — DESENHO

RESENHA BIBLIOGRAFICA

José da Veiga Oliveira — Mario Mascherpe — Antonio de Almeida Prado
J. C. Ismael — José Roberto do Amaral Lapa

MUSICA

Mozart de Araujo, A MODINHA E O LUNDU NO SECULO XVIII, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963, 159 págs.

Mozart de Araujo é indiscutivelmente um dos maiores musicologos brasileiros da atualidade. Suas conferencias sempre são modelo de clareza e solida erudição, como a que proferiu em São Paulo no ano passado, ao ensejo das comemorações do I Centenário do compositor carioca Ernesto Nazareth (1863-1934).

Surge agora a primeira de uma série de monografias, a que o A. sob imerecida modéstia, qualifica de "esboço historico e bibliografico, cuja continuação compreenderá modinhas e lundus do tempo do Rei, do Primeiro e do Segundo Impérios e da Republica".

Assim, a semente lançada pelo grande Mario de Andrade, no luminoso prefacio critico das "Modinhas Imperiais" (São Paulo, 1930; reimpressas nas Obras Completas, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964), — frutificou no presente trabalho e nos que se lhe seguirão.

Trata-se de estudo solidamente alicerçado em pesquisas do proprio A. nas bibliotecas do Conservatorio de Paris e Nacional de Lisboa, e de cujos resultados práticos resultou a revelação do "Amor Brasileiro — capricho para piano sobre um lundu brasileiro" de Sigismund Neukomm, discipulo de Joseph Haydn, que estagiou no Rio de Janeiro, de 1816 a 1821. Essa deliciosa partitura, gravada por Arnaldo Estrela no vol. I da "Antologia da Musica Erudita Brasileira" (Festa, Discos, LDR-5004), como assinala o A., "faz recuar de 50 anos a primazia até agora atribuida a Brazilio Itiberê, que em 1869 empregou na sua fantasia caracteristica para piano "A Sertaneja" um tema de fandango paranaense, "Balaio meu bem balaio" (pag. 9).

Mas se a pesquisa constitui verdadeiro metodo de trabalho do A., por outro lado perfilha a prudencia de nada concluir sob meras hipoteses, porquanto a origem da modinha e do lundu parece indecisa, embora um e outro representem, "por assim dizer, os pilares mestres sôbre os quais se ergueu todo o arcabouço da musica popular brasileira" (pag. 11).

A modinha surgiu entre languidas açafatas da côrte; o lundu, pelo contrario, proliferou nas infectas senzalas. Mas a semelhança entre ambas é notavel, mormente na derradeira decada do setecentos. Verificou-se na sociedade luso-brasileira coeva a filtragem dos gêneros: a modinha, ária de côrte, expandindo-se entre o povo humilde, ao lado do lundu; e este, a principio simples batuque negro, galgou sorrateiramente as escadarias palacianas, e penetrou, triunfal, irresistivel, nas rodas da aristocracia burguesa. "E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, já transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano" (pag. 12). Classes antagonicas, aristocracia e escravatura, se confraternizam na musica, sob consequencias ainda hoje importantes para a fisionomia de nossa musica popular.

Foi o padre mulato Domingos Caldas Barbosa, como assinala o A., que implanta na corte lisboeta o lundu cantado á viola. Pouco depois, a canção solista se transferiu, no bandolim ou no cravo, ao dominio da musica instrumental de camara, perdendo um pouco de seu carater violentamente erotico, que historiadores lhe assinam. O passional fica velado, subentendido nos languidos queixumes de amor, por entre o legato da melodia classica, na aparente compostura dos compassos quadrados.

O A. discute exaustivamente a gênese da modinha, á base de enorme aparato bibliografico citatorio de multiplos textos, em que se destrinçam as obscuridades, contradições, lacunas, temerarias assertivas de quantos versaram a espécie, menos a paternidade brasileira do genero, á base de depoimento do austero e insuspeito dr. Antonio Ribeiro dos Santos, em seus "Manuscriptos", a referir expressamente a pessoa de Caldas Barbosa, o padre-modinheiro, a encantar damas lisboetas com seus rimances á viola.

O A. acrescenta precioso suplemento de partituras pelas fotocopias microfilmadas dos originais, documentos coligidos, anotados, e alguns recopiados, sempre que a impressão das palavras se torna de dificil leitura.

Entre o "Cancioneiro de Musicas Populares" avultam as liricas sobre "Marilia de Dirceu" de Tomás Antonio Gonzaga, a provarem a enorme popularidade do árcade da Inconfidencia Mineira, tanto no Brasil como na Metropole. O repertorio camerista indigena, quase sempre repetitivo, poderia abeberar-se em algumas dessas partituras de bom gabarito artistico.

Previne o A. sobre o José Mauricio, que epigrafa algumas composições: não confundi-lo com o Padre-Mestre carioca José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), tratando-se, como efetivamente se trata, do clérigo reinol homonimo, Mestre de Capela da Catedral de Coimbra (1752-1815) — pag. 64, lapso cometido, "inter alia", por Varnhagem e Mario de Andrade.

O trabalho de Mozart de Araujo sobre dignificar nossa historiografia, marcará época nas letras musicologicas brasilicas. J.V.O.

*

AUTOBIOGRAFIA

Benjamin Franklin, AUTOBIOGRAFIA, tradução de Aydano Arruda, São Paulo, Instituto Brasileiro de Difusão Cultural S.A., 1963, 162 págs.

A tradução do original inglês "Benjamin Franklin Autobiography and Selected Writings" proporciona aos leitores uma grande oportunidade de lêr a biografia, por todos os títulos notável, de uma figura exponencial da história norte-americana. Por meio dessa bem cuidada tradução a IBRASA põe ao alcance do publico leitor em geral á possibilidade de ler uma obra valiosa que anteriormente só alguns privilegiados tinham a possibilidade de conhecer no original.

A leitura da "Autobiografia" de Benjamin Franklin é grandemente agradável e altamente recomendável não só pelas curiosidades e entretenimentos que encerra como também, e principalmente, pelos ensinamentos que nos proporciona referentes aos três diferentes campos em que ganhou justa notoriedade: ciências, letras e política.

A narração dos fatos que constituem a carreira brilhante de B. Franklin mais parece uma história encantada. Nascido em Boston, em 1706, filho de um fabricante de velas e não tendo, aparentemente, nenhuma chance de escapar ao destino de levar uma vida de duros trabalhos, morreu entretanto aos oitenta e quatro anos como um dos mais conhecidos, mais amplamente respeitados e como um dos homens em quem se depositava a mais irrestrita confiança do mundo civilizado.

Apesar de sua autobiografia ser considerada como um exemplo clássico mundial, parece porém que Franklin nunca teve o desejo artístico de escrever pelo prazer de escrever, pois escrever bem foi uma árdua tarefa que êle mesmo se impôs, porque, antes de mais nada, desejava influenciar outras pessoas e não porque sua felicidade estética dependesse de escrever bem.

A "Autobiografia" de Benjamin Franklin não abrange tôda a sua vida, tendo sido interrompida em 1757, cêrca de 33 anos antes do falecimento do estadista norte-americano. Franklin inicia sua biografia como sendo um relato feito a seu filho William Franklin, não somente para narrar as circunstancias de sua vida, mas principalmente porque tendo-se elevado da pobreza e obscuridade em que nasceu e foi criado a uma situação de prosperidade e alto grau de reputação no mundo, tendo passado, como êle próprio diz, "até então com considerável parcela de felicidade, é possível que a posteridade queira conhecer os meios a que recorri, os quais com a bênção de Deus tão bons resultados deram, pois talvez ache alguns dêles adequados á sua própria situação e, portanto, dignos de ser imitados". Êsse desejo do escritor é compreendido e correspondido, pois, quando, por ocasião da revolução, êle interrompeu o seu relato, muitas pessoas lhe enviaram cartas, pedindo-lhe que continuasse a contar a história de sua vida, pois frisavam que a influência que escritos dessa natureza têm sôbre o espirito dos moços é muito grande e "quase insensivelmente levam os moços á resolução de esforçar-se para tornar-se tão bons e eminentes quanto o autor do diário". Em uma carta anotamos o pedido da continuação da narração vazada nos seguintes têrmos: "Vossa história é tão notável que, se não a contardes, algum outro certamente a contará e talvez com risco de causar tanto mal quanto o bem que vossa propria descrição poderia causar. Os pequenos incidentes privados que tereis a relatar serão de considerável utilidade, pois desejamos, acima de tudo, regras de prudência nas coisas comuns, e será curioso ver como agistes nestas coisas. Apresentará, além disso, um quadro das condições internas do vosso país, que não penso que os escritos de César e Tácito pudessem ser mais interessantes para um verdadeiro juiz da natureza e da sociedade humana". De fato, enquanto a primeira parte da "Autobiografia" consta de um relato de acontecimentos pessoais, de ordem particular, dos primeiros anos de sua mocidade, escritos com a evidente intenção de edificar, orientar e estimular os jovens a seguir práticas de diligência e temperança, a segunda parte é um relato da história dos Estados Unidos nos seus primórdios. Se a primeira parte é a biografia de Franklin, a segunda parte é a biografia da América que se formava.

Homem de incansável atividade, emprestou sua valiosa colaboração a todos os empreendimentos da época que visassem o bem publico. Como membro da Assembléia foi o autor dos melhores projetos que significassem qualquer benfeitoria para sua comunidade. Por isso foi Franklin, no dizer de Carlyle, "the father of all the Yankees". O poder e o significado de Franklin como lider cívico e estadista pode ser facilmente compreendido lembrando-se o fato de que êle foi o unico americano encarregado por seus concidadãos de escrever e assinar os quatro documentos que transformaram as treze colônias rebeldes nos Estados Unidos da América: A Declaração da Independência, o Tratado da Amizade e Defesa com a França, o Tratado de Paz com a Grã-Bretanha e a Constituição dos Estados Unidos. Se êle não tivesse feito mais nada, ainda assim seria uma das mais notáveis figuras da história norte-americana. M.M.

*

HISTORIA

Vivaldo Coaracy, PAQUETÁ, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1964, 168 pags.

Vivaldo Coaracy é um dos mais curiosos espiritos literários de nosso meio.

Os seus recursos de escritor não conhecem limitação. Afora a poesia, e talvez o conto, cultivou com igual exito o romance, o jornalismo, as memórias, a história, o ensaio, sem falarmos já nos temários tecnicos relacionados com sua profissão de engenheiro, e, principalmente, a crônica, esse genero indefinivel, essencialmente brasileiro.

Coaracy é o mestre da crônica. Nas suas mãos, ela assume uma admirável virtualidade de expressão, de graça e de penetração psicologica.

De onde virá esse poder de adaptação a temas tão diversos, num homem que é feito de uma só peça, de um só proceder e de um só parecer?

E' que, na realidade, não existe tal acomodação: essa variada produtividade é uma consequencia de sua formação cultural. Não se trata da cultura humanista, nem da estritamente literária, comum a todos os escritores; mas da que se convencionou chamar cultura geral, ou melhor dita, de ciencias exatas e naturais, a fisica, a botanica, a quimica, as matematicas, conhecimentos básicos que alargam muito a capacidade de imaginação, armando-a com grandes subsidios emprestados á cultura.

A espantosa produção de Julio Verne, por exemplo, assentava nos sólidos conhecimentos que ele tinha dos assuntos tratados.

Entre nós, confunde-se, geralmente, imaginação com exuberancia verbal.

Uma prova modesta, mas sugestiva, de nossa pobreza criadora no dominio da imaginação, manifesta-se na quase não existente exploração da literatura policial.

Três dos nossos maiores escritores — Medeiros e Albuquerque, Afranio Peixoto e creio que Coelho Neto, ensaiaram a introdução em colaboração conjunta, do genero aqui, mas sem exito e sem seguidores.

Vivaldo Coaracy é o exemplo de um narrador atraente, exato e solidamente alicerçado na verdade histórica sempre fundamentada.

Desce até a profundidade das coisas, com o ar de quem pervaga despretensiosamente sobre elas.

Sob o fascinio do seu poder narrativo, na evocação histórica da Ilha, Paquetá revive em todos os seus aspectos materiais, religiosos, administrativos, entrevistos com espirito pregresso e atual. Nada escapa á sua observação e á sua critica interpretativa.

Analisa com restrição os fatos que não se sustentam em documentação idonea inatacável. Assim repele a pretensa existencia dos Tamoios na Ilha, com argumentos próprios. "E verdade é que não existe base cientifica ou histórica para a afirmativa. E' produto de imaginação fertil".

O caso da "Moreninha", exclusivamente literário, merece-lhe um acolhimento igualmente negativo, mas cordial.

Todo mundo conhece o romance de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1844, que forma logo abaixo do "Guarani" de José de Alencar, em edições, nas letras nacionais.

Não se sabe bem porque, nem como, a heroina que dá o nome ao romance, ficou incorporada ás tradições de Paquetá.

"Não há nas páginas de "A Moreninha" — escreve Coaracy — uma só referencia direta a Paquetá. O nome da Ilha nunca é mencionado nos capitulos do livro, e não se encontra nele qualquer indicação precisa para identificá-la. Esta a verdade que o leitor atento do romance pode facilmente constatar". E acrescenta pouco adiante: "Que valem, porém, depoimentos e testemunhas defronte de uma tradição fundamente encravada na credulidade popular? A lenda é sempre mais bela e atraente do que a crua e insossa realidade".

"Le faux et le merveilleux sont plus humains que l'homme vrai", disse Paul Valery.

Vai-se a Paquetá para ver a Praia e a Pedra da Moreninha, assim como vão turistas á prisão de onde se evadiram Edmond Dantès, o famigerado Conde de Monte-Cristo do célebre romance de Dumas, e seu companheiro de prisão, o abade Faria, do Castelo Forte de If, na baía de Marselha, e como em Londres se visita a casa de Sherlock Holmes.

Vivaldo Coaracy é o mestre da narrativa histórica. Os seus livros anteriores, "O Rio de Janeiro no século 17", e "Memórias da Cidade do Rio de Janeiro", já haviam demonstrado a sua capacidade de penetrar na pesquisa bibliografica, de seu natural árida, e apresentá-la nos seus resultados de maneira atraente, e, ao mesmo tempo, instrutiva.

Agora chegou a vez de Paquetá, e a Ilha foi esmiuçada em todos os seus meandros de interesse geral. A.A.P.

*

CINEMA

Christian Ledieu, JOSEPH LOSEY, col. "Cinéma D'Aujourd'hui", vol. ed. Seghers, Paris, 1963, 216 pags.

Citando o proprio Losey, o A. do livro em questão distingue dois periodos na obra do tão discutido (e pouco compreendido) cineasta: o primeiro vai desde sua estreia na longa-metragem em 1948, com "O Menino dos Cabelos Verdes", até "The Intimate Stranger", realizado em 1955 sob o pseudonimo de Joseph Walton e o segundo começa com "Time without Pity" feito no ano seguinte.

Quando, em 1950, Losey abandonou os EUA por motivos politicos, havia realizado meia duzia de filmes de longa-metragem. A critica domestica nunca deixou de lhe fazer restrições, enquanto a europeia chamava a atenção para a sua extrema sensibilidade plastica. E foi na Europa, como assevera Ledieu, que Losey encontrou sua patria, o campo e a materia propicia ás suas preocupações.

Cineasta "maldito", Losey tem-se dedicado a compreender a classe de pessoas que não aceita os valores impostos pela sociedade, mas que, em contrapartida, gostariam de ser por ela aceitas". Seus temas são, preferentemente realistas, e sua linguagem quase sempre tão rebuscada e formalista que muitas vezes constitui um olhar ironico (não metafisicamente falando, porem) ás proprias situações em que suas personagens se envolvem, como, p. ex., em "Eva", há pouco exibido dentre nós.

A carreira de Losey apresenta altos e baixos: se de um lado "O Fugitivo de Santa Marta" permanece como um dos melhores momentos de sua obra, não podemos nos esquecer de "Por Am[illegible]e mata", filme mediocr[illegible] que Ledieu faz de sua obra, tiramos as seguintes conclusões: para Losey a natureza humana representa um misterio, um tema inesgotavel de pesquisas e de divagações; suas personagens têm consciencia do destino, mas não o aceitam; o "homem em situação" (tema tão caro a Hitchcock) torna-se insensivel ao meio e só reage quando é obrigado a dialogar consigo mesmo. Artesanalmente, Losey lembra Lang, Aldrich ou George Stevens; não é nem nunca foi (fariamos exceção á sua primeira fita) fascinado por temas facilmente digeriveis pelo grande publico e a resposta que lhe dá ás suas exigencias constitui toda uma complexa filmografia.

"O ato criador — diz Ledieu — sublima o ato de viver e a obra de Losey constitui o sinal de esperança, suprema prova de amor, na sua primeira e unica vitoria estetica". Acusado de buscar uma forma de sensacionalismo, ao escolher temas chocantes, Losey declarou o seguinte, a proposito de "Eva" e suas palavras podem ser aplicadas a toda sua obra: "Estou cansado de ser chamado de pessimista... Creio na vida e a amo como aos seres humanos — como massa e como individuos. Não amo algumas de suas manifestações, mas amo profundamente a vida. Escolhi que devo viver o mais plenamente possivel. Espero que este sentimento e esta atitude sejam evidentes em meus filmes... Amo tanto a vida que me revolto contra aqueles que a estatizam, destroem e corrompem... Tenho medo da vida, mas não de vivê-la... Eu não sou pessimista e tenho certeza de que meus filmes tambem não o são".

Profundamente influenciado por Brecht, confessa dever a este os aspectos particulares que se refletem diretamente na sua obra: a importancia e a precisão do gesto, da contextura e da linha dos objetos; a economia de movimentos, atores e camara; a diferença entre calma e estatismo; a fluidez da composição; a extensão da visão do olho individual.

Não sendo nenhum genio criador, Losey, contudo, não tem deixado de corresponder ao que se exige de um cineasta consciente, incapaz de se expressar a não ser pelos seus filmes. J.C.I.

*

BRASILIANA

AMAZÔNIA — BIBLIOGRAFIA, Rio de Janeiro, Conselho de Pesquisas, 1963, 832 págs.

A Amazônia tem sido, desde o povoamento do Brasil, um permanente desafio á iniciativa oficial e particular, nacional e estrangeira. Dessa situação nasceu, como era de esperar-se, um especial interêsse, como nenhuma outra área do país conseguiu provocar, dando resultado por sua vez a uma bibliografia das mais vastas, que tem vasculhado aquela região em todos os sentidos e dominios cognoscíveis, numa abordagem que tenta responder assim ao desafio que ela lançou.

Justamente para o levantamento dessa bibliografia de quase quatro séculos, obra esmorecedora, não apenas pelo volume, mas pela sua complexidade, como também pela inacessibilidade de muitos textos, é que vêm de congraçar-se três das mais importantes instituições de investigação cientifica que possuímos, ou seja, o Conselho Nacional de Pesquisas, o Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação e o Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia.

O resultado é êste alentado volume, extraordinário cometimento, cuja publicação não deve passar despercebida dos cientistas brasileiros, pelo que ela representa como pesquisa, além de constituir excelente instrumento de trabalho, compreendendo quase tudo quanto se pretenda estudar da Amazônia: geografia, folclore, história, geologia, botanica, zoologia, literatura, economia, etnografia etc., etc.

Arrolando nada menos de 7688 títulos, em louvável critério seletivo e obedecendo nos mínimos detalhes ás convenções que disciplinam a moderna bibliografia, o volume foi elaborado dentro da Clasificação Decimal Universal, o que torna sem duvida da mais alta valia para todos os pesquisadores, movidos que estejam pelos mais diferentes objetivos de trabalho. Além do mais, a bibliografia inclui índices de autores e de assuntos, o que dá ainda maior facilidade ao consulente.

Êsse inventário, compreendendo a coleção e seleção dos mais diversos tipos de fontes de interêsse para a Amazônia, levou nada menos de nove anos de trabalho. Nêle estão insertos desde as próprias bibliografias amazônicas já publicadas, até os textos de lei, os diários de viagem, as comunicações de pesquisa e as monografias de alto nível, os artigos de jornal; enfim, desde a ciência até a ficção, tudo quanto se escreveu nas mais variadas línguas num dilatado período que vai de 1614 a 1962.

Assentada no trabalho pioneiro do etnógrafo Rodolpho R. Schuller, do Museu Paraense "Emílio Goeldi", que levantou 1897 títulos para uma Bibliografia Amazônica, a obra agora editada pelo IBBD ampliou de maneira impressionante aquêle rol, inclusive corrigindo-o.

Reconhecendo que dificilmente se pode publicar em caráter definitivo uma bibliografia, seja ela sinalética ou analítica, o IBBD já anunciou uma nova edição revista e, aumentada desta da Amazônia, abrindo assim a possibilidade de todo estudioso colaborar, remetendo informações que possam enriquecer ainda mais o inventário ora publicado.

Coroamento digno da obra será realmente a preocupação de reunirem-se no futuro todos os textos relacionados na Bibliografia para a formação de um Centro de Informações Científicas da Amazônia, conforme a inteligente sugestão que vai contida no seu Prefácio. Assim, também a transformação dessa bibliografia em analítica numa próxima edição, seria dar uma nova e custosa dimensão a um trabalho já de si tão merecedor do mais franco e caloroso acolhimento. J.R.A.L.

TRES ASPECTOS DE ANTONIO CANDIDO

Macedo Dantas

Sôbre o método e as teorias de Antonio Candido, falarão os ensaistas, os especialistas, enfim. Cabe, nesta altura de sua vida e de sua obra, uma impressão de leitor, em depoimento singelo. E' o que o signatario pretende fazer.

A quem lê o jovem mestre, três faces apresenta sua personalidade de escritor: a) — honestidade intelectual; b) — espírito de análise e de síntese; c) — capacidade de trabalho. Evidentemente, a ordem é mais ou menos arbitrária, podendo ser invertida, a critério pessoal.

Destaco em primeiro lugar a honestidade intelectual de Antonio Candido, pois me parece que sem seriedade nenhum artista, nenhum cientista será grande. Essa probidade profissional, que é quase sempre uma decorrencia da inteireza moral, está patente em todos os seus livros, desde a "Brigada Ligeira" até a monumental "Formação da Literatura Brasileira", obra unica no genero em lingua portuguesa pela sistematização e pela realização artistica. Sente-se vibrar, a cada pagina, uma personalidade vigorosa e cheia de sensibilidade, incapaz de citação deturpada, de exibições de cultura, de um cabotinismo tão comum nos paises sem tradição universitaria. Dessa posição provém, inegavelmente, a sua compreensão lucida da precariedade dos juizos humanos, da relatividade dos valores estéticos, da subjetividade do gôsto, tudo a impedir o circulo crasso do dogmatismo. Nem impressionismo superficial nem cientificismo pedante. Ainda uma consequência dessa dignidade é a duvida fecunda (nem sempre a duvida é esterilidade e morte), a lealdade para com criticados e leitores. Virtudes, em suma, inerentes ao ensaista, ao sábio, no seu esforço de captação das realidades tangíveis ou abstratas.

Da honestidade intelectual de Antonio Candido derivam-se, a meu ver, outros atributos substanciais, como a serenidade no exame do texto. A crítica autentica reclama serenidade, nobreza e objetividade; no humus da paixão vicejam os aristarcos medíocres. Mas destaquemos também no escritor brasileiro, além dêsse traço basilar, a independencia sem orgulho e a coragem sem bravata. Aliás, tudo talvez seja o desdobramento lógico de sua visão cósmica, de sua interpretação dos grandes problemas da vida. Ao contrário de certos julgadores, Antonio Candido revela, nas entrelinhas, o conceito latente de que literatura sem sangue e sem rumo está fadada a constituir um mísero exercicio transitório. Pessoalmente, na verdade, Antonio Candido é a confirmação do pensador, com a sua bondade, sua austeridade na catedra. Quem, como o signatario, recorreu um dia á generosidade e á perspicácia do autor de "Ficção e Confissão" — em 1952 leu um romance que ainda conservo inédito, leu e exarou longamente por escrito o seu parecer indicando o verdadeiro caminho a seguir ao desnorteado novelista — pode testemunhar que esse intelectual silencioso e modesto não decepciona o leitor distante. E para aqueles que não aceitam a dicotomia entre o homem e a obra, trata-se de feliz verificação.

O estilo seria, nessa linha de apreciação, também originado do escrupulo de Antonio Candido. Ele escreve bem, escreve maravilhosamente, sem retórica e sem aspereza, ao contrario de um Silvio Romero, de um José Verissimo, de um Nestor Vitor. Parece pertencer ao grupo dos escritores que consideram uma falha moral, uma forma de relaxamento individual as transgressões do código estilistico. Talvez mesmo descortesia para com o leitor. Não é preciso imitarmos o requinte de Raul Pompéia, êsse exagêro morbido no corte da frase e que acaba em eterno engavetamento. Indispensavel, porém, uma especie de higiene verbal, que nos manda colocar de lado a indolencia e tornar mais apresentavel o pensamento. Fiel a si proprio, Antonio Candido fugiu ao mau exemplo dos seus predecessores, seguindo, nesse particular apenas, o modelo de Ronald de Carvalho, mais proximo da nossa concepção formal. Uma das belas conquistas do Modernismo reside no cultivo da Estilistica, com a subordinação da Gramatica, invertidas as posições do tempo de Rui Barbosa.

Espirito de analise e de sintese ao mais alto grau — eis uma dupla caracteristica de Antonio Candido. Não é facil a coexistencia harmoniosa dessas faculdades. Há os que sabem ver o detalhe secreto, mas fracassam na visão de conjunto, na pintura do painel. São aves sem alcance de vôo. Sabe-se que sem a capacidade de decompor e de conglobar em quadros luminosos não poderá existir notavel historiador, literario ou não.

Antonio Candido estuda profundamente as origens da nossa literatura. Condensa, em capitulos inesqueciveis, as escolas, correntes, influencias e fenomenos culturais das epocas delimitadas, estabelecendo indelevelmente as raizes da poesia e da prosa do Brasil. E' um vasto e limpido panorama, com o nosso País em primeiro e o Ocidente em segundo plano. Dois aspectos surgem, com o necessario relevo: os laços com Portugal e o papel decisivo do nacionalismo na formação das letras patrias.

Não esquecerá, quem ler "Formação da Literatura Brasileira", as paginas em que as duas faculdades "maitresses" do ensaista emergem com raro brilho e agudeza. Lembro os retratos de Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Castro Alves, José de Alencar. Notavel critico de Ficção e de Poesia ao mesmo tempo, como todos os mestres do genero, Antonio Candido gravou medalhas definitivas encerrando a personalidade e a arte dessas figuras classicas.

Resta a capacidade de trabalho de Antonio Candido. Esse historiador leu tudo, pesquisou tudo, tudo fichou. Seu poder de assimilação é extraordinario. Assombra-nos a sua energia e a sua paciencia em percorrer com os proprios olhos os produtos da nossa incipiente, enfadonha literatura, os documentos mais obscuros e pesados. Distante de um Ronald, cujo apreciavel compendio se ressente da falta desse heroico mergulho no bom e no bagaço, Antonio Candido levou anos consultando livros, além das fontes estrangeiras, de imensa bibliografia européia. Creio que ninguém até hoje realizou essa proeza de Hercules pelos cartapacios amarelados das bibliotecas publicas, captando o essencial. Como o garimpeiro que vai bateando as areias auriferas até faiscar, violento, o metal cobiçado, também ele, não raro, com discernimento, extrai lindas rosas de jardins infestados de urtigas, entregues ao tempo e á destruição.

Mantém galhardamente a tradição de um Tristão de Ataide, de um Alvaro Lins, de um Osmar Pimentel (esse Osmar modesto, admiravel, cujos "Apontamentos de Leitura", unico trabalho estampado após longa judicatura critica na imprensa, bastariam para mostrar a medida do seu valor como ensaista). Um escritor forrado de humanismo e de argucia inquiridora ante os textos mais complexos, como ainda agora o demonstra no esplendido "Tese e Antitese". Tem a elegancia formal de Alvaro, a envergadura de Silvio (uma vocação profunda de sociologo transviada na poligrafia dispersiva e na polemica inutil), a austeridade de Verissimo e, ainda, a intuição criadora de Tristão de Ataide.

Aqui está o ponto-chave na personalidade dos mestres de qualquer genero, linha demarcadora entre verbalismo e obra-prima. Um dia, com a sua modestia, Antonio Candido terminou assim o prefacio de um pequeno livro: "Se não podemos ser criadores, sejamos ao menos observadores literarios". Não tem razão o mestre. O critico completo, humano, competente, imparcial, possui intuição criadora, tanto quanto o poeta, o romancista, o teatrologo. Forma de criativismo paralelo, um dialogo entre artista e o leitor que os elaboradores de engenhos esteticos são incapazes de manter. Emoldurando a obra de arte, o ensaio é uma continuação do "élan" concepcional. Matizes ou subterraneos escapados ao leitor e mesmo ao autor, são coloridos e iluminados pelo exegeta. E' como se um fluido escorresse, sutil, na magia das coisas invisiveis ou misteriosas, fundindo duas vozes, a do que inventou e a do que integrou pelo comentario. Sem a colaboração do interprete não existe compositor.

Não se iluda Antonio Candido com o rompante de Balzac face a Sainte-Beuve, num debate em que ambos se apaixonaram. Bem sabia o pai de Eugenia Grandet — como todos os verdadeiros ficcionistas — que o romancista precisa do critico, pois são xipofagos. Nos "lundis", tremulo, ansioso, vai ao julgamento que finge desprezar. Ali, num canto de jornal, diante de outro espirito irmão, é que os poetas, os romancistas buscam forças, recarregam armas para a incerta travessia do limo da imaginação á fria pagina impressa.

Georg Lukacz

Dentro da edição completa (em 12 volumes) das obras de Georg Lukacz acabam de sair dois volumes, num total de mais de 1.700 paginas, com o titulo "A peculiaridade do fenomeno estetico". Lukacz vê-se, a si mesmo, como ponto mais avançado de uma tradição estetica que se inicia com Aristoteles e, passando por Bacon, Espinoza e Vico, teve seu inspirador decisivo em Hegel. O problema central é a reprodução estetica do mundo, isto é, a "mimesis". A reprodução estetica é diferenciada, em analise ampla, da reprodução cientifica. Obra evidentemente unilateral, ela representa a primeira tentativa meticulosa e sistematica de criar uma estetica á base do materialismo historico.

ÚLTIMOS LIVROS

LAPIS BEM APONTADO

Wilson Martins

Nos anos 40, o sr. Alvaro Lins, envolvendo a expressão em todas as cautelas desejaveis, definia a critica como o "professorado da literatura"; nos anos 50, o sr. Afranio Coutinho, com a convicção caracteristica dos espiritos sistematicos, diria, em grosso, que a critica é tarefa de professores universitarios, não passando de simples noticias bibliograficas os artigos e ensaios de outras origens que por eventualidade apareçam na imprensa. Mais ou menos na mesma época, e quando a literatura, apesar das aparencias e apesar do que ele proprio desejaria acreditar, já lhe dizia muito pouco, o sr. Alceu Amoroso Lima que, a essa altura, não mais o critico, era o oraculo da literatura, definia tal atividade, em planos antes morais do que esteticos, como uma visão da vida através das obras e como uma visão das obras através da vida; era, não apenas deslocar o problema do seu plano tecnico como, em certo sentido, regressar a um momento anterior na idade do genero. E' curioso, entretanto, assinalar — e é o fito com que faço tantas aproximações — a constancia com que reaparece, em todos os postulados, a idéia da critica como função didatica, se não como direção espiritual; ao contrario de Sainte-Beuve, que se contentava com ser o "secretario do publico", os criticos brasileiros não estariam muito longe da ambição de ser os seus tutores.

De todas essas "correntes cruzadas", a que por algum tempo gozou de grande favor e de grande fervor foi a do sr. Afranio Coutinho; embora muitos dos novos criticos não fôssem universitarios, alimentavam, por isso mesmo, uma concepção mistica das funções pedagogicas, a que se aliavam, muito oportunamente, os aspectos cientificos, ou pretensamente cientificos, dos metodos de analise literaria. E aqui começavam, justamente, as confusões: é que, em tudo isso, e por paradoxo, o que se perdeu foi a exata conceituação da critica, de sua natureza e funções; os analistas literarios, embora falando de critica, passaram a fazer outra coisa — coisas de que, com lastimavel frequencia, o espirito critico e a idéia de julgamento estetico estavam naturalmente ausentes; além disso, se é verdade que existe um trabalho "universitario" em literatura, ele nada tem a ver com a critica literaria; não há uma "critica universitaria", pois os dois termos, em certa medida, se repelem; e, de resto, no campo imenso da pesquisa literaria em perspectivas universitarias, são tantas as possibilidades e as realidades potenciais que podemos afirmar, sem nenhum exagero, uma diferença de natureza e de finalidade entre eles e a critica propriamente dita.

Esse adjetivo prestigioso tem sido, assim, empregado no Brasil com bastante incorreção, tanto nas formulações teoricas quanto no que se refere ás teses "universitarias" com que os interessados se inscrevem nos concursos; seria, talvez, o momento de aconselhar a leitura de um livro como o de Richard D. Altick (entre tantos outros), no qual nem de longe se cuida da critica literaria, mas onde se conceitua com o rigor e a clareza de estilo, o que é uma pesquisa universitaria (1). Pode-se dizer que tudo começa com uma dessas emboscadas de tradução, tão frequentes entre linguas de espirito diferente: os criticos brasileiros modernos desejariam ser "scholars", palavra definida muito simplesmente pelo Webster como uma "pessoa instruida", como "alguém especialmente treinado num ramo especial do conhecimento, a exemplo da literatura ou das artes"; assim, se a maior densidade demografica de "scholars" encontra-se, compreensivelmente, nas universidades, não há, entre as duas coisas, uma relação inevitavel. Além disso, observa Altick, "um 'scholar' é mais do que um pesquisador, já que, embora possa ter os melhores dons para a descoberta e estimativa dos fatos, será, além disso, um homem de larga e luminosa cultura" (pag. 12). Possuindo a sabedoria e o conhecimento "que o habilitam a pôr os fatos no seu lugar", no duplo sentido da expressão, o "scholar" jamais se deixa submergir ou intimidar pelos simples dados, porque possui um espirito capaz de vê-los na larga perspectiva das ambições artisticas e das realizações do homem". E' possivel ser um pesquisador, repleto de conhecimentos, sem ser um "scholar", conclui Altick num postulado evidente por si mesmo: "a pesquisa é o meio, a "scholarship" o fim; a primeira é uma ocupação, a segunda um habito do espirito, um meio de vida" (pag. 12).

Eu acrescentaria a essa excelente clarificação de idéias, que o critico não é e, em larga medida, não deve ser, um pesquisador de estilo universitario: ele não lida com os materiais brutos da literatura e da historia literaria, mas com os seus resultados esteticos; a pesquisa, para ele, é de natureza puramente instrumental, interessando muito mais por seus resultados e conclusões do que por sua tecnica especializada de trabalho. Paralelamente, eu não diria que o critico é mais do que o "scholar", assim como, na conceituação de Altick, este ultimo é mais do que o pesquisador — mas diria, sem hesitação, que é um ser ligeiramente diverso. Os dons e as virtudes de um podem ser encontrados no outro; é bom, mesmo, que isso aconteça. Contudo, guardemo-nos da confusão espiritual que consiste em identificá-los absolutamente. Tomando os polos extremos e opostos da questão, pode-se definir o "scholar" pela sabedoria e pelos conhecimentos, como faz Altick, enquanto o critico se definiria antes pela capacidade e agudeza de julgamento estetico; bem entendido, este ultimo pressupõe os primeiros, mas passa além deles, do mesmo modo por que aqueles podem eventualmente resultar num julgamento, mas de forma puramente acidental. No trabalho do "scholar", conhecer é a finalidade; no do critico — conhecer para julgar.

Enumerando as qualidades espirituais sem as quais não pode existir nenhum bom "scholar", Richard D. Altick refere-se ao amor da literatura, a um sentido muito vivo da historia, á precisão e inexaustibilidade, além, naturalmente, da imaginação criadora. Ainda uma vez, não é mau que o critico possua as mesmas virtudes intelectuais; sem elas todas ou, pelo menos, sem um bom numero delas, pode-se profetizar que jamais será bom critico. Em contrapartida, não seria dificil demonstrar que o "scholar", no Brasil ou em qualquer outro país, sofre da tendencia cada vez mais sensivel de se confinar nos limites puramente materiais do seu trabalho, raramente exercendo a imaginação criadora que é, precisamente, escreve Altick, o fator de unidade de todos os outros requisitos e, sem duvida, o que lhes dá sentido no plano do conhecimento literario. Sem ela, dizia Wordsworth, aqui citado, o "scholar" se perde na "fuligem de uma pesquisa sem inspiração" (pag. 10). E', aliás, nesse ponto que se encontram a ironia e o drama da profissão universitaria e da literatura que ela produz: é que, tendo muitos aspectos de trabalho puramente manual, em que a paciencia pode suprir a inteligencia, em que a constancia substitui o genio, em que a vocação de colecionador toma o lugar da vocação intelectual, em que a memoria representa o papel do conhecimento, a chamada "pesquisa" universitaria é também a patria de eleição de todos os mediocres, de todos os espiritos que não se podem elevar acima do chão batido e pobre que é o fato — o nome correto de todos os antepassados de Dante, a data exata em que Shakespeare fez a primeira comunhão.

Assim se explica, igualmente, que a parte mais sutil do julgamento literario, a analise textual, seja, ao contrario, praticada, em regra, justamente por aqueles que tudo indica incapazes de julgar — tudo, a começar, muitas vezes, pelos autores que escolhem para os seus exercicios. A esse proposito, Richard Altick acentua que "a critica textual, contando-se entre os ramos mais exigentes da tecnica literaria, não é trabalho a ser empreendido com leveza de espirito. Os conhecimentos instrumentais, a paciencia infinita e a força de raciocinio que o editor ideal combina na sua tarefa, apenas em poucos homens e mulheres encontram-se reunidos. E, devemos admiti-lo: algumas vezes, esses dons são desperdiçados em causas indignas; um exemplar de literatura de quarta classe não compensa a canseira de um trabalho editorial de primeira qualidade, e os criticos francos, nesses casos, dificilmente podem ser censurados quando observam que é preciso mais do que a meticulosa determinação do texto para tornar melhor um poema ruim" (pag. 63). Em outra ordem de idéias, mas na qual os mal-entendidos iniciais e a ambiguidade dos resultados decorrem das mesmas fontes, a critica textual mostra-se incapaz de distinguir entre a obra-prima do grande poeta e a colaboração penosa do epigono; de resto, não é raro que esta ultima ofereça muito mais "material" de ruminação escolar do que a primeira.

Contudo, mesmo que a famosa "close reading" e processos assemelhados pudesse distinguir, por seus proprios recursos, a "qualidade" da obra, ainda assim não poderia ser tida por critica literaria. Altick acredita que, entre o "scholar" e o critico a diferença é apenas de enfase (pag. 3); eu penso, ao contrario, que há, como ficou dito, uma diferença de natureza. O professor americano reconhece que o critico se preocupa com a obra em si mesma, com a sua estrutura, estilo e conteudo, enquanto o "scholar" poria o seu principal interesse nos fatos relacionados com a genese e historia subsequente. Claro está, "o beneficiario final dessa acumulação de fatos é a critica" (pags. 3/4); Altick, entretanto, parece menosprezar uma distinção essencial: é que o critico trabalha em plano intelectual inteiramente diverso, não apenas por sua finalidade e função, mas, ainda, pelo tipo de raciocinio. Excluindo expressamente qualquer implicação de superioridade ou de inferioridade, eu diria, entretanto, que a vida do espirito é organizada no sentido vertical, e não no horizontal; assim, o pensamento historiografico, em qualquer ramo do conhecimento, situar-se-ia no mesmo plano, qualquer que seja o seu objetivo, mas o pensamento critico estaria em plano diferente, e assim por diante. De um para outro, circulam os "fatos", precisamente, mas as "idéias" centrais são diferentes, assim como é diversa a finalidade. Ora, em literatura (tomada a palavra no sentido amplo), o fator de diferenciação é a finalidade, não o material coletado; com o mesmo material, pode-se escrever a biografia espiritual de um romancista, a sua critica literaria ou um capitulo de historia da literatura. Altick me parece, pois, muito mais exato ao escrever que "a pesquisa literaria destina-se a iluminar a critica" (pag. 5), embora não seja essa a sua função exclusiva. Basta atentar para os quatro grandes requisitos que caracterizam qualquer bom trabalho universitario: fatos acurados, raciocinio são, expressão clara da significação dos topicos, e prosa lucida, tersa, sem afetação (pag. 202).

Além desses principios gerais e ideologicos, Richard Altick escreveu um excelente guia do perfeito pesquisador de literatura. As informações concretas por ele fornecidas (a respeito dos instrumentos de trabalho, bibliotecas etc.) referem-se exclusivamente ás letras de lingua inglesa; há livros semelhantes, como se sabe, para todas as grandes literaturas... menos para a brasileira, na qual o instrumental de trabalho ainda se encontra na idade da pedra lascada. Mas, para o bom "scholar" como para o bom critico, para o bom pesquisador literario como para o bom historiador de literatura, para o estudante como para o professor, será tão importante saber organizar um fichario ou uma bibliografia quanto descobrir um documento importante ou propor uma interpretação nova. Em nosso País, existe uma especie de coquetismo da memoria: raros são os especialistas que admitem empregar o fichario, raros serão, igualmente, os que realmente o possuam. Todos citam a tolice monumental de Rui Barbosa (já que é preciso chamar as coisas por seus nomes), segundo a qual "no dia em que necessitasse de fichas, já não precisaria mais dos livros"; um volume polemico foi escrito sôbre a idéia de que a "cultura de fichario" era um defeito incuravel; poucos serão os que, ainda hoje, cuidam dos aspectos exatamente mais "universitarios" da sua obra. Nesse particular, jamais poderiamos louvar suficientemente o sr. Afranio Coutinho pela missão educadora a que se entregou, preconizando os principios da boa estruturação editorial e recomendando a estrita obediencia a um numero fundamental de normas tecnicas. Desde o seculo XVII, pelo menos, sabe-se, com La Bruyère, que "fazer um livro é como fazer um relogio"; seria dificil conhecer a hora literaria apenas pela consulta a alguns dos mais importantes ensaios brasileiros em historia e critica, teses universitarias, ambiciosas tentativas de "leitura em profundidade". Pois o trabalho do "scholar", como acentua Richard Altick, começa com o lapis bem apontado, com a qualidade do papel e com a tecnica de anotação, tanto quanto com a inteligencia nativa e o volume de leituras; á noção tradicional e romantica de "genio e desordem", o "scholar" opõe a idéia muito mais eficaz, limpa e apaziguante da ordem e da nitidez.

A cultura não é apenas o que nos resta quando esquecemos tudo; é também o instrumental que nos habilita a encontrar e a expor aquilo que se destina a ser esquecido no processo supremo de aquisição da cultura.

1) Richard D. Altick, The Art of Literary Research. W. W. Norton & Co. New York, 1963.

(Remessa de livros: 709 N. Midvale Blvd. Madison, Wisconsin, 53705 — U.S.A.).

CMP1.2.2.43-2

LITERATURA BRASILEIRA

Sob a magia dos "principios ativos"

ANTÔNIO SOARES AMORA

Há, como disse em artigos anteriores, entre os ensaios publicados pela "Niterói — Revista Brasiliense", editada em 1836, em Paris, um (de autoria de Domingos José Gonçalves de Magalhães, então denominado "o jovem poeta do Brasil") que, pelas idéias, em todo o sentido curiosas, merece particular consideração. Refiro-me ao "Ensaio sôbre a historia da literatura do Brasil" (1).

Magalhães, com vinte e seis anos e já com uma excelente cabeça, porque bem adestrada intelectualmente e alimentada de boa cultura, procurou, nesse ensaio, superar as primeiras tentativas de interpretação de nossa historia literaria, levadas a efeito por três europeus, Bouterwek, Simonde de Sismondi e Ferdinand Denis (2), e, nessa ordem de idéias, oferecer maior soma de informações acerca dos escritores brasileiros, do seculo XVI a 1836, e claramente definir as condições, o carater e o processo de evolução historica de nossa literatura até o momento em que ela, naquele ano de 1836 (o ensaista por modestia não cita sua recém-aparecida obra "Suspiros Poeticos e Saudades") tomava novo rumo, no sentido da busca de uma autenticidade nacional.

Deixando para outro ensaio o estudo biografico e critico dos autores que sua dificil e ainda precaria pesquisa lograra arrolar (3), concentrou todo o seu esforço reflexivo na definição e na interpretação do que hoje denominariamos a problematica da historia da literatura brasileira. E nesse sentido começou por definir um conceito de literatura que resultou, por influencia entre outros de Mme. de Stael (4), duas vezes citada pelo jovem critico e ensaista, em um conceito muito amplo, pois, para Magalhães, a literatura abrangia grande parte de todos os conhecimentos e "só ela é filha e representante moral" de uma civilização. Partindo desse conceito, que não apenas ampliava o sentido da palavra literatura, mas também conferia á produção literaria de um povo uma significação superior a todas as demais expressões de sua cultura, tratou o ensaista de definir o processo de genese e evolução das literaturas, e concluiu que algumas literaturas, como a grega, eram em tudo originais; outras, como as modernas literaturas européias, se começaram por ser originais, o que se deu na Idade Media, acabaram por ser influenciadas por outras literaturas, no caso as literaturas classicas antigas; e nesse caso a literatura original andou a par com a literatura de imitação, fenomeno também ocorrido com a literatura brasileira, por força de seu paralelismo com a literatura portuguesa; mas no caso das literaturas influenciadas por outra, também podia ocorrer uma perfeita sintese entre o nacional e o imitado, como acontecera com a literatura espanhola medieval, onde era impossivel separar os elementos de origem cristã dos de origem arabe. Finalmente, outras literaturas (e o ensaista tinha em mente o exemplo das modernas literaturas romanticas) conseguiram, em dado momento e por força de um intenso impulso progressivo de seu povo, modificar completamente o sentido de sua evolução. Valorizada a literatura como a mais completa e alta expressão de uma nação, e aquela em que essa nação poderia com segurança fiar sua perpetuidade; e explicadas as relações que historicamente se estabeleciam entre originalidade e imitação, chegou Magalhães ao ultimo postulado de sua teoria da historia literaria: a evolução de uma literatura não se processava indiferenciadamente, pois que periodicamente surgiam epocas, individualizadas por uma "idéia", por um "pensamento", por um "espirito", que vinham a ser a razão oculta de todos os fatos desse momento historico.

Definida a doutrina historica em que se apoiava, passou finalmente Magalhães às indagações que, segundo essa doutrina, se impunham a quem pretendesse ter uma visão literaria brasileira, substancial e moderna: 1. Qual a origem da literatura brasileira? 2. Qual o seu progresso? 3. Qual o seu carater? 4. Quais as suas fases de evolução? 5. Que escritores a enformaram? 6. Que circunstancias, em diferentes tempos, favoreceram ou tolheram seu florescimento? Traçado, com poucas mas avincadas linhas, o bosquejo da historia do Brasil, em termos da historia de um país de tipo colonial que vivera três seculos em precarias condições culturais, passou o ensaista ás respostas das indagações que formulara. O Brasil herdara de Portugal a sua literatura, sabidamente de carater europeu e classico.

Apesar dessa herança, o "instinto oculto" que há em todos homens e os leva a perceber seus sentimentos intimos e o mundo que os envolve, e daí a ter pensamentos e inspirações diferentes, acabou por levar os brasileiros, depois de três seculos de literatura imitada, isto é, de literatura de carater português e classico, a encontrar sua propria literatura, a qual começava a afirmar-se, decididamente, com seu carater nacional, resultante do sentimento de uma realidade brasileira e do sentimento religioso do povo, que nada tinha que ver com a mitologia e a natureza expressas pelas literaturas classicas. Começava assim a literatura brasileira (e o ensaista sem duvida pensava nas intenções e no carater de seus "Suspiros Poeticos e Saudades", recém-publicados) a encontrar, na natureza do Brasil e no sentimento religioso dos brasileiros, o seu carater proprio, o que quer dizer, original. E esse progresso da literatura brasileira, das suas origens portuguesas e classicas até o inicio do encontro do carater nacional, apresentava duas grandes "partes": a primeira, de 1500 a 1808, fôra a dos seculos coloniais; a segunda, de 1808 ao presente (1836) fôra a da libertação do Brasil em face do dominio português, e aquela em que uma unica ideia — a da Patria — dominava todos os pensamentos. No exame dessas duas "partes" deixou de lado, prometendo fazê-lo noutro ensaio, o estudo dos autores, e respondeu á sua ultima indagação — que circunstancias, em diferentes tempos, favoreceram ou tolheram o florescimento da literatura brasileira? No seculo XVI, que foi o dos descobrimentos, nenhum escritor existiu, pelo menos de que se tivesse noticia; no seculo XVII, apenas alguns poucos apareceram, e dada a grande influencia dos jesuitas no Brasil, o mais importante da produção literaria foram as orações sacras; no seculo XVIII, apesar das adversas condições culturais em que vivia o Brasil, como colonia, iniciou-se nosso desenvolvimento literario e nossa poesia se impôs com suas primeiras originalidades, inspiradas nos mitos indigenas, ou, como diz o ensaista, nos "genios dos incultos sertões da America"; no seculo XIX, as reformas politicas que tivemos, as mudanças historicas por que passamos e o sentimento patriotico que afirmamos, determinaram uma nova e promissora fase em nossa literatura.

Terminado o seu bosquejo da historia da literatura brasileira, com resposta ás indagações que estabelecera como preliminares de seu ensaio, passou o ensaista a uma ultima indagação, sem duvida a mais complexa e crucial que para ele a mais dificil e responsavel, de vez que importava, na sua resposta, defender uma tese, que justificaria a existencia de uma literatura brasileira: "Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas? E os seus indigenas cultivaram porventura a poesia?" As respostas ás duas indagações são positivas, e merecem particular consideração, o que prometo para outro artigo, de vez que agora o que me interessa é apenas chamar a atenção dos leitores para o que o jovem Magalhães formulou como "principios ativos" da literatura nacional brasileira.

A idéia de que uma literatura só se definiria e se imporia, nas linhas das modernas tendencias romanticas ou anticlassicas, se encontrasse os "principios ativos" de seu caráter nacional, já não era, evidentemente, no decenio de 1830, um novidade: desde o começo do seculo, com Bouterwek, Sismodi e principalmente com Mme. de Stael, procurou-se definir e se discutiram os tais "princípios" em várias literaturas. Por outro lado, novidade também não era (pensemos nos ensaios de Ferdinand Denis e de Garrett) (5), a idéia de que a literatura brasileira, ao longo de sua evolução ou "progresso" (como então se costumava dizer), foi gerando, no bojo de uma literatura, a portuguesa, que a formara e dominantemente a informava, "princípios ativos" de diferenciação e de caráter nacional, os quais "princípios" os brasileiros poderiam, finalmente, e sob a influencia dos ideais nacionalista e liberal do Romantismo, desenvolver e com isso criar uma literatura realmente original e com grande possibilidade de interesse. Novidade também não era, no ensaio de Magalhães, ou "princípios" que formulava para a definitiva autonomia da literatura brasileira, e que consistiam, em síntese, na expressão por escritores com talento ou "gênio", daquilo que era essencialmente brasiliense, isto é, o indio brasileiro e uma natureza reconhecidamente ímpar, pela novidade, pela força inspiradora e pela beleza.

Mas se o ensaio de Magalhães, concebido na linha das idéias críticas e historicas então dominantes na Europa, não podia ser original, nem por isso deixou de ser bom. E bom resultou em ser, é necessário que se diga, em justo abono de um dos próhomens do nosso Romantismo, pelo seu nível intelectual, pelos dados novos que arrolou para a discussão das teorias que perfilhou, e pela lucidez da visão da problemática da literatura brasileira. E são sem duvida êstes méritos que conferem a Magalhães um lugar proeminente na historia da discussão dos "principios ativos" de nossa cionalidade literaria, "princípios" em cuja magia ativa (veremos), êle e os contemporaneos piamente não puderam deixar de acreditar, tão embuidos estavam do idealismo crítico dos romanticos.

Gonçalves de Magalhães

(1) Ver: "Niteroi-Revista Brasiliense", Paris, 1836, I, 132-159.

(2) Ver: Friedrich Bouterwek, "Geschichte der portugiesischem Poesie und Beredsamkeit", Goettingen, 1805. J. C. L. Simonde de Sismondi, "La Littérature du Midi de l'Europe", tomo IV Paris, 1812. Ferdinand Denis, "Resumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil", Paris, 1826.

(3) Não permitiram as circunstancias que Magalhães cumprisse o prometido.

(4) Refiro-me, está-se a ver, ao "De l'Allemagne", de Mme. de Stael, obra cuja influencia em nossos historiadores romanticos da literatura está a pedir um estudo.

(5) É estranho que Magalhães, amigo de Garrett, nem ao menos cite seu célebre "Parnaso Lusitano", publicado em Paris, em 1826, e com importantes referencias á literatura brasileira. Julgaria a obra despicienda, em face das idéias que discutia? É possível.

Poesia, mas sem Literatura

DOMINGOS CARVALHO DA SILVA

Não é de estranhar o silencio que se fez em torno do segundo livro de poesia da sra. Ruth Sylvia de Miranda Salles, editado em abril de 1962 — depois de ter obtido um alto premio literario — pela Comissão Estadual de Literatura. Não era facil escrever sôbre um livro que tinha, em seu abono, o pronunciamento de um juri constituido de figuras intelectuais do porte dos srs. Carlos Burlamaqui Kopke, Cassiano Nunes e Péricles Eugênio da Silva Ramos. A dificuldade não estava, porém, apenas na discussão dos pontos de vista desse juri, mas também no fato de os "Parcéis" fugirem á regra dos nossos livros de poesia dos ultimos tempos. Estes, em sua quase totalidade, são a soma, mais ou menos ocasional, de poemas diferentes. Todavia, a sra. Ruth Sylvia de Miranda Salles planejou e construiu um só poema, inteiriço, no qual descreve uma viagem de S. Paulo a Ubatuba, e a chegada á velha cidade litoranea e ao mar.

Tal empreendimento poderia fazer recuar os poetas mais experimentados. Mas a autora de "Pastoral" não temeu o insolito, e afinal o seu livro não tem nada que o assemelhe a uma velha "Relaçam de Viagem"... Na verdade, em "Parcéis" não há praticamente qualquer descrição e o tema é apenas um acessorio da arquitetura lirica. O que há é uma peça una, embora versatil na estrutura. Entretanto, a presença de um livro aparentemente descritivo e que — por seu mal — ostentava ainda o dificil e parnasiano titulo de "Parcéis", não teve força para atrair os poucos criticos que — por teimoso idealismo — ainda se entregam, entre nós, á missão de comentar assuntos da poesia e... da literatura.

Lemos agora, mais uma vez, esse livro e — como impressão inicial — queremos testemunhar, na sra. Ruth Sylvia de Miranda Salles, a presença daquela intuição pura de que nos fala Croce, e que foi, certamente, o segredo da repercussão de "Pastoral", murmurante coletanea de poemas ricos de intuição lirica (Croce outra vez...) com que a mesma autora estreou, em 1954. Não queremos apresentar, porém, essa impressão inicial com método de critica... E, se voltamos a ler o livro, foi também em atenção á advertencia de Richards (in "Pratical Criticism") de que "first impressions differ widely and are notoriously unreliable"...

A repetição da leitura não descora, no caso de "Parcéis", o texto: ao contrário, vai revelando os seus segredos e tornando evidente uma luminosidade poética que por vezes se ocultara na leitura inicial. A revelação dessa luminosidade não decorre, porém, do simples estabelecimento dessa relação leitor-texto: há mais alguma coisa. E, por isso, nos parecem irreais e superficiais afirmativas como a de L. S. Harris (in "The Nature of English Poetry"), de que "The only two things to be considered in a direct criticism are the poem and our self". Não: a critica não é apenas um diálogo leitor-texto, nem o poema é uma realidade isolada. Existe (o poema) em decorrencia de um ato de criação e a sua origem relaciona-se tanto com o mundo psiquico do poeta como com o universo cultural em que este gravita. Um poema não é um meteoro perdido: é sempre o resultado de um complexo psicologico-cultural.

Pois bem: no seu livro soube a sra. Ruth de Miranda Salles captar e filtrar os elementos "culturais" que deveriam entrar na tematica do poema, sem, no entanto, lhe desfigurar a essencia poética. Os elementos da prosa e da "literatura" foram, na medida do possivel e do razoavel, banidos: não há geografia, não há historias, não há botanica nem descrição, nada enfim que possa perturbar a silhueta da poesia e pejá-la do conteudo novelesco do genero narrativo ou épico.

E' dificil, num poema como este, destacar trechos para transcrição, salvo se o objetivo fôr, apenas, dar uma idéia do timbre poético dêste livro e o seu virtuosismo às vezes precioso. O poema não é um agregado de trechos: é mesmo — e providencialmente! — ao contrário, aquilo que Heidegger exige que um poema seja: uma coisa, uma entidade. E, se transcrevemos em seguida algumas passagens, fazemo-lo apenas para documentar a unidade da linguagem de símbolos e a uniformidade de expressão que fazem, realmente, de "Parcéis" uma entidade poética, no sentido "heideggeriano". Vejamos inicialmente êste trecho (pag. 17):

> Pensei que os navios
> fossem mares loucos,
> ondas levantadas
> como em arcabouços.

Foi Jacques Maritain quem disse ser "a pureza poética"... "uma pureza mineral". Mas, por que? Haverá na idéia de pureza mineral uma estesia mais alta e mais profunda do que a que se revela no cristalino, no tênue da poesia de uma Rosalia de Castro e de um Rilke, de uma Cecília Meirelles ou de um Góngora? Deixemos a poesia de pureza mineral a um Neruda e a um Eliot, a um Baudelaire e a um Maiacovski, para fixar que a sra. Ruth Sylvia de Miranda Salles — tema desta despretensiosa apreciação — pertence à linhagem dos poetas de cristal puro. E isto, que dizemos, se confirma na leitura de versos como estes, da pag. 33 de "Parcéis":

> Que fraca centelha
> se vira e se espelha
> nesta mata informe?
>
> Que florada surge,
> que nova salsugem
> ante o mar enorme?
>
> Côres amarelas,
> muros e janelas,
> entre ferro e cobre;
>
> velhissimas telhas
> que, rudes estrelas,
> ondeadas sobem.
>
> .....

Há passagens em que a poesia se desvela numa evidência ofuscante, sem que a propria autora tenha — talvez — consciência disso. Esse é, a nosso ver, o caso desta estrofe (pag. 26):

> Onde estão as faces?
> Onde o sangue rubro
> sôbre a rua, pálida
> esfinge de tudo?

Tentamos dar uma simples idéia da linguagem deste livro em que a poesia se mostra do começo ao fim — se nos permitem usar as conhecidas palavras de Claudel — no "etat de connaissance" e no "etat de joie". Jubilo? Sim, o jubilo interior com que nos ilumina a emoção estetica, e não o que nos dá a alegria superficial, objetivo dos que amam mais a vida do que a arte e que entram no mundo da arte como os visitantes de um jardim, que sabem colher e admirar as rosas, mas não sabem plantar roseiras...

E, a proposito, é preciso reconhecer que nem tudo são rosas nos "Parcéis"... São sempre admissiveis — em qualquer poema — algumas passagens de nivel mas, a nosso ver, a utilização das palavras viatura (pag. 14) e caminhão (pag. 21), como vêm no contexto, dão a sensação de mergulho... E' certo que as palavras mais comuns podem ser usadas em poesia, e principalmente na poesia moderna. Mas, "without vulgarity", como recomenda o mestre T. S. Eliot, que também nos alerta quanto ao "commerce of the old and the new". E, na verdade, a palavra viatura é muito nova para "funcionar" ao lado do "cais de pedra"...

A presença de tais palavras deslocadas é surpreendente num poema que, aparentemente, foi escrito com rigorosa escolha vocabular. A propria autora o insinua nesta quadra (pag. 73):

> Mas que aranha estranha
> vem tecendo a teia
> dos meus pensamentos
> sôbre o mar que ondeia?

Sim. Uma aranha estranha teceu esses e os demais versos desse belo e bem arquitetado poema onde até o velho e exigente Coleridge poderia achar a idéia com a imagem, o individual com o representativo e, principalmente, "the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects". Não importa portanto o silêncio que mencionamos no topo desta cronica: o silêncio nem sempre é letal (e a propria poetiza se diz "transfigurada de silêncio", num de seus versos, e no entanto escreve o poema...). Ela terá o seu publico, que poderá ser de mil, de cem ou de dez leitores apenas. Mas quem ler este poema e o sentir em seu autêntico "meaning", não poderá deixar de compreender, de acôrdo com Verlaine, que existe realmente a Poesia, "et tout le reste est littérature".

A SEMANA E OS LIVROS

Edições recentes

Numa epoca em que, no campo da narrativa indigena, verificam-se estreias que se caracterizam pela sofreguidão do exito facil, o aparecimento de **"Uma Voz na Praça"**, de Silveira de Souza, constitui exceção. Embora não se trate propriamente de estreia, pois já tem obra editada em Santa Catarina, sua provincia natal, êsse jovem escritor se distingue pela aversão á publicidade, preferindo trabalhar em silencio. Nada nele evidencia o espirito de "conquista do publico", de "fazer sucesso a qualquer preço", que compromete muitos dos seus companheiros de geração. É escritor excepcionalmente exigente consigo proprio, impressionando a seriedade com que se entrega a pesquisas formais. Tal fato não implica em afirmar que, até agora, tenha sido bem sucedido. Na verdade, não logrou ainda, dar a medida exata do seu talento. No empenho da inovação estilistica, tem sacrificado recursos que, devidamente utilizados, já o teriam, talvez, consagrado. Mesmo assim, não pode ocultar de vez sua habilidade no concernente á captação do que há de absurdo na condição humana. Tecnicamente falando, o autor sulino renega o anedotico, consagrando-se á fixação de "momentos psicologicos" e do que há de indefinivel no ambiente em que seus personagens flutuam. Nas oito narrativas que integram **"Uma Voz na Praça"**, essa preocupação se faz sentir da primeira á ultima linha, assumindo papel preponderante. Tal preponderancia termina, porém, provocando desequilibrio entre as varias partes estruturais do conto, deixando á mostra as indecisões do narrador. Sim, não é dificil perceber que Silveira de Souza oscila, ainda, entre varias influencias, que vão da escola de Kafka á de Virginia Woolf, e das diretrizes de Faulkner ás dos continuadores de Joyce. É claro, porém, que dispõe de condições para encontrar seu proprio caminho. Basta ler "O Morto". Escrito com notavel economia de recursos, êsse conto tem por cenario estranho mundo carregado de melancolia. Digna de atenção a maneira pela qual são focalizadas as reações do pobre protagonista ao deparar, na praia, com um morto. Ele enfrenta o fato com naturalidade, pois no mundo em que o autor o colocou, a vida é, apenas, a etapa que antecede a morte. Outros exemplos expressivos são "A Clarineta", e "Ricto". Em ambos os contos divisamos nesgas das ainda não desenvolvidas possibilidades do autor como criador de um mundo de ficção — um mundo de perspectivas ainda vagas, mas seu, ferozmente seu. (Edições "Roteiro", Florianopolis. Capa de Pedro Paulo Vechietti).

Levado pelo seu interesse por tudo quanto diz respeito ás tradições e costumes do nosso povo — sobretudo nas velhas regiões de Minas Gerais — Aires da Mata Machado Filho consumiu anos colhendo e estudando documentos sôbre a formação de S. João da Chapada. Povoação satelite de Diamantina, essa comunidade conservou, através dos seculos, certos elementos etnicos uteis ao estudo de aspectos da formação da nossa sociedade colonial e imperial. Ao mesmo tempo, o burgo é, ainda hoje, um manancial de material folclorico, mantendo costumes que datam da epoca em que era ativo centro de cata de ouro e de diamantes. O resultado dessas pesquisas temo-lo no livro **"O Negro e O Garimpo em Minas Gerais"**. O autor não se ateve, porém, aos aspectos etnicos do assunto, penetrando a fundo, também, no setor folclorico propriamente dito, com capitulos sôbre a influencia dos antigos escravos "bantos" nos costumes populares, alimentação, medicamentos caseiros, etc., assim como paginas sôbre festas de igreja, cantigas, folguedos, etc. Ademais, partindo da asserção de que "mineiro é supersticioso como um jogador", o ensaista relaciona crendices, historias de assombrações, etc., ali transmitidas de geração em geração, desde a epoca dos primitivos faiscadores. Baseando-se nas classicas "Memorias do Distrito Diamantino", de Joaquim Felicio dos Santos, o autor evoca, a seguir, a Chapada dos seculos XVIII e XIX, com curioso capitulo sôbre sistemas de faiscação. Outro aspecto importante do livro diz respeito ao seu valor como documento filologico. Aliás, como se sabe, Aires da Mata Machado Filho é mestre nessa disciplina, valorizando tudo quanto escreve com seus conhecimento sôbre o assunto. Nesse sentido, os capitulos finais do livro são notaveis, sobretudo no tocante ao levantamento do "dialeto crioulo" da região; com saborosos comentarios, como, por exemplo, o sôbre a etimologia do vocabulo "semba", no qual êle aponta a procurada origem de "samba". (Editora Civilização Brasileira. Capa de Eugenio Hirsch).

*

"MEMÓRIAS" DE SARTRE

A Difusão Européia do Livro está preparando o lançamento de **"As Palavras"**, primeiro volume das memorias de Jean-Paul Sartre. Os que leram essa obra no original sabem que se trata de uma das mais importantes aparecidas na França nos ultimos tempos, tanto pelo conteudo como pela beleza da forma. Constitui, também, impressionante panorama da vida de tipica familia da burguesia francesa e da Europa Ocidental, no primeiro quartel deste seculo. "As Palavras" foi traduzido por Jacó Guinsburg.

*

"HISTORIA DO BRASIL"

Inaugurando sua coleção historica a Comissão Estadual de Cultura já tem no prelo uma reedição da **"Historia do Brasil"**, do Barão do Rio Branco, preparada e anotada pelo jornalista Helio Damante. A edição original data de 1889.

ROLMES BARBOSA

Em torno do "Folclore Nacional"

ALCANTARA SILVEIRA

Com "Festas, Bailados, Mitos e Lendas" (1) Alceu Maynard Araujo começa a publicar, sem duvida, a obra de seus sonhos. O fato é digno de registro, já que não são todos os estudiosos e escritores que conseguem ver editado o livro que representa o resultado de quase uma vida de dedicação, esforço e pesquisa. A regra geral é irmos espalhando por jornais, revistas, separatas e conferencias, o que vamos produzindo, fragmentando, assim, uma obra que deveria manter-se integra até sua publicação. Esta falta de paciencia ou desejo de ir revelando capitulos já terminados é fruto do tempo em que vivemos, que nos obriga a fazer tudo apressadamente, sem esperança de terminar o que principiamos.

Na realidade produzimos pressionados pelos mais variados motivos, uns reais, presentes, outros hipoteticos, mas possiveis, e todos influindo de maneira angustiante no nosso trabalho. A pressão principal provém da falta de tempo: geralmente dedicamos ao trabalho cientifico ou literario apenas as poucas horas que o ganha-pão nos deixa livres, quando não raro já estamos exaustos pelas tensões do cotidiano. Além disso, nosso trabalho, via de regra, é feito nas condições mais desfavoraveis que possam haver para tarefas intelectuais.

Quem quiser ficar a par de como trabalha o intelectual nacional que leia a introdução escrita por Afonso Arinos de Melo Franco para o seu "Um estadista da Republica" (2). Contando como sua obra foi elaborada, ele dá uma amostra das condições em que vive o escritor nacional, um dos operarios que com maior desconforto trabalha no Brasil. Falando de seu caso, Afonso Arinos como que fala em nome de todos seus colegas de infortunio intelectual, exibindo não o filme do proprio trabalho, mas a imagem do trabalho de todos os escritores serios brasileiros, dos quais ele é um exemplo.

Creio que, após a leitura dessas paginas, muita gente há de olhar com mais respeito os livros nacionais, pelo menos as obras de estudo e reflexão. Assim como não há nada melhor para se avaliar o esforço de um ator do que vê-lo nos ensaios, assim também pode o leitor, através da introdução escrita por Afonso Arinos, verificar como é arduo e exaustivo o trabalho do escritor nacional.

Ei-lo a levantar sozinho sua obra, desde as primeiras pesquisas até o trabalho materialissimo de datilografar os originais. Faltam-lhe auxiliares que pesquisem, que cataloguem documentos, que organizem o material para estudo, que façam fichas e notas, que procedam, enfim, a esse serviço de desbravamento e ordenação exigido para a perfeita execução do trabalho intelectual propriamente dito, que é a redação da obra.

Veja-se o caso concreto de Afonso Arinos. Dispondo de material copioso deixado pelo pai, gozando de boa memoria e tendo o depoimento de parentes e conhecidos, além de grande massa de documentos oficiais, poderia escrever "um estadista da Republica" em pouco tempo, caso dispusesse de uma equipe de auxiliares especializados. Um Maurois escreveria a vida de Afranio de Melo Franco em alguns meses; Afonso Arinos consumiu nesse trabalho um tempo enorme: "Os originais se estenderam, pagina a pagina, durante dez anos, como uma construção humilde, feita pela mão do proprio dono, se ergue pedra a pedra".

E isto porque o escritor se viu obrigado a interrompê-lo varias vezes, solicitado por outras obrigações mais urgentes e inadiaveis. Para o escritor brasileiro o trabalho espiritual tem que ficar em segundo plano, pois constitui um derivativo ou uma necessidade intima, nunca uma maneira de sustentar a familia, de modo que a feitura do livro é colocada de lado sempre que entra em conflito com as necessidades caseiras. Entre a pesquisa do significado exato de uma palavra de Platão e a procura de banha ou batatinha mais baratas, o escritor não pode hesitar...

"Mas, se a necessidade de escrever é, assim, tão forte, e se o emprego do escritor entrava o seu trabalho intelectual, por que não se dedica ele apenas á literatura?" poderão perguntar. E eu respondo: houve, na França, dois homens que quiseram viver apenas da literatura: um deles, Léon Bloy, transformado em mendigo, viu um filho morrer de fome; o outro — Georges Bernanos — para não ter igual destino, resolveu escrever um romance policital e a luta que precisou sustentar para levar a cabo o seu intento foi terrivel, medonha. Ne vespera da morte (conta Morvan-Lebesque em "Carrefour") num leito de hospital, não sabendo como iria pagar a enfermeira, Bernanos ainda tinha nos ouvidos as suplicas da mulher e dos filhos incitando-o a escrever para que o pão não faltasse á mesa.

Ora, se tal aconteceu na França, terra da inteligencia e da cultura, que se dirá do Brasil, que ocupa um dos primeiros postos na lista de países que possuem mais analfabetos? O escritor nacional continuará a ser esse pobre homem que não abandona suas obras de imaginação e pesquisa simplesmente porque sente, nesse trabalho, um imenso prazer espiritual, prazer que, no fim de contas, resulta em proveito dos leitores. E' certo que muitas vezes, revoltado contra a situação financeira a que é reduzido, ele silencia e põe a pena de lado. Mas acaba cedendo á tentação de triturar os miolos a troco de poucos cruzeiros, convencido da inutilidade de qualquer gesto do qual resulte, pelo menos, o dinheiro suficiente para comprar livros dos outros...

E que dizer do dinheiro que rendem os direitos autorais? Uma miséria. Mas a maioria não se queixa. Dir-se-ia que o escritor nacional é dominado pelo sentido burguês da existência, pois o pudor de falar em dinheiro é próprio da burguesia, como salientaram dois escritores de tendência opostas, como Péguy e Montherlant (3). No entanto, se há alguém que precisa ser bem remunerado é o intelectual para que consiga escrever algo que tenha substancia. "O dinheiro (escreveu Charles Du Bos não me lembro onde) significa ou pelo menos deve significar lazer, reflexão, silêncio, solidão, aprofundamento de todas as coisas. A falta de dinheiro dá como resultado a improvisação". Não chego a ponto de dizer que devamos ser como Valéry que, segundo Dumay (4) recopiava seus poemas para vender os autógrafos (5). Mas que os direitos autorais dos escritores nacionais precisam ser majorados não há duvida alguma (6).

O leitor que está lendo "Festas, Bailados, Mitos e Lendas", de Alceu Maynard Araujo já imaginou o esforço que êsse trabalho exigiu do autor? Embora não se saiba (como no caso de "Um estadista da Republica") em que condições ele foi realizado, quase que se pode afirmar que as dificuldades encontradas pelo folclorista foram as mesmas (ou talvez maiores) que as do historiador referido. Deixando de lado, porém, todas estas questões de sobrevivência do escritor nacional, digamos uma palavra sôbre o livro. Simplesmente como registro de seu aparecimento.

Não é preciso ser especialista em folclore para atestar o valor desta obra. Seu autor é um nome mais que conhecido dentre os folcloristas nacionais e estrangeiros. Ele vive o folclore com amor, sabedoria e interesse, como Brito Broca vivia a literatura. Nada mais o interessa, sob o ponto de vista intelectual. Talvez acabe maniaco pelo assunto e se transforme em escravo do tema que escolheu. Porque o folclore é desses assuntos que apaixonam quem tem queda para eles. Superficialmente, visto de fora, o folclore assemelha-se a um "hobby"; recolher modinhas antigas e toadas de cego de feira, identificar produtos de artesanato, assistir a bailados e folguedos, colecionar receitas de doce ou orações para benzeduras, observar usos, costumes e crendices, parece ser passatempo interessante. E talvez o seja para os que não transformam sua pesquisa em trabalho cientifico, que exige conhecimento, método, discernimento. Mas para os que levam o folclore a sério ele é, ao mesmo tempo, arte, ciência e religião, principalmente ciência com vida autônoma e independente (7). Nem sempre, porém, foi assim, pois houve tempo em que se fazia folclore sem o saber. Que eram os livros de Macphersen, de Herder e dos irmãos Grimm senão folclore?

A obra de Alceu Maynard Araujo mergulha-nos numa tristeza infinda. Porque é por ela que observamos o rápido desaparecimento das nossas mais características tradições populares. Pode-se contar os que já viram uma congada ou um caiapó, os que já tomaram parte em festas do Divino, os que sabem distinguir o lobisomem do minhocão. Todos os nossos bailados, lendas, mitos e festas populares estão desaparecendo por falta de quem se interesse por eles; quando a preocupação máxima de um povo é mostrar ser tão civilizado quanto os Estados Unidos ou a U.R.S.S., tudo quanto é característico do país, suas coisas típicas, são resolutamente postas de lado e esquecidas, como elemento desprezivel, quando não ultrajante... Jamais me esqueço dos dias que passei em Belo Horizonte, num Congresso de Escritores, quando somente consegui comer lombo de porco com tutu-de-feijão e torresmo num clube fechado, ocultamente, como se fosse cometido um sacrilegio. Os restaurantes da cidade estavam abarrotados de salmão, vodka, uisque, maionése, caviar, queijo suiço, "champignon" e outras comidas e bebidas "civilizadas", e os garçãos faziam cara de espanto quando eu pedia "mineiro com botas" para sobremesa...

Já que muito em breve não teremos nem vestígio de nossos bailados, festas, lendas, crendices, etc., é bom guardarmos com carinho quase religioso esta obra de Alceu Maynard Araujo, repositorio da ingenuidade, do sentimentalismo e da pureza de um povo.

(1) — Alceu Maynard Araujo, "Folclore Nacional", Vol. 1: "Festas, Bailados, Mitos e Lendas", Edições Melhoramentos, 1964.

(2) — Livraria José Olympio Editora.

(3) — "La fausse discrétion financière est le plus insupportable des hypocrisies bourgeoises", disse Péguy, e Montherlant escreveu: "...ne jamais parler argent est une fausse elegance et marque de bourgeoisie".

(4) — Cf. Raymond Dumay, "Mort de la litterature", Julliard, 1950.

(5) — Segundo Julien Sans ("Climats", de 26.5.48), Valéry "avait l'art de se faire payer".

(6) — Os que se interessam pelo assunto devem ler, entre outros livros do gênero, "Mort de la litterature", de Raymond Dumay, "Le Métier d'Ecrivain", de Charles Braibant, "Journal d'un raté", de Henri Poillès.

(7) — Daí o equívoco de Joaquim Ribeiro quando, em "Introdução ao estudo do folk-lore brasileiro" (Rio de Janeiro, s/d), escreveu que "hoje, Etnografia, Folk-lôre e Volkskunde são expressões sinônimas, equivalentes".

RETRATO DE VELHO

Conto de AUTRAN DOURADO

Ilustração de GISELDA LEIRNER

Era um velho. Não que tivesse nas carnes os sinais da velhice. Era um velho por dentro. Por fora até lépido e agil, ele se tratava com muito cuidado. Na linguagem comum dos calendarios, não era tão velho. O tempo visto de dentro. Que pode um homem fazer contra a sua alma? Não importa o que era por fora e que dizem os registros e folhinhas, materia que os insetos do tempo também roem e devoram, era um velho.

Um velho que olhava o mundo de longe, mergulhado que estava nos seus proprios abismos, encolhido como um pequeno bicho que teme o ataque, afundado na sua tristeza morna, que não dava ao menos a impressão de um grande desastre.

Nem sempre era triste o velho. Até que uma vez ou outra os sinos da alma do velho repicavam as suas pequenas alegrias. Era quando se aproximava de alguma aventura, ou do que ele chamava de aventura. Ao contrario dos moços, pensava o velho, que são prodigos, se incendeiam e tumultuam, são desastrados por natureza, e atropelam e confundem, querem que tudo se resolva logo, que um simples encontro seja materia de vida e morte, ao contrario dos moços, os velhos são comedidos, pegam um ponto qualquer, um gesto, um olhar, um sorriso, um pedaço de coxa, um volume mais pronunciado de seio, uma penugem no pescoço, um cheiro peculiar, um movimento brusco de quadris, e os aprofundam ferozmente até á sua ultima caliça. Com a avareza dos cães, roia o seu osso. Basta ver um velho comendo, como segura um pedaço de bolo, a avidez com que vê as migalhas caindo dos cantos da boca, que ele apara com os dedos umidos, para se compreender como são os velhos. Porque sabem que o tempo corre, que aquele pode ser o ultimo pedaço de bolo para a sua fome, que o que é fugaz obedece a leis imponderaveis. Um simples sopro pode destruir um mundo feito de amor e paciencia. Anos a fio vivem em torno de pequenas coisas, que adquirem um valor especial, têm uma aura diafana, o silencio e o misterio que só os antiquarios sabem ver numa pendula antiga.

Era assim o velho. Ia aos poucos conquistando o seu terreno, que por muito extenso ele tinha medo de olhar. A sua arte em materia de vida e amor era comedida e seca como uma paisagem mineral. Para começar, não dizia nunca as palavras amor e vida, paixão e desejo. Dizia simplesmente vou ter um encontro. Foi um caso passado meu. Ou quando as aleluias acendiam a sua alma, terei hoje uma aventura.

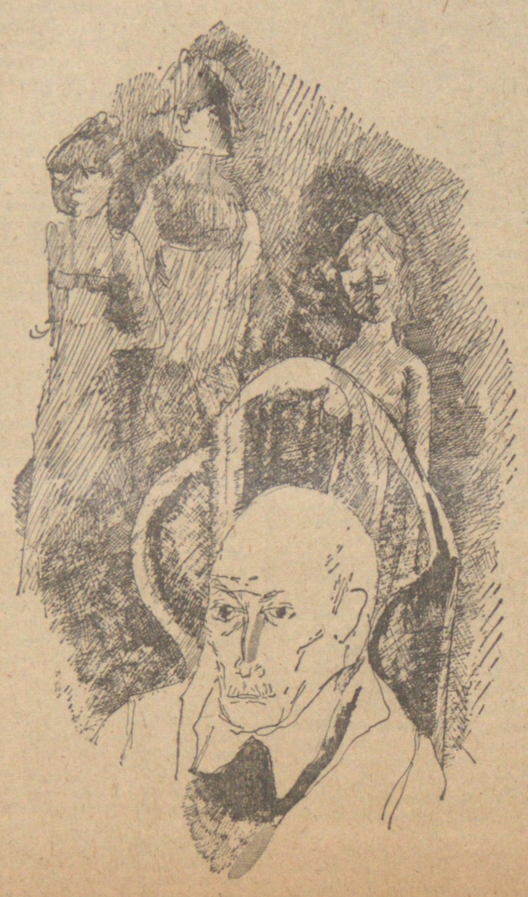
Desde que a mulher o abandonou, foi quando começara propriamente a sua velhice, se é que ela não começou muito antes, como certos meninos nascem velhos. Desde que a mulher o abandonou sem deixar uma palavra, uma explicação qualquer, tomou mais cautela, evitava se comprometer, entregar a sua vida, decidir sobre o seu destino. Como que as coisas não o tocassem emocionalmente. Sou homem, dizia o velho, preciso cumprir a minha carne. E saia á procura de uma ou outra mulher chamada facil que não lhe criasse problemas, que ele pudesse chamar á hora que quisesse e depois mandar embora e nunca mais encontrá-la. Tinha sempre duas ou três á vista, que o atendiam com solicitude, muita vez com atenção e ternura. Eram suas conhecidas, mulheres de ocupação definida, funcionarias, ou comerciarias, manicuras ou casadas cujos maridos não cumpriam regularmente os seus deveres de estado ou cumpriam e elas queriam mais. O velho não gostava de prostitutas, não eram prostitutas, embora uma vez ou outra as presenteasse e resolvesse alguma de suas dificuldades. Levava-as para o apartamento, servia-lhes um uísque, botava um disco na vitrola, e falavam de coisas simples. Conforme a sensibilidade e inteligencia da parceira, ele falava de musica, de poesia, de coisas espirituais como ele dizia meio rindo, meio serio. Mas não aprofundava muito essas conversas, com medo de se perder. Tudo acontecia com naturalidade e podia também não acontecer, porque era um velho, qualquer coisa atrapalhava. Levava-as para a cama, onde apascentava as suas aguas. O rio continuava a correr mansamente.

Nada na vida do velho tinha maior problema. Amava as pequenas coisas e com elas se contentava. As suas amigas, como ele as chamava, eram regulares ou passageiras, nunca definitivas, mas todas sem inquietação ou ansiedade, sem pressa ou aflição. Queriam do velho o que ele lhes podia dar. Uma ou outra vez o velho era tomado de surpresa, como se estivesse voltando a primavera. Mas acudia logo nele, com uma diligencia comovente, a sua velhice, e o velho colocava, triste, é verdade, mas sereno, as coisas nos seus devidos lugares. A alma do velho estava salva.

As mulheres surgiam no seu caminho com uma regularidade, com uma fatalidade mesmo que o espantava. Sumiam de sua vida, e nas noites de solidão pensava com tristeza e ternura o que era feito delas. Depois surgiam como um cometa que acabasse de cumprir a sua rota. E o velho lhes alisava a cabeleira com seriedade e carinho, um carinho assustado e economico. Se ela não aparecer mais é porque a sua orbita é muito alongada e não me pegará mais vivo, dizia. O velho estudava as estrelas e os planetas, as constelações e as galáxias. Era miudo diante do cosmo e não olhava presunçoso o céu estrelado. O velho procurava apenas compreender as leis eternas e infinitas, que a vaidade do velho era dizer que os velhos são sabios. O velho admirava a meteorologia, não podia nunca entender a alma atormentada dos homens que chamam os ventos de tu e dão aos ciclones nomes de mulher.

E as mulheres vinham e desapareciam, para de novo surgirem tempos depois. O velho não era assim tão feliz. Acontecia que muitas vezes era só e não encontrava companhia para encher a sua solidão. Pensava na mulher que o abandonou não sabia bem porque, e tinha então uma necessidade imperiosa de beber. O velho ás vezes se embriagava. A empregada, quando vinha arrumar a casa, encontrava-o estendido no chão.

Onde está Nilza, onde está Gilda, onde está Silvia, onde está Maria, onde está Arlete? Era esperar e elas surgiam. Muitas ficaram para trás e delas o velho não tinha mais noticia.



Num bar á tarde era Arlete que aparecia. Chegava-se perto dele, assentava-se e punha-se a beber e a conversar. Era como se estivessem estado juntos na vespera. Debaixo da mesa a mão do velho acarinhava-lhe, mansamente fruindo, os joelhos, fazendo hora. Há meses que não se viam. Gilda está, perguntava o velho ao telefone quando precisava de alguém. E' ela, dizia Gilda. Você não quer vir aqui, perguntava ele criança, tem um uisquisinho que comprei no contrabando, uisquisinho do bom. Ah, dizia ela rindo, já sei quem é. Meu bem, hoje não posso, amanhã passo na sua casa, está bem? Meio desconsolado, ele dizia sempre está bem, eu te espero. Você não liga mais para os velhos amigos, dizia o velho quando, fingindo que por acaso, encontrava Silvia na seção de cadastro do Banco Nacional.

Josefina era magra e alegre. Tinha um riso aberto e claro, como se atrás dela não houvesse historia, como se ela fosse um pequeno ponto perdido na claridade que ofuscava os olhos. Josefina era magra, mas não tão magra assim quando nuinha. Josefina é o inverno, dizia ele um verso porque sabia que ela gostava de versos. Ela ria e dizia outro verso do poema de Josefina. E' o inverno, perguntava o velho quando telefonava. Josefina ria claro porque sabia que o velho precisava dela. O velho tinha suas manias e sutilezas. Quem era de uisque, uisque, quem era de verso, verso, quem era de Mozart, Mozart, quem era de Vinicius de Morais, Vinicius de Morais.

Josefina atendia-o sempre. Acontecia desaparecer. Depois ela vinha e rindo sempre anunciava que o inverno chegou. As estações têm os mistérios, pensava o velho.

Você por aqui, disse o velho. E', voltei de São Paulo. Há quanto tempo, disse o velho, você ainda se lembra de mim? Mudei muito, disse ela. O velho olhou para Josefina. Só agora reparava, estava um pouco mais gorda, não ria mais com tanta facilidade. Que foi, perguntou o velho com medo; nada, disse ela, as estações passam. Você ainda se lembra, disse ele rindo procurando ressuscitar uma época antiga. Ela riu, mas não era mais um riso de primavera. Josefina é o inverno, disse ela agora sem nenhum riso, os olhos serios e longe. O velho fez-lhe um ligeiro carinho, porque não sabia o que dizer diante do silencio de Josefina. Tomou-lhe as mãos e alguma coisa velha, tão velha como a sua mocidade explodiu dentro dele. Cuidado, velho, disse ele sentindo que a emoção que sempre evitara se aproximava do seu coração. Ficou quieto muito tempo, as mãos de Josefina presas entre as suas.

Estavam num banco de praia. Um velho e uma moça. O velho achou que devia dizer alguma coisa. Procurou alguma coisa para dizer e não achou nada. O melhor era olhar o mar, as ondas que vinham e voltavam, a espuma que faziam. A côr verde do mar, o horizonte ligeiramente enfumaçado. Não era de olhar mar, mas naquela hora o mar era o campo que sua alma pastava. Depois de muito tempo ainda tinha as mãos de Josefina entre as suas. Subito viu alguma coisa brilhar na mão de Josefina. Você casou, perguntou o velho vendo a aliança na mão esquerda. Não, disse ela, é por causa do menino. Surdo rumor abalou o velho numa fundura negra. Que menino, perguntou. O meu, disse ela. Josefina não ria mais. O mar de repente era de um verde mais escuro. O velho precisava saber, o velho não podia suportar mais aquele silencio, aquelas coisas ditas sem emoção. Que historia é esta, gritou o velho, não brinca comigo. Por causa do menino. Ainda espero que o pai se case comigo. O velho não entendia mais nada, não estava preparado para a historia de Josefina. Quis ainda uma vez olhar a côr do mar. Procurou conduzir a conversa para a ordem natural, para as coisas praticas e prosaicas. Quem é o pai do menino, que é que ele faz, de que ele vive. Josefina ficou calada, apertou fortemente as mãos do velho. Você não o conhece, não adianta dizer o nome. Ele vive de vender livros e quadros. Aquele Bonnard que você viu lá em casa, que me perguntou se era autentico, era dele. Era um velho, o retrato de um velho de barbas brancas, pensou o velho, ela podia gostar de um velho. O velho começou a se lembrar do apartamento de Josefina, da primeira vez que foi lá. O retrato do velho. O passado começava a assaltá-lo, a intrometer-se com o presente, a zombar dele. Era um velho desnorteado, um velho apupado em quem os moleques jogavam pedra. Toma, velho. A vida construida de compartimentos estanques ameaçava ruir, os diques cediam.

O velho precisava ganhar tempo para se recompor. Os moleques apupavam. Não queria perguntar o que ela ia fazer, o que ele podia fazer por ela. O menino se parece com você, perguntou apenas por perguntar. Foi pior, pois ela mexeu na bolsa, dizendo: tenho um retrato dele aqui, quer ver? Antes que o velho pudesse dizer qualquer coisa o retrato estava em suas mãos. Que historia sentimental, pensou o velho. Logo comigo, na minha idade, com as minhas precauções, acontecer uma coisa dessas.

Dois meninos, um de quatro, outro de dois anos, estavam sentados na grama, uma bola de gomos entre eles. O mais velho era magro e de olhos grandes, aspecto de doente. O menor se parecia com o outro, o mesmo nariz comprido, a boca cortada quase sem labios. Qual é o seu, perguntou o velho com medo da resposta. E' o menor, disse Josefina, o outro é de minha irmã. Que outro, que irmã? O velho na verdade não sabia nada da vida de Josefina. Josefina para ele era apenas o inverno. Ela é desquitada, disse Josefina, o menino dela e o meu moram com mamãe. O marido de minha irmã vive hoje com outra. O menino se parece comigo? Mamãe acha que sim, mas eu acho que ele se parece com o pai. Os mesmos olhos, a mesma boca, o mesmo ar sisudo. Mas parece com o teu sobrinho, disse o velho. Não, disse ela, se parece com o pai, é a cara dele, você precisava ver.

Sua irmã é desquitada, perguntou o velho depois de muito tempo. E', disse ela, tem dois anos. Mas pelo menos o filho dela tem um pai que foi casado com a mãe dele, não é como o meu. Que importancia tem isto, perguntou o velho. Para você nenhuma, disse Josefina sem magoa ou ressentimento. O teu cunhado ajuda tua irmã a sustentar o menino? Ás vezes, disse Josefina. Como é que ela faz? Deus dá um jeito, ou ela se vira. E você? Eu o quê, perguntou Josefina. O pai do menino ajuda, perguntou o velho. Ás vezes, disse Josefina.

Estava ficando tarde. O mar agora era muito mais escuro, os pescadores já tinham recolhido o arrastão. Logo seria noite, e o mar inteiramente escuro. O velho inventou um pretexto, precisava ir. Não me paga um uisque, perguntou Josefina. Minha filha, pagar pago, eu não posso é ficar com você. Sinto muito, estou com uma pressa danada. Fêz um gesto de tirar a carteira do bolso. Não é preciso, disse ela, eu queria mais era companhia. O velho vacilou, não tinha nada para fazer. Fica para outro dia, disse ele finalmente. No outro dia telefonaria certamente. O olhar alegre de Josefina não era nem alegre nem triste, indiferente.

No outro dia não telefonou. Nem ela.

Quando o velho se olhava no espelho, antes de se deitar, e via a lingua encardida, a boca murcha, os olhos amarelos, as palpebras caidas e empapuçadas, se sentia mais velho.

Ensinando um pássaro a cantar

O que tu cantas, pássaro,
é prata e cristal,
sonora matemática
retinindo em metal.

Rumorejo de arroio,
em demanda de tom;
desprovidos de senso os
arabescos de som...

Capricho bachiano
em pequeno instrumento
de penas e de nácar,
a responder ao vento...

Mas embora aprecie
essa música fria,
acho que o canto humano
possui maior valia.

Os êxtases gratuitos
num vórtice se somem.
Só é nobre o papel
alvo que se sujou
com as digitais do Homem!

CASSIANO NUNES

DOMITILA DE CASTRO, marquesa de Santos

VICENTE DE PAULO VICENTE DE AZEVEDO

II

Vamos recolher mais algumas achegas, depoimentos e informes menos conhecidos, dos quais alguns não se lêem nas biografias.

Alvares de Azevedo, estudante em S. Paulo, ao chegar a sua terra, alcançou muitas pessoas do tempo em que a filha do desdor. Silveira da Mota se casara com o estudante Ignacio Manoel Alvares de Azevedo, enlace que muito dera que falar.

Assim é que, logo na primeira carta, de 30 de Agosto de 1844, informa a mãe que "Aqui tenha recebido visitas á grande das senhoras que lhe conheceram quando Você esteve aqui".

Poucos dias depois: "Ontem a marquesa de Santos me mandou convidar para ir jantar em casa, por ser dia de anos do Tobias e por casar-se uma afilhada (que todos dizem que é filha) sua, com um luxo. O Tobias fez-se uma saude, e a marquesa correspondeu a ela".

Sem data, mas do mesmo ano: "Fui á casa da marquesa de Santos, que lhe manda muitas lembranças".

19 de Abril de 1848: "Aqui houve procissão do triunfo, sabado, e eu lá estive presente na casa da marquesa — que, entre parenteses o digo — manda-lhe muitas lembranças".

12 de Junho de 1849 — "Por aqui não há novidades que lhe interessem, além do nascimento de uma filha da Bella".

7 de Julho de 1849 — "Na carta a Papai contei que fui no dia de S. Pedro jantar em casa da marquesa de Santos (onde está morando o conde de Iguassu) por ocasião dos anos do **nobre conde**". (O grifo é do original). Dia de S. Pedro, data onomastica do conde.

19 de Julho de 1849: "A proposito de batizados e netos. O baile que tinha de haver no dia 23 pelo batizado da neta da marquesa, da nobre descendente da casa de Bragança, a Sra. D. Maria Isabel de Alcantara, transformou-se num enterro. Morreu a linda criancinha de um ataque de convulsões na madrugada de 2.a-feira, e nessa noite enterrou-se com a maior pompa possivel em S. Paulo". ... "A criança era o retrato mais perfeito possivel da mãi — é aquela testa erguida, aquele nariz arrebitado um pouco", etc. O poeta demora-se em descrever minucias do arranjo funebre do caixão, as vestes do anjinho," etc. Como documento de sua psicologia é simplesmente preciosa. Pena que a não tivesse conhecido Mario de Andrade que sobre o poeta deixou paginas das melhores no artigo "Amôr e mêdo".

O luto por haver perdido a primogenita não durou muito: menos de um mês depois do enterro a condessa compareceu ao baile comemorativo do 11 de Agosto, registra o poeta. A descrição detalhada das "toiletes" representa outro traço caracteristico da psicologia do poeta, campo em que há muito que explorar:

No dia 11 de Agosto aqui houve o baile Academico. É na verdade uma idéia singular essa dos Estudantes de festejar o dia da instituição dos estudos juridicos com as folias de um baile, e as bandeijas de doce das salas e o champanhe do botequim... Fui pois ao baile — porém não dancei nem conversei lá com Madama nenhuma, porém achei e ví. A condessa de Iguassu e a Belisaria eram as rainhas do baile, com a diferença que a Belisaria, com a simplicidade de seu traje, estava mais bonita que a Bela com a sua rique de joias e sedas". "A Bela tinha o vestido cinzento que lhe fazia uma cinturinha de silfide. No colo, numa só volta, lhe corria o colar de finissimas, digo, grossissimas perolas". ... "Por falar em sobrecarregada de pedrarias — lá estava a Sra. Marquesa com todo o seu luxo de brilhantes".

A preocupação do poeta com os penteados, os vestidos, os adornos, os tecidos, os detalhes, enfim, — vai além do que seria de esperar de um moço estudante. Da pena de um costureiro, não teria partido mais minuciosa descrição.

Não dançou, não conversou com nenhuma dama. Vivia mais no mundo da imaginação e da fantasia, do que da realidade material.

Quem rastreia a documentação relativa á marquesa, na segunda fase de sua vida em S. Paulo, até o falecimento em 2 de Novembro de 1867, constata o quanto era respeitada a alta consideração que gozava, o alto conceito em que era tida. Vem isto a proposito, e muito a proposito, — e ainda mais, — isto se impõe bradar alto e bom som, porque ultimamente não têm faltado escrivinhadores da primeira rama, improvisadores ignorantes, que a ela se referem de forma desabrida.

Quando, em abril de 1860, o senador cons. Fernandes Torres (que viria, como o cons. Nabuco, a ocupar outros mais altos postos na política nacional) deixou a presidencia da Provincia, recebeu homenagens da população paulista. Dentre estas avulta o baile que se realizou "na casa da Exma. marquesa de Santos". "E nada deixou a desejar: o baile esteve magnífico. Suntuosamente servido, bastante concorrido e animado, deu-nos uma noite de embriagante prazer. A casa da Exma. marquesa de Santos, adrede preparada com todo o esmero e bom gosto para esse fim, foi o brilhante teatro onde teve realização a generosa idéia abraçada e simpatizada por todas as pessoas mais distintas da nossa Capital."

Ter-se-ia apresentado com a sua banda da Ordem de S. Isabel, a mais rara e menos concedida das Ordens honorificas do Imperio?

Quando faleceu, ao seu enterro compareceram as figuras mais representativas e gradas da cidade, a principiar pelo presidente da Provincia, o cons. Saldanha Marinho. Destinou no testamento 4 contos de reis para as alfaias da capela do cemiterio municipal, em que ia ser enterrada, assim como deixou Rs. 400$000 para serem distribuidos — traço a assinalar — "ás pessoas pobres que não pedem esmolas." A pobreza envergonhada merecia a sua atenção.

De seu natural altruistico e generoso não faltam provas, nem fatos. Caridosamente assiste a uma delicada operação realizada pelo cirurgião-mor Salvador Machado de Oliveira, na pessoa de uma paciente pobre.

Sabedora de que na vizinhança de sua casa havia um estudante doente, vai em companhia de uma escrava visitá-lo. Ajeita-lhe os travesseiros, indaga do que precisava. Manda-lhe a seguir uma bandeja de frutas. E, quando o moço a visita em agradecimento, ela o estimula a que se dedique aos estudos, e não poupe esforço para um dia vir a ser util à patria. O estudante que, então, ainda não se havia matriculado na Academia, chamava-se Afonso Celso de Assis Figueiredo, e foi o visconde de Ouro Preto. Quem relata o episodio é o filho, Afonso Celso, por ouvi-lo ao pai.

Acompanha com o mais vivo interesse a vida da nação. Declarada a guerra do Paraguai, a que o Brasil foi arrastado pela insensatez de Francisco Solano Lopez, em todas as provincias organizaram-se batalhões de voluntarios. Em S. Paulo, a partida do primeiro batalhão, cercada de toda solenidade, constituiu um acontecimento. A formatura teve lugar no Ipiranga. Lá esteve presente a marquesa, que mandou distribuir um presente em dinheiro a cada uma das praças e fez questão de cumprimentar os oficiais. O cronista percebeu que as lágrimas afloravam a seus olhos e perguntou-lhe por que chorava. De emoção, respondeu. De orgulho por ver os meus patricios partirem para a guerra, deixando sua terra e suas familias, para a defesa da Pátria.

Vamos encerrar estas linhas pelo relato de pitoresco episodio ocorrido ao tempo de seu romance com o imperador. O visconde de Taunay relata-o nas suas "Memorias", por ter ouvido de seu pai, contemporaneo de D. João VI e de D. Pedro I. Se o fato não abona as boas maneiras do soberano, reflete o seu merecimento de reconhecer a falta que lhe fazia a educação digna de um principe. Quem lê os magistrais volumes que Tarquinio de Souza lhe dedicou, observa o quanto D. Pedro I. conseguiu polir-se, educar-se e mesmo adquirir ilustração. Com caligrafia de fazer inveja a muita gente, redigia até mesmo com certa elegancia. Não lhe seguiu os passos o mano Miguel, o qual, tão ignorante se conservou, que nem sequer o proprio nome aprendeu: assinava Migel...

Conta o velho Taunay que acabava de galgar a escadaria principal do palacio de S. Christovam, quando por ele passou em desabrida carreira, agitada, mas ainda risonha, a jovem marquesa, seguida logo após pelo imperador, que a perseguia "absolutamente como duas crianças a brincar". Quando a marquesa, algumas salas depois, ia ser alcançada e agarrada (...) pelo imperial perseguidor, deixou-se cair desmaiada, ou fingindo tal, a uma cadeira. O inesperado desenlace da carreira muito assustou o imperador, que bradou pelos criados, acudindo logo também o medico da semana. É possivel que a marquesa, desprezando o argumento feminino das lagrimas, recorresse desde logo ao ultimo, o desmaio sincero, ou simulado.

Passado o susto, o imperial causador explicou ao visitante o que ocorrera: terminado o jantar, pusera-se a palitar os dentes. E pretendera mostrar á amiga a eficiencia da operação. Queria que ela constatasse, "de visu" e de perto, que entre os dentes não restavam residuos das iguarias. Textualmente: "... que entre dois dentes, por mais perfeitos e sãos, sempre havia cheiro de comida (...) A principio a rir, em seguida agastada, a marquesa recusou-se ao capricho. Pouco habituado a ser contrariado, agarrou-a o imperador pelos pulsos dizendo: "Agora é por teima"! Ela desvencilhou-se, correu em derredor da mesa e em seguida disparada pela enfiada de salas, seguida pelo imperial amante"... "que teimava em sua nada delicada resolução".

— "Não acha, Sr. Taunay, que fiz mal"? perguntou-me verdadeiramente arrependido. — "Acho, replicou meu pai. Tudo provém do mau habito de se palitarem os dentes em publico, coisa que se não admite em França". "E com toda a razão concordou o Imperador; mas, que quer? Estes costumes portugueses! Falta-nos muita coisa para sermos civilizados. Pobre marquesa"! E num arranco de demasiada franqueza: "Fui um brutamontes"!

O tumulo da marquesa de Santos, sito no cemiterio da Consolação, abriga também os restos mortais de sua mãe, a viscondessa de Castro, conhecida dos paulistas pelo cognome de "viscondessa velha" porque faleceu nonagenaria.

E por que o mesmo jazigo não abriga o brigadeiro Tobias, marido da marquesa? O tumulo deste se encontra no cemiterio da Igreja de S. Francisco da Penitencia, no largo de S. Francisco.

Simples é a explicação: quando o brigadeiro faleceu, no dia 7 de outobro de 1857, nascido que fora a 4 de Outubro de 1793, ainda não existia o cemiterio que se chamou publico, ou municipal, antes de ser conhecido pela denominação atual da Consolação, nome que se estendeu da Igreja á estrada, e em seguida á necropole, aberta em atendimento aos reclamos do quão pouco higienico era o enterramento no chão das Igrejas.

A proposição em Os Lusíadas

MANOEL DIAS MARTINS

Do ponto de vista critico, a proposição deve ser o recanto mais rico do poema épico, pois, aí, o poeta nos diz tudo o que vai ser cantado. Em outras palavras, é o poema em miniatura; representa o enunciado de toda a materia épica, que lhe servirá de argumento, sem deixar de ser, portanto, o ponto cujo fim precipuo seja manter permanente o interesse do leitor. Se reconhecemos ser êste o papel da proposição em um poema épico, claro está que ela deverá ser una e clara, para dar ao leitor uma sintese dos acontecimentos tratados no poema.

Façamos um levantamento. Camões, em seu Poema, propõe-se cantar:

a) descobrimentos — os ilustres guerreiros que edificaram novo reino entre gente remota (I, 1);

b) cruzadas — as memorias gloriosas dos reis que foram dilatando a Fé e o Imperio (I, 2);

c) "o peito ilustre lusitano" (I, 3);

d) Nuno Fero, Egas, D. Fuas, os Doze de Inglaterra, e "também" aquele ilustre Gama (I, 12);

e) Pacheco, Almeidas, Albuquerque, Castro (I, 14).

Como vemos, a proposição é complexa. Não é una e clara e não apresenta um heroi em particular, mas todo um povo, cuja historia será cantada episodicamente; o Poema é heterogeneo em seus elementos, jogados sem ligação organica com a ação. Neste particular, há uma imitação meramente formal da "Eneida":

"Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris".

Vergilio diz que vai cantar Eneias; Camões, os "barões assinalados que... passaram ainda além da Taprobana", pretendendo superar a poesia antiga e criar a epopeia nacional por excelencia:

"Cesse tudo o que a Musa [antiga canta,
Que outro valor mais alto se [alevanta".

E, sem falsa modestia, no final da dedicatoria, Camões coloca-se entre os varões assinalados, pois o seu Poema representa

"novo atrevimento" (I, 18), nunca usado, da gente lusa.

Ao analisarmos o material historico do Poema, vemos que está assim dividido:

a) viagem de Vasco da Gama;
b) historia de Portugal.

A primeira destas partes não está na proposição especificamente; somente com o decorrer da leitura é que se percebe tratar-se da viagem de Vasco da Gama á India. É claro que podemos subentendê-la entre os feitos dos ilustres guerreiros que edificaram novo reino entre gente remota; porém, achamos que mereceria menção especial, por ser o eixo do Poema, uma pretendida mola de ação.

Em outros poemas épicos, as proposições se nos apresentam variadamente. Como curiosidade meramente teorica, citemos o caso das canções de gesta medievais. Na "Chanson de Roland", não encontramos proposição, pois, na edição consultada (Paris, Armand Colin, 1948), o texto começa com "A traição", que é o sexto "laissé" do Poema. Talvez tenha havido outras versões em que aparecesse um esquema preliminar da materia a ser desenvolvida. No "Cantar de Mio Cid", que estudamos melhor que a canção francesa, também não aparece a parte em questão. Não duvidamos, porém, de que houvesse uma proposição, pois o codice conservado desse Poema (Per Abbat, 1307) carece de uma folha no começo e duas no interior do Poema; essas folhas foram reconstituidas por Menendez Pidal em alguns aspectos, e substituidas pela noticia cronistica na parte historica — "Cronica de Veinte Reyes" — Na parte inicial não se encontra proposição, pois a prosa cronistica não tem relação alguma com a épica do "mester de juglaria". Agora, o estilo dos cantares de gesta não nos deixa duvidar de que houvesse proposição, visto ser comum entre os jograis o enunciado do assunto dirigido ao povo em geral.

O que é mais interessante, porém, ao estudo que esboçamos, é o cotejo dos poemas epicos conhecidos por Camões. Aqui podemos afirmar que o vate lusitano segue de perto a proposição de Ariosto, no "Orlando Furioso". E' esta uma proposição do mesmo tipo da de "Os Lusiadas", complexa e estrangulada. Já, na "Odisséia", percebemos o equilibrio caracteristico dos classicos. Conjugada com a invocação, Homero lança a proposição una e clara: vai cantar uma parte pelo menos dos grandes sucessos daquele varão de grande engenho (Ulisses) em sua peregrinação de volta a casa. A "Eneida" começa com a apresentação do poeta que pretende cantar os sangrentos combates e as proezas de Enéias; também esta nos parece uma proposição equilibrada, embora Vergilio tenha infringido o principio da unidade. Se as compararmos com a do "Orlando Furioso" ou com a de "Os Lusiadas", percebemos, nestas, um aumento em volume na materia epica. E, em Camões, dado seu espirito de emulação relativamente aos antigos e aos proprios contemporaneos (Ariosto, por exemplo), há um exagero exacerbado, pois já não se trata de cantar os feitos de um heróI, mas de toda uma nação. Mas, como toda epopéia, seu Poema deveria ter uma personagem central ou que servisse de eixo ao Poema; lança, então, tardiamente, o ilustre Gama, em sua viagem á India. Esta viagem não está proposta e seu protagonista aparece de modo acessorio.

Cremos que Camões deveria ter-se proposto cantar a Vasco da Gama, o qual levaria ao conhecimento das gentes remotas da Africa e da Asia "as armas e os barões assinalados", ou seja, aquilo que está na proposição do Poema. Isto porque o que o poeta propõe tem que ser a ação de seu poema; ora, tudo o que Camões propõe é episodico do ponto de vista da execução estetica. Em outras palavras, Camões propõe o circunstancial, em vez de propor o assunto ligado ao heróI.

Basta começarmos a verificar como é executada essa materia proposta, para vermos que Camões foi infeliz nesta parte. Nos dois primeiros cantos, a materia é a propria ação do Poema, muito embora não haja aproximação organica entre os planos humano e mitologico; se faltasse o recurso da mitologia, o Poema morreria, deixaria de ser obra de arte. No entanto, como bem demonstra Antonio José Saraiva, toda a ficção mitologica não tem, aí, outra função que não seja a de ornamentar o Poema, mesmo porque se sobrepõe á ação.

No canto segundo, queremos ver um resto de proposição, nas palavras de Jupiter, que procura tranquilizar a Venus e vaticina feitos gloriosos aos portugueses, baseado na inexorabilidade do Destino. Estas palavras ocupam doze estrofes (44-55); parece-nos que são uma glosa daqueles versos:

"Cesse tudo o que a Musa [antiga canta,
Que outro valor mais alto se [alevanta" (I,3).

Dado o estado atual de perigo em que havia colocado as naus de Vasco da Gama, Camões sente-se chamado a reafirmar que tudo vai acabar com grande gloria para os seus; desta feita é Jupiter quem fala:

"Que eu vos prometo, fi-[lha, que vejais
Esquecerem-se gregos e ro-[manos,
Pelos ilustres feitos que esta [gente
Há de fazer nas partes do [Oriente" (II,44).

E tudo o que se segue, até a estrofe 55, parece ser um eco das palavras iniciais do Poema, incluidas as da dedicatoria. Jupiter insiste no espirito de emulação que assiste o poeta, ao mencionar as proezas de Ulisses e Enéias, pois

"Os vossos, mores cousas [atentando,
Novos mundos ao mundo irão [mostrando" (II,45).

Naturalmente, percebe-se não ser Jupiter quem pressente a superação dos antigos, senão que o proprio Camões é quem tem as epopéias á vista.

Levemos em conta esta segunda interrupção da narrativa (a primeira havia sido feita pelo concilio dos deuses, no canto primeiro), se quisermos achar um lugar na proposição para a viagem do Gama. Contudo, também está o Gama relegado a um plano secundario, de vez que as palavras de Jupiter não se referem exclusivamente aos sucessos dessa viagem: vão além no tempo e na realização das façanhas do "peito lusitano".

Igualmente outro desenvolvimento de proposição aparece no final do canto segundo (109-113), nas interrogações do rei de Melinde a resepeito dos lusitanos. Trata-se da introdução dos fatos historicos no Poema; isto já estava proposto, como vimos. Porém, o poeta sente a necessidade de reforçar a proposição e idealiza a entrevista do rei de Melinde com Vasco da Gama. O rei de Melinde queria conhecer: o clima de Portugal, sua situação no mundo, sua antiga geração, o principio do Reino, os sucessos das guerras do começo e as peripecias da viagem do Gama. Toda esta materia é narrada por Vasco da Gama, ocupando quase três cantos do Poema.

E' dificil chegar a uma conclusão; por isso, não vamos adiante verificando a parte proposta e a executada. Cremos, no entanto, ter percebido em linhas gerais que o Poema epico camoniano peca pela falta de organicidade, o que explica a proposição falha do ponto de vista da execução estetica. Tudo nos leva a concluir que a materia grossa de "Os Lusiadas" não foi esboçada "a priori" por Camões, que, movido por aquela ansia de superar no genero, está a todo instante angustiado, introduz inovações, reafirma seu proposito, é incoerente ás vezes.

CMP 1.2.2.43-3

CINEMA

Fases da estetica

MAURICIO RITTNER

A cine-literatura interpretativa que constituiu a estética do filme desenvolveu-se em três fases, pouco distintas quanto á cronologia mas bem definidas quanto ás suas caracteristicas. A primeira fase situa-se mais ou menos entre 1911 e 1927. E' representada por literatos ou cineastas de tendencias literarias: Ricciotto Canudo, Elie Faure, René Schwob, Abel Gance, Jean Epstein, René Clair, Jean Cocteau, Louis Delluc, Germaine Dulac e outros. Caracteriza-se pelo despertar de uma consciencia do poder criador do cinema, sob o duplo estimulo da descoberta das possibilidades da montagem, devida a Griffith, e da vitalidade geral do cinema mudo norte-americano.

A segunda fase situa-se entre 1926 e 1936, aproximadamente. E' representada por profissionais de cinema como Bela Balazs, Pudovkin, Eisenstein, Grierson, Rotha, e por teoricos abstratos como Rudolf Arnheim ou sistematizadores rigorosos como Raymond Spottiswoode. Caracteriza-se pelo devotamento absoluto á materia, visando maior eficacia da expressão artistica e não meramente ao aprimoramento da tecnica. O debate do "especifico filmico" fica aí circunscrito ao ambito proprio do cinema, com a afirmação da montagem como o elemento essencial da criação cinematografica. São traçadas as linhas mestras do realismo e consolidados três grandes sistemas esteticos, os de Bela Balazs, Pudovkin e Eisenstein.

A terceira fase situa-se entre 1936 e os dias atuais. E' representada notadamente por duas revistas européias, "Bianco e Nero" (fundada em 1937) e "La Revue du Cinéma" (que viveu entre 1928 e 1931, reapareceu em 1946 e depois se transformou nos "Cahiers du Cinéma"). Caracteriza-se por conciliar a primeira fase, literaria, com a segunda, profissional, numa corrente esteticista que procura afastar-se da pura filosofia e da pura tecnica. Seu autonomo desenvolvimento culmina com a criação da filmologia e de um vocabulario especial para a formulação dos problemas esteticos do cinema.

Se a primeira fase era intelectual e a segunda metodologica, a etapa moderna firma-se numa posição de analise critica global, muito influenciada pela psicologia, pela sociologia e pela economia politica. Provando sua objetividade, essa fase consegue incentivar tendencias novas, como o neo-realismo, que surgiu nos quadros de "Bianco e Nero", e a "nouvelle vague" francesa, que emergiu dos "Cahiers". Não se cria nenhum sistema estetico unitario e coerente, mesmo porque ficou reconhecido que qualquer teoria dogmatica tem existencia muito efemera, podendo ser ultrapassada por um ou dois filmes mais inspirados. Contudo, estimulantes idéias são enunciadas por Etienne Souriau, André Bazin, Edgar Morin, Umberto Barbaro, Jean Mitry, Luigi Chiarini, Guido Aristarco, Gilberto Cohen-Séat e muitos outros. A progressiva abertura de caminhos conduz a dois grandes debates: um sobre as relações do filme com a realidade concreta e outro sobre a responsabilidade social do cineasta.

*

Quanto aos primeiros teoricos, é preciso não esquecer que, em tôrno de 1910, o cinema só era considerado como arte quando se decalcava no teatro. Isso explica que a dupla preocupação dos primeiros apologistas tenha sido: 1.o) afirmar a autonomia do cinema, rebelando-se contra sua anexação pelo teatro e proclamando seu carater sintetico; o cinema seria então uma sintese de todas as artes conhecidas, a arte total que reunia as demais num novo meio de expressão; 2.o) acentuar o valor poetico das imagens em movimento, confundindo-se aí poesia com a evocação de um mundo imaginario e a criação de uma vida supra-real.

Canudo, para quem as imagens captadas pelo cineasta deviam evocar estados de alma, e não os fatos exteriores, foi o primeiro a chamar o cinema de Sétima Arte. Elaborou o Manifesto das Sete Artes (1911), no qual criticava o apego do cinema da epoca ao teatro e declarava sua fé no cinema dos Estados Unidos, cujo povo não tinha uma tradição literaria e teatral que devesse ser esquecida ao se fazer cinema.

Faure entendia o cinema como "arquitetura em movimento", e achava que a propria tecnica da camera nos introduz no amago da realidade oculta, evidenciando que essa realidade é essencialmente movimento. O cinema poderia pois transmitir não só o "poema dos equilibrios dinamicos" que forma o tecido vivo do cosmo, mas a tragedia mesma do ser humano, oferecendo assim um pretexto para uma grande comunhão universal.

Schwob segue a mesma diretriz ao falar da misteriosa simplicidade da criação na qual o cinema nos introduz, mas sublinha a interioridade quase psicanalitica ligada ao desenrolar do filme, que nos faz descer até nossas raizes mais secretas. Sua verdadeira dimensão, porém, é de essencia metafisica: pela decomposição do movimento e pela percepção privilegiada do real, o cinema desvenda a ignota face do mundo e nos dá o grafico fiel do misterio que jaz no fundo das criaturas.

Gance acreditava que o cinema tinha uma nitida vocação sinfônica, sendo ao mesmo tempo uma linguagem mágica, capaz de transformar mentalidades. E' o autor de um texto profético (1927) que começa e termina com estas palavras famosas: "O tempo da imagem chegou!" Refere-se ao cinema como "ponte de sonho" e "musica da luz", e com o chamado principio da polivisão busca associar a imagem dos sentidos á imagem dos pensamentos. Dentro dessas perspectivas, Gance realiza em 1923 "La Roue", e em 1926 "Napoléon", com o célebre triptico de telas precursor do Cinerama.

Germaine Dulac considerou "La Roue" a primeira tentativa válida de um cinema que fôsse uma "sinfonia visual", o que resume as preocupações renovadoras da fase inicial da vanguarda francesa, animada pelo pioneiro da critica Louis Delluc. Não se cansou êle de denunciar, na década de 1920, a rotina e o mercantilismo que já então tolhiam as possibilidades criadoras do cinema. Delluc faz com que os primeiros teóricos compreendam que é sobretudo nas "insuficiências" do cinema que se devia buscar sua estetica: a mudez da tela traria assim uma mimica mais expressiva, a ausência de côr maior dominio dos contrastes de iluminação, etc.

Desde a definição de "cinedrama" dada por René Doumic em 1913, havia grande confusão entre "movimento" e "agitação". Pretendia-se que os personagens do filme fôssem colocados em condições tais que, para se afastar ou para se encontrar, tivessem de fazer o maior numero possivel de idas e vindas. Isso equivalia a considerar o movimento como um meio fácil e cômodo de multiplicar episódios e cenas, de variar situações dramáticas e romanescas. O movimento, alma do cinema, torna-se aí uma simples ilustração do tema, encaixada artificialmente sôbre o desenrolar natural das imagens.

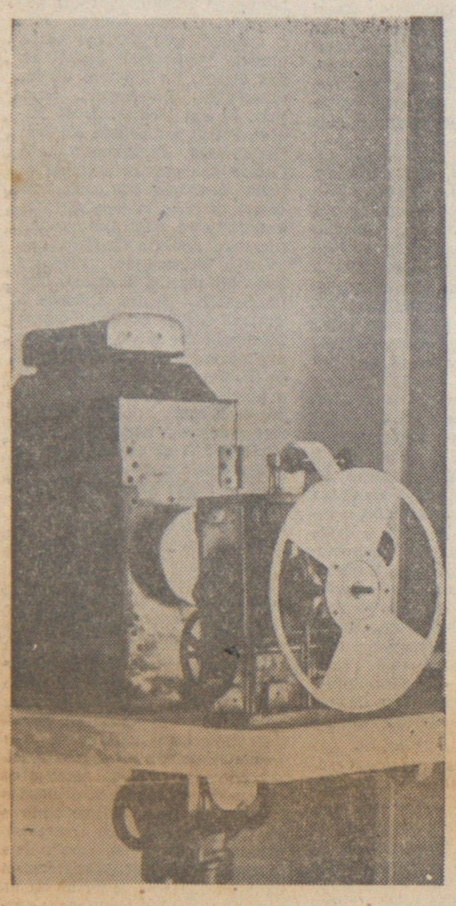
E' o desejo de reencontrar o movimento em tôda sua pureza que leva Germaine Dulac a elaborar a teoria do cinema puro ou da cinematografia integral, da qual seria uma brilhante cultora. Em resumo, diz essa teoria: a) apenas o movimento, por seu ritmo e seu desenvolvimento, pode criar a emoção; b) o ritmo desenvolve um movimento constituido de um elemento fisico e um elemento afetivo; c) a ação não deve limitar-se ás pessoas humanas, mas estender-se ao dominio da natureza e do sonho.

"O movimento, na sua amplitude, é que cria o drama". Essa convicção profunda de Germaine Dulac fá-la chegar á noção de movimento puro, liberto de tôda encarnação material que o degradasse. A emoção devia ser buscada no senso ótico puro, postulado que explica a segunda fase da vanguarda (depois da morte de Louis Delluc, em 1924), onde se situam as tentativas de cinema abstrato e de cinema surrealista.

A corrente abstrativista e espiritualista da primeira fase da teoria do filme, filia-se também o grande ensaista e grande cineasta que foi Jean Epstein. Para êle, o cinema tira de sua propria técnica uma essência sobrenatural. Do efeito do truque da "camara-lenta", Epstein tira conclusões de ordem metafisica. E se a ordem de montagem de uma cena fôr invertida, "o cinema imediatamente descreve um mundo que vai do seu fim ao seu começo, um antiuniverso que o homem até então não conseguira representar". Por exemplo, folhas mortas que se erguem do solo e voltam a pender das árvores. Cabe então a pergunta: "A estrutura do universo será ambivalente? Admitiria uma dupla lógica, dois determinismos, duas finalidades contrárias?"

Graças ao cinema, todos os elementos de nosso universo se mostram dotados da mesma ambiguidade e pouco a pouco as noções de estabilidade, de unidade e de identidade se desagregam em favor de um conceito de variabilidade ao qual Epstein atribui um coeficiente metafisico. Essa máquina inteligente (o cinema) que estira ou condensa a duração do acontecimento demonstra a natureza variável do tempo. E na tela, êsse valor tempo cuja elasticidade ignorávamos, revela-se ainda mais deformável que os valores de espaço, porque êle pode ser invertido, tornar-se tempo negativo e representar assim um antiuniverso (Cf. Henri Agel, "Esthetique du Cinéma", da coleção "Que sais-je", onde se encontram excelentemente resumidas as idéias dos primeiros teóricos).

Esses teóricos todos abrem caminho, promovem o encontro das platéias mais esnobes com as "realidades emocionais" do filme e afirmam a supremacia do cinema, por seu dominio privilegiado do movimento. No entanto, as teorias abstrativistas e espiritualistas seriam fortemente abaladas a partir de 1926, com a difusão das teorias objetivas, que se baseiam na observação direta do processo cinematografico (sem recorrer a truques técnicos como Epstein) e estabelecem normas para a realização. Devemo-las principalmente ao hungaro Bela Balazs e aos russos Pudovkin e Eisenstein.



Um grupo de parlamentares, liderados pelo deputado Ewaldo Pinto, apresentou uma emenda ao orçamento provendo um auxilio federal para a Fundação Cinemateca Brasileira em 1965, da ordem de vinte milhões de cruzeiros.

"Vinte Milhões de Cruzeiros" foi o titulo de um artigo publicado nesta mesma pagina há 7 anos, e no qual um dos responsaveis pela Fundação Cinemateca Brasileira avaliava nessa quantia a necessidade minima da Instituição naquele momento. A publicação do referido artigo coincidiu com o incendio que arrasou as instalações centrais da Cinemateca. Daquele longinquo mês de fevereiro de 1957 até hoje muita coisa aconteceu e no que se refere á Cinemateca muita coisa sobretudo deixou de acontecer. Interrogado na India á respeito da Cinemateca Brasileira, o deputado Pacheco Chaves respondeu que estava "vegetando", tendo essa informação chegado aos orgãos indianos de cultura cinematografica. A expressão é perfeitamente justificada. Apesar das aparencias, isto é, apesar de tudo o que fêz durante os ultimos sete anos em materia de difusão artistica e didatica — não apenas os espetaculares festivais retrospectivos nas grandes capitais brasileiras, mas também e sobretudo o trabalho silencioso feito através de centenas de organismos culturais de mais de cinquenta cidades de 15 Estados, apesar de tudo isso a Cinemateca realmente vegeta no sentido em que ainda não pode cumprir a sua missão fundamental: a de salvaguardar o acervo cinematografico brasileiro e estrangeiro sob sua responsabilidade.

Premida por essa responsabilidade, e com a autoridade de quem tudo fêz para que isso não acontecesse, a Fundação Cinemateca Brasileira se prepara para tomar uma decisão muito grave: enviar parceladamente para congeneres estrangeiros as suas coleções de filmes. Dessa forma tudo poderá ser salvaguardado, menos aquilo que mais interessa, os filmes brasileiros, pelos quais as Cinematecas estrangeiras não manifestam interesse, a não ser por uma meia duzia de titulos. Nessas condições, ficará inapelavelmente condenado ao desaparecimento o acervo que reflete e ilustra multiplos aspectos da vida brasileira dos ultimos quarenta anos, material êsse cuja preciosidade historica e didatica é indiscutivel.

Vinte milhões de cruzeiros é pouco, mas permitirá que a Cinemateca Brasileira continue vegetando, e, enquanto espera tempos melhores, continuará salvando o que puder e assegurando a continuidade de movimento de cultura cinematografica do Brasil. É, para citar o exemplo mais recente, da existencia da Cinemateca Brasileira que depende diretamente o esforço de integração do cinema no curriculo do ensino superior que se manifesta atualmente nas Universidades de São Paulo e Brasilia.

Sem êsses precarios vinte milhões de cruzeiros e sem a atualização ou a renovação do convenio estadual e municipal, o destino da Fundação Cinemateca Brasileira será o colapso irremediavel. O historico das relações do poder publico federal com a Cinemateca durante os ultimos dez anos é uma sucessão monotona de promessas frustradas, ditadas pela irresponsabilidade ou pela má fé.

A iniciativa dos parlamentares que apresentaram a emenda ao orçamento poderá ter, apesar de sua modestia, uma consequencia salvadora na atual conjuntura. Os quadros da vida cultural brasileira, no que têm de mais moderno e vivo, esperam que desta vez os poderes publicos federais não falhem.

Ao alto, projetor "Pathé", de 1930, que pertence á Fundação Cinemateca Brasileira. A entidade não conseguiu até hoje adquirir maquina mais moderna para dar atendimento ás suas funções.

Vitoria Canale estreará hoje no Teatro Municipal, interpretando a opera "La Traviata", de Verdi. A cantora chilena, que nos visitou pela primeira vez no ano passado, alcançou expressivo exito na sua atuação como Violeta, o que forçou a empresa a encenar aquela opera 4 vezes num periodo de menos de um mês.

Animados por esse sucesso e confiantes nos progressos de Vitoria Canale, que este ano se apresentou em teatros europeus, os responsaveis pela temporada lirica do Municipal a contrataram novamente, devendo a soprano cantar além da "Traviata", "Mme Butterfly", ambas dirigidas por Edoardo de Guarnieri.

A estréia de Vittoria Canale no Brasil deu-se durante a realização do I Festival Internacional de Musica do Rio de Janeiro, quando cantou uma das partes de "Carmina Burana", de Carl Orff, obra apresentada posteriormente em São Paulo. O festival, realizado pouco tempo antes da temporada lirica, propiciou aos nossos empresarios o primeiro contacto com a artista, imediatamente contratada depois de sua participação na obra de Orff. Ao lado de Bruno Lazzarini e Costanzo Mascitti, os mesmos cantores que cantaram com ela a "Traviata" do ano passado, volta Vitoria Canale a interpretar hoje, no Municipal a conhecida opera de Verdi. Na foto Vitoria Canale na cena do "Brinde" da "Traviata".

Ensaios de Penn Warren

Romancista, poeta e critico (um dos "ases", aliás, do "New Criticism" norte-americano), Robert Penn Warren publicou, recentemente, uma nova coletanea de ensaios literarios. (Eyre and Spottiswoode, 1964).

Alguns capitulos são ineditos, constituindo-se, entretanto, a maioria na reunião em volume de artigos publicados em revistas especializadas — ou "little magazines" — particularmente durante a década dos anos 40.

Penn Warren ratifica, no prefacio, sua fidelidade á critica "sistematica" e escrupulosa perante os textos, e inclui na presente coletanea temas de permanente interesse, a exemplo dos que se relacionam com obras de Faulkner, Hemingway, Robert Frost, Thomas Wolfe, Katherine Anne Porter, Eudora Welty etc.

TEATRO

O funeral da Broadway

CECILIA PRADA

O pessimismo mais completo parece reinar no campo teatral no Brasil. Do contacto que tenho tido com artistas e intelectuais brasileiros vivos a New York, deduzo ser convicção geral que o cinema matou completamente o teatro, ou está para matá-lo. Que o teatro não interessa mais. Que tudo o que tinha a ser expresso em termos teatrais já o foi feito, que o teatro é arte decadente, etc. No entanto, quando aprofundo a conversa surpreendo-me ao extremo em ver como se está ilhado, no Brasil, como se tem pouca, e errada, informação sôbre as tendencias e os movimentos mais interessantes do teatro contemporaneo, e sobretudo como ainda se insiste em querer vazar temas novos, cheios de vitalidade, em formas gastas e repetitivas. Ou, na melhor das hipoteses, como se tem exclusivamente um conhecimento cerebral e livresco do que verdadeiramente há de importante no teatro de hoje.

O que por certo não é merecedor de critica, pelo contrario. Pois nosso esforço já é gigantesco, já conseguimos muito em poucos anos de atividade teatral e cinematográfica, principalmente levando-se em consideração a nossa absoluta falta de tradição teatral, nossos recursos limitados, nosso distanciamento geográfico e cultural dos principais centros europeus ou norte-americanos.

E nem é tal pessimismo um fenômeno brasileiro. Uma apreciação panoramica do teatro ocidental, uma apreciação superficial justifica plenamente tal atitude. Mesmo em Paris — considerada até hoje a capital do teatro mas agora perdendo certamente esse titulo para Londres e New York — o comercialismo, a mediocridade, a falta absoluta de estimulo á imaginação artistica, parecem reinar. Pois não foi "Mary, Mary", importada de New York, um dos sucessos da ultima estação teatral parisiense? "Mary, Mary", em New York, com um recorde que se aproxima das 1.300 representações; "Mary, Mary" em Paris; "Mary, Mary" no Rio de Janeiro — é uma derrota da inteligencia, sem duvida. Mas o que é que todas as "Mary, Mary" do mundo têm a ver com arte teatral, pergunto? Que erro miópico é êste, que tenho visto tantas vezes cometido, e que identifica teatro comercial com teatro? Mesma coisa seria reduzir o cinema a padrões hollywoodianos e dizer que o cinema artistico está morto porque o numero de "Cleopatra" excede o dos "Santa Joana dos Anjos" e dos "Marienbad".

A vitalidade de Brecht, a existencia do "Berliner Ensemble", ou o renascente teatro inglês, seriam exemplos suficientes de que o teatro ainda tem muito o que dizer, que suas possibilidades inexploradas são infinitas. Mas quero limitar-me á minha experiencia e penso que dois anos de vivencia e trabalho no "underground" do mundo teatral newyorkino já me dão alguma autoridade para refutar tal pessimismo — que a meu ver repousa na identificação absoluta, e erronea, de teatro com Broadway.

Tal identificação não é feita, como se poderia pensar, somente pelo turista (do proprio país ou do estrangeiro), que vem a New York para divertir-se e ofuscar-se com as luzes da Broadway. Tenho visto que mesmo as pessoas profundamente interessadas em teatro, mesmo profissionais, aqui chegam com seus estereótipos já prontos, suas relações mentais estabelecidas, nos seguintes termos:

Teatro — Broadway.
Diretor — Elia Kazan.
"Escola" de atores — Actors Studio.
Sistema de preparo de atores — o método Stanislavski (exclusivamente).

O que estaria certo se se voltasse o calendário para trás vinte anos.

E' claro que esta também é a identificação feita pelo americano médio, pelo mero "theatregoer", que se limita á leitura do "New York Times" e do "Herald Tribune", engolindo sem discutir a palavra chôcha dos papas da critica teatral e cinematográfica, os famosos, mediocres e ignorantes Taubman, Kerr e Crowther. Mas se não se espera do americano médio — mais interessado nas ações da bolsa ou no seu empreguinho de escritório do que em arte — interesse pelo conhecimento dos circulos teatrais verdadeiramente artísticos, pois a indagação, o risco e o interesse criador não são evidentemente especialidades suas, é lamentável que o intelectual, ou o artista estrangeiro, depois de uma breve, ou ás vezes mesmo longa, estada em New York, regresse ao seu país desconhecendo por completo as possibilidades desta fascinante cidade, apenas por se recusar a orientar a sua curiosidade para circulos menos ortodoxos e mais autenticos da experiencia artistica.

Refiro-me ás duas outras categorias de teatros em New York: os teatros de "off-Broadway" e especialmente os teatros de "off-off-Broadway" (esta denominação, humoristica, é usada pelo jornal mais inteligente de Nova York, o "Village Voice", de Greenwich Village, para designar teatros e grupos não-comerciais, experimentais).

Não levando em consideração as experiencias destas duas outras categorias teatrais, o pessimismo em relação ao teatro não é somente justificado: é um imperativo. Pois os meios teatrais da Broadway estão, há muito, tendo pesadelos negros, com muitos morcegos e outros bichos agourentos. Já é dito comum — e amplamente expresso — que o teatro americano atual (e, friso, o teatro "consagrado") nada mais é do que um cadáver.

Pode-se mesmo dizer que esse cadaver já teve o seu solene funeral — exatamente no dia 8 de janeiro deste ano, quando June Havoc e Julie Harris (respectivamente autora e diretora, e estrela, de "Marathon 33", segunda tentativa, fracassada, de exibição publica do "Actors' Studio", depois de mais de vinte anos de ruminação e psicanalise secretas), encenaram uma passeata em pleno distrito teatral da Broadway: os artistas todos que trabalhavam na peça, com cartazes, danças e canções, suplicavam ao publico que salvasse a peça e o teatro. Suplicavam — veja-se bem. Para que o transeunte se sentisse culpado por deixar a arte morrer. Como aliás se sente culpado de tudo, nesta terra: em todos os lugares, no "subway", no onibus, nos jornais, nos cartazes, lembram-lhe constantemente que é sua a culpa se tantas mil crianças morrem de leucemia por falta de fundos para pesquisas, que é sua a culpa se não há escolas em numero suficiente, se os pobres não têm assistencia legal, que é sua a responsabilidade exclusiva pela sobrevivencia da civilização ocidental. Do seu bolso exiguo, verbas e verbas — não providas por outros meios — devem sair; da sua generosidade, exclusiva, sobrevive o regime.

E assim, na tarde cinzenta de 8 de janeiro de 1964, seguindo o teor geral, as duas artistas, June Havoc e Julie Harris, atiravam também para cima dos ombros já arcados do transeunte mais esta responsabilidade — a de salvar o teatro.

Mas pelo visto as outras responsabilidades já pesavam demais. O apelo ficou sem eco, pouco a pouco morreu o canto, o ruido dos guizos dos pandeiros extinguiu-se, fechou-se em poucos dias "Marathon 33", e o funeral ficou, na historia da Broadway.

A morte da Broadway, no entanto, significa apenas que o comercialismo e a mediocridade não estão compensando mais, nem mesmo financeiramente, e que a hora definitivamente passou para os escritorezinhos mais voltados para a bilheteria do que para as realidades basicas do teatro, e que se contentaram — durante tanto tempo — apenas com repetir formulas que tiveram o seu sucesso, e o seu valor, há vinte ou trinta anos. "A Broadway está morrendo, viva o Teatro!". Pois um teatro que suplica e quer sobreviver á custa da generosidade e da consciencia culpada do publico não é arte nem nada. E' apenas, na melhor das hipoteses, um dulçoroso xarope destinado a facilitar a digestão de um entediado publico classe média. E' teatro aonde se vai para levar os amigos que vêm de fora, ou para exibir casacos de "vison" ou o luxo de um Rolls-Royce na maior parte das vezes alugado. E' teatro de velhinhas de chapéu florido, de "matinês" beneficentes. Teatro que não tem nada a ver com criação artistica, teatro inteiramente alienado dos grandes e tragicos problemas humanos de nossa epoca.

O interessante é que este mito, o do teatro da Broadway, o do teatro consagrado, está sendo destruido dia a dia de maneira tão evidente que até as velhinhas de chapéu florido começam a duvidar dele. No exterior, porém, tudo indica que tal processo de decomposição ainda não foi suficientemente compreendido. Para que nossa cultura teatral no Brasil tenha uma base solida de conhecimento do que se passa no estrangeiro — pois não podemos, evidentemente, declararmo-nos auto-suficientes do dia para a noite — é preciso que antes de mais nada tenhamos a coragem de destruir certos mitos que assimilamos desde a infancia, é preciso que saibamos distinguir os verdadeiros nomes, as verdadeiras tendencias, os movimentos realmente importantes do teatro moderno, descartando sem hesitação os que nada mais têm a dizer num mundo que em vinte ou trinta anos mudou radicalmente de estrutura basica.

Um teatro revolucionario e cheio de vitalidade, um teatro que se imponha de maneira absoluta ao mundo teatral exterior, só poderá evidentemente surgir no Brasil quando á mera macaqueação de processos formais anacronicos sucedam estilos originais e novos. Mas tais estilos só poderão surgir se todos os processos e tendencias do teatro mundial forem devidamente conhecidos, valorizados, e certamente superados pelos escritores brasileiros de vanguarda e pelos nossos jovens diretores.

June Havoc

MÚSICA

Shakespeare e a musica

R. SCHNORRENBERG

II

Até Marlowe e Shaskespeare, as atividades teatrais inglesas no seculo XVI podem ser divididas em: o teatro literario, da corte, representado por meninos coristas em teatros particulares, ou na corte, e o teatro popular representado em geral por atores adultos, ao ar livre, nos patios das hospedarias, até que se construisse, em 1576, a primeira "playhouse" londrina: "The Theater".

Ambas as modalidades empregavam grande quantidade de musica, dispondo o teatro da corte, mais rico, de efetivos maiores e melhor treinados.

Nos teatros particulares, a peça era precedida por um verdadeiro pequeno concerto, e a musica instrumental incidental desempenhava relevante papel. O duque Philipp Junius de Stettin, turista alemão, visitou o teatro "Blackfriars" (1) em setembro de 1602, escrevendo em seu diario: "Durante toda uma hora, antes da peça, ouvimos uma excelente execução musical sobre orgãos, alaudes, pandoras, mandolinas, violinos e flautas, a seguir, ouvimos um menino cantar realmente "cum voce tremula (2), tão encantadoramente, acompanhado por um baixo de viola, que a menos que possivelmente as freiras em Milão fossem melhores, não ouvimos igual em nossa viagem" (3).

Na primeira tragedia inglesa, "The Tragedie of Gordobuc", de Thomas Norton e Thomas Sackville, representada pela primeira vez em 1562, perante a rainha Elizabeth, cada um dos cinco atos era separado dos outros por uma pantomima (4), acompanhada por musica limitada a um timbre instrumental especifico, destinado a realçar o efeito dramatico (5). Na "Jocasta", de George Gascoigne, traduzida e adaptada de Euripedes, e apresentada em 1566, as cinco pantomimas eram acompanhadas por varios instrumentos: "Firste, before the beginning of the first Acte did sound a dolefull and straunge noise of violles, Cythren, Bandurion and such like..." (6). Os entreatos de "Fedele and Fortunio" (7), comedia impressa em 1584, especificam: agradavel "galliard", solene "dump", agradavel "allemayne" (8). No "The Wonder of Women or the Tragedie of Sophonisba", de John Marston (c. 1605), a musica dos entreatos é especificada com pormenores: "cornets and organs playing loud full music for the Act; organs mixed with recorders play for the Act; organs, viols and voices play for the Act; a base Lute and a treble viol play for the Act": e, durante o V ato, "infernall music plays softly" (9).

Os teatros populares, dispondo de recursos mais modestos do que os particulares, ofereciam, pelo menos inicialmente, musica mais simples. Não havia concerto inicial mas as peças terminavam com uma "jig", originalmente uma canção e dança individual, mas que se transformou depois num epilogo mais longo, com dois ou três atores e enredo; era uma especie de opera comica primitiva (10), visto ser escrita em metro de balada e cantada sobre melodias de baladas conhecidas repetidas para cada estrofe (11).

Paul Heutzner, outro turista alemão, jurista em Hamburgo, escreveu, narrando sua visita a Londres em 1598: "Na cidade há alguns teatros, onde atores ingleses representam quase todos os dias tragedias e comedias, para publicos muito numerosos; os espetaculos se concluem com Musica, variedade de Danças e o excessivo aplauso dos que estão presente" (12). O autor Will Kemp, colega de Shakespeare, era famoso por suas "jigs", que cantava acompanhado por flauta e tabor (13).

Já uma companhia como os "King's Men", — a de Shakespeare, — podia retomar uma peça escrita para uma companhia de meninos e representá-la sem outra alteração do que a eliminação do concerto inicial, como é o caso por exemplo do "The Malcontent", comedia de John Marston (14), o que demonstra que o nivel musical dos atores adultos não devia ser negligenciavel. Nas melhores companhias também desapareceu a "jig". Não se têm exemplos de "jig" no repertorio dos "King's Men", de 1603 a 1625 (15).

Os melhores compositores, como William Byrd, não hesitaram em se ligar ao teatro. A canção "Come tread the path", para voz e quarteto de violas, das mais belas de Byrd, foi certamente escrita para "Tancred and Gismunda" ou "Gismond of Salerne", tragedia representada em 1567-1568, impressa em 1591 e escrita por Robert Wilmot e outros, principalmente Christopher Hatton, amigo e protetor de Byrd (16). "If trickling tears of mine" (17) e "Quis me statim" também foram escritas para a cena, embora não se saiba para que peças. Há duas partes de uma obra instrumental de Byrd, denominada "Abradate", que devem ter servido para algum drama a respeito de Abradas, figura historica citada por Xenofonte (18).

Byrd parece ter composto também a musica para uma tragedia em latim de Thomas Legge, "Richardus Tertius", representada em Cambridge por volta de 1579. Sobreviveram, entretanto, apenas alguns compassos de duas das cinco vozes do coro final do primeiro ato (19).

(1) Onde atuou a companhia formada pelos meninos da "Chapel Royal" a partir de 1598.
(2) "cum voce tremula" significa provavelmente com "vibrato".
(3) John P. Cutts: "La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare".
(4) As pantomimas precedendo os atos tornaram-se tradicionais, derivando certamente dos "intermedii" italianos da epoca. J. W. Cuuliffe: "Early English Tragedy" in "The Cambridge History of English Literature", vol. V.
(5) Os cinco timbres sendo: violinos, cornetas (instrumentos de madeira e couro), flautas, oboés, tambores e flautas. E. J. Dent: "Shakespeare and Music" in "A Companion to Shakespeare Studies", ed. H. Granville-Barker e G. B. Harrison.
(6) Gustave Reese: "Music in the Renaissance".
(7) "Fedele and Fortunio, The Deceits in Love discoursed in a Comedy of two Italian Gentlemen", tradução do italiano provavelmente de Anthony Munday.
(8) E. W. Naylor: "Shakespeare and Music".
(9) E. W. Naylor: op. cit.
(10) C. J. Sisson: "The Theatres and Companies" in "A Companion to Shakespeare Studies", ed. H. Granville-Barker e G. B. Harrison.
(11) E. J. Dent: op. cit.
(12) Gustave Reese: op. cit.
(13) Gustave Reese: op. cit.
(14) Escrita para os "Children of the Queen's Revels", companhia sucessora do "Blackfriars", estreada em 1601 e representada pelos "King's Men" a partir de 1604. John P. Cutts: op. cit.
(15) John P. Cutts: op. cit.
(16) Edmund H. Fellowes: "William Byrd".
(17) Só se preservou desta canção a parte solista. O acompanhamento perdeu-se.
(18) Edmund H. Fellowes: op. cit.
(19) Edmund H. Fellowes: op. cit.

Suplemento Literário

TODOS OS ARTIGOS PUBLICADOS NESTE SUPLEMENTO SÃO ORIGINAIS E DE RESPONSABILIDADE EXCLUSIVA DE SEUS SIGNATARIOS. ACHANDO-SE COMPLETO O QUADRO DE COLABORADORES PERMANENTES, A DIREÇÃO NÃO GARANTE A DEVOLUÇÃO DAS MATERIAS QUE LHE FOREM POR ACASO REMETIDAS AINDA QUANDO NÃO APROVEITADAS. A PUBLICIDADE INSERTA NESTE SUPLEMENTO OBEDECE A NORMAS ESPECIAIS, QUE PODERÃO SER ENCONTRADAS NA ADMINISTRAÇÃO DO JORNAL

ARTE

Arquitetura urbana: 1900-20

NESTOR GOULART REIS FILHO

OS primeiros anos do seculo XX assistiriam á repetição, sob varias formas, dos esquemas de relações entre arquitetura e lote urbano, que haviam entrado em voga com a Republica. Conservando-se ainda as tecnicas de construção e uso dos edificios, largamente apoiados na abundancia de mão-de-obra mais grosseira e, em pequena parte, artesanal, era natural que se repetissem os esquemas de fins do seculo XIX com soluções mais ou menos rusticas, com edificios sobre o alinhamento da via publica, a revelar, em quase todos os detalhes, os compromissos de um passado ainda recente com o de trabalho escravo e com os esquemas rigidos dos tempos coloniais. De fato, a abolição da escravatura e a instalação da Republica não seriam suficientes para que o País alcançasse rapidamente condições de valorização ou melhoria de padrões de mão-de-obra ou, para que se transformasse a estrutura economica, iniciando-se a instalação industrial. Para isso, seria necessario aguardar o impacto da primeira guerra mundial. E' quase dizer, ao modo de Hauser, que no que se refere ás relações entre arquitetura e lote urbano, o seculo XX inicia-se por volta de 1914. Fôsse no campo das construções das camadas sociais mais ricas, fôsse nas habitações mais modestas de pequenos funcionarios, artesãos ou dos poucos trabalhadores industriais, verificava-se a mesma tendencia á estabilidade das formas de equacionar aquelas relações, que mal se ocultavam sob as complicadas variações estilisticas, de inspiração academica ou floreal. Belo Horizonte, surgindo com o seculo, teria codigo ainda com a exigencia de alinhamento das construções sobre a via publica. Todavia, seu plano, concebido para a circulação de veículos de tração animal, já apresentava um esquema viario amplo e claro.

O progressivo aumento de população dos centros maiores e o aperfeiçoamento dos serviços publicos, fossem formas de pavimentação, fossem meios de comunicação e transporte, forçavam, entretanto, uma sintese entre as velhas tradições coloniais do sobrado e da chacara ou casa de arrabalde. Nas experiencias mais importantes dos bairros residenciais das classes abastadas, insinuava-se, já então, a combinação entre a rigidez de um e o carater rural da outra. Iniciava-se, por esse modo, um esforço de reconciliação do homem com a natureza, como decorrencia direta — e legitima — dos excessos de concentração. Constituia-se pois, um dos polos — o outro seria a verticalização que ocorreria em seguida — da experiencia que serviria de base para as propostas urbanisticas mais modernas, cujo uso seria popularizado com a construção de Brasília.

Naquela epoca, nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro, em Higienópolis e Campos Elíseos em São Paulo, os arquitetos mais ousados orientavam a construção de casas com soluções arquitetonicas mais atualizadas, com jardins amplos, porões altos e programas mais complexos, que conseguiam ser, a um só tempo, chacaras e sobrados.

Nascia portanto uma formula capaz de reunir as vantagens da residencia urbana ás das velhas chacaras, que já então iam sendo alcançadas pelos loteamentos das cidades e cuja manutenção ia sendo mais dificil com o desaparecimento da escravidão e dos costumes dos tempos coloniais. O contato entre as residencias e os jardins era porém regido por principios extremamente formais e dificultado pela altura dos porões, que ainda eram utilizados para acomodação da criadagem. Sinais mais evidentes das transformações que se iniciavam eram os programas mais complexos:

E' também essa a epoca das primeiras experiencias arquitetonicas mais atualizadas, que se iniciam com a introdução do "Art-Nouveau" e passando pelo Neocolonial iriam conduzir ao movimento modernista. Libertada dos compromissos mais diretos com o trabalho escravo, beneficiada por uma relativa atualização tecnica, a arquitetura brasileira, especialmente na região centro-sul, iria iniciar a procura de caminhos novos que exigiriam necessariamente a renovação das formulas de implantação.

A "Vila Penteado", em São Paulo, concluida por volta de 1903, constituia exemplo significativo. Essa residencia, onde hoje funciona a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, projetada e decorada com especial rigor arquitetonico, sob a inspiração do "Art-Nouveau-Sezession", apresentava uma implantação excepcional, ao centro de uma quadra ajardinada, oferecendo á av. Higienópolis uma perspectiva de jardim francês e ocultando, junto ás laterais e nos fundos, os velhos recursos de chacara e casa-grande. Seus porões elevados, aliados á proporção dos andares, com pé-direito de 5 metros, garantiam-lhe ainda uma posição de dominancia, hoje desaparecida com o velho jardim, mas que pode ser reconhecida nas fotografias antigas e desenhos de seu arquiteto, Carlos Ekman (Fig. 1).

Em algumas dessas residencias maiores, iriam sendo aperfeiçoadas muitas das caracteristicas que marcariam quase toda a arquitetura residencial no periodo que medeia entre as duas guerras mundiais: a preocupação de isolar a casa em meio a um jardim, a tendencia a conservar um paralelismo rigido, em relação aos limites do lote, a transformação progressiva dos pavilhões externos de serviço das chacaras em ediculas, o desaparecimento progressivo de hortas e pomares — ás vezes a sua redução quase simbolica a uma jabuticabeira ou a um canteiro de alfaces e, de modo geral, a transferencia para os jardins e todos os espaços externos dos antigos preconceitos de fachada, e hierarquia dos espaços da arquitetura tradicional. As casas da Avenida Paulista, em São Paulo, pertenciam a essa categoria; entre as que ainda subsistem é possivel observar, por exemplo, na esquina com as ruas Carlos Sampaio e Rio Claro, alguns pomares indiscretos derramando-se por sobre os muros dos quintais, com suas grumixamas, mamoeiros ou mesmo "cabeludas".

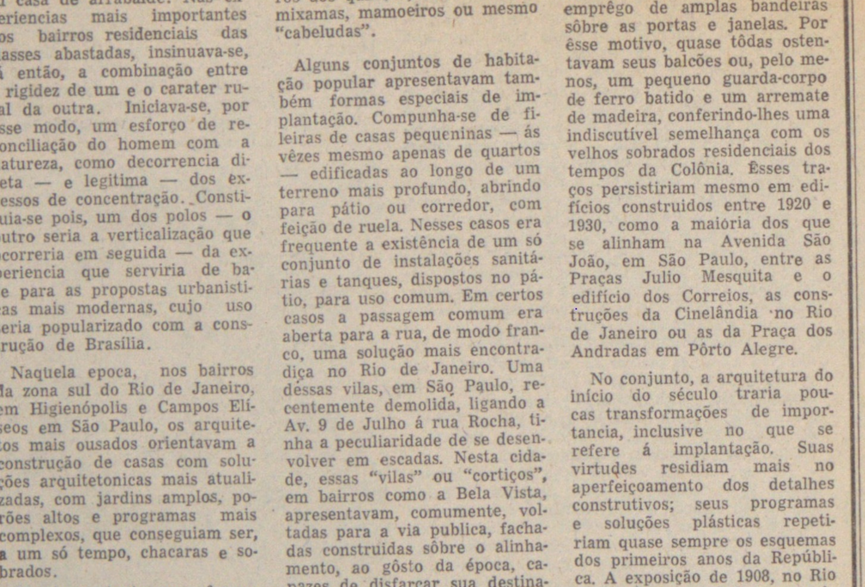
Alguns conjuntos de habitação popular apresentavam também formas especiais de implantação. Compunha-se de fileiras de casas pequeninas — ás vêzes mesmo apenas de quartos — edificadas ao longo de um terreno mais profundo, abrindo para pátio ou corredor, com feição de ruela. Nesses casos era frequente a existência de um só conjunto de instalações sanitárias e tanques, dispostos no pátio, para uso comum. Em certos casos a passagem comum era aberta para a rua, de modo franco, uma solução mais encontradiça no Rio de Janeiro. Uma dessas vilas, em São Paulo, recentemente demolida, ligando a Av. 9 de Julho á rua Rocha, tinha a peculiaridade de se desenvolver em escadas. Nesta cidade, essas "vilas" ou "cortiços", em bairros como a Bela Vista, apresentavam, comumente, voltadas para a via publica, fachadas construidas sôbre o alinhamento, ao gôsto da época, capazes de disfarçar sua destinação. O esquema parece ter raizes antigas; já em 1819, entrando na capital paulista, Saint-Hilaire iria acomodar-se em hospedaria com forma semelhante: "Indicaram-me a hospedaria de um individuo conhecido por Bexiga, que tinha, mesmo em São Paulo, vastas pastagens. Para essa hospedaria me dirigi. Entrei na cidade, a 20 de outubro de 1819, por uma rua larga, cheia de pequenas casas, bem conservadas e, depois de ter passado diante de um lindo chafariz e de ter em seguida atravessado a ponte de Lorena, construida de pedras, ponte sôbre o ribeirão Hynhanga bahú, cheguei á hospedaria do Bexiga. Fizeram entrar meus animais num terreiro lamacento, cercado de um lado por um fôsso e dos outros dois lados por pequenas construções, cujas numerosas portas davam para o referido terreiro. Essas construções eram os quartos ou aposentos destinados aos viajantes." (1)

Também entre as construções para os escritórios e comércio, já se iniciavam as grandes transformações que iriam ser aplicadas em maior escala após a Primeira Guerra Mundial. Já nos primeiros anos do século, com a crescente separação entre os locais de residência e trabalho e com o aumento de concentração de população nas cidades maiores, os velhos sobrados comerciais de tipo português, com residências e lojas, começaram a ser substituidos por prédios de alguns andares, e com destinação exclusivamente comercial. Êsses exemplos mais antigos, diferiam apenas discretamente dos prédios que vinham substituir. Apoiados em paredes estruturais de tijolo, ás vêzes reforçadas as partes térreas com vigas e coluna de metal, reuniam todo um conjunto de características de implantação e de uso e detalhes construtivos internos e externos, que as aproximavam, de um lado daqueles velhos sobrados, e de outro da arquitetura residencial dessa época, que já se beneficiava de um conjunto de conquistas tecnológicas. Dessas diferiam, porém, justamente por essa semelhança, ressentindo-se claramente de um passado recente de compromisso de uso residencial. Tais eram os edifícios que abrigavam os bancos, os jornais e mesmo as repartições públicas, que antecederam ao arranha-céu; alguns nem sequer tinham elevádores; outros adaptaram-nos mais tarde. Tais eram os primeiros edifícios construidos na antiga Avenida Central — mais tarde Rio Branco — no Rio de Janeiro, como podem ser vistos em algumas fotografias de Ferrez, no livro de D. Clemente Maria da Silva Nigra, (2) ou nos raros remanescentes. Tal era o edifício Baruel, em São Paulo, á rua Direita, esquina da Praça da Sé. Tais eram alguns dos prédios do largo do Café (Fig. 2) e da rua Líbero Badaró, nesta cidade. Janelas com vidros ornamentados com desenhos na parte externa e com folhas cegas de madeira pela interna, conferiam-lhes a mesma aparência que construções domiciliares dessa época. Em alguns casos, utilizavam-se mesmo as venezianas, então surgindo como novidade e quase sempre conservavam o antigo pé-direito de quatro a cinco metros, que possibilitava o emprêgo de amplas bandeiras sôbre as portas e janelas. Por êsse motivo, quase tôdas ostentavam seus balcões ou, pelo menos, um pequeno guarda-corpo de ferro batido e um arremate de madeira, conferindo-lhes uma indiscutível semelhança com os velhos sobrados residenciais dos tempos da Colônia. Esses traços persistiriam mesmo em edifícios construidos entre 1920 e 1930, como a maioria dos que se alinham na Avenida São João, em São Paulo, entre as Praças Julio Mesquita e o edifício dos Correios, as construções da Cinelândia no Rio de Janeiro ou as da Praça dos Andradas em Pôrto Alegre.

No conjunto, a arquitetura do início do século traria poucas transformações de importancia, inclusive no que se refere á implantação. Suas virtudes residiam mais no aperfeiçoamento dos detalhes construtivos; seus programas e soluções plásticas repetiriam quase sempre os esquemas dos primeiros anos da República. A exposição de 1908, no Rio de Janeiro, verdadeiro marco de suas possibilidades, reuniria um conjunto variado de formas e estilos, que poderia ser considerada como glorificação do ecletismo e das ambições dos anos precedentes. De seus exageros e de seus casos mais notáveis de mau-gôsto, consola-nos apenas o conhecimento da extremada solidariedade, teórica e prática, da arquitetura de quase todos os países, naqueles dias. Do saudosismo, do preciosismo sem sentido, viriam nos despertar as modificações bruscas, ocorridas por ocasião da Primeira Guerra Mundial.

(1) Viagem á Província de São Paulo, 2.a edição, Martins, São Paulo, 1945, Tradução de Rubens Borba de Moraes

(2) D. Clemente Maria da Silva Nigra, "Construtores e Artistas do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro, Salvador, 1950, vol. III III



Vila Penteado em São Paulo, em desenho de Carlos Ekman, seu arquiteto. A Vila Penteado reunia as caracteristicas de chacara e residencia urbana. Apenas uma parcela de seus porões era habitavel e seus jardins teriam um papel fundamental na ambientação do predio.

Largo do Café, em São Paulo. Edificio comercial com paredes estruturais de tijolos. Seu elevador foi acrescentado posteriormente. As janelas apresentam, quase sempre, detalhes de acabamento semelhantes aos dos antigos sobrados residenciais dos tempos do Brasil colonia: vidros externos, ausencia de ventilação permanente e aparencia de balcão.

REVISTA DAS REVISTAS

Sobre poesia e poetica (Letteratura).

Na sua nova fase, **Letteratura,** a revista dirigida por Alessandro Bonsanti, torna-se uma publicação de leitura necessaria a quem se dê aos estudos gerais de literatura. O numero 67-68 pode ser demonstrativo dessa preocupação de cultivá-los num espirito bem cosmopolita. Insere, notadamente, um estudo de Gianni Nicoletti "Para uma definição da poesia de Rimbaud", outro de Enrico Crispolti sobre "Michaux poeta e a pintura informal" e ainda o de Mario Cialfi que trata dos "Poetas laguistas", isto é, a obra dos poetas romanticos ingleses que uma denominação convencional agrupa mais ou menos arbitrariamente em torno de Wordsworth. Desenvolvendo também segundo a mesma orientação as suas secções tradicionais de reesnhas **Letteratura** torna-se de fato instrumento de primeira ordem na luta pela conservação do espirito europeu. Quanto á colaboração propriamente italiana é ela verdadeiramente importante, tanto na parte original (poesia, prosa e critica) quanto na parte informativa sobre o movimento atual literario e artistico. Note-se um "Racconto di un ventenne" de Rodolfo Cadelo onde sob a espontaneidade de forma do diario agitam-se as genuinas angustias da idade e da epoca.

Um nutrido estudo de Armando Balduino sobre "Cesare De Lollis e a forma poetica do Oitocentos" situa a obra do critico crociano cuja identificação entre lingua e poesia parece ao autor muito simplista. Em todo o caso, reconhece na serie de ensaios de De Lollis reunidos em publicação postuma por Croce uma contribuição de importancia do ponto de vista metodologico pois é um dos primeiros e mais sugestivos exemplos de critica estilistica moderna. De resto, afirma o sr. Bladuino que as teses de De Lollis a respeito da forma poetica dos romanticos italianos são ainda atuais volvidos quarenta anos.

A poetica romantica e a vontade de conquistar um novo publico teriam imposto aos poetas italianos a resolução de problemas tanto mais arduos quanto eram eles herdeiros de uma tradição aulica, a qual bloqueou ao nivel do comico ou, no maximo, do didatico o dominio do real, do concreto, do quotidiano. Se os contemporaneos já tinham consciencia da necessidade de criar uma nova linguagem poetica adequada aos novos temas eram levados a considerá-la antes em termos de polemica. Apesar das tentativas de renovação, continua o sr. Balduino, o certo é que o movimento não nasceu na Italia. Era algo de importado da França. Pretende o sr. Balduino que De Lollis concebe o romantismo italiano de modo algo restrito, quase uma moda literaria, sem levar em conta que alguns poetas romanticos contribuiram para a evolução do gosto literario e introduziram consideraveis inovações linguisticas, abrindo o caminho para a formação de uma linguagem mais livre do que a tradicional e, assim, assentavam sob certos aspectos as bases da poesia moderna.

De Lollis, continua o sr. Balduino, limita-se, a rigor, a julgar todo texto poetico com o rigido parametro crociano: poesia e não poesia. O proprio fato de terem os romanticos italianos como programa uma renovação da forma e pois paralelamente a renovação da materia poetica é, porém, para o sr. Balduinô a prova de que não lhes era estranha a preocupação estilistica. E a intenção etico-politica, a missão educativa que davam á poesia devia conduzi-los á pesquisa de meios expressivos mais eficazes e funcionais, mesmo no ambito da poesia patriotica. Aqueles poetas, usando de uma linguagem musical, concreta, simples e imediata, intentavam reviver nos seus proprios versos o carater do "animus" popular e intervir numa determinada realidade politica e social, alargando o circulo do seu auditorio.

A este ponto, concede o sr. Balduino que a importancia da obra de De Lollis, o pensamento que a anima é mesmo, como disse Croce, a restauração do valor que tem a tradição na historia da poesia, a impossibilidade de suprimi-la ou ignorá-la, a necessidade de conservá-la sempre, inovando sempre.

Sob a rubrica de "Zibaldone", encontram-se umas "Pequenas notas sobre a poesia, sobre a poetica etc." de Iole Tognelli que, embora expressas pedantesca ou talvez confusamente, manifestam um pensamento aplicado especialmente a tais cogitações. A tonica do assunto é, para a autora, a liberdade do ato de criação da poesia, cuja existencia nenhuma formula de poetica pode garantir. A criação poetica seria um fato isolado e individual, fora do tempo e do espaço. As teorias oficiais, os "ismos" inquietantes, os manifestos pretensiosos não resolvem as necessidades da arte e põem a descoberto tendencias artesanais, comerciais ou simplesmente bufas, destinadas a nascer e morrer no ambito de um grupo ou de uma corrente cuja vitalidade, artificialmente assegurada por certas correspondencias mediatas, é coisa de pouca duração. O experimentalismo das meras intenções e também as mais complexas estruturações conceituais dos programas mais serios são, para a autora, simples recrudescencia mais ou menos consciente de movimentos em decadencia. Suprimidas as relações de causa e efeito, chega-se sempre, pretende a autora, ao gestaltismo, ao neoconstrutivismo e ao letrismo, filho postumo do dadaismo.

O contraste entre essa desintegração emotiva, portanto lexica, portanto humana, e o neoenciclopedismo dos orgãos da imprensa, é evidente para a autora, que procura explicar essa confusão toda pela necessidade comum de liberdade em relação a certa escravidão linguistica. Mas pensa ela que é erro supor que as formulas revolucionarias assegurem por definição o "novo" e o "novissimo". Quando muito, tornam mais agudos os aspectos nefastos do solipsismo. E declarando a autora que só o que se pode transpor é vivo, pois os sons puros não vão além do simples divertimento, decreta a sentença de morte do "concretismo poetico".

O poeta tem o direito, de resto reconhecido desde Dante, de fixar neologismos, de valer-se de solecismos, de alterar a ordem logica substituindo-a por outra provocada por iluminações intimas ou por pressões externas, de defender o prestigio de um timbre etc. Tudo isso, pensa a autora, são consequencias da liberdade de expansão sem a qual não existe ato criador. Só há uma condição para a poesia: que haja uma identificação da palavra com a coisa. Para definir a poesia a autora socorre-se de um velho filosofo bolonhês para quem "verseggiare" era "un ragionar con parole... non solo astrette da certe misure, onde possa piacerne il suono, ma che abbiano ancora significazione de pensieri, e sentimenti interni dell'animo". Afinal de contas, é uma definição tão boa a de Zanotti como qualquer outra.

LIVIO XAVIER

BANZO, PALMARES, ABOLICIONISMO

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

Sem falar nas manifestações dos tempos do Brasil colônia, como "O Etiope Resgatado" (1758), memória em que o Padre e bacharel Manoel Ribeiro Rocha advogava "um sistema completo de emancipação gradual e progressiva, baseado inicialmente na suspensão do tráfico transoceanico e na libertação do ventre escravo" (1); sem cuidar dos versos do "Quitubia", poemeto no qual Basílio da Gama se reportava ao negro no seu "habitat" africano, bem como deixando de parte, ainda, as simples idéias avançadas de politicos, embora literatos, como José Bonifácio, o Patriarca, é de presumir que poesia direta ou indiretamente abolicionista, no Brasil, só tenha começado a surgir por volta de 1850. Nesse ano, realmente, a lei de 4 de setembro, que extinguiu o tráfico de africanos, e as medidas adotadas pelo ministro da Justiça, Eusébio de Queiroz, no sentido de que a lei fôsse de fato cumprida, como foi, ao contrário de tantos dispositivos anteriores, que haviam ficado mais ou menos para inglês ver, parece que suscitaram um clima de interêsse, mesmo entre os escritores, para com o tema negro e o problema da abolição. Tal problema não repontou antes em nossa poesia, talvez, em razão da inabilidade do "bill Aberdeen", que feria de certo modo os brios nacionais; mas, quando o próprio govêrno brasileiro agia, e um ministro do Império, o dos Negócios Estrangeiros, proclamava (1850) "em face do mundo" que "o tráfego" era um "cancro medonho" (2), nada havia demais em que as publicações literárias e os poetas agitassem o assunto. O ambiente favorecia essa tomada de posição.

Gonçalves Dias, como bem acentua Manuel Bandeira, se não foi o primeiro, foi um de nossos primeiros poetas do romantismo a cuidarem do tema "escravidão negra". Não o fez em verso, é verdade, mas num "ensaio de estilo bíblico", isto é, na prosa poética da "Meditação" publicada na revista "Guanabara", vol. I, em vários numeros, mas, no que nos importa no momento, a págs. 102 e ss. (1850).

No capítulo I.o, II, imagina as raças no Brasil como círculos concêntricos, iguais aos que faz a pedra ao cair na água: um dêsses círculos, o maior, é o dos homens negros. "E os homens de côr preta têm as mãos presas em longas correntes de ferro, cujos anéis vão de uns a outros, eternos, como a maldição que passa de pais a filhos". O mal precípuo é a falta de justiça para com o escravo. Pinta Gonçalves Dias um cativo que um homem branco esbofeteia com o reverso da mão; pede justiça, mas arrojam-no por terra, e o ancião branco, que devia dar côbro a isso, pois é sábio e vivido, apenas suspira. "E os elos da corrente que manietava os homens de côr preta soltaram um som áspero e discorde, como o rugido de uma pantera. E eu vi que êsses homens tentavam desligar-se das suas cadeias, e que dos pulsos arrochados lhes corria o sangue sôbre as algemas pesadas.

"E vi que o ferro resistia as suas tentativas; mas também vi que a sua raiva era frenética, e que o sangue que lhes manava das feridas cerceava o ferro, como o enxôfre incendido".

Explica o poeta, depois, que as ruas e casas do País são mesquinhas e feias porque construir é uma arte, mas o escravo é negligente ("não lhe aproveitará o suor de seu rosto"), "sua inteligência é limitada", "êle não tem o amor da glória".

Assinala Gonçalves Dias, por fim, o contra-senso de o estrangeiro que chega ao Brasil saber que está na "terra da liberdade": "Mas grande parte da sua população é escrava; mas a sua riqueza consiste nos escravos; mas o sorriso, o deleite do seu comerciante, do seu agrícola e o alimento de todos os seus habitantes é comprado á custa do sangue e do suor do escravo".

"E nos labios do estrangeiro que aporta ao Brasil, desponta um sorriso ironico e despeitoso; e êle diz consigo que a terra da escravidão não poderá durar muito; porque é crente, e sabe que os homens são feitos do mesmo barro, sujeitos ás mesmas dores e ás mesmas necessidades".

Também em 1850, conforme a data conservada no texto, foi escrita a poesia "Saudades do Escravo", de José Bonifacio, o Moço, que todavia só seria publicada em 1861 no livro de Luís Gama, "Primeiras Trovas Burlescas de Getulino". Como advertem em nota Alfredo Bosi e Nilo Scalzo (3), o poema é das primeiras manifestações romanticas sôbre a escravidão. Incide sôbre o tema do banzo, chorando o escravo por "aquela terra do sol" de além dos mares, onde era livre... Embora fale em "palmares", não se trata dos palmares que ficaram assinalados em nossa historia com os quilombos do seculo XVII. Mas a êles e ao seu Zumbi ou Zombi, na realidade Zambi (4), de cuja morte Rocha Pita dera, no livro VIII de sua "Historia da America Portuguêsa" (5), a inexata e lendaria noticia que até hoje circula, refere-se Joaquim Norberto de Sousa Silva, em seu poema "Os Palmares", de que um fragmento foi publicado na revista "Guanabara", vol. I, pags. 413 e 423 (1851). Três excertos desse poema aí se lêem: 1) "Zumbi — Narração da Fundação da Republica dos Palmares"; 2) "Canto de Dana embalando seu filhinho durante o cerco de Palmares por ocasião de serem os traidores atacados" e 3) "Conjuração dos negros cativos de Palmares reunidos na gruta dos fantasmas". Nesses excertos, mais ou menos longos, surge uma situação que depois se tornaria epidemica na poesia abolicionista do Brasil, a de o senhor aproveitar-se da escrava (aqui casada, mas em geral virgem), tendo isso consequencias, como a vingança do ofendido, ás vezes cruenta (em Norberto, Zumbi, desgostoso, funda o quilombo). Situação semelhante aparece em Fagundes Varela ("Mauro, o Escravo") e Castro Alves (" A Cachoeira de Paulo Afonso"), para recordarmos dois exemplos ilustres; da escrava abusada, mas, no caso, concordante, também cuidaria Machado de Assis nos versos mais pacificos de "Sabina", sem tragedia final.

Para darmos uma idéia do que se pleiteava numa publicação literaria (a mesma revista "Guanabara") no ano em que Norberto iria publicar o fragmento de "Os Palmares", basta assinalar que no seu artigo sobre a "Questão do trafego e da escravidão no Brasil em 1851" (pág. 277 a 282), Pedro d'Alcantara Lisboa lembrava que um deputado havia em 1850 pedido medidas no sentido da emancipação (devia tratar-se de Pedro Pereira da Silva Guimarães) e que a Camara o aplaudira. E continuava: "A declaração do ventre livre, a fixação da época da abolição da escravidão, o regulamento dos direitos e deveres dos possuidores de escravos, segundo a idade, e outras semelhantes, são sem duvida otimas resoluções, que o Brasil deverá adotar quanto antes, com o fito de promover a civilização e impedir que renasçam novas cabeças dessa hidra, que noutros tempos se chamava elemento civilizador do imperio do Brasil".

No ano seguinte, em 1852, os "Cantos da Solidão", de Bernardo Guimarães, trazem uma poesia consagrada "Á Sepultura de um Escravo" (pags. 86-88), na qual o africano é tratado como um infeliz que só a morte liberta:... "repouso achaste, / Que em vão buscavas neste vale escuro, / Fertil de pranto e dores". "Filho da África, enfim livre dos ferros / Tu dormes sossegado o eterno sono / Debaixo dessa terra que regaste / De prantos e suores".

Afirma Afonso Schmidt que Paulo Eiró (no periodo de 1853 a 1859) escreveu poesias de pensamento abolicionista, que estariam no caderno queimado a pedido dos padres do seminario; á falta dos documentos, fica a simples referencia. O proximo registro a fazer nos poetas que trataram dos escravos é Joaquim de Sousa-Andrade, que depois fundiu seu nome em Sousandrade. Em "Harpas Selvagens" (1857), Sousa-Andrade, que via o rosto de um principe africano como "negro-nitido", e que já havia andado pela Africa, tanto que uma de suas poesias, a crermos nas indicações do livro, foi escrita na Senegambia, teve duas poesias sôbre a escravidão negra no Brasil. As duas — mais extensas que as anteriores, exceto "Os Palmares", de Noberto — terminam tintas de sangue, tanto a XXIX — "A Escrava", com seu final "E todos para o Deus partiram juntos — / Crioula, escravo e sol", como a XXX, "A Maldição do Escravo", na qual a filha é morta pelo pai.

Bittencourt Sampaio, o autor do "Hino Academico" musicado por Carlos Gomes, em suas "Flores Silvestres" (1860), canta diversos tipos nacionais, como o tropeiro, o lenhador, o pescador, a mucama. Esta se revela muito satisfeita da vida:

> Eu gosto bem desta vida,
> Por que não hei de gostar?
> A minha **branca** querida
> Não hei de nunca deixar.
> Eu gosto bem desta vida,
> Por que não hei de gostar?
>
> Tenho camisa mui fina
> Com mui fino cabeção;
> As minhas salas da China
> São feitas de babadão.
> Tenho camisa mui fina
> Com mui fino cabeção.

E a poesia se estende por mais 11 sextilhas, todas com essa forma fixa que mais tarde Venceslau de Queiroz tornaria conhecida como "biolet". Se a muçama da Bahia se declara contente, já o mesmo não ocorre com "A Cativa", cheia de banzo, segundo a vê Bittencourt Sampaio: "Esta vida, que a triste deplora, / Não permite, nem quer o meu Deus".

Do mesmo ano de 1862 é a publicação de "Três Liras", livro conjunto de Gentil Homem de Almeida Braga, Antonio Marques Rodrigues e Trajano Galvão. Este ultimo participa do volume com 15 poesias, das quais três traduzidas: "O Caçador e a Leiteira", de Béranger; "Moisés no Nilo", de Victor Hugo, e "A Morte de J. B. Rousseau", de Le Franc de Pompignan. Das doze restantes, três são de tema negro: "O Calhambola" (Olinda, 1854), "A Crioula" (setembro de 1853) e "Nuranjá" (Olinda, 1854), dêle conhecendo-se também "Jovino, o Senhor de Escravos", de tema negro. De Trajano declara Silvio Romero que foi "o primeiro a dar ingresso á raça negra e cativos dessa raça em nossa poesia. Antes de Trajano um ou outro poeta havia de passagem tocado nos escravos pretos; mas só de passagem e sempre como um simples protesto contra a escravidão. Trajano foi adiante; colocou-se mais no intimo do viver dos escravos e pintou tipos mais reais" (6). A historia não foi bem assim, como vimos. Joaquim Norberto não tocara nos escravos pretos apenas de passagem; e de Sousa-Andrade, que publicou antes, não é licito afirmar que não se tivesse colocado no intimo do viver dos escravos. O admissivel, no caso, é apenas que Trajano tenha pintado "tipos mais reais", assim mesmo na hipótese de ter antecedido Bittencourt Sampaio. Já em 1859 A. J. de Macedo Soares estabelecia em suas "Harmonias Brasileiras" uma divisão das poesias segundo os temas, registrando-se como uma dessas divisões as poesias "africanas", isto é, que cuidavam dos escravos. Antonio Candido, que dá essa informação, assevera que "Bittencourt Sampaio, Bruno Seabra, Sousa Andrade e Trajano Galvão cantam o negro pela primeira vez", em ordem que parece meramente alfabética (7). Como quer que seja, sem a precisa indicação dos periódicos onde pela primeira vez foram publicadas as poesias, coisa ainda por fazer quanto á quase generalidade dos nossos romanticos, é muito arriscado estabelecermos prioridades rigidas, como as que Silvio Romero fixa, dogmaticamente. Trajano Galvão, na realidade, é apenas um elo na historia de nossa poesia negra, sem a evidencia prioritaria e documentada que cabe a Norberto.

De qualquer modo, é inexata a afirmação de Silvio de que "ninguém jamais se lembrou do negro, nem como ente humano, nem como escravo. Só modernamente rarissimos de passagem e sempre como motivos para declamações fugitivas". E é inexata além do mais porque omite Fagundes Varela, com seu poemeto "Mauro, o Escravo", de "Vozes d'América" (1864), espécime de importancia na jornada que conduz a Castro Alves, pois era até á data, em nosso meio, a mais cabal das poesias "africanas". Tanto que Quirino dos Santos, referindo-se a "Mauro", acentua que até aquele ano (1864) o assunto "escravidão" fôra fracamente explorado na poesia do Brasil. Varela, mais tarde, iria considerar a escravidão, em verso, "proscrição do direito".

Com êle estaria pronto o caminho para a culminação da nossa "poesia africana", a qual se daria com o verso colorido e chamejante de outro grande poeta, Castro Alves. Mas a poesia negra de Castro Alves é assunto já por demais versado: não convem repisá-lo.

(1) José Maria dos Santos, "Os Republicanos Paulistas e a Abolição", São Paulo, Martins, 1942, págs. 19-20.

(2) Pedro d'Alcantara Lisboa, "A Questão do Trafego e da Escravidão no Brasil em 1851", in "Guanabara", vol. I (5/6/1851), pág. 281.

(3) José Bonifácio, o Moço, "Poesias", São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1962, pág. 157.

(4) Hélio Viana, "História do Brasil", São Paulo, Melhoramentos, 1961, vol. I, pág. 225.

(5) "Porque o seu principe Zombi com os mais esforçados guerreiros, e leais suditos, querendo obviar o ficarem cativos da nossa gente, e desprezando o morrerem ao nosso ferro, subiram á sua grande eminencia, e voluntariamente se despenharam, e com aquele género de morte mostraram não amar á vida na escravidão, e não querer perdê-la aos nossos golpes". (Rocha Pita, Rio, ed. da Revista de Lingua Portuguesa, 1925, pág. 120.

(6) "Historia da Literatura Brasileira", 4.a ed., vol. IV, Rio, Livra José Olympio Editora, 1949, pág. 40.

(7) "Formação da Literatura Brasileira", São Paulo, Martins, 1959, vol. II, págs. 201-203.

"Outposts"

A exemplo dos Estados Unidos, a Inglaterra também possui — e cultiva — as "little reviews" de literatura, dedicadas a circulos mais ou menos restritos, porém fiéis.

Fundada em 1944, "Outposts" comemorou há pouco o seu vigesimo aniversario com um numero especial. Seu editor é Howard Sergeant, e o "magazine" (especializado em poesia) vem demonstrando eloquentemente sua vitalidade, tanto mais quanto se mantém exclusivamente mercê de sua vendagem avulsa e do seu corpo de assinantes, não dispondo de qualquer subsidio externo.

"Outposts" tem a seu credito a publicação de textos primitivos de autores hoje populares como Allen Sillitoe, Muriel Spark e Kingsley Amis.

O numero de aniversario em foco insere poemas de Edward Lucie-Smith, Peter Redgrave e Laurence Lerner.