EX-LIBRIS
O ESTADO DE S. PAULO

Suplemento Literário

ANO NONO / NÚMERO 410

SÃO PAULO, 12 DE DEZEMBRO DE 1964

Galileu e Campanella

WALTER LOURENÇÃO

Galileu viveu de 1564 a 1643. Ao comemorar-se este ano o quarto centenario de seu nascimento, celebra-se, até certo ponto, o proprio nascimento do conceito moderno de Ciencia.

Segundo Galileu, dois eram os obstaculos que dificultavam o avanço do saber: a ciencia aristotelica e as preocupações teologicas. Para desobstruir os caminhos da ciencia, procurou polemizar, de um lado, contra o "mundo de papel" dos aristotelicos, e de outro, contra a autoridade escolastica, que impedia com mão de ferro quaisquer indagações acerca do mundo natural. Procura inclusive salvar o aristotelismo, dizendo que não é aristotelico quem se limita a examinar os textos de Aristoteles sem observar diretamente o mundo natural que o proprio Aristoteles contemplava ao escrever tais textos. Considera timidos, servis e vulgares de engenho os homens que preferem os textos á contemplação do universo, obra suprema de Deus, que a nada se compara em grandiosidade e perfeição.

A natureza obedece a leis inflexiveis e imutaveis, que são divinas, e por isso é a unica que garante um saber certo e seguro. A natureza nos ensina mais que os livros, através da experiencia sensivel, e nos leva a concluir por demonstrações necessarias, ainda que pareçam discordantes de algum passo da Escritura Sacra. A experiencia é o unico processo que permite ler e entender o "livro da natureza". Não engana nunca, nem mesmo quando os olhos nos fazem ver um bastão quebrado imerso na agua. O erro não está nos olhos, que recebem verdadeiramente a imagem reflexa partida, mas sim no raciocinio, o qual ignora que a imagem se quebra ao passar de um meio transparente para outro. O raciocinio não pode substituir a experiencia, mas pode estendê-la, por analogia, das coisas conhecidas ás desconhecidas. E' a experiencia que constitui o limite do conhecimento humano, o qual se pode ampliar na medida em que os campos da propria experiencia se alargam, no espaço e no tempo. O conhecimento humano, por isso mesmo, deve renunciar á essencia ultima das coisas, e limitar-se a determinar os fatos, as qualidades e quantidades, ou os fenomenos testemunhados pela experiencia. A experiencia, para se salvar do empirismo ingenuo, deve por sua vez ser purificada e expurgada dos elementos subjetivos e variaveis, e reduzida ás suas constantes permanentes e verdadeiramente objetivas.

Da mesma forma que Nicolau de Cusa, Leonardo e Kepler, Galileu estava convencido de que o livro da natureza é escrito em linguagem matematica e que portanto a ordem do universo é matematica e que só pode ser entendida (isto é, reduzida a categorias mentais humanas) mediante um sistema de procedimentos exatos de mensuração. Determinações genericas como "grande", "pequeno", "proximo", "distante", nada apreendem da realidade natural; as mesmas coisas podem ser consideradas pequenas e grandes, proximas ou distantes, conforme o ponto de vista e a unidade de relação. O homem não tem experiencia com o grande e o pequeno etc., mas apenas com o "maior do que" e "o menor do que", razão pela qual é preciso determinar com exatidão em quanto um ser é maior ou menor do que outro, e assim por diante. Considerações verdadeiramente cientificas a respeito do mundo só aparecem, segundo Galileu, quando se introduz uma unidade de medida e em relação a ela se estabelecem valores e funções quantitativas.

Não foi sem razão que a ciencia nova de Galileu causou apreensões em seu tempo, pois negava toda e qualquer concepção finalistica e antropomorfica da natureza. Embora propusesse uma ciencia baseada em unidades de medida, negava que a natureza pudesse ser medida com um metro puramente humano. E afirmava que a utilidade das coisas para os homens certamente lhes confere algum significado, mas, pelo fato de não sabermos para que serve Saturno ou certas cartilagens de nosso corpo, não podemos daí deduzir que para nada servem e que são desprovidos de sentido. Denunciava ainda a retorica, a sutileza verbal e o poder de persuasão como estranhos á natureza e á ciencia. Neste ponto certamente Demostenes e Aristoteles devem ceder a palavra a alguém menos dotado, que tenha podido entretanto observar algo de objetivo acerca da natureza. A indagação cientifica não pode antecipar a natureza, como faz a retorica, mas deve segui-la e manifestá-la em sua objetividade. Mesmo as previsões cientificas deverão ser consideradas como raciocinios provaveis, e qualquer erro de resultado deverá ser atribuido a um defeito de metodo, e não a uma irracionalidade imanente na propria natureza, pois como pode ser irracional a suprema obra da perfeição divina? O engenho humano pode ser pequeno para compreendê-la, mas daí não segue que ela seja incompreensivel.

*

O tema do mundo como "liber experientiae" é uma constante de pensadores anteriores ao Renascimento, como se pode ver na obra dos medievais João Escoto Erigena, Alan de Lille, São Boaventura, Roger Bacon, e outros. No Renascimento, Campanella usa frequentemente tal simbolo, com grande variedade de significações. Distingue, á maneira medjeval, o "libro della natura" do "liber scriptus intus et foris":

"Il mondo è il libro dove il Senno Eterno / Scrisse i propri concetti, e vivo tempio / Dove, pingendo i gesti e'l proprio esempio, / Di statue vive ornò l'imo e'l superno; / Perch'ogni spirto qui l'art e'l governo / Leggere e contemplar, per non farsi empio, / Debba, e dir possa: — Io l'universo adempio / Dio contemplando e tutte cose intorno" (1).

Outra imagem usada por Campanella, ao referir-se ao mundo da natureza, é a de "teatro" ou "idéia" que o mundo nos oferece, como se desvelasse aos olhos do espectador uma ação de conjunto, semelhante a uma visão teatral gloriosa que revigora, diferentemente da leitura de um livro, que fatiga. Os verdadeiros estudiosos são os espectadores desse "teatro".

Entremesclando seus proprios simbolos com vocabulos dantescos, Campanella opõe o "livro vivo", ou seja, a palavra direta de Deus, o mundo natural, ao conjunto dos livros mortos, ou seja, escritos por homens, que se fazem intermediarios entre os outros homens e a realidade talvez por eles contemplada.

"Ma noi, strette alme a'libri e tempii morti, / Copiati dal vivo com più errori / Gli anteponghiamo a magistero tale. / O pene, del fallir fatene accorti, / Deh, torniamo per Dio, all' originale!" (2).

Para Campanella, com as forças novas da "rinascita" era preciso voltar ao Original Divino, à Palavra, contra o maciço acervo dos livros, repositorios estereis da "antipalavra" cujo sentido os homens inutilmente procuram nelas mesmas. A's bibliotecas, Campanella responde com o espetaculo da Natureza. De um lado, o mundo natural, vivo, variante, divino; de outro, os livros dos homens, contraditorios, mortos, incapazes de se justificarem e de serem coerentes até consigo mesmos.

"Il mondo è libro e tempio di Dio, e in lui si deve leggere l'arte divina e imparare a vivere in privato e in pubblico e indirizzare ogni azione al Fattor dittutto; e non studiare i libri e tempii morti digli uomini, ch' anteponghiamo al divino empiamente, e ci avviliamo l'animo, e cadiamo in errori e dolori e pene, le quali ormai doverebbono farci tornar all'originale libro della natura, e lasciar le sette vane e le guerre grammaticali" (3).

O Problema dos Universais, as discussões das "lectio", das "disputatio" eram bem conhecidas de Campanella... E seus pressentimentos já fazem prever aquelas condenações lavradas pelas penas de Descartes e Bacon contra o saber medieval conservador.

Deus, criando e fazendo, fala e escreve. O verdadeiro livro de Deus é a criação no seu complexo real, enquanto que a Escritura Sacra, ou seja, o livro segundo o senso comum, é um livro "humano more", signo reduzido à capacidade humana mais simples. Já o livro por excelencia, porém, é a natureza, cuja leitura autentica é representada pela ciencia.

Neste ponto é que se torna de extrema importancia o encontro de idéias entre Campanella e Galileu. Diz este:

"A Filosofia está escrita neste sublime livro que continuamente está aberto diante dos olhos (refiro-me ao Universo); e o folhear o grande livro da natureza, que é o proprio objeto da filosofia, é o modo de alçar os olhos a tal Livro, no qual, tudo aquilo que se lê, como fatura de Artifice Onipotente, é proporcionadissimo e revela, em cada particular, a obra e o artificio". (4).

Assim chega á plenitude de seu significado o velho aforisma de S. Boaventura, que já dissera em seu Breviloquium: "creatura mundi est quasi quidam LIBER, in quo relucet, repraesentatur et legitur Trinitas fabricatrix" (5).

(1) T. Campanella, "Tutte le opere", ed. Firpo, I, Milano, 1954, pag. 18.
(2) Idem.
(3) G. Galilei, "Opere", ed. Nazionale, Firenze, 1933, vol. VI, pags. 231-2, e vol. VII, pag. 27.
(4) Idem.
(5) Tria Opuscola, II, 12, "Ad Claras Aquas", 1938, pag. 92.

Espaço e espaços

OTTO MARIA CARPEAUX

Existem evidentemente varias maneiras para definir a poesia concreta. Uma das definições possiveis seria a seguinte: poesia na qual o espaço concreto da pagina impressa é enquadrado ou incluido na sequencia das palavras que constituem o poema. Esse enquadramento do espaço já foi muito discutido e não pretendo acrescentar mais uma polemica, pró ou contra a nova forma. Em materia estetica, a mais cerrada argumentação logica nunca convenceu o adversario. Mas uma ou outra digressão meandrica é capaz de contribuir para o esclarecimento do problema.

Antes de tudo: "espaço" é conceito dificil, nada inequivoco. O espaço dos fisicos, por exemplo, já não é objeto concreto, mas é apenas uma formula matematica, e a tentativa de definir ou "empregar" o espaço da fisica moderna sem recorrer á matematica estaria condenada a terminar em metaforas de sentido ambiguo. Mas o espaço das artes visuais é outro. As pesquisas fundamentais foram as de Paul Frankl: a distancia entre o espaço aditivo do estilo classico (e do estilo romantico) e o espaço divisivo do estilo barroco (e do estilo gotico). Mas Frankl, certamente o maior especialista no assunto, limitou suas pesquisas á arquitetura, resistindo á tentação de aplicar os seus metodos a outras artes. Lembrou a confusão, durante muitos seculos, entre as normas da pintura e as da poesia ("pictura ut poesis", origem das confusões insuportaveis da poesia descritiva) e lembrou a distinção severa de Lessing: "poesia não é pintura". O esquecimento dessa conquista da estetica é responsavel por outras transgressões ilegitimas, em nosso tempo: o emprego acritico das categorias de Woelfflin, Worringer, Riegel e outros historiadores das artes plasticas pelos historiadores e criticos literarios. Exemplo conspicuo é a aplicação do conceito "maneirismo" na periodização da historia literaria: foi sugerida por Curtius, mas a sistematização por seu discipulo Hocke já chega ao absurdo.

Mas a sugestão de Curtius, esta não foi absurda. Pois a critica das artes plasticas não pode fornecer categorias e criterios, mas sim, "ansatzpunkte" (contatos de arranque) para a literaria.

Quanto ao problema do espaço, um contato desses é fornecido por meditação sobre os retratos que olham para fora do quadro, para o espectador, como se soubessem de sua presença. Alguns dos maiores retratos conservados no "musée imaginaire" são assim e todo mundo os conhece: o burgomestre Six, de Rembrandt; a Gioconda; o homem com a mão no peito, de Greco. Mas não são tipicos. A Idade Media ignorava "o personagem que olha para fora do quadro". O primeiro exemplo são figuras na Crucifixão, de Masaccio, no Museu de Napoles; a inovação é, no inicio, simplesmente consequencia da descoberta da perspectiva central. Demorou até os pintores empregarem conscientemente o novo esquema: Las Meninas, de Velasquez; o Gilles, de Wateau. Mas contemplação mais exata desses dois grandes quatros revela o segredo: os personagens olham para fora do quadro, mas não olham para nós, pois estão fundamente "ensimesmados", ocupados só com si proprios. Entre eles e nós existe uma fronteira que não atravessam. E' a chamada "fronteira estetica".

Sobre esse conceito existe um estudo (o unico, parece, que existe) de Michalski. Resumo: a obra de arte pode permanecer num espaço, numa esfera distanciada do espectador, ou então, pode revelar a tendencia de sair para além desse espaço; é preciso distinguir o espaço da obra de arte e o espaço real, o do espectador; existe uma fronteira, a fronteira estetica, entre o espaço construido pelo artista e o espaço "livre", real, "não organizado"; a fronteira estetica garante a autonomia da obra de arte; só o espectador "ingenuo" despreza essa fronteira e essa autonomia, como naquele americano que ficou tão indignado com o comportamento de Iago no palco que deu um tiro no ator; na pintura, a fronteira estetica é a moldura do quadro; outras fronteiras, esteticas são a separação entre o palco e a platéia, o muro e as paredes do predio, a encadernação do volume, até as margens da pagina, e é esta ultima fronteira contra a qual a poesia concreta se revolta, pretendendo organizar um espaço que não é do poema.

Voltamos á "figura que olha para o quadro". Pois existe problema paralelo na literatura. Um romance ou uma peça dramatica representam determinados destinos dos personagens. O autor pode começar com o nascimento do personagem principal e terminar com sua morte e informar quanto a todos os detalhes da sua vida. Mas também pode começar depois do nascimento e terminar antes da morte e omitir certas relações etc. Tem o critico de conformar-se com essas "lacunas"? Ou tem ele de esforçar-se para procurar no texto informações suplementares, isto é, fazer os personagens sairem da "moldura"? Bradley perguntou quantos anos Hamlet estudara em Wittenberg. E Knights satirizou-lhe o metodo, perguntando quantos filhos teve Lady Macbeth. Encontro a refutação definitiva dessa transgressão estetica em "Pour un nouveau roman", de Robbe-Grillet: "Não convém perguntar pela significação exata de "L'année dernière à Marienbad". Não se deve perguntar se ele e ela, nessa fita, já se conheceram etc. Esse homem e essa mulher começaram sua existencia no momento em que aparecem pela primeira vez na tela. Antes, não existiam. E quando a fita termina, voltam a ser nada... A duração de uma obra de arte não é a condensação de um tempo real, que foi mais comprido, mas que o artista reduziu para o enredo. A historia de "L'Année dernière à Marienbad" não dura dois anos ou três dias, mas exatamente a uma hora e meia de exibição da fita. A obra não é um "statement" sobre uma realidade exterior qualquer, mas é sua realidade independente". Quem não estiver de acordo, identificando o espaço ideal e o espaço real, é poeta concreto e pode dar um tiro em Iago no palco.

Depois disso o caso da poesia concreta parece perdido. Mas não é. A exceção que destrói toda a argumentação precedente encontra-se no teatro: é obra de arte tridimensional e, se incluirmos a platéia, quadrimensional, pois o americano que deu o tiro tem razão, foi o unico espectador que levou o espetaculo a serio. A transgressão da fronteira no teatro é justificada conquanto a peça seja mais que mera diversão e, sim, "res nostra", e a sistematização desse raciocinio é o "teatro epico" de Brecht em que o publico é chamado a participar dos destinos dos personagens, pois são seus proprios destinos. E o poeta concretista tem o direito de ocupar, para seus fins, o espaço livre da pagina.

Ganhou a causa? Ainda não. Pois dificilmente poderá refutar o argumento de que dois espaços diferentes podem ser separados ou podem ser confundidos, mas não podem nunca ser adicionados.

Resultado, nenhum. A não ser o reconhecimento de que o conceito Espaço e o problema Espaço são imensamente complexos e que o enquadramento do espaço da pagina no poema não pode ser apodicticamente afirmado nem negado.

SUMÁRIO

Walter Lourenção: GALILEU E CAMPANELLA
Leyla-Perrone Moisés: MAUPASSANT, CONTADOR DE HISTÓRIAS
Otto Maria Carpeaux: ESPAÇO E ESPAÇOS
Calabrone: DESENHO
Pág. 1
RESENHA BIBLIOGRÁFICA
Virgínius da Gama e Melo: O CANTAR NOS OLHOS
Wilson Martins: ENFIM, A POESIA
Pág. 2
Luís Martins: UMA VOZ (Conto)
Herbert Baldus: XAMANISMO E ACULTURAÇÃO (II)
Antônio Rangel Bandeira: A ROSA DISCURSIVA. MONÓLOGO DO COVEIRO (Poesia)
Graco da Silveira Santos: FORMAS PROSPECTIVAS DA LINGUAGEM
Pág. 3
Vicente de Paulo Vicente de Azevedo: CASTRO ALVES EM SÃO PAULO (V)
Rolmes Barbosa: A SEMANA E OS LIVROS
Temístocles Linhares: O AUTOR DO ANO
Fernando Mendonça: NA ROTA DA SUPREMACIA FEMININA
Pág. 4
Mário da Silva: "A MORTE DE MARAT"
Rogério Sganzerla: "VIVER A VIDA" (II)
Bruno Kiefer: PLURALIDADE DE ESTILOS
Pág. 5
W. Zanini: A UNIDADE DE MICHELÂNGELO
Marcelino Ritter: O "BURRICO LÚCIO" E O SEU AUTOR
Lívio Xavier: REVISTA DAS REVISTAS
Pág. 6

LETRAS FRANCESAS

Maupassant, contador de histórias

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Em nossos dias, verifica-se entre os criticos de literatura e os leitores mais exigentes certo desprestigio do "contador de historias". Isto porque, desde o começo do seculo, o romance entrou em fase de autocritica: os romancistas transformaram o romance numa reflexão acerca de sua arte, de suas caracteristicas e de sua função. Varios motivos entraram em causa para que o romance como divertimento caisse em descredito: a evolução intelectual do publico leitor, que exige cada vez mais da ficção; o florescimento da arte cinematografica que, durante certo tempo, parecia ter tomado para si a função de divertir que a ficção abandonava progressivamente. Ultimamente, porém, o cinema parece percorrer a passos de gigante a mesma evolução seguida pelo romance, renegando o divertimento em prol de ambições mais altas, como o conhecimento mais aprofundado do homem e a exploração de seus recursos especificos como arte autonoma.

O conto parece ter acompanhado, em muitos pontos, a evolução do romance. As personagens, por exemplo, tornaram-se menos caracterizadas, cedendo passo à fixação do humano anonimo, apreendido no comportamento mais do que na individualidade. A ação reduziu-se a instantaneos e o tempo interior é o compasso que rege a evocação dos acontecimentos. Entretanto, o conto, mais do que o romance, sempre foi uma "historia" que se conta. O romance sempre pôde e deveu ser mais que uma historia que se conta, dado o seu carater ecletico e maleavel; o conto, mais apertado nos limites naturais de sua estrutura e pondo toda a enfase na ação, é essencialmente uma historia. Por ser um contador de historias, Maupassant foi um autentico contista. Seus contos têm geralmente um esquema tipico de conto: um momento da vida de uma personagem que é sempre o momento culminante daquele em que ela aparece no maximo de sua verdade humana, que esclarece o sentido de todo o seu passado, narrado de forma sintetica como pede a estrutura do conto. Na verdade, só aquele instante interessa e, por isso, qualquer tentativa de transformar um conto em romance está fadada ao malogro. Esta é a razão da inferioridade dos romances de Maupassant em face de seus contos: sendo essencialmente contista, seus romances eram contos desenvolvidos, portanto falhos.

A leitura de um contador de historias como Guy de Maupassant, pelo prazer indiscutivel que nos causa, leva-nos a formular algumas perguntas como, por exemplo: será válida a ficção como diversão, em nossos dias? Será Guy de Maupassant apenas um contador de historias?

Reflitamos acerca da primeira pergunta. Cada artista tem de ser considerado ao mesmo tempo dentro de sua época e em absoluto (por falta de melhor expressão). Aliás, o artista só consegue este valor "em absoluto" através da expressão de caracteristicas proprias da época em que vive; caso contrario, sua obra seria desligada da vida e, portanto, incapaz de alcançar grandeza duradoura. Maupassant viveu na época em que o romance e o conto eram as formas de arte prediletas da classe social dominante — a burguesia — à qual ele ofereceu exatamente o que ela esperava: um retrato fiel, ao mesmo tempo picante, divertido e pessimista. Atualmente, a burguesia se encontra ainda mais abalada em suas bases do que na época de Maupassant; entretanto, de modo geral, vivemos ainda os seus valores, somos ainda semelhantes ao retrato por ele oferecido. Isto explica parte do prazer que encontramos na leitura de seus contos; uma parte de nós ainda está bastante proxima daqueles leitores do seculo passado, e esta parte procura ainda na leitura aquele mesmo genero de prazer.

Este é o valor de Maupassant dentro de sua época. Em seus contos encontramos uma imagem fiel da burguesia, um retrato traçado com pinceladas rapidas e certeiras, que fixam os tipos e as situações descritas com notavel flagrancia. Este retrato, como acontece nos demais ficcionistas do Realismo e do Naturalismo, é no geral bastante pessimista, critico, severo. Os burgueses são vistos de modo implacavel e sua moral de aparencias, que encobre sempre com uma capa protetora o fervilhar de impulsos mesquinhos e depreziveis, é desmascarada impiedosamente. Os sentimentos nobres parecem não encontrar terreno de expansão nesta sociedade, que os abafa com seus preconceitos morais e sociais. Contra esses preconceitos, Maupassant ergue o seu protesto, em contos como Mademoiselle Pérola, Em viagem, O testamento, Êste porco do Morin, *e tantos outros. Da mesma forma, manifesta ele constantemente sua simpatia pelas vitimas dos valores burgueses: as prostitutas (é longa, em seus contos, a galeria de prostitutas de grande valor moral, corajosas e de coração puro, como a Raquel de* Mademoiselle Fifi *e a admiravel Bola de Sebo), os empregados (como* Mademoiselle Pérola, *o caseiro do conto do mesmo nome e sua esposa), assim como por aqueles que vivem humildemente fora de seus quadros: os pescadores, os camponeses. O conto* A volta *ilustra como, fora dos preconceitos burgueses, os sentimentos nobres podem expandir-se livremente: a alegria causada pela volta do marido desaparecido supera qualquer sentimento de odio da parte do segundo marido; a situação de triangulo amoroso é vencida pelo sentimento mais espontaneo e imediato de alegria por estar vivo o pescador tido como morto.*

Esta critica à burguesia, que às vezes atinge violencia semelhante à dos retratos de seu contemporaneo Daumier, não representa entretanto uma revolução dentro de sua época, como poderia parecer à primeira vista. O publico amador desta literatura é, por paradoxo, exatamente a classe por ela atacada: a burguesa. Pois é ainda uma caracteristica burguesa gostar de se ver desmascarada e combatida. Os maiores inimigos teoricos da burguesia são os proprios burgueses. O publico de Maupassant gostava de se ver assim retratado em negro, embora, terminada a leitura, nada fizesse para modificar a situação.

Portanto, como diziamos, os contos de Maupassant estavam plenamente integrados na época do escritor e, dentro do genero, são o que de melhor se fez. Hoje em dia, êsses aspectos superficiais de sua obra — o "strip-tease" da burguesia e o divertimento facil — continuam agradando àqueles que são ainda os continuadores dessa burguesia. Essa é também a razão do êxito de certos contadores de historias contemporaneos, que ainda escrevem, ou tentam escrever, como Guy de Maupassant. O valor desses contadores de historias contemporaneos é entretanto bastante discutivel. Primeiramente porque, como já dissemos, as verdadeiras manifestações artisticas estão de acordo com sua época; não se justifica hoje um pintor que pinte como Renoir. E, na nossa época, os leitores exigem da ficção mais do que pediam os leitores do seculo passado. Em segundo lugar, não é facil encontrar um contador de historias da categoria de Maupassant. E chegamos assim à segunda pergunta, e à segunda resposta: Maupassant não é um simples contador de historias mas um admiravel contador de historias.

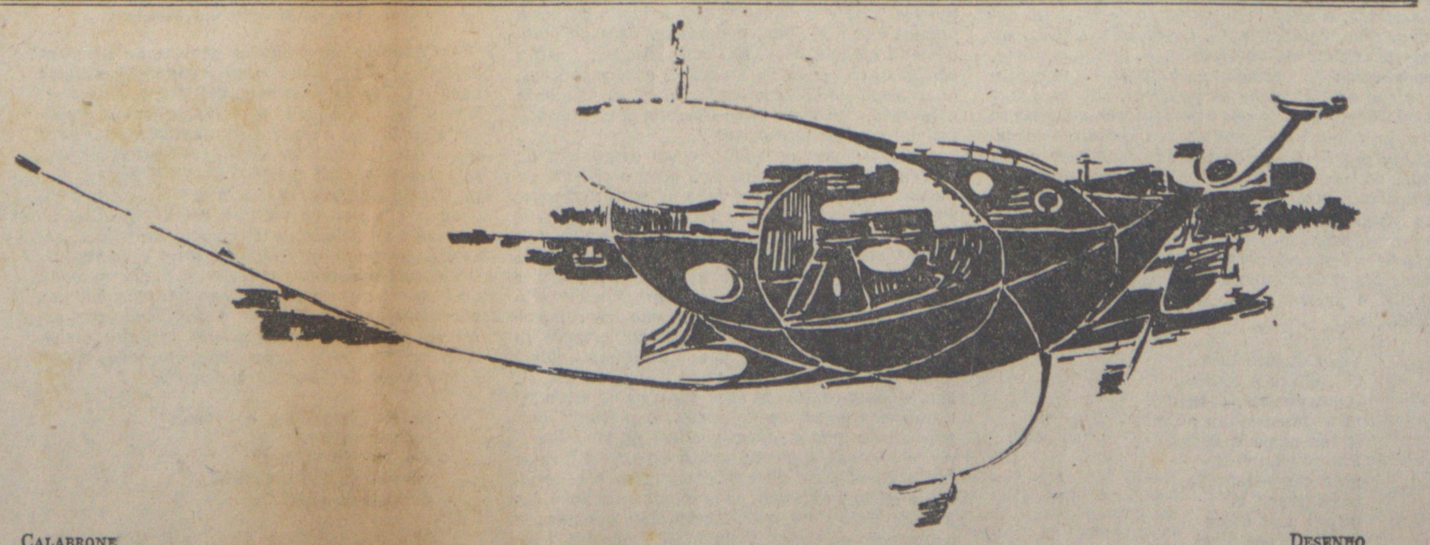
Não é facil, repetimos, encontrar em nosso seculo ou nos anteriores, um contador de historias como Guy de Maupassant. A sabedoria do contista se revela, primeiramente, em alguns truques de técnica narrativa por ele descobertos e usados com êxito absoluto. Um desses truques é a dosagem do "suspense". Em seus contos, o "caso" é sempre narrado por uma personagem que dele participou, revestindo-se assim de todo o prestigio e a força comunicativa do fato veridico. E a narração só acontece depois da criação de um clima especial, feito de circunstancias aparentemente insignificantes, como, por exemplo, a hora em que se dá a narração: geralmente depois do jantar, momento em que o ouvinte, mergulhado num bem-estar fisico de que o leitor participa pela imaginação, e por isso em absoluta disponibilidade psiquica. Também a descrição das condições atmosfericas que cercam a casa em que se encontram narrador e ouvinte — quase sempre más, convidando ao aconchego e à concentração na narrativa — tem papel importante na criação do clima de "suspense".

A sabedoria do escritor se revela também no uso do tempo. Este, em seus contos, acompanha fielmente o fluir dos acontecimentos e consegue, concomitantemente, corresponder à evolução interior, à entrega emocional do leitor. Um modelo neste sentido é o conto O veleiro naufragado. *Aí encontramos um truque técnico empregado com frequencia por Maupassant: a introdução de um tempo de espera nos momentos mais importantes da ação. Este tempo é preenchido com a descrição fisica das personagens, que toma, para o leitor, um carater hipnotico, sedativo, a fim de que o impacto da revelação principal seja maior, apanhe o leitor desprevenido. No conto referido, Maupassant descreve a cena quase tocante do inglês com suas louras filhas traçando esboços do navio naufragado; o escritor detém-se na descrição de seus traços fisionomicos, seus gestos familiares, enquanto dá o tempo necessario para que a água cresça em torno deles e os aprisione, para susto deles e nosso. Como se vê, a intriga, além de suas qualidades de interesse e originalidade, é desenrolada por Maupassant com absoluta segurança. As coisas só são ditas no momento exato e com o exato peso que o contista lhes deseja dar.*

Portanto, Maupassant não é um simples contador de historias; mais ainda, podemos dizer que ele não é apenas um contador de historias. Suas personagens têm uma verdade humana que transcende as circunstancias temporais e, por isso, provavelmente, continuarão válidas para além da burguesia em que nasceram. De cada acontecimento ele sabe extrair o "humano" em estado por assim dizer puro. O "humano" é frequentemente alcançado pelo humor, já que os retratos realistas, pelo exagêro dos traços fundamentais da personagem tendem geralmente para o caricatural. Nos primeiros contos, o sentido comico de Maupassant era um pouco descontrolado, caindo às vezes o escritor no humorismo facil e de gôsto duvidoso. Com o passar dos anos e o amadurecimento de seu talento, este humor se atenuou, dando lugar ao verdadeiro sentido de sua visão da humanidade — uma visão essencialmente tragica, muito proxima da de Schopenhauer, "o maior sacudidor de sonhos que jamais passou sobre a terra", segundo o proprio Maupassant. Não há nenhuma contradição entre o comico e o tragico em sua obra. O comico é apenas a opção momentanea por uma das possibilidades do homem diante da verificação da miséria humana — o riso ou o desespêro. Como escritor, Guy de Maupassant optou geralmente pela primeira hipotese; como homem, acabou optando pela segunda. Para ele, o homem, em geral, particularmente o burguês, é um ser guiado por impulsos primarios, quando não baixos: os desejos fisicos, a vaidade, o interesse monetario; e os homens capazes de um sentimento superior são logo esmagados pelos outros. O tema da impossibilidade do amor é uma constante nesses contos. Entretanto, nas entrelinhas deste retrato negro do homem, transparece uma enorme ternura pelos esmagados e ofendidos, uma extrema simpatia pelos humildes e pelos apaixonados, impregnando seus contos de um sentido superior de humanidade e, de certa forma, negando o pessimismo do retrato traçado.

Já é lugar-comum afirmar que o grande artista está sempre avançado com relação à sua época. Maupassant, embora fôsse um perfeito representante da sua, como vimos, tem muitas vezes reflexões que revelam um conhecimento mais avançado da psique humana do que era de esperar em um homem de seu tempo; e a forma que ele dá a essas reflexões também nos parece, por vezes, estranhamente "moderna". Veja-se este exemplo, colhido em Mademoiselle Pérola: *"Qual a razão por que sempre as idéias da Sra. Chantal se me afiguraram quadradas? Não sei; mas tudo o que ela diz toma em meu espirito essa forma; um quadrado, um grande quadrado com quatro angulos simetricos. Há outras pessoas cujas idéias se me afiguram redondas e rolantes como arcos. Assim que começam uma frase sôbre qualquer assunto, aquilo como que rola, como que vai, sai em grupo de dez, vinte, cinquenta idéias redondas, grandes e pequenas, que eu vejo correr umas atrás das outras até os confins do horizonte. Outras pessoas há que têm idéias pontiagudas".*

Finalmente, para ter um valor universal e, por assim dizer, intemporal, uma obra tem de trazer a contribuição unica de um modo pessoal de ver o mundo. Em Maupassant, esta marca individual está em seu humor, mas mais ainda naquele sentido tragico das coisas de que falamos há pouco, na sensação que ele nos comunica da perpétua insegurança do homem no universo e do medo que lhe vem desse sentimento. O medo, em Maupassant, ultrapassa os limites da logica e as proprias circunstancias que o motivam. Mesmo quando os fenomenos apavorantes são explicados racionalmente, como no conto O medo, *ou em* A mão, *o terror permanece o mesmo, porque na realidade não se tratava do medo daquele fenomeno em particular, mas do Medo, aquela sensação do homem diante da incognita de sua condição de mortal; e o Medo pode tomar as mais variadas e imprevistas formas. A morte é o ponto magnetico para onde convergem suas emoções, abismo que exerce terrivel atração sôbre os que mais o temem, e onde acabam por se precipitar voluntariamente os homens como o herói de* O covarde *e aqueles cuja "covardia" consiste em negar-se a enfrentar um mundo que desilude a cada passo suas altas ilusões. Entre esses ultimos, estava Guy de Maupassant.*



CALABRONE — DESENHO

RESENHA BIBLIOGRAFICA

LEONIDAS HEGENBERG — EDUARDO SUCUPIRA FILHO — JOÃO ALVES DAS NEVES
LEYLA PERRONE-MOISÉS

FILOSOFIA

ABSTRACTS, 1964, INTERNATIONAL CONGRESS FOR LOGIC, METHODOLOGY AND PHILOSOPHY OF SCIENCE, The Hebrew University of Jerusalem, 1964, 127 pags. (mais três separatas).

Em 1960 realizou-se o primeiro congresso geral de logica, metodologia e filosofia da ciência, patrocinado pelas antigas associações internacionais de história e de filosofia da ciência, que, nessa época, associadas, conjugaram sêus esforços para ampliar o escopo da atividade especial que cada uma, antes, exercia em separado. Naquele ano, durante o conclave, distribuiram-se, em pequeno volume mimeografado, os resumos das muitas contribuições (Cf. SL n.o 216), para, enfim, publicar as mais notaveis em livro (Cf. SL n.o 341). Seguindo a praxe, um volume mimeografado foi distribuido na ocasião do 2.o congresso (26 agosto a 2 de setembro), contendo sumarios de uma ou duas páginas, via de regra, das contribuições oferecidas. Nêsse volume estão refletidas as preocupações que têm assoberbado os especialistas de todo o mundo, nos setores da lógica e da filosofia da ciência. Cabe, agora, aguardar que os "Proceedings" venham a lume, para retratar, de corpo inteiro, as inovações havidas.

Enquanto se aguarda, porém, a vinda do livro com as conferências e os artigos completos, algumas observações gerais já podem ser feitas, com base nêste conjunto de sumários.

A primeira observação a fazer é a respeito do numero de secções em que as contribuições se distribuiram. As seis primeiras secções antigas estão ainda presentes: 1) lógica matemática; 2) fundamentos da matemática; 3) filosofia da lógica e da matemática; 4) problemas metodológicos gerais; 5) fundamentos da probabilidade e indução; 6) metodologia e filosofia da fisica. Também assim a antiga 10.a secção, a de história da lógica e da metodologia das ciências, aqui presente com o numero 8. Curioso constatar que as secções de biologia e psicologia (antiga 7), ciências sociais (antiga 8), aparecem reunidas com o título de "ciências da vida" (atual secção 7), com menos da metade do numero de contribuições que havia sido apresentado em 1960. A secção 9, linguística, e a 10, história, desapareceram no atual congresso.

A lógica foi, sem duvida, um dos pontos altos da reunião, atestando que se amplia cada vez mais a sua ação, ao mesmo tempo que se tornam sempre mais complicados e especializados os temas que aborda. Há uma decidida tendência de algebrização, visível, p. ex., em praticamente todos os "contributes papers". Ganha interêsse, ainda, o problema de uma lógica das interrogações e há um estudo de suas aplicações ao direito (lógica do raciocinio legal — na secção IID.

Na parte de fundamentos da matemática predominam os problemas metamatemáticos, estreitamente relacionados com a teoria dos conjuntos.

Dominam os problemas de formalização na secção que se devota aos problemas de filosofia da lógica e da matemática. A destacar a conferência de A. Robinson, "Formalism 64", bem como um simpósio em tôrno da justificação da formalização (presidido por P. Lorenzen).

Problemas gerais de metodologia foram numerosos. M. Polanyi fez curiosa palestra sôbre "Ciência, tácita e explícita", em que insiste na separação da realidade em "níveis", sendo os mais "altos" cognoscíveis por meio de "participação" ("indwelling") cada vez mais "ativa" do sujeito. Realizou-se um simpósio que examinou aspectos lógicos e pragmáticos da explicação e da previsão.

A probabilidade e a crença racional foram objetos de um simpósio. M. Black fez uma palestra a respeito da indução. Problemas de lógica indutiva ocuparam os participantes.

Entre os problemas da fisica, despertaram vivo interêsse os da relatividade, do espaço e do tempo. Das contribuições para as "ciências da vida", praticamente só a conferência de W. S. McCulloch ("What's in the brain that ink may character?") e uma contribuição de F. S. Rotshild (hipóteses biosemióticas) tratam de tais ciências. No mais, com propriedade maior, talvez se devesse dizer que abordam questões de linguagem — inclusive o simpósio, devotado á questão da formação de conceitos, que enfatiza as teorias do significado.

Na história da lógica (ao lado de conferência de A. Church, a respeito do conteudo existencial das proposições categóricas), houve interesse pelos problemas da lógica tradicional (grega e medieval) e lógica hindu.

Note-se que a secção de história (que iria contar com figuras ilustres, R. Aron entre elas, segundo as convocações feitas no inicio do ano) acabou suprimida. O tema só vem tratado por A. Ignatov (Bulgaria), num artigo a respeito do tipo de conhecimento que a história fornece. A linguistica, por seu turno, ainda que não figure (como sucedeu no 1.o congresso) como secção apartada, está fartamente representada, em inumeros artigos distribuidos em várias secções, concentrando-se os articulistas que dela tratam em questões filosóficas da linguagem, no sentido que se lhe tem dado via uso na formalização e interpretação de cálculos formais.

Em tudo se nota uma especialização crescente, com um numero quase negligenciável de palestras "genéricas", com as grandes sínteses a que nos haviam habituado pensadores do passado. A preocupação central é a de elucidar, por meio de análises minuciosas, temas sempre mais específicos. Ao leigo se torna, hoje, quase impossível situar a ciência e suas grandes questões no emaranhado de problemas especiais em que a discussão se desdobra, justificando a asserção já feita de que esta é uma "era da análise"...

L.H.

*

Jean Brun, ARISTOTELES Y EL LICEO, trad. de Abelardo Maijuri, Eudeba, Buenos-Aires, 1963, 60 pags.

O estudo do pensamento de Aristoteles — segundo confessa o Prof. Jean Brun — reveste-se de dificuldades, porque torna-se dificil fixar-lhe um ponto de referência pròpriamente aristotélico, tanto mais que a orientação tomista, em suas pesquisas, adaptou-o a suas necessidades, seja com propósitos panegíricos, seja de crítica sistemática. No presente trabalho, em que há abundantes indicações remissivas às fontes de informação bibliográfica, o A. ensaia uma apreciação em conjunto da filosofia peripatética, enumerando-lhe, de início, as mais comuns interpretações. Uma delas, frequentemente referida, é a que se exprime no famoso afrêsco rafaelino de Platão e Aristóteles — êste apontando a terra e aquêle evocando o céu — como a significar a oposição incomensurável entre a realidade existencial (onde permanecem os elementos residuais de sua compreensão) e a eternidade inteligível. A segunda interpretação é a que atribui ao aristotelismo uma preocupação classificadora dos individuos em generos hierarquicamente escalonados, sob fundamento de não existir conversão de genero a genero. A terceira, devida a Brunschvig, vê no aristotelismo um sistema nebuloso de que reponta um realismo ontologico despojador de tôda condição humanistica do saber, sem o qual não é possivel a ética. Finalmente, a posição de fenomenalistas e quejandos com os sutis interrogantes (que é o ser do ente?), a responsabilizarem o Estagirita pela "nefasta distinção entre essencia e existencia" e a cesura por êle praticada entre matéria e forma, fato que irá dominar tôdas as filosofias ocidentais.

Essas variantes exegeticas focalizam o ponto capital em que se organiza o pensamento de Aristoteles: "una filosofia que ha esfumado y acentuado a la vez la separación entre lo que existe realmente y el Ser que es fundamento de lo que existe" (pag. 13). Em todos os ramos de sua atividade criadora — quer na fisica, na biologia ou na metafisica — está presente a preocupação aristotelica, que é como um eco ao tempo, e, portanto, é suscetivel de corrupção, mesmo que em Aristoteles o tempo se revele como qualidade subjetiva. Pressente, como seu mestre da Academia, que aquilo que constitui a grandeza do "Logos" exprime também sua debilidade, pois que este é incapaz de fazer baixar do céu a terra os paradigmas inteligiveis.

A filosofia de Aristoteles apresenta-se, destarte, como uma tentativa de legitimar a condição ontologica da individualidade num mundo sujeito á fatalidade do movimento, e esforça-se por captar as relações entre o ser e as existencias. Ao estabelecer a relação entre a duração e o individuo Aristoteles tinha que chegar á concepção do "motor imovel" e o individuo supremo — Deus. Contudo, essa individualidade do ser enquanto ser, na medida em que engendra o movimento das coisas pela atração da idéia de perfeição "no es tal sino porque está separada de aquello por lo cual los propios individuos están separados: los vivientes que nacen, crecen y se desplazan, los objetos fabricados por mano de hombre, tienen ser, pero no son el Ser; están separados del Ser porque están separados en seres, y el Ser en cuanto Ser está separado de ellos porque es Uno y Unico". (pag. 16). Vê-se, pois, que os criterios platonico e aristotelico variam apenas em sentido direcional, conservando o mesmo fundamento: para Platão, o devenir e o movimento exprimem aquilo pelo qual os individuos tendem para o ser que os move; para Aristoteles "começa a esboçar-se a idéia de que o movimento — transito da potencia ao ato é realização: não o que distancia do ser movel, mas do que dele aproxima" (pag. 17).

Jean Brun empreende, nas paginas seguintes, uma exposição ordenada e quase didatica da filosofia peripatetica, dividindo as varias disciplinas em seus três grandes grupos — teoreticos, praticos e poeticos. E' de observar que na logica — talvez a parte mais elaborada de suas lucubrações — já se manifesta o problema metafisico da substancia, e com êle a deflexão que assinala a divergencia com o mestre da Academia, a quem critica naquilo que considera capital: a construção genetica das essencias á margem do devenir sensivel. Tal substantivação dos "universais" que separa, cinde, o homem sensivel do homem inteligivel conduz a que se crie — segundo Aristoteles — um "terceiro homem" que venha participar em comum com os outros dois, o que, por sua vez, exige um quarto, e assim por diante, no equacionamento de uma cadeia numerica de aporias que jamais terminam. Em face disso, o Estagirita afirma que os "universais" não podem ser substancias, mas exclusivamente atributos, predicados: o universal não pode ser substancia porque não é sujeito, "ergo", insubsistente.

A presente exposição termina por considerações interessantes sôbre as consequencias imprevisiveis dos pontos de vista de Aristoteles acerca do trabalho manual e da tecnica: detrator de um e outro deu, talvez sem suspeitá-lo, ocasião aos homens do Ocidente de "encontrar en la técnica no solo un conjunto de procedimientos que permitem procurarse lo necesario para la subsistencia, sino también una aventura en que el hombre piensa hallar el medio de transcender su condición en una empresa de esencia demiurgica, de la que espera una como transmutación de sí" (pag. 58).

Precedido de uma biografia sumaria de Aristoteles, da relação de suas obras e atividades do Liceu, Jean Brun completa seu trabalho, enumerando uma serie de indicações bibliograficas, propiciando, principalmente aos estudantes de Filosofia, uma exposição filosofica e didatica de grande utilidade.

E.S.F.

*

LITERATURA

Fernando Namora, RETALHOS DA VIDA DE UM MÉDICO, Segunda Série, Narrativas, Editora Arcadia, Lisboa, 1963, 350 págs.

Catorze anos depois da primeira serie dos "Retalhos da Vida de Um Medico", Fernando Namora reincide, oferecendo-nos agora uma nova serie das suas narrativas. Há quem pretenda que o volume divulgado em 1949 é um marco decisivo na obra do escritor; talvez seja, embora prefiramos considerar que todos os livros são importantes na trajetoria de um autor — mesmo os livros falhados, porque estes, ás vezes, chegam a representar tanto para o escritor quanto os de grande exito.

De qualquer maneira, é preciso acentuar que os "Retalhos" de Fernando Namora — os que publicou há catorze anos e os que fêz agora editar — são duplamente validos, porque caracterizam, além do medico, o escritor. Com efeito, não podemos esquecer que em numerosos dos livros de Namora o medico afirma a sua presença, como é o caso do recente "Domingo á Tarde", talvez o mais acabado de todos os seus trabalhos, e como havia sido o de "O Homem Disfarçado". Porém, quando narra os incidentes, no primeiro e no segundo volumes dos "Retalhos", as duas personalidades — a do medico e a do escritor — fundem-se numa só.

É assim que se perde a medida do genero literario. Fernando Namora não é contista nem memorialista, mas ambas as coisas ao mesmo tempo, porque nas duas condições nos convence e faz esquecer que estamos perante uma obra de arte, sem saber onde começa a literatura e acaba a realidade. E esta será, sem duvida, a mais profunda das impressões que nos ficou após a leitura da segunda serie dos "Retalhos da Vida de um Medico".

São onze as narrativas do volume e em todas elas se põe o problema da comunicação entre o doente e o medico. E o que porventura distingue as historias das duas series é que, na ultima, o autor já penetrou na cidade, enquanto na primeira os seus personagens se moviam apenas em ambientes provincianos. Mas, a par do titulo, algo mais relaciona os dois volumes: a autenticidade das figuras recriadas por Fernando Namora. A primeira narrativa tem o titulo de "O influente" e sugere-nos algo de "O Homem Disfarçado"; "O homem que queria morrer" é outra historia singular, assim como a de "Os sapatos" — breve incidente na vida de qualquer um, mas que o narrador soube animar e enriquecer com graça e humanidade; e não vale a pena citar, uma a uma, todas as outras historias, embora se refira a experiencia do medico em "Um começo de vida", enquanto a narrativa de "O Cão" nos arrasta para uma atmosfera que lembra a de "Domingo à Tarde", apesar de os personagens serem diferentes, senão opostos.

Todavia, o que importa sublinhar é que as onze narrativas estão ligadas por uma unidade que ao mesmo tempo as valoriza e diversifica. Desde a experiencia que realizou no genero, em 1949, Fernando Namora ganhou em maturidade humana e literaria. Valorizou-se extraordinariamente como ficcionista, personalizou-se, ainda que permaneça fiel aos principios de ontem. E, nos pontos em que tateava, agora progride com segurança. O que separa as duas series deste volume de titulo igual é exatamente a evolução do escritor, o progresso enorme que já lhe permitiu escrever um "Domingo á tarde", que é, como romance, dos mais sugestivos de quantos têm aparecido em Portugal nos ultimos tempos.

E, para lá do valor inconteste desta nova serie de "Retalhos da Vida de Um Medico", o que nos parece realmente interessante é o estudo do caminho percorrido, de há catorze anos até hoje. Fernando Namora não deixou de ser (com Alves Redol, em outro sentido) um dos mais importantes autores neorealistas, mas em numerosos pontos ultrapassou o movimento, se se pode dizer que êle ainda existe; e, nessa hipotese, Namora é um renovador não apenas entre os neorealistas, mas também, em certa medida, da literatura portuguesa.

Não pretendemos insinuar que este novo livro deva ser confrontado com o ultimo romance de Fernando Namora. Mesmo enquadrados numa perspectiva unica, os objetivos do autor podem ter sido diferentes, como desiguais são os generos em que são apresentados. Todavia, documentam ambos a caminhada de um escritor que é, sem duvida, um dos maiores ficcionistas portugueses contemporaneos. Vale a pena ler, por isso, a nova serie dos "Retalhos": para conhecer melhor o autor e um dos livros mais curiosos publicados nos ultimos tempos em Portugal.

J.A.N.

*

Alain Robbe-Grillet, POUR UN NOUVEAU ROMAN, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, 147 págs.

Até a presente edição, os textos teoricos de Robbe-Grillet acerca do Novo Romance permaneciam esparsos em revistas e livros de colaboração. À medida que cresce o interesse pelo N.R., cada vez mais numerosas são as referencias a esses artigos basicos, de forma que se impunha sua publicação em volume. E assim que encontramos aqui textos já "classicos" do teorico R.G.: "Une voie pour le roman futur", "Données périmées", "Nature, humanisme, tragédie", "Nouveau Roman, homme nouveau", ao lado de estudos referentes a outros autores cuja problematica oferece pontos de relação com a dos "novos romancistas": Raymond Roussel, Italo Svevo, Joe Bousquet, Samuel Beckett e Robert Pinget.

As idéias de R.G. acerca do romance já têm sido numerosas vezes estudadas neste suplemento e o proprio autor as expôs em conferencia quando de sua passagem por São Paulo. Entretanto, tentarei sintetizá-las uma vez mais, visto que neste volume elas aparecem pela primeira vez em sua totalidade. Antes de tudo, para R.G., o romance não é veiculo de qualquer mensagem, não é meio mas fim. O romancista escreve "para tentar saber porque tinha vontade de escrever" (p. 13). O romance, a seu ver, deve oferecer uma nova visão do universo mais condizente com a cultura contemporanea, principalmente com a fenomenologia: uma visão livre de preconceitos morais, sociais, religiosos, psicologicos, que reconheça no mundo acima de tudo sua existencia, sem se preocupar com seu significado: "O mundo não é nem significativo nem absurdo. Êle é, simplesmente". (p. 18). As personagens deste novo mundo romanesco, serão vistas pelo romancista com o mesmo olhar limpo de preconceitos: elas não servirão a nenhuma causa e o escritor as descreverá exatamente como a qualquer outro objeto de seu mundo, sem avançar qualquer interpretação de seus atos. Entre o homem e o mundo, nenhuma comunicação é possivel: "O homem olha o mundo e o mundo não lhe retribui o olhar" (p. 53). O romance do passado, segundo R.G., era o resultado de uma visão tragica do universo que não mais se justifica em nossos dias, já que esta visão implica na crença em um sentido superior de todas as coisas. Estas são, em rapida síntese, as idéias expressas naqueles artigos acima citados.

No ultimo deles, "Nouveau Roman, homme nouveau", R.G. defende-se das criticas que essas idéias provocaram, e que ele resume em cinco tópicos: 1) O N.R. codificou as leis do romance futuro; 2) o N.R. faz tabula-rasa do passado; 3) O N.R. quer expulsar o homem do mundo; 4) O N.R. visa a perfeita objetividade; 5) O N.R., dificilmente legivel, dirige-se apenas a especialistas — ás quais êle responde pela ordem: 1) O N.R. não é uma teoria mas uma pesquisa; 2) O N.R. não faz senão proseguir uma evolução constante do genero romanesco; 3) O N.R. só se interessa pelo homem e pela sua situação no mundo; 4) O N.R. só visa uma subjetividade total; 5) O N.R. se dirige a todos os homens de boa fé. A mais importante dessas respostas é a de n.o 4, visto que as outras são por demais óbvias, principalmente a de n.o 3, já que não se pode conceber um romance desinteressado do homem. Quanto á procura da objetividade total, que muitas vezes se atribui injustamente a R.G., responde êle: "Só Deus pode pretender ser objetivo. Em nossos livros, pelo contrario, é um homem que vê, que sente, que imagina, um homem situado no espaço e no tempo, condicionado por suas paixões, um homem como vocês e eu. E o livro não traz nada além de sua experiencia, limitada, incerta" (p. 118).

É curioso notar que a defesa do N.R. se assemelha muito com a argumentação dos pintores abstratos em defesa de sua arte. As criticas com que esbarra o N.R. — desumanização, formalismo, frieza — são as mesmas dirigidas pelos sectarios da pintura figurativa contra a abstrata. Em se tratando de literatura, porém, a argumentação é muito mais problematica, visto que os escritores trabalham com a palavra e esta é por si só significante.

Da leitura completa dos artigos de R.G., podemos auferir um conhecimento mais avançado de sua atitude critica do que aquele que até então nos poderia dar sua leitura esparsa. Seus estudos são geralmente breves, concisos, sobrios, poderiamos dizer mesmo secos, incisivos, categoricos, beirando sempre o perigo do dogmatismo e da simplificação apressada dos problemas. Entretanto, de modo geral, suas idéias são apresentadas com clareza, bom senso, segurança e coerencia. Os trechos acima citados são exemplos disto. Outros, no entanto, revelam um julgamento parcial dos problemas. Assim, explicando a despersonalização das personagens, diz êle: "O romance de personagens pertence completamente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do individuo. Talvez não seja um progresso, mas é certo que a época atual é a do numero de matricula" (p. 28). Será que o homem "numero de matricula" estará interessado em ler romances? O mesmo espanto pode causar-nos sua exigencia de uma "tomada de consciencia mais vasta, menos antropocentrica" do universo (p. 28). Da mesma forma, nas págs. 40 e 41 suas considerações acerca de arte parecem um pouco confusas e corridas: "Se a arte é alguma coisa, ela é tudo, ela basta por conseguinte a si propria e não há nada além".

Nos estudos de outros autores, R.G. não se coloca numa posição de critico, que analisa o tanto quanto possivel imparcialmente e com a intenção de auxiliar o leitor na descoberta daquilo que o A. pretendeu mostrar com a obra. Sua posição é a do romancista que procura, nos outros, os problemas proximos dos seus, vendo neles apenas aquilo que possa ser reflexo dele proprio. Dessa forma, suas observações acerca de R. Roussel, Joe Bousquet, Pinget e outros são muito uteis para conhecermos melhor... Robbe-Grillet.

L.P.M.

O cantar nos olhos

VIRGÍNIUS DA GAMA E MELO

Os dois metodos para obtenção do estado estetico, apresentados por Christian von Ehrenfelds e incorporados por Max Bense, acentuam-se entrosados nas recentes tentativas literarias dos nordestinos Archidy Picado e Paulo de Albuquerque Melo. E como movimento literario vivo em desprendimento da realidade cotidiana, de certo modo atingido pela exaltação mais ou menos onirica, poderiamos equiparar a peça de Altimar de Alencar Pimentel — "A Erva". A realidade, aqui, realidade ambiental de "status", é um condicionamento chocante e repelente aos liberados pelo toxico, ou melhor egressos para um novo "status", que passa a constituir sua propria realidade absorvente embora asfixiada pela realidade primeira, ambiente, coletiva. Esta é um mundo que exige o que as personagens não aceitam, que exige e vai até a morte, enquanto o grupo dos iniciados procura estabelecer-se nos caminhos do sonho. Nesse sentido "A Erva" participa do clima dos poemas concretos de Archidy Picado e dos contos impressionistas que Paulo Albuquerque Melo reuniu em "O Cantar nos Olhos" — embora contraditoriamente.

Mas os dominios da nova estetica são justamente dominios anti-hegelianos no ponto em que a contradição deixa de ser interpretada para ser apenas mensurada, isto é, os três trabalhos literarios, tendo por base uma realidade primeira, semelhante ou identica, se chegarmos á ultima analise, apresentam realidade concludentes, eles proprios, devidamente objetualizados. "A Erva", naturalmente, por questões tecnicas de feitura, exigencias de palco, e também por confrontação de realidades, com predominancia hegeliana, é o trabalho que apresenta esse menor coeficiente de "gestaltung", de realização de forma, orientando-se mais para aquela "pureza" referida por von Ehrenfelds, exemplificada pelo "cristal". O processo de iluminação em "A Erva" é o que se poderia chamar de sombriamente translucido — como que a visão sem a forma, em termos literarios, é claro.

Outra, sem duvida, é a posição dos poemas concretos de Archidy Picado, onde a forma ilumina para uma visualização quase tatil, de tal maneira se processa a objetualização. A liberdade de disposição grafica chega a eliminação da representação dos fonemas classicos, daí o uso simultaneo de varias linguas, de neologismos dentro de todas elas, e, principalmente, da liquidação da representação tradicional — a valorização da simples letra, isolada, integra, dissociada, desconceitualizada quanto ao minimo de sugestão associativa. Claro que nem todas as peças de "Réquiem à Poesia" apresentam essa acentuação tão violenta, haverá o poema associativo de fonema ou palavra, tendendo logicamente á conceituação extra-objeto. Mas os poemas quanto a esse ponto de vista realizados em oposição ou com arbitrariedade contribuem para uma poesia estruturada livremente no espaço:

"levntem — si
qu er m M c / ança
pr q ? pr isso ah!
Haios os"

Nova grafia representativa para os fonemas, aplicada á varias linguas, uso intenso de abreviaturas, possibilidades outras de representação, inclusive de formulações quimicas, fisicas, matematicas, todo o vasto capitulo cientifico contemporaneo — para uma poesia objeto, de misterio conceitual á cabala ou inexistente como abracadabra, mas forma, ora pura, ora translucida, quase tatil, embora deslimitada no conceito e no espaço — mas sendo. A violencia de estranheza obtida, evidentemente, impossibilita o julgamento quanto á sua validade, sua criatividade, realizada ou não, pois que o conhecimento, ou melhor, a compreensão da tentativa ainda é insuficiente para a emoção estetica. E no caso talvez que um mínimo de racionalismo, dentro duma cultura classica, já constituisse a primeira contradição em relação á pretendida espontaneidade para a poesia concreta. Contradição que também envolve o proprio poeta quando batiza seu livro pura e simplesmente de "Requiem á Poesia", quando deveria ser "Requiem á Poesia de ou até Hoje".

E', entretanto, lucido o poeta quanto ao seu instrumento verbal e á sua tentativa formal, sendo que duplo ainda de pintor, a forma embora de letra enriquece-se de uma disposição de visualização pictorica. Além disso, trata-se de um estudioso de literatura inglesa, publicando ao mesmo tempo alguns "Estudos" sobre contemporaneos ingleses e também alguns alemães.

E' sobre o dominio da palavra associada, na linha classica do texto oracional, que Paulo Albuquerque Melo atinge a "pureza" (conceituação ou exemplo de "cristal" para von Ehrenfelds) do significante. Neste "O Cantar nos Olhos" divulga-se o conto-objeto, forma pura, ou melhor, forma-pureza que, ao invés de objetos contornados, a não ser pelo espaço material, pura intercalação dos instrumentos comunicativos, se nos apresenta como momentos, instantes luminosos, alguns encegueceedores, relampagos. Que a todos envolve uma melancolica atmosfera sombria. O processo de baseamento na realidade, que a repugna, evidentemente não a negaceia, pois a tem sempre como material presente. Apenas sua tradução literaria, em virtude de uma posição controvertida, que atinge a propria estrutura do funcionalismo (construções inconsequentes) desfigura-se, desformaliza-se conceitualmente, da mesma forma que a propria linguagem. Mas a realidade ainda é a argamassa, a razão pertinente dos seres e das coisas. O instrumento, transfigurado, indica-a porém descontornada e difundida. O que levaria naturalmente á caracterização cromatica e o contista, em certos momentos, se deixa dominar por um tradicionalismo cromatico que, embora real, manifesta-se esteticamente convencional: "Grades verdes, muros brancos, ruas assoladas pelo asfalto negro e sombrio..." Bem diferente quando o contista espontaneiza-se de arbitrario sinestesico — "Como sincera a dor das reproduções acajuadas, que entre outros lugares, caminhos distantes, verão o sonhar dos calices, o vergar de ternuras, e carinhos novos. Encontros outros lavarão, mas o calor de simbolo sacrificado, não o salvador, outros existirão como reconhecer de outras maravilhas, e no entanto de suas roseações ficará eternamente o brilho seco e dolorido de uma paisagem desalentada por poderes outros, por que acintosamente outros?".

Palavra pura, pura palavra despojando-se do conceitualismo, atitude de criação dentro da propria cultura e da realidade, ambas repelidas como pressão para as figuras que, existindo, não existem, porque são, e o caminho do contista, caminho palpitante, é o cansaço dos estimulos cotidianizados — "Um compartimento dentre muitos outros, com luzes brancas a principio, variadas côres depois, não sei por que, isso não existia, mas a permanencia de outro estado..." Esta a linha informadora do contista que, afinal, em subito, define seu conto, a agonia do seu conto, agora "status" de sua arte — "Serás só, e sobre teus ombros a dor do amanhecer". Para ele, está a amanhecer tudo, da forma á palavra. Para o Archidy Picado, a palavra amanhecerá a forma. Para Altimar de Alencar Pimentel, forma e palavra constituem o clima de sua arte dramatica, utilizando, em "A Erva", material ainda desconhecido em teatro brasileiro — o trafico de maconha, seus tipos definidos, suas implicações linguisticas.

Editora HERDER

apresenta novos títulos da sua coleção de

ROMANCES

Gertrud von Le Fort, O PAPA DO GHETTO
No amalgamento de lenda e história, surge a carreira brilhante do antipapa Anacleto II que, em 1130, conseguiu dilacerar a Cristandade. Na áurea cidade de Roma, as cenas sucedem-se umas após as outras, baladescas e dramáticas, compondo uma galeria de quadros de inesquecível poder sugestivo.

Stefan Andres, REPÓRTER DE DEUS
Sinceramente interessado no problema da "deidade", o repórter de Deus percorre o mundo, interrogando gente, sòmente interessado em saber e em descobrir razões. Êle consegue reviver as passagens significativas da vida de Cristo, revestidas de novas côres, com outros perfis que não aquêles a que estamos acostumados.

Primo Mazzolari, UM GRANDE SONHADOR
Uma profunda análise dos sentimentos de Dom Stefano, vigário italiano, debatendo-se entre o desejo de continuar sua missão, e a desilusão que lhe causara o relaxamento moral de seu país, ao cessar a primeira guerra mundial. Vem-nos de Dom Stefano a esperança de que o mundo encontre um dia a coragem de perdoar, que é mais forte que aquela de odiar.

HERDER
Editôra Livraria Ltda.

Praça D. José Gaspar, 106, 3.a sobreloja n. 15 e rua Sete de Abril n. 114. Fones: 36-8817 e 37-7871. - C. Postal, 7509. - S. Paulo.

ÚLTIMOS LIVROS

ENFIM, A POESIA

WILSON MARTINS

Enquanto as chamadas vanguardas procuram transformar a criação poetica em enigma figurado, a poesia reconquista pouco a pouco o terreno perdido. Dois grandes poetas, os srs. Lêdo Ivo (1) e Mauro Mota (2), absolutamente insuspeitos no que se refere à "modernidade" e ao instinto literario, acabam de mostrar, pelo exemplo, que não há poesia sem linguagem e sem sentido; que "poesia é comunicação", sim, mas não qualquer comunicação; que as técnicas literarias devem servir ao conteudo poético e não o contrario; que nada disso exclui a "participação", social ou politica, simplesmente humana e sentimental, ou a integração do espirito no mundo exterior; e, enfim, que, para além da comunicação, e como sua finalidade precipua, a poesia não pode excluir a emoção. Tudo o mais é literatura.

O novo livro do sr. Lêdo Ivo é tanto mais auspicioso por vir depois de uma série de volumes em que as suas incontestaveis qualidades de poeta já se esclerosavam num certo mecanicismo de forma, quase desprovido de substancia e, de qualquer maneira, sem alcançar o plano de excelencia que fez de sua estréia um dos acontecimentos marcantes em nossa vida literaria. Com Estação Central, *ele readquire toda a sua espontaneidade, o calor humano que o define, sem nada perder, naturalmente, do espirito satirico ou da capacidade de observação. A primeira parte, constituida de poemas "participantes" ou politicos (no sentido largo da palavra), mostra que o poeta moderno não pode permanecer indiferente aos problemas coletivos da sua época, como nenhum grande poeta do passado tampouco o foi. Mas, ao contrario do que parecem acreditar espiritos mais impacientes, a sátira politica ou a critica social não podem ter, em poesia, nem o tom, nem o vocabulario, nem as perspectivas, da prosa comum: é poesia participante, sem duvida, mas deve ser poesia antes de ser participante. Nessa pauta, o poema exemplar do volume é "O Rei Midas":*

Tudo quanto tocas,
vês, ouves e sonhas,
falas, cheiras, cruzas
transforma-se em ouro.
O teu nome é Midas.
Passas pela vida
num carro dourado,
tua carruagem
de rei sem coroa
que leva outro rei
na sua barriga.
.....
Assim é o rei Midas,
varão de Plutarco,
varão plutocrático,
personagem aurífero
e magnificante
dêstes áureos tempos
de ouro por ouro
e dente por dente.

Já a "experiencia americana", ou o que poderia ser simbolicamente designado com o titulo "gershwiniano" de "um nordestino em Nova York", nem sempre passou pelo processo secreto de amadurecimento que produz os grandes poemas. As emoções estavam ainda frescas demais, tumultuosas e contraditórias, para permitir que o poeta as dominasse em espirito, pudesse manuseá-las à maneira de matéria plástica e maleável. Em poemas como "Outono em Washington" (tema, em principio, eminentemente congenial ao seu temperamento), encontram-se versos duros:

...os esquilos de Washington
que não podem catar suas nozes
sem que não sejam incomodados

da mesma forma por que, em outros casos, o pitoresco fácil e exterior tomou o lugar da visão poética que o viajante poderia ter daquele mundo inteiramente novo. Em compensação, a sátira contra os costumes da sociedade contemporânea, ou a proposito deles, alcança por vezes excelente expressão, como em "Aos Corretores de Filadelfia" ou em "Os Cemitérios".

Os "poemas ao filho", como os poemas da viagem americana, poderiam, aqui e ali, ter esperado sem palavras o tempo de maturação que faz os grandes vinhos e a grande literatura; mas é a poesia de excelente inspiração que se nos depara em outras composições do volume ("A Terra é Redonda", "O Ouvido" etc.). Se, nestes últimos anos, poderiamos ter sofrido a desalentadora impressão de que o sr. Lêdo Ivo compartilhava um pouco do esgotamento da "geração de 45", este volume restitui-nos o mesmo notavel poeta que fôra há quase vinte anos; ele, e o sr. Mauro Mota contam-se hoje entre os nossos mais destacados criadores de poesia, o primeiro usufruindo de toda a gloria possivel na vida literaria, o segundo sofrendo ainda de uma injusta e inexplicavel falta de reconhecimento e consideração crítica. Contudo, juntamente com João Cabral de Melo Neto, o sr. Mauro Mota asseguraria a transição de Carlos Drummond de Andrade para as gerações mais novas; em outras palavras, superando o Modernismo sem renegá-lo, compreendendo que as "pesquisas" poéticas só têm qualquer validade enquanto não sacrificam a poesia, ele mostraria, como o sr. Lêdo Ivo, os rumos possiveis de uma criação literária que fôsse pelo menos tão vigorosa quanto a do passado, prolongando-a e enriquecendo-a com a sensibilidade forçosamente diversa do nosso tempo. Mesmo na "poesia do objeto", o sr. Mauro Mota assina composições de grande beleza:

Meses e meses recolhida e murcha,
sai de casa, liberta-se da estufa,
a flor guardada (o guarda-chuva). Agora,
cresce na mão pluvial, cresce. Na rua,
sustento o caule de uma grande rosa
negra, que se abre sôbre mim na chuva.

A prova, entretanto, de que estamos vivendo um inegavel "regresso" sôbre as desarticulações poéticas das vanguardas mais ousadas (embora menos ricas de substancia emotiva) está em que uma poetisa festejada e de belas qualidades, como a sra. Lupe Cotrim Garaude (3), já não hesita em se apresentar como "neoparnasiana", e que as "Elegias" do sr. Mauro Mota reabilitam de forma esplendida o velho soneto tão combatido. Assim, por exemplo, o terceto final da "Elegia n.o 2":

Que palidez na face! Inutilmente
busco abraçar-te. Foges, que és sòmente
sombra, perfume, ressonância, imagem.

ou a primeira estrofe da "Elegia n.o 8":

As mãos leves que amei. As mãos, beijei-as
nas alvas conchas e nos dedos finos,
nas unhas e nas transparentes veias.
Mãos, pássaros voando nos violinos.

Contendo os melhores poemas de volumes anteriores e as novas composições dos ultimos anos, o Canto ao Meio *situa definitivamente o sr. Mauro Mota num plano excepcional de nossa poesia. Esse livro e o do sr. Lêdo Ivo bastariam para que o ano literário não fôsse, em matéria de poesia, absolutamente desalentador; e o da sra. Lupe Cotrim Garaude, se não tem a mesma maturidade intelectual, os mesmos acordes profundos, a mesma variedade de sondagem espiritual, revelaria, contudo, que alguma coisa se acrescentou aos seus volumes anteriores. Maior unidade de inspiração serviria, com certeza, para dar aos poemas aqui reunidos todo o significado que neles se encontra implicitamente contido; assim, tudo poderia estar organizado em torno desta bela estrofe de "Inédito Diálogo":*

Entre o mundo e o homem
sempre existe
um inédito diálogo;
encadeada circunstância
de hoje de ontem.

Já o sr. José Maria da Silva Ramos (4), homem de evidente sensibilidade, não consegue transformá-la, nos dinamos da "estação central" a que alude o sr. Lêdo Ivo, em matéria de poesia; é a sua, também, uma poesia "participante", mas no plano religioso, procurando transmitir um tipo de experiencia que parece decididamente resistente, por um lado, à frivolidade da literatura, e, por outro, às suas possibilidades de convencimento. O sr. Heitor Humberto de Andrade (5), como a sra. Maria de Jesus (6) não têm, aparentemente, na poesia, o seu meio mais indicado de expressão. Esta última não distingue "só", adjetivo, e "só", advérbio ("se chovesse nesta noite, / não sei, talvez / as pessoas não se sentissem tão só"), o que se repete mais de uma vez no decorrer do volume; o primeiro tem a "indignação cívica", o sentimentalismo de espirito, mas ainda não dispõe dos instrumentos intelectuais indispensaveis:

o homem
que limpa
a cidade
é um desconhecido

diz ele num poema intitulado "O lixeiro".

Do inferno poético a que se devem rejeitar esses dois livros, passariamos ao limbo indiferente e neutro do Acalanto para a Menina Morta, *da sra. Idelma Ribeiro de Faria (7): são, ainda uma vez, os poemas de uma pessoa sensivel, sem o dominio do verso como instrumento intelectual, isto é, sem aquela espécie de "profissionalismo" que distingue os poetas no mundo da literatura como distingue os atletas no mundo dos esportes. A tentação irresistivel seria a de dizer deste livro que contém bons poemas para um amador, mas não para um amante da poesia; também aqui, e por escandaloso que pareça, a realização marcada de perenidade resulta de uma excelencia puramente técnica (no sentido vago do vocabulo) sem a qual a palavra "literatura" seria vazia de sentido.*

*Considerando-os, embora, um pouco fáceis, um pouco pobres de conteudo, prefiro, entretanto, os poemas politicamente "comprometidos" do sr. Carlos de Queiroz Telles (8). A apresentação tipografica já é, de si mesma, um achado; e seria injusto não reconhecer que, no plano do que poderiamos denominar a "poesia polêmica", o sr. Carlos de Queiroz

UMA VOZ

Conto de LÚIS MARTINS

Não chega a ser uma historia... Para começo de conversa, não sei como acabou. A's vezes penso que o fim — se é que teve um fim — seria dramatico, ou mesmo tragico; mas é evidente, também, que tudo poderia não ter passado de uma brincadeira.

— E como começou?

— Ignoro. Peguei a coisa no meio...

— Bem. E o meio?

— Quer saber de uma coisa? Vamos mudar de assunto. Nem sei porque falei nisso... E' uma bobagem.

— Agora estou curioso! Diga pelo menos de quem se trata...

— Não sei.

— Como?! E os personagens?

— Não há personagens.

— Essa, não! Você diz que tem uma historia para contar...

— Já falei que não chega a ser uma historia.

— Mas então não é uma historia, não tem principio nem fim, não há personagens... Que é que há, então?

— Uma voz.

— Uma voz misteriosa?

— Nada disso. Uma voz, simplesmente.

— De homem?

— De mulher.

— Ah! Eu logo vi!

— Não é o que você está pensando...

— Eu não estou pensando nada, ora essa! Mas todo esse misterio para dizer que ouviu uma voz de mulher... A proposito: como a ouviu?

— Ao telefone.

— Um trote?

— Não. Linha cruzada. Olhe, o negocio foi assim: eu precisava falar para o escritorio, disquei o numero, deu cruzamento de linha. Acho chato ouvir conversas dos outros, ia desligar, mas o que me chamou a atenção e me fez ficar escutando — eu sei que é falta de educação — foi o tom da voz. Um tom monotono, monocordio, meio sussurrado, sempre igual, despido de qualquer expressão, sem a minima vibração, esquisitissimo...

— Uma voz desanimada?

— Pode ser. Mas não era bem isso... E' meio dificil explicar. Uma voz cinzenta, entende? Nunca se elevava, nunca se precipitava, nunca mudava de ritmo... Não revelava paixão, emoção, tristeza, magoa, ironia... Nada!

— Moça ou velha?

— Não tinha idade.

— Bem. Mas que dizia, afinal?

— Aí é que está. No momento em que as linhas se cruzaram, ela dizia uma coisa muito estranha: "Depois daquilo..."

— Aquilo, o quê?

— Como vou saber? "Depois daquilo, não é mais possivel; um fio de sangue nos separa".

— Puxa!

— Pois é. Aí, você sabe, eu resolvi ouvir. Não houve resposta. Sem transição, a voz continuou: "Você cumpriu seu destino. E' uma pena. Mas eu não tive culpa..."

— Disse isto?

— Bem, eu cito de memoria, as palavras podem não ser exatamente as mesmas, mas o sentido é. E' claro que fiquei curioso e interessado. Um pouco impressionado, mesmo. Dito assim, talvez não impressione muito, mas você precisava ouvir a propria voz... Impassivel. Gelada. Ela continuou falando, houve um momento em que fizeram barulho na sala, eu não entendi direito o que ela dizia, mas uma frase ficou gravada na minha memoria: "Você era apenas uma sombra".

— Um pouco melodramatico.

— Também acho. Mas na ocasião, não me pareceu.

— A mulher é biruta! E o que é que o sujeito respondeu?

— Que sujeito?

— O homem com quem ela falava.

— Eu não sei se era um homem, ou outra mulher, ou até mesmo... Não! Isto me põe arrepios na espinha... Eu ia dizer que podia ser uma criança.

— Mas você não ouviu a voz?

— Não ouvi. O inquietante, em toda a historia, é exatamente isto. E' que, fôsse quem fôsse que ouvia do outro lado da linha, não dizia uma palavra. Em nenhum momento, por meio ao menos de uma negativa, de uma exclamação, de um pigarro, revelou sua existencia. Guardava o mais completo silencio. Um terrivel silencio. Olhe, eu acho que a mulher falava sozinha...

— Absurdo! Ninguém faz uma ligação telefonica para falar sozinho... Há sempre uma pessoa no outro aparelho.

— Mas, então, por que não falava? Por que não respondia? Por que não dizia nada? Houve um momento em que a mulher perguntou: "Você está me ouvindo?" E nem assim obteve resposta. Um "sim", um "não", um ruido qualquer... Nada!

— Mas para onde você acha que ela tinha ligado?

— Sei lá! Para algum cemiterio, talvez...

— Isto é besteira! Você esta imaginando coisas... E, depois, se ela ligasse para um cemiterio, falaria com o pessoal da administração... Gente de carne e osso, como nós. Deixe disso.

— Eu falei brincando.

— Sei... Mas é bom não me ter assombração no meio. Que mais disse a voz?

— Pouca coisa que eu ouvisse. Logo depois me chamaram, o zelador do predio queria falar comigo. Não desliguei. Deixei o fone fora do gancho e fui ver o que ele queria. Não se demorou, tinha apenas um recado a dar, sem importancia nem urgencia, coisa de dois minutos. Voltei, e tornei a por o fone no ouvido.

— A mulher ainda falava?

— Falava. Mas estava no fim. Ouvi apenas as ultimas palavras.

— Quais?

— Na mesma voz de sempre, sem elevar ou abaixar o tom, sem demonstrar nenhuma emoção, ela dizia: "Não me arrependo do que fiz. Era preciso. Não tenho remorsos, mas sinto saudades. Nunca pensei que uma sombra fizesse tanta falta... Adeus!" E desligou. Eu ouvi o estalido seco do aparelho cortando a ligação.

— E depois?

— Fiquei com o fone colado ao ouvido durante alguns minutos. Nada mais ouvi. Apenas um fantastico, opressivo, irreal silencio.

— E'... Não deixa de ser curioso. E você nunca soube quem era a tal mulher?

— Nunca... Você compreende, essas coisas excitam a imaginação... Mandei juntar todos os jornais velhos que ainda havia em casa — e pus-me a lê-los com furia...

— Para que?

— A' procura da noticia de um crime. Eu estava convencido de que houvera um crime. Para mim, aquela mulher era uma assassina.

— E descobriu alguma coisa?

— Não sei.

— Como, não sabe? Descobriu, ou não descobriu?

— Bem. Encontrei a noticia de um crime: um homem assassinado em circunstancias misteriosas. A amante fora detida como suspeita, mas logo a puseram em liberdade, por falta de provas.

— Isto não quer dizer nada.

— Eu sei. Mas, dois dias depois do tal telefonema, ela apresentou-se espontaneamente á policia, para confessar. Estava completamente louca, ao que parece. Dizia que o amante era uma sombra...

— E como acabou a historia?

— Não faço a menor idéia. Aliás, eu já lhe disse que não é uma historia. Não tem principio, nem fim. Parece que as autoridades não levaram muito a sério a mulher. Os jornais referiram-se ligeiramente a isso, depois deixaram de falar no caso, passando a tratar de outro crime.

— Seria curioso investigar... Poderia ser a mesma mulher do telefonema.

— E poderia não ser. Afinal, não lhe ouvi a voz; e só pela voz seria possivel identifica-la. Eu não quis tentar.

— Por que?

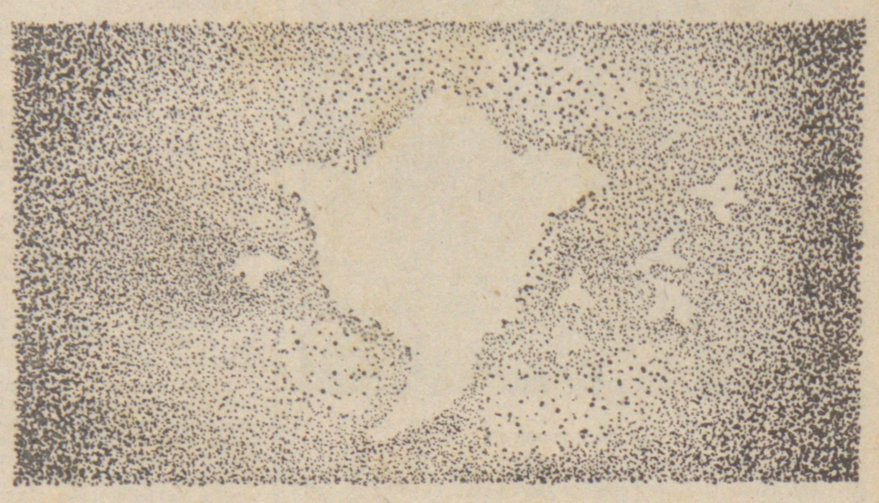
— Tinha medo.

— Medo de que?

— De que fosse a mesma pessoa. Pense um pouco... Se ela assassinara o amante e falava com ele, é porque ele devia estar em outro aparelho qualquer ouvindo-a... E, se não respondia, é porque estava morto.

— Sim. E daí?

— Daí? E se as linhas não estivessem cruzadas?



A rosa discursiva

O poema reconstrói
A rosa
No seu labor vegetal.
A natureza, não

Das nuvens colhe
Sua fluidez.
Da terra, o vermelho
Que incendeia.
Do olhar, o brilho
Que a ilumina.
Da natureza, a harmonia
De suas pétalas.
Da matéria, seu odor.
Do amor, seu frêmito.
Da vida, sua duração.
Da morte, seu final
Despetalar.

Parece dialética e mineral.
Não é.
A rosa é demagógica.
A palavra, não.

Monólogo de coveiro

A vida, a vida
Reduz-se a isto:
Uma corda, uma pá,
Um buraco no chão.

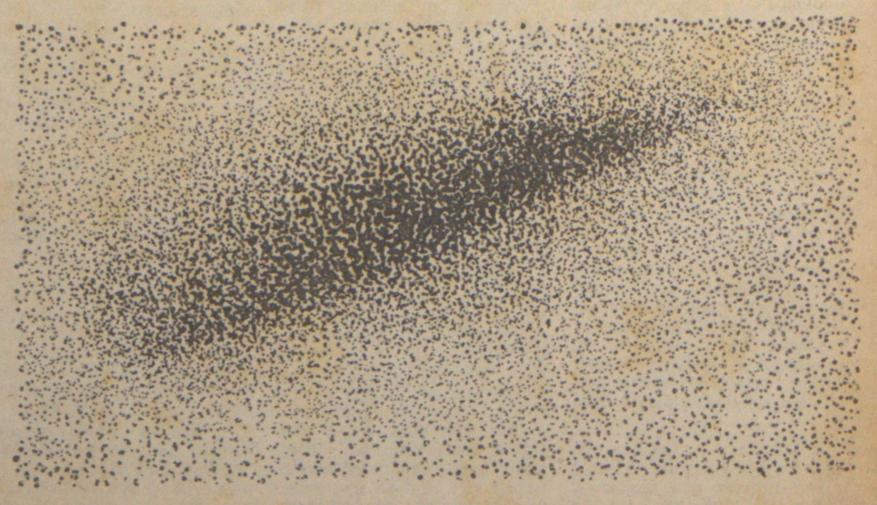
Bôca sem dente
Que nos engole,
Fria noite
Que nos devora.

Sete palmos de terra,
Sete desejos vãos,
A mão sôbre o peito
Por fim apaziguada.

A vida, a vida
Aqui acaba em silencio;
Ali a morte
Abre sua nova trincheira.

ANTÔNIO RANGEL BANDEIRA

Ilustrações de RITA ROSENMAYER



Xamanismo e aculturação

HERBERT BALDUS

II

Os Tapirapé, portanto, não restringiam, como certos outros povos, o exercicio do cargo de xamã a determinado tipo humano. Empossando nele tanto extrovertidos como introvertidos, picnicos como leptossonicos, deram base mais ampla ao xamanismo, assegurando-lhe melhor a sobrevivencia. O que, porém, mais evidenciava a função integradora dessa instituição era o fato de continuar existindo pessoas que, servindo á coletividade naquele cargo, em obediencia ao padrão de comportamento tribal, não tomavam em consideração o seu destino individual, apesar de lhes ser conhecido o fim fatal que, normalmente, esperava o xamã, isto é, a sua execução como feiticeiro ruim. Tornaram-se ambivalentes pelo poder sobrenatural que traziam em si, poder capaz de, por um lado, defender a comunidade contra as forças malignas e, por outro, agredi-la como se ela fôsse uma dessas forças. Poder bom e mau ao mesmo tempo e, por conseguinte, proprio para provocar suspeitas e temor. E' verdade que, já então, havia talvez ligeira tentativa de emancipação quando o astuto Kamairahó me afirmou suavemente saber apenas "sonhar pequeno", isto é, ser fraco como xamã e, portanto, inofensivo. A aculturação mesma se faz notar a esse respeito pela declaração feita cinco anos depois a Wagley (ib:38) por um jovem Tapirapé, conhecedor da vida dos brancos no Araguaia e que categoricamente se negou a assumir o perigoso cargo, alegando terem os seus matado muitos xamãs. De fato, Wagley (ib.:16) relata a execução de Urukumy, a qual me foi confirmada em 1947, por ocasião de minha segunda visita a Tampi-táua.

Nesse ano verifiquei existirem 62 habitantes na aldeia. Doze anos antes havia 130. A fartura de alimentos vegetais havia desaparecido e, com isso, a ilimitada hospitalidade. As mulheres, outrora completamente nuas, amarravam, ao avistar os brancos, trapos á cintura, sendo que algumas delas punham vestidos. Mas a influencia da nossa civilização parecia limitar-se a essas exterioridades, embora os contatos com os sertanejos se tivessem tornado mais frequentes. O que, então, mais me impressionou foi, justamente, ver e sentir na realidade aquilo que tão bem conhecemos teoricamente: o carater superindividual da cultura no sentido de ela sobreviver aos individuos, continuando a funcionar além da existencia deles. Assisti, por exemplo, ás mesmas danças executadas doze anos antes, mas agora, com outros dançarinos. Aqueles que então tinham entre dezoito e trinta anos, estavam quase todos mortos. Os Tapirapé, exceto alguns, não costumavam alcançar m[illegible]idade. Nem por isso sua cul[illegible] de 1935 tinha deixado de conservar-se em todos aqueles aspectos que pude observar em 1947.

Por coincidir minha segunda visita com o tempo da sêca, não me foi possivel assistir á cerimonia do Trovão — importante componente do xamanismo, propria, porém, de outra estação do ano. Com a despopulação, também o numero de xamãs havia diminuido. Notei existir apenas um, mas este era bastante poderoso. Wagley (ib.:37) o menciona como participante muito ativo daquela cerimonia quando realizada em 1940, acrescentando que, então, já de "há muitos anos" estava tratando de doentes. Escreveu seu nome "Pancéi", correspondente ao "Pancai" registrado por mim em 1935. Eu anotara, também, o seu nome cristão — Antonio Pereira, dado por um missionario, e conservado até á morte de seu portador, ao passo que o nome tapirapé estava substituido, em 1947, pelo de "Vuatanamy", com que se chamava, em 1935, influente lider e xamã então falecido.

Ao ver Pancai pela primeira vez, calculei que deveria ter uns vinte anos. Dançava numa fila com homens adultos. E partilhava a rêde com uma jovem de cerca de treze anos, ainda não menstruada. Morava com Maninohó na mesma casa, mas não parecia ter bons sentimentos a respeito dêste xamã. Quando revi Pancai doze anos depois, êle tinha mudado com o seu nome também a aparência: o adolescente insignificante de antes se transformara no forte e vigoroso Vuatanamy, guerreiro contra inimigos na terra e nos céus. Mas o que o distinguia do portador anterior dêste nome era a terribilidade. Aquele, tinha atraído muita gente para morar sob sua tutela numa grande casa, saía de manhã alegremente com a mocidade para caçar, e era marido terno como quase todos os Tapirapé. Êste, habitava pequena cabana exclusivamente com mulher e uma menina. Antes mesmo de chegar, em 1947, á aldeia, já encontrara em Pôrto Velho, no rio Tapirapé, Maretiã, índia Tapirapé de cêrca de trinta e oito anos que, refugiada de Tampiitáua, vivia tragicamente sozinha sob um miseravel abrigo. Enquanto, delicadamente, com mão tão leve, que mais parecia uma carícia, matava os mosquitos que em mim pousavam, ia contando sua triste história: estava separada dos seus porque Antonio Pereira lhe tinha batido com facão na cabeça, ameaçando matá-la, por ela não querer trabalhar. A brutalidade dêsse homem me foi comprovada logo ao visitar sua casa. Encontrei-o fustigando com feixe de varas de taboca o ombro de sua jovem mulher Maeteraó que, sentada, se curvava para frente e soluçava em voz alta. Vendo o lugar açoitado equimosar-se, não me contive e ameacei o atormentador, gritando que eu lhe bateria também se não parasse imediatamente com aquela surra. Parou rindo, mas desde então empunhava, quando em minha presença, comprido punhal, acompanhando-me assim armado até durante minha viagem de regresso. Soube, então, que fôra ele o matador do grande e bondoso xamã Urukumy, tendo-o assassinado quando, fora de si pela morte da mulher e filho, o incriminou pelo sucedido. Executar um feiticeiro mau já consagra um jovem xamã tapirapé. A adoção do nome Vuatanamy aumentou o prestígio e o que, em 1947, evidenciava ainda mais o poder dêsse valentão era o fato de êle ter duas mulheres: Maeteraó e Eiróa, esta uma moça de cerca de vinte anos que morava na casa vizinha, mas o acompanhava com aquela, sem ser irmã dela, durante a marcha de meu regresso e que era considerada "a outra mulher dele". A bigamia, não sendo norma entre êsses indios, era, no caso dêle, prova de fôrça.

Mas êsse homem violento parecia destinado a sofrer desgraças. Isso, pelo menos, é o que podemos deduzir duma carta enviada a mim por Frei M.-H. Lelong que descreve como os indios Kayapó, logo depois da minha partida, atacaram Tampii-táua na ausência dos habitantes masculinos, saqueando-a, queimando suas casas, matando e roubando mulheres. Entre as mortas menciona o dominicano francês "femme de Perera" e entre as roubadas "une jeune fille" do mesmo (cf. Baldus 1948:142). Informaram-me, depois, que o infeliz xamã empreendeu sozinho a perseguição contra os inimigos, fazendo longas caminhadas até ter sido atingido por um tiro na perna. Tampiitáua foi abandonada definitivamente pelos seus habitantes, que, tendo perdido seus utensílios e provisões de víveres, procuravam a proteção dos brancos estabelecidos, em numero cada vez maior, nas margens do rio Tapirapé.

Em 1953, porém, quando Wagley (1955:99-106) retornou a êsses índios, encontrou-os reduzidos a 51 indivíduos que tinham construido nova aldeia perto da foz daquele afluente do Araguaia. Observa o etnólogo norte-americano (ibidem: 101-102) que, de 1947 a 1950, viviam tão dispersos que deixaram de existir como unidade social, mas persistindo mentalmente em sua cultura. E que poderiam, portanto, reedificar, embora com modificações, a vida social, fato êsse que representaria "a striking example of the difference between a society and its culture". As perdas culturais notadas por Wagley, em 1953, manifestaram-se pelo crescente abandono da arte de trançar cestos (ibidem: 105), pela não-observancia das abstenções alimentares (ib.) e pelo desaparecimento do xamanismo (ib.:104). Assim, ninguém queria admitir ser xamã e diziam que dois homens, um dêles Antonio Pereira, seriam capazes de "curar" um pouco sem terem, porém, os poderes formidáveis dos antigos xamãs (ibidem).

Instalaram-se junto à nova aldeia tapirapé freiras da Ordem das "Irmazinhas de Jesus". Em 1955, segundo informação que me foi dada pelo Irmão Francisco, auxiliar desta missão, Antonio Pereira tampouco vivia, a modo tapirapé, em maloca de varias familias, mas continuava, como já em 1947, morando exclusivamente com mulher e prole, em casa situada fora do circulo das outras casas da aldeia e escondida atrás de arbustos. Assim o encontrou, também, em 1957 o fotografo Erwin von Dessauer (1960:27), que o chama, significativamente, de "o chefe antigo", e assim, como o mesmo viajante me relatou verbalmente, morou até 1960, ano em que foi morto a tiro de fuzil por outro Tapirapé. A morte do ultimo xamã e a maneira pela qual se deu representam a fase a que o processo da aculturação tinha chegado por ocasião desse acontecimento: na execução em si funciona a cultura tradicional, tendo-se modificado, porém, o instrumento executivo, agora arma de fogo.

As ultimas informações sobre os Tapirapé me foram dadas no ano passado (1963) pelo referido Irmão Francisco. O numero deles havia aumentado para 62. Nem praticavam mais atos xamânicos nem intoxicação pelo fumo, para cair em transe. Chamaram de "bobagem" o que Wagley escreveu sobre a cerimonia do Trovão (apesar da excelente documentação fotografica comprobatoria desta descrição).

Assim, os antigos habitantes de Tampii-táua e seus descendentes, tendo conservado sua lingua e importantes traços da cultura material, reorganizado sua sociedade e começado a multiplicar-se, cortaram as heroicas relações do mundo tapirapé com o sobrenatural, para estreitar cada vez mais os laços que os unem a um mundo que eles ainda não compreendem e que os não compreende, tampouco. Sabem agora que os brancos têm de morrer também, mas já ignoram o fator espiritual maximo da antiga cultura tribal. Obtendo aquele conhecimento biologico ao passarem da propria cultura para a nossa, perderam a maneira de crer que lhes tinha vindo dos antepassados e com isso os meios de canalizar a ambivalencia. A combinação xamânica de tendencias para o bem e o mal não pode funcionar num ambiente cristão; aí não se viaja ao céu para brigar nem se executa, pelo menos atualmente, feiticeiro mau. A aculturação deu fim ao xamanismo, mas ao "escapismo" dará apenas nova forma. Pois, para nós mortais, o bem e o mal parecem ser forças eternas.

Herbert Baldus. "Os Tapirapé, tribo tupi no Brasil Central". Revista do Arquivo Municipal, vols. XCVI, CXXIV, CXXVII. São Paulo, 1944-1949. Ib., "Tribos da bacia do Araguaia e o Serviço de Proteção aos Indios". Revista do Museu Paulista, N. S., vol. II, São Paulo, 1948. — Ib., "Caracterização da cultura tapirapé. Indian Tribes of Aboriginal America". Selected Papers of the XXIX th International Congress of Americanists, Chicago, 1952.

Erwin von Dessauer, "Vanini", Müchen, 1960.

Roberto Cardoso de Oliveira. "A situação atual dos Tapirapé", Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, N. S., Antropologia n.o 3, Belém do Pará, 1959.

Charles Wagley, 1943, "Xamanismo tapirapé", Tapirapé Shamanism", Boletim do Museu Nacional, N.S., Antropologia n.o 3, Rio de Janeiro, 1943. — Ib., "Tapirapé, Social and Culture Change", 1940 — 1953. Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas (S. Paulo 1954), vol. I. São Paulo, 1955. Charles Wagley e Eduardo Galvão, "The Tapirapé, Handbook of South American Indians", vol. 3. Washington", 1948.

Formas prospectivas da linguagem

GRACO DA SILVEIRA SANTOS

Na segunda serie de conselhos a Sancho Pança, alude D. Quixote a termos que vêm enriquecer a lingua "sobre a qual têm poder o uso e o vulgo" (Cap. XLIII). O mesmo conceito, porém, de modo mais preciso, aparece no sec. XVIII: David Hume atribui ás massas a criação da linguagem e Voltaire afirma que "os erros do povo, cedo ou tarde, fazem lei" (1). Para que tal assertiva se atualizasse, bastaria substituir o termo erros, vindo de uma epoca em que se acreditava na existencia de um idioma-padrão pelo qual seriam julgados os desacertos e os primores do vernaculo. Ora, em nenhum país, em nenhuma academia de letras do globo, poder-se-ia encontrar alguém cuja elocução fosse o paradigma, ou modelo do idioma perfeito; êste será um ideal, nunca uma realidade. Eis porque, a-par-da gramatica normativa, codigo da palavra escrita, modernos estudos de linguistica vieram colocar a gramatica descritiva, que apenas registra os fatos, nem bons, nem maus, do "sermo vulgaris", liberta de preocupações pedagogicas (2).

Por outro lado, tanto as prescrições quanto as proscrições didaticas não impedem por muito tempo as rebeldias do falar quotidiano, pelo que lembram a Ferdinand Brunot, em sua obra-maxima, "obstaculos de teias de aranha fechando as alamedas pelas quais o uso avança, irresistivel e soberano" (3). E' um fato de observação facil e imediata que na França — mesmo na França, escritores de primeira agua dão guarida a vocabulos e torneios da fala e, em certa circunstancia, um linguista do porte de E. Sapir prefere determinada construção "proibida" á construção "correta". Qual a razão de tais preferencias?

No mesmo passo do D. Quixote, acima citado, observa o fidalgo manchego que modos de dizer e vocabulos plebeus muitas vezes são expressivos, ainda que se trate de termos torpes como o nefando "regoldar" (eructar). Expressivos não é tudo: ninguém desconhece outros predicados da fala, ato espontaneo do individuo, em contraste com a forma literaria, disciplinada e um tanto artificial, como fôra o latim erudito, enfatico e mesclado de helenismos. A ilustre romanista d. Carolina Michaelis de Vasconcelos lembra que a lingua usual é simples, concisa, facil, sem cerimonia, natural, inventiva, realista, evolucionista, vivaz e progressiva (4).

Dentre os dez adjetivos aí alinhados, o mais significativo é, sem duvida, "vivaz", pois acentua energicamente o traço divisorio de duas areas da linguagem: a social, ou idioma, e a pessoal, ou fala. Nesta, a atividade do espirito é tumultuaria, o ritmo vivido e mobil; naquela, polida e culta, há tendencia ao refinamento e á imobilidade. Êsse contraste cujas componentes correspondem, qual a qual, á rasteirice e á elevação dos sentimentos, envolvem numa constante de fino humorismo os dialogos entre fidalgos e plebeus, nos romances romanticos.

Para ilustrar (passe o anglicismo) as duas tão discordantes manifestações da linguagem, que são, em essencia, o mesmo fato, tanto a ilustre romanista como o grande linguista J. Vendryes recorrem a uma comparação que H. Delacroix ("Le Langage et la Pensée") atribui a terceiro autor e vem a ser a seguinte: "Sob a camada de gelo da linguagem culta desaparece o rio do falar quotidiano. Mas, tanto que a superficie gelada se quebre aqui e ali, ouve-se o marulhar das aguas vivas esguichando pelas rupturas". Prolongando a comparação, acrescenta Vendryes: "O frio que produz o gelo e desejara reter o curso d'água é o esforço dos gramaticos e pedagogos; o raio de sol que devolve a liberdade ao idioma é a marcha vitoriosa da vida indomavel sobre as regras, a quebrar os entraves da tradição" (5).

E' ponto pacifico, entre as autoridades de todos os tempos, que o linguajar das massas precede a disciplina gramatical das classes cultas. "Tôda mudança significativa que na linguagem existe", escreve Sapir, "tem de existir inicialmente como variedade individual" (6). Cumpre notar, entretanto, que embora de origem individual, as contribuições renovadoras têm de ser sancionadas por grupos sociais e nada significam até serem admitidas pela comunidade linguistica (7). Para tanto, salvo quando se trata de criação ou formação de termos cientificos, as contribuições da fala esperam décadas e muitas vezes seculos para se incorporarem ao patrimônio do idioma. Tal é o caso do ritmo sintatico. Em qualquer caso, é o principio saussuriano, tudo o que é diacrônico (evolutivo) na lingua, só o é pela fala (8).

Entretanto, se nada existe na lingua que não tenha existido inicialmente como variação individual, também nada existe na iniciativa individual que já não esteja contido no idioma. E' uma contradição apenas aparente, se considerarmos que o espirito obedece a leis proprias, as quais possuem um limite de variabilidade — no caso o consenso das partes integradas na comunidade linguistica. Decorre o fato de um principio filosofico segundo o qual todas as mutações estão subordinadas a uma estrutura fundamental que as estimula e depois as absorve. As relações entre a fala e a lingua, ou, para evitar equivocos, entre a lingua usual e a escrita, são as mesmas que distinguem a existencia e a vida, uma representada pela atividade propria de todo organismo, outra pelas alterações que a existencia, ela mesma, experimenta. Eis o conceito de progresso, em linguagem.

A este mesmo resultado, mas baseando-se exclusivamente em dados que a linguistica lhe forneceu, chegou o grande mestre da Escola de Genebra, Ferdinand de Saussure, ao declarar que "os valores emanam do proprio sistema" (9). Mas, inexplicavelmente, negou ás leis que regem a ordem fundamental igual natureza das que regulam as mutações (leis sincronicas e leis diacronicas em sua terminologia), assunto de que já tratamos em dois artigos para este jornal (q. v. "O Estado" de 18-III-51 e 27-I-52). Ainda assim, a distinção entre a fala e o idioma, isto é, entre o contributo pessoal e a instituição social, neste setor da Sociologia, foi necessaria e clarificadora, embora algumas autoridades, entre elas Jespersen, considerem algo excessiva e brutal a dicotomia lingua-fala, no sistema saussureano. Esta censura, entretanto, não envolve questão de doutrina: incide apenas sobre o rigor metodologico do mestre, num livro acessivel até a leigos.

De outra parte, mas dentro do mesmo tema, apreciados em pequenos periodos, embora sejam inumeras as formas prospectivas da lingua usual, é praticamente nula a quantia das que se incorporam definitivamente ao acervo da lingua escrita. Em dado momento vocabulos e expressões adquirem grande voga e se empregam, até de modo irritante, em discursos, entrevistas, artigos de jornais, anuncios de marcas de automovel e pastas dentifricias. A linguagem estropiada de "colunistas" irresponsaveis encontra eco no radio e na televisão e se propaga com a velocidade das ondas hertzianas. Mas, passado um lustro, ás vezes nem isso, desaparecem. Outras vezes os chamados neologismos não passam de arcaismos que voltam ao uso corrente depois de um socio de dois ou três seculos. Na area muito mais rica e interessante da semasiologia, ora a ressurreição é de forma e sentido, ora este volta com acepção oposta: o termo com que o povo estigmatiza a mulher transviada era o nome de uma deusa e significava "pura, donzela" (q. v. o dic. de Moraes, ed. de 1813) e a "palida donzela", Inês de Castro, era assim designada por L. de Camões depois de ela ter dado dois ou três filhos a D. Pedro, o justiceiro.

Quando se afirma que todas as alterações da lingua de amanhã se preparam na fala de hoje, certamente isto não significa que todas as inovações de hoje se integrarão na lingua de amanhã. E' estimavel, também neste ponto, a contribuição de Eduardo Sapir. Tratando de três casos já nitidamente delineados que o inglês falado de hoje imporá, dentro de espaço de tempo talvez não muito longo, ao inglês culto de amanhã, estabelece duas condições para que as mudanças em potencial se concretizem: que as variações individuais se acumulem em certa direção e que haja uma seleção, embora inconsciente, por parte dos que falam. Ainda voltaremos a esta questão na qual, como em todas da mesma natureza, se a formulação do pensamento é nova, a fôrma é antiga.

(1) — Apud E. Leoni-Genio da Ling. Port.
(2) — Marouzeau-Linguist. — pag. 53.
(3) — F. Brunot — La Pensée et la Langue — Introd.
(4) — C. Michaelis de Vasconcelos — Lições de Fil. Port., pag. 233.
(5) — J. Vendryes — Le Langage — Pag. 325.
(6) — E. Sapir — A Linguagem, trad. de J. Matoso Camara Jr. Cap. VII.
(7) — K. Jaberg — Aspects Geogr. du Langage — Pag. 79.
(8) — F. de Saussure — Curso de Linguist. General — Trad. de A. Alonso, pag. 172.
(9) — Idem, pag. 198.

LITERATURA BRASILEIRA

Castro Alves em São Paulo

VICENTE DE PAULO VICENTE DE AZEVEDO

V

Antes de prosseguir na enumeração, um tanto ou quanto enfadonha, das datas que integram a **Cronologia de Castro Alves em S. Paulo** — detenhamo-nos por breves instantes na apreciação dos motivos que levaram os amantes a ruidosa separação que ocasionou, indiretamente, o desastre, fato de consequências fatais e inesperadas. Assim é a nossa existência: uma pedra no caminho, ou uma pedrinha no sapato podem mudar-lhe o rumo e o ritmo e conduzir aos mais imprevistos e imprevisiveis destinos.

Jorge Amado, na versão da vida do poeta (A.B.C. de Castro Alves, 7.a ed.) descreve com mão de mestre o estado d'alma do amante abandonado:

"Amiga, deixa que eu te fale da desgraça do amor. ...Um dia ela chega, a bem amada, a definitiva, a unica, a de hoje e de sempre, a que buscamos doidamente no corpo e no coração das outras mulheres". E tudo são risos, é uma primavera que desata em flor, luminosa, na alma. "Ela é musica e poesia, realidade e sonho, aventura e viagem".

"E um dia ela parte, outro a espera". "...e esse é o mais desgraçado dos dias".

Impossivel traduzir com mais vigor, com mais sentimento, com mais coração a tragédia de Castro Alves, o seu sentir longe da amante.

"A.B.C. de Castro Alves" representa a interpretação da vida do poeta através do temperamento de Jorge Amado. Não inovou, não mergulhou no pó dos arquivos. A outros, orfãos de talento, deixou a tarefa ingrata.

E é justamente um desses que, relendo a pagina deliciosa e tão humana do autor de "Gabriela — Cravo e Canela", verifica: acertou em cheio quando disse (ou imaginou) "outro a espera", porque outro esperava, aflito e ansioso, pela amante e seus encantos. Mas errou completamente quando supôs: ... Eugenia partiu. Aqui a fantasia o levou para além da realidade. Quem partiu foi Castro Alves. Ou mais exatamente: "Ela atirou-lhe a porta à cara". Fez mais: deitou à rua o que era seu, livros, papéis, roupas. Despediu-o, porque era ele que morava com ela, na casa dela, em comunhão de cama e pucarinho.

Não faltaram republicas de estudantes para acolhê-lo. Faltou um coração amigo sôbre o qual pudesse reclinar a cabeça dolorida; com o qual pudesse repartir o fel que tanto lhe amargava a alma. E procurou a solidão, o ermo, o campo, a natureza. Abatido pela cena e mais ainda pelo frouxo de riso que correu pela Academia — tomou da espingarda e a caça serviu de pretexto para longas caminhadas pelo campo. E só. Só com seus pensamentos, com a sua magoa, com a ruina de seus sonhos, os castelos de repente transformados em cinza, em nada. Justamente quando, pela promoção para o 4.o ano e pela proxima estréia do **Gonzaga**, sentia-se feliz, sentia-se vencedor.

Levava a arma a tiracolo, no ombro esquerdo, imprudentemente com o cano voltado para o chão. Ao saltar um valo, a arma disparou, indo a carga de chumbo alojar-se, quase toda, no calcanhar, na região tibiotarsíana.

Situam os biografos, e entre eles, **primus inter pares**, Pedro Calmon, o desastre no dia 11 de novembro. Todavia, a data certa é 14 (quatorze) e não 11 (onze). Lê-se no **Correio Paulistano:**

"**Desastre.** No sabado à tarde... o academico sr. Castro Alves foi vitima de um lamentavel desastre" etc., etc. Ora, o jornal é de 3.a-feira, 17 de novembro. O desastre, portanto, ocorreu no dia 14. Perdoe-nos o mestre a impertinencia. Trata-se de uma nuga, sem duvida. Para a historia, tanto faz 11 como 14. Mas, se nos privam de catar pulgas na pele dos leões — que havemos nós de escrever?

Desde a despedida de Eugenia, Castro Alves teve como residência a casa do cirurgião-mor Salvador Machado de Oliveira, sita à rua Marechal Deodoro n.o 34. Com a ampliação do Largo da Sé, esta rua, antes chamada de S. Gonçalo e do Imperador, desapareceu, conservando-se apenas o lado direito de quem sobe em direção à Praça João Mendes. Aí o encontrou Martim Francisco III, conforme conta nas reminiscências publicadas originalmente no **Jornal do Comercio**, de Recife, em 1923, e republicadas e reimpressas muitas vezes: **Revista do Brasil**, vol. XXV, n.o 101, ano VIII, maio de 1924; **Revista do Instituto Historico e Geografico de São Paulo**, XXXI, pag. 401, citada por Pedro Calmon.

Das reminiscências de Martim Francisco o que mais nos toca é o fato de haver encontrado Eugenia (**sic**: alta, clara, distinta, sobranceira, olhos rasgados) na casa que hospedava Castro Alves:

"Eugenia, dê um retrato meu a este menino; tire-o do album pequeno, resolveu Castro Alves sorrindo, quase".

Martim Francisco desfez-se da preciosidade que o acompanhava a 54 anos; confiou-a aos azares do correio e remeteu-a a Lucilo Varejão, no Recife. Existirá esta reliquia? Em mãos de quem?

Num movimento de compaixão a antiga amante visitava o enfermo, confortavelmente instalado na casa de amigos; seria a sua penultima residência, porque ali passou para a rua da Imperatriz, antiga do Rosario e hoje 15 de Novembro. Visita, note-se bem. Visita apenas.

Volvamos ao nosso intento de estabelecer a cronologia de Castro Alves em S. Paulo.

— 18 de novembro. **Anuncio.** Sobe á cena amanhã, 19, o drama historico em 4 atos, de grande aparato (...) original do sr. Antonio de Castro Alves — **Gonzaga — ou a Revolução de Minas.** Personagens: Gonzaga: Joaquim Augusto; Maria (sic) de Dirceu: D. Eugenia Camara. Cenario — Acessorios — Vestuario — tudo novo.

— 19 de novembro. Espetaculo em beneficio da Sociedade Artistica Beneficente indo á cena pela 3.a vez o drama **Gonzaga e o dueto O estudante e a Lavadeira.** S. exa. o sr. presidente da Provincia assistiu ao espetaculo. Segundo as aparencias, a Sociedade Artistica e Beneficente era uma das manifestações externas da **Burschenschaft** academica de S. Paulo; ou um dos pseudonimos para aparecer em publico.

— 20 de novembro. Distribuiu-se o n.o 15 d'**O Academico**, com o qual finda-se a série do ano corrente. O n.o que temos presente traz o seguinte: ... **"Vozes d'Africa"**, poesia de Castro Alves".

— Idem, 20 de novembro. O **Correio Paulistano** publica as "Vozes d'Africa" do poema dos "Escravos". Datado de S. Paulo — 1868. A versão que se encontra nas "Poesias completas" é identica. Traz a data: S. Paulo, 11 de junho de 1868. Mas a publicação, primeiro no **Academico**, e em seguida no **Correio Paulistano**, diz: S. Paulo, novembro de 1868.

— 21 de novembro. **Noticiario. Companhia Dramatica.** Segue hoje para Santos a Companhia dramatica, para ali dar alguns espetaculos. Vão com ela os distintos artistas Joaquim Augusto e D. Maria Velluti; pretendem seguir para o Rio de Janeiro e dali para Pernambuco. Como Eugenia Camara permanecia em S. Paulo, encerrava-se, assim, e nessa data, uma fase da empresa que ela fundara e chefiava. Organizaria outra, com novos elementos, como a seguir se verá. Permaneceu em S. Paulo até meados de 1869.

— 1.o de dezembro. Carta de Castro Alves a Luiz Cornelio: "Meu caro Luiz. Estou há vinte dias de cama, de um tiro que dei em mim por acaso. Este desastre caiu-me na pior ocasião. Bem vês que eu não podia escrever, e nem mandar outro escrever para minha familia isto, e só alguns dias depois é que tive portador seguro para a Bahia para explicar tudo, sem que em casa fiquem muito aniquilados. Como quer que seja, só daqui a um mês terei dinheiro, o que muito me incomoda. Visto que estou com grandes despesas, e em constantes consultas, conferencias, e etc., manda-me algum dinheiro se puderes. Estou exausto. Recomendações a exma. sra. Lembranças aos pequenos e um abraço apertado do teu velho amigo e baleado — Castro Alves". Obras, II, p. 453, **apud** Pedro Calmon, cit. Assinale-se o quanto o poeta está baldo de recursos.

— 9 de dezembro. José Bonifacio e Antonio Carlos, lentes da Faculdade e José Antonio de Andrade dirigem carta ao dr. Whitaker pedindo seus bons oficios para que venha a S. Paulo o dr. Gatiker "ilustrado medico", a fim de ver o poeta, cuja vida corre perigo (...) além do risco de ter a perna amputada. "O sr. Castro Alves é pobre, e nós também" mas "não duvidamos cotizar-nos para dar o que estiver em nossas forças". José Bonifacio e Antonio Carlos eram irmãos. O dr. José Antonio de Andrade, companheiro de advocacia de ambos, com escritorio na rua do Ouvidor, hoje José Bonifacio, n.o 39, aliás, residencia de José Bonifacio.

— 15 de dezembro — Chega a S. Paulo e é posta á venda a peça musical **Recitativo**, impressa no Rio de Janeiro. Igualmente **A Hebréia**, poesia de Castro Alves, posta em musica por Cardoso de Menezes.

— 19 de dezembro: o barão de Itauna (Dr. Candido Borges Monteiro) presidente da Provincia visita Castro Alves. Assim registrou o **Correio Paulistano** o fato: **"Ação louvavel.** O exmo. sr. barão de Itauna, em consideração do grave estado de enfermidade em que se acha o distinto poeta sr. Castro Alves, foi ontem visitá-lo e, na qualidade de habilissimo medico operador que é, prestar-se a examinar a perigosa ferida do doente e dar a respeito seu valioso parecer.

"O exmo. sr. barão conferenciou com o medico assistente sr. dr. Lopes Baptista, e, segundo nos consta, é sua opinião que o estado do enfermo não é desesperador, julgando possivel a sua cura, mesmo dispensando-se a amputação da perna".

Louvavel ação, porque o barão de Itauna, ao visitar o enfermo, colocava-se acima das injunções politicas: conservador, nomeado presidente da Provincia pelo gabinete Itaborahy — enquanto Castro Alves se alistava ostensivamente entre os liberais. Discursara no banquete oferecido a José Bonifacio. Manifestava suas idéias mais do que liberais, democraticas, e até republicanas.

— Durante esse periodo ocorrem dois fatos em dias que não podem ser fixados: a visita de Martim Francisco que, ainda menino, vai levar-lhe, a mando da familia, uma bandeja de cálices de cocada.

O outro fato é a mudança para a rua da Imperatriz, onde ficava mais proximo de seu medico assistente dr. Lopes dos Anjos. Podemos assim reconstituir as suas residencias em S. Paulo: 1.a) O hotel de Europa, sito, então, na rua de S. João e mais tarde transportado para a rua Direita, esquina de S. Bento, nos chamados **quatro cantos;** 2.a) A casa de Eugenia Camara, sita no Largo 7 de Setembro, antigo largo da Forca; 3.a) Na rua de S. Gonçalo, mais tarde do Imperador e depois **Marechal Deodoro.** Pedro Calmon, repetindo Martim Francisco, diz rua Deodoro. Ora, Martim Francisco, num traço muito seu, privou do titulo de marechal o proclamador da Republica: literalmente: "Na então rua do Imperador (atual Deodoro, está visto)". O breve comentario, posto entre parentesis, é uma alusão á mudança de nome, posterior à Republica. Sem perceber a intencional omissão, Pedro Calmon repetiu: Rua Deodoro. Na mesma pagina: dá a Itauna o titulo de visconde, quando então era ainda barão; fala em "... varanda (...) do camarote (...) no saguão (...) da Faculdade de Direito" — três coisas que não existiam — no [illegible] edificio; não há mesmo noticia de ter Castro Alves usado a palavra no **salão nobre** da Faculdade, onde se realizavam as solenidades; e finalmente usa a expressão **outeiro,** para dizer reunião literaria. Essa palavra, corrente no vocabulario de Recife, era desconhecida em S. Paulo. Perdôe o mestre estas microscopicas rabugices.

A **republica** de estudantes onde Martim Francisco visitou o poeta era, ou havia sido, residencia do cirurgião-mor Salvador Machado de Oliveira, tio (?) de Brasilio Machado. 4.a e ultima residencia: á rua da Imperatriz, hoje 15 de Novembro.

A SEMANA E OS LIVROS

Edições recentes

Com a publicação de **"Manuelzão e Miguilim"**, de J. Guimarães Rosa, inicia-se a reedição (agora em três volumes), das narrativas aparecidas há anos, sob o título geral de "Corpo de Baile". Proporciona-se, assim, ao publico, maior acessibilidade a essa obra fundamental não somente na bagagem do autor de "Grande Sertão: Veredas", mas, também, na moderna literatura brasileira. Compreendendo "Campo Geral" e "Uma Estoria de Amor", o presente volume traz-nos de volta personagens e paragens já nossas conhecidas, integrantes da mitologia "rosiana". Já na primeira novela é grato reencontrar o pequeno morador das terras de "depois da Vereda-do-Fogo-D'Agua", nas brenhas do Mutum. Ei-lo nas suas andanças de descoberta do mundo, galopando com tio Terez, circulando dentro do risco-de-giz formado pelos silencios do Pai, pela solicitude da Mãe, pelas rezas de vovó Izidra, as birras de Drelina, de Chica, do Dito, de Tomezinho e do infernal Patori; das idas e vindas de Luizaltino, de tio Osmundo Cessim, das correrias de Pingo d'Ouro e do Gigão... Já na segunda narrativa, temos o reencontro com Manuel Jesus Rodrigues, o calado chefe dos boiadeiros, de chapéu-de-couro e jaleco côr-de-onça parda. Do alto de sua montaria, êle preside aos preparativos para a festança que põe em polvorosa o povo da fazendola de Samarra, na solidão da Serra-do-Geral. O mulherio e a vaqueirama, para não citar os agregados e vizinhos, acotovelam-se febris, antegozando os comes e bebes, a chirimia e os lundus da cerimonia da sagração da Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. O velho sertanejo, aprestando-se aos misteres de festeiro e tomando providências para o transporte do gado para Santa-Lua, observa o torvelinho. E' homem que já viveu sua vida e não tem ilusões. Pensativo, vigia seu mundo — o mundo de Leonisia, de Adelço, do velho Camilo, de Joana Xavier, dos tropeiros. Para dar maior força ás duas narrativas, J. Guimarães Rosa convoca sêres e animais, a voz do vento e o silêncio dos sertões, o sussurrar da mata, o gemer das almas penadas, a cantiga dos mendigos da estrada... E embora, como sempre, o autor desenvolva os temas em tempo e ambiente magicos, é forte, aqui, a presença do sertão, nutrindo a narração com sua seiva amarga. E', porém, na transposição do linguajar dos sertanejos que temos a parte mais importante do livro. Importante como realização técnica e experiência de novos meios de expressão. Enriquecendo a maneira de falar dos sertanejos com invenções que, aparentemente gratuitas, estão rigorosamente dentro do espirito do idioma, o narrador forja um instrumento de comunicação que delicia pelo sabor e encanta pela sonoridade. As alterações onomatopéicas fundem-se para dar maior alcance aos termos, proporcionando, também, um sentido novo e, ao mesmo tempo, exato, a arcaismos e modismos. (Editora José Olympio. Vol. XII da Coleção "Sagarana". Capa de Poty).

"Os Parceiros do Rio Bonito", de Antonio Candido, vem evidenciar mais uma faceta da personalidade de escritor e de estudioso do autor de "Formação da Literatura Brasileira": a de sociologo. Ademais, nesse ensaio sôbre "o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida", Antonio Candido, fixando uma realidade inerente ao nosso organismo social, realiza, também, excelente trabalho de pesquisador, procedendo a levantamento de fatores e de influências determinantes da constituição da nossa sociedade. Com este livro, o critico de "Brigada Ligeira" abre novos caminhos para o estudo e compreensão de fenômenos basicos da evolução da nossa terra, caminhos que levarão a áreas de investigações até agora ignoradas ou desprezadas pelos sociologos. E' licito afirmar, portanto, que estamos diante de trabalho que desde já se torna classico no genero. E' óbvio que numa mera nota bibliografica não será possivel dar idéia cabal da importancia desta obra. Adiantemos, apenas, que são multiplos os seus pontos de interesse, e isso não somente para os especialistas na matéria, mas, também, para todos que, de uma maneira ou de outra, se interessam pelo passado e futuro da nossa gente. Desde logo, o autor esclarece o que comprende por "cultura (e sociedade) caipira", como meio de se chegar á definição do tipo do caipira propriamente dito. Na sua definição, livre das influências dos retratos esplendidos, mas caricaturescos e injustos, pintados por Monteiro Lobato, Cornelio Pires e outros, Antonio Candido enfrenta o problema com objetivismo. Nesse sentido, o quinto capitulo da primeira parte do livro é definitivo, magistral. Nele temos honesto ponto de partida para a compreensão do fenômeno "caipira" e da sua importancia na nossa cultura. Avançando, o autor focaliza dados colhidos em areas de agrupamentos de caipiras em Bofete, Piracicaba, Tietê, Botucatu etc., analisando as persistencias e mudanças de costumes, os sistemas de parceria, a alimentação, a obtenção de viveres, o trato da terra, os ajustes e desajustes ecologicos, crenças e crendices, costumes sexuais, relações entre os componentes da familia e do "bairro", a assistência vicinal, o trabalho e o lazer, as influencias autoctones, africanas e européias etc. Cada uma dessas questões dá margem a interpretações que impressionam pela força dos argumentos. Outro motivo do interêsse de **"Os Parceiros do Rio Bonito"** reside na clareza da exposição e na qualidade literária do estilo. Aliás, não nos parece necessário lembrar, que no autor temos um dos nossos escritores realmente brilhantes. Apendices, bibliografia e gráficos completam a edição. (Editora José Olympio, com um retrato a bico-de-pena do autor, por Luiz Jardim, Coleção "Documentos Brasileiros", vol. 118).

ROLMES BARBOSA

O autor do ano

TEMISTOCLES LINHARES

V. deve estar satisfeito — dizia-me há dias meu companheiro de infortunio, cujas opiniões, nem sempre coincidentes com as minhas, tenho trazido para estas paginas, não só para torná-las menos monotonas, como também para incorporar aos meus modestos julgamentos os de alguém talvez menos contagiado que eu de certos prejuizos literarios, a que insensivelmente é arrastado quem escolheu, para bem de seus pecados, é claro, a incumbencia de fazer critica e frequentar as colunas dos jornais, os de alguém, como dizia, mais independente, menos enleado que eu nessa teia de Penelope da literatura — por encontrar um autor ao qual possam ser feitos elogios rasgados, francos, sem constrangimento.

— Como assim? — perguntei meio assustado. Quem é esse querubim das letras? Foi V. que o descobriu?

— Nada disso. Começa que ele não é nenhum anjo novo. E' até bastante conhecido. Bem conhecido de alguns raros que o admiram. Mal conhecido talvez do grande publico. Ele é sem duvida o autor do ano.

Logo imaginei de quem se tratava e sem que o seu nome fôsse anunciado já fui antecipando:

— Realmente, Dalton Trevisan merece alguma promoção, como hoje se diz.

— Ao contrario, redarguiu com calor meu amigo. Ele não precisa de nenhuma promoção. Quem tiver curiosidade - pela literatura e colocar a sua capacidade de reação sensivel a serviço da leitura não poderá deixar de ignorá-lo.

— Pelo que vejo, V. é seu fã.

— Sim, admiro o escritor, o contista e não estou lhe fazendo nenhum favor. Como não lhe fez Fausto Cunha ao proclamá-lo o maior contista brasileiro vivo e um dos maiores que o mundo possui atualmente. Por que — pergunto — esconder ou dissimular o entusiasmo diante dele? Por que o conhecemos e ele conversa conosco?

— Claro, esses escrupulos não se justificam. Mas o que é preciso é ler a sua obra sem exaltação...

— Aí é que está o absurdo. Como quer V. que a gente não se exalte diante de uma obra incomum?! Não, a exaltação no caso é util e necessaria. O que acontece é que ao lado dela V. pode seguir algum metodo. Não é a exaltação indiscriminada que proponho, mas a exaltação metodica. Ela não se confunde, creio, com o fanatismo.

— De acordo, mas prefiro vê-lo mais metodico do que apaixonado ou exaltado.

— A paixão também é imprescindivel ao metodo. Como que lhe confere até mais precisão e clarividencia. No plano das relações humanas, então, ela consegue efeitos extraordinarios. E' preciso que eu me exalte para apreender as coisas melhor, para entendê-las bem.

— Sim, concordo com V. Não sou adversario das paixões e não as julgo, como os teologos, decorrentes do pecado original, mas julgo haver certa incompatibilidade entre elas e a critica. Critica só se faz de cabeça fria.

— Eis aí o seu engano. Critica sem paixão não existe. O critico é homem de carne e osso. Portanto, não se pode excluir da critica a condição humana, como não se pode excluí-la da literatura, por mais artificial que a queiram tornar.

— Tudo em termos e dentro de determinados limites...

— Mas, como dizia, Dalton Trevisan é o autor do ano. Veja quantos livros sairam dele ultimamente: "O Vampiro de Curitiba", "O anel Magico", "A Velha Querida", "Ponto de Crochê", em seus simpaticos cadernos, que tanta gente não compreende, e mais "Morte na Praça" (ed. Editora do Autor, 1964) e "Cemiterio de Elefantes" (ed. Civilização Brasileira).

— Realmente, ninguém publicou tanto em tão pouco tempo. E' certo que muitos dos contos foram republicados.

— Sim, mas todos passaram por refundições completas. Dalton Trevisan tem profundo senso de autocritica e está sempre insatisfeito com o que escreve, embora já tenha criado para os seus contos uma atmosfera propria, inconfundivel mesmo. Chegou a alcançar plenamente a intuição de sua verdade, sem descurar a dos outros, como criador de tipos que ele chega a ser.

— E quanto á sua tecnica, não é ela também inconfundivel?

— Claro, mas é preciso acentuar: a tecnica nele está a serviço da historia, do conto, da situação, do momento, e não o contrario, como geralmente estão fazendo hoje.

— Acho o seu mundo bastante simples, sem misterio, sem metafisica, se bem que a morbidez esteja incrustrada na alma de suas criaturas. Influencias de Joyce, de Faulkner, de McCullers.

— O que prova não ser tão simples assim. Mas a verdade é que o seu mundo é o de suas experiencias. E' o mundo trevisaniano, onde não há muita coisa a esperar para o homem.

— Sim, mas por mais dejeção que v. encontre nele, os seus seres são humanos. Dotados até de muita sensibilidade, agem como se não soubessem aonde vão e o que pretendem, como de fato não sabem.

— Não sei se todos são bem assim. Nelsinho, por exemplo, o "Vampiro", bem que age por ato livre de sua vontade...

— Não, é antes a sua natureza intuitiva que o guia, que sempre o acaba levando aonde ele não pensava chegar.

— Seja como fôr, ele, a despeito de todo o seu satanismo donjuanesco, é lirico muitas vezes. E' um ser natural, independente do intelecto, quase vegetal.

— Certo. Mas há outros muito importantes. As mulheres, que galeria elas representam! A começar de "A velha querida", não é ela uma sintese viva? Eis uma criatura que se distingue de todas as outras pela primeira palavra que profere, pelos seus gestos cansados, mas puros.

— Dalton tem o poder de fazer que as suas criaturas afirmem imediatamente a unidade indivisivel da personalidade que as marcam.

— Como as velhas, sobretudo, afirmam as suas possibilidades infinitas de resistencia! Que velha é Nha Rita de "Ultimos dias"! O seu humor, os seus sarcasmos, as suas queixas, os seus resmungos!

— Sim, não lhe falta a intuição dramatica dos seres.

— E', mas não é só isso. E' também a psicologia que talvez nasça dessa intuição dramatica e que não se confunde com a dos analistas. E' a poesia, porque Dalton é poeta. Quantas as imagens a serem colhidas! Eu citaria o conto que dá titulo a um dos livros: "Morte na Praça". Não só as imagens, mas pequenos quadros que chegam a ser verdadeiros poemas. Oiça este trecho: "Ululava á noite o vento do mar, que anunciava desgraça; desfazia as teias de aranha, levantava a saia das mulheres e, descendo da torre da igreja, os morcegos esvoaçavam na praça — seus guinchos ecoavam nos corredores e as mães escondiam o pescoço das criancinhas..."

— Sim, da poesia essas cenas possuem todas as qualidades: a espontaneidade, a exatidão, o poder de criar alianças misteriosas...

— De qualquer modo, Dalton nos dá uma visão dramatica do homem, de cujos conflitos e ambiguidades, porém, a poesia não está ausente. As situações extremas que se criam em seus contos nunca deixariam de ser imagem ou espelho da condição humana.

— De excepcional importancia na sua obra, já que se enumeram as suas qualidades, é o clima insolito, a atmosfera densa, opressiva, contagiante.

— E o problema do sexo que êle resolveu, não como fazem muitos ignorando-o, como se isso fôsse possivel, mas enfrentando-o com coragem.

As suas intuições da vida sexual, é claro, não são profundas nem originais. São o que deveriam ser, humanas, mostrando apenas que os pervertidos não são raros, que a perversão é até o estado normal da idade mais natural. Quantos os meninos assim, frutos verdes que não amadurecem. E os invertidos! Não são eles hoje legião? Quem lida com gente de carne e osso, que sofre, vive e morre, como Dalton não pode ignorá-los, está visto.

— O fato é que ele trata do problema com a garra do escritor, vendo o homem em todas as suas dimensões. Sobretudo, ele é lucido explorador dessas ruinas sempre ardentes de Sodoma, digamos, mas também existentes em nosso mundo, em nossa cidade.

— E por falar em cidade, como não falar em Curitiba, a Curitiba de Dalton, essa Curitiba que ele já chamou de provincia e a quem dedicou as "lamentações" no dia de seu juizo final! Explorando-a em seus becos e "bas fonds", ele se serve dela para lançar uma especie de protesto em nome de todos os "outlaws", dos presos, dos espiões, dos tarados, das moças do prazer, das moças "donzelas", das filhas de Babilonia, afinal. E como recusá-lo? Os seus casos não têm sentido humano? Recusá-lo assim seria recusar a parte fora-da-lei de cada uma de nossas almas. Acaso não sentimos algumas vezes a opressão do mundo como a daquele espião do conto, um dos grandes contos de Dalton, sem duvida, que "só, condenado a estar consigo mesmo", espiava o mundo?

— Grandes contos são, de resto, muitos nestes seis livros. Quem não admiraria "Penelope", quem não apreciaria "João e Maria", quem não se arrepiaria com "A asa da Ema"? O tom transforma esses contos em cantos dolorosos ou apaixonados, em autentico encantamento, não há duvida.

— Mas eu apontaria outros: "Morte na Praça" e "A velha querida" são duas obras-primas. "A Viuva", "Caso de desquite", "Paixão de Corneteiro", "Cafezinho com sonho", quantos mais? Todos os amores possiveis, infantis ou senis, desordenados ou conjugais, Dalton Trevisan os retrata com terna justeza de toque. Os amores cujo fermento e cuja unidade estão no sexo.

— O odor do sexo, então.

— Por que não? E' claro que V. não pode pedir ao Dalton claras receitas de vida. Há escritores que chegam mesmo a indicar um rumo, o itinerario de um céu, de um enfermo. Ele não. A sua vocação seria antes de perigoso diretor de consciencia.

— O que importa mais é ver claro, é fazer-se entender.

— E Dalton porventura não vê, não se faz entender? Duvido que haja alguém mais claro do que ele em nossa literatura. Que veja mais claro.

O que eu, porém, via claro era a exaltação de meu amigo. Mais um pouco, ela e ele perderiam as estribeiras. Prudentemente, pois, resolvi deixá-lo.

Na rota da supremacia feminina

FERNANDO MENDONÇA

O sr. Alcantara Silveira publicou neste Suplemento Literario dois excelentes artigos sobre a supremacia feminina nas letras brasileiras. Esses dois esclarecedores documentos, além de me interessarem vivamente, a mim, modesto e apagado professor de literatura portuguesa, tiveram o condão de me ensinar alguma coisa de novo sobre o que de novo há na moderna literatura brasileira.

Alguns nomes femininos que o sr. Alcantara Silveira mencionava e, diga-se de passagem, cujo "modo" expunha magistralmente, eram o suporte da tese que o titulo dos artigos se propunha, e lograva, demonstrar. E para reforçar a tese da hegemonia das mulheres na atual literatura do seu país, ou seja, na area da lingua vernacula, o autor socorria-se de alguns nomes de estrangeiras que se estão notabilizando, ou notabilizaram, nas letras européias. A saber: uma alemã, uma checoslovaca, uma norueguesa, uma italiana, uma inglesa, uma francesa e duas espanholas. Com esta brigada internacional de ficcionistas, o ilustre articulista alicerçava as idéias da supremacia (ou pelo menos do caminho da supremacia) feminina na literatura do mundo.

Complementando aquela tese da conquista das letras pelas mulheres do nosso tempo, venho, á revelia do sr. Alcantara Silveira, acrescentar três nomes de escritoras portuguesas. Três nomes que, pela projeção que estão obtendo em Portugal (duas, inclusivamente, distinguidas com o Premio Camilo Castelo Branco, o mais alto galardão para a ficção portuguesa contemporanea), se devem incluir na lista das responsaveis pela oportunidade da referida tese: Augustina Bessa Luís, Fernanda Botelho e Maria Judite de Carvalho.

E' certo que, sobre a primeira destas senhoras, escrevi também há uns tempos neste Suplemento algumas palavras que parecem negar o seu valor. Mas, nessa altura, eu referia-me apenas a um romance, que considerei tecnicamente mau, de Augustina Bessa Luís. E', todavia, indiscutivel que esta senhora possui um dos mais raros e evidentes processos literarios, aliado a um invulgar talento de ficcionista que domina com modernidade e eficiencia um modo de transferencia poetica. Augustina Bessa Luís já vai com 9 romances publicados, além de 1 livro de teatro, 1 de contos e 1 de viagens. A critica portuguesa hodierna, pela pena de alguns dos seus expoentes mais acreditados, é unanime em reconhecer-lhe um arrebatado e desconhecido vigor. Houve mesmo quem dissesse que ela era a introdutora dum "neo-romantismo" em Portugal. Exagero ou não, Augustina Bessa Luís maneja as suas historias com experiencia da natureza humana e em termos cujo sopro poetico, ou emocional, penetra profundamente o seu fruidor. Ela é uma das fautrizes da ultimissima ficção portuguesa, que, como todos sabem, está conhecendo, talvez, o seu ponto mais alto, quer pela qualidade, quer (o que é verdadeiramente notavel) pela diversa quantidade.

O fracasso do romance português é, no estado em que as coisas se encontram, um mito que se enterrou definitivamente. Quem ainda está catalogando esse romance pelas "experiencias psicologicas" (fracassadas) dos homens da "Presença", ou acreditando que êle parou em Ferreira de Castro, Aquilino, José Regio ou Torga, precisa urgentemente de se debruçar sobre o que está acontecendo literariamente em Portugal. Sem invocar os nomes dum Alves Redol, dum Manuel da Fonseca, dum Carlos de Oliveira, principais responsaveis do surto neo-realista, desejo apenas recordar quatro nomes que outorgam á atual ficção portuguesa dimensão suficiente para enfileirar com o que vai de bom por essa Europa fora: Vergilio Ferreira, Almeida Faria, José Cardoso Pires e Maria Judite de Carvalho. A renovação que os dois primeiros estão processando na linguagem de ficção só tem paralelo nesse outro fenomeno que é Guimarães Rosa.

Mas, voltando ao assunto das mulheres. Além da já mencionada Augustina Bessa Luís, cuja densidade narrativa e dominio profundo do metamorfismo literario a impuseram como uma escritora de merito incomum, seria uma injustiça tremenda não elevar á mesma categoria, ainda que por motivos diferentes, Fernanda Botelho. Fernanda Botelho alcançou, em 1961, o Premio Camilo Castelo Branco, com o romance "A Gata e a Fabula", obra, a muitos titulos, de primeirissima ordem. A quantidade emocional do estilo, a humana atualidade da sua problematica e, sobretudo, a milagrosa poesia da personagem central, fazem dela um excelente romance (talvez devesse dizer "novela", não fôra a complexa e prolixa periferia da sua fabula). E Fernanda Botelho tem já uma obra que começa a medir-se pela extensão. Poetisa (acabemos com o "complexo de inferioridade" que tem rodeado este termo) surrealista, vai igualmente abastecendo, ainda que um pouco mais fragmentariamente, o armazém poetico nacional.

Das três escritoras que propus como exemplo de que a ficção feminina portuguesa estava assumindo um papel muito serio na literatura atual, deixei propositadamente para ultimo lugar Maria Judite de Carvalho, que é também Premio Camilo (1962). Note-se que, em dois anos sucessivos, o premio foi arrebatado por duas mulheres, e frise-se que a essa distinção (que é a mais valiosa, sob todos os aspectos, em Portugal) concorrem os melhores escritores nacionais, nomeadamente aqueles que já estão catalogados definitivamente nas historias da literatura.

Ora Maria Judite de Carvalho (que é casada com outro romancista do mais fino quilate intelectual, Urbano Tavares Rodrigues) é a escritora de maior intimismo humano que jamais as letras portuguesas produziram. O seu livro de estréia inclui uma novela (que dá o nome ao mesmo), "Tanta Gente Mariana", que não posso deixar de classificar como a mais humana e pungente narrativa feminina da literatura portuguesa. Sem qualquer exagero. "As Palavras Poupadas", com que veio a arrecadar o seu premio, foi um livro, estou convencido disso, galardoado "por tabela". Quero dizer: "As Palavras Poupadas" é um notavel livro de contos, mas não me parece de todo ilicito supor que o juri de 1961, não tendo premiado (por qualquer impossibilidade tecnica) o primeiro livro de Maria Judite de Carvalho (que é o melhor), veio depois a penitenciar-se dessa falta no segundo livro da autora. "As Palavras Poupadas" é uma obra que, pelo mesmo processo intimista de "Tanta Gente Mariana", revela (quase como Clarice Lispector) os imponderaveis imprevistos com que nos cruzamos na tarefa infatigavel de viver. Encontros com as revelações subitas, com a poesia ou a pungencia de qualquer frase ou de qualquer ritmo inesperado. As suas historias inauguram invariavelmente uma emoção desconhecida, insuspeitada, que bate repentinamente na nossa alma. Maria Judite de Carvalho revela-nos a magia desse lado desconhecido que os acontecimentos podem ter, o sortilegio da aventura cotidiana. E tudo num estilo sobrio, limpido, mas macio de poesia e dando o ultimo toque que faltava na comoção.

E' possivel que as duas unicas obras desta autora sejam uma escassa constelação destinada a sumir-se no firmamento das letras portuguesas. Mas não creio. Esses dois livros são tão repassados de verdade poetica e humana que jamais poderão ser estrelas cadentes. Maria Judite de Carvalho será, como vaticinava Rilke a respeito do verdadeiro poeta, aquele que morrerá se o não deixarem ser poeta. Ela é, presentemente, mais do que uma esperança legitima.

Torna-se agora importante mencionar aqui a essencia qualitativa destas três escritoras. São irrecusavelmente três mulheres que escrevem. Os seus livros não são dos que podiam ter sido redigidos por um homem. São historias com metabolismo feminino, geradas nos humores femineos: quer na violencia das situações, quando a narrativa liberta um sopro de epopéia, quer na leveza secreta em que o bafo lirico é apenas um eco longinquo do poema.

A literatura portuguesa exibe, com certo orgulho, as três representantes que selecionei. Mas outras, e não poucas, estão igualmente concedendo, ou concederam, uma valiosa contribuição, como por exemplo, Irene Lisboa, Maria da Graça Freire, Matilde Rosa Araujo, Ester de Lemos, Judite Navarro, Patricia Joyce, Luísa Dacosta.

Mas como não se trata de defender, neste momento, alguma tese, porque essa já foi desenvolvida com muito brilho pelo sr. Alcantara Silveira, resolvo-me a pôr um ponto final neste artigo. Não sem, todavia, mencionar que o oportuno alerta, que aquele senhor nos deu nos seus artigos, se referia muito especialmente á ficção de lingua portuguesa — pelo que, na minha modesta opinião, deveria ter incluido um nome português na relação dos nomes europeus com que provou a pertinencia e utilidade da tese em que defendeu a existencia duma supremacia feminina na contemporaneidade literaria que estamos atentamente — e por que não deliciadamente — usufruindo.

TEATRO

"A morte de Marat"

MARIO DA SILVA

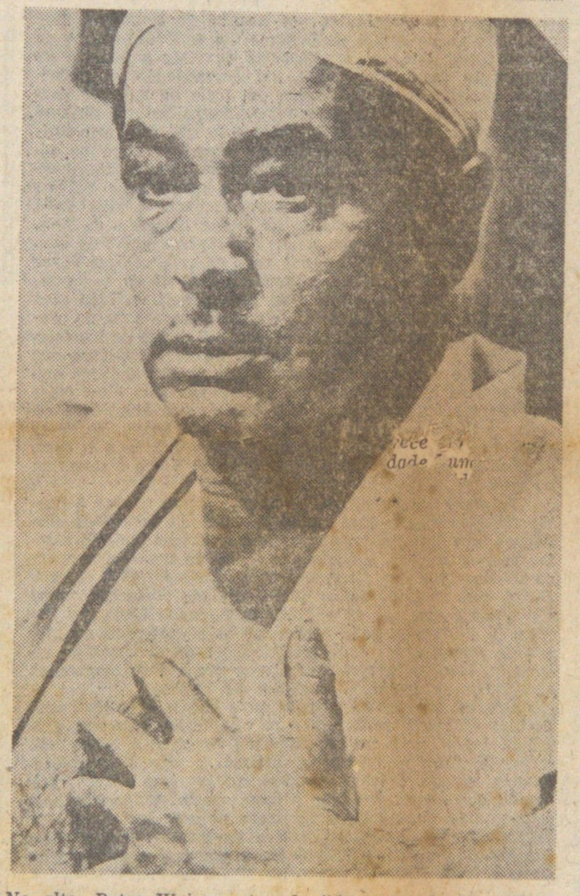
Deve, naturalmente, abrir-se uma ampla e clara exceção para os suiços Friedrich Durrenmatt e Max Frisch, que têm aos seu ativo, cada um deles, dois ou três textos de literatura dramatica dos mais originais deste pós-guerra; e excetue-se, ainda, o badense Karl Wittinger, cuja comedia "Kennen Sie den Milchweg"? ("Você conhece a Via Láctea?") transpôs o oceano e chegou á Broadway, não se sabe bem por que cargas dagua, fazendo-o em todo o caso, na ponta dos pés, do mesmo modo que, com discrição, se recolheu, depois, á sua falta de qualquer importancia. No mais, porém, o novo teatro de lingua alemã parece que pretende varar as barreiras que lhe opõe a difusão, relativamente limitada, desse idioma e impor-se á atenção universal, antes ainda que pelos méritos eventuais que militem a seu favor, pelo estardalhaço que suscita e que se transforma no seu melhor passaporte para o Exterior.

Foi este o caso, notoriamente, da primeira peça, já encenada em varias capitais do mundo, do bávaro Rolf Hochhut, "Der Stellvertreter" ("O substituto"); mas, quem queria tirar partido do seu elemento escandalistico, agora què toda a gente já sabe do que ela trata, pode perfeitamente imitar os franceses, que a intitularam "Le Vicaire", o que pode induzir os incautos a supor que o protagonista da obra, ao qual o titulo se refere, seja o Vigario de Cristo, isto é, o Papa, e contribuir, assim, para melhorar a féria do empresario). Baseia-se ela, como já se divulgou "urbi et orbi" numa tese que deu e ainda dará muito pano para mangas: de que o Papa Pio XII, embora informado das espantosas chacinas de judeus que os nazistas preparavam — o famigerado "Nacht und Nebel Erlass", decreto noite e nevoeiro — e, nalgumas regiões, já perpetravam, preferisse manter-se omisso, obedecendo a considerações politicas e diplomaticas (e, possivelmente, de má politica e má diplomacia) mais do que ao que devia impor-lhe sua consciencia de chefe da Cristandade; e nela enxerta, como contraste, um episodio historico, o do pároco da igreja, catolica, de Santa Edvige, de Berlim, que fez questão de acompanhar levas de presos judeus para os campos de concentração, a fim de lhes proporcionar assistencia espiritual, e que acabou ele proprio num deles. Diluida sua origem historica, esta ultima figura, amplificada, romanceada, rolando versos brancos bastante prosaicos — a peça toda é em versos, o que não melhora sua escassa qualidade literaria — é que se substitui ao pontifice politicante, para, sacrificando-se, redimir a Cristandade. Obra, em ultima analise, mediocre, a miudo enfadonha, substancialmente melodramatica, no sentido pejorativo do termo, e de um anticlericalismo convencional e barato, nas cenas que envolvem Pio XII — não o tivessem enforcado, certamente, as apreciaria o nazista Rosenberg, que xingava o Papa de "aruspice etrusco" — "Der Stellvertreter", corajoso depoimento ou torpe calunia que seja (a decisão sobre o predicado ético cabe aos historiadores) só pode assumir importancia, como obra de literatura dramatica, para os adeptos do que talvez conviesse denominar marx-confusionismo, que baralha estética com sociologia e politica e afere as obras de arte por padrões que fogem inteiramente á esfera dos valores artisticos.

Uma certa analogia com o caso de Hochhut apresenta, agora, o de outra peça alemã; não porque haja suscitado escandalo, determinado brigas na platéia ou levantado lebres dignas de alta discussão, mas porque, só pelo reboliço que causou em Berlim, já adquiriu foros de vedete internacional, alcançou Londres e, ao que parece, está sendo aguardada como o Messias pelos teatros dos quatro cantos do mundo. Seu autor é o berlinense Peter Weiss, do qual o volume em que ela é publicada nos informa que, além de escritor, é pintor — tal como seu colega Gunter Grass, cujo romance mais recente "Hundejahre" ("Anos de cachorro") está repetindo o sucesso do anterior, "Die Blechtrommel" ("O tambor de lata") — e, mais, diretor de cinema, e que vive em Estocolmo, já publicou quatro romances e teve outra peça encenada antes, em 1963, em Berlim. O titulo desta de agora, estreada no Schillertheater de Berlim (setor ocidental), em abril deste ano, é quilometrico, excentrico e, a seu modo, sugestivo: "Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton, unter Anleitung des Herrn de Sade"; o que, traduzido dá mais ou menos isto: "A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat, representados pelo grupo teatral do hospicio de alienados de Charenton, sob a direção do senhor de Sade".

Trata-se de uma peça dentro de uma peça, como, sem ser preciso remontar á "Megera domada", tem havido varias, de uns tempos para cá (Pirandello, Anouilh, Ustinov, etcetera). Justifica-a o autor com dois elementos historicos: primeiro, que o marquês de Sade, nos anos de 1801 ao da sua morte, em 1814, esteve internado no hospicio de alienados de Charenton — onde não havia apenas malucos, se não, também, gente que convinha manter afastada, por motivos politicos ou outros, do resto do mundo — e ali se divertia em escrever peças e encená-las, utilizando como atores os proprios internados; e, segundo, que embora mais para salvar a pele do que outra coisa, o marquês de Sade, depois que a Revolução o tirou da Bastilha e antes que o Primeiro Consulado o trancasse no manicomio, tivera ocasião de pronunciar uma oração funebre nas exequias de Marat. Ainda assevera o autor ter-se baseado nos escritos de Marat, ao fazer dele, na peça, uma sorte de "socialista". (A nós, realmente, haviam ensinado que quem tinha idéias dessa natureza era Babeuf; mas, quanto mais se vive, mais se aprende).

Fora disso e do fato de varias falas de Marat e do marquês de Sade constituirem citações, garante o autor, de trechos de obras deles, a peça nada tem nem quer ter de historico. E', sim, como que um funambulesco "capricho", no sentido de Goya, teatral, tendo como pretexto a reconstrução, como peça dentro da peça, de um episodio da Revolução francesa. No hospicio de alienados de Charenton, comemorando a morte de Marat, quinze anos depois de ocorrida, representa-se um drama sobre o seu assassinio por obra de Charlotte Corday. A não ser o diretor do hospicio, que assiste á representação nessa qualidade, ao lado da esposa e da filha, e dos enfermeiros e irmãs de caridade que trabalham por lá, todos os demais que participam no espetaculo ou o presenciam são internados, a começar, evidentemente, pelo marquês de Sade, seu autor e encenador e que, também, aparece como ator, mas no papel de si mesmo: é um enfermo o interprete de Marat — e, depois de "assassinado", na banheira, é claro, como no famoso quadro de David, expressamente mencionado em rubrica, sai de cena escondido atrás de um pano; um frade internado no hospicio por seu radicalismo politico desempenha o papel do ex-padre e "socialista" extremista Jacques Roux; cabe o de Charlotte Corday a uma pobre moça, quase que em perpetuo estado de sonambulismo; um erotomaniaco atua nos panos de um deputado girondino, amigo de Charlotte, e se aproveita disso para lubricas tentativas contra o pudor da moça, obrigando a energicas intervenções as irmãs de caridade; e assim por diante, abrangendo quatro cantores, um anunciador, cinco musicos, etcetera. O esquema da peça representada, na peça, pelo grupo teatral, do hospicio, dirigido por Sade, baseia-se no contraste entre o revolucionarismo sincero de Marat, reforçado pelo de Roux, que é ainda mais radical, de um lado, e o ceticismo inexoravelmente individualista de Sade, do outro, além da mera persuasão de Charlotte Corday de que, matando Marat, eliminará um perigoso ditador em potencial. Peter Weiss faz com que Sade, como autor da peça — em versos e sem qualquer pontuação — seja bastante inteligente e objetivo para dar a cada uma das suas personagens, inclusive o de si mesmo, o maximo de clareza expositiva, não despida de certa enfase oratoria, na enunciação das idéias que defendem. O povo sente-se defraudado pelos rumos da Revolução e apela para Marat (traduzimos em prosa, para não complicar nossa vida): "Marat, que foi feito da nossa Revolução? Marat, não queremos mas esperar até amanhã. Continuamos pobretões, Marat, e queremos hoje as mudanças prometidas". Sade faz alarde, sem peias, do mais cinico individualismo, declara que "s'en fiche" de todas as boas intenções que se perdem num beco sem saida, bem como de todos os sacrificios que se fazem por qualquer causa: "Eu creio somente em mim mesmo". Não menos incisivo, Marat proclama que, ele, crê somente na causa, acusa Sade de a estar traindo e acrescenta: "Patenteia-se que, na Revolução, se tratou dos interesses de mercadores e merceeiros. A burguesia, nova classe vitoriosa; e, embaixo, o quarto estado, como sempre, saiu lesado". O que a Revolução não fez e devia fazer, quem o diz alto e bom som é Jacques Roux, o radicalissimo, o qual exige que fabricas e oficinas passem á propriedade do povo, que nas igrejas se instalem escolas, de modo que nelas, "finalmente, se difunda qualquer coisa de util", e que se acabe com as guerras: "De uma vez por todas, deve abolir-se a idéia de grandes guerras e de um glorioso exercito. Ninguém é glorioso, em nenhum dos dois lados; em ambos há somente borra-calças aculados, que querem, todos, a mesma coisa: não jazer debaixo da terra, mas caminhar sobre a terra, sem pernas de pau". Tudo isto forma um belo quadro de violenta divergencia de opiniões, onde é possivel identificar gente conhecida, incluindo Brecht e Beckett e, até, Buchner (uma fala de Sade parece eco fiel de outra de Saint-Just, em "A morte de Danton"); mas, em ultima instancia, não sai do debate academico, não origina conflito nem engendra ações ou situações nem coisa alguma que se pareça com isto, do mesmo modo que nenhum obstaculo, intimo ou exterior, impede Charlotte Corday de chegar, quase que numa ação de balé grotesco, ao episodio das punhaladas em Marat. Nada do que se passa em cena, enfim, gera drama. O melhor é que nem precisa gerar. Há na peça toda, quase que a impor-lhe o carater meramente ilustrativo — e só exteriormente épico — do seu desenvolvimento, um quê de zombeteiro, que lhe dá o tom fundamental e parece culminar na irrisão da cena final, quando um côro de internados, depois daquelas arengas todas e terminada, com a morte de Marat, a peça de Sade, pega a cantar que a patria está salva e ninguém precisa mais brigar por questões politicas, porque já lá está o homem que guia a todos e ajuda os pobres e os doentes, "esse unico imperador Napoleão — que gloriosamente conclui a Revolução". E' o modo de apresentar o espetaculo, como ele o faz conceber, sadisticamente, a Sade, com versos rimados como "couplets" de "vaudeville", mais do que como "songs" brechtianos, com musicas, achados de movimentação cenica, cantos, danças e, até, uma "pantomima da copulação" (e o côro cantando, em canone: "Pois o que seria esta revolução — sem uma geral copulação!") o elemento que, evidentemente, mais preocupou o autor, no sentido de acumular certos efeitos teatrais. "Do teatro teatral, ou seja, do teatro", dizia A. G. Bragaglia. E' facil imaginar que, no palco, com tudo o que nela pôs a inventiva histrionica do autor, de sabor decididamente teutonico, intelectualizado, desabusado e perverso, e mais o que ela permite a um diretor talentoso, a coisa deva ser cruel, mas bem divertida. Não mais do que isto, não obstante todos os nomes que possam vir a pelo ou, talvez, por isso mesmo; principalmente, não mais do que isto.



No alto, Peter Weiss, autor de "A morte de Marat". No meio, Ernest Schrbeder e embaixo, Peter Mosbacher, que encarnam, respectivamente, o Marquês de Sade e Marat, no espetaculo montado no "Schiller-Theater", em Berlim Ocidental.

Cena da montagem berlinense da peça de Peter Weiss.

CINEMA

"Viver a vida"

ROGÉRIO SGANZERLA

II

Para alcançar a absoluta ausencia de sentido dos seres e objetos, para evitar a interferencia da psicologia, moral, sociologia e da dramaticidade, Godard deu ao filme um tratamento despojado, economico. Este tratamento vai do comportamento da "camera" até a elaboração dos personagens; os movimentos de camera foram reduzidos ao essencial, o aparelho movimenta-se somente quando estritamente necessário (a fim de seguir Nana); os enquadramentos economizam as panoramicas, há abundancia de planos fixos, longos e estaticos e um uso sistematizado do "tempo morto". Há, pois, um extremo depuramento estilistico, ausencia de aparatos dramaticos; a ação é perfeitamente integrada na dimensão ocular, na pura visibilidade.

Na busca da visão pura dos seres e objetos, o diretor francês recorre ao cinema mudo. Vislumbra-se evidente nostalgia pela "tela muda", os longos planos fixos, o uso constante do "close-up", de "escurecimentos", os silencios intencionalmente explorados, o resumo da ação antes de cada sequencia, alguns planos de ruas parisienses em absoluto silencio, efeitos de distanciação entre camera e personagens, a valorização do ator. O proprio autor confessa-se nostalgico pelo cinema silencioso, além de insatisfeito com o cinema atual; em "Le mépris" um personagem manifesta o desprezo pelo cinema contemporaneo, declarando que é "preciso realizar fitas como em 1920, época de Griffith e dos Artistas Associados" (1).

Mesmo em "Acossado" havia tais recursos; as sequencias iniciavam e terminavam com "aberturas" circulares, á Griffith, o que acrescentava ingenuidade á narrativa. Em "Uma mulher é uma mulher", além da nostalgia pelo musical americano, o uso de cinema mudo era mais evidente. A mimica, os efeitos de camera fixa, os "planos-flash", a interpretação teatral, concorriam para que se julgasse que era "Lumière em 1961. O cinema que volta ao cinema".

Na mesma medida que prefere a narrativa ingenua, tão propria do cinema silencioso, Godard ama os personagens ingenuos. Nana mendindo-se com a mão, a carta ("meus cabelos estão curtos mas vão crescer...") são maravilhosos exemplos desta inocencia superior.

De fato, as personagens são muito mais de cinema mudo do que do sonoro, a despeito dos dialogos verborragicos que "falam, falam mas não dizem nada". Daí a exclusão da psicologia, praticamente adotada em bloco pelos filmes de após 1930. Godard e Hawks baseiam-se na pura visibilidade dos seres e objetos, situam-nos na imagem cinematografica, talvez por isto empregam cinema mudo em filmes modernos. Dão atenção ao exterior, e somente ao exterior, das coisas — o que é proprio do cinema, a "arte das aparencias".

Enquanto que em Wajda ou Cacoyannys o elemento fundamental é o espaço, o cinema de Godard baseia-se no tempo, em suas aplicações. Mas, para tanto, o diretor não precisou apelar para o "flash-back" e o monologo interior afim de conseguir efeitos infaliveis de pesquisa sobre tempo; e este mesmo despojamento verifica-se na obra de Antonioni. Godard explora a duração da imagem, funcionalizando os instantes que "sobram" após os gestos e atos das figuras, em que não acontece nenhuma ação, os "tempos mortos". Por outro lado, a exploração destes recursos é extremamente dificil e perigosa; "Viver a vida" é um grande filme porque se sai bem nestas aplicações. E o cinema é muito mais uma arte temporal do que espacial, daí sua natureza essencialmente cinematografica.

A camera não se preocupa em descrever a verdade dos locais, dos bares e ruas parisienses, como em "Acossado". Preocupa-se, sim, em olhá-los demoradamente, insistemente até, através dos "tempos mortos". E' através da reflexão do objeto puro, destituido de interferencias (moral, psicologia, drama, sociologia) que a tragedia se impõe.

A camera cinica reflete sobre as calçadas, avenidas, altos muros, as paredes lisas do bar. Mas, através do processo reflexivo, Godard não impõe idéias, conclusões ou julgamentos sobre os personagens, objetos e situações. Eles se impõem como presença concreta, palpavel, sentida, dentro de um universo sem essencia. A presença fisica dos seres e objetos é imposta ao espectador através dos "tempos mortos" e do uso sistematizado da "duração concreta". Por exemplo: Nana está na loja de discos, atendendo um freguês. Todos os seus atos são impiedosamente registrados, mesmo quando não há o minimo de interesse dramatico ou narrativo (emitindo uma nota fiscal, parada, sem fazer nada, etc.) O espectador "sente" a duração concreta, a presença fisica das coisas imposta através do tempo; os "tempos mortos" insistem demoradamente sobre um objeto fixo, uma parede vazia, uma porta fechada, dois noivos a conversar.

O diretor realiza uma absoluta fusão entre o descritivo e o reflexivo, o segundo provindo da insistencia do primeiro, ao contrario dos filmes realmente intelectualizados e bitolados. A imagem sugere a idéia, os sentimentos, a morte.

Mais ainda que nas obras anteriores, Jean-Luc Godard usa a "camera" cinica, sem compromissos com a sintaxe cinematografica convencional. Que olha indiferentemente as pessoas, objetos e situações.

A visão cinica é a renuncia ao julgamento, analogia e comparação dos elementos entre si. Segundo Godard, não se pode julgá-los; seja um julgamento psicologico, como no cinema tradicional; moral, como em fitas antigas ou antiquadas (Griffith, Welles, John Ford, Lang e boa parte da escola norte-americana; no cinema italiano, os detestaveis Fellini, Zurlini, Bolognini; sem esquecer Claude Chabrol); julgamento social ou sociologico, ou ambos ao mesmo tempo, que muita gente ainda pretende reviver. Também não se pode transformar os objetos em simbolos ou metaforas, o que é tipico do expressionismo e dos filmes de até poucos anos atrás. Godard preocupa-se em reintegra-los em si mesmos, em devolvê-los à sua pureza original.

A "camera" cinica tenta alcançar a não relação entre os seres e objetos. Procura desligá-los entre si, rompendo relações como as enumeradas acima. As pessoas e coisas estão aí separadas, sem qualquer possibilidade de comunicação. O homem não pode possuir o objeto nem ser possuido por ele; o cinema moderno rompe com o expressionismo mais ou menos latente no cinema tradicional.

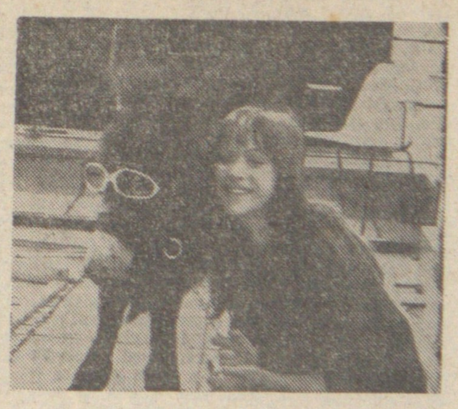
Fragmentos de uma realidade sem essencia, os seres e objetos são incomunicaveis, não comparaveis ou compreensiveis. Por outro lado, os filmes tradicionais desenvolviam-se numa progressão que obedecia a uma logica dramatica. Os seres e objetos estavam relacionados segundo esta logica, de causa e efeito, de ação e reação. Daí o uso de uma narrativa fragmentaria, em que não há presença de logica e onde os personagens e coisas não obedecem a uma estrutura racional. São livres.

O chavão da mulher que, obrigada pelas circunstancia, é obrigada a prostituir-se, geralmente seria tratado sob um ponto de vista psicologico, moral ou sociologico, afim de reforçar a intriga, tornar o chavão convincente. E' o que distingue Godard dos diretores mediocres. Trata o chavão no plano da pura visibilidade, despojado de interferencias, como Hawks em "Hatari"; e se invoca estatisticas e leis sobre prostituição na França, trata-os de uma maneira tão cinica que não deixa pressentir o minimo de sociologia ou moral.

Um filosofo moderno declarou que "não se pode nem dizer que a terra é redonda sem cair em contra-senso. Porque a palavra "ser" exprime uma identidade e a unica identidade é aquela de uma coisa com ela mesma. A terra é a terra. O que é redondo é... redondo". Nana compreende esta situação, dizendo que "as coisas são como elas são, nada mais, somente isto". Ela se realisa, então; olha ao redor e desinteressadamente observa as pessoas, sem amá-las ou odiá-las. Exerce a pura visão, sem inclusão dos sentimentos, como a "camera" cinica, que lança sobre as coisas um niilista "olhar sem desejos". Ouve-se, então, uma musica parisiense — e é o unico momento otimista do filme. "Olhar ao redor é viver livre", declara o diretor, e nesta sequencia do bar Nana é livre.

Dificil tarefa a que se dispõe o autor. Ou seja, esvaziar os seres e objetos de quaisquer significações impostas, de adjetivações e dramatismos, de interferencias racionalistas, de "cultura" ou conhecimentos aplicados á ação. Faz filmes baseados na propria essencia do cinema, a imagem. Que ousam ver e somente ver. Realizar um cinema que pretende ser cinematografico — esta é a insolencia de Godard.

(1) A nostalgia pelo cinema mudo também parece refletir-se na citação de "A paixão de Joana D'Arc" (1927), o famoso filme de Carl Dreyer; na conversa do filosofo, que diz que "falar é inutil" e que seria "agradavel vivermos sem falar". "Ca serait beau, Seulement, c'est pas possible".



Anna Karina

MUSICA

Pluralidade de estilos

BRUNO KIEFER

Um dos aspectos mais desconcertantes da musica do século XX, tanto para o leigo como para o profissional, é a grande diversidade estilistica. A custo consegue-se pôr um pouco de ordem no caos, classificando as obras em politonais, dodecafônicas, seriais (em sentido mais lato do que o dodecafonismo ortodoxo), em vagamente tonais, francamente modais, exóticas, primitivas etc. Embora tais classificações tenham escasso valor estético, a sua existência demonstra claramente um fato: não há unidade estilistica em nosso século. Isto tem uma implicação muito séria: o aprendiz de composição, uma vez terminado o curso acadêmico, é forçado a fazer uma opção entre as muitas orientações estilisticas em voga. Referimo-nos, naturalmente, áqueles que estudam seriamente o seu "metier" e não áqueles que, em vista da aparente confusão reinante, se lançam á composição numa base de pura improvisação. A unica saida para evitar uma opção seria a criação de um estilo próprio. Isto, evidentemente, é muito mais dificil.

E' opinião corrente de que esta situação é caracteristica do século XX, por isso mesmo um século confuso. Mas esta opinião não é correta. Mais certo seria dizer que a diversificação estilistica, e com isto o problema da opção, atingiram em nosso século um climax. O problema como tal remonta ao ultimo quartel do século XVI e tem-se acentuado progressivamente até os nossos dias.

De fato, a partir da famosa "Camerata florentina", em particular a partir da publicação em 1681 do "Dialogo di Vicentio Galilei, nobile Fiorentino, della musica antica, e della moderna... contra Ioseffo Zarlino", verifica-se uma verdadeira desintegração estilistica. Se examinassemos as mudanças estilisticas ocorridas em épocas anteriores — digamos a Ars Nova do sec. XIV — constatariamos que sempre a nova tendência acabava relegando a anterior ao passado, dentro de um lapso de tempo maior ou menor.

No Barroco não se dá o mesmo. O novo, desta vez, não haveria de deslocar o velho. Cria-se, pela primeira vez, um dualismo estilistico cujas consequências persistem até hoje. Tanto compositores como teóricos tinham, a partir de 1680, plena consciência deste fato. Assim, por exemplo, Berardi, em sua "Miscellanea Musicale" (1689) escreve: "Os mestres antigos tiveram apenas um estilo e um prática, os modernos tem duas, a primeira e a segunda" (citado em Bukofzer: "Music of the Baroque Era").

Por "prima prattica", "stile antico" ou "stylus gravis", entendiam a musica renascentista cujo ponto culminante foi considerado a obra de Palestrina (Italia 1525 — 1594). A esta, que se caracterizava pela trama polifônica de vozes equivalentes, opunham o "estilo moderno", o "stylus luxurians" ou "seconda prattica", cujos principios eram defendidos pela Camerata: expressão de emoções intensas, submissão da musica ao texto, predominio de uma unica linha melódica que com isso adquiria possibilidades de expansão limitadas somente pela natureza da voz. Além disto, a nova linguagem permitia operar com dissonancias muito mais fortes do que a musica renascentista (abstraimos aqui completamente da musica gótica, cujas dissonancias soariam modernas).

Exceção feita da invenção da verdadeira polifonia (Escola de Notre-Dame, por volta de 1200) e da musica que teve como ponto de partida Webern (Austria 1883 — 1945) para culminar no concretismo atual, dificilmente poderiamos conceber contraste mais violento do que entre a musica renascentista e as conquistas do barroco. O importante, do nosso ponto de vista, é que todo aprendiz de composição tinha de fazer a sua escola na "prima prattica", no estilo grave, em que as regras, que orientavam o entrelaçamento polifônico das vozes, com as suas dissonancias atenuadas, com as limitações impostas á livre expansão do canto pela "consideração" que cada voz deveria ter para com as demais, não permitia arroubos emocionais á moda barroca. E, além do mais, nesta "prima prattica" o texto ficava sempre, se não totalmente, pelo menos em boa parte á mercê de leis puramente musicais.

Só depois desta severa e implacável escola o discipulo podia ou, melhor, tinha que optar entre os estilo cujo dominio acabava de alcançar e o "stylus luxurians", muito mais livre.

Esta dualidade estilistica persistiu durante todo o periodo barroco. Os compositores optavam ora por um, ora por outro, quando não se inclinavam para o lado das soluções de compromisso. Nesta opção influiram, naturalmente, além de tendências pessoais ou nacionais, os caracteres próprios dos diversos gêneros.

Uma vez criada, a dualidade estilistica não se extinguiu mais. Embora fosse interessante acompanhar as suas consequências ao longo dos periodos artisticos subsequentes, o tema que nos propusemos obriga-nos a restringirmos a atenção á influência que tal dualidade teve sôbre o ensino musical.

As regras do "stylus gravis" foram codificadas durante o periodo barroco em mais de um compêndio. Entre êstes se destaca, por sua influência decisiva até os nossos dias, o "Gradus ad Parnassum" do teórico e compositor austriaco Fux (1660 — 1741). O contraponto palestriniano que é ensinado nesta obra, sob a forma de diálogo entre mestre e aluno, é — deixando de lado sutis influencias barrocas — basicamente o mesmo dos nossos conservatórios, dentro de um compromisso mais ou menos franco com o sistema tonal (o qual é uma elaboração do barroco). Para citar um exemplo: os célebres cinco gêneros de contraponto remontam ao tratado de Fux.

Paralelamente, ou então antes, o aluno dos nossos dias faz um curso de Harmonia Funcional — conquista tipicamente barroca, como já dissemos — baseado na harmonia de Beethoven, acrescida das ampliações que a fase final do Romantismo introduziu. Deixando de lado o problema da dissociação entre esta harmonia e o contraponto palestriniano, fixemos apenas um dos aspectos desta disciplina: as suas regras rigidas, seu carater de gramática austera.

O decisivo nestas considerações é que o aluno, depois de ter sido educado dentro de disciplinas rigidas, é declarado livre para compor dentro da orientação estilistica de sua opção. Esta situação, que vem do Barroco, é agravada em nossos dias pela circunstancia de serem as possibilidades de opção muito maiores, desconcertantes mesmo. A perplexidade daí decorrente atinge não somente os compositores jovens, mas também os intérpretes, desde que tenham feito, como seria desejável, estudos básicos de Harmonia e Contraponto. E há mais um agravante: o aluno é criado de tal forma dentro do sistema tonal que êste, apesar de não ter muito mais do que duzentos anos de existência, é sentido como algo absoluto, eterno, quase criado por Deus no oitavo dia.

Não pretendemos, no breve espaço de um artigo, apontar soluções ao ensino da musica. Nem tampouco pretendemos uma revolta contra o artesanato; bem ao contrário! Tivemos apenas a intenção de situar um problema e mostrar as suas raizes históricas. Sonhar com o paraiso perdido — no caso a unidade estilistica — é perder tempo. Esperar que um dia ela volte a se instalar por obra de algum gênio ou de um congresso internacional, é utopia. A pluralidade estilistica dos nossos dias tem raizes mais profundas e tenderá antes a se agravar do que atenuar. As vanguardas costumam ter vida efêmera e até agora não lograram uma unidade estilistica, mesmo espalhando-se pelo mundo. Creio que o processo de libertação das fôrças criadoras individuais é irreversivel. D'ora em diante a opção se tornará cada vez mais dificil e mais arduo ainda o trabalho de encontrar um caminho próprio.

CMP 1.2.2.44-1

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

A unidade de Michelangelo

W. ZANINI

A obra de Michelangelo, como o periodo artistico em que viveu (1475-1564), são exemplos incômodos que trazem serias dificuldades á área dos sistemas de historia de arte rigidamente construidos e puramente formais, como o de Woelfflin, onde uma analise de excepcional sutileza de espirito, mas impessoal e concentrada exclusivamente na problematica das categorias de estilo, procura arduamente demonstrar a unidade da arte nos seculos XVI e XVII. Seria com efeito de pouca eficacia o estudo do grande mestre sem a consideração profunda do homem e da convulsionada época em que se esvai a estrutura social apoiada na coerencia do humanismo sereno e otimista do "Quattrocento". A reforma luterana, a patria invadida, o fanatismo contra-reformista, são todos fenomenos que engendram sentimentos perturbadores no instante em que cede terreno a velha concepção do universo geocentrico. Buonarroti condensa prodigiosamente a crise na amplitude de seu espirito tragico e inconformista: pelo neo-platonismo fiel á igreja, aproximado, em face dos excessos jesuiticos, dos ideais moderados de Contarini e Vittoria Colonna (A. Blunt), pela patriotica posição e diante da intromissão estrangeira, pela articulação de sua percepção espacial no grande afresco do "Ultimo Julgamento" á teoria heliocentrica de Copernico (Ch. de Tolnay).

Nesse contexto psicologico e historico, a carreira de Michelangelo foi marcada pela pesquisa permanente. Ela se vincula ao naturalismo helenico, aos caracteres monumentais da arte romana, ao vigor formal do Pré-Renascimento de Giotto, com um apoio direto na sensibilidade visual do seculo XV, não porém naquele triunfante e docil "sintetismo" de Raibollini, Costa e Perugino, situado numa perspectiva que se elevará ao romantismo de Leonardo, e sim na ancestralidade heroica de Donatello, Masaccio, Pollaiolo, os ferrarêses e Signorelli. É verdade que na sua rapida formação sobressaem as influencias de Donatello e da antiguidade romana. Entretanto, a sua "terribilità" inata identificava-se ao expressionismo de Pollaiolo e ainda áqueles "genios de coração seco" do Vale do Pó, que admirara na Bolonha "mezza Roma di bontà", como podemos inferir de um paralelismo do "S. Proculo" da arca de S. Domenico com os admiraveis e tensos personagens de Ercole de Roberti ou ainda entre a "Pietà" do Vaticano e o quadro de Liverpool que certamente lhe serviu de modelo (1). Mesmo a influencia do "sfumato" de Leonardo impregnou-o por um instante como documentam o rosto de Cristo na "Pietà" de S. Pedro, transformada agora em atração turistica da exposição universal, e a "Santa Familia" de 1503, especificados, contudo, pela sua energia plastica inconfundivel. Suas fortes aspirações, apoiadas numa imaginação que refuta as harmonias restritas de observação e ligadas eticamente á estetica savonaroliana, tinham prontamente endereços acima de simples assimilações. Da sublimação da imagem humana, enquanto realidade fisica — um dos problemas centrais da arte do Renascimento — Michelangelo tendeu, mais tarde, na introspecção crescente de agitadas distorsões e alongamentos dessa imagem, ao maneirismo, do qual é o maximo representante, dando também condições á instauração do barroco.

Densa historiografia, a partir dos textos classicos de Francisco de Holanda, A. Condivi e G. Vasari, escritos contemporaneos do artista — o que não era habito — informou os seculos sobre êsse personagem "solitario como um verdugo" (Rafael), de um temperamento intratavel, que o indispõe ás regras de Castiglione, vulneravel a depressões graves e severo na auto-critica de um pensamento conduzido paralelamente ao seu contemporaneo Maquiavel ao encontro das verdades asperas da condição humana. Os varios angulos de sua orbita de criação, que atinge setores menos vulgarizados como os do urbanista e do engenheiro militar, foram exaustivamente estudados. Mas, evidentemente, a escultura em grau maior é um setor de preferencia. Foi nesta arte que Buonarroti, escalpelando o marmore, procurou seus ideais de beleza em emocionante "corpo a corpo" com a realidade fisica, uma realidade que acabará por renunciar ao orientar-se para um mundo de espiritualidade pura. É na função escultorica, onde o tempo não lhe é aliado de forma alguma, que as visões acumuladas o perseguem sem possibilidade de substantivação. Ao exemplo maior do mausoleo de Julio II, para o qual previa 72 figuras e baixos-relevos — e cujos projetos e realizações parciais constituem o que se considera como a sua tragedia — poder-se-ia lembrar a disposição malograda de realizar os 112 apostolos do "Duomo" de Florença e a inacabada Capela Funeraria dos Medicis, onde estão instalados personagens reais e simbolicos, os derradeiros dos quais mostram as proporções subjetivas de seu maneirismo peculiar. Tarefas imensas para uma só vida, fôsse ela a de um heroi do trabalho. Mas a sua energia o lançava á frente, ficando para trás um impressionante rastro de obras "inacabadas". E' um fato que o gosto de nossos dias é, em parte, menos sensivel á titanica estatua de Moisés, á pujante perfeição classica de David, ao "Pensieroso" de Florença. Mas ás idades mais inclinadas á metafisica e armadas para a obliteração da imagem humana objetiva, Michelangelo propõe, pelo "non finito", interiorizações insolitas da forma antropomorfica. A " Pietá Rondanini" do extremo fim de sua vida, é uma evidencia desta intuição. Não que aqui o carater seja indeterminado ou que a representação se abra para os jogos da ambiguidade. Êsses blocos rudes de marmore possuem em si formas de absoluto que exigem ativa participação do expectador, prova da admiravel atualidade de pensamento do artista. Neste criador que sobrevive aos papas seus comanditarios e aos grandes artistas contemporaneos, conservando uma autoridade que nenhuma concorrencia ameaça, imitado abertamente em toda a Europa como se tivera o mundo nas mãos, também o pintor sabe oferecer acesso ao fututro. Embora Michelangelo seja essencialmente o escultor, a atividade do pintor e do arquiteto (como a do poeta) não pertence propriamente ao rol do que é subalterno no espirito. É um fato que a modestia do mestre o levava a assinar suas cartas como "escultore". Isto não impediu a fervorosa admiração que Bernini consagrou á sua arquitetura. Não impede que vejamos prefigurar-se na Capela Sistina, em pintura, o estilo poderoso de Rubens.

O autor dos afrescos da Capela celebre do Vaticano era peremptorio no seu modo de entender a pintura "Tra la pittura e la scultura é la differenza che sta tra l'ombra e il corpo, e tanto migliore é da reputarsi la pittura quanto piú si avvicina alla statua". Esta concepção conduziu-o a uma contribuição renovadora, que não obedece ao culto de Leonardo e que se coloca em posição diametralmente oposta á dos tonalistas venezianos, já que outorgava à côr um valor de "materia construtiva mediante um sentido realistico da relatividade das tintas sob a ação da luz". Noutras palavras, a individualidade das côres cede aos efeitos luministicos do conjunto, pelos quais se define o relevo. A definição entre aspas é de G. Gamba e é suficiente. No afresco do "Dies Irae" as diretrizes de sua evolução aparecem na acentuada monocromia e na luz heterogenea, criadora de contrastes decididos de luz e sombra por onde se instaura a atmosfera adequada á representação visionaria. Michelangelo, no entanto, nessa obra monumental, demonstra ao lado de potente imaginação grafica uma estruturação espacial multipla e global que se articula a certa sensibilidade de nossos dias. Toda a paginação monumental com suas constelações de grupos dinamicos, compostos de personagens em promiscuidade, dominados pelo Cristo magnetico — mais um Apolo ou um Zeus — recordam, realmente, como escreve Tolnay, os planetas girando em torno do sol. Surge destarte um paralelismo notavel entre a arte e a ciencia do seculo XVI, entre a representação de Michelangelo (terminada em 1541) e a teoria expressa em "De revolutionibus orbium caelestium Libri VI"! (1543). Esse espaço indefinido e multiplo que ultrapassa a perspetiva racionalista de Alberti e prepara o mecanismo psiquico do barroco, espelha, na sua fermentação obscura e agressiva, as cargas emotivas de uma época de formidavel tensão. E como em toda a obra "michelangiolesca", o espaço é criado em função do homem, mas de um homem que dispensa cenarios naturalisticos numa oposição flagrante á ciencia-poesia de Leonardo e ao empirismo descritivo da pintura flamenga, cuja aversão é conhecida pelo tom de violencia polemica de que são testemunhos os "Dialogos" de Holanda. A posição de Michelangelo era solida e fora precoce em seu espirito, como prova a nenhuma afeição que dedicara á orientação de ensino oferecida por Ghirlandaio.

Na criação plastica do mestre florentino — incluindo o mais abstrato dominio da arquitetura — como na atividade do poeta, a projeção de sua vida intima é uma angustiosa finalidade (2). O afresco da parede dos fundos da Sistina que serve para Michelangelo, a exemplo de Dante, inscrever a propria vida pessoal no drama universal, é o apice desta integração de estetica e mundo interior. Não apenas ele mesmo, encurralado pela idéia da morte, representa-se como uma mortalha, mas varios contemporaneos de seu circulo de relações aparecem coordenados á simbologia. Esta aglutinação, de um lado, e seu objetivo essencial que é a integração das artes, de outro, revestem sua obra, nas diversas etapas, de rara unidade plastica e psicologica. Ao mesmo tempo em que sua pintura é uma singular pesquisa de relevo, há na escultura de Michelangelo, por vezes, uma pictoricidade incontida. E escultura e pintura se acham subordinadas á arquitetura por ele "idealizada como se fôra uma escultura em pleno relevo e portando elaborada em todos os lados"... (A. Schiavo). Esta comunicabilidade molecular entre as artes que pratica fazem compreender que, no seu esforço gigantesco, sua obra tende á natureza de um concerto sinfonico, embora igualmente seja a do especialista de instrumentos.

A arquitetura, entretanto, embora a compartimentação da Sistina e o tumulo de Julio II já exigissem o dom, surgiu com atraso importante, aos 41 anos. Seu primeiro projeto, a fachada de S. Lourenço, tributaria de Sangallo, não foi executado, mas demonstra uma vivacidade ritmica inedita, provocada pela superposição de colunas e pilastras de um valor ornamental de excelsa altivez e o contraponto de outras modinaturas e nichos, formando um receptaculo elastico para o alojamento de esculturas. No mesmo edificio, a sacristia de Brunelleschi foi por Michelangelo transformada em capela funeraria dos Medicis. A elevação, de forte verticalismo, acomoda dinamicamente, num quadro textural que personaliza os pormenores, sarcofagos e figuras de duques, completados por uma inconografia simbolica. Obras posteriores, como a Biblioteca da mesma familia, confirmam seu estilo vibratil na modulação do espaço, desaferrado da concepção classica de Bramante. No vestibulo, onde uma escadaria singularissima parece tender ao solo ao invés de sugerir uma ascensão, as colunas embutidas nas paredes não têm, ainda uma vez, qualquer função sustentatoria e sugerem seu enquadramento pelas ediculas. Varios outros elementos dão á obra uma inquietante plasticidade através de reentrancias e relevos acentuados pela côr da pedra.

Apoderando-se com austera disciplina do amplo dicionario que eram os exemplos da Roma monumental, o sistema inventivo de Michelangelo procura uma euritmia inusitada, propriamente oposta ao classicismo. A força dramatica do maneirismo é evidente em outras tarefas que tendem a afastar cada vez mais o autor da semantica renascentista. Michelangelo, ao mesmo tempo em que se constitui no supremo momento atingido pelo desenvolvimento das artes visuais do Renascimento, no seu particularissimo "kunstwollen", e em que comanda a estetica maneirista, lança as sementes de uma pesquisa de consequencias imprevisiveis para o futuro da arte: é o que nos mostra a cupula da catedral de S. Pedro, em cuja massa colossal, alongada para o alto num impulso de que participam poderosas nervuras, residem as premissas do estilo barroco.

(1) — Os estimulos recebidos por Michelangelo em Bolonha na sua juventude arma um pequeno problema estudado inicialmente por G. Fiocco em 1931-7. R. Lonchi apoiou essas indicações (1940) e A. Bertini, em 1945, deu maior enfase á questão. A nosso ver, as influencias ali recebidas pelo artista florentino não são negligenciaveis mas constituem apenas um "momento" na obra de Buonarroti. Em carta de 1960, uma das grandes autoridades sobre o mestre, o prof. J. Wilde, escrevia-nos: "I compared in one of my lectures early this year, Michelangelo's S. Petronio on the Arca di S. Domenico (of 1494-5) with Tura's St. Anthony (formerly called Beato Jacopo della Marca) (of 1484), now in the Modena Gallery, to show that the young Florentine was greatly interested in Tura's strong art. He doubtless also knew Roberti's Pietà, and was an admirer of this painter, as we know from his statement quoted by Lamo. But I should think the real influence of Ferrarese works on his art was limited".

(2) — N. Pevsner, em "European Architecture", Londres, 1958, p. 167, afirma: "Michelangelo was the first to turn architecture into an instrument of individual expression".

Pormenor do "Giudizio Universale": "Cristo Giudice".

A "Pietà Rondanini" (pormenor). A estátua encontra-se em Milão, no Museu de Arte Antiga do Castelo dos Sforza. É uma das mais conhecidas obras de Michelangelo.

REVISTA DAS REVISTAS

O Segundo Livro dos Ensaios de Montaigne (Critique).

Sobre o Segundo Livro dos Ensaios de Montaigne traz o numero de novembro de **Critique** um malicioso estudo de Michel Butor que, sob a aparencia de fazer a historia da composição literaria da obra, vai desvendando as vicissitudes intelectuais de Montaigne em meio da agitação contemporanea das guerras de religião. Mostra Butor a diferença de humor que preside á composição dos dois primeiros livros: á melancolia e solidão do retiro em que se refugia quando escreve o primeiro, sucede na redação do segundo, composto aliás muito depois, a preocupação aflitiva da época. Tanto mais quanto sua propria familia fazia grande caso da advertencia de La Boétie, ao irmão de Montaigne que morrera havia pouco: "Ne faictes point de bande et de corps à part: joignez vous ensemble. Vous voyez combien de ruines ces dissentions ont apporté en ce royaume, & vous respons, qu'elles en apporteront de bien plus grandes". O texto de La Boétie circulava como coisa de protestante, conquanto o autor não o fosse. O amigo de Montaigne, falecido chanceler ainda jovem, no seu "Discours sur la servitude volontaire" faz a apologia da liberdade de opinião, motivo bastante para ser aproveitada esta obra pelos protestantes na sua propaganda. Sabe-se que Montaigne esteve em Paris durante esses anos e chegou mesmo a ter os seus atritos com as autoridades. Em todo o caso, as boas relações que tinha os grandes da Côrte o salvaram do pior.

Voltando ao seu retiro, Montaigne manda gravar o brasão da familia do qual consta o colar da ordem de São Miguel, que lhe fora conferido em 1576, pretende Brantôme "por zombaria", e adota como simbolo uma balança em equilibrio e a divisa pirronica: "Abstenho-me". Mas, observa Butor, esse segundo retiro que Montaigne preferiria ocioso é o que ele emprega na redação do Segundo Livro dos Ensaios. A biblioteca, onde proliferam as reproduções do brasão de armas assim como as inscrições de maximas de sabedoria, torna-se propriamente uma praça forte contra as solicitações, perguntas e acusações dos outros.

Ora, em materia de citações, nota Butor, Montaigne nunca lhes dá a referencia exata, se não de autor antigo, grego ou latino, mas em compensação ao citar a Biblia não deixa de fazer a referencia, mesmo, o que é espantoso, quando inventa o texto: pode-se contar nove citações falsas do Eclesiastes. Em todo o caso, conclui Butor, revela o fato grande desenvoltura no trato de um texto cuja interpretação era, na epoca motivo de massacre. A explicação que dá Butor é plausivel: as sentenças dos antigos ninguém precisa saber de que autor são. E' que se destinam a ele mesmo, ao passo que, na sua propria casa, as da Biblia, Montaigne, para a propria tranquilidade e tranquilidade, precisa referí-las ao texto sagrado: pintores, criados, secretario, a propria mulher, os rarissimos amigos que têm acesso áquela fortaleza, poderão verificar que se trata de piedosas inscrições e nada perguntarão.

Certo é que Montaigne rende culto aos apostolos, aos profetas e ao rei Salomão. Não atribuirá a este sentenças contrarias ao que ele efetivamente diz. Mas, quando se trata de Sextus Empiricus ou Lucrecio, Montaigne faz questão de ser fiel ao original, ao passo que a tradução literal de Salomão em nada o preocupa, o que nos faz presumir que certas declarações suas de submissão absoluta á doutrina da Igreja devem ter o mesmo papel defensivo.

Assim, pensa Butor que em Montaigne a citação tem uma função de defesa. Algumas podem ser interpretadas como verdadeiras incrustações. Contrariamente á pratica habitual não dá Montaigne o nome do autor: a desculpa é a falta de memoria: "Je feullette les livres, je ne les estudie pas: ce qui m'en demeure, c'st cela seulement dequoy mon jugement a fait son profict, les discours et les imaginations dequoy il s'est imbu: l'autheur, le lieu, les mots et autres circonstances, je les oublie incontinent".

Acrescenta: "Et je suis si excellent en l'oubliance que mes escrits mesmes et compositions je ne les oublie pas moins que le reste (...) Qui voudrait savoir d'ou sont les vers et exemples que j'ay ici entassez me mettroit en peine de luy dire..." E ainda: "Et ce que je cache par fois le nom de l'autheur à escient ès choses que j'emprunte, c'est pour tenir en bride la legereté de ceux qui s'entremettent de juger de tout qui se présente, et n'ayans pas le nez capable de gouster les choses par elles memes s'arrestent au nom de l'ouvrier et à son credit".

Montaigne acumula, pois, citações sem o nome de autor para conservar á distancia o falso erudito, fazendo-o crer que elas todas sejam de autores famosos, grandes autoridades, sobretudo quando não é verdade. Quanto ao verdadeiro erudito, Montaigne usa outro estratagema, que permitirá uma estrategia mais sutil. A rede de citações nos Ensaios torna possivel ao proprio Montaigne apoderar-se das flutuações ou da multiplicidade dos caminhos do seu pensamento.

O Segundo Livro se desenvolve aparentemente em torno da "Apologia de Raymond Sebond". O seu centro é a defesa de toda a atividade literaria de Montaigne. O proprio Butor, mostrando as suas habilidades de especialista na materia dos ensaios, chega a uma analise original da numeração dos capitulos do segundo livro.

Sabe-se da importancia do Plutarco de Amyot para Montaigne, que, continua Butor, gostaria de enquadrar no centro do seu livro os retratos paralelos do amigo e o seu proprio. Como falta no Plutarco que chegou até nós o diptico que mais lhe interessaria — o paralelo entre Cipião Emiliano e Epaminondas, queixa-se Montaigne de não haver chegado ao mundo moderno as vidas paralelas de Cipião e do mais justo dos homens, escritas por Plutarco. Mas a circunstancia é-lhe pretexto para uma digressão: quem é responsavel pela insigne perda? Se lermos o capitulo central "Da liberdade de consciencia", pretende Butor, saberemos que: "Il est certain qu'en ces premiers temps que nostre religion commença de gaigner authorité avec les loix, le zèle en arma plusieurs contre toute sorte de livres paiens, dequoy les gens de lettres soufrent une merveilleuse perte. J'estime que ce désordre ait plus porté de nuysance aux lettres que tous les feux des barbares". E Butor desse capitulo tira cumpridamente uma verdadeira mas cauta apologia de Juliano, o apostata. É que Montaigne professava "in petto" um paganismo filosofico em relação ao qual o excesso de zelo cristão se tornava apostasia.

LIVIO XAVIER

O "BURRICO LUCIO" E O SEU AUTOR

MARCELINO RITTER

Pediram-me algumas linhas a proposito da segunda edição, que acaba de sair, do "Burrico Lucio", mas vou abusar da amabilidade da encomenda para ir um pouco além e, sendo embora o menos indicado para fazê-lo, resumir também algumas lembranças e reflexões sobre a pessoa do escritor. Os criticos que porventura tomem conhecimento destas primeiras palavras não precisam assustar-se com a temeridade desta minha incursão pelo terreno da sua especialidade. Não pretendo, realmente, ultrapassar os limites da prudencia com que um carpinteiro, por exemplo, encanecido na lavra de identica materia-prima, mas mais afeito ao enxó como instrumento de trabalho, se detém na apreciação de lavores em que o formão, a lixa e o verniz procuram, na marcenaria, dar as ultimas demãos nas obras-primas dos mestres marceneiros.

O que aqui se pretende é, principalmente, lamentar o fato de estarem as novas gerações reduzindo a quase nada seus contatos com Léo Vaz. Já são muitos, realmente, pelo que se conclui das conversas entre os velhos e os moços, os que entre estes não sabem, sequer, o que perdem desconhecendo, ou não conhecendo bem, os livros do incomparavel capivariano. É bem verdade que é menos deles o pecado, do que das editoras; e ainda menos destas, do que do proprio autor de obras desmerecedoras, pelo que tem de duradoura beleza, do relativo esquecimento em que vão caindo. Dispondo, realmente, de tudo para tornar-se um dos mais ferteis escritores brasileiros, limitou Léo Vaz sua produção a quatro livros, que nem por isso deixam, entretanto, de ocupar posição de relevo na literatura brasileira. No principio os fatos prognosticavam futuro bem diferente, pois ao estupendo exito do "Professor Jeremias" sucedeu, quase de imediato, o de "Ritinha", vaticinando o prosseguimento de uma produção literaria cujo brilho correria parelhas com a fecundidade. O que poucos sabem — e poucos sabiam, mesmo então — é que Léo Vaz não demonstrou particular empenho na edição de sua primeira obra, que veio á luz graças, principalmente, ao descortino editorial de Monteiro Lobato, a cuja empresa, infelizmente de tão curta vida, devemos toda uma floração de belos escritores. O aparecimento do seu segundo livro tem mais ou menos a mesma explicação, pois Monteiro Lobato, que além do grande escritor que foi tinha também a bossa do industrial e do comerciante, instou para que se aproveitasse em favor de um novo volume, a esteira aberta pelas sucessivas edições que vinham refletindo as simpatias conquistadas pelo primeiro. Foi em obediencia a conselhos que se tornaram quase imperativos que Léo Vaz reuniu mais ou menos ás pressas a alguns ainda ineditos, outros contos esparsos por revistas e jornais, organizando uma coletanea — "Ritinha" — que se iria consagrar como uma das mais deliciosas do genero já publicadas no Brasil.

Mas então, inexplicavelmente para a maioria dos seus proprios amigos, Leo Vaz parou. Não faltou quem, observando o contraste entre a intensa produção do jornalista e o sumiço do escritor, deitasse as culpas todas do retraimento sobre os ombros largos das editoras. Façamos-lhes, porém, a justiça de relembrar que elas varias vezes, e em diferentes oportunidades, instaram por novas obras do escritor, no que só muito, muito mais tarde lograram exito, ao lhe arrancarem uma coletanea de artigos e cronicas. E' este livro, aliás, de grande interesse a quem deseje estudar a evolução do estilo de Leo Vaz, deliciando-se em particular com a sua "fase classica", notabilizada principalmente pelas refregas do vernaculista e estilista com uma estranha "bossa nova" literaria da epoca, desejosa de criar, com a facilidade de quem assa biscoitos ou cose tijolos, uma lingua brasileira em substituição á portuguesa, a fim de relegar á cesta a incomoda gramatica com todas as suas insondaveis complicações! Mas voltemos á trilha de que esta digressão já nos ia desviando: por que teria parado Leo Vaz? Por um motivo extremamente prosaico: não visava, com a literatura, nem a gloria nem a notoriedade, mas aquilo com que se compram os melões, para que pudesse, com menor ou maior larguesa, ir vivendo como Deus fosse servido. E sua experiencia com o "Professor Jeremias" fôra decepcionante: seis ou sete edições de uma peque obra-prima lhe haviam rendido justamente cento e setenta e cinco mil reis! O jornal, então, rendia pouco, mas ainda assim rendia muito mais...

Encontram todos certa dificuldade em aceitar esta razão, que é entretanto a verdadeira, do limitado numero de livros de um escritor que, ao publicar na mocidade a sua primeira obra, foi comparado copiosamente ao Machado de Assis da aurea fase aberta pelas "Memorias Postumas de Brz Cubas" e que ao lançar a ultima, que é "O Burrico Lucio", volta a ser com a mesma frequencia confrontado com a fase derradeira e culminante do genial mulato, assinalada pelo "Memorial de Aires". E' uma associação de idéias muito natural, esta que nos faz aflorar á lembrança, sempre que lemos Leo Vaz, a obra do grande estilista. Nada a estranhar, pois, no fato de ainda agora, ao prefaciar o "Burrico Lucio", se referir Gomes Freire uma vez ainda ao "Memorial", para melhor ilustrar a definição, que faz, do virtuosismo literario atingido pelo admiravel capivariano. Mas não era neste sentido que funcionava de inicio este fenomeno psicologico, pois o que muitos se obstinavam em ver no "Professor Jeremias" era assim como um bem sucedido "pastiche" de Machado. Ora, nada menos verdadeiro. O que em ambos havia de comum eram o brilho do talento, o esmerilhamento do estilo, o dominio da lingua, e, em menor escala, os pendores do pensamento. Psiquicamente, porém, o capivariano — credite-se ao apaziguamento da idade estas concessões de um piracicabano a Capivari — é o avesso do imortal carioca. Os turbilhões do seu inconsciente — quem os não sofre? — teriam, necessariamente, origens diametralmente opostas. Assim, se compreendeu sempre, como todos nós, e admirou, os personagens que Machado ia fantasiando com as suas virtudes, os seus defeitos, as suas tendencias e as suas repulsas, não se sentia arrastado á criação de figuras com as mesmas qualidades e os mesmos vicios. Valem, contudo, os numerosos enganos estão cometidos nesta ordem de comparações, para acentuar o encanto proporcionado aos seus leitores, pela obra de estréia de Leo Vaz.

Muito mais razoavel seria, deste ponto de vista, um confronto de Léo Vaz com Anatole. São estas comparações em geral precarias e suspeitosas, pois o que faz os grandes espiritos é em primeiro lugar o fato de eles serem eles mesmos, diferentes portanto dos demais. Seja como fôr, não podemos sopitar, no campo, sobretudo, das tendencias filosoficas, associações de idéias em que entrem Léo Vaz e Anatole, muito parecidas com aquelas que, no dominio do estilo, nos sugerem tal semelhança entre Léo Vaz e Machado de Assis. O proprio Léo Vaz, para acentuar a atração sobre si exercida por Luciano de Samosata, de quem se lembrou? De Anatole, tão semelhante, na larguesa e profundidade do espirito, ao grego imortal. E Gomes Freire, ao ler este confronto entre Anatole e Luciano, que propôs? A substituição, nas primeiras linhas do "Burrico Luciano", do nome de Anatole pelo de Léo, de modo a ficar assim o paragrafo inicial do livro: "Imagine-se um Léo Vaz que vivesse num dos primeiros seculos da presente era, com a mente igualmente recheada de toda a cultura cientifica, filosofica e literaria do tempo; de juizo critico acerado e malicioso; de indole humoristica e risonha a que não escapasse nenhum ridiculo dos homens e das suas instituições e superstições; e ainda de um espirito desabusado e irreverente, que encarasse os sistemas religiosos e filosoficos como outros tantos sintomas de perplexidade do homem diante do universo e de si mesmo; e que, divertindo-se imensamente com tudo isso, buscasse divertir ou advertir também os outros — e ter-se-á uma aproximada idéia de Luciano". Teve razão Gomes Freire: com estas palavras de Léo Vaz no esboço espiritual de Luciano, tem-se também uma idéia aproximada do seu proprio tradutor brasileiro.

Já que entramos por esta vereda, batendo tanto, talvez já demais, na tecla da associação de idéias, permita-se uma observação mais do mesmo genero: ao evocar, falando de Léo Vaz, a figura de Anatole, de quem essencialmente se lembrou Gomes Freire em seu prefacio? Do criador de Monsieur l'abbé Jerôme Coignard. Lembrança extremamente feliz. Neste admiravel personagem, a quem Anatole consagrou dois dos seus maiores livros, um dos quais dedicado exclusivamente ao resumo das suas opiniões, ao que parece tendeu o seu criador, disfarçadamente embora, a esboçar a sua propria mentalidade, devassando em muitos pontos a intimidade do seu pensamento e delineando os fundamentos da sua filosofia. Ora, á literatura das opiniões de Jerome Coignard, sente-se muitas vezes a tentação de lobrigar, sob a batina e o chapelão sacerdotais deste mestre da ironia e do ceticismo, a cara bem pouco canonica de Léo Vaz! Tais e tão numerosos são os pontos de contato entre os pensamentos de dois sabios da nossa particular predileção. Já se chegou mesmo a fantasiar algo semelhante ao que imaginou Léo Vaz quanto a Anatole e Luciano, e ao que imaginou por seu turno Gomes Freire quanto a Léo Vaz e Anatole: imagine-se um Jerome Coignard ainda na flor da mocidade, sem o peso, ainda, dos anos que lhe iriam adoçar a amargura da descrença e limar a aspereza da ironia até convertê-las em sabedoria; que produziria, se fosse um escritor? Com toda certeza, algo não muito diverso do "Professor Jeremias".

O "Burrico Lucio" é o coroamento da carreira tão admiravelmente iniciada. Não é propriamente uma tradução o que este livro contém. E' praticamente uma versão nova da fantastica lenda que na Antiguidade greco-latina fascinou pelo menos três grandes espiritos: Lucio de Patras, Apuléio e Luciano. A versão de Lucio perdeu-se mas a de Apuléio, talvez a mais difundida — "Metamorfoses", ou "O Asno de Ouro" — por aí continua a ser gostosamente lida, apesar de impropria para menores, senhoritas e até mesmo senhoras! E' natural de Léo Vaz, o decidir-se pela versão de Luciano, a fim de inspirar-se para a que iria deliciar os leitores brasileiros. Não precisando preocupar-se com a invenção, pois do proprio roteiro da obra de Luciano ele se serviu, pôde Léo Vaz dedicar-se largamente, neste livro, ao problema do estilo e, essencialmente um estilista, que é, logrou assim atingir a perfeição. Não se deixe o leitor desprevenido impressionar apenas pela aparente simplicidade do estilo, cuja facilidade põe este livro ao alcance da mais verde juventude, á qual parece de preferencia dedicar-se também. Procure observar nele o conjunto de primores — a harmonia, o equilibrio, a precisão, a exatidão — elementos inerentes á perfeição. Esta mesma perfeição que fazia Montaigne suspirar pelo genio dos Antigos, quando esbarrava o seu proprio genio nas asperezas dos assuntos menos faceis de explanar; esta mesma perfeição que deleitou Léo Vaz em Luciano e que nos encanta no "Memorial de Aires"; esta mesma perfeição, enfim, em que mergulhamos á leitura do "Burrico Lucio" e que talvez sugira aos moços uma idéia daquilo que têm perdido desconhecendo, ou não conhecendo bem — como dissemos — a obra de Léo Vaz.

Léo Vaz