CMP 1.2.2.45-1

EX-LIBRIS
O ESTADO DE S. PAULO

Suplemento Literário

ANO NONO / NÚMERO 411

SÃO PAULO, 19 DE DEZEMBRO DE 1964

Os pastores de Jorge Amado

RICARDO RAMOS

No portico do seu ultimo livro, em seguida ao distico no para-choque de caminhão e ao proverbio popular, Jorge Amado transcreveu Maximo Gorki: "Homem! Essa palavra soa orgulhosamente!" Disfarçada pelas citações anteriores, que lembram o cais da Bahia e falam de mulheres, a preocupação gorkiana todavia persiste. Há nas três novelas, sem dúvida, a intenção de frisar valores humanos, de apresentar as personagens como afirmações, em particular quando elas avultam no meio adverso, muitas vezes destorcidas ou inconscientes, alheias à propria inflexão positiva que representam. Para isso, os caminhos se afastam daquele realismo contundente, onde as figuras se alçam da sua condição e podem conquistar objetivos entrevistos, que as dignificam pois chegam a significar pureza, consciencia ou determinação. Em "Os Pastores da Noite", os anonimos vagabundos transitam sem nenhuma luz, nada sabem de si e no entanto passam pelas amarguras e alegrias da cidade, fazendo "daquela pequena noite vacilante, timida e vazia, a noite do homem".

Quem são esses pastores? Uma extensa galeria de tipos, bons tipos de alegre ou agoniada vida. Isso por eles, que se resolvem assim, avulsos e marginais. Há o gatuno Cravo na Lapela, pai exemplar, chefe de numerosa familia; o disponivel Jesuino Galo Doido, sábio e grisalho; o perturbado Pé-de-Vento e suas quatrocentas mulatas. Cabo Martim é galante e tem um passado duvidoso, o negro Massu é meio lerdo e tem intimidade com Ogum. Existe a escolada e calculista Marialva. Curió se apaixona com a frequencia do desocupado, Eduardo Ipicilone (o intelectual) também, a meretriz Otalia é distante e deseja casar-se. Tiberia dirige a casa de mulheres e seu marido, Jesus Bento de Souza, alfaiate batineiro, dirige "A Tesoura de Deus". São criaturas que se diferenciam muito, e que todavia se nivelam, se compõem, formando uma camada mais ou menos definida. Nela encontramos varias dimensões do homem, nem sempre com maiuscula mas quase sempre vivo. E intenção do escritor mostrá-los em termos de realidade.

Uma galeria assim diversificada, ainda que tendendo á localização em zonas pouco representativas do aglomerado social, não estaria muito distante do conceito de povo. Conceituação que não é recente, que é uma preocupação na obra de Jorge Amado. De seus primeiros romances, ficaram-nos imagens precisas do que o escritor julgava mais tipico nesse particular, e que partindo do homem, com uma forte dose de traços positivos, nos dava por extensão um quadro humano onde a grandeza seria a tonica desejada. Já em "Gabriela, Cravo e Canela" temos uma solução mais proxima do simbolo, a personagem central significando as virtudes e inconstancias coletivas, ela mesmo povo, como não poucos notaram. E se Gabriela queria dizer tantos, agora "Os Pastores da Noite" nos trazem o seu reverso. Sendo muitos, eles são precisamente o contrario do aceito como tipico, representativo ou simbolico, são o marginal, o acidente, a escoria. Como sobras, como erradios componentes do organismo que os ignora, eles passeiam a sua inconsciencia pelas ruas e ladeiras, mal sabem das luzes e sobrados, parecem apenas entender as feiras e os castelinhos. Distanciam-se dos vagabundos de Gorki, estão mais perto dos boemios de Steinbeck. E porque ignorantes da sua condição, e porque não chegam á escolha de Quincas Berro D'Agua, pois escolher seria perder algo, eles se deixam seguir, e seus caminhos têm um á vontade que se avizinha da vida, que acontece, que constrói uma verdade coletiva. Isto, ainda que fuja á tom da convencional do povo, será decerto uma sua imagem. Invulgar, até certo ponto inesperada. Mas perfeitamente organizavel na trajetoria do romancista.

Muito se tem escrito sôbre o diapasão dos ultimos livros de Jorge Amado. Frisa-se a sua forma, destaca-se o seu tom satirico. Há quem veja nessa fase nova um simples tema de estudo (as influencias da novela picaresca espanhola), há quem pretenda localizar nesse andamento de aparencia mais solta um certo descompromisso, uma especie de desligamento da sua antiga crispação épica. E' possivel que exista um pouco de verdade nessas observações, meias verdades, sempre relativas, quase nunca indicadoras de compreensão mais funda dos rumos de um escritor. Porque salientar aspectos, sobretudo no dominio formal, nos levaria a interrogações sem resposta. Que dizer da composição de "Gabriela, Cravo e Canela", do suprarrealismo de "A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Agua", da linguagem de "Os Pastores da Noite"? Nos quadros da ficção de Jorge Amado, esses elementos exigem mais que a comprovação exclamativa. E parece razoavel que, para o seu melhor entendimento, para o seu ajustar-se ao processo evolutivo do romancista, procuremos examiná-los á luz das cambiantes de sentido que a sua obra nos oferece.

Se o homem, como expressão do que intenta o escritor levantar em suas personagens, veio mudando nos livros de Jorge Amado, fazendo-se menos heroico e inteiriço, poderemos ligar esse fato á crescente preocupação formal do romancista, mais atento em "Os Pastores da Noite" ao som da frase, á indole das palavras, do que em qualquer outro livro anterior, mesmo se lembrarmos "A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Agua". Nesta novela, a procura seria de arquitetura, de uma atmosfera que envolvesse de magia a figura central, posta diante das demais como um gesto de libertação. Assim, alterando-se a configuração das criaturas, passamos para um outro criterio de povo, e chegamos á sua representação no terreno das idéias, do comportamento. E vemos que também a constante da liberdade, jogando na obra do escritor mais que um papel de efeito, sofreu substancial mudança. Antes maiuscula, rebelde, geral, ela passou a uma escala mais intima, cotidiana, pessoal. Da liberdade impalpavel e romantica, ao que é livre, ancorado e realista. A luz nas trevas, os hinos e palavras, o que vem do exterior quase feito um eco, tudo cedeu lugar á tomada interior, mesclada ao sentimento e feitio da personagem, mais uma explicação do seu mundo particular. Isso, não há que discutir, será uma solução literaria mais alta e uma visão pessoal mais amadurecida. E ainda que distante dos livres e errantes pastores da noite, não conseguimos dissociar o coronel Ramiro, de "Gabriela, Cravo e Canela", desse novo conteudo que Jorge Amado empresta ás suas criaturas, mais realista e não menos critico. O coronel, sentado á praça aquecendo-se ao sol, está mais visivel na sua decadencia, mais vivo na sua postura, mais realizado que os seus parentes, na galeria de excelentes retratos de senhores rurais da zona cacaueira.

"Os Pastores da Noite" reune três novelas, vividas pelas mesmas personagens, que têm autonomia e ao mesmo tempo conferem ao livro um ar de romance desmontavel. A primeira é o casamento de cabo Martim e Marialva, com sua repercussão e suas consequencias; a segunda, onde se encontram as melhores paginas do volume, é o batizado do filho do negro Massu, que tem como padrinho um orixá; a ultima, que narra a invasão do morro do Mata Gato, vai da construção dos casebres ao encantamento de Jesuino Galo Doido, agora "orixá de candomblé de caboclo, pequeno deus do povo da Bahia". São temas simples, cuja importancia maior reside na sua realização. E nela encontramos o melhor de Jorge Amado — seu lastro de terra, sua inflexão lirica, o poder descritivo e de compor tipos, rapidamente, com traços de apaixonado vigor. Nessa força, aliás, se acha muito de impulsiva fé, de absorta crença. Como no verso de Aragon, ele é o que acredita. Desde seus começos, Jorge Amado foi um romancista que se entregou, sem reservas, aos materiais de sua convicção. E isso, afirmando uma obra, afirma a idade e a dimensão de um escritor.

Lembrança de Oswald

PAULO MENDES DE ALMEIDA

E' em traços definidos, fortemente marcados e criando violentos contrastes, que vejo o seu perfil imovel, horizontal agora. Conquanto um espirito ágil, profusamente colorido, é em branco e preto que nesta saudade, que é sonho, em soma e em suma o revejo. Pois que era um carater sem nuances, exemplar humano de extremos, criatura essencialmente fervorosa, que só sentia e agia num clima de férvidas paixões — o antimorno por excelencia.

Jamais os meio-tons. Em entrevista com Justino Martins, em 1943, de si mesmo dizia: "Quero dizer que tenho a fé abundante. Cheguei a acreditar até em banqueiros. Como reação, posso atingir o cinismo, nunca o ceticismo". Ser em enfase, desses raros homens grifados em negrito, por isso mesmo (mais do que sucede com toda gente) seu retrato tanto mais fiel será quando, ao lado das qualidades positivas de seu carater, e a dar-lhes mesmo realce, patentearem-se as negativas — o branco e o preto, com que agora se desenha em meu espirito a sua efigie. Como escreveu Ronald de Carvalho, um desses "homens tumultuosos que estão acima do bem e do mal".

Por longos anos, tangeu, açoitou e dinamizou a vida intelectual do País, ele mesmo, por sua vez, açoitado, tangido e dinamizado por uma curiosidade espiritual insaciavel, que o impedia, de resto, de levar qualquer proposição ás suas necessarias consequencias e implicações. Em largos, fosforescentes lanhos, porém dispersos, feria a carne das coisas do pensamento e da arte. Acima de tudo, um grande incitador, um grande e contínuo suscitador de propostas á inteligencia, de idéias invariavelmente polemicas e reformadoras. Entretanto, sendo um sôfrego e ardente por temperamento, não chegou a "esquentar" em nenhum estagio em que seu espirito sediou. Daí, julgo eu, legar-nos uma obra de maior riqueza na superficie do que na profundidade.

Conheci-o aí pela altura de 1927 ou 28. O escritor, se não me engano, chegara recentemente da Europa, o que, aliás, lhe ocorria com relativa frequencia. De fato, a impressão que guardo é a de que ele chegava muito da Europa, naquele periodo. Trazia um chapéu cinzento, peludo, sarapintado de grandes manchas escuras. Um pouco extravagante, como era de seu gosto pessoal. Recordo a emoção que senti ao ser-lhe apresentado, por Alvaro Moreyra, no "hall" do Hotel Esplanada. E o receio experimentado do seu trato, que imaginava dificil, áspero e ferino. Entretanto, ninguém teria para comigo maior afabilidade. Deu-me uma atenção que eu não esperava. O grande homem, que me infundia temor, de pronto tornava-se um velho camarada, descia ao jovem tímido e balbuciante, sem dar qualquer impressão de condescendencia. Tratando-me de igual para igual, dirigia-me palavras de incentivo e simpatia. Conselho, um unico na realidade: achava-me muito penteado, que me despenteasse um pouco... E isso, que era mais um reparo, veiu a contribuir, pelo seu teor, para que ficássemos subitamente mais íntimos. Em verdade, ficamos amigos. Ele deu-me essa honra.

Tenho a impressão de que Oswald jamais teria sido o que pudessemos chamar de um convicto. Este é quase sempre sereno. Com aquela sofregidão das idéias, aquela avidez de conhecimentos universais, aquela constante preocupação de estar em dia com os ultimos "vient de paraitre" (que paradoxalmente o impedia de ler de maneira virtual esses livros), Oswald se encantava com uma teoria (é bem esse o verbo: se encantava) e a adotava, antes mesmo de penetrar-lhe a essencia. Como quem compra uma gravata, se me permitem uma comparação grosseira. E tanto maior era o seu encantamento, quanto mais as idéias, que informavam essa teoria, correspondessem a um processo de brusca inovação, de rebeldia aos padrões vigorantes. Daí por diante, se integrava na nova ordem eleita, passando a criar sobre ela, a suplementá-la meio arbitrariamente, a enxertá-la com as fulgurações de sua inteligencia que tocava pela genialidade, como bem considerou Menotti del Picchia. E então, num processo crescente de "auto-sincerização" (se assim se pode extravagantemente definir), sinceramente lutava pela doutrina esposada, com todo o rigor, para ganhar ou para perder. Frequentemente para perder, e sabendo que perdia, pois eram idéias e teorias em geral revolucionarias, que encontrariam certamente pela prôa, e pelos flancos, as mais tenazes resistencias. E isto emprestava á sua atitude, leviana talvez de inicio, um certo carater de generosidade. E revelava aquela coragem que nunca lhe faltou. Coragem e generosidade que, no fundo e na forma, tinham muito de acinte. Parece que foi Otavio Tarquinio de Souza que, numa "blague" feliz, considerou que usar barba, nos dias de hoje, ou é acinte ou é disfarce. Não nos esqueçamos que Oswald de Andrade, por duas vezes, deixou crescer a barba...

Parece que me estou irrogando, aqui, o dom de ler nas consciencias. Mas não. Oswald era transparente, não enganava ninguém. E acompanhá-lo na maré montante de seus entusiasmos, era vê-lo passar de uma insinceridade, em que havia muito de alvoroço infantil, de menino surpreendido em travessuras, á ardente e viril sinceridade com que defendia, não raro temerariamente, suas posições. Salvo se esse processo de autoconvicção, mais emotivo que racional, se interrompesse subitamente. Se ele enjoasse da gravata, antes mesmo de usá-la... E impressiona observar como é unanime o depoimento, nesse sentido, de quantos o conheceram e com ele privaram. Geraldo Ferraz, no excelente perfil que dele traçou (escusada a crueza, ou melhor, a crueldade de certas passagens), expressou uma síntese de perfeita fidelidade, a meu ver:

"Sem um objetivo formulado a não ser a constante da atualização, essa doença infantil da vanguarda, Oswald inventava. Improvisava, sempre, como se improvisara".

Um novidadeiro inveterado. E nisto foi realmente constante, inclusive na inconstancia dos seus afetos e predileções. Nas idéias, na arte, e sobretudo na vida.

A vida! Eis a sua grande paixão, a sua grande obra, palidamente refletida nos escritos que nos legou. Ao que ela tem do efêmero, ao seu quotidiano, aos [illegible] vam ser sofregamente vividos, em deleite, em paixão, até em pesares e dissabores, ou em levianos jogos do espirito, sacrificou aquele sentido de perenidade que a verdadeira obra de arte, de qualquer genero, deve procurar. Em seus livros, há piadas, senão "du-dia", pelo menos da semana ou do mês, e que, com o correr do tempo, deixaram mesmo de ser piadas. Poderia adotar como lema aqueles versos de Verhaeren: "...la force et la vie sont au-delà des verités et des erreurs!"

Foi sempre um agitado e um agitador de emergencia. Sua agressividade fê-lo entrar, como era inevitavel, em algumas "frias". Em março de 1931, de parceria com sua esposa Pagu, lançava ele o jornal "O Homem do Povo", do qual, em sequencia irregular, chegaram a sair oito numeros, sendo o ultimo de 13 de abril daquele ano. Por essa ocasião, Oswald, tomado de romanticas idéias revolucionárias, deixara crescer a barba, se alimentava de pastéis de chinês, usava frequentemente uma camisa de berrante vermelho, a roupa em desalinho, e era visto pelas ruas da cidade carregando proletariamente nos braços seu filho Rudá. Para completar essa encarnação, morava nos fundos de uma venda, na rua Machado de Assis, entre quadros de Chirico, Picasso e Picabia e esculturas de Brecheret. O panfleto, a que nos referimos, era de uma violencia desbragada, sobretudo nos escritos de Pagu, e no artigo de fundo, que ele redigia, assinando algumas vezes seu proprio nome, e outras "O Homem do Povo". No numero do dia 9 de abril, num comentario a recente manifesto do antigo Partido Democratico, Oswald se refere ao café e á Faculdade de Direito de São Paulo, para considerá-los os "dois cancros de São Paulo". A reação dos estudantes da velha casa de ensino foi pronta, e dela nos dá noticia o jornal "O Estado de São Paulo", do dia 10, seguinte, sob o titulo: "Ataque a dois jornalistas. Uma cena agitada na Praça da Sé" —:

"Edita-se nesta Capital um periódico intitulado "O Homem do Povo". No numero de ontem dessa folha havia uma referencia julgada ofensiva aos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Indignados com essas expressões, cerca de cinquenta estudantes penetraram ontem, ás 11 horas, mais ou menos, no predio n.o 9 da praça da Sé, onde está instalada a redação de "O Homem do Povo". Recebeu-os á porta o diretor do jornal, que, atacado pelos mais exaltados, com eles travou luta, sendo, nessa ocasião, auxiliado por sua esposa que, ao agredir um dos estudantes, também foi por eles agarrada, descendo todos até a rua.

Ai alguns guardas-civis trataram de proteger o casal agredido, acompanhando-os até a Policia Central. Os estudantes e muitos populares que se haviam aglomerado ao seu derredor, seguiram os guardas e o casal, aos gritos de "lincha". A chegada dos manifestantes, formou-se rapida a guarda do edificio da Secretaria da Segurança, descendo de seu gabinete o titular daquela pasta, que se inteirou do ocorrido, providenciando para que os estudantes se dispersassem em ordem e mandando um delegado de serviço abrir inquérito sobre o fato".

O "O Homem do Povo", do dia 13, não deixou de aludir a esse incidente, no artigo de fundo, a que deu o titulo de "Isto aqui é Coimbra?" Redobrando em irreverencia, Oswald dizia: "os estudantes agressores infelizmente representam os condes do dinheiro, os sacripantas da industria e da finança, os exploradores de toda ordem..." etc. Foi esse, porém o ultimo numero do jornal, e a contenda caiu no esquecimento. Trinta anos mais tarde, no dia 30 de outubro de 1944, no recinto da mesma Faculdade de Direito, Oswald falaria aos estudantes sobre "Fazedores de America". No introito dessa palestra, pronunciou as seguintes palavras:

"Mas eu tenho uma velha divida para com a Faculdade de Direito de São Paulo. Um momento houve em que temi pelo seu destino e acreditei que o Direito vivo que estrutura secularmente esta casa fosse servir, contra a evolução brasileira e o progresso humano, as harpias mansas da reação e do capital. E vós me destes a melhor confirmação de esperança que tive em minha vida. Longe da ação incerta dos homens feitos, foi em vós, moços, em vós, estudantes, que viveu aqui o canto da liberdade brasileira. Esse canto estava guardado nas carteiras roidas de autografos que, como as arvores onde os namorados enlaçam num coração vegetal os seus nomes eleitos, vão levar um juramento ao futuro. Este canto estava no eco das abobadas e das arcadas que ouviram a voz adolescente de Castro Alves".

Com relação aos estudantes, que o haviam convidado, era uma palinodia; nas idéias gerais, no desdobrar do discurso, retomava o tom agressivo de sempre. Mas na forma, sentindo que falava sob as arcadas da velha Faculdade, tornou-se um pouco Machado Penumbra... Como já o fizera, vinte e cinco anos antes, ao replantar, na Esplanada do Municipal, o carvalho de Ruy Barbosa. Bem Oswald de Andrade... Foi aplaudidissimo.

LETRAS ESPANHOLAS

SESSENTA ANOS DE POESIA

JULIO GARCIA MOREJÓN

A recente versão espanhola do livro "Poetry of This Age", do grande critico inglês J. M. Cohen, publicada no ano passado pelo Fondo de Cultura Economica do Mexico, veio demonstrar, com a maior objetividade e imparcialidade possiveis, o que há seis anos afirmavamos nestas colunas: a existencia de um novo Seculo de Ouro na poesia espanhola, tão importante e profundo, com tantas qualidades esteticas como o Seculo de Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora e Quevedo. Uma diferença essencial, favoravel aos autores do seculo XX e extensiva a todos os europeus e americanos, é que enquanto a poesia do classicismo e do barroco costumava quase sempre extrair seus temas e metaforas de uma tradição literaria firmemente arraigada no mundo classico pagão por um lado e no mundo biblico por outro, a poesia dos fins do seculo XIX e do seculo em que vivemos mergulha suas raizes na intimidade da expressão pessoal, patrimonio exclusivo do proprio criador. Pode-se dizer que, atualmente, o Romantismo alcançou sua mais depurada expressão. As diferentes escolas poeticas que se sucederam na Europa desde a agonia de um Romantismo concebido à maneira do seculo passado não representam, afinal de contas, o postulado essencial daquela corrente cultural: a predicação do "eu", de um "eu" que, quando se divide ou quando denuncia determinadas situações da vida coletiva, pode desembocar em intenções sociais, como acontece atualmente com a poesia dos melhores poetas espanhóis, para dar um exemplo.

Isto foi demonstrado por Luís Felipe Vivanco há já alguns anos em seu excelente livro "Introducción a la poesía española contemporánea". E é o que reflete nestes momentos na Espanha a obra de um Blas de Otero, de um José Hierro, de um Gabriel Celaya, entre outros, resultado a que chegaram inclusive poetas que há já alguns lustros participaram dos avanços renovadores dos "ismos" contemporaneos. Consideremos o caso de Vicente Aleixandre, por exemplo, que partindo de um surrealismo rico de simbolos eroticos vai desembocar hoje em dia, com sua importantissima obra "En un vasto dominio", num mundo poetico que acolhe as súplicas do irmão-povo ou homem.

O livro de J. M. Cohen, critico literario do "Times" de Londres, é uma preciosa historia valorativa da poesia européia e americana dos ultimos 60 anos. Através de suas 356 páginas pode-se perceber a cada passo o rigor dos juizos que caracterizam o autor, tão excessivamente seletivos e primorosos que pecam mais por falta que por excesso. Tal obra nos dá a dimensão da poesia francesa, inglesa, alemã, russa, italiana e espanhola escrita nos anos que já transcorreram do seculo atual. Evidentemente, o autor parte daquela poesia que como um calafrio estremece sua época, "Les fleurs du mal" de Baudelaire. Na página 34 escreve Cohen que "a era da angústia, da análise, da inquietude e do desastre, que encontrou sua primeira expressão plena em "Les fleurs du mal", pode ser dividida em duas partes, sob o ponto de vista da poesia: uma, que abrange os cinquenta anos em que o movimento modernista estava limitado à França; e outra, que começa em 1908, quando os poetas de outros países começam a adaptar os novos estilos às suas proprias necessidades. O presente livro abarca este ultimo lapso de experiencias e expansão".

Que se passou nestes sessenta anos na Espanha? Cohen não responde diretamente esta pergunta, mas seu repertorio de nomes europeus e americanos é tão limitado — em virtude de suas exigencias criticas valorativas [illegible] turalmente ao conjunto, após o termino da leitura do livro. Enquanto a Inglaterra é representada por sete poetas, a França por cinco, a America do Norte por seis e America Espanhola por quatro, da Espanha J. M. Cohen registra a voz de oito. E a julgar pelo acêrto com que selecionou figuras mais representativas da primeira metade do seculo, analisadas e pesadas com criterios esteticos e humanos singulares, sempre do ponto de vista universal, a representação espanhola se destaca ainda mais no campo do relativo. Antes de examinar a produção lirica de Federico García Lorca, um dos selecionados para representar a melhor poesia européia deste seculo, J. M. Cohen não vacila em reconhecer que "o levantamento dos generais sacudiu a Espanha no momento em que a poesia tinha alcançado seu mais alto nivel desde meados do seculo XVII" (Pág. 258). E este nivel se manteve até hoje, como indiretamente reconhece o critico ao tratar da poesia de José Hierro e ao mencionar de passagem Blas de Otero, poeta que com Angel Valente elevaria a dez a lista dos poetas espanhóis escolhidos. A referencia a Angel Valente surge como resposta quando alguém pergunta a Cohen se acrescentaria algum outro nome aos já conhecidos (vide a "Gaceta" do Fondo de Cultura Económica, de Mexico). E o fato de conhecer a poesia de um jovem que está consolidando agora seu prestigio dentro das fronteiras de sua patria demonstra quão atualizados são os conhecimentos que o critico inglês possui da literatura européia.

Penso que se perguntassemos ao melhor critico literario espanhol da atualidade — digamos, Dámaso Alonso — quais os poetas espanhóis contemporâneos que poderiam representar no mundo a melhor criação literaria espanhola e se insistissemos no limite de oito, não vacilaria em responder: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti e José Hierro. Ao chegar aos poetas da geração de 1927, à qual pertence o critico escolhido, como excelente poeta, sem duvida já a escolha não seria tão simples. Não encontraria justificativas para excluir Pedro Salinas, por exemplo. E vacilaria de novo ao chegar aos nossos dias: que faria com os nomes de Leopoldo Panero, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo, Luís Rosales, Luís Felipe Vivanco, e outros? E por que deixar de fora o nome do poeta alicantino Miguel Hernández? Talvez pela sua falta de oportunidade para o amadurecimento estetico? O critico espanhol hesitaria, sem duvida. A proximidade o levaria a enganar-se, mas o estrangeiro não teria um momento de duvida. E os oito poetas de primeira categoria que no fim Dámaso Alonso selecionaria coincidem com os oito que J. M. Cohen destaca em seu livro "Poesía de nuestro tiempo".

Mas, não é a seleção de nomes que é propriamente o importante no trabalho do critico inglês. E' a valoração, a justificativa critica que acompanha os nomes. Cada página que dedica a estes poetas é um modelo de compreensão dos diferentes fenomenos criadores que estes representam. E o valor do juizo sobe se consideramos que o angulo de apreciação que estabelece para cada poeta é um angulo europeu universal, nunca limitado por preconceitos ou qualquer especie de amarras. Vicente Aleixandre, por exemplo, é para Cohen tão universal como Paul Valéry, Wilfred Owen, Gottfried Benn, Boris Pasternak, Giuseppe Ungaretti, Dylan Thomas ou César Vallejo, para citar somente um nome entre os escolhidos de cada nação. E temos certeza de que quando chegue às mãos do critico a ultima obra do citado poeta, "En un vasto dominio", se entusiasmará ao poder ver confirmada sua intuição critica, que ele assim expressou: "Em poucas palavras, a poesia de Aleixandre é a expressão de um processo evolutivo pessoal que coincide com um destino nacional. Neste sentido, Aleixandre é comparavel a Mayakovski, que, do mesmo modo, embora com resultados menos felizes, acompanhou as forças da historia". Certamente tal juizo há de surpreender muitos na Espanha, a não ser que percebam o que se passou na alma do poeta desde "Historia del corazón", último livro de Aleixandre que Cohen menciona, até "En un vasto dominio".

Há muitos anos, talvez se- [illegible] vicissitudes historicas que foram afastando o espanhol do campo da liderança cultural européia, a raça perdeu aquele orgulho que caracterizou muitos dos espanhóis antigos, quando no Império o Sol nunca se punha. Mas, desde que o Sol começou a esconder-se cada dia como em todos os países de hoje, o espanhol foi perdendo aquele brio, aquelas convicções; foi esquecendo-se da lança, substituindo-a pelo arado e pelo cajado de pastor. E começou a fazer introspecção. E a propor-se problemas dos quais antes jamais havia cogitado. A pensar com mais gravidade no destino universal da patria "minor", já que estava perdida a patria "maior", pelo menos politica e administrativamente. Este estado foi desembocar numa Espanha vazia que se foi enriquecendo pouco a pouco porque a raça conseguiu pelo menos manter acesa a brasa da criação artistica. E como consequencia, aí estão sessenta anos de poesia universal de primeira água, realizada por espanhóis. O que poderá entristecer os espanhóis conscientes ao lerem o livro de Cohen é que se um escritor da Peninsula tivesse escrito tal livro, os oito poetas seriam reduzidos a três ou quatro (Unamuno, Machado, Juan Ramón e Lorca ou Aleixandre), e os cinco da França, os três da Russia e os quatro da Italia transformar-se-iam em oito ou mais. Isto não é ironico. E já aconteceu uma vez. Salvo engano, foi o que fez Leopoldo Rodriguez Alcalde há alguns anos num de seus livros sôbre a poesia européia contemporânea. Diferentes dos franceses que transformam tudo o que é seu em paradigmas universais de cultura, os espanhóis, como teria dito um diplomata inglês, continuam "fazendo a propaganda secreta e a espionagem pública".

As grandes injustiças do livro de J. M. Cohen são três: a ausencia de Rubén Dario, facilmente justificavel do ponto de vista do espirito critico do inglês, e as imperdoaveis ausencias de poetas portugueses e brasileiros. Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira bem que poderiam ser colocados ao lado dos escolhidos pelo critico inglês para representar a melhor poesia européia e americana do nosso século.

N. da R. — Este Suplemento deixará de aparecer nos dois proximos sabados, 26 de dezembro e 2 de janeiro, dias em que "O Estado de S. Paulo" não circulará. Por esse motivo, o nosso indice referente ao ano de 1964 só será publicado a 9 de janeiro de 1965.

João Suzuki — DESENHO

SUMÁRIO

Ricardo Ramos: OS PASTORES DE JORGE AMADO
Julio Garcia Morejón: SESSENTA ANOS DE POESIA
Paulo Mendes de Almeida: LEMBRANÇA DE OSWALD
João Suzuki: DESENHO
Pág. 1

RESENHA BIBLIOGRÁFICA
Valério Rohden: POESIA DA ESSÊNCIA HUMANA
Wilson Martins: EM ORDEM ALFABÉTICA
Pág. 2

João Antônio: NATAL NA CAFUA (Conto)
Anita Novinsky: CRISTÃOS E JUDEUS NA ALTA IDADE MÉDIA
João Gaspar Simões: SHAKESPEARE E GORDON CRAIG
Cassiano Nunes: POEMA DO AEROPORTO
Pág. 3

Vicente de Paula Vicente de Azevedo: CASTRO ALVES EM SÃO PAULO (VI)
Rolmes Barbosa: A SEMANA E OS LIVROS
Péricles Eugênio da Silva Ramos: HAMLET E OS ESPÍRITOS (I)
Walter Lourenço: GALILEU E A "NUOVA SCIENZA"
Pág. 4

Aida Costa: CONVENÇÕES DA "PALHATA"
Rogério Sganzerla: INTRODUÇÃO A HAWKS
José da Veiga Oliveira: A CÔRTE E O TEATRO
Pág. 5

José-Augusto França: ARTES DE 1964 EM PARIS
Lívio Xavier: REVISTA DAS REVISTAS
Pág. 6

RESENHA BIBLIOGRAFICA

José Roberto do Amaral Lapa — Tamás Szmrecsányi — José Lino Grunewald
Laura Zamarin

RELATÓRIO

José de Azeredo Perdigão, II RELATORIO DO PRESIDENTE. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964.

Seria suficiente lembrar aqui iniciativas como os estudos feitos no Brasil por Santos Simões sobre a azulejaria portuguesa de nosso País, cujo resultado imediato é um volume já pronto para ser impresso, que deverá integrar o "Corpus" da Azulejaria Portuguesa, ou então o restauro do historico edificio da Santa Casa de Misericordia da Bahia, que data do seculo XVII, ou ainda a exposição feita em Portugal dos "Documentos e Manuscritos da Musica Barroca de Minas Gerais", todas elas, entre inumeras outras, subsidiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, para plenamente justificar trazermos aos leitores deste Suplemento o registro do aparecimento de mais um Relatorio do Presidente do Conselho de Administração daquela benemerita Fundação portuguesa.

Não obstante, o que desejamos é principalmente chamar a atenção daqueles que entre nós ainda não tomaram conhecimento dessa extraordinaria instituição, para a importancia do Relatorio que ora se noticia.

A Fundação Calouste Gulbenkian desdobra suas atividades no campo internacional nos seguintes setores: Caridade, Artes, Ciencia e Educação. A complexidade dos assuntos que trata e dos problemas para cuja solução colabora parcial ou integralmente é facil de imaginar-se se considerarmos que, além da obra realmente notavel que desenvolve em Portugal, nestes quase dez anos de sua existencia, tem atendido com inestimavel assistencia ao Reino Unido e paises da Comunidade Britanica, ao Iraque e outros paises do Medio Oriente, ás comunidades armenias espalhadas pelo mundo, além de quarenta e oito outros paises da Europa, America, Africa e Asia, entre os quais se inclui o Brasil, considerado pela Presidencia da Fundação como "uma segunda nação portuguesa do lado ocidental do Atlantico Sul", o que muito nos cativa por revelar a preocupação com que a Fundação olha para os problemas brasileiros.

Conquanto nem a lei de sua criação, nem os Estatutos da Fundação o exijam, o Conselho de Administração previu que o seu Presidente periodicamente apresentasse um Relatorio, sábia resolução que dá a todos os beneficiados ou interessados nos beneficios da Fundação uma oportunidade para inteirar-se dos seus planos, do criterio que norteia suas nobres resoluções, levando a um publico mais seleto e numeroso uma idéia do que é a esplendida realidade representada pela Fundação Gulbenkian, que, por sua vez, independentemente desses Relatorios, já se utiliza de diferentes e eficientes meios de divulgação, através dos quais são prestadas pormenorizadas contas de sua atuação em todos os campos.

O Segundo Relatorio, que ora focamos, redigido pelo dr. José de Azeredo Perdigão, Presidente da Fundação, expõe de maneira clara, objetiva e analitica, exaustivamente, os grandes encargos e problemas que a F.C.G. enfrenta, como sejam a gestão do seu imenso patrimonio, a capitalização de suas rendas, o zelo pelo aumento e valorização desse patrimonio, e sobretudo o rigor e a atenção com que vêm sendo cumpridas as altas finalidades da Fundação, previstas com singular argucia por Calouste Sarkis Gulbenkian em seu exemplar testamento.

Inumeros quadros demonstrativos, quadros estatisticos em abundancia e expressivas fotos documentam e completam o Relatorio.

Pela natureza deste Suplemento, detemo-nos neste passo, ainda que ligeiramente, em apontar apenas algumas iniciativas que couberam á F.C.G. em Portugal e com as quais aliás tivemos oportunidade de entrar em contato direto, impressionando-nos pelo alto nivel artistico, cientifico e educacional que em todas elas nos foi facil verificar.

Referimo-nos especialmente ao Instituto Gulbenkian de Ciencia, que por enquanto compreende o Centro de Calculo Cientifico, o Centro de Biologia e o Centro de Estudos de Economia Agraria. Também o que tem efetivado a F.C.G. no setor da musica, como os Festivais Gulbenkian de Musica, a Orquestra de Camara Gulbenkian, entre outras numerosas realizações, ou ainda, no setor de Educação, com o trabalho inapreciavel feito pelas Bibliotecas fixas e itinerantes, os programas de bolsas de estudos e a edição da revista "Coloquio" e do "Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira", estão no mesmo caso.

Assim como o Primeiro Relatorio, que compreendeu o periodo transcorrido da morte de Calouste Gulbenkian, em 20 de julho de 1955 até 31 de dezembro de 1959, este Segundo, que abarcou de 1 de janeiro de 1960 a 31 de dezembro de 1962, espelha com o nivel e a fidelidade rigorosa desejaveis o extraordinario desenvolvimento dessa instituição, cujo renome é mundial, mercê do alcance de sua ação e do desvelo com que ela é executada pelos seus responsaveis.

J.R.A.L.

*

SOCIOLOGIA

Wilbert E. Moore, SOCIAL CHANGE, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, Foundations of Modern Sociology Series, 1963, 120 pags.

O equacionamento dinamico do processo de mudança social é relativamente recente na sociologia. Do ponto de vista da historia das ciencias, isto não é estranho, pois todas elas se basearam inicialmente em modelos estaticos de pensamento. Esses modelos, entretanto, já não bastam para interpretar o processo de mudança, e muito menos para agir sobre ele. A mudança social já não é algo que possa ser abstraido de nossa vida cotidiana para ser abordado teoricamente, com maior ou menor insenção, pois faz parte do proprio contexto em que se situam as nossas abstrações.

Assim, do ponto de vista dos fenomenos a analisar, os modelos estaticos já não satisfazem mais e os modelos dinamicos são os que normalmente se impõem. O grande merito deste trabalho, redigido de forma extremamente didatica e completado por uma serie de ilustrações esquematicas, é o de consolidar a idéia de que a mudança social deve ser estudada dentro do tempo. Isto, Moore o consegue fazer com exito nos seis capitulos de seu livro, em que analisa sucessivamente os seguintes topicos: a normalidade da mudança, as qualidades da mudança, as mudanças em pequena escala, as mudanças nas sociedades (em escala societaria), a modernização e a evolução social.

No primeiro capitulo, ele mostra que a mudança social contemporanea se caracteriza por sua frequencia e constancia, pela interligação espacial e temporal de seus fatores; e, por afetar grande parte da experiencia humana e a maioria dos aspectos funcionais da nossa sociedade, não porque esteja mais integrada nesta do que antes (ou alhures), mas porque são poucos os traços da vida cotidiana isentos a ela (pág. 2). Podendo ser provocada em larga escala, a mudança social está sujeita a toda especie de tensões (pp. 10-11).

Neste mesmo capitulo, Moore distingue dois tipos de mudança: a continua e a descontinua. A continuidade implica em certa flexibilidade do sistema social, ou pelo menos de partes do sistema. Essa flexibilidade é a que possibilita a ocorrencia de inovações que, por mais modestas que sejam, acabam possibilitando a continuidade do sistema (pág. 13). As mudanças descontinuas, por sua vez, são provocadas, desencadeadas, por fatores externos ou internos ao sistema. A inadequação do sistema de ensino como processo de socialização pode ser um desses fatores desencadeantes, da mesma forma que as flutuações demograficas e economicas. Tais flutuações não precisam ser grandes para provocar a mudança. Mesmo dentro dos limites de flexibilidade da mudança continua, elas têm grande importancia para o processo como um todo, pois "estabelecem uma condição significativa para a mudança continua ("consequential change"), [illegible] (pág. 16). Daí ser o indice tão importante no processo quanto a sua propria magnitude. Em outras palavras não é preciso haver "explosões" para dar-se a mudança social.

Quanto ás qualidades da mudança, elas variam de acordo com a organização social em que ela se processa. Moore rejeita categoricamente o que denomina de "mito de uma teoria unica de mudança social", reconhecendo, porém, ao mesmo tempo, que em toda mudança há uma mudança de estruturas, que envolve agentes, formas e funções. Além de possuir magnitude, o processo tem também uma direção. A mudança pode ser simultaneamente evolutiva e cumulativa, nela se misturando a inovação e a acomodação.

No terceiro capitulo, Moore desdobra seus conceitos, mostrando que as mudanças em pequena escala podem decorrer de quatro fatores: dos ciclos repetitivos da ação social, das mudanças estruturais nos grupos sociais, da dinamica das relações intergrupais, e das consequencias da inconsistencia nos valores e regras de conduta social.

Em seguida, já no quarto capitulo, o Autor passa a tratar do processo de aculturação — definindo-o como transferencia de uma cultura para outra — que pode ocorrer através de circunstancias e fatores tão diversos como o imperialismo (direto ou indireto), guerras, e operações militares, "imperialismo religioso" ou missionarismo, migrações em massa ou individuais, comercio, turismo, deslocamento geográfico da mão-de-obra, transferencia de conhecimentos (importação de tecnologia), diplomacia, contatos indiretos e comunicações formais (pp. 85-86).

Uma das consequencias da intensificação do ritmo e da frequencia dessa aculturação é o processo de integração cultural em escala praticamente universal que Moore chama de "modernização" ou "cosmopolitização" (pág. 89). "O que se entende por modernização — diz êle — é uma transformação **total** da sociedade pré-moderna nos tipos de organização tecnologica e social que caracterizam as nações avançadas, economicamente prosperas, e de relativa estabilidade politica, do mundo ocidental".

É claro que essa noção é altamente discutivel, não só por causa da valoração ideologica explicita, que equipara a modernização á "ocidentalização", mas ainda por não levar em conta as crises e desvios provocados pelo crescimento economico e pela integração de modelos, padrões e valores externos a uma dada sociedade ou cultura. Contudo, ela tem algo de aproveitavel no que diz respeito á "transformação total". O proprio Autor, aliás, acaba nos mostrando o caminho, ao criticar — com razão — os que abordam a mudança social apenas do ponto de vista do desenvolvimento economico, ou apenas em termos de industrialização. Tanto este traço da mudança como o primeiro, quando tomados isoladamente, implicam, com sua enfase no antes e no depois, em uma focalização que se poderia chamar de "estatica comparada" (pág. 92), mas nunca de dinamicas. Ela perde de vista justamente o fundamental na mudança, que é o seu aspecto dinamico.

Finalmente, o ultimo capitulo, além de ser o mais sumario, é o mais fraco de todo o trabalho. Este, de um modo geral, constitui uma boa obra de divulgação. Seu merito não é o de apresentar teorias originais ou solucionar dificeis problemas teoricos, mas sim o de levantar no leitor uma serie de problemas com relação ao meio em que se desenvolve praticamente toda a reflexão sociologica. T.S.

*

LITERATURA

Mario Faustino, CINCO ENSAIOS SOBRE POESIA, serie Coletanea, n. 2, organização e apresentação de Assis Brasil, Edições GRD, Rio de Janeiro, 1964, 108 pags.

"Talvez um outro outubro me descubra / equilibrado sobre os pratos claros / de minha libra e em vez de escorpiões/ picando o pôr do sol, tenhamos pombas/ anunciando o fim da tempestade". A voz de Mario Faustino ainda ressoa firme entre os poetas e a poesia jovem. M. F. foi o melhor, o maior critico militante de poesia — o mais ousado, o mais objetivo, o mais empresario, o menos timido, o menos cartão-de-visitas, o menos contemporizador com a mediocridade. A sua atividade no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, pode-se dizer, tornou-se historica. Quando, em 1956, Reynaldo Jardim, que dirigia então aquele Suplemento, convidou-o a inaugurar a pagina "Poesia-Experiencia", M. F. não se limitou a elaborá-la. Formou, com o apoio de Jardim, uma equipe critica e criativa das mais vigorosas quanto á atuação em nossa literatura. Vieram para o Suplemento Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Decio Pignatari, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar, então, por historica coincidencia, no limiar do lançamento do movimento de poesia concreta. Vieram Oliveira Bastos, Benedito Nunes, e, pouco a pouco, tantos outros que tiveram a oportunidade de projetar suas idéias nas paginas daquele Suplemento: Assis Brasil, José Carlos de Oliveira, Walmyr Ayala, Agenor Forte, Vera Pedrosa, Roberto Pontual, Rui Costa Duarte etc. M. F.: espirito generoso. Cosmopolita, didatico, competente, satirico, jornalista, aberto a todas as solicitações contingentes. Marquerite Yourcenar, em "Mémoires d'Adrien": "Há homens que pertencem mais á especie do que ao sexo". M. F. A dualidade vida X arte entrosava-se nele como uma dialetica permanente, de efeitos dinamicos. Viver para aprender X aprender a viver — experiencia e ensinamento. Conhecer e reconhecer. Foi o ultimo dos nossos poetas que tentou fugir á especialização e, como os grandes do passado, como Keats ou Goethe, buscou apreender a totalização, a unidade do mundo no verso, Cosmologico. Mario não se contentava com pouco. O seu "fracasso" traduziu a medida de sua abertura, de sua generosidade, a vertente sadia de um neopaganismo que repudia a clausura institucional de padrões mesquinhos, o labirinto mofado de convenções sentimentais, sociais, familiares. Direto ao inseto alienante — a mosca azul moralizante. Mirrado mundo burguês. Do fracasso sobram magnificas "touchstones": "Madrugada cruel de um albatroz zombado pelo sol"; "Existencia narciso mais que fisio/ nômico, espelho indiferente, mira-/ se nas calendas..."; a tentativa de uma epica. E apenas um livro de poemas publicado: "O Homem e sua Hora" (1955).

Na serie Coletanea, acaba de ser lançada uma seleção de ensaios criticos de M. F., coligidos por Assis Brasil. Lá estão os "Dialogos de Oficina" ("Para que poesia?"; "O poeta e seu mundo"; "Que é poesia?"), teoria poetica em forma de conversação. Tive a oportunidade de acompanhar o dia a dia em que M. F. elaborava os seus dialogos: discutiamos a respeito de determinados trechos e se o todo funcionava, como metodo didatico, instigante á pratica da poesia e á reflexão sobre ela. Mas nada derubava o seu entusiasmo. Lá figura, nessa Coletanea, o artigo importante, que marcou epoca, com tremenda repercussão, sobre a poesia concreta e o momento poetico nacional. Na noite de abertura da exposição nacional de arte concreta, no Ministerio da Educação, com os cartazes — poemas do grupo concreto, lá estava M. F., lendo entusiasmado para alguns circunstantes as laudas que, no dia seguinte, iriam para as oficinas do Jornal do Brasil. Um impacto. Procurava demonstrar, depois de apontar os vicios e virtudes de nossos poetas consagrados, que ninguém tinha mais direito de se dedicar áquela experiencia radical do que os protagonistas do movimento concreto. Embora não fosse poeta concreto, nunca o tivesse sido. Finalmente, no livro que agora se publica, reaparece um valioso estudo a respeito de Mallarmé — grande admiração de M.F., apesar de serem diversos os seus interesses esteticos.

Como critico, M. F. foi também o mais poundiano do grupo de poetas que exaltava, estudava, traduzia e divulgava a obra de Ezra Pound. A pragmatica poundiana de M. F. funcionou para radiografar definitivamente a obra de alguns autores "sacramentados" em maior ou menor grau: Cassiano Ricardo, Paulo Mendes Campos, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos. Ao mesmo tempo, as paginas de "Poesia-Experiencia" geraram alguns ensaios longos e cuidadosos: Jorge de Lima, Ezra Pound, Cubismo, Dadaismo e Futurismo. Fartou-se em colocar em circulação a obra inedita de alguns poetas, superiores em muito áquela de varios dos vultos "sacramentados". As traduções de M. F.: uma sugestão para os editores que queiram realmente difundir a boa poesia — um universo de competencia: Pound, Dylan Thomas, Ben Jonson, Cummings, Artaud, Whitman, Hart Crene, Horacio, etc.

Nos ultimos tempos, M. F. abandonara transitoriamente a militancia literaria. Intensificou então a participação efetiva: Organização das Nações Unidas, viagens, jornalismo, editorialismo, mas sempre sem deixar de produzir silenciosamente a sua poesia. Restam fragmentos, após o jato do acaso que estorou na montanha. Recorrencia da sua poesia: a constancia do amor, a presença da morte. "Sinto [illegible] o mês presente [illegible] te, na luta com a palavra [illegible] nante escudo nosso, palavra [illegible] céia". A luta com a palavra, levando á dilaceração, á espacialização, consciencia de uma nova sintaxe, mas sem desejar abandonar o verbo forte, o discurso altissonante. Contradição no mundo da maquina? Dilacerado pela maquina. A maquina do acaso privou-nos de uma personalidade incomparavel. Morreu cedo.

E' de se esperar que Assis Brasil continue na tarefa meritoria iniciada com estes "Cinco Ensaios", coligindo em volumes subsequentes a esparsa obra critica e poetica do autor de "O Homem e sua Hora".

J.L.G.

*

Leonard Woolf. BEGINNING AGAIN. Harcourt, Brace and World, Nova Iorque, 1964, 260 págs.

Leonard Woolf acaba de acrescentar mais um volume á sua autobiografia em serie, da qual dois volumes já foram anteriormente publicados. No primeiro, "Sowing", Woolf descreve seu desenvolvimento como jovem intelectual, sua infancia de judeu em Londres e o encontro em Cambridge com alguns dos mais brilhantes homens de nosso tempo. Seu segundo volume, "Growing", conta-nos os anos passados no Ceilão para onde fôra com 24 anos, jovem intelectual e ciente de aplicar metodos coloniais britanicos numa sociedade primitiva. O terceiro volume acaba de ser publicado com o titulo de "Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911 to 1918".

A obra que aqui resenhamos, além de encerrar as mesmas qualidades, e por isso atrair com o mesmo interesse os leitores dos volumes anteriores, possui porém um atrativo maior para o publico amante da literatura. É que Leonard Woolf dedica grande parte de "Beginning Again" aos anos de sua vida ligados a Virginia Woolf, sua esposa.

Inicialmente o autor nos fala de seu retorno á Inglaterra em 1911, após seis anos e meio de serviço colonial no Ceilão, "depois da selva sem fim, das grandes lagoas, do mar imenso batendo na praia abaixo do meu bangalô", de como ele cortejou e se casou com Virginia Stephen, filha de Sir Leslie Stephen, uma mulher de "intensa e quase eterea beleza", que estava então escrevendo seu primeiro romance, e de sua doença mental, aquela luta entre a razão e a loucura que é a linha mestra de "Mrs. Dalloway".

Sobria e quase clinicamente, ele nos conta a historia de seu casamento com essa mulher genial, mas que sofria de profunda neurastenia e esporadica alienação mental. Havia, diz êle, "qualquer coisa de estranho e inquietante" quando Virginia se voltava para seu mundo interior a ponto de caminhar com "passos incertos ao longo das ruas, envolta nas brumas de um sonho". Não é de admirar que as pessoas parassem ao vê-la passar, sentindo haver nela qualquer coisa de estranho e ridiculo. Não obstante, em seus momentos de tranquilidade ela mostrava toda a grandeza, encanto e perspicacia que encontramos em suas obras. No auge da criação, sabemos por intermedio do seu diario, ela ouvia vozes que corriam á sua frente. Leonard Woolf lembra-nos então as palavras de Seneca de que nunca houve grande genio sem uma mistura de loucura. Seus colapsos nervosos requeriam cuidados medicos e a assistencia de varias enfermeiras ao mesmo tempo. Um destes sobreveio quase ao termino de seu primeiro romance "The Voyage Out". Sua extrema sensibilidade á critica levava-a a uma apreensão que crescia assustadoramente á medida que se aproximava a data do lançamento do livro. Era então que o carinho e a paciencia infinitas de Leonard a ajudavam a superar a crise e, não fôra ele, Virginia podia literalmente ter morrido de fome, pois só á insistencia sua conseguia ela engolir um pouco de alimento.

Quando Woolf se casou com Virginia já sabia que ela tivera um grande esgotamento nervoso na adolescencia e tentara até o suicidio; iria novamente tentá-lo em 1915, três anos após seu casamento, mas este episodio parece ter ensinado o marido a conhecer os sintomas e os remedios. Durante trinta anos, embora caisse em depressão depois de escrever cada novo livro, ela conseguiu criar e fazer parte do notavel "Bloomsbury Group", escrever seus extraordinarios romances, fundar com seu marido uma florescente empresa particular, "The Hogarth Press", e escrever constantemente como critica nos jornais da epoca. Foi o cataclismo da II Guerra Mundial que ocasionou sua ultima depressão; seu terceiro esgotamento ocorreu na epoca dos bombardeios da Inglaterra. Virgina Woolf encontrou refugio deles e de si mesma nas águas frigidas do rio Ouse, perto de sua casa.

"Beginning Again" é a historia tragica da criação á beira de um abismo pessoal. Leonard Woolf, porém, nos conta apenas o que é importante em Virginia Woolf como artista; nada mais é necessario. Quem quer que tenho lido seus romances pode completar a historia por si proprio. Nas entrelinhas da autobiografia podemos ver que, sempre que o mundo de Virginia Woolf se dissolvia em formas irreais, demonios, vozes (em certo momento ela ouviu passarinhos falando grego do lado de fora da janela), ela teve em seu marido, pelo menos, uma ancora de realidade.

Mas o interesse deste volume não está apenas no registro dos anos da vida de Leonard Woolf passados ao lado de sua esposa. Está também, e talvez principalmente, no relato de certos momentos de significado da historia literaria e social da Inglaterra do começo do seculo. "Beginning Again" é porém, e acima de tudo, o esforço concreto e vitorioso de Woolf em escrever "um verdadeiro relato de minha vida em relação aos tempos e á sociedade na qual vivi".

L.Z.

Poesia da essência humana

Valério Rohden

A literatura brasileira, que cada vez mais se impõe para além das suas fronteiras geograficas, está dando provas de amadurecimento interno. Vemo-la hoje ensinada regularmente em diversas universidades européias e traduzida, nas suas obras mais representativas, para quase todas as linguas ocidentais. Na Italia, por exemplo, a um dado momento, os editores falaram em inflação de livros brasileiros. A nossa literatura revela uma nova força criativa e a encarnação de valores esteticos, humanos, capazes de despertar a consciencia do homem de cultura de qualquer pais. Sua forma adquire validade objetiva e sobretudo o seu conteudo se afasta das meras descrições e regionalismos, para abraçar o tema do homem, na sua intimidade e nos seus problemas. Dentro de um ambiente todo seu, com costumes proprios, é o homem narrado na sua luta consigo, com o meio, para se compreender e se transcender, ele é visualizado na sua essencialidade, dando á literatura um carater universal.

Podemos considerar Carlos Nejar um poeta do humano. "Sélesis" (Porto Alegre, 1960), e "Livro de Silbion" (Id., 1963) são duas obras do mesmo poeta que se completam e se desenvolvem dentro de uma riqueza de forma estetica e numa mesma linha problematica que se simplifica e toma profundidade. Ambas são obras de grande maturidade espiritual. Proponho-me, no presente artigo, a uma analise do ultimo livro, cujo tema poderia dividir-se, a meu ver, em quatro aspectos essenciais: 1) A realidade do homem; 2) o homem e o mundo; 3) o homem e Deus; 4) a esperança do homem.

1) Nejar apresenta-nos uma visão sombria da realidade humana. Ele tem consciencia da crise contemporanea do homem, em meio de uma civilização tecnica esquecida do sujeito que a criou, e de um homem que vive o drama do seu desnorteamento com relação a todo valor e transcedencia. Dentro de um estilo poetico todo seu, o Autor aborda os temas da filosofia existencial, como o problema da liberdade, do nada, da angustia, da nausea, do desespero, do absurdo, da revolta, da inquietação metafisica e religiosa. O homem é nada e o nada o consome; ele julga-se livre, mas é preso ás coisas: as coisas o amam, o amarram junto a elas. Ele não as compreende; possui apenas consciencia da situação tragica de ter nascido, de viver como as coisas e de identificar-se com a propria terra. Ele não encontra sentido para a repetição monotona dos dias. Pergunta-se pelo seu destino: o homem nasceu do vento [illegible] se sepultou na pedra... "Os homens donde vieram, se o seu destino é de pedra?" Eles são pedras, crianças, relampagos, na eternidade que é só de pedra. O abundante simbolismo da poesia revela um homem confundido com a natureza. O homem não encontra resposta para a sua situação. A um momento, ele descrê de qualquer solução para o enigma da sua condição fundamental: "Nossa é a miseria... a inquietação incalculavel... em vão lutamos contra os signos. Que nos resta?" Ele se indaga se o homem não é absurdo e sente-se tentado á revolta.

Procuramos no amor uma eventual solução para o nosso enigma; mas não nos sentimos capazes de amar senão o que somos. Buscamos nele um certo esquecimento de nós mesmos ou, á maneira freudiana, uma infancia que tivemos entre os anjos. E' necessario, porém, que o homem reaprenda a linguagem do amor: "Amor. Amor é terra em que floresço". "...O amor é uma coisa terrivel e é preciso alimentá-lo todos os dias como um monstro se alimenta de carne e de fogo". O mar é um simbolo repetido para expressar a nossa separação do amor. A sua busca torna-se uma obsessão. Vamos ao encontro dos homens e do amor e não os encontramos. "Quando encontraremos o amor, Silbion?" Procuramos ser compreendidos, mas ninguém pode amar-nos porque não nos entende.

As experiencias negativas possuem um sentido positivo de realizarem o homem. A busca incansavel do amor converte-se também na esperança de construção de uma nova realidade.

O homem concebido por Nejar é um homem racional com aguda consciencia filosofica. Ele pergunta-se pelo seu proprio ser, pelo que é o amor, a vida. O homem tem o destino de perguntar-se pelo principio de tudo, que ele com profundidade adivinha além dos olhos, das raizes, dos sentidos. Vê sempre mais que o simples dado das coisas. Ele oferece-nos a mais bela noção da vida:

"Nós estamos na vida e
[não sabemos
Porque a vida não diz
["Estou aqui"
Como um homem que se
[apresenta
A vida é silenciosa e hu-
[milde como a seiva
No intimo das arvores
A vida é e não sabemos".

2) O Poeta procura determinar a natureza de cada elemento do mundo que o cerca. Tenta definir o inferno, o rio, as ruas, a noite, o mar... A terra constitui-se para ele de penumbra, de silencio; é aspera, é sombria, é vazia, é muda, é surda. Não obstante, ele vence essa visão negativa e descobre a cada passo aspetos positivos, em que domina um sentido de beleza: o vento lavou as aguas... as pedras... as noites... mas ficaram as estrelas.

Buscamos as coisas por não podermos separar-nos jamais inteiramente delas e porque elas manifestam uma transcendencia. Debruçamo-nos sobre elas para encontrar em seu fundo á fonte que nos sacie. "As coisas existem além delas"; e por isso elas não nos bastam em si mesmas. Nosso ideal é penetrar a substancia que as anima. O homem busca a todo o preço um sentido. Ele necessita-o para viver. Por essa razão acha-se sempre a perguntar e a contemplar: Destino do homem de "contemplar o principio do mundo nos olhos, nas raizes..." E a transcendencia se revela: "Cheguei a contemplar lá onde os rios não chegam e as florestas não cantam". E' preciso contemplar sempre: "Silbion, contempla os astros; se os astros não existem, contempla-os da mesma forma." A um dado instante temos a impressão de que as coisas também pensam em nós e nos observam.

Carlos Nejar propicia um autentico dialogo do homem com o mundo da natureza. O seu personagem está cansado do egocentrismo dos homens. Quer então ficar só; e viverá além de si, nas arvores, nas pedras... O Poeta enche de dinamismo o seu mundo e o adorna com a sua imaginação: No principio do mundo, só havia o caos. Ele era imovel como um deus morrido com saudade de si mesmo. Mas eis que "subitamente o caos tornou-se um passaro gigante de plumas liquidas".

3) Trata-se, por outro lado, de uma poesia de profunda inquietação religiosa. O Poeta encontra-se insatisfeito e em luta com a sua fé tradicional. A sua atitude espiritual assume momentos de tal tragicidade que faz pensar num Kierkegaard, num Nietzsche, num Camus. O leitor sente-se por isso muitas vezes tentado a entrar em choque com o Autor. Mas o homem de Nejar é pecador e filho prodigo. Ele comunica-nos um homem que afirma e nega Deus, mas que se arrepende. Ele diz com Hegel e com Nietzsche que Deus está morto. Mas se trata de um Deus morto aos olhos e no coração do homem de hoje. Deus está morto sim, mas: nas ruas... nas casas... na chuva... no povo... no grito das montanhas e penhascos... O homem perdeu e abandonou a Deus: "Não venham: Deus está morto, está só, no vazio". O proprio Poeta assegura-nos de uma tal interpretação ao afirmar mais adiante: No inicio do mundo, "o caos estava imovel como um deus morrido com saudade de si mesmo... Deus não estava morto". Com Sartre e outros escritores contemporaneos, Nejar convence-nos que o Absoluto é para o homem um problema ineludivel.

4) Através de todo esse livro profetico se prepara uma esperança. O homem é um deserdado da sorte, um exilado no mundo. Consciente ao extremo da sua situação, ele começa de novo a crer. As suas experiencias negativas não o destroem, mas o fazem antes lançar-se com maior impeto á busca de uma felicidade futura. Ele tem certeza de que algo existe e de que algo pode ser construido: "A vida há de chegar; eu vi a vida..." — diz já no inicio. E "...Prevejo a construção de um novo tempo".

A poesia de Nejar possui uma especial significação humana. O homem moderno pode encontrar-se através dela. Trata-se de uma poesia, como toda poesia, feita de imagens e, por isso, mais do que toda a filosofia e a ciencia, evocadora direta do real. A poesia é desprovida de linguagem tecnica especial e, como o expressar-se quotidiano, carrega-se de significação ontologica e de um conhecimento mais originario do seu objeto. O poeta pode ter uma tendencia á filosofia ao mesmo tempo que cria as suas imagens. Mas a verdade a que ele chega não possui o mesmo rigor; e é, no entanto, mais espontanea. E' uma verdade que se insinua e se impõe através de metaforas e de comparações. E se acha, como tal, ligada á vida, quase como o estão as proprias coisas. O poeta que possua aliada á sua aptidão artistica uma consciencia lucida pode muito bem sentir em si toda uma situação historica do homem e tranformá-la em palavra poetica.

A forma de que Nejar se serve é liberta dos canones comuns. Ele encadeia seus versos com a naturalidade que lhe afloram á morte, quase impulsivamente poder-se-ia dizer. Inventa palavras como um perfeito dono da linguagem. Produz sons e acordes. As repetições desagradam muitas vezes; os paradoxos parecem-se frequentemente com contradições inaceitaveis. E, no entanto, mesmo elas podem tomar significação num tal tipo de poesia: elas afirmam com maior força, negam mais radicalmente e como que ajudam a melhor caracterizar a situação de insegurança do homem contemporaneo. E certamente um progresso que a poesia de Nejar tenda a simplificar-se na medida em que se desenvolve.

Estamos diante de uma das maiores expressões da poesia nacional.

ULTIMOS LIVROS

EM ORDEM ALFABETICA

Wilson Martins

O aparecimento de uma enciclopédia Brasileira, depois da Francesa, da Britannica, da Italiana, da Espanhola, é, sem duvida, um daqueles acontecimentos editoriais que marcam data (1). Não se trata de uma simples tradução e adaptação da Britannica: esta enciclopédia foi pensada e escrita nas perspectivas do que os editores denominam o "ponto de vista brasileiro". Apoiando-se na experiencia, nos recursos, nas tradições e na reputação da Britannica, a Enciclopédia Barsa recrutou quase duzentos especialistas de grande renome (de Gilberto Freyre a Sylvio Fróes Abreu, de José Americo de Almeida a Raquel de Queiroz, de Francisco de Assis Barbosa a Peregrino Junior, de Antonio Callado a Mario da Silva Brito), encarregados não apenas de redigir os verbetes sôbre o Brasil e assuntos brasileiros, mas também, em muitos casos, numerosos outros, referentes a coisas estrangeiras.

Em nenhuma outra publicação serão encontradas informações tão abundantes, exatas e atuais sôbre o Brasil e os seus Estados; sôbre as grandes figuras da historia brasileira; sôbre a vida cultural do País. Além disso, mesmo em assuntos estrangeiros, é sistematicamente feita uma referencia ao Brasil, quando, por qualquer motivo, ocorreram repercussões ou influencias. De Carmem Miranda a Joaquim Murtinho, o leitor da Barsa terá pelo menos um inicio de informação a respeito dos brasileiros; mas poderá ler, igualmente, um verbete sôbre o ex-presidente João Goulart ou sôbre a figura controvertida de Carlos Lacerda. A morte do presidente Kennedy já é registrada, assim como a biografia de Lee Oswald; em outras palavras, não se pode censurar esta enciclopédia pelo que constitui o pecado mais ou menos corrente de todas as outras, a desatualização.

Isso não significa que sôbre ela também não se pudesse escrever o já classico capitulo a respeito da grandeza e miseria das enciclopédias. Se há verbetes sôbre tantas e tão variadas figuras, Renan, por exemplo, não foi contemplado; se há artigos a respeito das ordens religiosas, nada se diz sôbre a Abadia de Cluny. Em compensação, o verbete sôbre cinema é excelente, o mesmo acontecendo com "Anatomia". Nesse particular, são de mencionar as belissimas pranchas, prova da perfeição já alcançada pela tipografia brasileira; o Atlas final representa também, por si só, um volume de grande valor. Algumas reservas poderiam ser levantadas quanto à técnica de entradas: as literaturas nacionais, por exemplo, são dispostas pela ordem alfabetica dos adjetivos ("Francesa, literatura", "Hungara, literatura"), quando seria, talvez, mais curial que se incluissem no verbete geral das nações respectivas. Se, em regra, por esse processo, os artigos literarios localizam-se mais ou menos ao lado dos que se referem aos países, há, pelo menos, um caso em que entraram em volumes diversos: "Estados Unidos" e "Norte-americana, literatura". Isso obrigará o leitor não familiarizado com o sistema a buscas inuteis e cansativas (ou a uma consulta obrigatoria dos indices, o que não é menos estafante). O mesmo ocorre com "Morto, Mar", onde se trata do acidente geografico, e "Mar Morto, Manuscritos do"; a logica ou a simplicidade aconselhariam que o segundo fôsse incluido como subdivisão do primeiro. Não há artigos especiais sôbre as diversas ou, quando menos, sôbre as principais tribos indigenas do Brasil (estudadas em artigo de conjunto); evidentes desproporções ocorrem em certos verbetes (assim, o espaço reservado a Victor Hugo é insuficiente e o que se consagra a Perrault excessivo). Os generos literarios, com a terminologia correspondente, tiveram pouca atenção; mais grave ainda parece o emprego da expressão "Línguas Romances", pouco usada em português, em lugar de "Neolatinas", não só muito mais corrente, mas, até, oficial. No artigo sôbre Marinetti, afirma-se que estudou na "Universidade da Sorbonne"; ora, não existe tal coisa, "Sorbonne" sendo apenas o nome colonial da Universidade de Paris. No verbete sôbre Helena de Tróia lê-se que a Guerra de Tróia durou sete anos, enquanto, num plano completamente diverso, nenhuma referencia existe ao Carbono 14.

Bem entendido, essas imperfeições, inevitaveis em obras de tal natureza e extensão, não tiram à Barsa o valor inestimavel que possui, nem lhe diminuem a condição de preciosa fonte de consulta: é, não apenas a primeira grande enciclopédia brasileira, mas, ainda, uma das primeiras enciclopédias mundiais. Advertem os editores que se trata de uma enciclopédia, não de um dicionario; já os responsaveis pelo Novo Dicionario Brasileiro Melhoramentos (2) chamam a atenção para "a feição que se poderá classificar de "enciclopédica", assumida pelo ultimo em data dos nossos léxicos. Realmente, as fronteiras entre as duas especies nem sempre são faceis de determinar; de qualquer forma, a multiplicação desses instrumentos de trabalho é a melhor prova da complexidade e da organicidade que já tomou entre nós a vida intelectual. Não só, como dizem os coordenadores desta obra, os "vocabularios e léxicos "brasileiros" se multiplicaram de trinta anos para cá", como, ainda, têm sido reeditados, nestes ultimos tempos, todos os classicos dicionarios da língua, de Moraes a Aulete, de Candido de Figueiredo a Laudelino Freire, para não falar dos vocabularios técnicos e especializados. E' mais uma evidência de que superamos a "idade modernista", com a sua sarcastica desconfiança contra as gramaticas e os dicionarios; em plano paralelo, podem-se assinalar os numerosos volumes que agora aparecem sôbre a Língua Portuguesa, sôbre a terminologia gramatical, sôbre as questões de correção e pureza. O Modernismo deixou, nesse campo, uma herança util: o estado de espirito mais liberal e criador, a destruição dos conceitos dogmaticos e invariaveis de casticidade.

O Novo Dicionario Brasileiro Melhoramentos não vem, a rigor, substituir o precioso "dicionario do Aurélio" (3), cognome afetivo que diz tudo a respeito do papel que passou a desempenhar em nossa vida a primeira tentativa séria e bem sucedida de criação de um léxico "brasileiro". Trata-se, antes, de obra complementar, mais pormenorizada e, como ficou dito, "enciclopédica", fornecendo aquelas "abonações" de que eram tão sequiosos os velhos adeptos da correção linguistica como repetição de formulas. Desde Alencar, entretanto, os brasileiros tinham motivos para saber que os chamados "classicos" abonam tudo, inclusive os pretensos e tão malsinados galicismos, inclusive os torneios tidos como mais incorretos. Nesse particular, a historica polemica entre Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro (também reeditada nestes ultimos anos) serviria para nos insinuar uma visão bastante mais relativista de ponderosas intransigencias.

Daquela leitura "em sondagens" pela qual costumamos aferir, à primeira vista, da categoria de um dicionario (à espera de que o manuseio cotidiano, ao sabor das dificuldades inesperadas, demonstre, afinal, a sua verdadeira qualidade), resultam, a proposito do Novo Dicionario, algumas observações que considero pertinentes. Assim, por exemplo, por que definir santo-antoniense como "relativo às cidades e municipios de Santo Antonio, no Paraná; Santo Antonio, no Rio Grande do Sul, e Santo Antonio do Leverger, em Mato Grosso"? O leitor inocente poderia pensar que o adjetivo referente a Santo Antonio no Amazonas (a supor que se crie essa localidade) já não seria "santo-antoniense"; definição mais rigorosamente técnica diria que se trata do adjetivo correspondente a qualquer localidade que tenha o nome de "Santo Antonio". Da mesma forma, se é verdade que já em Aulete consta o verbo "tirar" como sinonimo de "atirar", também é certo que ele fornece o exemplo: "tirar a adaga". Parece que, na língua atual e depois das armas de fogo, não só o emprego indiferente das duas palavras desapareceu do uso, como, ainda, será tecnicamente incorreto. Uma das funções mais importantes dos dicionarios que se sucedem, creio eu, é, justamente, assinalar tais mudanças.

Elogiemos o Novo Dicionario por transferir ao verbo "aportuguesar" a definição do pretenso verbo "portuguesar", criado gratuitamente pelos dicionaristas num momento de delirio; a indole da língua parece formar sistematicamente com o prefixo "a" os verbos semelhantes que comecem por consoante ("afrancesar", etc.). Isso, que não parece nada, é muito: com o verbo "portuguesar", fomos obrigados a acentuar a flexão feminina "portuguesa"; mas, ao mesmo tempo, "francesa" não tem acento. São complicações inuteis e irritantes, como centenas de outras na ortografia vigente, e que, se testemunham de um inegavel bizantinismo de espirito, não recomendam a ciencia linguística dos seus autores. Este léxico registra "automatização", resolvendo, em principio, a dificuldade criada pelo avanço das técnicas (mas é possivel pensar que "automação", embora menos "castiço" e menos regular, indicaria melhor a novidade e a especificidade do processo). Sob "algebrista" o Novo Dicionario admite apenas uma acepção: a de "quem sabe álgebra, quem faz operações de álgebra"; o Aurélio, embora com a ressalva, talvez discutivel, de "desusado", registra, contudo, a outra acepção do vocabulo: "pessoa que compõe fraturas ou deslocação dos ossos".

O desejo, muito louvavel, de "cobrir" todas as possiveis acepções vocabulares domina, de maneira sensivel, os verbetes do Novo Dicionario. Nem sempre serão inteiramente justificaveis, entretanto, as distinções que daí resultam: assim, por exemplo, registrar, entre outras, duas acepções diferentes de "fazer", uma como "fabricar, manufaturar" (fazer papel), outra como "talhar e costurar" (fazer duas calças por dia), parece, realmente, cortar cabelos em quatro, pois as calças também se fabricam e manufaturam, não importa que técnica particular seja para isso adotada. E, de resto, nem sempre "talhar e costurar" corresponde a "fazer"; basta consultar uma costureira.

Vem de Moraes e Aulete, pelo menos, a espantosa definição de "desbatizar" como "tirar a graça do batismo; excomungar". Encontramo-la no Pequeno Dicionario Brasileiro da Língua Portuguesa e no Novo Dicionario Brasileiro Melhoramentos. Ora, tal verbo só pode ser corretamente empregado na acepção figurada e derivada de "mudar o nome primitivamente dado", nunca como uma impossivel anulação sacramental do Batismo. Conforme ensina a Enciclopedia Cattolica (Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico), o Batismo é um dos três sacramentos que conferem um carater (os outros dois sendo a Crisma e a Ordem): por isso mesmo, "il Battesimo non si riceve che una sola volta", é irrevogavel e irrepetivel. O carater sacramental, ainda segundo a mesma fonte, é um "segno spirituale, indelebile, impresso nell'anima da alcuni Sacramenti"; por consequencia, os sacramentos que atribuem um carater, uma vez conferidos, não mais podem ser retirados. Mas, como é prescrição da Igreja que o Batismo imponha um "nome cristão", o verbo "batizar" ganhou a acepção derivada que permite, em coisas puramente profanas, a idéia antagonica de "desbatizar"; não tem sentido, contudo, imaginar que a operação, revestindo-se de natureza teologica, consista em tirar a graça do batismo anteriormente administrado.

Tanto o "dicionario do Aurelio" quanto o Novo Dicionario (que será certamente conhecido pelo nome de Melhoramentos) admitem a acepção de "fracasso" como insucesso, mau êxito ou malogro; parece terminado, em vista disso, o longo periodo em que essa inocente palavra era tida como vergonhoso e inconfessavel galicismo, indigno de pingar de uma pena que se respeitasse. A floração recente dos dicionarios e das preocupações gramaticais indica, como ficou dito, que retomamos a historia intelectual um pouco para trás do Modernismo; contudo, os especialistas modernos parecem tão interessados em demonstrar o seu liberalismo de espirito, a sua concepção "cientifica" da língua, quanto os velhos puristas pareciam dispostos a prolongar intransigentemente uma fé idiomatica puramente ritual. Considerando o "idioma como coisa viva, dotada de crescimento organico", os organizadores do Novo Dicionario procuraram resolver, e quase sempre o fizeram com felicidade, dois tipos diferentes de dificuldades, propostos por essa evolução inevitavel: um deles, a fixação mais ou menos satisfatoria das fronteiras que, se não separam, pelo menos distinguem o português do Brasil e o de Portugal; o outro, a aceitação de palavras menos castiças, mas que o emprego continuado e cada vez mais pacifico já naturalizara em nossa língua. Com isso, as obras de referencia acompanham, com a prudencia, mas também com a inteligencia necessaria, o desenvolvimento, não apenas da língua, mas do mundo em que vivemos. Falar e escrever corretamente não é repetir formulas arcaicas e vocabulos que se ajustavam, eles, ao seu tempo particular; falar e escrever corretamente é prolongar uma herança linguística, mantendo-a flexivel para que não se imobilize na paralisia mortal do anacronismo.

---

1) **Enciclopédia Barsa.** Elaborada sob a supervisão dos editores da Encyclopaedia Britannica. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica Editores Ltda., 1964. 16 v.

2) 2.a ed., revista. São Paulo: Melhoramentos — José Olympio, 1964. 4 v.

3) **Pequeno Dicionario Brasileiro da Língua Portuguesa.** 10.a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

(Remessa de livros: 709 N. Midvale Blvd. Madison, Wisconsin, 58705. USA).

CMP1.2.2.45-2

NATAL NA CAFUA

Conto de JOÃO ANTONIO

Ilustração de ARI MORAIS

O sub tirava o cigarro da boca.

— Quer me matar, lambão?

Eu moderava a corrida, ajeitava a viatura com todo o juizo.

— Tá dormindo, folgado!

Quem poderia entender aquele homem?

Agora a caminho da subsistencia. A' Lapa, buscar pão e carne na subsistencia, viagem de todas as manhãs. Eu gostava do volante, adorava o volante. E mais, gostava daquelas idas á Lapa, porque me deixavam sozinho, atravessando a cidade toda, todinha. E bairros, e bairros, lá ia eu. Santa Cecilia, Perdizes, Pompéia, ia tão contente no caminhão, que o caminhão parecia meu.

Aquilo, sim, era vida! As voltas eram ainda melhores. Voltava pelo Pacaembu, tudo deserto, bom caminho, muito bom para tiradas de oitenta, noventa. Sempre gostei de correr e chegava ao destino antes da hora. Nas viagens que duravam duas horas, ida e volta, não havia os xingamentos da caserna, nem as birras do sub Moraes.

Agora havia. Ele estava ali, velhote e meio surdo, fumando, berrando, xingando, com o braço passeando do lado de fora da janela. O bigode á antiga, cheio, abria-se, quase saindo da cara redonda. Era um bigode vigoroso e ajeitado todos os dias no barbeiro do quartel.

E eu aturando aquele homem nas viagens diárias, boçalidades, xingamentos. Aturando um homem que nem os sargentos conseguiam aturar. Metia-se a entender de tudo — motor, tração, explosão, desnorteava a mecanica, a garagem, tudo. E fôsse alguém responder, argumentar... Era cadeia.

— Isto não justifica.

Para qualquer conversa eram suas palavras finais. Quem ouvisse, que calasse. Senão, era cadeia. E dera para me acompanhar nas viagens diárias á subsistencia. Mais chato que a chateação.

— Me espera, lambão!

Era o bom dia que me dava. E era com aquele jeito de olhar de lado, de falar gritado, xingando, o cigarro no bico. O comandante me dizia que ele era surdo. Surdo nada. Surdo quando lhe convinha.

Agora chamando-me de lambão, espezinhando, procurando chifre em cabeça de cavalo. Se eu fosse um sujeito encrespado...

Garoa e frio na manhã de dezembro. Garoa fria que insistia, que caía nos paralelepipedos e no asfalto, primeiro salpicando, depois molhando tudo. Uma beleza. Depois tudo molhado, arvores e casas, as ruas ficavam lisas, lisinhas como sabão.

As rodas da frente davam trabalho, dançavam, brincavam de perder a direção, e as mãos no volante não tinham sossêgo. As mãos estavam frias, umidas, meio queimadas pelo frio, que eu me levantava muito cedo. E era frio que cortava.

Nas ruas da cidade, os preparos de Natal, repetiam aqui, ali, além, numa fachada de loja, numa entrada de cinema, cores vibrantes na manhã. Mas não era alegre, era tristeza na manhã de corpos agitados, de pressa, de frio bravo.

Um ou outro Papai Noel de propaganda sustentando cartazes nos braços. Sujeitos magros, desajeitados, alguns eram negros fantasiados de Papai Noel, se arrastavam ridiculos, as botas imundas de lama.

Um, especialmente um, era triste. Lá em cima duma perua, sentado numa poltrona ordinária, descascada nos braços e amarrada á capota do carro. O homem fazendo propaganda de pasta de dentes. O vento lhe batia na cara e fustigava a barba postiça, sua roupa muito larga, descorada, apalhaçada. Sentado, parado, parecia pensar e deveria sentir frio.

Lá embaixo, crianças morenas riam dele, zombavam, corriam atrás da perua. Ficava uma zoeira de musica de Natal, mais os gritos das crianças. Tristeza um homem ganhar a vida daquele jeito. Como me pareciam detestaveis aquelas crianças morenas!

— Toma cuidado, lambão!

Mas não deu tempo. Desguiei, desguiei, as mãos torceram o volante, torceram, desembraio, breque, não deu tempo. Um "chevrolet" veio contramão, passou-nos direto, nem nos raspou. E eu fui contra a perua do Papai Noel, o para-choque enterrou-se inteiro na lataria. O Papai Noel, estava ajoelhado na poltrona, abobalhado.

Escorria uma coisa fina do braço do sub Moraes, o braço que sempre brincava fora, nos contornos da janela. Escorria uma mistura por entre a manga arregaçada da camisa de instrução. Era sangue, garoa, lama, não sei.

*

O sub botou o braço na tipóia e eu fui parar no xadrez.

Antes me levaram ao H.M. para consertar o ferimento do rosto e das mãos, que o vidro do caminhão ficou em cacos. No rosto não doeu nada, nas mãos a anestesia foi impossivel. Gemi como criança, aquilo era me estraçalhar, não podiam fazer aquilo comigo. Ô vontade maluca de arrebentar tudo o que estava á minha frente! Um me segurava o braço, o enfermeiro espetava os dois ferros que cortavam mais que o vidro, eu fechava os olhos e urrava. O enfermeiro, ás vezes, também fechava os olhos.

— E' o jeito, meu.

*

Natal.

Sol lá fora, ruidos se tocam, se combinam, enchem a manhã, e é muito facil adivinhar as coisas da rua em frente ao quartel. E não é muito triste, não. A dureza toda está nas mãos que doem terrivelmente, e coçam, coçam. Parece-me que bichinhos danados andam picando a palma das mãos, assanham-se, roendo, roçando

Ás vezes, a amolação aperta e dói tanto, que dá até vontade de urinar.

Por estes dias todos vem um cara do rancho, o 9-64, para me botar a comida na boca.

E'. Lá em casa devem estar tristes. Papai, mamãe, Natal é coisa seria para a familia que se reune todos os anos. A gente se reencontra, se revê, abraços, camaradage. Sempre aparece um primo que está mais velho. Este ano papai convidou até padre Pedro, amigo velho da casa. Eu pouco gosto de padre, mas padre Pedro é excelente, caprichoso, melhorando em tudo o que faz. Viu a guerra na Alemanha, aguentou coisas barbaras. Costuma dizer que as metralhadoras comiam tanto por cima e por baixo que as arvores ficavam sem folhas e sem raizes. Diz que morriam de pé, minguavam, secavam, as raizes comidas por balas. Curtiu tanta fome, suportou muito, até hoje come pouco, uma refeição por dia. E se a comida é muita, sente dores no estomago e picadas no peito magro.

Aquele homem é um santo. Durante o ginasio vivia me ajudando, dando-me aulas de graça. Eu nunca lhe dei com matematica, padre Pedro faz o que quer dos numeros. Chegava ao seminario e o encontrava sujo de terra, entre tijolos, cal, suando, ajudando os pedreiros. Passava agua nas mãos, pedia os livros.

— Filho, vamos a verrr.

E não aceitava um tostão.

Uma vez censurou porque eu lhe levei uma lata de marmelada. Gosta de crianças, adora crianças, vive dizendo que as crianças merecem tudo. Até hoje me trata como menino, acha que eu ainda sou menino, e sei que ele vai perguntar por mim.

Também Isaura vai perguntar. Novinha, miuda, mas linda, Isaura tem me dado domingos tranquilos, sabados tranquilos. Isaura tem uns olhos claros, mansos, que lhe deixam ver a alma. Um, dois dias por semana passo meigamente nos olhos de Isaura.

Peço um cigarro, arranjo, tenho de fumá-lo no canto da boca, as mãos completamente amarradas, atadas, gaze, esparadrapo e cheiro de iodo. Fico olhando a parede imunda, que, á luz do dia, contém toda uma variedade de palavrões, apelidos, marcas de sujeitos que por aqui passaram e mofaram, nomes de maloqueiras da redondeza.

Aqui é frio, escuro, há fartum de dejetos, mas lá fora há sol, barulho de automoveis, certamente crianças estarão estreando brinquedos de Natal.

E' a segunda prisão em que caio e estou estranhando. Os ferimentos das mãos e da cara me deram certa dignidade, respeito. Os companheiros de cafua me facilitam as coisas, e há um odio crescente contra o sub Moraes.

Somos cinco, só cinco na cafua e estamos quietos. Cada um pensa a sua coisa, resmunga e torna a ficar quieto.

O sofrimento das mãos, a impossibilidade de segurar qualquer coisa não me enerva. Sinto uma fraqueza, parece-me que vou dormir: ás vezes uma modorra gostosa, uma sonolencia, quase um desmaio... Mas estou calmo, sereno, estupidamente.

No primeiro dia, as emanações da latrina, nojentas, enchiam o ar e enchiam toda a cadeia. Eu sentia enjôo e dor de cabeça. Já noje não estranho, estou calmo, nem triste da vida, nem tão saudoso de Isaura, de casa. Acredito que vou me acostumando, crio casca, traquejando, ganhando cheiro de macaco.

— Rancho.

Novamente comida na boca... Mas hoje a gororoba será melhor, é Natal, a comida será melhor, eu tenho certeza. O quartel está vazio, calmo, só com o pessoal do dia. A turma do rancho terá caprichado na comida.

A chave corre no buraco e a cafua se abre. O cabo do dia entra, fuma, olha tudo.

— O sargento mandou...

Ô beleza! A gente não vai comer aqui não. Vai é para o rancho, como se estivesse em liberdade.

Na cafua a vista se ajeita á escuridão, se acomoda, se habitua. Assim como o corpo se ajeita á imundicie e á seminudez das camisetas e dos calções ordinarios. Por isso, quando saimos á luz, o sol nos parece uma coisa muito boa, que vibra, uma coisa quase nova, que nos aquece e nos encanta, quase nos assusta...

Nós respiramos fundo. Nós olhamos para o alto, para o céu, nós olhamos. Assim os homens saudam o sol.

— Agrupamento, sentido!

Meto-me em forma, meto o coturno nos paralelepipedos. Batida sêca dos calcanhares. As pernas andam frouxas, mas as batidas ainda são sêcas, duras. Vamos marchando, contentes, seguindo. E' um sol, um ar, um dia tão leve...

Alguém me tira a cobertura á entrada do refeitorio. O sargento do dia, o sargento Magalhães.

— Ué, você não foi pra casa? Baixo os olhos.

— Estou puxando uma semana.

Sento-me, ajeito-me, o casquete na platina. Vem o 9-64, pergunta como vou. As mãos doem, coçam, picam, mas largo uma mentira, digo que não é nada, praça é praça.

Agora, batata frita. Meu Deus, batata frita! Primeira vez que vejo isto no quartel. Os homens sorriam uns para os outros, a velha camaradagem se acende e um bate-papo sem xingamentos, nem gritos, vai nos envolvendo, nos tomando, até que um homem do corpo de guarda também fala. Outro também, todos falam. Vou recebendo as colheradas, mastigando aos poucos, conversando também.

Quando o rancho acabou, veio a vez dos cigarros.

— Deixe esses homens pra fora, no campo.

O sargento Magalhães que mandava.

Uma tarde inteira de liberdade, como os outros, exatamente como os outros. O cabo do dia mete-nos em forma, manda-nos tocar para o campo. Ninguém no quartel além do corpo da guarda e das sentinelas dos postos.

Pardais voam da grama quando nos sentamos. O cabo enfia os quatro dedos no cinto de guarnição, fica o polegar de fora. Os homens se estendem no gramado.

Ponho-me a andar á toa, em volta do campo, os olhos lá fora, na rua, nas pessoas que passam, nos autos, nos meninos com seus brinquedos. Natal. Como estariam as coisas em casa? Debruço-me, braços balançando na cerca.

— Quem te pôs no xadrez, menino?

E' o sargento Magalhães.

— O sub Moraes — paro o balanço dos braços.

O homem me topava. Olhou-me as mão enfaixadas.

— Isto dói, é?

Balanço a cabeça.

— Coça um pouco — e ganhando coragem — Dá uma tremedeira.

Uma pausa, pardais, meninos lá fora, o sol. E o maço de cigarros que se estende.

— Tem cigarros?

Tenho sofrido muito nestes meses de quartel, ouvi muito xingamento, muito deboche e muita ofensa. E tenho me desdobrado tentanto acertar, bestamente. Perco aulas no colegio, me prejudico. Tenho aturado, aguentado, perdi injustamente meu curso para cabo, sou o melhor motorista da companhia e dei com o lombo na cadeia duas vezes.

Na primeira houve motivo, nesta não há, esta é birra do sub Moraes. Até um cego vê que não tive culpa no acidente, estava na minha mão, direitinho. Também não podia morrer como um passarinho. O sub acha que não, e agora estou aqui, neste estado, puxando sete dias.

— Tem cigarros?

Também tenho recebido favores, dispensas e já ganhei dois elogios no boletim, porque eu sei o que faço no volante. Mas nunca, nada me sensibilizou como agora o maço de cigarros estirado pelo sargento Magalhães, naquela fala camarada. Nunca recebi nada tão bom. Arrisco uma liberdade. Falo humilde, falo baixo, os musculos da cara parados, um medo de botar tudo a perder.

— Mas é preciso me botar na boca.

O homem me põe o cigarro na boca.

Ando, ando á toa. As mãos coçam, coçam muito. Ás vezes, é um arrepio fino, que vai até a vontade de urinar. Mas não tem importancia, ando. Natal. Lá na calçada as crianças brincam com os presentes novinhos.

— Tem cigarros?

Puxa, como aquilo era bom!

Pensando no sub Moraes. Como seria o Natal do sub? Teria crianças, uma tarde assim como a minha? E o seu braço na tipóia?

Boto os olhos nas crianças lá fora, as mãos doem, penso no padre Pedro, penso em Isaura, nos olhos calmos de Isaura. Olho para a calçada. Como são lindas as crianças morenas! Vou andando, vou juntar-me aos outros, ficar aí pela grama, como os outros, até que a tarde acabe e o sargento nos recolha á cafua.

Cristãos e judeus na alta idade média

ANITA NOVINSKY

Ante as novas atitudes e propositos que vêm caracterizando a politica da Igreja cristã em relação ao povo judeu, com o intuito de eliminar algumas das causas que durante seculos mantiveram propicio e campo no qual se fundamentaram certas politicas de odio e discriminação, e tentar ainda uma aproximação entre os diversos povos e religiões, torna-se interessante lembrar que nem sempre as relações entre cristão e judeus foram caracterizadas por um comportamento de mutua hostilidade, como nos mais avançados anos da Idade Media, havendo mesmo periodos nos paises da Europa ocidental em que seu convivio se processava de maneira cordial e amigavel não obstante as divergencias religiosas de ambos os grupos. A diferença de credo não era então, como não foi nunca, por si só, razão suficiente para eliminar o povo judeu do convivio com os cristãos, nem colocá-lo á margem da sociedade em que vivia como grupo minoritario. O fato de grande parte dos historiadores, judeus ou não, terem procurado apresentar a vida social dos judeus esquematizada sob um molde unico, valido para todo o periodo medieval, contribuiu naturalmente para que se generalizasse um conceito que não corresponde fielmente á verdadeira realidade historica.

Tendo a posição que os judeus ocuparam nos reinos cristãos estado sujeita ás mais extremas alterações, conforme nos deslocamos de um territorio para outro ou de uma epoca para outra, é obvio que o seu comportamento em relação aos cristãos e vice-versa se tenha manifestado de maneira diferentes, não sendo possivel tomar-se um unico padrão como representativo das relações entre judeus e cristãos no mundo ocidental europeu, principalmente nos longos anos comprendidos entre o V e IX seculos. O processo evolutivo da historia dos judeus apresenta uma serie de contradições, não tendo obedecido a um movimento uniforme e homogeneo. Sua historia social nos seculos medievais não pode ser analisada em seu conjunto, sendo necessario que se considere, em cada região abordada, a diversidade das condições politicas e economicas que, agindo sob um contexto historico europeu mais amplo, condicionaram um determinado comportamento. Cada fato historico deve ser estudado em relação ás diferenças circunstanciais que o geraram, antes que se possa fazer uma justa interpretação da realidade historica.

Um dos exemplos mais expressivos que temos nesse sentido é a imagem fisica e mental que descortinamos quando nos referimos ao judeu medieval. O estereotipo que se consolidou na mentalidade comum, levando á criação de teorias e generalizações, não corresponde ao tipo que encontramos na alta Idade Media, nos territorios modernamente ocupados pela França, Alemanha, Italia, Inglaterra e Espanha, apesar dos aspectos distintos que esta ultima apresentou, em vista da incursão do Islão. Nem foi a vida social do judeus e cristãos caracterizada quase que exclusivamente por animosidades e ressentimentos, como ocorreu nos seculos posteriores.

A espontanea e genuina tendencia humana de convivio e comunicação resistiu bravamente durante seculos á força e ação esmagadora de certas instituições, cujos interesses pediam a segregação dos dois grupos de religiões diferentes. Foi necessario um esforço sistematico e ininterrupto durante centenas de anos, antes que brotassem os frutos amargos da implantação de uma politica artificial de divisão e separação, que transformou os cristãos e judeus em dois grupos adversarios e francamente hostis.

Nos paises ocidentais da Europa não encontramos durante a primeira parte da Idade Media um tipo judeu diferindo em sua aparencia exterior dos individuos pertencentes á população cristã. Trajavam-se da mesma maneira que o restante dos habitantes da região em que viviam, não lhes tendo sido imposto ainda o uso obrigatorio de sinais distintivos em suas vestimentas. Não falavam idioma ou dialeto diferente da maioria do povo, nem eram obrigados a habitar em quarteirões ou bairros separados. Uma densa população judaica concentrada nas cidades e dedicando-se quase unicamente ao comercio não era então conhecida, nem haviam as autoridades civis e religiosas empregado suas rigidas medidas para impedir o convivio de cristãos e judeus.

Pesquisas recentes vieram trazer valiosas contribuições ao estudo desse periodo medieval. Sabemos assim que nem a arte nem a literatura daquele tempo nos legaram qualquer representação que sugerisse uma aparencia exterior distinta, ou que mostrasse os judeus ocupando posição de inferioridade em relação aos membros da comunidade cristã. Diversos cronistas contemporaneos, além de documentos legais, revelam ter havido entre os cristãos e judeus frequentes negociações e um contato quotidiano e amigavel. Mesmo na Espanha cristã, depois de consumada a Reconquista, apesar do rigoroso programa estabelecido pela Igreja e pelas leis do Estado para segregar os judeus da população cristã, esse convivio se fez sentir forte e repetidamente.

Muitas vezes encontramos judeus concentrados em certos quarteirões, durante o periodo que se estende do V ao IX seculo. Nada porém existia que se assemelhasse em carater ao "gueto", ou que lhes houvesse sido imposto por alguma medida isolacionista, como veio a ocorrer nos ultimos tempos da Idade Media e na Renascença. Faziam-no então como expressão espontanea de um grupo, coabitando de preferencia com aqueles individuos que apresentam um mesmo passado historico e uma tradição comum. Dentro de seus bairros, entretanto, habitavam cristãos, como judeus viviam fora deles.

A integração dos judeus em meio á sociedade cristã se manifestava de diversas maneiras. No idioma que falavam em suas vidas quotidianas, nos nomes, nos negocios, na vida social e civica, no intercambio de suas culturas. Na vida diaria usavam a lingua vulgar do país, e nas cerimonias religiosas ou fins culturais especificos, o hebraico. A maior parte dos epitafios encontrados nos cemiterios, datados dos primeiros seculos, estão redigidos em grego ou latim. Após a tradução dos "setenta", a propria Torá foi lida nas Sinagogas no idioma grego. Quase todos os documentos da alta Idade Media, contratos privados, as vendas ou trocas, os judeus redigiam-nos em latim. Raros foram os atos privados encontrados nos quais as testemunhas houvessem assinado com caracteres hebraicos. Isso também se deu em relação aos nomes, que eram em grande parte latinos, não sendo os biblicos empregados exclusivamente por judeus, pois encontramos muitos dignitarios eclesiasticos, bispos e abades que se chamavam Abrão, Isaac, Samuel etc. A partir do renascimento carolingio, a tendencia de usar nomes latinos entre os judeus se acentuou, sendo facilmente identificaveis os Natan, que se tornaram Donatus, Menachem que foi traduzido para Consolatus, Zadik para Justus etc. Somente após as Cruzadas, quando as condições de vida dos judeus irão passar por uma drastica e decisiva transformação, é que os encontraremos novamente empregando, de preferencia, nomes biblicos.

A imagem esquematizada que temos do judeu medieval torna-se ainda mais acentuada quando nos referimos ás suas condições economicas. E' por demais conhecida a opinião de historiadores das mais opostas tendencias, quanto á sua unanimidade em afirmar que o comercio da Idade Media estava concentrado em sua maior totalidade nas mãos dos judeus. Imaginosas constatações foram tecidas em torno desse conceito, que foi transmitido de geração em geração, e apenas recentemente vem recebendo mais apurada investigação. Trabalhos publicados nos ultimos anos têm chamado a atenção para a existencia de uma documentação comprovando uma maior participação dos judeus na vida agricola do que nas atividades mercantis. Contudo, suas capacidades e inclinações para as empresas comerciais foram postas em evidencia por muitos historiadores, sendo apontadas mesmo como caracteristicas especificas de todo o povo judeu, e parte constituinte do seu carater. Apesar de não caber aqui dissensão sobre tal afirmativa, lembramos que, se existem nuanças especiais que se vinculam a determinado grupo, estas não são provenientes de traço algum inerente á raça, mas uma emanação de sua condição social, constituindo respostas e resultantes de um processo historico. Não podemos falar da concentração dos judeus no comercio durante o primeiro milenio da diaspora ocidental, quando suas condições sociais diferiam essencialmente daquelas em que os encontramos após as Cruzadas, assim como também daquelas quando, convertidos ao cristianismo e expulsos da Peninsula Iberica, chegaram a representar um eminente papel na evolução do mercantilismo.

Durante a alta Idade Media as ocupações a que se dedicavam os judeus não diferiam das dos cristãos. Assim como estes, dedicavam-se ao cultivo da terra, como cristãos havia que se dedicavam ao comercio. A publicação de documentos, que compreendem atas sobre vendas e trocas de terrenos, assim como a constituição de titulos de propriedade, comprovam essa intensa atividade em torno da agricultura. Tanto os encontramos fazendeiros, como por exemplo no seculo VI na Sicilia, como grandes exploradores de terras, empregando numerosa mão-de-obra servil, como em Luna no ano de 594 ou em Napoles em 596. Densas concentrações de terras pertencentes a judeus estendiam-se em torno de Viena assim como também ao norte da França. Na Espanha, sua vida desenrolou-se sob um contexto historico diferente; entretanto, esse mesmo aspecto pode ser observado. Também aí os encontramos senhores de vastas areas de terras, a cujo cultivo se dedicavam. Possuiam propriedades agricolas em Balaguer, perto de Urgel, em Motoria, perto de Barcelona e principalmente nos Estados de Leão. Segundo fontes espanholas, pertenciam aos judeus, ainda nos seculos XI e XIII, um terço do territorio de Barcelona. Os contratos sobre vendas e compras de terras datados desse periodo denotam ainda não existirem imposições restritivas á aquisição de propriedades. Muitos vinhedos pertencentes a judeus eram vizinhos das propriedades dos mosteiros e das Igrejas, efetuando-se entre eles frequentes negociações. I. Baer, em sua obra sobre os judeus na Espanha cristã, nos fala de explorações agricolas dos judeus em Coimbra, datadas do ano de 900, de Castrojeriz de 1043 e de Burgos de 1080.

Com o correr dos seculos XI e XII, as alterações que notamos nas condições de vida dos judeus serão decisivas para o futuro desenrolar de sua historia. Varios fatores irão influir na modificação de sua estrutura economica, cujos reflexos se farão sentir sensivelmente sobre as suas relações e contatos com os cristãos. Pouco a pouco os judeus começam a vender suas terras e trocar a vida do campo pela da cidade.

Enquanto os judeus participaram com os cristãos, de modo legal, dos mesmos direitos, a convivencia amigavel entre eles foi possivel. Apesar da dificuldade em se estabelecer uma sintese sobre esses periodos, em virtude da escassez de monografias de valor cientifico, e a parcialidade de quase tudo que se tem escrito, os historiadores modernos têm tentado procurar um elemento de unidade no caotico mundo medieval que se seguiu á queda do Imperio romano. E em seu conjunto, a alta Idade Media não nos surge como um periodo tão cheio de sofrimentos para os judeus como se tem pensado. Assim como outros historiadores modernos, não acreditamos na existencia de um "odio secular" entre cristãos e judeus. Divergencias houve desde o principio, não porém a ponto de impedir um dialogo comum. A solidariedade de uma comunidade não depende da ausencia de diferenças dentro dela, mas na ausencia de algumas barreiras que impedem a modificação ou ajustamento dessas diferenças. Naqueles tempos, a diferença de fé não constituia uma barreira. Sobre a epoca em que reinou a familia carolingia podemos dizer que, em todo o Imperio do ocidente ressuscitado, os judeus desfrutaram um tempo de tranquilidade relativa e de excepcional prosperidade. Durante varias gerações não houve nenhuma medida restritiva ás suas atividades.

Detendo-nos sobre a religião, vemo-la como tema diario, discutido nas ruas, nas Igrejas, nas Sinagogas. Controversias sobre questões de fé não eram consideradas materia privativa dos membros da Igreja. Todos podiam tomar parte, a diversidade dos dois credos era discutida tanto por boemios diletantes, desinteressadamente, como por clerigos e judeus eruditos, em serias polemicas religiosas. Ambas as religiões tinham interesse no proselitismo, porém os judeus o praticavam por motivos pessoais, não em obediencia a um movimento central, organizado, com carater oficial. Os limites dogmaticos do cristianismo já estavam bem marcados, porém a separação era bem mais nitida no setor teologico do que no coração e espirito dos homens. Havia uma disputa franca, aberta. Os judeus faziam parte integrante da sociedade cristã.

Judeus e cristãos visitavam-se nos dias de festa respectivos e trocavam presentes entre si. Tanto uns como outros eram atraidos por varios aspectos da religião oposta. Os judeus liam os escritos cristãos e o Novo Testamento, assim como os cristãos procuravam os mestres judeus, em cujos conhecimentos muitas vezes se embebiam. Essa inter-relação produziu naturalmente sintomas de sincretismo, que podem ser observados em ambas as culturas. Existem inspirações cristãs na liturgia, na arquitetura das antigas Sinagogas, nas lendas dos judeus. A filosofia judaica marcou a Escolastica e a teologia cristã durante varios seculos. Segundo certos autores, houve influencia judaica na musica da Igreja.

O grupo minoritario sofria eventualmente demonstrações de hostilidade por parte dos cristãos e violencias rompiam em um e outro lugar. Não passavam porém de manifestações locais, não se alastravam com o furor contagiante dos massacres de que temos conhecimentos nos seculos posteriores. Autoridades civis reivindicavam os direitos dos judeus, como por exemplo o principe Teodosio, que impôs aos cristãos que fornecessem meios para a reconstrução da Sinagoga que estes haviam destrido.

Durante a alta Idade Media, com exceção da Espanha cristã, a unidade politica prevalecia sobre a oposição religiosa. Durante esse periodo medieval, os judeus não podem ser encarados como estrangeiros dentro da sociedade cristã, como tendem a qualificá-los a maior parte dos historiadores. A religião não impedia que participassem da vida civica, e os fatos historicos demonstram que em toda a parte onde os encontramos constituindo elemento integrante da população, usufruindo com esta, apesar de suas praticas religiosas, os mesmos direitos, participam do exercito e das atividades militares.

Em 508, uma parte da defesa do cerco de Arles é entregue aos judeus. Em 536, defendem em Napoles o regime gotico contra a ortodoxia. Em 982, fazem parte do exercito de Oton II, onde se distinguiu pela sua bravura, segundo o historiador latino Dietmar, o judeu Calonymos, fato este que serviu posteriormente de argumento para uma tradição lendaria que liga a pessoa de Carlos Magno e a participação dos judeus na tomada de Narbone. Encontramo-los lutando ao lado dos arabes, quando estes eram portadores de uma politica de tolerancia, como ao lado das fileiras cristãs, junto a Afonso VI, pela reconquista do solo cristão. O papa Alexandre II, escrevendo aos bispos da Espanha, dizia: "é perfeitamente licito fazer guerra áqueles que perseguem os cristãos, mas não é permitido atacar-se os judeus, que em toda a parte estão prontos para servir".

As Cruzadas e ao seu espirito cabe grande parte da responsabilidade pela ruptura que se deu, desde então, nas relações entre cristãos e judeus, ruptura essa que caracterizará os seculos da baixa Idade Media e cujas consequencias serão sentidas até os dias de hoje. Uma das principais barreiras para a solidariedade entre comunidades é a falta de contatos livres. A eliminação dos judeus do convivio com os cristãos produziu uma transformação radical na vida social de ambos os grupos. Mudadas as condições de vida, romperam-se os contatos amigaveis em que haviam vivido, e se iniciará o processo que culminou com a instituição do "gueto" e a eliminação do judeu como cidadão igual da sociedade.

Não foi sem opor firme resistencia que o povo judeu se deixou dobrar. Muitas vezes foram rompidas por ele, já no avançar da Idade Media, as drasticas medidas discriminatorias impostas pela legislação civil e clerical. E se explosões violentas contra o grupo minoritario caracterizaram desde então, continuamente, o seu comportamento, isso se deu em resposta a uma politica planejada, que o usou como meio para satisfazer os fins de certos grupos ou instituições.

Shakespeare e Gordon Craig

JOÃO GASPAR SIMÕES

Sustenta Gordon Craig, famoso critico e teatrólogo inglês, que o teatro de Shakespeare foi escrito para o leitor, não para subir á cena. Essa, pelo menos, a sua tese exposta no livro "The Art of the Theatre". A afirmação de Gordon Craig faz-nos cair das nuvens: Shakespeare autor para ser lido! Então que andou ele a fazer pelos palcos do seu tempo? Por que deixou ele impublicada a maior parte de suas peças? Só em 1623, já depois da sua morte, portanto, que ocorre a 23 de abril de 1616, cinquenta e dois anos, precisamente, após a data assinalada do seu nascimento, se faz a primeira edição conjunta das suas obras. Se o teatro shakespeariano é para ser lido, porque o não leu ele enquanto vivo ou não o editou, deixando em paz o palco e a vida aventurosa da cena? Se não é para ser representado o teatro do autor de Hamlet que teatro há aí que mereça tal consideração?

Está á vista o contra-senso de tão peregrina tese: Gordon Craig é o precursor do teatro moderno. Através de Copeau espalhou-se em França a sua influencia. A concepção de um teatro original e absoluto, com o principio e fim em si mesmo, leva, necessariamente, á desvalorização do elemento teatral implicito no texto. O encenador usurpa o lugar do autor. A encenação passa a ser o deus "ex-machina" de toda a arte teatral. Sem a sua colaboração, o teatro não existe. E' possivel fazer teatro sem Shakespeare. Só com Shakespeare o teatro não basta.

Compreende-se que assim se passem as coisas, uma vez que os progressos da tecnica em geral e o advento de uma nova arte, tecnica cem por cento em especial, desorientam os homens de teatro e fazem perder a cabeça aos proprios autores. Para não morrer viu-se a arte dramatica forçada a acompanhar a evolução dos tempos. O cinema envenenou para todo o sempre o destino da dramaturgia. Em verdade, se aquela nova expressão artistica triunfava graças á tecnica, por que não havia o teatro, velha expressão artistica, tentar seguir-lhe os passos? E aí está o encenador a enfeudar á tecnica uma arte que no tempo de Shakespeare quase não sabia o que fosse mecanica cenografica. A nudez do trabalho isabelino opõe-se agora á complicada maquinaria de cena. Criar no palco uma sugestão de realidade impressionante importa mais que proporcionar ao espectador a beleza de um texto literario capaz de viver por si proprio. Os projetores, os palcos rolantes, os orgãos de luz, os "trompes-l'oeil" cenograficos, tudo quanto seja criação artificial de um meio cenico onde decorra a ação de uma peça explorada em todas as suas virtualidades espetaculares serve para fazer frente ao cinema. E aí está agora como o lado visual do espetaculo moderno, filaucia de quem tem mais olhos do que ouvidos, procura levar a melhor da nobre e antiga linguagem dramatica. Anda o carro adiante dos bois. Os Gordon Craig, atrelados ao teatro, devolvem á literatura, como indesejaveis, esses monstros sagrados que se chamam Ésquilo, Marlowe, Shakespeare, Bernard Shaw, Ibsen, Tchekov, Paul Claudel.

Teria razão de sobra Gordon Craig se, conhecendo o teatro português — algumas das mais decantadas peças do nosso teatro não representado — declarasse que o nosso teatro era para ser lido, não para ser representado. São, de fato, para ser lidas peças como o "Pedro, o Cru", de Antonio Patricio, "Sabina Freire", de Teixeira Gomes, "O Gebo e a Sombra", de Raul Brandão, "O Marinheiro", de Fernando Pessoa. Por mais bela que seja a sua contextura literária, pecam por influência teatral, carecem de autêntica linguagem dramática. Alta impertinência se nos afigura, porém, afirmar o mesmo Gordon Craig que o teatro de Shakespeare é mais para a leitura que para a intepretação cênica. Estamos diante de um sacrilégio que não pode nem deve constituir doutrina. Um teatro em que se manifesta uma linguagem dramática tão caracteristicamente teatral como aquela que é de uso fazer sobressair na interpretação das obras-primas shakesperianas não é de modo algum um teatro só para ser lido. É, sim, um teatro que também pode ser lido. E isso, quanto a nós, é que deve ser frisado, pois em não poucos casos de teatro aplaudido por encenadores e teatrólogos como cem por cento espetaculares a leitura torna-se praticamente impossivel. Tão destituidos de matéria literária se revelam êsses nunca assaz louvados "morceaux-de-bravoure" treatral que fora do palco não são nada, não valem nada. Realmente, a doutrina está errada: assim como não há verdadeira literatura dramática sem expressão cênica, não vale aplaudir a expressão cênica onde não houver verdadeira literatura. Nos países de sã tradição dramatica, teatro e literatura constituem um todo indissolvel. Não há alta expressão teatral que não tenha o seu lugar na história da literatura. São tanto para ler como para representar as obras de Shakespeare, de Molière, de Racine, de Corneille, de Bernard Shaw, de Paul Claudel. Lêem-se e representam-se por igual Ésquilo e Sófocles, Marlowe e Congreve, Calderon e Gil Vicente, Lorca e Pirandello, Tchecov e T. S. Eliot.

A condenação de Gordon Craig não tem, de fato, nem pés nem cabeça, a menos que estejamos dispostos a aceitar a degradação preconizada por não poucos criticos e encenadores para quem o teatro antes de mais nada é espetaculo, visualidade cênica. Evidentemente que a mímica está na raiz do teatro, que os improvisores burlescos se admitiam, inclusivamente, na cena isabelina, que a Commedia dell'Arte dá ao ator a iniciativa sôbre o texto, que o "music-hall" é um divertimento aliciante. Mas que valem todos êsses ouropéis e bufonarias ao pé de um "Rei Lear", ou de um "Macbeth?". A época favorece certas manifestações artísticas em que a iniciativa passa brilhantemente do criador para o intérprete. Assim se explicam as "jam sessions" e os virtuoses da musica de ouvido. Quer isto dizer que os Beatles destronaram Mozart e os Armstrong fizeram calar os Ravel e Stravinsky? Curiosas manifestações de "clownismo", musical e dramático, em que é que a improvisação na musica e no teatro podem afetar a tradição dos grandes compositores ou a linhagem dos grandes dramaturgos?

Poema do aeroporto

Que ficou de mim nos quartos de hotel?
No verde quintal da infancia?
Nas cidades estrangeiras,
testemunhas da solidão?

Ah! a indiferença ofensiva das coisas!
O esquecimento natural dos homens!
O ataque ininterrupto do Tempo!

Por que não sou como os marinheiros
que bebem esquecimento?

Antes pertenço á especie dos pássaros
que se embriagam de amplidões
sem que lhes amorteça
o instinto do ninho.

CASSIANO NUNES

LITERATURA BRASILEIRA

CASTRO ALVES EM S. PAULO

VICENTE DE PAULO VICENTE DE AZEVEDO

O mês de Maio trouxe os primeiros prenuncios do inverno que, no ano anterior, havia sido bastante rigoroso, proporcionando mesmo, o espetaculo da geada. O estado geral do poeta apresentava-se pouco animador. Os bagos de chumbo, corpo estranho, ocasionavam sucessivos abscessos e impressionante processo inflamatorio. Por outro lado, as hemoptises não permitiam alimentar ilusões sobre o progresso da tuberculose pulmonar. Urgia transportar o enfermo para clima mais ameno. Suportara com espirito esportivo o inverno de 68. Agora, porém, inspirava cuidados e aconselhava precauções. A imprensa noticiou:

"**Partida.** Seguiu ontem para a Côrte o academico e distinto poeta, sr. Castro Alves, que há meses se acha enfermo. O ilustre poeta tomou aquela resolução por conselho de seu medico assistente.

Fazemos votos pelo seu restabelecimento".

Na vespera saira a Lista das faltas dos Estudantes. Como vinha acontecendo, o nome de Castro Alves saiu errado. Mas o jornal emendou:

"**Faculdade de Direito.** O estudante do 4.o ano, n. 49, é Antonio de Castro Alves e não Antonio da Costa Alves, como foi publicado na lista de faltas de Abril".

De passagem por Santos, envia para S. Paulo mensagem de despedida:

"**Sr. Castro Alves** — Recebemos do distinto poeta as seguintes linhas: "Antonio de Castro Alves, partindo para a côrte a tratar-se, lamenta que o estado de sua saude o privasse de despedir-se de todas as pessoas que o obsequiaram e visitaram.

"Protesta, pois, eterno reconhecimento a todos e oferece-lhes o seu limitado préstimo. — Santos, 20 de maio de 1869".

Esta mensagem de despedida coletiva não consta de nenhuma das biografias do poeta; assim como não constam: a data da partida — 20 de maio — e o nome do vapor — **Paulista.**

O que se lê em todas, desde a primeira, de Xavier Marques, é a carta que escreveu do Rio de Janeiro relatando as peripécias da viagem e da chegada.

Vamos reproduzi-la fielmente, como se encontra no **Correio Paulistano.** Tal como acontece com todos os documentos reproduzidos de 2.a e 3.a mão, o texto que temos presente recebeu o adendo de palavras e a troca de outras, como se pode verificar. Por exemplo, o endereço "Aos meus amigos de S. Paulo". Não se lê no jornal.

"**Correio Paulistano**" de 30 maio de 1869. **Noticiario. Castro Alves.** "Certos de que é este distinto poéta apreciado hoje pelos paulistas tanto quanto o é em Pernambuco e na Bahia, a sua terra natal, damos em seguida alguns trechos de uma carta por ele dirigida a alguns amigos desta capital.. Aí encontrarão os leitores noticias de sua viagem e de como se acha o seu melindroso estado de saude:

"Rio de Janeiro, 25 de maio de 1869.

"Eis-me na côrte há quatro dias, eu, pobre inválido que não podia chegar até a sala!... Que força, que mola estranha deu vida ao cadaver? — Foi Deus. O Deus de Lazaro sustentou-me neste transe em que a amizade acompanhou-me ... . (sic)

"E custou-me bem aquele **ultimo** abraço a bordo, a tarde, quando o vento do mar começava a trazer não sei que tristeza do frio das vagas, quando uma nova peregrinação de penitencia começava.

VI

"Custou muito. Custou como agora, que estou lembrando-me eu sofri, mas no qual a cada dor que me lacerava tinha uma do passado, do tempo em que mão de amigo para apertar. Seis meses **vividos** na comunhão mais santa — na comunhão do sofrimento, seis meses em que a minha cabeça desfalecida encontrava sempre um bom coração onde repousar...

"Lembras-te das noites de 30 de março e primeiros de abril? Foi a afeição quem (sic) me salvou.

"Mas para que desfiar este rosario santo de saudades e gratidão? Falemos da viagem.

"Foi boa, ou antes, foi sofrivel. O vapôr jogava horrivelmente, uma orquestra horrivel de enjoados fazia-se ouvir nos beliches, acrescentando a isto o meu estado de fraqueza terão idéia do que padecí toda a travessia. Mas as maiores provações deviam ficar para o fim. As onze horas do dia 21 percebí através das janelas a camara dos mastros dos navios ancorados no porto. Nisto resumiu-se toda a perspectiva de minha viagem e da entrada nesta majestosa baía.

"Só ás duas horas pude sair, ser carregado de bordo para o trapiche. Que dores, meu Deus! Por ser muito longa a ponte de desembarque, tive de ir sobre uma carreta, para isso preparada pelo incansável Dr. Rubino, até a rua. Aí entrei num carro, onde bebí durante duas horas as **fezes do cálice.** .....(sic)

"Agora resumamos os ultimos fatos. Estou na rua do Silva Manoel n. 3, em casa do meu bom amigo Luiz Cornelio, onde não me tem faltado uma verdadeira familia e as melhores provas de boa amizade.

"Os medicos sondaram a ferida e decidiram que o pé se podia conservar.

"O estado do peito é melhor. Não tenho tosse, e já durmo sobre o lado esquerdo. O pé não teve novidade, a exceção do abcésso que de novo veio a furo, e que eu mesmo abrí.

"Eis o que vejo, mas tudo isto pode ser artificial, talvez que uma excitação nervosa, uma vida ficticia me anime ainda, porém me abandone em breve

"Meus amigos, agora, adeus. Se o braço tivesse força, longa seria esta carta, mas, se o meu coração não se cansa de os estimar, a minha mão desfalecida me diz que pare de escrever...".

Observações que o texto sugere: a) a carta não foi publicada na integra. Não só o jornal diz expressamente **damos em seguida alguns trechos de uma carta dirigida recentemente,** etc., — como no texto reproduzido há duas linhas de reticencias, em lugar de dois tópicos omitidos. Onde se encontra o original? Onde uma copia fiel e integral? Sempre bem informado, inclusive em relação aos originais, Hans Horch (**Bibliografia de Castro Alves,** edição do Instituto Nacional do Livro, Rio, 1960, pg. 126) limita-se a dizer: "Escrita no Rio de Janeiro, a 25 de maio de 1869. Agradece aos amigos de S. Paulo os cuidados e atenções, etc. etc..

O outro ponto a observar é o seguinte: O **Correio Paulistano** realmente diz: carta por ele dirigida... a alguns amigos desta capital. Mas é o poeta quem emprega em certo ponto a segunda pessoa do singular: Lembras-te das noites de 30 de março, etc.. A carta, portanto, era dirigida **a um amigo.** A explicação plausivel é a de que, em alguns dos topicos omitidos ele haja pedido **ao amigo** que a transmitisse aos demais; ou que a desse á imprensa, como era muito do seu feitio. Haja vista á despedida enviada aos jornais, e que damos em primeira mão. Mesmo porque, no final escreve: "Meus amigos, agora adeus, etc.

O filão que se apresenta á pesquisa não se acha esgotado: outros jornais havia em S. Paulo, em 1869: o **Diario de S. Paulo** e o **Ipiranga.** Mas onde encontrar coleções destes jornais? O **Ipiranga** no citado ano, primeiro deixou de ser diario e por fim desapareceu. Participava de sua redação Salvador de Mendonça. Foi seu ultimo redator-chefe Ferreira de Menezes.

Mesmo depois da mudança de Castro Alves para o Rio de Janeiro o **Correio Paulistano** continuou a veicular noticias a seu respeito, sendo mesmo, segundo cremos, a fonte de informação que serviu aos biografos. Eis o relato da operação a que foi submetido:

— 20 de junho de 1869. — "**Castro Alves.** — Um amigo que ultimamente esteve na côrte e visitou aquele distinto poéta, dá-nos a seu respeito as seguintes informações: O sr. Castro Alves efetivamente sofreu a amputação da perna, nos primeiros dias do mês que corre.

"Realizou a operação o sr. Dr. Mateus de Andrade, auxiliado pelo Dr. Pertence e outros. Antes da amputação, os facultativos rasparam o pé pela face interior encontrando ainda 37 bagos de chumbo, varias esquirolas e começo de carie nos ossos fraturados pelo tiro, o que tudo levou-os á conclusão de que o pé estava absolutamente perdido e que nada mais cumpria senão cortá-lo.

"'A amputação foi praticada imediatamente depois, meio palmo mais ou menos acima da articulação do pé, realizando-se ela dentro de dois minutos.

"Castro Alves, o martir da fatalidade, sofreu aquela dupla operação sem querer cloroformizar-se e sem dar um gemido.

"Mostra-se mais fortalecido depois daquela crise, voltam-lhe ao espirito as auras da vida, de que tantas vezes desesperou, e só espera completar-se a cicatrização da ferida para ir convalescer em Teresopolis, cujo clima lhe é preferivel ao da côrte.

"Os padecimentos do peito não aumentaram, antes diminuem, e os medicos dão ao enfermo completas promessas de cura.

"Por intermedio do amigo que nos dá estas informações, sabemos ainda, que o distinto poeta não se olvida dos amigos que deixou em S. Paulo, e da generosa simpatia e afeição que nos meses de martirio, aqui passados, recebeu constantemente dos paulistas.

"A afeição deu-lhe segunda patria na bela e generosa provincia de S. Paulo; é a sua frase, frase que lhe vem do intimo da alma agradecida e cheia dos mais nobres sentimentos.

"Regosijamos-nos cordialmente com estas noticias que tão explicitamente auguram o restabelecimento do poeta.

"Elas anunciam que o altivo condor da poesia brasileira de novo prepara-se para bater as asas e levantar o vôo ás arrojadas alturas que lhe destinam as letras".

— 30 de julho de 1869. — **Castro Alves.** Lê-se no **Ipiranga**, de ontem: "Noticiam-nos da côrte que o ilustre poeta que tantos amigos e admiradores de seu grande talento deixou nesta provincia, acha-se em convalescença, livre de todo o perigo.

"Depois da amputação do pé, Castro Alves recobra de dia a dia as forças, e a viagem que pretende fazer ao interior da Bahia, sua provincia natal, deve, na opinião de abalizados facultativos da côrte, trazer-lhe completo restabelecimento.

"Congratulamo-nos com todos os amigos do moço poeta por tão feliz nova".

Vã esperança, entretanto, a dos saudaveis ares do campo, no interior da Bahia. A tuberculose que minava seus pulmões, não perdoava, não tinha cura. A extraordinaria resistencia de seu organismo permitiu que ele vivesse ainda dois anos, vindo a falecer a 6 de julho de 1871.

*

O **condor ferido** agonizava. Pediu, impôs, exigiu que ninguém entrasse no quarto. Ninguém, a não ser a irmã e os enfermeiros.

Agnese Trince Murri vai visita-lo. Roga, implora que a deixem entrar. Não merecia uma exceção? Adelaide de Castro Alves, a dedicada irmã, transmite o pedido. Os olhos de Castro Alves iluminam-se de lagrimas e tomando as mãos da irmã, implorou: Não! Não a deixe entrar... Ela mais do que ninguém, não deve guardar de mim uma lembrança de ruina. Que me recorde como sempre me viu, como me conheceu... Não! não a deixe entrar... (Calmon, cit. pg. 239).

Já não era vaidade: era o pudor dos moribundos. Adelaide atendeu a suplica e Agnese, a ultima figura feminina da vida de Castro Alves, viu-o pela derradeira vez depois de morto.

Casa situada na rua Marechal Deodoro, antiga do Imperador ou de S. Gonçalo, onde costumava se hospedar Castro Alves em São Paulo.

A SEMANA E OS LIVROS

Edições recentes

E' de Florianopolis que nos vem uma das afirmações poeticas destes fins de 1964: a de Pericles Prade com "**Sereia e Castiçal**". Embora a nota predominante no livro todo seja a da preocupação formal, ainda assim o autor de "Este Interior de Serpentes Alegres" não incorre no erro do sacrificio total do conteudo em prol da valorização do vocabulo. Com muito senso da musicalidade das silabas nas suas multiplas variações, ele logra manter equilibrio entre forma e sentido. Veja-se, por exemplo, estes versos: "É de um veludo intenso tudo o que corre / Em direção desta parede que sou". No novo lirico catarinense, o impulso poetico decorre diretamente do proprio verso, comprometido, ás vezes, por um excesso de cerebralismo. Mesmo assim, é licito afirmar que na sua obra o traço positivo reside no resultado obtido com a combinação das palavras, com o objetivo precipuo de produzir determinado efeito na sensibilidade do leitor (ou, no presente caso, do ouvinte). Cabe reconhecer, também, que a tecnica adotada pelo poeta do sul é assaz exigente, baseando-se, em grande parte, no pressuposto de que o leitor experimentará a mesma emoção sentida pelo poeta no momento de ciar o poema, e de que encontrará neste a concretização de seu estado de espirito particular. Outro aspecto da obra de Pericles Prade, que o distingue, reside no tom polemico. E' esse o caso, por exemplo, da quinta parte de "Poemas Simplesmente", dedicada a Cruz e Souza, que é, de certa maneira, a mais realizada da coletanea. Outro exemplo significativo pode ser encontrado nos versos iniciais de "O Rosto e a Fonte", quando o autor exclama: "Ah! até os idiotas rompem as madrugadas / e aqui estou como um crepusculo partido"! Aliás, mantendo essa tonica de polemica com as obscuras forças que nos regem, Pericles Prade mantém-se fiel á memoria do "Cisne Negro", cuja obra ainda hoje assegura a presença da Provincia sulina no panorama poetico nacional. (Edições "Roteiro", Florianopolis. Capa e ilustrações de Pedro Paulo Vecchietti).

Num tom intimista, quase de confidencias, Ligia Souza Barreto traçou os poemas agora reunidos em "**Momentos Fixados**", com que assinala sua estréia. São poemas que revelam delicada sensibilidade em choque com a dura realidade dos fatos da vida e da morte. Ao mesmo tempo, evidenciam na autora capacidade de apreender e retransmitir uma mensagem lirica — a mensagem de um ser que, após passar pela amargura das perdas irreparaveis, ainda encontra forças para encarar o azul do céu e perceber que há um sentido misterioso nos nossos gestos e em tudo que nos rodeia. Expressando seus temores, suas duvidas e certezas através do verso, a autora reencontra motivos para tornar a crer, a ter fé num mundo repentinamente vazio. E' essa fé que lhe inspirou poemas como "Oferenda", "Evocação" e, sobretudo, "Canção do Desalento", com versos que surpreendem em se tratando de uma estreante. Versos como estes: "Sonhador macabro /, Velador dos portos / Este candelabro / Que ilumina os mortos?" Outros exemplos expressivos podem ser apontados em "Cantiga", "Conquista" etc., dando medida das possibilidades da autora. (Dep. Imprensa Nacional).

De geração em geração, "Lucio, o Asno", de Luciano de Samosata (e isso para não citar a popular versão da mesma historia, conhecida como "O Burro de Ouro", de Apuleio), tem feito a delicia do publico ledor de todos os idiomas e tendencias. A graça, a ironia, a sutil malicia do racionto celebre continuam, muitos seculos depois, a falar á sensibilidade dos leitores da época da Maquina e do Atomo. Para o nosso publico, porém, tal graça, tal ironia, tal malicia surgem ainda mais apuradas numa já classica versão para o vernaculo: "**O Burrico Lucio**", de Leo Vaz. Ainda agora foi lançada nova edição da saborosa obra do criador de "O Professor Jeremias", na qual suas qualidades de pintor de costumes e de mestre da estilização da lingua se evidenciam harmoniosamente. Acentue-se que nestas paginas o autor de "Ritinha" encontra-se á vontade para dar expansão á sua sutil arte de irreverente fustigador do genero humano. Ao mesmo tempo, ele nos dá, aqui, lições de simplicidade e elegancia de forma. Equilibrada, sugestiva, sonora, sua linguagem é um regalo para a inteligencia do leitor. Descrevendo as andanças do jovem Lucio, sua metamorfose em burro, e as respectivas aventuras e desventuras através da Tessalia e da Macedonia, desde Hipata a Tessalonica e a Corinto, o antigo companheiro de Monteiro Lobato nos proporciona memoravel jornada através daquelas paragens e da estupidez humana... De capitulo em capitulo, ficamos presos á magia da narração, até as magistralmente descritas cenas no anfiteatro de Corinto, na festa em homenagem a Cesar. Novela de fabulosos acontecimentos, o livro encerra, também, uma bem humorada aula da arte de viver, ministrada pelo encaramujado humanista de Capivari. (Editora Saraiva. Vol. 52 da "Coleção Jabuti". Capa com reprodução de aquarela de N. Rosso. Apresentação de Gomes Freire).

*

"POEMAS" DE DANTE COSTA

O ensaista Dante Costa, que há mais de 20 anos se consagrou nesse genero, prepara-se, agora, para tentar uma experiencia em outro campo literario: o da poesia. Está preparando um "caderno de poemas" a ser publicado, proximamente, pela empresa José Olimpio, editora de suas obras em prosa.

*

"A CONQUISTA DA PARAIBA"

Estará nas livrarias, nos proximos dias, o anunciado ensaio de J. F. Almeida Prado, sobre importante episodio da historia da formação do Brasil: "**A Conquista da Paraiba**". Estudando a historia da conquista e da defesa daquela região, entre os seculos XVI e XVIII, o autor traça, ao mesmo tempo, interessante panorama das condições de vida do Brasil no referido periodo. O volume aparece na "Brasiliana", da Cia. Editora Nacional.

*

MEMÓRIAS DE SIMONE DE BEAUVOIR

Teremos dentro em breve o lançamento de "Sob o Signo da Historia", terceiro volume das memorias de Simone de Beauvoir, um dos grandes exitos alcançados pela Difusão Européia do Livro nos ultimos tempos. As provas estão sendo revistas por Sergio Milliet. Os dois volumes anteriores, "Memorias de uma Moça Bem Comportada" e "Na Força da Idade", continuam a figurar nas listas dos "best-sellers".

*

"O AMANUENSE BELMIRO"

"**O Amanuense Belmiro**", de Ciro dos Anjos, que tem sido apontado como um dos melhores romances brasileiros escritos neste seculo, figura entre os proximos volumes a serem lançados pela editora José Olimpio na Coleção "Sagarana".

ROLMES BARBOSA

HAMLET E OS ESPIRITOS

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

I

Vai passando quase em branca nuvem, no Brasil, este ano de Shakespeare, no que se refere a encenações de peças, traduções novas ou estudos mais ou menos detidos, em livro ou revista. Alguma coisa, porém, vem sendo feita. Entre os impressos, merece referencia este "O Fantasma do Rei Hamlet" (separata da revista "Vozes", de abril do corrente ano), estudo elaborado pelo Prof. Romy Fink, docente de Shakespeare na Escola de Arte Dramatica de São Paulo.

Relaciona o Prof. Fink as varias teorias correntes ao tempo do genio de Stratford-upon-Avon sobre a existencia dos espiritos, naquela encruzilhada em que convergiam crenças protestantes ou catolicas, de permeio a uma atitude cetica. Na verdade, o fato de Shakespeare ter caracterizado Hamlet como estudante de Wittenberg, a universidade de Lutero, combina com a circunstancia de o principe ignorar, protestantemente, o purgatorio catolico; como recorda aptamente o Prof. Fink, varias vezes o moço se refere a anjos e demonios, a céus e infernos, mas não ao purgatorio, e oscila na duvida de que o fantasma seja ou um demonio ou o espectro de seu pai. O protestantismo de Hamlet, bem como a existencia das três escolas a proposito da questão dos espiritos, nos seculos XVI e XVII, são aliás pontos sobre os quais faz demorada praça o estudioso John Dover Wilson. Essas três escolas eram, "grosso modo", a dos catolicos, a dos protestantes e a dos incredulos. Aceitava a maioria dos catolicos, lembra-o o autor de "What Happens in Hamlet" (1), que fosse possivel ás almas aparecerem, vindas do Purgatorio, para obterem o cumprimento de algo que lhes desse repouso. Quanto aos protestantes, embora a maioria também cresse na realidade das aparições — continua Dover Wilson — como as almas não pudessem provir do Purgatorio, cuja existencia êles não admitiam, restava a alternativa de se originarem excepcionalmente do Paraiso, ou então de serem demonios, que "assumiam" a aparencia dos extintos.

A existencia do Purgatorio é atestada pelo espirito do falecido Rei Hamlet, que afirma de lá proceder (I.5.9-20) e que assim se assevera catolico.

A propensão a tomar o fantasma como um demonio é a do protestante Hamlet, pelo menos até a representação da "Ratoeira", na qual apanha a consciencia de Claudio, que se trai.

A atitude cetica, isto é, a que duvida da realidade dos espiritos, encontra afinal expressão em Horacio, que de inicio garante tratar-se de simples ilusão. Era a teoria de Reginald Scot: asseverava êste que os fantasmas são ilusões de mentes melancolicas, ou então embuste de gente viva; embuste, no "Hamlet", seria impossivel, já que o fantasma é como o ar, invulneravel á partasana de Marcelo (I.1.140-146), portanto não corporeo. Entre os antigos, também os saduceus não acreditavam na imortalidade da alma, como lembram fatalmente os que apreciam evocar a Biblia a proposito de Shakespeare.

As exemplificações do Prof. Fink afiguram-se procedentes. Hamlet de fato oscila na duvida de que a aparição seja um demonio ou então o Rei seu pai. Argumenta o Prof. Fink, todavia, que "no monologo "To be or not to be" êle (Hamlet) já tem a certeza de que o espectro não pode ser o espirito querido, ou já tinha inacreditavelmente esquecido por completo. De outro modo não teriam sentido as palavras: Death — / The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns".

Ora, quanto á possibilidade de Hamlet haver esquecido o fantasma, naquele momento especial, isso não oferece a gravidade nem a relevancia que muitos comentadores lhe têm conferido: na verdade, a essa altura, o principe tendia para a hipotese "demonio", como se vê no logo anterior monologo de II.2. e ainda não havia considerado boa a palavra do espectro, o que só faz em III. 2. Mais grave, isto sim, seria ter esquecido o demonio.

O sentido geral do monologo é o de duvida: nêle Hamlet cogita se morrer será dormir, ou se nesse sonho podem sobreviver sonhos piores do que a vida. O receio de algo pior do lado de lá é que faz os homens hesitarem em abreviar a vida. E Hamlet sofre agudamente desse receio, tanto que não se suicida, nem ante aquela tarefa de limpar a Dinamarca, que lhe parecia tão superior a suas forças, como pensava Goethe, ou pelo menos superior a sua capacidade de escolha.

Admito, pois, que o monologo possa, naquele momento, exemplificar uma atitude cetica de Hamlet, que se põe a especular segundo a linha de Montaigne (III.12), na tradução de Florio, 1603, em paralelo apontado por Kittredge (2): "If it be a consummation of ones being, it is also an amendement and entrance into a long and quiet night. Wee finde nothing so sweete in life, as a quiet rest and gentle sleep, and without dreames", ou, "Se — a morte — é porém um aniquilamento total de nosso ser, não deixa de haver vantagem tampouco em entrar numa longa e tranquila noite, pois não há nada mais doce na vida do que um bom repouso e um sono suave, profundo e sem sonhos" (3). Aquilo em que não me parece sustentavel a argumentação do Prof. Fink, apesar do merito de seu trabalho (não se tratasse, como se trata, de pessoa versadissima em Shakespeare) é em concluir com as simples linhas "A morte — A região desconhecida, de cujos limites / Viajante algum retorna" que o espectro não pode ser o espirito do Rei Hamlet. Na verdade, essas linhas, assim como estão, não impedem a crença na aparição de algum espirito, pois são elas suscetiveis, além da interpretação radical adotada pelo Prof. Fink, de pelo menos outras três, que conciliam as linhas com a crença no espectro.

Hermann Glaser

Apesar da sua visão unilateral e frequentemente deformada é de interesse a obra de Hermann Glaser, "Ideologia Filistéia — acerca da destruição do espirito alemão nos seculos XIX e XX" (Editora Rombach, Freiburg, 1964). Segundo o autor, o "Terceiro Reich" não foi um desastre "casual" da historia alemã, mas o resultado final de um desenvolvimento viciado de mais de 150 anos de vida espiritual. O nazismo é interpretado, sobretudo, como manifestação da ideologia filistéia da pequena-burguesia, cheia de preconceitos, "anti-humanista", imbuida de patriotismo vazio e arroubos pseudo-romanticos manifestos no movimento juvenil dos andarilhos, nas corporações estudantis, na "mistica da cerveja" e no "saudosismo orientalista", no irracionalismo e no odio aos intelectuais e á ciencia, no "Kitsch sentimental", no "Gemuet im Heim" ("alma no lar"), no chavão de "Deus, patria e familia", no mito dos olhos azuis, da "raça e roça" e da "revolução conservadora". O livro tem méritos, apesar de apresentar muitas interpretações distorcidas (a partir do nazismo, muitos fenomenos espirituais do passado, em si de elevada importancia, naturalmente podem ser interpretados como preparação do "resultado final"). "Por mais arrasadora que seja a leitura — escreve um critico alemão — é preciso recomendar o livro, pois temos de conhecer os inimigos. A ideologia do passado alemão permanece a inimiga do futuro alemão".

PRESENTEIE COM LIVROS

Biblia em Cores
MERTON, T., Vida e Santidade
GUITTARD, L., A Evolução Religiosa dos Adolescentes
DANIÉLOU, J., Sobre o Misterio da Historia
LUCAS-DUBRETON, Historia da Renascença Italiana
BOCHENSKI, J., A Filosofia Contemporanea Ocidental
ESCUDEIRO, G., Cinema e Problema Social
FIRKEL, E., A Mulher e seu Destino
OLIVEIRA TORRES, Um Mundo em Busca de Segurança
CHAUCHARD, P., Equilibrio e Dominio Sexual
SANTOS, J. B. P., A Revolução do Cristo
CHARBONNEAU, E., Sentido Cristão do Casamento

Romances Modernos de Orientação Espiritual

BERNANOS, G., Pesadelo
CICELLIS, K., Morte de uma Cidade
ANDRES, S., Nós Somos Utopia
ANDRES, S., Reporter de Deus
LE FORT, G., O Papa do Ghetto

Estas e muitas outras novidades em literatura portuguesa, alemã e inglesa, Filosofia, Teologia, Psicologia, Sociologia, V. Sa. encontrará em nossa livraria.

Temos ainda um completo estoque de livros de arte em português, francês, alemão e inglês.

HERDER
EDITORA LIVRARIA LTDA.

Praça D. José Gaspar, 106 — 3.a sobreloja n.o 15 — Rua 7 de Abril, 114 — S. Paulo — C. Postal 7509.

GALILEU E A "NUOVA SCIENZA"

WALTER LOURENÇÃO

Em seus textos, elaborados em estilo de alto valor literario, Galileu contrapõe a autoridade da Natureza á da Escritura, definido esta como um livro moral-retórico, ou seja, uma simples tradução que pode ser reinterpretada, e portanto corrigida, através do zelo daqueles que interpretam a natureza matematicamente. A relação entre os dois livros é porém mantida, sem qualquer eliminação da Escritura, surgindo entretanto a questão da relação entre as varias linguagens divinas possiveis. A Escritura é, para Galileu, uma das adequações possiveis da linguagem divina ao intelecto do homens. Já a natureza não toma conhecimento dos problemas gnoseologicos humanos e não se dobra ás suas necessidades e nem se adequa ao seu acanhado intelecto. É o homem quem deve se adaptar á natureza para conhece-la tal como ela é, e não como lhe convém que seja.

Os textos sagrados, ainda, devem ser interpretados alegoricamente, pois se fossem entendidos ao pé da letra, conteriam não apenas heresias, mas blasfemias gravissimas. Há acordo entre Natureza e Escritura, pois o Espirito Santo não é contraditorio, enquanto palavra de Deus. Quando as evidencias naturais assim o exigirem, devemos deixar as Escrituras em segundo plano e interpretá-las alegoricamente, sob pena de atribuirmos á natureza, obra primeira de Deus, e a Deus mesmo, condições falsissimas de existencia. Rabano Mauro também falara com eloquencia sobre o mesmo tema. Porém, sua "luc forma prima", "forma formosissima", "species speciosissima", e toda orgia de imagens visivo-luminosas, nos poem diante de uma simbolica mais que de uma Fisica. Galileu faz ver que o livro da natureza nos coloca a realidade cosmica como um conjunto de simbolos que mantém uma relação precisa que é preciso descrever, sem penetrar no secreto imo da divindade.

O mundo, também para Galileu, como para seus precursores medievais, é um véu que encobre o misterio divino, e ao mesmo tempo é a obra que revela a riqueza da natureza divina. É por causa do mundo que não entendemos a Divindade. Mas também é só através do mundo que temos algum meio de entendê-la e reverenciá-la. Se para alguns pensadores medievais o mundo servia como evidencia para provar que Deus existe, para Galileu o cosmos se impõe como exigencia etica de uma "nuova scienza" e como um apelo á verdade, e a um compromisso de Sabedoria e de culto á verdade para com Deus e para com os homens. E Galileu insiste em que o livro da natureza não pode ser entendido se primeiro não se aprender a entender a lingua e a conhecer os caracteres nos quais está cifrado hieroglificamente. Está escrito em lingua matematica, e os caracteres são triangulos, circulos e outras figuras geometricas, sem as quais seria impossivel entender, humanamente, coisa alguma, do cosmos ou do proprio homem. Sem estes, é como andar sem rumo por um labirinto. O fio do labirinto de que Galileu fala, é o fio condutor da inteligencia humana, do "ingenuo". Alegoriza o anseio da mais rigorosa racionalidade no trato com as coisas naturais, e a estruturação de um discurso humano mais puro e formalmente coerente. A ciencia, enquanto deve reduzir a termos logicos os dados sensiveis, não é uma volta á fonte misteriosa do ser, mas sim um ponto de partida para um discurso cada vez mais racional, "natural", "adequado", e que permita por conseguinte um aumento do entendimento entre os homens a respeito do mundo que os cerca, e de si mesmo, e função do sentido que descobrirem para si mesmos nesse mundo assim novamente contemplado.

Galileu se serve de varios simbolos magico-teurgicos da epoca, como "caracteres", "figuras", "triangulos", "circulos", etc., esvaziando-os porém de sua carga de "misterio" e de dramaticidade astromantica, bem como de toda aureola mistica e de qualquer segredo subentendido que só se revela a privilegiados. Rejeita as tecnicas cabalisticas de interpretação das harmonias cosmicas e considera os signos como simples instrumentos matematicos do conhecimento humano, mais do que numeros divinos ou entes ideais, como queriam os neopitagoricos ou os idealistas ortodoxos. Tal é o tema da ciencia matematica do universo que vai de Leonardo a Galileu. O proprio F. Bacon se filiara a esta concepção de ciencia, ao dizer que "a chave da vontade divina está no livro da natureza, cuja ciencia encaminha o intelecto a compreender a Escritura sacra segundo as regras gerais da razão e as leis da linguagem" (1).

Assim se fecha um passo do pensamento renascentista, num momento que permitiria seguir caminhos até então procurados, mas não encontrados pelos maiores pensadores da antiguidade.

*

O problema do metodo, obsessão do seculo XVII europeu, principalmente em Descartes, Bacon e seus seguidores, já vinha de longa data, preocupando homens como Petrarca, Salutati, Vall e Dante, no campo da Historia, e Da Vinci, no campo da arte e da ciencia. A Petrarca cabe o merito de haver esboçado o primeiro metodo para o estudo da Historia, dentro de um rigoroso espirito filologico, estendendo o processo ao estudo dos textos e de sua significação no tempo em que haviam sido escritos, preocupação totalmente inexistente nos pensadores medievais, que contemplavam todo acontecimento passado, presente e futuro "sub specie aeternitatis", parecendo-lhes que a propria historia não era senão um repetir-se ao infinito de uma mesma formula. Depois de Sto. Agostinho, Petrarca é o primeiro a destacar-se por uma original concepção dinamica e relacional da historia.

Com Da Vinci dá-se a transição pela qual o problema do metodo passa da Historia para as Artes e destas para a Ciencia. São bastante conhecidas suas preferencias pelas matematicas e pelo metodo de observação. Se o dialogo com os antepassados se faz pelos textos lidos com justeza historica, o dialogo com a natureza se faz pela observação, que deve ser retida numa linguagem adequada: a matematica, pela qual o homem se assenhoreia das harmonias ocultas do cosmos.

Galileu recebe de Leonardo, e de outros precursores, um material empirico e gnoseologico extremamente trabalhado, e faz do problema do metodo a pedra angular da "nuova scienza", duplamente nova: quanto ao metodo e quanto ao objeto. Nova, também, quanto á finalidade pratica. De modo muito velado, a ciencia renascentista já revela sua intenção: o dominio da natureza a serviço do homem. O conhecimento organizado dos fenomenos naturais de laboratorio.

Os navegantes vão aos poucos, por volta dos Quinhentos e Seiscentos, desenhando a real carta do mundo (que ainda hoje está sendo retocada). Com Da Vinci e Vesalius, redescobre-se a harmonia fisiologica do corpo humano. Surgem os primeiros zoologos e botanicos. E Galileu, que com sua luneta se põe a escrutar o universo, descobre um mundo ainda mais vasto que o de Colombo, Vespucio, Vasco da Gama e Cabral, se bem que mais dificil de colonizar... — Do ponto de vista filosofico, operou-se notavel revolução, no sentido de que desde o Renascimento se pôs para o homem europeu a constante necessidade de reexaminar o significado de sua existencia, num universo tão fantasticamente alargado, do qual até então o homem parecia o centro e senhor absoluto. Também a questão da pureza do cristianismo se revigora, sob o impacto do metodo filologico e da necessidade de dialogo com os antepassados. Os fermentos das reformas já provinham portanto do alto renascimento, e não era sem razão que o Cardeal Bellarmino considerava Galileu mais perigoso do que Lutero e Calvino juntos.

(1) Fr. Baconis de Verulamio, "De augmentis scientiarum", libri IX, Amstelaedami, 1694, pag. 55-6 "La cultura filosofica del Rinascimento, italiano", Eugenio Gurin, Sansoni ed., 1961, Firenze. "Galileo e il problema della veritá", Vincenzo de Ruvo, ed. Laterza, Bari, 1946. "Galileo Galilei", Il saggiatore, Antonio Banfi, 1961, Milano.

CMP 1.2.2.45-3

TEATRO

Convenções da "Palhata"

AIDA COSTA

Serão mais ou menos as mesmas da comedia grega as convenções da comedia latina. No uso delas é que divergiriam principalmente, por vezes, os comediografos latinos dos comediografos gregos. Certas convenções e tecnicas são mais frequentes e sistematicas naqueles que nestes e em Plauto mais que em Terencio.

Perseguindo a todo custo o objetivo de fazer rir, pouco importa a Plauto sacrificar, até mesmo e amiude, a propria verossimilhança interna da comedia, quando não a mesma essencia do genero representativo, como no caso da quebra da ilusão dramatica. Por isso mesmo, Plauto, muito mais que Terencio, continua aquele espirito romano e italico da farsa, caracteristico das formas pré-literarias, do mimo e da atelana.

Dentre os recursos de comicidade de que mais repetidamente lançam mão os comediografos latinos — Plauto de modo especial — está a quebra da ilusão dramatica, ainda hoje perfilhada por um certo teatro.

A violação da ilusão dramatica consiste em dirigir-se o personagem diretamente ao publico ou em falar o ator na qualidade de ator, isto é, de alguém que está representando um papel, que está vivendo situações que não são as de sua vida real. O falar "ex persona" foi vicio muito frequente em Plauto, "uitium Plauti frequentissimum" — na expressão de Euanthius (1), o qual elogia Terencio, cujos personagens não falam "extra comoediam".

A despeito, porém, da informação de Euanthius, parece que Terencio não ficou completamente imune a esse "uitium", mas terá incorrido nele, se não frequentemente, pelo menos, vez por outra. Efetivamente, há passos de Terencio em se pode, parece, falar de quebra da ilusão dramatica, como aquele de "Hecyra" em que Phamphilus diz a Bacchis:

"..... *placet non fieri hoc itidem ut comoediis, Omnia omnes ubi rescis-cunt...*"

(Não me agrada que se faça aqui como nas comedias, onde tôda gente acaba por saber tudo). (2)

Assim, além do prologo e do epilogo, isto é, das palavras iniciais e finais em que o ator se dirige ao publico para pedir-lhe benevolencia, existem falas "ex persona" em que se sacrifica, no desenrolar da ação, deliberadamente, a ilusão dramatica, tendo em vista desencadear, com o impacto, a hilaridade facil da assistencia. E' o que acontece em "Andria", de Terencio, quando o escravo Dauos se dirige aos espectadores para dizer-lhes, referindo-se a Phamphilus e Charinus:

"..... *Eo ne exspectetis dum exeant huc, intus despondebitur; Intus transigetur si quid est quod restet".*

(Vou lá. Não espereis que êles saiam. É lá dentro que se farão os acordos e os arranjos que faltam). (3)

Em Plauto é, não só mais frequente, como mais acintosa a quebra da ilusão dramatica, como revela muito bem aquele passo do "Amphitruo", no qual, Jupiter, em monologo do Ato II, fala aos espectadores, dizendo, entre outras coisas, o seguinte:

"Nunc huc honoris uestri uenio gratia, Ne hanc incohatam transigam comoediam".

("Agora eu venho por causa de vocês, para não deixar esta comedia inacabada") (4).

A "parabasis" da comedia de Aristofanes, fala direta do côro ao publico, e, eventualmente, a comedia nova, em cujos fragmentos se encontram vestigios da fala "ex persona", poderiam ter sido a origem dos passos "extra-comoediam" da comedia latina. Parece-nos, porém, que teriam atuado muito mais fortemente que tais reminiscencias, as sugestões vivas e presentes das farsas latinas primitivas. Soam, realmente, como brejeirice, como calculada maroteira do comediografo latino, que se comprazia em introduzir, nas comedias gregas que lhe serviam de modelo, elementos locais e pessoais, ao gosto do publico romano.

Nos monologos da comedia latina o personagem, não apenas se dirige frequentemente ao publico, como até, por vezes, apela para a sua participação no desenvolvimento da acão. Assim, na Cena IX do Ato IV da "Aulularia", voltando subitamente ao lugar onde deixara o dinheiro e não o encontrando mais, roubado que fôra por Strobilus, Euclio prorrompe em exclamações desesperadas, implorando aos expectadores que o ajudem. Após pungente soliloquio, acerbos lamentos pela desgraça que lhe acontecera e angustiosa hesitação em face da atitude que deverá tomar, volta-se para a assistencia reclamando a intervenção desta nos acontecimentos, suplicando a sua ajuda: "Estou perdido; acabaram comigo; mataram-me. Para onde é que hei de correr? Para onde é que não devo correr? Pega, pega. Mas não sei quem há de pegar. Não sei. Não vejo nada; estou como um cego e não sei, na verdade, para onde vá ou onde esteja ou mesmo quem seja. Perdi a cabeça!" E, soluçando, diretamente, ao publico: "Eu vos peço, eu vos suplico, vinde em meu auxilio, dizei-me qual foi o homem que me roubou". Agora, voltando para determinado espectador, na segunda pessoa do singular: "Que dizes tu? Eu quero crer em ti. Tu pareces uma pessoa honesta" E, bruscamente, mudando de idéia e de tom, para todos os assistentes, irreverentemente: "Por que estais rindo? Eu vos conheço, a todos. Sei que há, entre vós, um mundo de ladrões, que se escondem sob a toga branca e ficam sentadinhos como se fôssem muito puros". Retorna, então, a determinado espectador: "Hein? Que? Ninguém está com ela? Tu me matas. Diz-me então: quem está com ela? Não sabes" (5) Daí para diante, o monologo retoma o carater de soliloquio e Euclio volta a lamentar-se atrozmente.

Especie também de sacrificio da ilusão dramatica, comum em Plauto e evitada por Terencio, seria a inserção de sitios, coisas e pessoas romanas no ambito grego das comedias, supõem-no alguns autores. Assim, o parasita grego Ergasilus põe no cenario de "Captiui", a "Trigemina porta" (6), situada entre o Aventino e o Tibre. O mesmo Ergasilus fala dos mercadores de azeite do "Uelabrum" (7) e do "forum", onde outros parasitas gregos passeiam, e declara-se disposto a fazer valer seu direito segundo a lei barbara ("barbarica lege"), isto é, a lei romana (8).

Parece-nos violada, dum modo, efetivamente, aí, a ilusão dramatica, mas tratar-se-ia, nesse caso, de uma violação não intencional. A criação de atmosfera latina dentro dos limites de cidade grega da peça, de assunto e personagens gregos, é traço dos mais caracteristicos da originalidade romana da obra plautina.

Não só esse recurso dramatico, considerado hoje, em geral, grosseiro, era habitual em Plauto. Também outras convenções e tecnicas mal toleradas no teatro moderno ou apenas usadas em condições especiais eram normais na comedia latina. E' o caso, para citar apenas algumas, da personagem protatica, da escuta do monologo ou do dialogo de personagens alheios á abelhudice, da escuta a portas e janelas, recursos que constituem suprimento da insuficiente realização cenica da comedia antiga.

A personagem protática, "persona extra argumentum", como a define Donatus, é a personagem "que introduzida uma vez, no principio da comédia, depois, não será mais apresentada em nenhuma parte (9).

E' o caso de Artrotogus em "Miles Gloriosus", o qual aparece uma unica vez, na Cena I do Ato I, contracenando com Pirgopolinice, para desaparecer, definitivamente, daí para diante. No Ato IV o soldado fanfarrão explica o desaparecimento de cena do seu parasita, esclarecendo que o enviara ao rei Seleucus para conduzir os soldados (10).

A escuta do que resmunga um personagem ou do que dizem dois ou mais, assim como a escuta a portas e janelas enseja apartes reveladores, de que se servem, de formas várias, com objetivos diferentes, os comediógrafos latinos.

Muitas vêzes o aparte denunciativo visa a obter efeito cômico, simplesmente. Como simples "gozação", far-se-á, naturalmente, acompanhar de trejeitos e comentários jocosos.

Ao lado do aparte sem função estrutural, há um outro costumeiro na comédia latina, que tem a função arquitetônica de ligar ação precedente á ação seguinte, de contribuir para a urdidura da peça. Assim Pseudolus, escravo do velho Simo, não sabe como ajudar o jovem senhor. Dono de todo um arsenal de perfidias e astucias, herança de seus maiores e também de um gênio inventivo e de imensa malicia (11), não encontrará, dessa vez, contudo, o caminho para as suas investidas bélicas (sua linguagem é tôda guerreira). O acaso proporciona-lhe os dados de que precisa: Harpax, criado do soldado, aproxima-se da casa do "leno". Pondo-se de emboscada, Pseudolus ouve o que diz Harpax, o qual, sem suspeitar que alguém o espreita, monologando, revela seus planos.

E' preciso lembrar que, na convenção da comédia latina, é comum estarem dois ou mais personagens em cena sem que se vejam ou se ouçam, embora nenhuma separação material exista entre elas.

Pseudolus fica então sabendo que o soldado incumbira Harpax de entregar o dinheiro ao "leno" e que Harpax gostaria de encontrar alguém que lhe indicasse a casa do mercador de mulheres, Ballio. Eram os elementos que faltavam ao velhaco escravo para armar a trama destinada a extorquir o dinheiro de que carecia.

O aparte na convenção da comédia latina não serve sempre, todavia, para externar, dum modo ou de outro, o que se ouviu ou, pelo menos, que se viu ou ouviu algo, nem sempre é um aparte revelador. Acontece que amiude o aparte é produzido por um dos interlocutores, no meio do diálogo. Não poucas vezes, mormente em Plauto, são longos êsses apartes, que, interrompendo a conversa, prejudicam a verossimilhança. Só os entendemos aceitáveis pelo publico romano porque já se tinha habituado êste a um tal recurso cênico.

Curioso é que, segundo a convenção, normalmente audivel apenas para a assistencia, não para os demais personagens em cena, seja o aparte, em certos casos também ouvido por outros personagens em cena, que agem como se o tivessem efetivamente escutado.

E' o monólogo um dos mais em voga e um dos mais importantes recursos da comédia latina. Plauto usa e abusa do monólogo, de que se constituem, em média, dezessete por cento do numero total de seus versos (12).

O monólogo plautino, pôsto na bôca de uma personagem da comédia, pode dirigir-se a um deus ou a uma porta. O velho Theuropides da "Mostellaria", em monólogo de sete versos, dirige-se a Netuno para agradecer-lhe, ironicamente, o ter-lhe permitido safar-se vivo de seu império e dizer-lhe que, "se, jamais, algum dia, puser de novo os pés em suas águas, poderá o deus fazer dele o que quiser" (13). De evidente intenção maliciosa e irreverente, vale êsse monólogo como advertência do personagem de que não viajará mais por mar.

E' também a Netuno que, em Trinummus, fala Charmides para dar-lhe graças por ter voltado á pátria. São tetrametros anapésticos cheios de solenidade, em que o poeta longamente extravasa sua emoção, proclamando os beneficios proporcionados pela divindade e defendendo-a da pecha de perfidia, que lhe costumam lançar (14).

Não só aos deuses falam em seus monólogos os personagens da comédia latina. Também á porta. Diga-se de passagem que se tornou a apóstrofe á porta lugar-comum na elegia amorosa romana, pertencendo á tradição do antigo lirismo greco-latino.

Em "Mercator", através de longo monólogo, dirige-se o jovem Charinus á porta da casa paterna, pela qual acabava de sair, para dizer-lhe comovente adeus: "Limen superum inferumque, salue simul autem uale" (15).

Os monólogos da comédia latina — já o vimos — atentam frequentemente contra a verossimilhança dramatica, dirigindo-se direta e ostensivamente ao publico.

Esses monólogos podem parecer, á primeira vista, mera deficiência de recursos dramáticos do autor tanto mais que assumem, por vezes, aspecto narrativo. Deve, entretanto, lembrar-se que o comediógrafo romano defrontava o sério problema da necessidade de elucidar o publico, pouco capaz de compreender o desenvolvimento da intriga, sem as explicações pertinentes. Permitiam estas ao publico romano, despreparado para os subentendidos da trama, inteirar-se de circunstancias conhecidas do personagem em questão mas ignoradas por outros, circunstancias importantes que conduziam a ação.

Uma grande parte dos monólogos de Plauto e Terêncio tem essa função explanatória.

Há o monologo destinado a revelar o que se passa na cena ou nos bastidores, além daquele que visa a comentar fatos já do conhecimento da assistencia, com o intuito de ironizar pessoas ou acontecimentos ou produzir ou aumentar o "suspense".

Há também monologos com uma função conotativa especial, monologos descritivos votados a traçar o perfil de um personagem, monologos moralizantes, como o de Euclio, na "Aulularia", sobre casamento de pobre com rico, monologos puramente retoricos. Deste ultimo é exemplo bem expressivo a fala de Chrysalus em "Bacchides", na qual Plauto alardeia erudição mitologica (16). Neste monologo de Chrysalus haverá também, cumulativamente, talvez, a intenção de ridicularizar o escravo pelos seus conhecimentos em matéria de ciclo mitico troiano.

Entre os monologos da comedia romana cumpre não esquecer o do "servus currens", de funções varias e de uso corrente, como sublinha o prologo do "Eunuchus", de Terencio. (v. 36).

O prologo, também um monologo, é uma das convenções dramaticas mais tipicas da comedia latina (17). Quer seja o prologo argumentativo da maioria das peças plautinas, em que se antecipam os dados principais da intriga toda ou em que se dão os antecedentes da ação prestes a desencadear-se; quer seja o prologo que informa a respeito da peça, com o objetivo de elucidar os espectadores; quer seja o prologo polemico em que se defende Terencio da acusação de praticar a "contaminatio" ou da imputação de subscrever comedias alheias, peças escritas por Laelius (?).

O prologo que adianta sobre o desenvolvimento e o remate da ação causa estranheza ao leitor moderno das peças de Plauto, porque parece destruir o "suspense" indispensavel á tensão, á expectativa emocional, no decurso da intriga, até o climax e o desfecho final. Há, porém, que pensar no publico a que se destinavam essas comedias. Tratava-se de um publico heterogeneo, na sua quase totalidade, inapto para alcançar o encadeamento do enredo da peça, que se perderia certamente no emaranhado das ações principais e subsidiarias, que o constituem. Antecipando o desenvolvimento do entrecho, o prologo, em lugar de prejudicar o interesse pelas situações comicas, tornava-as, ao contrario, mais saborosas, enquanto mais inteligiveis. Por meio do prologo, conhecia, assim, a assistencia, antes que os proprios personagens nelas comprometidos, as confusões, as dificuldades, o emaranhado da intriga. Permitia-lhe tal conhecimento gozar melhor do intrincado das situações e divertir-se com o aturdimento dos personagens e os seus esforços no sentido de aclarar-se sobre o significado de situações inesperadas e embaraçosas.

Vale recordar que nem todas as comedias de Plauto apresentam o prologo argumentativo que antecipa o desenvolvimento e desfecho da ação. Pensam, em geral, os comentadores que, á medida em que se educou o publico da comedia, o prologo argumentativo se foi tornando dispensavel.

Praticamente inexistente no teatro moderno, era o problema do manejamento das entradas e saidas questão grave na comedia latina, uma vez que toda a ação devia desenvolver-se fora das casas. A area da representação era um espaço em frente de duas ou três casas, naturalmente elastico, que se espichava dentro de si mesmo, para caber tudo o que se devia mostrar ao publico. Do resto, do que se passaria necessariamente dentro das casas, deviam tomar ciencia os espectadores através da escuta da fala de personagens iniciados nos segredos dos interiores ou de escutas ás portas e ás janelas. Assim é que em "Bacchides" Chrysalus pode sugerir a Mnesilochus e Pistoclerus que se fôssem instalar á mesa, cada um com sua amada e que se pusessem a beber (18).

Aí ficam alguns dos recursos dramaticos mais frequentes na comedia latina e que têm sido exaustivamente estudados por autores recentes. Trata-se — já o procuramos assinalar — de recursos considerados, hoje, na maioria dos casos, de mau gosto ou de convenções inusitadas no teatro moderno, tal como sucede com o "prologo argumentativo". Enquanto possam ser considerados inovações romanas á comedia grega, representarão, certamente, vinculação ás formas picarescas pré-literarias, da atelana e do mimo, ou expedientes supletivos das precarias condições de encenação da "palliata". São, de qualquer modo, convenções e tecnicas que se enquadram dentro do esquema da antiga arte dramatica, a qual não só os comporta, como até os exige, por vezes, inapelavelmente.

(1) — "De Fabula" III, apud G. F. Duckworthy, "The Nature of Roman Comedy", 1952, pág. 133.
(2) — v. 866
(3) — v. 980-99[illegible]
(4) — v. 867-868
(5) — v. 701-720
(6) — v. 90
(7) — v. 489
(8) — v. 492
(9) — "quae semel inducta in principio fabulae in nullis deinceps fabulae partibus adhibetur" ("ad And. praef. I, 8, apud G. F. Duckworthy, op. cit. pag. 108.
(10) — v. 948
(11) — v. 581-582
(12) — Cf. G. F. Duckworth, op. cit. pag. 103.
(13) — v. 427-433
(14) — v. 820-841
(15) — v. 830
(16) — v. 925-978
(17) — O prologo latino difere do grego, o qual, segundo Aristoteles, era toda a parte da tragédia que, por si mesma se bastava e que precedia a entrada do coro. ("Arte Poética, XII). Aristoteles declara que não sabe quem tenha sido o inventor do prologo da comedia. Na comedia grega a parabasis era uma cena de introdução, monologo ou dialogo, que dava ocasião a todo resto e que anunciava, quando necessario, o que viria depois. Na comedia nova, por influencia euripideia, tomou-se o prologo impessoal da tragedia e se lhe acrescentou a parabasis pessoal da comedia antiga.
(18) — v. 754.

"Meu amigo fantasma" ("Questi fantasmi...") será a proxima estréia do Teatro Brasileiro de Comédia, com Zeloni, Teresa Austragesilo, Laura Cardoso, Renato Restier, Silvio Rocha, sob direção de Alberto D'Aversa e com cenario de Aldo Calvo. A famosa comedia de Eduardo De Filippo nunca foi encenada em nivel profissional no Brasil, embora tenha sido apresentada, há alguns anos, por um conjunto amador dirigido por Flaminio Bollini e integrado por Armando Bogus e Felipe Carone. Ao alto, Eduardo de Filippo, um dos mais prestigiados autores do teatro italiano atual, na versão cinematografica de "Filomena Marturano", entre nós representada com exito por Jaime Costa sob o nome de "Filomena, qual é o meu?"

CINEMA

Introdução a Hawks

ROGÉRIO SGANZERLA

E' mais dificil discorrer sobre o cinema norte-americano do que sobre o francês ou o italiano. Sua verdadeira importancia não está perfeitamente definida e não são todos os cine-entusiastas que o valorizam justamente. Pode-se dizer que reina uma incompreensão geral em relação aos filmes ianques, devido á falsa acusação de que "são comerciais". A situação estende-se a Howard Hawks, o mais norte-americano dos cineastas.

Não se pode negar que este realizador tenha um estilo proprio e definido. Em Hawks, a caracteristica fundamental é a espontaneidade; antiintelectual por excelencia, o que é sintoma de liberação, realiza filmes que não cuidam de qualquer atividade intelectual. Desenvolve temas sensoriais, invariavelmente instintivos, já que provindos da condição animal do homem, como, por exemplo, o da destruição, o amor incestuoso ("Scarface, a vergonha de uma nação" — 1932), a posse da mulher.

Se dividirmos o cinema em dois tipos, instintivo e reflexivo, constataremos que H. H. inscreve-se no primeiro. Anti-sistematico por natureza, realiza obras em que, como ele mesmo confessa, a intriga não lhe é de nenhuma importancia.

A oposição ao expressionismo dá uma medida da espontaneidade: aquele estilo baseia-se no maniqueismo, nas sistematizações e contrastes definidos (bem versus mal, luz versus sombra, etc.). O estilo hawksiano é instintivo. De fato, a fotografia é "limpa" e despojada, as situações são evidentes e o conflito das personagens de nenhuma maneira simbolizam a "eterna luta entre o bem e o mal". São, como declara, "simplesmente pessoas normais; não agem como heroi ou heroina". Filmes de ação pura, simplificados e sem misterios, são os que mais se aproximam do padrão classico, do "filme norte-americano" por excelencia.

O seu estilo caracteriza-se pela presença e uso da velocidade. Como se sabe, Howard Hawks formou-se realizando comedias de pastelões, nos primeiros anos da década de vinte. Essa escola procurava a velocidade, a síntese na narração (as peripecias tinham que ser filmadas no menor tempo possivel, a encenação deveria "caber" nas duas bobinas). Influenciado por esta prática, impôs a velocidade num filme que é uma autentica tragedia, "Scarface", narrado em ritmo rapido, vinte por cento mais ligeiro que o comum da época. A tragedia, tradicionalmente desenvolvida em ritmo lento, viria a ser também solucionada em narração apressada pelo cinema moderno, através de realizadores como Sugawa, Yoshida, Fuller.

A velocidade é um fator de economia, já que a narrativa é "condensada" no menor tempo possivel. O cinema de Hawks caracteriza-se pela essencialidade, a economia ("é necessario apreender-se as coisas essenciais", diz ele). Devido a isto, e também por serem instintivos, seus filmes não se demoram em atmosferas e situações, ou em efeitos plasticos. Em suma, são filmes de ação.

Tudo, em Hawks, é usado em função do movimento (principalmente a camera que não para de locomover-se e os dialogos, rapidos e entrecortados). Declara ele que, se não está satisfeito com uma cena, refilma-a em ritmo mais rapido, geralmente alcançando, assim, o resultado pretendido.

A velocidade não é só elemento estilistico ou de economia, mas também tema. Seus filmes baseiam-se no movimento dos objetos, dos personagens e principalmente da camera ("Scarface"); as perseguições automobilisticas, a velocidade dos combates aereos, os perigos maritimos, os tiroteios e caçadas filmados em veiculos são elementos caracteristicos do universo do autor. Diz-se que o seu proximo filme versará sobre corridas automobilisticas: nada mais hawksiano. Pode-se, com toda certeza, chamá-lo de "o cineasta da velocidade", traço tão tipico da vida contemporanea.

Alexandre Astruc declara que "a historia da tecnica cinematografica pode ser considerada, em conjunto, como a historia da liberação da camera". De fato, no cinema moderno compreendeu-se a sua importancia e mesmo Jean Renoir confessa que "a religião do cinema é a camera". Hawks deu-lhe autonomia desde as primeiras fitas. Deve-se salientar que o ritmo rapido não é conseguido através do corte e montagem, como geralmente acontece, mas com o aparelho de filmagem. HH, como acontece com os realizadores modernos, despreza a montagem. Assim, a camera é "libertada", com as cenas mais longas possiveis, sem cortes. Em "Hatari", por exemplo, a velocidade é alcançada unicamente com a atuação da camera: é montada em um caminhão, que corre em alta velocidade, podendo assim registrar a impetuosa movimentação das caçadas.

A camera cinica segue o personagem, percorrendo o caminho, registrando a sua busca. E é a função do aparelho. E não só com relação aos homens; segue e examina também os animais e as maquinas. Principalmente as maquinas. O proprio cineasta confessa porém incontida atração por elas. Em "Scarface" há a apologia da metralhadora ("este hino à metralhadora triunfante") e do automovel; do avião, em "Patrulha perdida" (1930), "Air Force" (1943) "Only angels have wings" (1939); do navio, em "Tiger Shark" (1932); do carro de corridas, em "The crowd rears" (1932); do trem, em "Twentieth Century" (1934). Em toda a sua obra há a presença destes meios mecanicos, podendo-se afirmar que ela é um imenso painel sobre os meios modernos de automação.

Já disse que Hawks "usa os animais como personagens ambientados na "intriga" na mesma medida em que usa Elsa Martinelli ou Red Buttons; chega, inclusive, a filmar os animais em "close", o que não acontece com as personagens humanas" ("A camera cinica — Suplemento Literario n.o 388).

Pode-se observar que o animal e a maquina não estão situados em plano diverso do ocupado pelo homem. Estão todos no mesmo nivel, rivalizando-se, lutando entre si, para ver quem sairá vencedor. Assim, por exemplo, o homem precisa lutar contra o animal, vencê-lo ("Hatari"), a maquina (o avião de "Air Force") ou terá de submeter-se. E', pois, perfeitamente definida a intrusão do nivel animal e mecanico no nivel humano.

O que justamente não está no nivel do homem é a mulher (e é, claro, também ao da maquina e do animal). Talvez porque a mulher não apresenta o movimento e a ação fisica como caracteristicas. A energia feminina é essencialmente interior.

Em Hawks, a mulher é a fonte de todas as catastrofes. Nos filmes do mais americano dos cineastas, como não poderia deixar de ser, vislumbra-se o tema da dominação do homem pela mulher. Já se sabe o que o matriarcalismo significa nos EUA — talvez seja esta a causa da assiduidade do tema no cinema de Hollywood.

Um critico francês afirma que a obra de Hawks, com uma unica exceção, é totalmente composta de "filmes de homens". Mas, em compensação, o heroi hawksiano teme a mulher e do momento em que se enamora está perdido. Tenta fugir ao amor, luta contra a mulher, porque tem consciencia da dominação e teme ser cativo.

No universo hawksiano a mulher é o elemento de desacordo, seguindo-se o desprezo por ela (como em Welles, Fuller, George Cukor, Charles Vidor e no Godard de "Acossados"). André Bazin observa que "O proscrito" (1940) está baseado no desprezo pela mulher, declarando que já não há aquele processo classico de os herois retirarem a proteção da heroina. A situação agora inverte-se: os homens não cessam de humilhá-la, abandonála, e recusar propostas. "Nesta incrivel contraconquista do Santo Graal, é a mulher que necessita do homem e que passa pelas piores provas afim de alcançar um olhar do seu senhor e mestre". Não há nenhum motivo para a existencia da mulher a não ser o mais obvio de todos: o erotismo.

DISCOS

A Côrte e o Teatro

JOSÉ DA VEIGA OLIVEIRA

"Musik in alten Staedten und Residenzen" é o titulo generico de uma serie de discos de musica barroca, reimpressos no Brasil (Angel) sob a epigrafe: "Musica nas Antigas Côrtes Alemãs", erronea, porquanto inaplicavel a cidade como Hamburgo ou Luebeck. Mas não nos percamos em despiciendas minucias. Conforme se manifesta o critico e musicologo britanico Denis Stevens, "a musica provém na maioria de fontes do sec. XVIII, centuria da hegemonia artistica das côrtes germanicas. Principes grandes ou pequenos não somente encorajavam atividades musicais, mas até mesmo êles proprios compuseram de modo presumivelmente imitativo; e se metade de seus investimentos musicais deveu-se a questões de prestigio, a outra metade constitui reflexo de genuino amor por uma arte que poderia ser exibida ainda melhor que os palacios, dominios, galerias de retratos".

Discos, no duplo formato mono-estereo, podem adquirir-se separadamente. O vol. I intitula-se "Potsdam — Na Côrte de Frederico-o-Grande". O proprio monarca, a quem J. S. Bach dedicou sua "Oferenda Musical", inaugura o repertorio, com a Sinfonia em ré maior, para flautas, oboés, trompas aos pares, cordas e baixo-continuo, obra mais interessante no invento melodico que a estrutura harmonica. O Concêrto em mi menor, para flauta, de Quantz (1697-1773), representante paradigmatico do estilo galante berlinense, encontra em Karl-Heinz Zoeller, primeira estante dos Berliner Philharmoniker, interprete duma superlativa eficiencia. O proprio Concêrto (um dos 300 compostos pelo autor) é pequena obra-prima. O capitulo vocal procede de Carl Heinrich Graun, contratado pelo rei para o cargo de compositor e professor. Soprano Pilar Lorengar canta, com estilo, musicalidade, aria da ópera "Montezuma" (1755), sobre libreto do proprio Frederico; aria em duas partes, que o monarca preferia ao esquema tripartite italico. Por fim, o "Highlight": Concêrto em ré menor (1748) para cravo concertante, cordas, continuo, de Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1787). E' impossivel compará-lo á mais celebre obra homonima do Summum Musicus, o Chantre Augusto (BWV 1052). Enquanto J. S. Bach caminha com apolinea serenidade contrapuntica, seu filho apresenta-se-nos como autentico, audacioso renovador, já pelo tema principal, com extensão de duas oitavas, já pelo carater do primeiro Allegro. Motivos curtos, nervosos, energicos; pulsações nas cordas, desenvolvimentos por entre elaboradas cadencias; uma extraordinaria intensidade dramatica; o tragico Poco Andante; o dinamico Allegro assai conclusivo; — o Concêrto produz impressão inesquecivel. É uma luta apaixonada entre solista e orquestra. Cravista Werner Smigelski, assistido pelas cordas da Filarmonica de Berlim, comandadas por Hans von Benda, dá-nos versão de alto gabarito. E por curiosa circunstancia, os antepassados do regente trabalhavam para o rei prussiano!!!...

O vol. II, "Hamburgo — A Antiga Opera Alemã do Mercado dos Gansos", apresenta toda a face A com excertos do drama musical "Creso orgulhoso, derrotado e reabilitado" (1730) de Reinhard Keiser, o homem que elevou a Opera de Hamburgo aos paramos da perfeição; o musico que propiciou a Handel as primeiras oportunidades como violinista de orquestra e cravista ao continuo. Aqui, o ambiente é teatral, seja pela brilhantissima Abertura, com timpanos e trompetes em festivas fanfarras, seja pela flamejante tonalidade de ré maior. A contracapa não refere o flautim, instrumento em evidencia através de todos os fragmentos gravados. A Abertura tem a forma A-B-A, com uma parte central curta, de tom menor, carater modulante, destacando o continuo (alaude, cravo). O baixo Theo Adam, voz excelente, a lembrar fortemente Fischer-Dieskau, canta cativante aria, "Prangt die allerschoenste Blume", á qual se segue deliciosa cena campestre, sublinhada pelo flautim e oboés. Todos os episodios pastorais são de esplendida originalidade, prenunciando as operas de Handel. Notas pontuadas, contrastes dinamicos, a tonalidade de mi bemol maior presidem a empolgante cena final, "Ó Deus, tende misericordia!", em que mais uma vez o baixo Theo Adam demonstra boa classe interpretativa.

Graças ao disco, tanto Keiser como Mattheson abandonaram por um momento os dicionarios para revelarem sua dimensão de compositores notaveis. O teorico de Hamburgo foi o primeiro a versar a tragedia de Boris Godunov, "O trono alcançado pela astucia". Logo na primeira aria de Irina, "Hochbeglueckte Zeiten", o soprano Marlies Siemeling patenteia esplendida desenvoltura no estilo florido da época. Está claro ninguém irá comparar Mattheson e Mussorgski. Mas daquele, a escrita coral é realmente digna de encomios pelo vigor dramatico, perfeita e expressiva.

Da grande ópera passamos á de camara. Pimpinone ou "O casamento desigual" de Telemann antecipa "La Serva Padrona" de Pergolesi pelo enredo. Perfeita a interpretação do soprano Shigue Yano e do baritono Herbert Bauer. O acompanhamento prevê alaude, cravo, violoncelo, cordas.

Por fim, a musica de bailado da opera "Almira, Rainha de Castela" (1705) de Handel, em sete partes, destacando-se impressiva Sarabanda. A Filarmonica de Berlim, dirigida por novo maestro, Wilhelm Brueckner-Rueggeberg, veio demonstrar excepcional pulso ritmico, fraseado flexivel, musicalidade. Essa velha musica soa de maneira autentica, viva e dramatica, longe de qualquer academismo pedante.

Num salto geografico de algumas centenas de milhas, estamos agora em "Eisensadt — na Côrte do Principe Esterházy", destacando-se — naturalmente — o Kapellmeister Joseph Haydn. Fragmentos da opera "Lo Speziale", "O Boticario", segundo a peça teatral de Carlo Goldoni, incluem a Abertura e uma aria terapeutica ou medicamentosa, "per quel che há mal di stomaco", pela voz algo incolor do tenor Theo Altmeyer. O Trio n.o 96, em si menor, para baryton, viola, violoncelo, restaura rarissimo instrumento da familia das gambas, para o qual o mestre compôs mais de uma centena de obras. Sem o disco, impossivel seria ouvir o excelente trio, algo soporifero, em que o baritonista Alfred Lessing assume o papel de destaque. A obra de Gregor Joseph Warner, predecessor de Haydn na mansão palacial dos Esterházy, mereceu cuidadosa exumação artistica: a "Pastorella de Nativitate Christi", compreendendo "Aria Pastoritia" e coral conclusivo. Soprano Lisa Otto, contralto Sieglinde Wagner, tenor Theo Altmeyer, baixo Theo Adam, se desempenham a inteiro contento. O mesmo compositor responde pela encantadora Pastorella em ré, em três movimentos, para orgão concertante. E' verdadeiro concerto de Natal, habilmente executado por Wolfgang Meyer num pequeno orgão barroco, de cristalina sonoridade. Por fim, o soberbo e vigoroso Te Deum em dó maior (1800) de Haydn, documento de excelencia artistica. Executam-no o côro da Catedral de Santa Hedwiges e os Berliner Symphoniker (não os Filarmonicos, como por lapso declara a contracapa), sob a direção do finado Regens Chori Monsenhor dr. Karl Forster. A obra ganha tremendamente pela versão estereo.

O vol. IV conduz-nos a "Duesseldorf — Na Côrte de Jan Wellems", Eleitor Palatino, aficionado de artes, avido colecionador, fanatico pela musica de Corelli, "princeps musicorum", cuja obra apontava a todos os compositores germanicos. De Agostino Steffani, eclesiastico, diplomata, compositor, "homem de muitas partes", ouvimos a magnifica Abertura da opera Tassilone, compreendendo Grave patetico, seguido dum Moderato (a contracapa refere "Presto", — indicação inexata), com intervenções de dois oboés, fagote e uns embelezamentos mui barrocos pelo cravo ripieno. Mesma instrumentação preside a aria de Adalgiso, "Piangerete io ben lo so", pelo tenor Manfred Schmidt e coro, além de belo recitativo e aria, "Ferma, ferma, padre ingannato", pelo soprano Marlies Siemeling, que desta feita poderia exibir maior comunicatividade de recursos de colorido. E' o que se verifica em outra obra de Steffani, inclusa na face B, o dueto de camara, "Placidissime catene", pelo soprano Pilar Lorengar, contralto Sieglind Wagner, acompanhadas dum par de violas de gamba e cravo-continuo (por que "cembalo" se temos o substantivo vernaculo classico?!...).

O capitulo instrumental apresenta-nos a Suite em si menor, n.o 3, de Johann Schenk, para viola de gamba e continuo; e o 9.o Concerto Grosso (fá maior) de Corelli, pela Orquestra de Camara da Emissora do Sarre sob Karl Ristenpart, destacando-se excelente concertino de dois violinos e violoncelo, obedecidos os principios ornamentais das partes solistas. — Incidentalmente o "spalla" chama-se Georg Friedrich Hendel!... Mas não há esquecer severo motete concertante de Hugo Wilderer, "Quid gloriaris misera humanitas?" para contralto, tenor, baixo, cordas, continuo. Com excelentes notas de contracapa, o disco é o mais atraente possivel. E' uma lastima, todavia, não constem os textos das obras vocais.

"Dresde — Na Côrte da Saxonia", vol. V, abre repertorio com o Concerto em sol menor, "Per l'orchestra di Dresda" de Antonio Vivaldi, para violino, flautas, oboés, fagotes aos pares, cordas e cravo, superlativamente tocado pelos Filarmonicos de Berlim sob Hans von Benda. Johann Georg Pisendel comparece com belo, expressivo "Largo da Sonata a Violino solo senza Basso" pela solista Helga Theoene. Ao alude barroco fabricado em Praga (1719), Eugen Muller-Dombois toca uma linda Fantasia de Weiss. Novamente a musica natalina se faz presente através a "Pastorale per la notte della Nativitate Christi", de Johann David Heinichen, duma serena, luminosa expressividade.

Toda a face B destina-se ao ilustre Johann Hasse. Abertura ou Sinfonia da opera Arminio impressiona vivamente pelo vigor dramatico, a escritura das partes, lembrando o melhor barroco handeliano. Mas a editora dá-nos também uma aria virtuosistica do melodrama, precedida de amplo recitativo, a cargo do soprano Marlies Siemeling. Quanto ao Concerto em sol maior, para flauta, cordas, continuo, tipico do estilo galante barroco, todos os louvores a Karl-Heinz Zoeller.

O vol. VI é dedicado a "Salzburgo — O jovem Mozart". Bernhard Paumgartner dirige a Camarata Academica do Mozarteum no Divertimento em ré maior, KV. 113, Serenata KV. 100, Cassação em sol maior, KV. 63. Essa musica informal está executada eficientemente, com participação dum glorioso par de trompas, uns oboés bucolicos, uns clarinetes idilicos. O proprio regente, autoridade em Mozart, redige a contracapa, omitida, todavia, a ficha tecnica das obras, sem discriminar a sequencia dos movimentos. Como quer que seja, constitui digno fecho a empreendimento de raro merito, pelas perspectivas esteticas que desvenda ao aficionado da musica barroca.

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

ARTES DE 1964 EM PARIS

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

I

Os anos sucedem-se, e as "saisons" parisienses continuam a trazer uma marca de centro maior da arte ocidental: centro de consumo, acordado com as necessidades de uma situação cultural plurivalente, centro de produção organizado com elementos dispares que dos cinco cantos do mundo naturalmente acorrem á uma cidade livre que é, também, capital da França. Os norte-americanos disputam apaixonadamente agora a primazia de Paris, declarando alto e bom som que o centro artistico se deslocou de lá para New-York. Um critico diz que "toda a gente o sabe", outro que os parisienses "têm que o engulir..." Por detrás destas bizarras afirmações defini-se uma politica não só artistica, empenhada, de maneiantifrancesa, no "leadership" do Ocidente, e New York vem encontrando bom aliado numa Inglaterra ferida pela oposição degaullista á sua entrada no Mercado Comum — tal como se viu na exposição-balanço de 1954-1964 realizada recentemente na Tate Gallery de Londres.

Não cabe nesta cronica anual discutir as razões nacionalistas de New York — mas ao fim dela, pela variedade generosa dos fatos de que dá conta, se poderá ver que outras razões mais fortes assistem a Paris, razões de estrutura, por cima de uma conjuntura artificialmente provocada.

Uma grande retrospectiva de Fautrier marcou de certo modo a posição parisiense, ou mais propriamente francesa, nos complexos movimentos da pintura contemporanea, sublinhando o seu papel na proposta informal que pelos anos de 50 afora definiu um ponto de tensão chamado abstracionismo lirico, numa situação semantica critica. Artista importante e original dentro de um formulario resumido, Fautrier definiu-se nesta exposição oficiosa, através de varias fases, obedientes, nos anos de 20, a um gosto francês tradicionalista, até á explosão "informal" de 1945 que só muito mais tarde seria entendida e assimilada pela arte ocidental. E ao lado da sua magna exposição, uma escolha de quadrinhos de Bissière, paginas de Diario, ou Livro de Horas, registrava outro aspecto da arte francesa, ultimo ponto de uma tradição lirico-naturalista que definiu o após-guerra e encheu de discipulos a "Escola de Paris". Sensivel e linda exposição, dum encantamento sentimental, ela marca o simples e necessario labor quotidiano de um dos maiores pintores dos anos 50.

Articuladas variadamente numa mesma função "pictural", outras exposições encheram a epoca de Paris — e logo a de Arpad Szenes, um dos mestres desses mesmos anos, no seu recato sensivel, na sua diligencia de aprofundamento de valores de um paisagismo simulado e luminoso, interiormente visto, com sutilezas bondosas de invenção. A de Riopelle também, jovem canadense de outra geração que emerge de um periodo dificil e algo confuso com admiraveis telas de formas organizadas em liberdade, num processo de efusão lirica, ativamente composto entre cristais esmagados, de multiplas facetas espatuladas, e grandes movimentos de cor. E ainda a de Jean Miotte, menos celebre, mas cuja proposta, articulando-se modernamente nas dum Staël e dum Schneider, traz até nós valores de construção duma liberdade objetiva, numa empresa de grande importancia na pintura de hoje (que em Carrade, outro expositor da epoca, apresenta um seu aspecto menor, tal como em Weidemann, ou no figurativo Lesieur, ou na posição já historica do alemão Winter, lembrado também este ano).

O inglês William Scott, com a sua escrita morfica, teve uma exposição parisiense pouco marcante — e pena foi que o seu grande interesse não tivesse sido mais sublinhado. O gosto francês está porém mais proximo do jogo dum paisagismo subtil que nos notaveis desenhos de Guy Weelen adquire um valor fantasmagorico, sabiamente poetico — ou na forte pintura de Geula Dagan, um largo movimento simulador, e ditador, dos proprios movimentos da Natureza dramatica. Uma Marez-Darley, um Collot, um Montheillet, inserm-se na mesma tradição que do hungaro Kolos-Vary e do polaco Wostan recebe o influxo de uma diferente e mais violenta fantasia poetica.

Com o Venezuelano Vigas, com Jeanne Modigliani, filha do grande Modi, e com Marfaing, realiza-se um gesticular que se aproxima de valores de signo — os quais se definem, um tanto, ou plenamente, em caligrafia, nas obras de Claude Georges (mais reduzidas a um proceseso na presente exposição) e nas de Mathieu — mais uma vez repetidas, numa exibição monotona. Ambos e outros mais figuraram numa curiosa exposição, "L'écriture du peintre", onde valores de escrita foram postos em evidencia — prontos a justificar o interessante empreendimento nitidamente caligrafico de Georges Noel. Entre a "acção" e a "reflexão" (tema de outra notavel exposição), o "gesto" e a "composição", tendendo aquele ao "signo" e esta á "estruturação", passa na pintura contemporanea uma corrente de certo modo ambigua que exigirá um estudo linguistico proprio. O grande problema semantico de arte de hoje deve situar-se nesta passagem — e os "nuagistes" (que J. Alvard apoiou num curioso prefacio de exposição) situam-se num dificil limite da corrente pictorica ocidental, como pinturas ainda de "gesto" mas já de "signo", e senhores de uma nova proposta estruturalista. Messagier foi este ano objecto de uma necessaria retrospectiva que terá contribuido para o esclarecimento dum problema que não é certamente dos menores na criação da ultima decada. Um Jenkins, como um Bellegarde (que ultrapassa inteligentemente as experiencias encarecidas do americano Morris Louis, recentemente falecido) levam o sentido "significativo" da cor a uma situação que enriquece os dados do problema.

Numa posição de independencia que toma por vezes responsabilidades de anti-pintura, pela escolha de valores materiais, Tapiés, com os seus "muros" cobertos de "graffiti" (que, sempre densos, mantêm a proposta inicial) e Fontana, com novos "concetti ovale", quebram a antiga tradição pictorica, com a ajuda das propostas emblematicas de Petlevsky e de Pinoncelli, ou dos relevos monstruosos de Coetze, ou dos minuciosos mosaicos de Piza, ou da pintura de Gunter Maas que busca estabelecer, por sugestão eletronica, relações entre uma composição optica e uma composição acustica.

Na luta contra a tradição pictural para instauração de valores pseudonarrativos, numa figuração que o humor justifica, tragicamente ás vèzes, e que em situações folclóricas encontra apoio, aquilo a que tenho chamado a "nova imagistica" adquire progressivamente uma voz que transborda da America e em Paris recebe influxo original, da parte de artistas estrangeiros sobretudo. Um Bertholo, um Camacho, um Jan Voss, um Gudmundur Ferro, um Télémaque, expostos este ano, variam uma semelhante proposta narrativa, com historias burlescas, ou liricas, absurdamente entrecortadas, que, ao nivel do americano de Roma Peter Saul, ganham um valor atrozmente acusativo. Do dominio americano, largamente expresso nas exposições da galeria Sonabend, Rosenquist, Pistoletto continuaram a oferecer ao longo do ano uma dimensão "pop" — imagens gritantes da vida e da não-vida americaná, com seus fantasmas que, na obra do escultor Segal, "moldagens" brancas de corpos surpreendidos em cenas quotidianas, atingem o extremo limite negativo, e que nas peças de Chamberlain, restos de automoveis compostos escultoricamente (e melhor o fez César), procuram outra libertação dos complexos da propria vida nacional. Rauschenberg que seria premiado em Veneza, traz a este uma valorização pictural, assás tradicional, que o processo da projeção fotografica em serigrafia não prejudica e antes enriquece, como outrora a colagem fez. O seu retrato da vida americana (que um Hultberg estilhaça obsessivamente), contraria a brutalidade jornalistica das cenas com um colorido sabio de paradoxal fonte impressionista. Mas um "Workshop de la Libre Expression" animado levianamente por J. J. Lebel, com grande concurso americano, naturalmente se desvaneceu na vida parisiense, na medida em que a sua agressividade perdia sentido numa tradição natural, de expressões igualmente livres... Porque, sem considerarmos a "nouvelle figuration" oficial francesa dum pobre Dufour, em Paris uma pesquisa como a de Réquichot (este ano revista na sua variada amplitude) tem um lugar certo e grave, aceitas as suas mais ousadas propostas, de colagens flamejantes, de recolhas de objetos tragicamente organicos.

E não se pode ignorar que, nos vaivéns da historia, foi o surrealismo parisiense e o movimento de "l'Art Brut" parisiense também, que pôs a funcionar o grande motor com o qual agora, um tanto comodamente, muita gente viaja até ao imaginário... (A exposição de "Mythologies", organizada já ao fim da epoca, marcou, sem especie de duvida, o atual sentido maior da vanguarda parisiense, por semelhantes caminhos).

Tempo seria, então, de se organizar uma grande exposição surrealista em Paris, exposição documentada, cientificamente esquematizada. Em vez disso tivemos este ano uma feira de amostras, composta sem metodo, onde as excelentes peças historicas se confundiam com coisas de ocasião, e nada se entendia do principio, do meio e das varias continuações do movimento. A repulsa ortodoxa de Bréton pela exposição ganhou assim uma razão que não tinha, a priori, e o organizador, Waldberg, por falta de criterio, perdeu a que lhe assistia heterodoxamente... Max Ernst e Matta tiveram também exposições que nada adiantaram a um papel já assumido — tal como Klee (que é raro ver em Paris) e Wols, comercialmente lembrados. E melhor será sublinhar o interesse de três "naifs" revelados, Sonnenstern, o carpinteiro Rabuzin, ou Myriam Bat-Yosef, com o humor ou a obsessiva fantasia caligrafica em que se envolvem. Ou o interesse maior de Posada, o homem das "calaveras" que os mexicanos trouxeram a Paris, com suas alucinantes gravuras de humor negro que o movimento "Phases" ajudou a expor.

De outra historia da arte vieram as exposições de Kupka (que trouxe elementos de um gosto europa-central ao gosto parisiense finalmente absorvido), de Sophia Taeuber-Arp (um dos mais notaveis — e esquecidos — pesquisadores dos anos 20-30, agora no Museu de Arte Moderna), de Marcel Janco um obliterado abstrato da epoca heroica, que se sobrevive — como (e bem penosamente) acontece ao velho Severini, em tragicas tentativas de renovação. Que não, com certeza, Picasso!... Ausente de Paris, não vi a sua exposição deste ano — mas acredito nela, no sentido de antiangustia duma obra que consegue devorar o proprio tempo. De outro modo há que registrar a presença de Delaunay, através do legado de Sonia ao estado francês — e assim a obra deste homem ainda mal entendido, mas que é o grande pintor moderno da França, finalmente entrou, com a importancia que merece, nos museus nacionais.

De outras terras, vieram a Paris grupos da Noruega, de reduzido interesse (só o gravador Rolf Nesh); da Argentina, insistindo acertadamente em artistas que trabalham em Paris, no centro de "Recherche d'Art Visuel", e num Fontana que teve longo papel na America do Sul; e dos Estados Unidos, com pintores e escultores instalados em Paris, como este James Bishop, com o seu notavel sentido picto-formal numa "pintura-pintura" respondendo a novas necessidades num dominio não-imagetico. Mas, da America também, veio Catlin, pintor de peles-vermelhas em meados de 880, que Baudelaire encareceu. Uma extraordinaria colecção suiça, da Fundação Staechelin, detida nos anos 20, mas dentro deles atingindo uma qualidade normativa, veio também a Paris, provando a util inteligencia de consumidor que os suiços têm mais do que qualquer outros, na Europa.

REVISTA DAS REVISTAS

A poesia latino-americana contemporanea (Chicago Review).

Chamando de latino-americana apenas a literatura de lingua espanhola existente na América Latina, a **Chicago Review** (n.o 54) excetua-nos, provavelmente sem malícia mas sem propósito, das suas preocupações de promoção das relações culturais entre as duas Américas. Mas pode o fato ser indício do amor mal correspondido que dedicamos á organização universitária dos EUA. A revista que se edita sob o patrocínio da Universidade de Chicago dá neste numero quase uma antologia das modernas tendências da literatura americana de língua espanhola. O primeiro louvor que se deve fazer aos seus organizadores é a sua isenção no critério de escolha estritamente literário mas sem nenhum preconceito politico que poderia imaginar-se tratando-se de nomes como o de Pablo Neruda, César Vallejo ou Nicolás Guillén.

Essa colaboração hispano-americana, que está traduzida para o inglês por diversos, vai de Ruben Darío e José Martí a Jorge Luis Borges e Alfonsina Storni, e é acompanhada de um longo estudo de excelente informação do sr. José Olivio Jiménez sôbre "A poesia latino-americana contemporanea".

E' inconcebível, começa o sr. Jiménez, a dificuldade de abranger em um unico ensaio as caracteristicas mais significativas e mais interessantes da poesia latino-americana durante êste século. E' que, antes de tudo, temos diante de nós uma vasta expansão nacional: são dezenove nações que, embora produtos de uma mesma cultura, se desenvolveram no correr do tempo em igual numero de entidades políticas independentes mesmo que se tenham conservado semelhantes a certos respeitos. Ao mesmo tempo, há um obstáculo de natureza temporal ao tratamento isocrono e geral das histórias dessas nações. No campo estritamente delimitado da poesia pode-se verificar, por exemplo, que uma dessas nações ainda tenha na sua poesia vestígios de atitudes caracteristicas do século XIX ao passo que em outra as metáforas poeticas já revelam a liberdade que lhes deu a revolução literária na Europa, e ensaiam novas formas de expressão. Por isso mesmo, continua o sr. Jiménez, é preferivel tentar um esquema didatico que ponha em evidência antes os movimentos e correntes gerais do que as individualidades.

A transição entre o seculo XIX e o XX que em todo o Ocidente assumiu a forma de uma crise profunda é marcada nas letras latino-americanas por um movimento de caracteristicas bem definidas: o Modernismo. E' a primeira contribuição original da America Latina para a cultura universal e o indicio de maturidade e independencia dos autores latino-americanos em relação á tradição hispânica, sendo a primeira vez que os escritores da America Latina desempenham função pioneira quanto aos da peninsula. Diz o sr. Jiménez: "Um punhado de homens, de diferentes nações americanas, desconhecendo-se quase uns aos outros, sentiram no ultimo quartel do seculo passado a necessidade urgente de reagir contra uma linguagem literaria fossilizada e contra o vazio das idéias e sentimentos locais a que se reduzira a literatura espanhola daqueles dias". Esses precursores do modernismo na poesia geralmente mencionados nos compendios são: o peruano González Prada (1844-1918); os mexicanos Gutiérrez Nájera (1859-1895) e Salvador Díaz Mirón (1853-1928) e os cubanos José Marti (1853-1895) e Julian del Casal (1865-1893). Costuma-se dar o ano de 1883 como o inicio desse movimento de reforma literaria, com o que o sr. Jiménez não está inteiramente de acordo, pois acha, por exemplo, que as inovações de José Marti, estilisticas e formais, lhe dão a importancia de verdadeiro iniciador e não somente de precursor do modernismo.

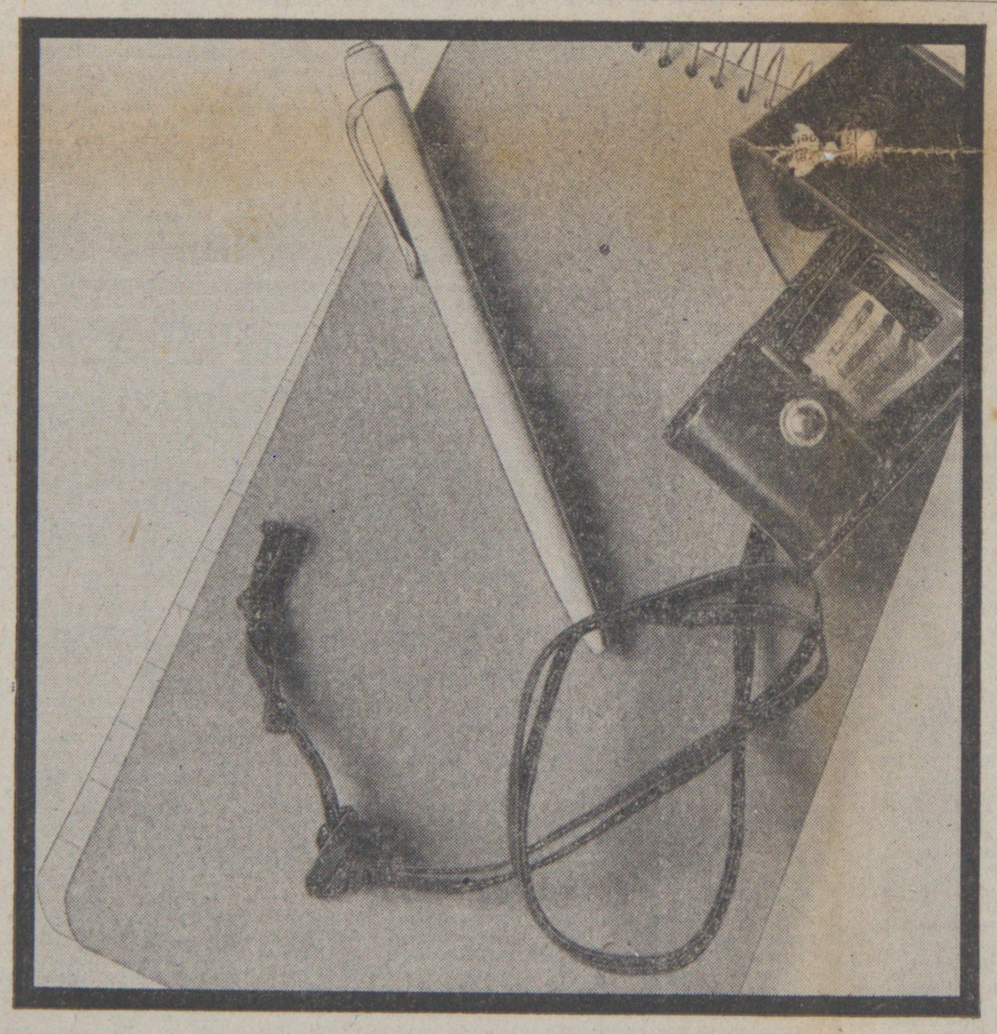
Depois dessas figuras, vem a de Ruben Darío (Nicaragua 1867-1916) com o seu genio "prodigioso e unificador" e cuja obra mostra os limites intrinsecos e cronologicos do pleno desenvolvimento do modernismo. Nas outras nações surgem contemporaneas de Ruben Darío as poderosas personalidades poeticas de Guillermo Valencia (Colombia 1873-1943); Leopoldo Lugones (Argentina 1874-1938); Amado Nervo (Mexico 1870-1919); José Santos Chocano (Peru 1875-1934) e Julio Herrera y Réissig (Uruguai 1875-1910).

O mais dificil, pretende o sr. Jiménez, é saber se, conforme os padrões atuais, podem esses nomes considerar-se como representantes do espirito do seu tempo. A primeira surpresa que nos causam é o seu subjetivismo radical, a sua rebelião, a vocação individualista, o escapismo em relação á realidade historica. São poetas romanticos que substituem a paixão de sentimento pela paixão da forma. O seu desejo é tornar flexivel a lingua comum para forjar formas rigorosas e originais. Mas sofreram também influencias sobretudo francesas (parnasianas, simbolistas, decadentistas) e também as de Poe e Whitman.

Os elementos externos e ornamentais com que se constituiu esse primeiro modernismo acabaram por comprometê-lo, e nova reação impunha-se. E' o que o sr. Jiménez, seguindo a opinião da critica mais comum, denomina de "Pós-modernismo", o qual se caracteriza por maior simplicidade da sua poetica. Não renegando as conquistas dos primeiros, os pós-modernistas ganharam em profundeza o que perdiam em brilho e continuaram a tradição lirica.

Mas essa tendencia também foi substituida por volta da decada de 30 pelos movimentos de vanguarda.

LIVIO XAVIER



o reporter...

à espera do fato

É o reporter que vai por você ao palco dos acontecimentos. Espera. Assiste ao desenrolar dos fatos, entrevista. O jornal vê através dos olhos de seus reporteres. Êles são a alma do jornal. Reporter - por definição - é um curioso. Sempre que algo se verifica, um reporter d'O ESTADO DE S. PAULO se movimenta para oferecer aos seus leitores um relato em primeira mão do sucedido.

IA - 21.107

Receba diàriamente em sua casa o espêlho do mundo visto por olhos nos quais você confia.

assine

O ESTADO DE S. PAULO