



O PRIMEIRO PIANO

A falta de documentação a respeito profere uma afirmação taxativa, mas tudo leva a crer que o primeiro piano brasileiro tenha estas características: modelo armário, linhas desprezíveis e sóbrias, caixa feita com madeiras encontradas no interior de São Paulo, mecanismo vertical simples mas criteriosamente estruturado, cordas retas, teclas de marfim e a assinatura de um certo senhor Antônio Venerando Teixeira. Este instrumento pode perfeitamente ter sido construído na primeira metade do século passado, na cidade de Itu, numa oficina improvisada e dirigida por um artesão que fazia da esposa e dos filhos os seus auxiliares diretos.

Os poucos relatos históricos que relembram o período de funcionamento da fábrica de Antônio Venerando Teixeira afirmam que mais de 50 pianos foram produzidos em Itu até a segunda metade do século passado. Muitos desses instrumentos, sem dúvida quase todos eles, não devem ter resistido à ação do tempo. Dois deles são, atualmente, peças de museu: um pertence ao acervo do Museu Republicano de Itu e outro se encontra num dos salões do Museu do Ipiranga.



E eles continuariam silenciosos, preservados como peças museológicas, sabe-se lá até quando, se não fosse a incontrolável curiosidade de um pianista brasileiro que reside há 14 anos em Nova York. William Daghlian, que, além de pianista, também desenvolve nos Estados Unidos intensa atividade como professor e é também um dos produtores de disco do Estúdio Eldorado, soube da existência destes pianos por meio de uma pesquisadora do Museu do Ipiranga, a professora Vera Coelho. Por seu intermédio, William encontrou o piano em exibição no museu, colocado sob um gigantesco óleo retratando Antônio da Silva Prado, o barão de Iguape. O retrato é pomposo, mas o piano não passa de um móvel modesto, de pernas bambas, que apenas exibe a assinatura do fabricante como pista para as suas origens. O museu pouco sabe a respeito desta peça, doada a esta instituição neste século pela família Pompeo de Camargo.

Fiquei muito mais curioso ao saber que existia outro destes pianos no Museu Republicano de Itu — adianta William Daghlian, que, depois de testar o do Ipiranga, totalmente desafinado, consegue ainda assim imaginar o timbre original do instrumento, tão primitivo quanto qualquer piano-forte. Não há dúvidas de que se trata de um piano simples mas feito por um artesão verdadeiro, que deve ter tido uma paciência enorme para fabricar todas estas peças. E tudo foi feito com muito cuidado. Um exame técnico deste instrumento musical, perfeitamente recuperável, só pode nos dar a entender a existência, no século passado, de um grande artesão.

O próximo passo para a recuperação da história dos pianos de Itu foi, exatamente, o de ir até Itu. Enquanto prossegue a reforma do prédio do museu da cidade, parte do acervo se encontra guardada num casarão onde, até algum tempo, funcionou uma escola. Numa das salas de aula, encontra-se outro piano fabricado por Antônio Venerando Teixeira, um móvel de uma simplicidade franciscana se comparada à imensa mesa e às inúmeras cadeiras que testemunham ali, no mesmo local, a convenção republicana de Itu, realizada no século passado.



Um exame superficial deste outro instrumento consegue deixar o pianista William Daghlian mais satisfeito: se o piano do Museu do Ipiranga era recuperável, o de Itu, por sua vez, exibe um estado ainda melhor de conservação. O móvel e a concepção mecânica dos pianos são rigorosamente parecidos. A assinatura do fabricante está gravada nos dois móveis e, apesar da completa desafiinação, as características sonoras são as mesmas. Não se sabe como o piano entrou para o acervo do Museu Republicano, nem mesmo a data exata de sua fabricação. O que se descobriu, examinando o seu interior, foi um pequeno selo da Fábrica Brasil, que indica que, por volta de 1930, o mesmo instrumento deve ter sofrido uma reforma — esta passagem pela fábrica de pianos fica comprovada até pelo estado dos feltros do instrumento, tanto internos como externos, em melhor estado do que os do piano guardado pelo Museu do Ipiranga.

"Na minha casa, toca-se música ituana, em piano ituano, feito com madeiras da terra." Parece que esta frase era muito usada pelos moradores de Itu, no século passado, conforme um artigo do historiador Francisco Nardy Filho. Ela serve para comprovar dois pontos: a música ituana não era outra senão a produzida por um músico local, o maestro Elias Lobo. E os pianos mencionados também não devem ser outros senão os feitos por Antônio Venerando Teixeira.

A história desta fábrica de pianos parece apenas preservada através de uma bibliografia mínima. Mesmo conversando com os fundadores da União dos Artistas (a banda mais tradicional de Itu), os irmãos Beauculfiné — o maestro Isaias, de 80 anos, conduziu durante quase 50 anos este conjunto musical —, nada se consegue saber a respeito dos pianos do sr. Venerando.



O piano em exposição, em Itu.



O mesmo modelo, no Museu do Ipiranga.



Daghlian, em Itu.

Nem mesmo se imagina, em alguma casa desta cidade, que tenha restado atualmente um destes pianos.

Os poucos relatos sobre as atividades de Antônio Venerando Teixeira definem-no como uma pessoa humilde, que teve que fazer economias para conseguir comprar um piano velho. Este instrumento usado foi desmontado e montado várias vezes e o quebra-cabeça constituiu todo o aprendizado de que este artesão dispôs. Durante vários meses, Venerando esteve fabricando as peças para o seu primeiro piano, provavelmente o primeiro também feito no Brasil. As peças mais delicadas eram moldadas por dona Gertrudes, sua esposa e, quando o ins-

trumento já estava completo, Venerando pôde perceber que não ficava a dever em nada a alguns dos pianos importados que conhecia.

Esta atividade artesanal familiar acabou crescendo e consta que Antônio Venerando Teixeira conseguiu montar uma fabriquetinha de pianos em Itu, onde teve apenas a colaboração de dois ajudantes na fase de maior produção. Desta fábrica saíram mais de 50 pianos, que foram distribuídos não só pela região, como também pela Capital.

Por essa mesma época, também vivia em Itu um artista chamado Miguel Arcanjo Benício da Assumpção Dutra, mais conhecido como Miguelzinho, e que, além de pintor, arquiteto, músico,

Agora, um disco com a música de Itu?

A música de Elias Lobo, tocada no piano de Itu (recuperado), poderá transformar-se em disco. Este é um piano do Estúdio Eldorado.

entalhador, ourives e naturalista, também costumava dedicar parte de seu tempo à construção de instrumentos musicais. Existem algumas informações de que Miguelzinho era amigo de Antônio Venerando Teixeira e também hipóteses de que ambos tenham construído pianos juntos.

Não se podem confirmar estas hipóteses. O que se sabe, no entanto, é que, além de diversos pianos, Miguelzinho também construiu um órgão para uma igreja da região (esse dado é mencionado num artigo feito pelo próprio diretor do Museu Republicano de Itu, sobre a vida de Miguel Arcanjo). Mas uma visita ao Museu do Ipiranga, exatamente à sala onde está exposto o piano de Antô-

nio Venerando Teixeira, provoca uma dúvida mais inquietante. Ao lado do piano de Itu há um menor, de linhas semelhantes, modelo espineta, com apenas 51 teclas. O mecanismo deste pequeno piano tem também todas as características artesanais dos feitos por Antônio Venerando Teixeira e ainda o mesmo capricho. Só que, no lugar onde este fabricante colocava um selo com a sua assinatura — é de se supor que o sr. Venerando costumava personalizar toda a sua produção —, existe apenas um desenho de um casarão antigo, como uma praça de Interior. A cidade retratada bem poderia ser Itu, e o artista bem poderia ser Miguelzinho.

Infelizmente, o Museu do Ipiranga não tem nenhuma informação sobre esta espineta, nem ao menos o nome do doador. Ele se encontra no mesmo estado de conservação do outro piano, o seu vizinho de museu. Precisa de uma boa restauração que lhe devolva não apenas a estabilidade das pernas — elas também estão bambas —, mas também a sonoridade com que, por certo, já foi ouvido e apreciado. E, quem sabe, possam surgir, a partir de hoje, algumas informações que tornem conhecidas as suas origens.

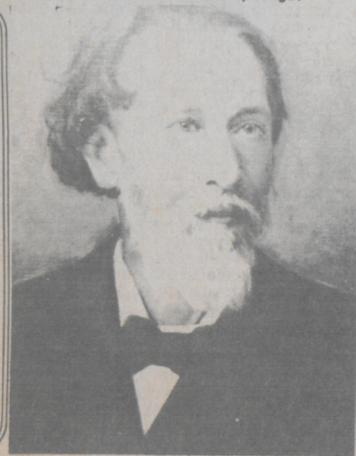
Além disso, vários historiadores têm tentado definir o grande interesse despertado por este instrumento em alguns centros do País, notadamente São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro. Essa "pianolatria", como definiu mais tarde Mário de Andrade, parece ter acontecido até mesmo ao acaso. Durante os primeiros anos de funcionamento do Conservatório Imperial do Rio de Janeiro — fundado em 1848 — nem mesmo foi incluído o ensino de piano dentre os cursos propostos.

O cravo, este sim, foi conhecido no Brasil desde praticamente a fase do descobrimento, já que vários foram incluídos na bagagem dos padres da Companhia de Jesus. Há, inclusive, alguns testemunhos históricos do aprendizado do cravo por crianças índias neste período. Algumas alterações significativas neste quadro só devem ter acontecido mesmo com a vinda da família real para o Rio de Janeiro, em 1808. Segundo o historiador Carlos Pentead de Rezende, a transferência da corte de d. João VI deve ter iniciado o "ciclo do piano". Num artigo publicado em 1960, o historiador narra o seguinte: "D. João VI amava a música e da sua predileção compartilhava quase toda a família real. Mandou vir da Europa o grande compositor Marcos Porgual e o notável pianista discípulo de Haydn, Sigismundo Neukomm, que deu aulas ao futuro dom Pedro I, além de numerosos castrati para abrihantar as cerimônias da Capela Real".

Há alguma dúvida sobre se, fugindo do avanço das tropas napoleônicas, pôde a corte de Bragança reunir, além da mudança indispensável, artigos mais valiosos como os pianos. Mário de Andrade, na sua Pequena História da Música, fala apenas que o regente mandara instalar no palácio de São Cristóvão vários pianos ingleses. Carlos Pentead de Rezende é dono de uma versão mais plausível: "A abertura dos portos e os tratados firmados com a Inglaterra (e não propriamente a vontade do príncipe-regente) foram os legítimos fatores que determinaram a entrada maciça de pianos no Brasil. Dominando por força dos acordos diplomáticos o nosso mercado, os ingleses abarrotaram os portos nacionais com seus produtos, inclusive pianos".

Superando todas as dificuldades, o piano tomou para si, e em poucos anos, a predileção musical da nobreza e das famílias abastadas. Existem vários relatos históricos fazendo referência às complicações de se transportar os pianos chegados a Santos ou ao Rio de Janeiro no começo do século passado, que tinham de suportar viagens terrestres enormes a partir dos portos, carregados ou por escravos ou então puxados por burros. De uma forma ou de outra, o transporte era mais uma aventura.

Um artigo da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo conta a curiosa chegada do primeiro piano à cidade de Porto Feliz, antiga Ararita-guaba. O piano fora encomendado pelo vigário da localidade e, finalmente, em 1820, desembarcou no porto de Santos, sendo conduzido ao planalto por negros e puxado por carros de boi. O dia da chegada à vila foi uma festa, com foguetório e repique de sinos: o piano chegou ao centro das comemorações carregado num andor, que era sustentado "por trinta e oito africanos de Guiné, que vinham cantando com duas bandeiras ornadas de flores".



Elias Lobo

Há alguma dúvida sobre se, fugindo do avanço das tropas napoleônicas, pôde a corte de Bragança reunir, além da mudança indispensável, artigos mais valiosos como os pianos. Mário de Andrade, na sua Pequena História da Música, fala apenas que o regente mandara instalar no palácio de São Cristóvão vários pianos ingleses. Carlos Pentead de Rezende é dono de uma versão mais plausível: "A abertura dos portos e os tratados firmados com a Inglaterra (e não propriamente a vontade do príncipe-regente) foram os legítimos fatores que determinaram a entrada maciça de pianos no Brasil. Dominando por força dos acordos diplomáticos o nosso mercado, os ingleses abarrotaram os portos nacionais com seus produtos, inclusive pianos".

Superando todas as dificuldades, o piano tomou para si, e em poucos anos, a predileção musical da nobreza e das famílias abastadas. Existem vários relatos históricos fazendo referência às complicações de se transportar os pianos chegados a Santos ou ao Rio de Janeiro no começo do século passado, que tinham de suportar viagens terrestres enormes a partir dos portos, carregados ou por escravos ou então puxados por burros. De uma forma ou de outra, o transporte era mais uma aventura.

Um artigo da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo conta a curiosa chegada do primeiro piano à cidade de Porto Feliz, antiga Ararita-guaba. O piano fora encomendado pelo vigário da localidade e, finalmente, em 1820, desembarcou no porto de Santos, sendo conduzido ao planalto por negros e puxado por carros de boi. O dia da chegada à vila foi uma festa, com foguetório e repique de sinos: o piano chegou ao centro das comemorações carregado num andor, que era sustentado "por trinta e oito africanos de Guiné, que vinham cantando com duas bandeiras ornadas de flores".

Além disso, vários historiadores têm tentado definir o grande interesse despertado por este instrumento em alguns centros do País, notadamente São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro. Essa "pianolatria", como definiu mais tarde Mário de Andrade, parece ter acontecido até mesmo ao acaso. Durante os primeiros anos de funcionamento do Conservatório Imperial do Rio de Janeiro — fundado em 1848 — nem mesmo foi incluído o ensino de piano dentre os cursos propostos.

O cravo, este sim, foi conhecido no Brasil desde praticamente a fase do descobrimento, já que vários foram incluídos na bagagem dos padres da Companhia de Jesus. Há, inclusive, alguns testemunhos históricos do aprendizado do cravo por crianças índias neste período. Algumas alterações significativas neste quadro só devem ter acontecido mesmo com a vinda da família real para o Rio de Janeiro, em 1808. Segundo o historiador Carlos Pentead de Rezende, a transferência da corte de d. João VI deve ter iniciado o "ciclo do piano". Num artigo publicado em 1960, o historiador narra o seguinte: "D. João VI amava a música e da sua predileção compartilhava quase toda a família real. Mandou vir da Europa o grande compositor Marcos Porgual e o notável pianista discípulo de Haydn, Sigismundo Neukomm, que deu aulas ao futuro dom Pedro I, além de numerosos castrati para abrihantar as cerimônias da Capela Real".

Há alguma dúvida sobre se, fugindo do avanço das tropas napoleônicas, pôde a corte de Bragança reunir, além da mudança indispensável, artigos mais valiosos como os pianos. Mário de Andrade, na sua Pequena História da Música, fala apenas que o regente mandara instalar no palácio de São Cristóvão vários pianos ingleses. Carlos Pentead de Rezende é dono de uma versão mais plausível: "A abertura dos portos e os tratados firmados com a Inglaterra (e não propriamente a vontade do príncipe-regente) foram os legítimos fatores que determinaram a entrada maciça de pianos no Brasil. Dominando por força dos acordos diplomáticos o nosso mercado, os ingleses abarrotaram os portos nacionais com seus produtos, inclusive pianos".

Superando todas as dificuldades, o piano tomou para si, e em poucos anos, a predileção musical da nobreza e das famílias abastadas. Existem vários relatos históricos fazendo referência às complicações de se transportar os pianos chegados a Santos ou ao Rio de Janeiro no começo do século passado, que tinham de suportar viagens terrestres enormes a partir dos portos, carregados ou por escravos ou então puxados por burros. De uma forma ou de outra, o transporte era mais uma aventura.

Um artigo da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo conta a curiosa chegada do primeiro piano à cidade de Porto Feliz, antiga Ararita-guaba. O piano fora encomendado pelo vigário da localidade e, finalmente, em 1820, desembarcou no porto de Santos, sendo conduzido ao planalto por negros e puxado por carros de boi. O dia da chegada à vila foi uma festa, com foguetório e repique de sinos: o piano chegou ao centro das comemorações carregado num andor, que era sustentado "por trinta e oito africanos de Guiné, que vinham cantando com duas bandeiras ornadas de flores".

O TESOURO DO SR. ELISEU



William Daghlian, o sr. Eliseu Beauculfiné e a preciosa partitura (4º ato de A Louca, de Elias Lobo).

O sr. Eliseu Beauculfiné certamente não sabe que, escondido entre as ferramentas de sua sapataria desativada — hoje, o seu Eliseu é dono de uma loja de artigos esportivos em Itu —, guarda algo que, ainda no século passado, deve ter roubado o sono do maestro e compositor Elias Álvares Lobo, o músico mais importante desta cidade. Dentre os vários originais deste músico guardados na pequena oficina do sr. Beauculfiné está simplesmente o quarto ato da ópera A Louca.

O leitor não imagina como esta partitura já foi procurada um dia. Orfão de pai ainda cedo, Elias Lobo (1834-1901) conseguiu ter uma educação musical à custa de muito esforço, já que até como pedreiro teve de trabalhar para ajudar o sustento de sua família. Suas biografias, quase todas elas, dedicam numerosas e convenientes parágrafos ao início de sua carreira musical, marcada sempre por sacrifícios pessoais.

Já prestigiado em São Paulo e no Rio como compositor, Elias Lobo parece ter recebido um convite para uma bolsa de estudos na Europa. Sobre esta fase foi publicada a seguinte história: a bolsa só daria condições de sustento ao próprio Elias Lobo que não pretendia viajar sem levar a família. Alguém sugeriu que ele montasse a ópera A Louca e que revertesse os lucros da apresentação em benefício próprio. Só que, inesperadamente, a encenação teve de ser cancelada porque o quarto ato da ópera havia sumido.

Hoje, este original tão procurado está nas mãos de Eliseu Beauculfiné, um simpático

senhor de 73 anos, que sorri orgulhoso quando alguém lhe pergunta qual o instrumento que ele toca na banda União dos Artistas: "Sou coringa. Toco qualquer coisa". Seu Eliseu não sabe contar com precisão como este e vários outros originais de Elias Lobo vieram parar na sua casa. "Foi passando de mão em mão", explica o músico com muita simplicidade.

O pianista William Daghlian, a historiadora Nícia Vilella Luz e a reportagem do Jornal da Tarde conseguiram chegar a estas obras por indicação do diretor do Museu Republicano de Itu, Jonas Soares de Souza. Só que ninguém sabia que o simpático Eliseu guardava as peças numa antiga sapataria, nos fundos de sua loja. "Como é que descobriram que as músicas estavam aqui", perguntou assustado o músico da banda, sem pensar que nossa ida à sapataria foi pura coincidência.

Estes originais de Elias Lobo — avô da pianista Menininha Lobo — foram mantidos em segredo durante vários anos por elementos ligados à União dos Artistas. Somente há dois anos, depois de uma apresentação na cidade de Lira Ribeiro Bastos, de São João Del Rey, em Minas, é que os Beauculfiné se animaram em divulgar a existência destas peças. Afinal, se hoje Emerico Lobo de Mesquita tem sido tão executado, por que não fazer o mesmo com Elias Lobo?

A provável existência de alguns originais deste compositor, espalhados não só por Itu, mas também por cidades como Campinas —

por onde passaram descendentes de Elias Lobo — leva William Daghlian a pensar na possibilidade de uma gravação feita pelo Estúdio Eldorado, no qual se concretizaria a antiga máxima: fazer música ituana em piano ituano.

E evidente que este projeto merecerá novos estudos e muitas outras pesquisas a respeito. Mas, por enquanto, ficam relatadas aqui algumas sugestões e advertências: esses originais podem e devem ser pesquisados por um número maior de estudiosos, mas seria oportuno que alguma entidade cultural mandasse microfilmá-los o material já disponível, lá mesmo em Itu. Afinal, os sacos plásticos providenciados pelo seu Eliseu não são a melhor embalagem para estas partituras.

Além disso, os pianos encontrados nos museus do Ipiranga e no Republicano de Itu também estão à espera de que alguma entidade cultural providencie a sua restauração, absolutamente possível, para que, ao menos uma vez, seu som original possa ser registrado. Infelizmente, a maioria dos proprietários de outros pianos fabricados em Itu não percebeu o valor histórico daqueles instrumentos. Como lembrou recentemente o historiador Carlos Pentead de Rezende, os pianos, até por terem sido feitos no Brasil, não mereciam o cuidado dispensado às marcas famosas. Por isso, ele conclui: "Muitos dos instrumentos feitos por Antônio Venerando devem ter apodrecido, eu imagino, nos porões de fazendas".



Há alguma dúvida sobre se, fugindo do avanço das tropas napoleônicas, pôde a corte de Bragança reunir, além da mudança indispensável, artigos mais valiosos como os pianos. Mário de Andrade, na sua Pequena História da Música, fala apenas que o regente mandara instalar no palácio de São Cristóvão vários pianos ingleses. Carlos Pentead de Rezende é dono de uma versão mais plausível: "A abertura dos portos e os tratados firmados com a Inglaterra (e não propriamente a vontade do príncipe-regente) foram os legítimos fatores que determinaram a entrada maciça de pianos no Brasil. Dominando por força dos acordos diplomáticos o nosso mercado, os ingleses abarrotaram os portos nacionais com seus produtos, inclusive pianos".

Superando todas as dificuldades, o piano tomou para si, e em poucos anos, a predileção musical da nobreza e das famílias abastadas. Existem vários relatos históricos fazendo referência às complicações de se transportar os pianos chegados a Santos ou ao Rio de Janeiro no começo do século passado, que tinham de suportar viagens terrestres enormes a partir dos portos, carregados ou por escravos ou então puxados por burros. De uma forma ou de outra, o transporte era mais uma aventura.

Um artigo da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo conta a curiosa chegada do primeiro piano à cidade de Porto Feliz, antiga Ararita-guaba. O piano fora encomendado pelo vigário da localidade e, finalmente, em 1820, desembarcou no porto de Santos, sendo conduzido ao planalto por negros e puxado por carros de boi. O dia da chegada à vila foi uma festa, com foguetório e repique de sinos: o piano chegou ao centro das comemorações carregado num andor, que era sustentado "por trinta e oito africanos de Guiné, que vinham cantando com duas bandeiras ornadas de flores".

Laura Greenhalgh

Roger Martin Du Gard, a quem dou estas 'Memórias', censura-as por nunca dizerem o bastante, deixando o leitor insatisfeito. No entanto, minha intenção sempre foi dizer tudo. Mas há na confidência um grau que não se pode ultrapassar sem artifício, sem forçar; e eu procuro, sobretudo, o natural. Sem dúvida, uma necessidade do meu espírito me leva, para delinear mais puramente cada traço, a simplificar tudo em excesso; não se desenha sem escolher; mas o mais incômodo é ter de apresentar como sucessivos estados de simultaneidade confusa. Sou um ser de diálogo, tudo em mim combate e se contradiz. Todas as memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja o empenho de dizer a verdade: tudo é sempre mais complicado do que o de dizemos."

Assim acaba a primeira parte de *Se o Grão não Morre*, de André Gide, edição da Nova Fronteira. Ela contém todo o senso da responsabilidade de Gide em enfrentar esse "empreendimento", palavra que parece ser a mais adequada para definir a resolução de contar a si mesmo até as raízes da objetividade e com a mais possível sinceridade. Martin Du Gard errou em dizer que o leitor não ficará satisfeito com a veracidade da leitura. Se Gide nem sempre supera aquele grau de confidência que não se pode ultrapassar, diz, porém, o bastante para quem lê feche emocionalmente o livro, retrato de uma vida dramática encarada com coragem e contada honestamente.

Gide anota as suas recordações assim como lhe chegam à memória sem ordem cronológica e naquele tom de colóquio um tanto destacado, mas escrupulosamente claro, como é hábito dele, como se contasse a vida de um outro, mas com rara participação e sinceridade quase cruel. Uma cronologia, uma ordem estabelecida na evolução da história tornariam monótonas as Memórias, como acontece freqüentemente com as autobiografias, muitas vezes preocupadas mais com a exatidão das datas e dos fatos do que com os seres e as experiências pessoais. Nesta primeira parte são as experiências da infância e da juventude que ocupam todas as 212 páginas, uma reconstrução que abriga o germe de um futuro exaltado e maldito, tumultuado e completamente diverso do quase celestial estado de pureza dos primeiros e mais fecundos anos de vida. Feixes de luz repentina iluminam uma lembrança e depois se apagam (por exemplo, "Minha mãe olha pela janela e diz: Os acaféris estão abertos: vai fazer bom tempo"); é um átomo de vida relacionado com outros que compõem com ele uma razão para uma "memória", e juntos completam a história de uma vida. Às vezes é uma figura, digamos, Anna Shackleton, meio governanta, meio amiga, figura escura e modesta das que não possuem uma vida sentimental inteiramente sua e tudo o que recebem das manifestações afetivas o recebem indiretamente e se dedicam à vida dos outros. A ela o autor tributa uma reverência profunda e cheia de emoção. Emotivo, fechado, curtindo sozinho as angélicas dores da infância, é o menino que cresce nestas páginas sem poder vencer uma timidez, uma esquivança, pro-



Gide e a sinceridade

vavelmente um amor pela própria solidão, que, mais tarde, no escritor se tornou como uma desconfiança pelos louvores e os sucessos (repare-se com quanta modestia responde à crítica de Du Gard). Emotivo, fechado conta a aventura dos primeiros anos da existência iluminada por clarões das primeiras tomadas de consciência (entre eles um remorso exagerado por uma frase pouco feliz dita a Anna, que não é necessário referir aqui). A infância daquele que seria um dos maiores escritores contemporâneos, um dos mais sérios e exclusivos, prolonga-se além dos limites dos anos infantis ao ponto que Gide fala em "estardalvar", indicando a sua condição de eterna criança. Provavelmente influenciou essa desorientação, esse prolongado estado pueril, a contradição da origem protestante dos pais, muito ligada ao catolicismo a da mãe, mais ortodoxa a do pai, tanto que o escritor uma vez se definiu "homem de duas fés". O pai morreu quando André Paul Guillaume tinha apenas 11 anos. E embora o filho apareça como um grande admirador, cheio de amor pelo afetuoso jurista, a imagem dele é esfuizante como as recordações dos primeiros anos. Mais completa, até o fim, até os últimos ressentimentos entre a puritana Juliette e o filho indolente, a da mãe reconstruída como uma estatua meiga mas autoritária; digna de respeito, mas irradiando pouco calor humano e firme nos seus princípios. Não se devia tocar Chopin, cuja música ela julgava lasciva; se opôs ao desejo de Gide ser escritor (nisto ele foi muito encorajado por Pierre Louys). Dois fatos pertinentes à infância prevalecem nesse valvém de lembranças: o choro desesperado do menino André pela morte dum pequeno primo que ele nem conhecia; um choro que seria falta de respeito à soberania da infância; seria chamar de histérico, mas que bem se aproximava do histerismo, e uma crise determinada não se sabe por que razão que uma vez o jogou nos

braços da mãe gritando convulso: "Eu não sou como os outros". Uma angústia mortal apoderou-se dele "como se se abrissem as comportas particulares de não sei que comum mar interior desconhecido, cujas ondas tumultuavam desmesuradamente no meu coração". Sempre relâmpagos na existência do futuro "irregular".

No conjunto, uma infância e uma adolescência caladas, atormentadas por remorsos puritanos, em perpétuo conflito consigo mesmo. Muitas figuras passam como sombras, amigos, conhecidos, médicos, parentes; mais concretos são os companheiros pelos quais Gide tinha um grande e generoso afeto; mas nada havia de mais, nada de mórbido, nenhuma sensualidade naqueles encontros e liames. As primeiras inquietações do sexo são recebidas com horror, com medo do pecado (palavra que se usa porque mais comum, mas quem sabe de que se tratava...). E Gide comenta: "Certos dias em que me acontece acreditar no diabo quando penso nas minhas revoltas, nas minhas dúvidas, parece-me ouvir o 'outro' rir e esfregar as mãos na sombra". Mas quem podia prever a queda naqueles dias de um azul, desbotado por misteriosas ansiedades e por um modo de viver que não pode ter definição mais apropriada que a do próprio autor: larval. Existiam, sim, às voltas à realidade, os entusiasmos, o viver intensamente ouvindo músicas, lendo livros, caindo em êxtases diante duma paisagem e em exaltação pela leitura da Bíblia. E finalmente chegou a iluminação: ser escritor, a grande chamada, um ponto firme, a opção de um rumo de dar à vida. E foi o rumo certo. O resto foi esperanças inúteis, desordem, angústia, fogo até o rendimento final, até o repouso duramente conquistado que Gide encontrou na deliberação corajosa de aceitar a própria natureza sem mais lutar nem discutir, mas com aquela naturalidade com que qualquer um deve encarar seu modo de

ser, mesmo quando este proporciona um destino diverso do esperado. Como escritor, começou com versos impregnados do sentimentalismo peculiar da idade e particular dele (gostava imensamente de Sully Prudhomme). Depois foi a vez dos "Cadernos de André Walter", a propósito dos quais fala em pletismo e abundância de citações das Escrituras; eles mais tarde o horrorizavam. Seja como for, o caminho estava aberto, a estrada escolhida sem arrependimento. E chega-se assim ao famoso "todos devemos representar", uma "fórmula" que Gide explica com a costumeira clareza: a "moral" que tinha até então governado a sua vida ia cedendo a uma visão mais brilhante da própria vida. O dever não devia ser o mesmo para todos os homens; talvez até Deus não gostasse de uniformidade "contra a qual a natureza protestava, mas para a qual tendia". Cada ser foi eleito para representar o "seu" papel e evitar o esforço para submeter-se a leis comuns, a regras estabelecidas. A "fórmula" então se resume na não aceitação de uma ética boa para todos, e com esta fórmula cada qual deve ser o que a natureza quis que fosse. Com este desafio não a Deus, no qual ao seu modo sempre acreditou, mas aos homens que fazem as leis polivalentes com a Humanidade não fosse constituída por individualidades diversas entre si, mas por um rebanho ao qual cabe o mesmo destino, um trilho único válido para todos. Com este desafio acaba a primeira parte do livro, a preparação, o retrato às vezes minucioso demais duma existência e duma consciência através do caminho espinhoso das dúvidas, da autocondenação, da perplexidade, até a descoberta daquela fulgurante fórmula. Pouco espaço tem o casto amor pela prima Emmanuele, que foi a sua esposa. Esboça um diálogo, uma sinfonia pastoral com esta jovem recatada e tristona, um amor devoto que não lhe impediu emigrar para longe, para aquela

África que rasgou os véus que escondiam a André o verdadeiro André.

Com a segunda parte, ingressamos naquele edifício que Gide resolveu levantar à verdade. Com lucida sinceridade, nesta segunda parte se analisa, enquanto na primeira planta a si mesmo com as cores das recordações muitas vezes alteradas. A segunda parte é o livro da verdade, que exclui qualquer autoflagelação como qualquer autoexaltação. A sinceridade é sem véus, sem reticências; é a sinceridade de quem se aceitou e aceitou o seu destino sem recriminações como sem ostentações. "Si le grain ne meurt" é uma confissão, e uma confissão deve ser completa, e é também um pedido de absolvição. Muitas coisas que se encontram nestas últimas páginas se encontram também num outro livro bellissimo, O Imoralista, a história do casamento malgrado com Emmanuele, a grande tragédia de Gide. Por enquanto "Si le grain ne meurt" deixa o autor na véspera das núpcias. Mas ele já experimentou a atração homossexual e cedeu a ela; tinha horror pela vulgaridade (veja-se o episódio com a criada suíça em La Brévine, onde fora cuidar da saúde ameaçada), mas com os pequenos árabes deuses de bronze, sensuais e astutos tudo é poético "porque é verdade". Há, nesta segunda parte, trechos interessantes sobre a amizade com Oscar Wilde, dominado naquele tempo pelo atrevido e insolente Lord Douglas (Bosy), de quem Wilde mais tarde escreveu coisas "infames". Essas figuras entram sorrateiramente em bares, em casas e bazares, onde os experientes Ali ou Maomé oferecem um prazer excitante, uma espécie de alucinógeno ao qual (veja-se O Imoralista) Gide voltará mais tarde definitivamente; após uma enfadonha estada em Paris, levando consigo as ruínas do seu casamento, e após uma rápida passagem na Sicília, entre lembranças teocritéias (foi sem dúvida de Teócrito, o poeta bucolico, que tirou o nome — título do Corydon), sentiu a atração da África, "daquela África" que o descobrira a si mesmo.

Há críticos que falam na obra de Gide como "arte da decomposição". Assim ele se defende: "O que (minha obra) decompõe é um composto artificial, ruinoso de moral e preconceitos, onde não se abriga-se não o medo...". Se decomposição há, ela é sincera; relatos como estas memórias, "Corydon", "L'immoraliste", não têm outra razão que a da veracidade. Mas esta veracidade nada sacrifica a arte, as exigências da sinceridade não sobrepujam as da estética. Numa preciosa comunhão entre as duas ele se confessa e antes do escritor autobiográfico, é o artista, o literato amante da pesquisa moral, artífice do diálogo consigo mesmo.

Não se encontra, neste livro, o esforço para realizar uma forma que revista dignamente as fórmulas. A bela forma é espontânea. Nessas páginas há sobretudo a imposição do dever de falar claro, de respeitar aquela sinceridade que foi uma das palavras prediletas de Gide e um dos seus princípios e que, forçosamente, aqui aparece com demasiada freqüência.

Bruna Becherucci

A Genética, num livro útil para estudantes e profissionais.

O livro é *Citogenética Humana*, de Bernardo Beigelman. (Quem o recomenda é Angela M. Vianna-Morgante, do Dep. de Biologia do Ibutsp.)

Citogenética Humana agora publicado por Bernardo Beigelman não é apenas a reedição atualizada de suas duas obras de 1967 e de 1974; mas um livro com estrutura inteiramente nova.

No primeiro capítulo em que tece "Algumas Considerações à Guisa de Introdução", o autor apresenta o livro como o primeiro de uma série de *Genética Médica*, resultado de sua experiência à frente do Departamento de Genética Médica da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp. Em suas próprias palavras, "a recompensa pretendida ao escrevê-la foi a de, através dela, poder transmitir ao leitor uma imagem da teoria e ação da Genética aplicada à Medicina".

Nos nove capítulos que se seguem, o autor discute os tópicos de citogenética humana, fundamentais à formação do citogeneticista e de especialistas em Genética Médica e Genética Clínica. Os assuntos são tratados de maneira didática, com pormenores técnicos e discussões mais especializadas inseridas no texto de tal maneira que o fato de não lê-los em nada prejudica a compreensão geral. Isso torna o livro não só um texto básico útil em cursos de graduação, mas importante para os alunos de pós-graduação. O profissional interessado em atualizar-se encontrará nele uma leitura amena que corresponderá a suas pretensões.

Dois aspectos merecem destaque. As ilustrações, que estão bem adequadas, constituem em grande parte contribuições de pesquisadores brasileiros. Também, o autor teve o cuidado de apresentar as técnicas de estudo citogenético de acordo com a descrição de pesquisadores nossos que as vêm utilizando com sucesso no dia-a-dia de seus laboratórios.

Este livro vem, assim, preencher uma lacuna séria, que era a falta, entre nós, de um livro básico atualizado de citogenética humana em nosso idioma.

Pessoa é poesia. E não há nesta afirmação intuito algum de formular uma definição metafórica. De tal forma Pessoa se identificou com o produto de seu gesto criativo, que se desidentificou.

Identificação desidentificadora ou identificação ausente à procura de uma identidade? Identidade que se anula ou identidade que falta e que se busca? Impossível encontrar resposta definitiva para o dilema. Criador de linguagem, de linguagens diríamos melhor, de linguagens com nome e certidão de idade, Pessoa oferece-nos, em sua poesia, o espetáculo movente, sem começo nem fim, de máscaras que se alternam, sem jamais desocultarem um rosto.

Uma das obsessões da crítica devotada à decodificação desse bal masqué foi, desde sempre, o de resgatar um pretendido "eu" do poeta do texto revoltado e remoinhante em que teria submergido. Salvar o poeta da tela envolvente e desfigurante do discurso, arrancar-lhe a máscara de um "outro" para sempre "colada à cara", libertá-lo da magia encantatória e transfiguradora da poesia, para devolvê-lo identificado, registrado, carimbado, fotografado em preto e branco, ao mundo do qual nunca devia ter ousado sair — eis o objetivo de certa crítica empenhada em desfazer o incômodo gerado pelo ato poético: "Queriam-me", diz Álvaro de Campos, uma de suas máscaras, "casado, fútil, cotidiano e tributável?"

Inquietação
Toda poesia que se preza intriga, incomoda, inquieta, por força exatamente de sua vocação deslocadora. Deslocar, desagregando, o "gregarismo" agregador da língua, dos modelos, das normas, das identidades forjadas e consentidas que nos impõem e que comportadamente assumimos, eis o alvo — persistentemente buscado, sem repouso ou satisfação possível — de toda poesia lúcida.

Poeta louco-lúcido, como todo poeta que vale a pena, Pessoa desfez-se, deslocadamente, no seu texto, para renascer, não mais como poeta, mas como poesia.

O livro de Leyla Perrone Moisés, *Fernando Pessoa — Aquém do Eu, Além do Outro*, recentemente lançado pela Martins Fontes, é, antes de tudo, o relato apaixonado dessa aventura, entrevista nas malhas do tecido poético pessoano, de um poeta que se desintegra em textos heterônimos, para transformar-se apenas, sem jamais se reintegrar e identificar, em poesia. Ao optar pela lucidez oblíqua e desconcertante do dizer poético, Pes-

soa perde-se como sujeito, ganha-se como texto.

A novidade de mais este livro sobre a obra pessoana está, antes de mais nada, na elucidação arguta e igualmente oblíqua, desse movimento de dispersão e mutação que dirige os passos das máscaras heteronímicas de Pessoa em sua dança circular.

Ensaio
Composto de quatro ensaios que têm por eixo comum a afirmação, colhida no próprio Pessoa, e segundo a qual o poeta se reconhecia a si mesmo como um vazio, um "vácuo" não preenchido pela presença apaziguadora de um sujeito, qualquer que ele fosse, o estudo crítico de L.P.M. ocupa-se, inicialmente, da demarcação das pegadas, inscritas, na poesia pessoana, por essa falta e pelo desejo de supri-la. É a consciência do vácuo subjetivo e a procura, no discurso poético, de uma plenitude que levam o poeta a cindir-se, multiplicar-se em heterônimos, fazer-se texto — arena onde contrários se digladiam —, mas sem que logre anular o vazio em que se abisma, na medida em que, na ausência (inexistência?) do sujeito, a poesia só pode ser a encenação de um drama de fantoches e nunca a revelação iluminadora de um "eu".

Pessoa não é. E ao fazer-se textualmente "outro/outros", sem o ponto de apoio de um "eu" definido e inteiro, o que o poeta encontra é o desdobrar-se infundável de uma "outridade" que multiplica as máscaras, mas que jamais descobre o rosto que nunca houve.

No segundo ensaio do livro, o que se analisa e explicita é o efeito desqualificante que essa ausência jamais suprida impõe ao poeta e à sua missão. Ou seja, o Pessoa/Poeta acaba por assumir integralmente, sem revolta e sem ranger de dentes, o não-sujeito que habita seus poemas e que ostenta as máscaras heteronímicas. Máscara sem rosto, o papel que lhe cabe não é o de gênio, profeta, arauto de verdades só por ele conhecidas, não é o de guia de um povo, nem mesmo o de anti-herói — ser maldito e proscrito, escudado na agressividade protetora de uma existência marginal —, mas apenas o de "investigador solene de coisas fúteis". Para compensá-lo, e com sobras, da desqualificação, resta-lhe a poesia. A poesia enquanto exercício de multiplicação e busca, enquanto instauradora de sonhos e forjadora de utopias, enquanto velo heurístico aberto no ventre de língua e destinado a salvar a linguagem-criança nova, capaz, ao menos, de semear a inquietação no âmago das ideologias.

Perspectiva

Se não cabe ao poeta mudar o mundo, cabe-lhe ao menos acenar com uma possibilidade, inscrever esse aceno no gesto deslocador de seu texto. Ou como diz a autora: "A função do poeta não é apenas manter a língua eficiente, mas abri-la para virtualidades até então insuspeitas, que são virtualidades de pensamento e ação."

A segunda função específica do 'desqualificado' é decorrência da primeira: criar mitos como metas de ação, mitos que, embora sendo

O relato apaixonado de uma aventura poética

Num livro, Leyla Perrone Moisés analisa a aventura poética de Fernando Pessoa.

O momento culminante do livro, porém, encerra-se no ensaio seguinte, "O Vácuo-Pessoa", em que a autora faz viviseção do

'falsos', demonstram que, sem metas e valores, toda ação é mesquinha e cega. A função do poeta não é a de agir diretamente na realidade, mas a de oferecer à ação histórica os 'altos propósitos', sem os quais a 'verdade' dessa ação é mentira; o alto propósito do mito, sendo 'mentira', é a verdade da ação enquanto projeto e valor". (p.67)

Lembra-se de quando o ar era limpo e o sexo era sujo?

E não foi há muito tempo.

Paul Anka, Beach Boys, The Beatles, Harry Belafonte, Tony Bennett, Ray Charles, Chubby Checker, Alice Cooper, Cream, Creedence Clearwater Revival, Bobby Darin, Johnnie Ray, Fats Domino, The Doors, Bob Dylan, Everly Brothers, José Feliciano, Bill Haley, Jimi Hendrix, Buddy Holly, Elton John, Kiss, Jerry Lee Lewis, Peggy Lee, Little Richard, Julie London, The Mamas and the Papas, Bob Marley, Pink Floyd, The Platters, Elvis Presley, Cliff Richard, Rolling Stones, Neil Sedaka, Nina Simone, Frank Sinatra, Barbra Streisand, Stevie Wonder, The Who...

Todo mundo tem um hit parade na memória. O seu estreia domingo.

domingo 21:30

IFLA SIBACK

EL DORADO FM 92.9

vazio que Pessoa é, com o fito de situar a função e o sentido do poeta e da poesia em face desse abismo hiante, índice irrecusável da presença de uma ausência.

Visto, agora, à luz das teses psicanalíticas de Lacan (nascidas da releitura de Freud com base em postulados da Lingüística e da Antropologia Estrutural), o poeta define-se como o palco onde um "eu" imaginário ensaia, sem descanso, o discurso monolante destinado a recobrir a "brecha do inconsciente", fenda onde a dança imprevisível de significantes, libertos da camisa-de-força de significados fixos e predeterminados, indefine o sujeito. A poesia, por sua vez, propõe-se como o lugar-texto, onde o poeta, movido pelo desejo, tenta exorcizar as máscaras discursivas de que o "eu" se transveste. Desvestir o "eu", entretanto, é descobrir a falta e intensificar o desejo de suplência. A saída que resta é multiplicar-se em outros: outros que não preenchem o vazio do ser, mas que apenas dramatizam o entrechoque de forças contrárias e contraditórias geradas por um desejo que não cessa de desejar, mesmo quando deseja o não-desejo. Desfeito em outros, o poeta perde-se. Essa perda, porém, é condição de reencontro. Disperso, o poeta refaz-se em texto, ou, como diz Leyla Perrone Moisés, em "canto, melodia, ritmo", poesia enfim; espaço em que se inscreve o "percurso de um corpo", impulsionado pela fúria deslocadora, exorcizante e amorosa do desejo.

É exatamente uma das vozes, inscritas no texto pessoano por esse "desejo sem fim" que se procura fazer ressoar no ensaio final: a voz cotidiana, coloquial, límpida, saudável, de Caetano; voz onde se ouvem os ecos da sabedoria prática, feita só de sabor e sensação, do Zen-Budismo. Muito mais, porém, que explicitar os pontos de convergência entre as propostas caetrianas e os ensinamentos zen, o objetivo de Leyla Perrone Moisés foi, antes, o de detectar, encapsulado no corpo dos poemas de Caetano, o brilho fulgurante e fugaz de pseudo-haicais, a denunciarem a presença ausente, na poesia do mestre dos heterônimos, de uma sabedoria que nunca foi sua. Embora aspire à sensação pura e objetiva, capaz de reconciliar o vazio real do sujeito com a plenitude real do objeto, Caetano oferece-nos em seus textos apenas o sonho/desejo dessa sabedoria objetiva. Sábio "doente", "poeta intelectual", escravo ainda do "lastro metafísico ocidental", Caetano sabe, mas falta-lhe o saber maior: o saber/sabor, despido de

imaginários e ficções, sem pensamento, pura sensação.

Escrito ao sabor da paixão, o livro de Leyla Perrone Moisés sabe a Pessoa, sabe a poesia. Não fosse a existência inegável de outros méritos, bastaria este para conferir a seu Fernando Pessoa — aquém do eu, além do outro um lugar de destaque (que já ocupa) em meio à vastíssima bibliografia crítica devotada à obra do poeta.

Vozes críticas
Pode-se detectar, é evidente e inevitável, o ressoar de outras vozes críticas ao longo destes quatro ensaios de L. P. M.: dentre elas, como não podia deixar de ser, a do próprio Pessoa, crítico sagaz de sua própria obra. Não se pode, porém, deixar de reconhecer a absoluta originalidade com que são tratadas, neste novo livro, questões-chave suscitadas pelo texto pessoano: vinculando a dispersão e multiplicação heteronímicas à ausência e não à presença de um sujeito; descobrindo na desqualificação do poeta mais um dos reflexos da impotência de Pessoa em face da "incapacidade radical da linguagem de nomear o real" (a afirmação é de Eduardo Lourenço, outro estudioso apaixonado de Pessoa); relendo Lacan em Pessoa e desvelando, lacinadamente, as marcas textuais do vazio que o poeta sempre se sentiu ser e, pessoalmente, os traços de plenitude que inscreveu em sua poesia; bem como ouvindo com "olhos de ver" um Zen que Caetano jamais chegou a ser efetivamente; Leyla Moisés abre, na verdade, velos críticos de desafios e fequidos que, sem dúvida, gerarão outras metalinguagens empenhadas em fazer falar ainda essa poesia nascida do vazio silente do sujeito.

Aliás, é esta a paixão e a glória de toda poesia: fazer falar o silêncio. Ou como, luminosamente, afirma Octávio Paz: "Enamorado do silêncio, o poeta não tem outro remédio a não ser falar. A palavra apóia-se num silêncio anterior à fala — um presentimento de linguagem. O silêncio, depois da palavra, repousa numa linguagem — é um silêncio cifrado. O poema é o trânsito entre um e outro silêncio — entre o querer dizer e o calar que funde querer e dizer". O crítico, por meio da metalinguagem, é o reinstaurador da voz: e a ronda das máscaras, despertada por esse novo impulso, retomará, no âmago do vazio, sua fala descentradora.

Fernando Segolin, professor da PUC

