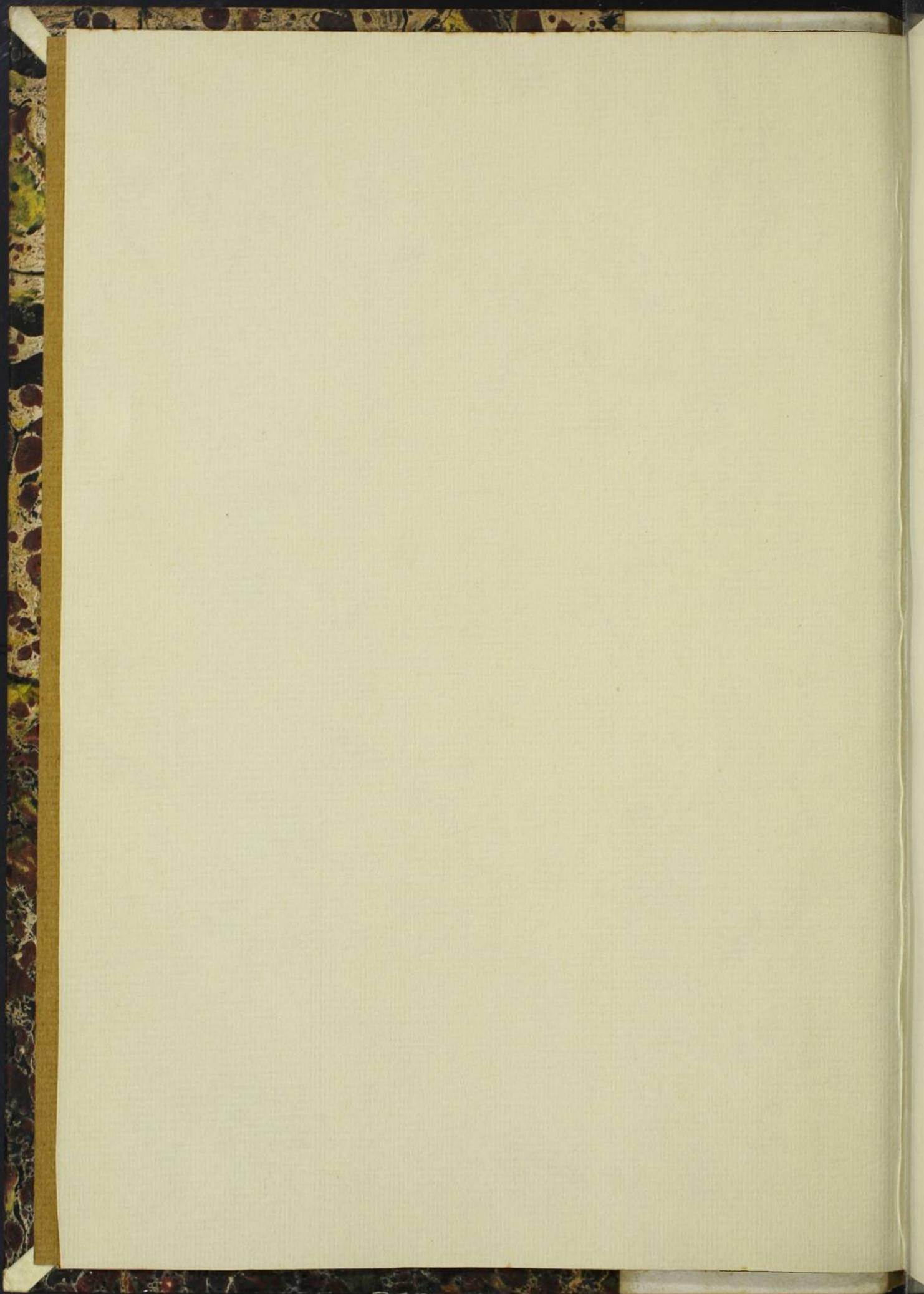
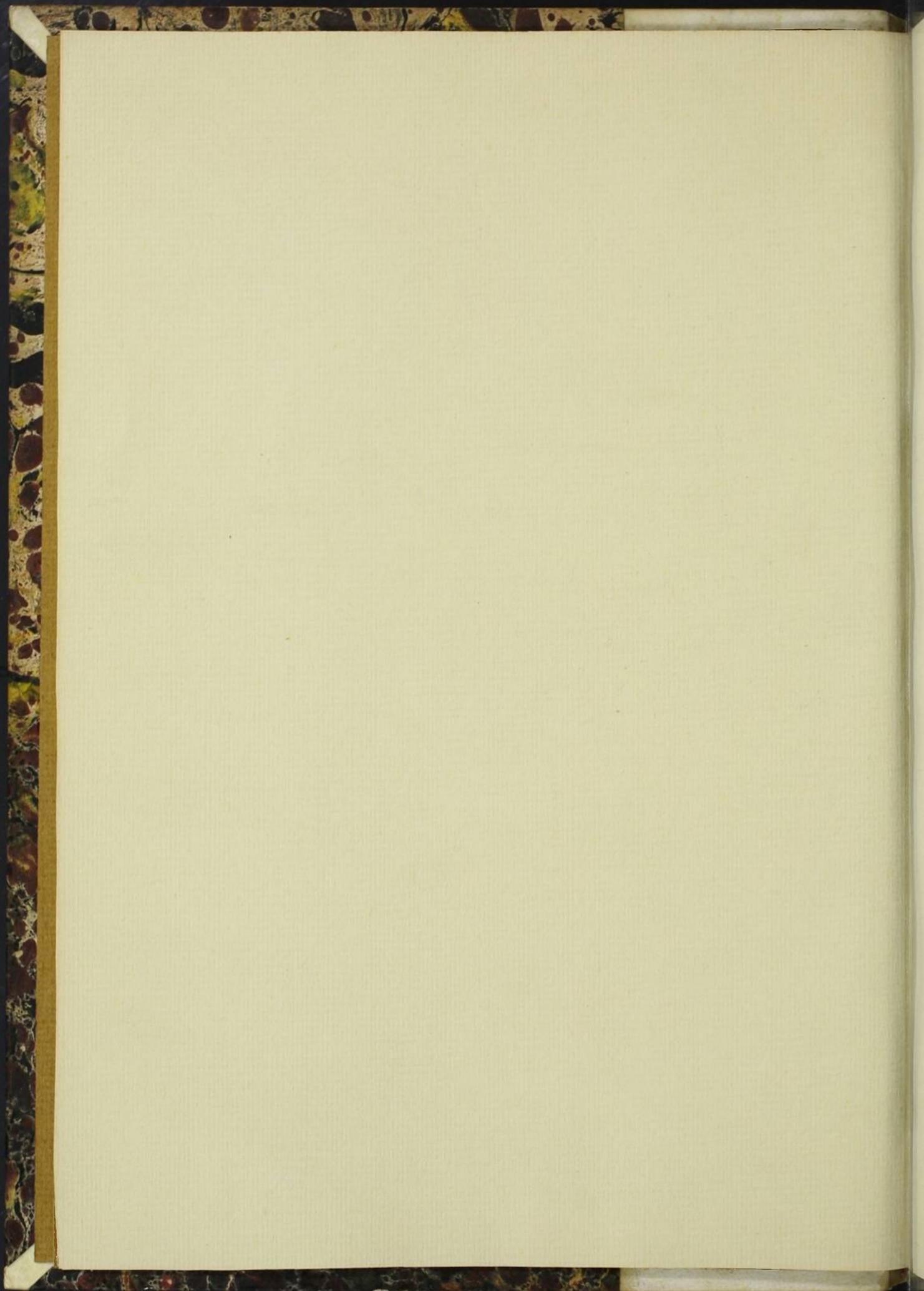


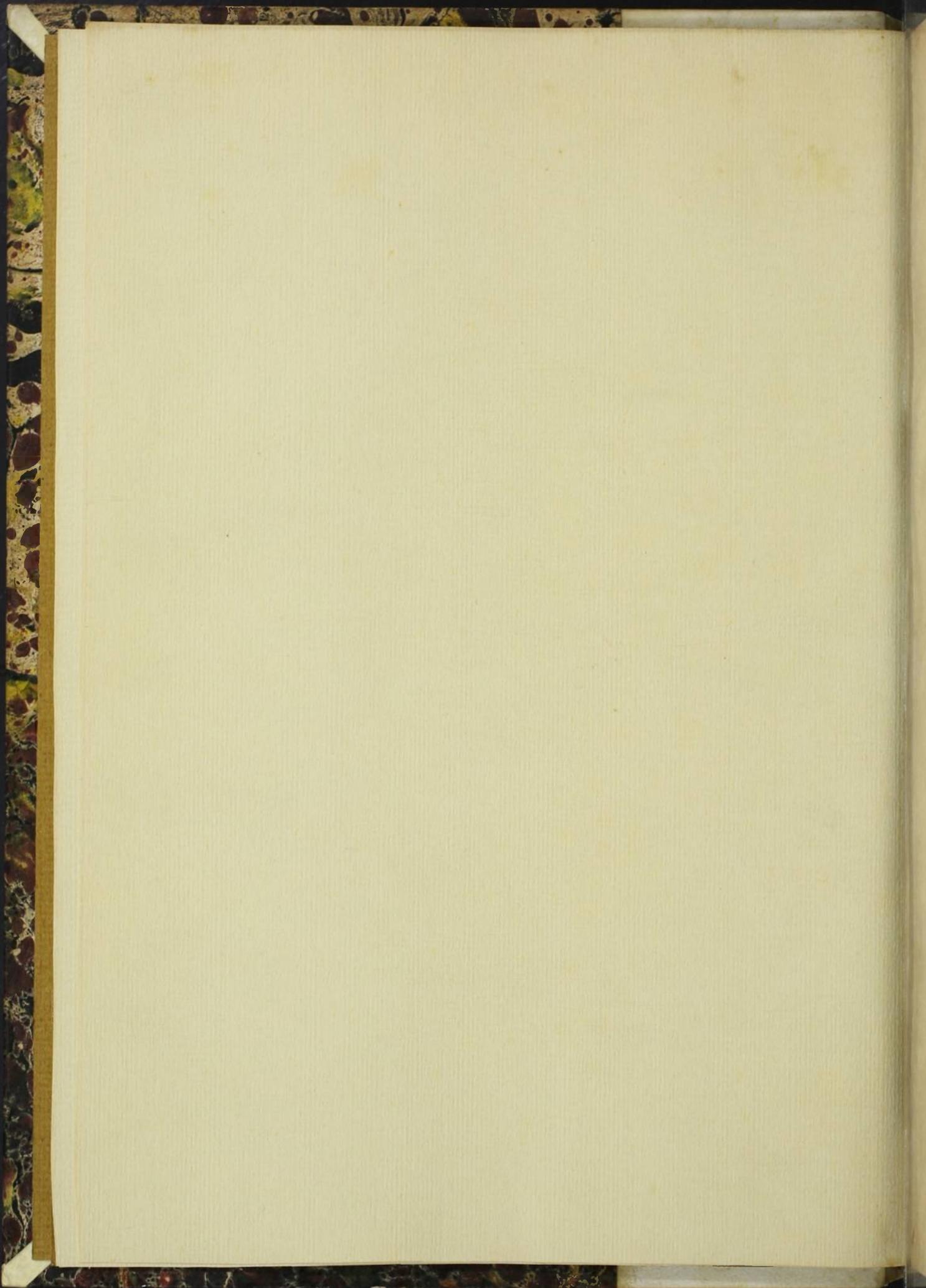
Le ne fay rien
sans
Gayeté

(Montaigne, Des livres)

Ex Libris
José Mindlin







CLIMA

Manifesto Redação.
A Elegia de Abril Mario de Andrade.

Marcel Proust e a nossa época Ruy de Andrada Coelho.
As "ciências" dos casos individuais Cicero Christiano de Sousa.
Três Poemas Almeida Salles.
"Week-End" com Teresinha Gilda Morais Rocha.

A primeira realização de "Clima" Bolsa de Estudos

Livros Antonio Candido de Mello
e Souza.
Música Antonio Branco Lefèvre.
Artes Plásticas Lourival Gomes Machado.
Cinema Paulo Emilio Salles Gomes.
Economia e Direito Roberto Pinto de Souza.
Ciência Marcello Damy de Souza
Santos.

NÃO QUERO VOLTAR MAIS para o collegio!



A fraqueza physica e a debilidade geral é que lhe dão essa impressão de inferioridade perante as collegas. No periodo escolar é preciso fortificar as crianças com o Biotonico Fontoura, o fortificante ideal, recomendado pela medicina brasileira. O Biotonico Fontoura restaura as energias physicas e mentaes.

MEDICOS ILLUSTRES O RECOMMENDAM:

O professor Rocha Vaz, da Universidade do Rio de Janeiro, affirma: "Tenho empregado constantemente em minha clinica o Biotonico Fontoura e tal tem sido o resultado, que não me posso furtar, á obrigação de o receitar".



BIOTONICO FONTOURA

O mais completo fortificante

**Estilo e
Comodidade!**



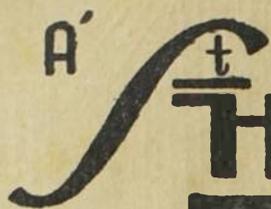
Cada: **38\$**

CAMISAS

Pelo módico preço de trinta e oito mil réis apresentamos uma nova série de camisas de primorosa confecção em magníficos tecidos listados sôbre fundo branco ou tons de pastel e em fino tecido branco granité. O colarinho, de rigoroso estilo americano, mantém-se sempre em sua linha confortável e correta. Próprias para estas camisas recebemos gravatas de rara distinção.

• Viaje com
EXPRINTER

Casa **ANGLO-BRASILEIRA**
SUCCESSORA DE
MAPPIN STORES

A'  **HONORÉ** L^{TDA}
ARTE E MODA

268 - B. ITAPETININGA — PHONE, 4-4040.

S.P.AULO

Fábrica de Louças Fayance "ADELINAS"
BARROS LOUREIRO & FILHOS

S. CAETANO — S. P. R.

Escritório Central: Rua Florêncio de Abreu, 407-1.º — SÃO PAULO
Caixa Postal n. 2.074 — Tel. 2-6323

Esta fábrica exporta seus produtos para todos os mercados brasileiros e para as repúblicas Sul-Americanas.

Produz louça de ótima qualidade, tanto em brancas como em decoradas baixo — e sobre-esmalte

OBJETOS DE ARTE — DECORAÇÕES

LEVY

arte antiga e moderna

Tel.: 4-1727 — Rua Barão de Itapetininga, 197 — SÃO PAULO

CLIMA

Manifesto Redação.
A Elegia de Abril Mario de Andrade.

Marcel Proust e a nossa época Ruy de Andrada Coelho.
As "ciências" dos casos individuais Cicero Christiano de Sousa.
Três Poemas Almeida Salles.
"Week-End" com Teresinha Gilda Morais Rocha.

•
A primeira realização de "Clima"
Bolsa de Estudos

Livros Antonio Candido de Mello
e Souza.
Música Antonio Branco Lefèvre.
Artes Plásticas Lourival Gomes Machado.
Cinema Paulo Emilio Salles Gomes.
Economia e Direito Roberto Pinto de Souza.
Ciência Marcello Damy de Souza
Santos.

São Paulo • Maio de 1941 • N. 1

CLIMA

Revista Mensal

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

Redação: Rua Franco da Rocha, 402 — Tel. 5-6948
S. PAULO — BRASIL

Como esta revista se dirige especialmente aos novos, aos inéditos, esperamos com o máximo interesse e simpatia a sua colaboração. É, pois, inútil dizer que estamos prontos a publicar todo trabalho que verse sobre ciência, história, filosofia, crítica, arte, ficção, poesia, etc., que nos seja enviado e nos pareça digno de ser revelado ao público.

Tôda e qualquer colaboração deve ser endereçada à nossa redação.

Os originais, que devem vir de preferência datilografados e em um só lado do papel, deverão ainda ser assinados e trazer o endereço do autor. As citações devem ser documentadas.

Ainda que não sejam publicados, os originais não serão devolvidos.

ASSINATURAS:

Ano	30\$000
Semestre	18\$000
Avulso	3\$000

TABELA DE PUBLICIDADE

Capa externa	500\$000
Capa interna	400\$000
Uma página	300\$000
Meia página	160\$000
Um quarto de página	90\$000
Um oitavo de página	50\$000

MANIFESTO

Se não nos enganamos, é de praxe que o primeiro número de uma revista traga algumas palavras de apresentação. Conformamo-nos com a praxe, duplamente: além da apresentação de Mario de Andrade, publicamos êste manifesto que não passa também de uma apresentação, feita esta pela própria redação e que nos parece, até certo ponto, necessária.

Se pedimos a Mario de Andrade que se incumbisse de uma das apresentações, foi que o seu nome nos pareceu, por diversas razões, o mais indicado para tal fim. A escolha teve um sentido ou, por outra, vários sentidos: em primeiro lugar, "Clima" é uma revista de gente nova e desconhecida, gente que poderia parecer por demais ousada apresentando-se a si mesma e que, a seu próprio ver, precisava de uma apresentação feita por pessoa de reconhecida autoridade. Ninguém mais do que Mario de Andrade estava nessas condições. Se não bastasse esta, outra razão haveria ainda na escolha de um nome consagrado para encabeçar o primeiro número de "Clima" e, esta, razão de estrutura, por assim dizer.

Como já dissemos, "Clima" é uma revista de gente moça — e, aqui, a palavra deve ser tomada no seu sentido mais amplo, não se referindo unicamente à pouca idade mas, sobretudo, à mocidade de espírito, única e verdadeira mocidade. Ao fundarmos a revista, não pensamos procurar para redatores nomes já consagrados nas letras, artes, ciência: a êles pediremos apenas o apôio moral, e material também, como pedimos a Mario de Andrade e a outros por quem, aliás, fomos gentilmente atendidos e encorajados.

Assim, cada número de "Clima" trará à sua frente um ensaio, artigo ou crônica assinada por um escritor de nomeada, daquêles que nos possam, queiram compreender e ajudar desinteressadamente. Eis porque dizíamos pouco acima ter a apresentação de Mario de Andrade, entre outras, uma razão de estrutura. Além dêsse artigo de proa, se nos permitem a expressão, "Clima" publicará de acôrdo com a "Sociedade de Cultura Artística" de S. Paulo, as conferências da serie que essa sociedade encetou em fins de fevereiro. E' inutil fazer maiores referências não só à "Sociedade de Cultura Artística" como aos professores e literatos que se encarregaram desta primeira série de palestras. O primeiro número de "Clima" publicará, pois, a primeira conferência da série "O Romantismo": "As origens", pronunciada pelo prof. Gagé, da Universidade de S. Paulo.

Isto pôsto, entramos propriamente no corpo da revista.

Como dissemos, e não nos cansamos de repetir, *"Clima é uma revista feita por gente moça e para gente moça, mas que deve e pretende ser lida pelos mais velhos."*

De um modo geral, é êsse o seu programa.

Não discutimos a sua originalidade. *Estamos, porém, certos da sua utilidade e, mesmo, da sua necessidade entre nós.*

Tôda a gente já ouviu falar nas dificuldades encontradas pelos jovens cientistas, escritores, artistas, nos primeiros passos das suas carreiras. *Esta revista foi fundada não só com o fim de facilitar êsses primeiros passos como também para mostrar aos mais velhos e aos de fora, sobretudo àqueles que têm o mau hábito de duvidar e de negar "a priori" valor às novas gerações, que há em S. Paulo uma mocidade que estuda, trabalha e se esforça, sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições.* Mocidade digna dêsse nome, cheia de coragem, de despreendimento, de entusiasmo, que se interessa por coisas sérias, que pensa e produz; mocidade que quer ir para a frente, que tem razão de querer, que deve e há de ir avante; mocidade cheia de

confiança no futuro, que tem tôdas as qualidades para vencer e vencerá, porque a vida e o futuro são dos que estudam, trabalham, dos que se esforçam e têm coragem, confiança e perseverança; mocidade que já entra em linha de conta, que já é alguma coisa, que existe, enfim, por si mesma; mocidade cheia de promessas, que representa o futuro do país, de um país novo como o nosso, cujo maior, mais sério problema é, sem dúvida alguma, o problema cultural.

“Clima” pretende não só apresentar e fazer conhecer os trabalhos e o nível de cultura da mocidade das escolas do Brasil, como também ajudar, dar ânimo a essa mocidade, mostrando que há quem se interesse, tenha fé nela, quem lhe dê apóio e crédito, quem admire e respeite o seu amor ao estudo; quem queira divulgar o resultado dos trabalhos daqueles privilegiados que já se compenetraram do valor e do sentido dêsse esforço; quem venha abrir estas páginas a todos que queiram trabalhar, produzir, procurando, também, guiar aqueles que se interessam pelos problemas da cultura em qualquer dos seus ramos, sem distinção de côr, raça ou sexo, dando a todos uma “chance”, como dizem e querem os norte-americanos, para que possam expor e discutir as suas idéias; tentando criar entre nós êsse ambiente, êsse “clima” de curiosidade, de interêsse e de ventilação intelectual de que tanto necessitamos e que tanta falta nos faz; premiando, na medida das suas posses, os melhores trabalhos, agitando não só idéias como também o meio, um tanto sonolento e inativo, por meio de concursos, conferências, exposições, experiências teatrais; ajudando e apoiando tanto quanto fôr possível tôda e qualquer tentativa que venha a surgir em qualquer dêsses sentidos, desde que seja desinteressada e aproveitável.

Eis o fim e o programa da revista. Fim justo entre todos. Programa difícil de ser executado, e trabalhoso.

A confiança que temos na utilidade e elevação do fim a que nos propomos há de nos dar coragem para vencermos o trabalho e as dificuldades do programa. Para atingir

aquele fim, para pôr em prática esse programa, contamos, porém, com o apôio dos mais velhos, daqueles que se interessam seriamente pelo futuro, daqueles que já lutaram — que devem lutar ainda, já que viver é lutar — daqueles que, apesar de vencedores não se fossilizaram, pondo-se a cochilar sôbre os louros traiçoeiros da vitória, daqueles que já se fizeram na vida, mas que ainda não se esqueceram do que isso lhes custou...

Contamos, e, talvez, mais ainda, com a colaboração dos moços a quem lançamos um veemente apêlo, confiantes na sua adesão. Recebendo o apôio daqueles, a colaboração dêstes, por mais inacessível que pareça a nossa finalidade, por mais penosa que seja a luta, estamos certos da vitória. Quanto mais alto o fim, quanto mais árdua a luta, tanto melhor. Só tem valor o que se consegue com esforço. Porque é na luta que o homem dá a sua verdadeira medida.

São Paulo, Maio de 1941.

REDAÇÃO.

Não tendo sido entregues a tempo à revisão os originais da conferência do professor Gagé sôbre as "Origens do Romantismo", a diretoria vê-se infelizmente obrigada a transferir essa interessante publicação para o próximo número de "Clima".

A ELEGIA DE ABRIL

Poucas vêzes me vi tão indeciso como neste momento, em que uma revista de moços me pede iniciar nela a colaboração dos veteranos. Seria mais hábil lhe ceder um dêsses estudos especializados, que salvasse em sua máscara os meus louros possíveis de escritor. Mas ainda conservo das minhas aventuras literárias, aquela audácia de poder errar, com que aceitei de um dos moços que me convidaram a êste artigo, a sugestão de falar sôbre a inteligência nova do meu país. E confessarei desde logo que não a sinto muito superior à de minha geração.

Nós ainda tínhamos muito presentes, e praticadas mesmo em nossos anos de rapazes, as tradições da cabeleira. Ainda ouvíramos, e usáramos um bocado, a boêmia dos cafés e a côr nevosa do absinto. Mas de um acorde de Debussy, de uma opinião de Wilde ou de Gide, da côrte de Guilherme II, para um ritmo batido de Strawinski, um assunto de Rivera e os companheiros de Hitler, vai tal antagonismo, que as melhoras da inteligência brasileira não me parecem satisfazer às exigências do tempo e da nacionalidade.

É certo que sob o ponto-de-vista cultural progredimos bastante. Se em algumas escolas tradicionais há muito atraso, junto aos núcleos de certas faculdades novas de filosofia, ciências e letras, de medicina, de economia e política, já vão se formando gerações bem mais técnicas e bem mais humanísticas. Há um realismo novo, um maior interêsse pela inteligência lógica, que se observa muito bem nisso de serem agora mais numerosos os escritores que iniciam car-

reira escrevendo prosa e interessados só por ela, quebrando a tradição do livrinho de versos inaugural.

Esta melhoria sensível de inteligência técnica se manifesta principalmente nas escolas que tiveram o bom-senso de buscar professores estrangeiros, ou mesmo brasileiros educados noutras terras, os quais trouxeram de seus costumes culturais e progresso pedagógico, uma mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação. A modos que sempre fui um subalterno Cherubini, desconfiado dos geniais e dos meninos-prodígios... Sempre é certo que as poucas vêzes em que fui chamado a servir publicamente, só o preparo das coletividades em mais alto nivelamento me preocupou. Assim agí quando foi da reforma do Instituto Nacional de Música. Assim agí no programa de expansão cultural do Departamento de Cultura e por isso tanto me detestaram os geniosos do *a solo* resplendente. E ainda faz pouco, tendo o sr. Ministro da Educação me pedido um anteprojeto para uma escola de belas-artes, se já, mais pacificado em minhas experiências, cedí um jardinzinho de exceção aos gênios em promessa, o pressuposto que determinou meus conselhos e formas, foi o de um alto nivelamento artesanal. Sou pelo nivelamento das coletividades. Não pelo nivelamento por baixo, que se percebe a cada *close-up* do nosso ramerrão educativo, mas por um elevado nivelamento cultural da nossa inteligência brasileira, que evite a falsa altura, comum entre nós, dos arranha-céus... em taipa de mão. E por isso não me desagrada a modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma em sua macia lentidão, na pintura como nas ciências sociais, ajuntando pedra sôbre pedra, amiga das afirmações bem baseadas, mais amorosa de pesquisar que de concluir. Mas esta primeira grande diferença me parece pouco.

Entre a minha geração, de espírito formado antes de 1914, para as gerações mais novas, vai outra diferença, esta profunda mas pérfida, que está dando péssimos resultados. Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria.

Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude conciente do espírito: nós éramos uns inconcientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com uma pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. A pressão dos novos convencionalismos políticos posteriores ao Tratado de Versalhes, mesmo no edênico Brasil se manifestou. Os novos que vieram em seguida já não eram mais uns inconcientes e nem ainda abstencionistas. E tempo houve, até o momento em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime, tempo houve em que, ao lado de movimentos mais sérios e honestos, o intelectual viveu de namorar com as novas ideologias do telégrafo. Foi a fase serenatista dos simpatizantes.

Dêsse período curto mas suficientemente longo para afetar qualquer noção moral de inteligência, é que ainda estamos sofrendo os efeitos. Favorecida pela ignorância e pelo despolicimento cultural, a verdadeira tradição nova que a fase dos simpatizantes nos deixou, foi essa maldição que poderá se chamar de “imperativo econômico da inteligência!”. Estarei por acaso muito escuro e desconhecedor das realidades, afirmando ver a gorda maioria dos intelectuais de agora tomar êsse imperativo econômico por sua norma de conduta e única lei?

O Estado, com justa razão, proibira as serenatas com que o simpatizante acordava a sua vizinhança e lhe deixava na insônia o retrato das Rosinas adventícias. Mas a intelectualidade se ajeitou fácil. Tirou das terminologias em moda, sua nova fantasia arlequinal de conformismo: esta dolorosa sujeição da inteligência a tôda espécie de imperativos econômicos. A inconciência de minha geração, se não a absolve, a fataliza — homens de um fim-de-século em que, meu Deus! no Brasil não repercutia nada! Mas para o intelectual de agora não é possível mais invocar o estado-

de-graça da fatalidade. Pois então rebatisaram a maluca, lhe deram sexo mais dominador: são os Imperativos Econômicos que passam! E chuvejam agora êsses cômodos voluntários dos abstencionismos e da complacência. Ia acrescentando “e da pouca vergonha”, mas me refreei a tempo. Na verdade os homens de pouca vergonha aparecem em qualquer época, muito embora as condições sociais do intelectual contemporâneo e o adubo dos imperativos econômicos estejam se demonstrando muito favoráveis à proliferação de cogumelos.

Com efeito: alguns, e serão por acaso os melhores?... desgutados da vida, malferidos em seu sentimento humano pelas guerras, se retiram para o seu rincão de ciência, pagam como é dever o imposto sôbre a renda, apenas mui gratos se alguém lhes concede publicar algum documento precioso ou descobrir uma nova estrelinha do céu. Outros, menos abstencionistas e bem mais complacentes, gostam de pagar a quem lhes paga, trocando primogenitura e muitos elogios falados e escritos, pelos tomates de alguma situação vitamínica. Não são bois alçados, como os primeiros, se preferem pingos ensinados.

Os terceiros, não existe vivente que se lhes compare no reino animal. Mudam de ideais a qualquer notícia, não resistem ao sôpro de qualquer brisa. Mas que podem fazer se carecem de pão, se precisam pagar o médico da família? Pão e doença, filho gripado e mulher grávida, são hoje para a inteligência os mais fáceis avatares do cinismo moral. E um forte número dêsses pretensos intelectuais são verdadeiros vácuos de ignorância. Mas como se cultivar se lutam pela vida!... A luta pela vida não é mais, como no dicionário oitocentista, um propósito de trabalho e de vitória do mais forte: é a glorificação da incompetência. A tanto chega o predomínio das palavras sôbre os homens... E se vê intelectuais, sem o menor respeito pelas glórias conquistadas, mudarem de diretrizes, da meia-noite para o meio-dia, servindo aos interêsses mais tôrvos. No sentido da sua dignidade moral, a inteligência brasi-

leira se transformou muito, passando da inconsciência social, para a consciência da sua condição. Mas não creio tenha havido melhoras. Se do meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma frequente imoralidade.

Se contemplamos a paisagem artística o que salta abundantemente aos olhos é a imperfeição do preparo técnico. O experimentalismo dos “modernistas” de minha geração já por vária parte se confundia com a ignorância e foi defesa de muitos. Mas ainda a maioria dos meus contemporâneos vinha de costumes mais enérgicos em que não se passava por decreto. E todos os que resistiram ou parecem resistir à filtragem dos anos, foram técnicos honestos de suas artes.

Mas a êsse experimentalismo artístico veio logo se ajuntando um perigo ainda mais confusionista e sentimentalmente glorioloso, a tese da “arte social”. Montados nesta minerva (minerva ou mercúrio?...) da fase dos simpatizantes, não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpasse de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte.

Foi bem fatigante a experiência que tive, fazendo da técnica o meu cavalo de batalha nas críticas literárias do “Diário de Notícias”. Não deixei de ser compreendido, o fui até muito bem pelos culposos, embora êles não pudessem atingir tôda a extensão do meu pensamento. Muito poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência técnica no artista, ou simplesmente de uma consciência profissional, num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos.

Outro forte caso a lembrar seria o do surgimento de numerosa poesia católica que outra cousa não faz senão se comprazer do pecado, mas isto já me parece mais um efeito que causa. A causa é mais grave, e mais tradicional tam-

bém: esta absurda e permanente ausência de pensamento filosófico, de uma atitude filosófica da inteligência, entre os nossos intelectuais. Os cientistas se refugiam no laboratório ou na exposição sedentária das doutrinas alheias. Os artistas não têm onde se refugiar, mas se disfarçam com ingenuidade no padrão da arte social. Se acaso pretendemos saber o que os nossos intelectuais pensam dos problemas essenciais do ser, se fica atônito: não há o que respigar nas obras de quase todos e muito menos em suas atarantadas atitudes vitais. Não existe uma obra, em tôda a ficção nacional, em que possamos seguir uma linha de pensamento nem muito menos a evolução de um corpo orgânico de idéias. E por isso causou enorme malestar e logo travou-se em tôrno dêle a conspiração do silêncio, mesmo dos que o deviam atacar, o aparecimento, a verdadeira aparição fantasmal de um Otávio de Faria que, certo ou errado, se apresentava romanceando sôbre um núcleo de idéias organizadas em sistema. E é por esta falha várias vêzes secular de espírito filosófico que são tão raros os "casos" na inteligência do Brasil, e ela se manifesta com vasta fraqueza de poder dramático e ausência quase total de concepção satírica. Ninguém castiga. Ninguém previne. Ninguém sofre.

Isto é, sofre sim! Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, êsse herói novo, êsse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado.

Observo mais uma vez não estar esquecido de que pra se dar entrecho, há sempre um qualquer fracasso a descrever, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Um Dom Quixote fracassa como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas êstes, como quase todos os heróis da arte, são sêres dotados de ideais, de ambições enormes, de fôrças

morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição.

Talvez esteja no Carlos do "Ciclo da Cana de Açúcar" a primeira amostra bem típica deste fracassado nacional. Nos lembremos ainda do triste personagem de "Angústia"... Já numa crônica a respeito, pude enumerar mais um herói de Cordeiro de Andrade, nada menos que seis outros num romance de Cecílio Carneiro, e, além destes fracassados cultos, outro, caipira, do escritor Leão Machado, e um nordestino do povo, figura central do "Mundo Perdido" de Fran Martins. Poucos tempos depois topava outra vez com o homem nos "Fragmentos de um Caderno de Memórias", do contista mineiro Francisco Inácio Peixoto. Em seguida era o fazendeiro, de Luiz Martins. E com os últimos meses, posso acrescentar mais três retratos ilustres a esta galeria pestilenta: um, impressionantemente exato, descrito por Osvaldo Alves na maior estréia de 1940, "Um Homem fora do Mundo"; e os dois principais inocentes" de Gilberto Amado, num livro bem irregular mas de grave importância: o Emílio e essa estranha criação, figura realmente apaixonante em seu mistério, Faial, o moço que dotado de tôdas as forças, a tudo renuncia da

vida existente e foge, criar o seu imaginário mundo num sertão fora do mundo.

Não é possível aceitar esta frequência de um tipo moral em nossa ficção viva, sem lhe reconhecer uma causa. Eu fui grosseiro no enumerar apenas os retratos mais francos do protótipo. Com alguma subtilidade, era ainda possível recensear mais delicadas modalidades dele nas obras de outros importantes escritores nacionais. Os que indiquei me bastam para afirmar que existe em nossa intelectualidade contemporânea a preconceição, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade e frouxo conformismo. E se o Carlos, de Lins do Rêgo, é o mais emocionantemente fraco, se o Cristiano, de Osvaldo Alves, o mais irrespiravelmente irresoluto: eu creio que o Faial, como Gilberto Amado o propôs nas análises que fez da sua criatura, é o que mais convida a pensar, forte, belo, dominador, com tôdas as probabilidades de vitória, mas que anula-se numa conformista desistência e vai-se embora. Vai-se embora pra Pasárgada?...

Porque os poetas por isso mesmo que mais escravos da sensibilidade e libertos do raciocínio, ainda são mais adivinhões que os prosistas. Já em 1930, a respeito do "Vou-me embora pra Pasárgada" de Manuel Bandeira, pretendí mostrar que êsse mesmo tema da desistência estava frequentando numerosamente a poesia moderna do Brasil. Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade, o convite à desistência e a noção do fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado-de-consciência. Tôda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?

Eu sei que há diferenças e melhoras na inteligência nova do meu país, mas não consigo percebê-la mais enérgica nem muito menos dotada de maior virtude. Nós, os modernistas de minha geração, sacrificávamos concientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários. A arte se empobrecia de realidades estéticas, dissolvida em pesquisas. Experimentações rítmicas, auscultações do subconciente, adaptações nacionais de linguagem, de música, de côres e formas plásticas, de crítica — tudo eram interesses que deformavam a isenção e o equilíbrio de qualquer mensagem. Então fomos descobrir, mais nas revistas de combate que nos livros de filosofia, a palavra salvadora (sempre o perigo das lustrosas palavras...) que acalmava as nossas ambições estéticas maltratadas: pragmatismo. Aquilo, gente, eram pragmatismos também! Eram as necessidades da hora, as verdades utilitárias por que nos sacrificávamos, tão mártires como os que se iam cristianizando chinês.

O mal não era assim tamanho pois que a nossa consciência permanecia eminentemente estética, mas a desgraça é que a palavra deslumbrou. E deslumbrou demais,, numa terra e coletividade pouco afeita a estudos conciosos e que, se libertando aos poucos de suas tradições religiosas, não se preocupava de preencher o vazio ficado com uma qualquer outra conceituação moral da inteligência. Só é verdade o que é útil, e toca o zabumba ensurdecido dos pragmatismos. Pragmatismo ou displicência nova? E o intelectual se passa de galho em galho, de árvore em árvore, na estilização mais nacionalista possível da dança do tangará. Isso: uma intelectualidade coreográfica, inspirada na quadrilha dos “imperativos econômicos”, onde só se executa, com desilusória monotonia, o passo do “*changez de places*” e o “*tour au vis-à-vis*”.

A minha pífia geração era afinal das contas o quinto ato conclusivo de um mundo, e representava bastante bem a

sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alagava as morais como as políticas. Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada, e, a-pesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o “sorriso” final. E teve sempre o mérito de proclamar a chegada de um mundo novo fazendo o modernismo e em grande parte 1930. Ao passo que as gerações seguintes, já de outro e mais bem municiado realismo, nada têm de gozadas, são alevantadas mesmo, e já buscam o seu prazer no estudo e na discussão dos problemas humanos e não... no prazer. Mas não parecem aguentar o tranco da sua diferença. A severidade dos costumes, a rusticidade dos amores e tendências, o número pequeno de preceitos-tabús, próprios das civilizações em comêço, e de que são exemplos próximos, o início da civilização norteamericana, e em nossos dias a Rússia e a Alemanha, nada disto se percebe em nossa geração atual. Antes por muitas partes, ela continua a devassidão genérica do meu tempo. Nós, enfim, éramos bem dignos da nossa época. Ao passo que vai nos substituindo uma geração bem inferior ao momento que ela está vivendo.

Talvez seja necessário que as inteligências moças mais capazes se esqueçam por completo das elásticas verdades transitórias e revalorizem o ideal da verdade absoluta. Não será êste o mais patriótico... pragmatismo nacional? É possível acreditar sem fé. Acreditar é muitas vêzes um ato de caridade. E se o homem não pode viver sem seus mitos, imagino que seria sublime os mais capazes, mesmo sem fé, se porem na religião da uma-só verdade. Fazerem da verdade absoluta o seu mito e o seu estágio de purificação. Ou de superação. Não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, como a felicidade, é um empobrecimento. E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se.

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora... Essa mesma técnica que se salvou Sócrates e Rikiú pela morte, salvou Fídias, salvou o Bach da "Missa em Si Menor", salvou os medievais, os egípcios e tantos outros, dentro da mesma vida. O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo nem mesmo quando aspiro ao revigoreamento novo do "mito" da verdade absoluta. Mas se o intelectual fôr um verdadeiro técnico da sua inteligência, êle não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. Êle não terá nem mesmo êsse conformismo "de partido", tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Êle é mesmo, por excelência, o *out-law*, e tira talvez a sua maior fôrça fecundante justo dessa imposição irremediável da "sua" verdade.

Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre êles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica

pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.

E junto desta técnica intelectual, talvez devêssemos obedecer mais à sensibilidade... Uma circunstância incontestável da vida é que, premidos por ela, nós exercitamos quotidianamente a nossa inteligência, não pra elevarmos a vida às suas alturas filosóficas, a uma qualquer interpretação dela, mas pra justificarmos os nossos próprios atos. A diferença quotidiana entre o exercício da inteligência e o da sensibilidade, é que esta se quotidianiza, vira costume, se esquece de si, se esquece do amor, dos sentimentos, ao passo que a inteligência jamais esquece de se exercer, na justificação malabarística dos nossos quotidianos descaminhos. O sentimento, em nós, vira "costume", e é por causa dêste enfraquecimento da sensibilidade que se criou o dia ritual do aniversário, em que nos relembramos, no ar de festa, que o amor existe e o sentimento existe. E então nesse dia não é só o *te-deum* e a sêda que o homem oferece aos seus amores divinos e profanos, mas uma aproximação mais grave e mais sentida. Imagino que será de muito benefício para o intelectual brasileiro, especialmente nos momentos decisórios de suas atitudes vitais, auscultar mais vêzes a sua sensibilidade. Desde que, entenda-se, bem, não continue êsse conselho da sensibilidade, considerações justificadeiras da inteligência quotidiana e seus imperativos. Neste sentido, é possível afirmar que, pelo menos em períodos tão precários de integridade humana como o que atravessamos, a sensibilidade é que é insensível, metalicamente ditatorial em seus mandos, ao passo que a inteligência é a mais enceguedora das paixões. Porque mais pervertida e mais fácil de se perverter a si mesma.

Não tive a menor pretensão de dar, nestas linhas, um remédio às angústias novas da inteligência brasileira contemporânea, e mesmo de alguns aspectos e problemas dela não tratei por não poder fazê-lo. Lembrei apenas alguns

motivos de pensamento e análise que talvez a possam levar a maior dignidade. Há vinte anos atrás, se me perguntassem o que valia mais, se o autor, se a idéia, eu responderia sem hesitar que o autor. Agora já não sei mais, vivo incerto. O homem é coisa sublime, porém, se as idéias prevalecessem sobre os homens, já de muito que a paz teria pousado sobre a terra. E ando saudososo da paz.

São Paulo, abril de 1941.

MARIO DE ANDRADE.

MARCEL PROUST E A NOSSA ÉPOCA

Marcel Proust nasceu em Paris em 10 de Julho de 1871. Esta simples informação de antologia adquire especial significado quando relembramos os acontecimentos que marcaram 1871 — o “ano terrível”.

Vejamos os antecedentes históricos.

Em 1848 surgiu o sôpro de renovação que iria produzir agitações na Europa inteira. Até então o socialismo, que tinha ligações evidentes com o movimento romântico, apresentava-se sob forma idílica e arcádica. Os sistemas utópicos dos Owen, Fourier, Louis Blanc, Saint-Simon e quejandos derivavam em linha recta do enciclopedismo. Acreditavam êles que os homens, como criaturas racionais, em lhes sendo propostas as receitas salvadoras que tinham elaborado, aceitariam-nas de bom grado. A preocupação de um Fourier, em seus primeiros escritos, é de como organizar e disciplinar as massas, que ocorreriam para formar os “falanstérios”, centros produtivos de sua invenção, provocando desordens de tôda sorte.

Estas idéias eram muito apreciadas pela sociedade romântica; as teorias utópicas estavam na moda.

Depois da dissolução do romantismo apareceu outra forma de socialismo que a si mesmo deu o nome de científico. Aquí não se tratava mais da conversão intelectual, do progresso da luzes. A luta de classe era a base do sistema e o meio de levá-lo ao êxito a violência e a revolução. Por tôda a parte é o proprio proletariado que se revolta, pretendendo resolver por si mesmo e em seu favor a questão social. Na Europa tôda

levantam-se as barricadas. A burguesia reage aterrorizada.

Na França essa reação se concretizou no golpe de estado de 1851. Esperava-se a salvação daqueles que nas guerras do Império tinham revelado tanta energia, verdadeira tropa de choque da burguesia. Mas era apenas um pálido espectro do grande curso que se pretendia opor como barreira eficaz à maré montante. O desastre de Sédan pôs fim a essa ilusão. Sobre os escombros, iluminados pelo incêndio rubro da Comuna, estabeleceu-se a Terceira República. Foi um período de grandes agitações e pesquisas desesperadas, em que repontaram todos os problemas que hoje explodiram em busca de solução. (Dizemos *período* lembrando a distinção de Péguy entre épocas, fases da História em que os quadros sociais fortemente estabelecidos permitem a aparição de grandes obras do espírito, e períodos, onde os distúrbios e guerras se sucedem e o homem procura gemendo, diria Pascal, uma nova ordem). Foi então que se estabeleceu a democracia, que hoje podemos considerar como não tendo sido propriamente forma fixa de organização, mas estados de coisas provisório, que serviu para deixar que se formulassem tôdas as aspirações, na esperança que do seu entrechoque saísse a fórmula salvadora. (Lembra-me agora o discurso de Mr. Bergeret, em Paris, a respeito da liberdade de imprensa — querendo-a total, mesmo quando absurda e suscitadora de distúrbios).

Não só as reivindicações coletivas como também as tendências individuais se revelaram. A sexualidade longamente recalcada pôde aflorar à consciência, mesmo sob as formas mais condenadas pela sociedade, desde que se revestissem de disfarces mais ou menos evidentes. Tendo perdido contacto com as forças espirituais, quebraram-se tôdas as normas que limitavam o homem. Como dizia o velho Karamazoff, se Deus não existe, tudo é permitido.

Neste possante fervilhar de massa que leveda as classes dirigentes perceberam, como através de antenas sutis, que as possibilidades de se *inscreverem numa ordem eterna*, como diria Benda, não residiam mais no campo das realidades concretas. Passara o seu momento histórico. Daí a fuga ante o real, que se fazia por tôdas as formas

Da derrocada total salvara-se, entretanto, a arte. Só ela era sagrada e inatacável. Único ideal subsistente, a beleza artística tornou-se receptária da vaga ânsia de elevação que não pode morrer no homem. Em seu nome, tudo se justifica. Tôdas as depravações, crimes mesmo, são defendidos, desde que apareçam dourados com seu prestígio. O renome artístico, como vemos na obra proustiana, é título que abre as portas dos salões mais fechados. Com o wagnerismo, então, atingimos verdadeiro estado de espírito religioso. A peregrinação a Bayreuth era ato ritual, do mesmo modo que para o maometano a viagem à Meca. Mais do que isso, pretendia substituir a vida pela arte, único pôrto contra as violentas tempestades que se preparavam.

Tôda sua existência Proust iria vivê-la nessa sociedade. Sua obra inteira está marcada por ela, é em grande parte o produto dela. Grande número de suas idéias e tendências, êle as exprimiu claramente. Foi a mais interessante manifestação artística dêsse momento. Porque os grandes escritores dêsse período, Loti, Anatole France, Mirbeau, Jean Lorrain, Huysmans, limitavam-se a apresentar uma tentativa de evasão, um aspecto doentio — os países exóticos o refúgio na inteligência cética, o sadismo (“Le Jardin des Supplices”), as obsessões, as drogas, os vícios de tôda a espécie (“Mr. de Phocas”), as missas negras (“Là-Bas”), o culto das sensações (des Esseintes, que seria o barão de Charlus de “À la Rechevche du Temps Perdu”; na vida real o conde Roberto de Montesquiou-Fezensac) Proust sintetizou todos estes fenômenos estranhos, iluminados pelas fosforescências da decomposição de um organis-

mo social que agoniza. E' o cronista da decadência, como o chamou Tristão de Ataíde. Em lugar de fugir ao seu tempo, encarou-o de frente e de tal modo aprofundou-lhe a análise, que acabou dissolvendo-lhe todos os conteúdos reais. Por isso é que sua obra é tão preciosa, não só como expressão do indivíduo, mas como filme fiel da sociedade em que viveu.

Mas além da face documental ou estética, de valor indiscutível e cuja importância cada vez mais aumenta, existem as idéias, o substrato filosófico da obra. Até que ponto, também, sua filosofia foi o produto mórbido do momento histórico? Que valor pode ter para nós, moços, como inspiradora de posições? Que de verdade se contém nela?

No instante em que êsse período foi definitivamente ultrapassado e em que a Europa se agita lancinada à procura de ordem nova, seria interessante, apesar da proximidade tirar a perspectiva e do imenso vulto da obra não permitir visualizar bem todos os seus aspectos, tentar localizar a obra dêste gênio singular, avaliar seu valor literário e filosófico, compreendê-la e fixar a atitude a ser adotada em face dos problemas que suscitou.

Veio ao mundo numa família da alta burguesia. Sua mãe, em solteira Mlle Weill, era de origem judia. O pai, Dr. Adrien Proust, era professor na Faculdade de Medicina, higienista muito conhecido, criador dos "cordões sanitários".

Muito criança ainda já se distinguiu pela saúde débil e excessiva sensibilidade. Imagino-o um menino muito quieto, pálido, sem vitalidade, grandes olhos atentos, êsses olhos negros que eram dos seus grandes encantos. Nada do estuar de vida, da turbulência de movimentos, das peraltices, quedas, gritos, machucaduras, tão próprios da quadra infantil. Desde muito cedo tinha aprendido a fazer dos sentidos harpões que enganavam o efêmero das sensações, e do inconciente es-

ponja que embebia das impressões vivíssimas dessa fase.

Aos nove anos teve a primeira crise da terrível asma que o acompanharia até o fim da vida. Tão forte foi que o pai aterrorizado chegou a temer que não resistisse. Não mais pôde passar o verão em casa dos tios, em Illiers (a sua cara Combray) onde até hoje florescem “les aubépines des buissons sauvages de Mé-séglise” cujo perfume impregna tôda a primeira parte da obra e que, antes da guerra atual, os turistas americanos colhiam com ingênua religiosidade.

Depois disso qualquer odor de flores causava-lhe torturantes sufocações. Só pôde contemplar a natureza através dos vidros fechados de carruagens. Devido a isso é que esta parte do livro é tôda feita de impressões sensoriais coloridas por tonalidade afetiva, estudadas de modo tão profundo que quasi se chega à sensação sem imagem, o que contribue poderosamente para dar-lhe poesia indeterminada, que sai já das regiões do inconsciente, tão admirada mais tarde pelos surrealistas.

A intensidade afetiva de que se revestem estas lembranças da primeira infância, nos revelam com clareza as fortíssimas fixações do autor. A própria asma já seria indício.

Segundo as hipóteses de Otto Rank “O traumatismo do nascimento” (que, aliás, não foram ainda inteiramente comprovadas pela psicanálise ortodoxa) a asma nervosa teria origem no próprio nascimento. Rudemente arrancada a um mundo ideal de imobilidade, calor constante, sem necessitar o menor esforço para se nutrir, e projetada em ambiente hostil, onde a condição de vida é a atividade, a criança sente profundamente o choque. Daí o aparecimento do mito do paraíso perdido entre todos os povos antigos.

Individualmente, a reação contra o meio se processa utilizando-se dos fenômenos concomitantes do puerpério — a golfada de ar frio que invade os pulmões e

a fricção da epiderme. No seu desejo de voltar ao ventre materno, o indivíduo contrai espasmodicamente os órgãos respiratórios para não deixar entrar o ar, enquanto sua pele se recobre de urticária ou eczema. Estas suposições ousadas envolvem problemas delicadíssimos como seja o da consciência do feto.

Como quer que seja, é interessante para marcar a atitude inicial de Proust, de fuga diante da vida, de recreação ao universo interior. Êle pertencia ao tipo dos hipersensíveis, cuja libido viscosa ou "gliscroide" como a chamou Minkowski, se fixa tenazmente aos primeiros objetos afetivos.

Do que tenha sido a fixação edipiana tem-se, na leitura de "Du côté de chez Swann" noção tão clara que qualquer comentário é ocioso. No dia em que se escreverem manuais de psicologia dignos dêsse nome as páginas que retratam a cerimonia do deitar-se e do beijo materno, que as visitas de Swann vinham perturbar, servirão de exemplo ilustrativo do complexo de Édipo, a mesmo título que hoje figura a "petite Madeleine" para esclarecer a distinção entre memoria-voluntária e recordação-imagem. Êste complexo não assume, entretanto, a forma mais comum. Mais do que ponto de convergência das aspirações instintivas, a mãe é o modelo, a perfeição terrestre que deve ser seguida, criatura com a qual êle tenta realizar verdadeira fusão afetiva, tornando-se igual a ela. Já temos um primeiro fator efeminizante da sua conduta.

Pode-se imaginar como seriam dolorosos os subsequentes embates com a vida. No colégio, a sensibilidade vivíssima o fazia sofrer grandemente. Tinha exigências de amizade total, como testemunham seus colegas mais chegados Léon Brunschvicg, Robert Dreyfus, Paul Leclercq, Louis de la Salle impossíveis de serem satisfeitas.

Era um aluno brilhante, mas não muito estudioso, ao menos com regularidade, não permitida pela saúde

frágil. Muito forte em História Natural e História, em que se apaixonou pela época de Luiz XIV e Luiz XV. No livro de Pierre Abraham há a reprodução fotográfica de álbum que data dos quatorze anos. Dele destacamos os seguintes trechos: “Your idea of happiness — Vivre près de tous ceux que j’aime, avec le charme de la nature, une quantité de livres, de partitions et pas loin d’un théâtre français”.

“Your idea of misery — Être éloigné (riscado) séparé de maman”.

“Your pet aversion — Les gens qui ne sentent pas ce qui est bien et qui ignorent les douceurs de l’affection”.

“Your favorite motto — Une qui ne peut pas se résumer parce que sa plus simple expression est ce qui a (sic) de beau, de bien, de grand dans la nature”.

Aos 15 anos encontra os dois polos de sua vida — a arte e a sociedade.

Escreve a descrição, ou melhor, a impressão que lhe despertam os campanários de Martinville, a qual reproduzirá sem retoques em “Pastiches et Mélanges” e “Du côté de chez Swann”. E, também, é recebido pela primeira vez no salão de Mme Strauss. Sua vida se torna mais exterior. O que antes fôra apenas os encontros com Gilberte e as meninas dos Champs Élysées (a principal inspiradora de Gilberte foi Mlle Benaidaky, mais tarde Princesa Radziwill) amplia-se com a ida ao teatro e a fascinação pela Berma e o mundo dos autores.

Em 1889, aos 18 anos de idade, presta serviço militar sob forma do que em França se achava voluntariado. É então que trava relações mais íntimas com Gaston de Caillavet, que contribuiu para a figura de Saint-Loup. E’ com êle que tinha as longas conversas sôbre estratégia militar, que procurou aprofundar o mais que pôde, como tudo que passava pelo seu espírito eminentemente sério (Ver “Le côté de Guermantes”).

Jeanne Maurice Pouquet em “Le salon de Mme Armand de Caillavet” nos traça um perfil dele naquele época.

Chegava fardado, numa carruagem, vindo de Orléans — sede do 76.º regimento que era o seu — para a estação de veraneio onde se transportara o salão. Gaston o acompanhava, abrigando-o em mantos (já nesse tempo era ultrafrioerento), tendo tôda a espécie de cuidados. (Ver em “A l’ombre des Jeunes Filles en Fleurs” as atenções idênticas do Saint Loup para com o personagem principal).

Era muito bem quisto, especialmente pelo outro sexo, o que provocava a inveja da rapaziada. Tinha conservado tôda a sensibilidade da infância. Um quasi nada, como exemplo: uma bola lançada de uma quadra vizinha, enquanto conversavam sob as árvores, e que supunha proposital, magoava-o até o fundo da alma. Até o fim da vida não se modificariam estes traços femininos da adolescência.

Cumpridos os deveres militares cabia-lhe a obrigação de escolher carreira. A ambição paterna destinava-o à diplomacia. O velho pretêxto da fraqueza de saúde ainda lhe serviu. Matriculou-se na Sorbonne, nos cursos de Direito e Ciências Políticas. Entrou num escritório de advocacia do qual saiu um mês depois. Não encontra nada que o satisfaça. Escreve a Robert de Billy: — “Que reste-t-il, décidé que je suis à n’être ni prêtre, ni avocat, ni médecin?” Nem mesmo as aulas chegam a interessá-lo. A verdadeira vocação era a literatura, abafada pelo pai. Entretanto, fundou uma revista, “Le Banquet”, que foi a iniciação literária dele e do grupo de amigos — Fernand Gregh, Robert Dreyfus, Daniel Halévy Robert de Flers, Henri Barbusse, Léon Blum...

Em 1896 surgem dois livros — uma *plaquette* nas edições do “Ménestrel”, “Portraits de Peintres”, acompanhados da música de Reinaldo Hahn; e na casa Cal-

mann-Lévy "Les Plaisirs et les Jours" com prefácio de Anatole France. O tom do livro, o prefácio, o assunto e também alguns artigos publicados mais tarde no "Figaro" sobre os salões literários, lhe dão a reputação de diletante das letras, delicado cinzelador de futilidades. O único que assinala as grandes possibilidades do autor é Léon Blum.

O juízo dos contemporâneos não é de todo falho. Analisado em si, o livro de fato, de vez em quando dá impressão de afetado. Mas nós, talvez por conhecer a obra total, já percebemos o grande escritor que se esboça. No conto "Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves" é todo o "Une amour de Swann" que se deixa entrever. Em "La mort de Baldassare Sylvande" reponta a profunda melancolia e o encanto da paisagem do "Swann". A nota dominante, entretanto, é o mundanismo.

Proust foi, talvez, o maior snob da literatura mundial. E o foi com volúpia, com ardor religioso, com requintes de artista. Gostava de encontrar nos nomes da aristocracia revivescência dos grandes séculos da História, das "Memórias" de Saint Simon, por quem tinha tão grande admiração. Maravilhosas são as páginas a propósito das sugestões góticas do nome Guermantes, da sua sonoridade alaranjada, côr dos vitrais de Gilberto, o Mau, na igreja de Combray.

Frequentou os salões da Princesa Mathilde, de Mme de Caillavet, de Mme d'Auberon (que forneceu traços a Mme. Verdurin), da condessa de Polignac, de Mme Strauss-Bizet, o primeiro em que apareceu e que o acolheu de braços abertos. Apesar de tôda a vida ter sido o "enfant gaté" da sociedade e da idolatria que teve por ela, nunca sua visão foi falseada. Os aristocratas sempre lhe apareceram sob os traços verdadeiros. As pinturas que deles deixou, no-los mostram grosseiros, estúpidos, gozadores, cheios de vícios que êle estimgatiza.

Já nos artigos do “Figaro” encontramos o seguinte: — “Sans doute, les gens du monde connaissent l’admirable talent qu’ont rehaussé tous les décors de l’élégance et invoqué tous les appels de la charité. Mais ce qu’il y a de plus raffiné, d’à peu près unique, leur échappe bien souvent et n’est guère sensible qu’aux artistes”.

A vida mundana parecia-lhe dissipação, pecaminosa, “tempo perdido”. Tendo obtido, com apóio da mãe, que lhe fôsse dispensado seguir carreira regular, sentia-se, entretanto, cheio de responsabilidades frente a própria vocação. Os remorsos aparecem claramente em “Violante ou la Mondanité” onde mostra como uma joven aristocrata, de grande inteligência, beleza e sensibilidade rica, compreensiva, ao casar-se é absorvida pelo turbilhão mundano, que acaba por detestar. Mas quando quer se libertar é demasiado tarde, está presa pelo hábito a uma vida vã e estéril.

No trecho de “Regrets — Rêveries couleurs du temps” entitulado “L’Étranger” ainda isso se torna mais claro. Quando Dominique está para receber amigos, um extranho aproxima-se dele e insiste para que os despeça e lhe dê unicamente atenção. Êle recusa: “Je ne peux pas les congédier, répondit Dominique, *je ne peux pas être seul*”. Redargue-lhe o extranho: “Bientôt tu m’auras tué, et pourtant tu me devais plus qu’aux autres... Je suis ton âme; je suis toi-même”. Esta consciência moral tão aguda veio-lhe mais por intermédio da mãe que, em maior parte que o pai, formou-lhe o “super-ego”. Embora na realidade fôsse cheia de carinhos e “gâteries” para com êle, obrigando a casa toda ao mais rigoroso silêncio quando dormia ou escrevia, satisfazendo-lhe todos os caprichos, dera-lhe educação moral severa. Quando em “Du côté de chez Swann”, ela desiste de fortalecer-lhe a vontade e diminuir-lhe a sensibilidade nervosa e vem embalá-lo, para que durma, êle sente dor de consciência. “J’aurais du être heureux, je ne l’étais pas. Il me semblait que ma

mère venait de me faire une première concession douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois, elle s'avouait vaincue. Il me semblait que si je venais de remporter une victoire, c'était contre elle que j'avais réussi, comme auraient pu faire la maladie, les chagrins ou l'âge, à détendre sa volonté, à faire fléchir sa raison et que cette soirée commençait une ère, resteraï comme une triste date". Também a figura materna introjetada lhe fazia sofrer horrivelmente no tocante à sua sexualidade desviada. Ao ver o joven dandy, tão excessivamente delicado, tão ansiosamente amável, parecendo se desculpar sempre, distribuindo fantásticas gorgetas aos "garçons" e criados, sentia-se qualquer coisa de exquisito.

Lembra-me a imagem de Victor Hugo comparando certas almas a lagos aparentemente serenos. Mas de vez em quando extranho rolar de ondas surpreende o observador — o que seria? Nem vento, nem nada que lhe roce a superfície... E' o monstro oculto nele, que se agita no fundo lamacento. A tortura atroz que lhe foi a anomalia psico-sexual se retrata ainda no mesmo "Les Plaisirs et les Jours" (que, pelo visto, é irônico título), em "Confession d'une Jeune Fille" que Henri Massis acha tão claramente autobiográfico. Para êste crítico o caso da moça que se deixa perverter por fraqueza de vontade, e cuja mãe é morta pelo conhecimento brutal de sua corrupção, é um confissão disfarçada. A angústia espantosa dessas páginas tira sua força do mêdo que a própria mãe viesse a saber da parte oculta de sua vida.

O estudo do homossexualismo de Proust é algo que não foi tentado até hoje, ao menos com a profundidade e probidade necessárias. O livro de Henri Massis focaliza tão somente o aspecto trágico, o embate de consciência. Outros se referem de leve, sem reconhecer que se trata de um ponto essencial para a compreen-

são da obra. Todos recuam horrorizados diante da Sodoma que êle, no entanto, teve a coragem de analisar. Tanto quanto se pode saber a respeito, parece tratar-se de um caso comum de recalque edipiano, fazendo a libido regressar a um ponto de fixação infantil. Evidentemente, a severidade do meio familiar em que viveu na infância, tal como é descrito em "Du côté de chez Swann" criou-lhe excessiva delicadeza de consciência, o que lhe dificultou a eclosão natural dos instintos.

A evolução dos sentimentos em relação à mãe não se realizou de modo normal. Do confronto entre a própria fragilidade e a imensa fôrça do pai, veio a sensação de inferioridade que, junto ao horror que lhe devem ter inspirado êsses sentimentos, fê-lo voltar a uma situação a que estava adaptado, na qual se sentia bem. A posição feminina tinha ainda a vantagem de lhe assegurar maior soma de carinhos, tendo além disso caráter de submissão e de renúncia, tão de acôrdo com seu feitio. Existem, admitindo-se esta explicação, fatores pessoais inefáveis, como sejam a constituição nervosa, certas predeterminações de natureza vaga, que a Psicanálise não pode atingir.

Uma vez sua personalidade constituída em tórno dêsse núcleo, a vida se lhe tornou um longo martírio. E' êle próprio que se trai na análise acurada do assunto, nessa tendência tão humana de querer se libertar de um sêgrêdo, cuidadosamente guardado no entanto. (Mesma tendência magnificamente estudada no Barão de Charlus). Ao fazê-lo, no entanto, persegue os pobres fugitivos de Sodoma com verdadeira ferocidade. Nada mais doloroso que a última aparição de Charlus em "Le temps retrouvé", octogenário, com amolecimento cerebral, amparado pelo fiel Jupien.

Debalde se procurará em tôda a obra qualquer defesa do seu desvio, qualquer aspecto mais elevado ou poético. Só se apresenta revestido de sexualidade bestial (cena de Charlus e Jupien que termina "Sodome et

Gomorrhe” — I), ou de grotesco, ou de angustioso. Quando tenta exprimir sentimentos mais elevados (êle que confessou a Gide nunca ter tido relações sexuais com mulher alguma) não hesita em mudar o sexo. Assim é que “La Prisonnière” era de fato um prisioneiro, chamava-se Agostinelli, inscreveu-se na aviação com o nome de Marcel Swann e morreu de um desastre aos 26 anos.

As “Jeunes filles en fleurs” não passam de “jeunes garçons en fleurs”.

Compreende-se como deve ter sido violento o embate de suas tendências contra as imposições sociais, sua retração completa e encerramento no universo interior. Enquanto a mãe estava viva, manteve certo equilíbrio de espírito que lhe permitia frequentar a sociedade. Como compensação à preguiça, atirou-se a Ruskin penetrando-lhe as idéias a fundo. Em 1904 traduziu a “Bíblia de Amiens”; em 1906 “Sésamo e os lírios”.

O que saberia a mãe da parte oculta de sua vida, e de que modo a encararia? Mais uma vez é Henri Massis que parece estar com a verdade, mostrando o que há de revelador na própria obra. Para êle o trecho de “Du côté de chez Swann” pág. 138) é uma confissão disfarçada. Trata-se dos últimos anos de vida do pobre Vinteuil, em que o velho músico tem conhecimento das relações de sua filha com a amiga, e acaba por morrer de pesar, sem que a adoração por ela diminua. “Il les connaissait, peut-être même y ajoutait-il foi. Il n'est peut être pas une personne, si grande que soit sa vertu, que la complexité des circonstances ne puisse amener a vivre un jour dans la familiarité du vice qu'elle condamne le plus formellement”.

Anne Marie Courbet, em “L'âme proustienne” escreve também: “le double fantôme de Mlle Vinteuil et son amie, double présence invisible et lancinante, un dédoublement de lui même, symbole de sa conscience

tombée, de son remords, de sa rédemption cherchée dans l'art”.

Em várias passagens da obra êle deixa consignado a impressão de ter assassinado a mãe (que é substituída pela avó nas cenas da morte) e Albertine, ou de alguma forma ser culpado da morte delas. Êste é um ponto curiosíssimo, a ser estudado pela psicanálise.

Em 1905 Mme Proust morre, causando-lhe o maior choque da vida. Haveria de sentir sua falta sempre, segundo as “intermitências do coração”. Abandona o apartamento deserto e vai se instalar no Boulevard Haussmann do qual só sairá para morrer na rua Hamelin.

Aquí os incidentes temporais de sua existência praticamente findam. Encerrado no quarto forrado de cortiça, janelas fechadas, protegido contra todos os odores, todos os ruídos, tôdas as luzes do exterior, no espesso nevoeiro das fumigações das ervas, êle passa a viver na duração, colorindo as paredes com as cenas do tempo perdido, com o diorama de Golo e Genoveva de Brabant em Combray.

“Ombre
née de la fumée de vos fumigations,
le visage et la voix
mangés
par l'usage de la nuit”...

Aí escreverá durante 48 horas e dormirá em seguida outras tantas. Aí receberá os amigos, para um quarto de hora de conversação, que a asma não lhe permite mais, retendo-o 4 horas junto à cama...

Vestir-se-á, ajudado pelo fiel Celeste, para sair à noite no taxi do marido dela, Odilon Albaret, desde as 10 horas à sua disposição.

Vai ao Ritz, ao Wéber, ou ao “Réservoirs” de Versailles, onde oferece estupendos jantares aos amigos. Permanece após a saída de todos para conversar com os

criados, que ocupam lugar de destaque em sua obra. Frequenta alguns salões, assiste algumas festas.

O verão passa-o em Cabourg ou Trouville, que se fundirão com outras cidades ainda para dar Balbec. A pouco e pouco vai se fechando cada vez mais em casa. Sai tão somente para obter informações para a obra, sua preocupação única. A idéia da morte o ferroteia agudamente, impelindo-o a dar ao mundo uma visão particularíssima das coisas, a penetrantíssima observação que a guiou, a poesia poderosamente evocativa que a espiritualiza, o universo agitado, grotesco e doloroso que fez sair das trevas como Balzac — enfim na palavra de Ramon Fernandez, sua “mensagem”. Aquí chegamos ao ponto crucial de sua vida, à sua atitude mais característica, que passará à posteridade. Necromante fabuloso que ressuscita os cadáveres dos sonhos, como escreveu Léon Pierre Quint, no ambiente misterioso de fumos e vapores de seu quarto solitário, doente imaginário e real ao mesmo tempo, como a tia Léonie, é assim que o evocamos, de preferência ao adolescente sensível e ao jovem dandy brilhante.

Benjamin Crémieux em “XXéme siècle” observou muito bem: “les longues journées de solitude, les interminables nuits d’insomnie passées par Proust, dans sa chambre de malade ont favorisé cette domestication de l’inconscient. Les assoupissements, les rêves, les cauchemars, les brusques réveils où la vie de l’esprit et la vie ambiante fusionnent, mêlant le songe et le réel, *détruisant les limites entre le songe et le réel*, ont fourni a Proust un champ d’étude et d’observation illimité”.

Neste trecho tão exato não aceitamos apenas a palavra domesticação. Trata-se, ao contrário, de libertação do inconciente. Aquilo que Freud chamou “exame da realidade” surge relativamente tarde na criança. Anteriormente ela principia por passar pela fase chamada por Federn “eu egocósmico”. Em apôio à sua tese êste psicanalista cita, entre inúmeros exemplos, a auto-

biografia de Léon Tolstoi, em que a prodigiosa memória do romancista russo retrança uma cena anterior ao primeiro aniversário. Estava no banho e fazia ondular com as mãos a água quente, perfumada de feno.

Súbito a mão encontra a borda brilhante da banheira, que lhe apraz acariciar, sentindo-a como se fôsse o próprio corpo. Mais tarde, ante os estímulos sensoriais interiores, como seja a fome, a criança busca satisfação por via alucinatória.

Não é senão depois de certo aprendizado que ela consegue distinguir as próprias alucinações dos fatos reais. Movendo a cabeça, ou fechando os olhos, se elas persistem é que nasceram do próprio eu.

Proust, depois da morte da mãe, parece ter regredido parcialmente a esta fase, como no processo inicial das esquizofrenias. Para se ter idéia de como êste acontecimento é responsável pelo bloqueio de seus instintos basta ler o conto "Les sentiments filiaux d'un parricide" ("Pastiches et Mélanges"), escritos nessa época onde a angústia do sentimento de culpa e de divisão interior atinge a intensidade de um trecho de Dostoiewsky.

Essa a única razão que o levou a abandonar o mundo e a encerrar-se em si mesmo. A própria asma recrudescente, talvez tenha a mesma origem. Discordo de Léon Pierre Quint, que vê na primeira parte de sua vida a preparação para a segunda. Seria assemelhá-lo ao romancista que passeia pelos salões de Mme de Saint-Euverte, monóculo atarrachado ao olho, rolando os erres "J'observe". A própria intenção de pesquisa falsearia a impressão, pelo menos lhe daria tom diverso. A gratuidade e ausência de hierarquia de valores entre as observações que ora recaem sôbre o modo de saudar de Mme de Marsantes, ora sôbre tenuíssimo matiz de sentimento bastam para afastar essa suposição. Evidentemente de sua frequentação dos salões recolheu amplo material. Mas fê-lo por essa tendência de es-

espírito tão judia de dissecar as coisas, tique psicológico que se manifestou desde criança, sem saber ainda de que modo de utilizar do fundo de suas pesquisas. Só se explica a retirada pelo desânimo de viver que o acometeu depois do doloroso acontecimento.

Daí em diante os únicos incidentes exteriores que lhe importam são os trâmites da publicação dos livros. Depois da dificuldade de fazer aparecer “Du côté de chez Swann” que tantos editores recusaram, que veio à luz afinal às custas dele, apadrinhado por Grasset, a apresentação de “A l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs” ao prêmio Goncourt, os insucessos iniciais, o triunfo afinal, a glória nascente...

No meio de tudo isso a guerra, que apenas o interessou como modificadora do meio social, consagrando a ascensão de Mme Verdurin, patrocinadora dos bailados russos. Depois os cuidados de correção de provas de “Le côté de Guermantes” e de “Sodome et Gomorhe” (1922), enquanto escrevia os restantes volumes.

A “Wille zur Krankheit”, o cultivo da doença que desde criança explorara com êxito, reaparece com maior intensidade, não mais para obter os carinhos da mãe, desaparecida, ou dos amigos, mas como desejo sincero de aniquilação. Encontramos já em 1896 em “Les plaisirs et les jours”: — “À l’abri des intempéries de la vie, dans cette propre atmosphère de douceur ambiante, de calme force et de libre méditation, avait obscurément commencé de germer en lui le désir de la mort. Il était loin de s’en douter encore, et sentit seulement un vague effroi à la pensée de recommencer à essayer les coups dont il avait perdu l’habitude et de perdre les caresses dont il était entouré”. Mais adiante: “Il y avait longtemps qu’il s’était déshabitué du bât de la vie, il ne voulait plus le reprendre”.

Quando escreveu a palavra “Fin” no vigésimo caderno de “À la Recherche du Temps Perdu” já morrerá, no seu espírito. Nem mesmo quis ficar para re-

fundir o restante da obra. No inverno de 1922 apanhou uma pneumonia. O organismo debilitado pelo regime alimentar insuficiente, pelos medicamentos que o adormeciam, pelos excitantes que lhe permitiam escrever dois dias em seguida, não mais reagia. Recusou-se a receber qualquer médico ou sequer tratar-se. O próprio irmão, Dr. Robert Proust, que forçou a entrada do quarto foi repellido violentamente e não obteve o menor resultado. Só nos últimos dias foram-lhe ministrados cuidados da medicina, porém demasiado tarde. Sentindo aproximar-se a morte ditou algumas impressões destinadas a completar o trecho "la mort Bergotte".

Em 18 de Novembro de 1922 faleceu, com a maior serenidade, perfeitamente lúcido. Encontraram-lhe nas mãos um papel manchado de remédios com o nome de Forcheville. Que desejaria dizer?

Forcheville é aquele homem que expulsou cruelmente o pobre Saniette da casa dos Verdurin, que se tornou amante de Odette fazendo sofrer Swann, que se casou com ela depois de sua morte. E' a mediocridade, a brutalidade, a ignorância, mas servidas por ação pronta e sem escrúpulos, que triunfa sempre. Enfim, exatamente o contrário da personagem do narrador que em "Albertine Disparue" é chamado Marcel. Que tenha pensado nele na hora da morte é fato singular que abre campo a tôda sorte de suposições.

Já em 1922 Paul Souday escrevia que comparar Proust a Saint-Simon e Montaigne era um lugar comum. Hoje e chapa favorita é lançada por Crémieux, que encontramos no Sr. Jorge de Lima, numa fórmula simplória — "Proust é Wagner direitinho". Evocam-se ainda Balzac e Stendhal; em pintura apela-se para o impressionismo. Eu mesmo, para escrever estas linhas, em notas esparsas, extendera-me longamente comparando "À la Recherche du Temps Perdu" com uma catedral barrôca — a mesma harmonia de conjunto, a

mesma super-abundância de ornatos e minúcias atingindo o equilíbrio no extremo limite do caos, o ilusionismo, o “agencement”, o arranjo calculado de tôdas as partes, até os mínimos pormenores, em vista do todo...

Quando compus a versão definitiva nada disso me satisfez.

Sem dúvida, certas descrições de festas, a obsessão da nobreza, a atenção voltada para os atos pequeninos e significativos que explicam em grande parte as personalidades, outros tantos traços que os comentaristas não se cansam de salientar, o aparentam a Saint-Simon. Mas o espírito que anima Proust é muito diferente. Para o fidalgo do século XVIII a Côrte era o centro vital e intelectual do país. Através da frivolidade dos salões, da aparente gratuidade dos atos dos grandes senhores, de todos os que se aproximavam do rei, parecendo unicamente ocupados de questões de hierarquia nobiliárquica ou com os próprios prazeres, debatiam-se os interêsses primordiais da nação francesa. Decidia-se, não só daquilo que dizia respeito à política, como operações militares e fatos relativos à vida do espírito.

A discussão, hoje mesquinha, da preeminência de colocação de carruagem, tinha importância, pois era índice do poder que cada qual possuía. Enfim, um organismo ainda vigoroso e em pleno funcionamento eis o que deixou retratada sua espantosa observação.

Bem diferente se apresentava a sociedade para o dandy do século XIX. Subsistem os órgãos, mas desaparecem as funções. A atmosfera é de irritante snobismo, de agitação estéril de parasitas, cujo centro de interesse na vida é ser admitido em dados salões ou excluir de seu próprio todos os que não tinham títulos retumbantes (de fidalguia ou quaisquer). A impressão que se tem é semelhante à dos presépios mecânicos, popularíssimos na Rússia, e que tanto inspiraram os “ballets”. Ao som da caixinha de música desenrola-se o cortejo dos personagens com suas medidas e movimen-

tos vários. Cessa a música — por um momento êles desfilam parados. Nesta suspensão do tempo, pode-se então observá-los bem em seus traços marcantes. Depois o mecanismo faz ouvir nova ária que os põe de novo em movimento.

Da pouca leitura que tive de Montaigne colhi impressão bem diversa da de Proust. A similitude indicada por Pierre Abraham, da inquietação de espírito (atribuída à ascendência judaica — a mãe de Montaigne, Lopez, e a mãe de Proust, Weil), de “pensée qui s’essaye” não me parece tão flagrante. Há de fato “ensaio” em Montaigne, esforço explorador do espírito, que tateia todos os terrenos e se lança em tôdas as direções, com a formidável curiosidade do humanista da Renascença. Proust cada vez mais se isola do exterior para focalizar o próprio eu. Ambos se aparentam pela grande riqueza de vida interior. Há uma frase de Montaigne que Proust também poderia assinar: “Les autres vivent en dehors; moi, je me roule en moi-même”. Mas no primeiro, o sentido desta vida é centrífugo e no segundo centrípeto.

Tristão de Ataíde faz ressaltar o parentesco com Maine de Biran. Outros, com Amiel. Creio que em tudo isso há muita vontade de fazer paralelo literário. E’ bem diverso de Proust o calvinista Amiel, cuja obra tem como eixo o problema moral, embora em ambos, afora o diálogo interior, haja aquele traço que Marcel apontava em Mme de Sevigné (“A l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs”) ou seja, a descrição da paisagem segundo a ordem de impressões e não ordem lógica.

Quanto a Maine de Biran, um estudioso como o Sr. Tristão de Ataíde pode encontrar muitos textos coincidentes. Com um pouco mais de esforço, todos os místicos, todos os que cultivaram a vida interior poderiam ser chamados à comparação.

Os aspectos balzaquianos se fazem bem notar, embora não se prendam à essência da obra, ao contrário.

E' na medida que Proust se apega ao exterior, que liga intrigas complexas, que faz agir paixões dominantes (sobretudo o amor e o snobismo) que lembra Balzac. "Sodome et Gommorrhe — II" é a parte mais proxima da comédia humana.

As analogias encontradas com Wagner e os impressionistas, ao meu ver, são também superficiais. Os temas condutores em "À recherche du temps perdu" surgem com suavidade e desaparecem sem os entrechoques e lutas da ópera wagneriana. Não há um tema que prevaleça esmagando os outros no final, como o da "Destruição de Walhala" na Tetralogia. Em "Le Temps Retrouvé" todos os temas se fundem lembrando mais o final de sinfonia cíclica, a que Crémieux também compara, com maior felicidade. Quem mais me evoca Proust, em música, é Debussy.

Os pontos de referência com arquitetura e pintura não devem também ser tomados em conta, não por falsos, mas por pouco profundos. Tôdas estas comparações são explicáveis em vista do esforço de compreendê-lo. Ante a novidade poderosa da obra, os espíritos desnorteados procuram em autores anteriores aspectos semelhantes, o repouso do já visto. Atualmente louvamos êsse trabalho que permite salientar a grande originalidade da obra que estudamos.

Na realidade Proust é essencialmente literário. Como o Jean Christophe de Romain Rolland, músico-nato que tôdas as impressões procurava traduzir musicalmente, assim êle, desde o instante em que os campanários de Martinville se lhe estamparam na retina, sentiu um obscuro apêlo que o levava a buscar, com ânsia, a expressão das misteriosas revelações da arte, na palavras. A palavra foi o seu verdadeiro material, com o qual trabalhou com verdadeiro amor, com o entusiasmo fanático de um pintor da Renascença. Em carta a Gaston Gallimard, em 1919 diz: "Cher ami et éditeur vous paraissez me reprocher mon système de retouches.. Mais

quand vous m'avez demandé de quitter Grasset pour venir chez vous, vous le connaissiez, car vous êtes venu avec Copeau qui devant les épreuves remaniées de Grasset s'est écrié: — Mais c'est un nouveau livre!" Conseguiu com ela traduzir sentimentos que já quasi atingiam o ultra-violeta ou infra-vermelho do espectro afetivo.

O estilo, um dos mais originais de tōda a língua, plasma-se às necessidades de expressão as mais variadas, sem nada perder do seu cunho único (para dar idéia dele sou obrigado a usar de imagens que não me satisfazem). Se descreve a igreja de Balbec, as frases se ordenam segundo certo equilíbrio de massas. Para nos sugerir um quadro de Elstir, tritura, pulveriza os vocábulos, espalhando-os em grandes manchas irisadas como as de asas de borboleta. Na sonata ou septeto de Vinteuil, torna-se misterioso, evocativo, espalha-se em lagos de melodia. Quando tomado de verdadeira ânsia de auto-definição, procura surpreender em flagrante o mistério da vida psíquica, liga-se em associações que se prolongam em períodos de páginas, cruzando-se e recruzando-se como sistema fluvial subterrâneo, repontando aquí ou além.

Não nos iludamos, no entanto, com essas metáforas. E' exatamente por ser um puro escritor que êle não tem mêdo de tentar a exploração de manifestações diversas de arte. Apesar de todos os aspectos que empresta às outras artes, é literatura pura, no sentido da beleza resultar do esforço de penetração da inteligência, de interpretação em tēmos inteligíveis das realidades que a sensibilidade atinge. Aliás, êle procura dar impressão de outras obras de arte já realizadas.

Não quero aquí focalizar o problema tão delicado de relações entre formas diferentes de artes. Mas existem em outros escritores trechos que parecem bem mais próximo de música, pintura... Nesse extraordinário "Le Grand Meaulnes" há passagens como o das crian-

ças vendo o ferreiro trabalhar, que se realizam plenamente no campo da visão. Desde o simbolismo, vários são os poemas em que as palavras teem valor muical ou outro qualquer fora do sentido lógico.

Tudo isso supõe o abandono à sensação pura, atingindo-se uma zona sem delimitações marcadas, onde verdadeiramente — “le parfums, les couleurs et les sons se répondent”. Nunca a inteligência se ausenta de sua obra. Embora haja de fato momentos em que os objetos mais familiares sofrem transmutações de grande poesia pelas sugestões do inconciente.

Êste aspecto surrealista, tão bem analisado por A. Germain — “De Proust à Dada” (cujas restrições me parecem injustificadas na maioria das vêzes) trouxe-nos ao espírito alguns conceitos do professor Alfred Bonzon no artigo “Corot, le vrai surréaliste”, publicado em “Cent cinquante années de peinture française”. Como Corot, Proust dá grande fôrça a essas incursões no mundo do sonhos pela base real que lhe serve de apôio.

Por exemplo, a representação de Berma, assistida pela princesa de Guermantes e outras damas (“Le Côté de Guermantes”). Começa por descrever a sala em sua face vulgar, quotidiana. De repente a visão das frisas onde estão as jovens senhoras, emergindo da escuridão, quando se inicia o espetáculo, atua sôbre o seu espírito como o corte das amarras de um balão. Passa a vê-las como se fôssem deidades marítimas, mergulhadas num fluido de penumbras, os bustos, apenas, surgindo semi-nús. De todo o trecho maravilhoso que se segue o impulso inicial foi a palavra “baignoire” tomada em sentido próprio.

Muitas vêzes há simultaneísmo entre diversos planos que se fundem, se separam, coexistem paralelamente, combinam-se obedecendo a hábil contraponto. Sim, contraponto, antes de Huxley se utilizar da expressão nova para designar o processo, que já aparece perfeito em Proust. (Aliás, o ódio de Anthony em “Eyeless

in Gaza” é porta-voz do despeito do autor que, como profundidade de análise e perfeição artística, nunca se lhe pôde comparar).

Esta técnica de apresentar um tema ainda apagado, delineando-se apenas, que é abandonado, depois retomado enriquecido de novas descobertas, desaparecendo de novo, para outra vez voltar no esplendor da plenitude, já se tornou lugar comum para salientar as relações que tem com a exposição musical. Mas, a meu ver, tem-se insistido demais nesse confronto. Um pintor que traçasse os primeiros esboços e depois fôsse completando ora uma, ora outra figura, poderia também servir de ponto de comparação. Não procedia de outro modo Rembrandt. O que é extraordinário em Proust é o vigor e veracidade dos primeiros bosquejos. Por exemplo, a primeira aparição de Charlus em “À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs”. Já nela se contém tudo quanto será desenvolvido mais tarde. Com as palavras mais simples, sem nenhuma imagem rara, ou preciosidade de que tanto o acusaram, êle apresenta figura de uma realidade profunda, atrás da qual se advinha o mistério de uma alma humana.

O poder de evocação dessas linhas me lembra de novo Dostoiewsky, ou o próprio Rembrandt, citado acima. Surge-me no espírito, mesmo, um rápido escôrço do grande mestre holandês, representando o arrependimento do filho pródigo. Ao todo cinco traços — um braço que se dobra mascarando um rosto, do qual se vêem a linha do perfil e um olho. Entretanto, dessa fôlha de papel rabiscada a carvão desprende-se um fluido misterioso, alma própria que fá-la entalhar-se na memória para sempre. Os grandes artistas, quando chegam a êsse completo domínio dos meios de expressão, é do modo mais simples que nos revelam o gênio. Em certas passagens de “À la Recherche du Temps Perdu” parece que em lugar de procurar as palavras elas

veem se colocar naturalmente sob sua pena, obedecendo a poder mágico.

A técnica da sinfonia cíclica não lhe serve, na maioria das vezes, para passar do real ao onírico, é exatamente o inverso. No início da obra as coisas se lhe apresentam incertas, envolvidas num nevoeiro poético (embora a primeira visão seja sempre verdadeira, mercê de dons intuitivos). Cada vez focaliza melhor o objeto e se aproxima mais. Cada vez mais se lhe impõe a realidade brutal e decepcionante.

Ora, esta marcha do vago para o preciso, que é sempre grotesco ou trágico, é um processo humorístico por excelência. Bergson em "Le Rire" propunha como causa do fenômeno a descoberta da mecanização da vida. Exato, mas superficial e vago, como quasi tudo em Bergson. Esta mecanização da vida só provoca o riso quando se revela inadaptada à situação. Foi Freud que, completando e esclarecendo esta idéia, lançou a mais segura e interessante teoria a êsse respeito. Segundo êle, o prazer humorístico resultaria de economia de força psíquica — quer pelo levantamento de uma barreira, permitindo a expansão da animosidade contra o pai ou seus representantes (mestres, autoridades diversas) ou tendência sexual, o que constitui o espírito agressivo ou obsceno; quer fazendo apêlo a um sentimento de piedade ou outro e dando-lhe por alvo um aspecto cômico (humour propriamente dito).

Estes aspectos se encontram comumente em Proust. Já no nível puramente vocabular encontramos os ditos de Françoise: "du jambon de Nev-York" por "du jambon de York" ou do ascensorista de Balbec Mme de Camembert" por "Mme de Cambremer"... Pelo desenrolar dos acontecimentos êle é mais humorístico que cômico, no sentido do super-ego tomar atitude crítica diante dos personagens e considerar suas desgraças como provenientes de inabilidade infantil. Nesse passo a quem se assemelha mais é a Machado de Assis.

Sem dúvida a analogia não é muito rigorosa. Mas em ambos se respira o mesmo clima de desencanto ante as cousas, da môsca azul “rôto e baça” da desproporção entre as esperanças e as realizações, da retração diante da dureza dos golpes da vida. O mesmo amor ao passado, a mesma evocação saudosa dos velhos lugares desaparecidos. D. Casmurro, quando manda pintar a casa exatamente como a residência de sua infância, tem um desejo semelhante de reconquistar o “tempo perdido”, ou, como dizia, unir as duas metades da existência.

São dois adolescentes demasiado sensíveis que a brutalidade do mundo feriu profundamente. Mas o pobre moleque, vendedor de balas nos bondes do Rio, conheceu desde cedo o sofrimento. Daí nunca ter se iludido completamente quando a sorte o afaga, pois lhe conhece a inconstância. Quando algo de mau acontece, o pessimismo nativo fá-lo encontrar obscura satisfação. Segue do alto as aventuras dos personagens, mas prevenido o desenlace. Sabemos previamente que Rubião, apesar de vencedor, não terá as batatas. Não se sentia bem com os criados estrangeiros; sua alma não era feita para a alegria. Bento, também, não tem momentos de felicidade, ou estes são tão breves que não marcam. A desgraça não os surpreende. Tentam lutar contra ela, esboçam gestos cômicos de que se ri o seu criador. Mas é um riso doloroso, do qual minam as lágrimas interiores, pois estes míseros fantoches são a carne de sua carne. Aliás esta agitação angustiosa do homem que procura fugir à condição humana, não tem importância para o ponto elevado em que se colocou o “super-ego” “O Cruzeiro do Sul, para o qual a bela Sofia não quis olhar, continua brilhando indiferente aos nossos risos e às nossas lágrimas. Aliás, vistos daquela distância devem parecer a mema coisa”. “Tinha uma mulher e um amigo, os quais estimava profundamente. Quis o destino que ambos se unissem

para me trair. Que a terra lhes seja leve!” (Cito de memória, sem os livros à mão).

Resignação completa. Vemos o funcionário público de carreira exemplar, tendo uma companheira fiel e os amigos — conseguir o seu “bonheur lyrique”, como êste meu caríssimo Manuel Bandeira cuja criança também brinca com o “piteux lustrucu”, feito por ela mesma, que lhe serve de boneca.

O delicado Proust gozou, entretanto, longamente do calor e luz da lareira e do conchego carinhoso do seio materno. Só, no meio das trevas e do frio, sentindo os ventos cortantes da tempestade, revoltou-se. Donde o caráter muito mais violento do seu nihilismo. Enquanto Machado de Assiz tem, por vezês, a ternura de Dickens ou a ironia leve de Anatole France, êle é feroz como Swift. Diferente dêste, não procura derrubar uma ordem de cousas, para substituir por outra. E’ a destruição pura. Quando após a morte da mãe êle abandona o ideal de inocência infantil e não se opôs mais às próprias tendências, a sua livre manifestação não o satisfiz. A figura materna, fixada no inconciente sob forma de “super-ego”, o impele a atroz auto-punição. O encarniçamento com que persegue Charlus, que no fim da obra aparece octogenário, de cérebro mole, correndo atrás dos “grooms” nos corredores dos hotéis, longe de ser humorístico é terrificante. Como nota muito bem Pierre Abraham, o demasiado impulso dado à intenção cômica, fê-la ultrapassar a meta e cair no trágico.

De todo o processo de análise e dissolução a que Marcel — o narrador do livro — submete o mundo, só uma cousa escapa: a arte. Influenciado por Ruskin e por Bergson, viu nela a única realidade, o último ideal que valia a dedicação de uma existência. Ruskin, principalmente, parece ter tido uma importância capital na formação de suas idéias. Conhecendo pouco o inglês, traduziu-lhe as obras, com ajuda contínua do dicionário. Por amor dele realizou as “peregrinações ruski-

nianas”, visitando as igrejas de França e, fraco e preguiçoso como era, subindo-lhe aos torrões. Não viu nele apenas o apóstolo da religião da beleza. No segundo prefácio da “Bíblia de Amiens” êle combate êste ponto de vista exclusivo. Além da concepção da santidade da arte e da missão do artista deu-lhe o autor de “Sésamo e os Lírios” a crença na visão artística como revelador de verdades superiores. Foi o filósofo inglês que o encorajou na própria senda, desvendando-o a si mesmo, mostrando-lhe os deveres do artista para com a própria visão original, que deve ser traduzida com fidelidade, o respeito e amor aos materiais de que se serve, o dever de ser honesto e digno como a própria arte. Deu-lhe também a compreensão da arquitetura, uma das faces de seu gôsto finíssimo e polimórfico.

E' nesta posição estética que se encontra com Bergson. Vêm-se ao espírito passagens do “Essai sur les données immédiates de la conscience” e “Matière et Mémoire” onde se distigue a noção vulgar das cousas forçosamente falsa, porque feita do tecido de nossos hábitos, cingindo-se às necessidades práticas e à contemplação artística desinteressada, única capaz de quebrar a crosta do quotidiano e surpreender cintilações do *eu profundo* e das realidades exteriores. Encontra-se em Proust, na obra tôda, esta oposição entre o modo de se comportar em sociedade e o que somos realmente. Isto envolve as considerações bergsonianas do tempo social e da duração interior, pedra angular de “À la Recherche du Temps Perdu”.

Na condenação da vida gasta no tempo exterior encontra um vigor de Pascal. Mas o “divertissement”, a distração voluntária, não é o que desvia o homem da mediação de seus problemas eternos, mas o que o afasta da obra, compreendido êste termo na acepção teológica, segundo era empregado nas polêmicas com Lutero, por exemplo, como muito bem assinalou Bernard

Grasset na carta-prefácio ao livro de Henri Massis. São estes os pontos de contacto com Bergson.

Embora se tenha insistido demais sobre êles, aparece-me com maior nitidez o que os separa. A solução do problema conhecimento em Proust o aproxima claramente dos Renouvier, Bruschiwig, *et cetera*, ou seja, dos racionalistas, adversários ferrenhos de Bergson. Como êles, acreditava numa consciência hipertrofiada, povoada de categoria do espírito, dados *à priori* da sensibilidade, tôdas as entidades kantianas, mais as introduzidas pelos discípulos e continuadores. Êste complexíssimo aparelho de inspeção do universo, acaba apenas registrando as imagens que êle próprio emite.

O que podemos, então, saber do mundo exterior? Quem era Swann? A família de Marcel o via como o filho do velho Swann que lamenta a morte da espôsa “souvent, mais pas à la fois”, agente de câmbio enriquecido que abandonou a profissão e vive luxuosamente. Para outros era o ilustre Charles Swann, grande entendedor de pintura, amigo íntimo do Conde de Paris e do Príncipe de Gales. Cada qual admira nele as qualidades que lhe atribue, “injetando-as sob a pele do rosto”. Além da diversidade especial das noções, à medida que a trama do entrecho se desenrola, a farândula dos personagens cruza e recruza sob os nossos olhos, cada vez com aspecto fundamentalmente diverso. (Mes personnages feront dans la seconde partie du roman exactement le contraire de ce que on s’attendait d’eux d’après la première” — “Correspondance générale”, volume II).

À primeira vista tem-se impressão de progresso no conhecimento. Vamos arrancando as máscaras às figuras. A variedade de pontos de vista talvez corrija a observação, permitindo-lhe eliminar os elementos subjetivos. Vemos, então, que o que impulsionou todos é a satisfação das tendências instintivas.

Embora seja o núcleo mesmo da personalidade, quando trabalhada pela memória, a vida afetiva para Proust não forma um todo coêso, coerente, tendo metas bem determinadas. Varia ao sabor do acaso. Um pedaço de bolo mergulhado em tisana de tília é suficiente para evocar tôda a infância. Um desnível de pavimentação que o seu pé percebe o transporta a Veneza.

Estas recordações involuntárias, para muitos influência de Bergson, são, na realidade, inteiramente contrárias às suas concepções. Na entrevista publicada em "Le Temps" de 1913, que Sybil de Souza publica em "Le Philosophie de Marcel Proust" vemos que o romancista não tinha conhecimento das duas formas de memória, como aparecem em "Matière et Mémoire". Disse textualmente: "... car mon oeuvre est dominée par la distinction entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, distinction que ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson mais est même contredite par elle". Aliás em Bergson o "souvenir spontané" tem papel apagado e é mesmo perigoso para a vida mental. O instrumento da energia intelectual é o esquema-motor. A criatura, inflada pelo "élan vital" tende a prosseguir na marcha, procurando se desfazer dos destroços da experiência anterior, que persistem sensorialmente no espírito, perturbando-lhe a ação. "Mon présent est ce qui m'intéresse, qui vit pour moi et, pour tout dire, ce qui me provoque à l'action, ou lieu que mon passé est essentiellement impuissant" ("Matière et Mémoire").

Em "Le Temps Retrouvé" aparecem os personagens vistos como sôbre enormes andas — os anos de sua vida. "... des qu'il (o duque de Guermantes) s'était levé et avait voulu se tenir debout avait vacillé sur ses jambes flageolantes comme celles des vieux évêques sur lesquels il n'y a de solide que leurs croix métalliques et vers lesquels s'empressent les jeunes séminaristes et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille sur

le sommet peu praticable des quatre-vingts trois années, comme si les hommes étaient juchés sur le vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'ou tout d'un coup ils tombent". Concepção de tempo espacializado, nitidamente anti-bergsonianana. Cada porção do passado, em lugar de ser assimilada, refletida, formar parte integrante do psiquismo, fica solta, sem emprêgo. Quando evocada, como um frasco destapado, faz reviver tôda a situação emotiva que a animou, permitindo pela tonalidade afetiva, reconhecer a camada psíquica a que pertence. Êste interesse geológico é o único que pode inspirar.

Tôdas as figuras parecem construídas segundo modelo do narrador. São sempre os mesmos adolescentes não evoluídos, ou neuropatas, que não conseguiram fazer a síntese da personalidade, impor-lhe a disciplina da razão. São os joguetes das fôrças inconcientes — os instintos, na maioria condenados pela sociedade — procurando manifestar-se a todo custo, criando as grandes intrigas, os dramas: de outro lado, o "super-ego", terrível, com quem se buscam compromissos que se quer iludir ou acalmar, inspirador das punições mais variadas.

Essa desarticulação interior se patenteia na famosa passagem "as intermitências do coração". Tudo se cifra afinal na indiferença com que acolheu a morte da avó, e na grande emoção que ressentia no Hotel de Balbec, quando por circunstâncias exteriores, sua imagem aflora à consciência com tôda a nitidez (Sodome et Gomorrhe — II). Dela transcrevemos: "À n'importe quel moment que nous la considérons, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles... Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à

un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos douleurs, sont en notre possession perpétuellement. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tous cas si elles restent en nous c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience". Estamos em plena psicologia freudiana. Este "domaine inconnu" é nada mais do que o inconciente. Mas a psicanálise envida todos os esforços para desfazer esse domínio, integrando no eu as parcelas que lhe escaparam, ou esclarecendo as bases sociais dos recalcamientos, permitindo que se as reforme. O narrador proustiano, ao contrário, procura restringir a parte da vida social, embrenhando-se cada vez mais nas regiões noturnas da alma.

Agora compreendemos os monstros de que está cheia a obra e que Pierre Abraham compara aos bronzes chineses, às esculturas das catedrais da Idade Média, aos quadros de Breughel e Mathias Grünwald. São tipos compostos de pedaços de personalidades diversas, adicionados, colados, que não se fundem, formando um todo entretanto, apesar de fantástico, perturbador e ao mesmo tempo satisfazendo nossa sede de real. Impedidos em direções diferentes simultaneamente, divididos e torturados, cômicos e trágicos, assumem de página em página atitudes as mais contraditórias. São reflexos da desconexão interior daquele que os criou. A concepção que êle tem do amor decorre disto. Como nasce a paixão de Swann por Odete? O momento em que descobre certa semelhança entre ela e a Séphora de Boticelli no fresco da Capela Sixtina. Se se tratasse do narrador, com certeza esta minúcia seria esclarecida e se descobriria o motivo inconciente recoberto por ela.

Por que os amores de Marcel têm fortemente acusados os vestígios edipianos. A mesma atmosfera de

angústia, de exigência demasiada e pueril, de esperança cheia de ânsia e dor, de ciúme impotente, já se encontra com toda clareza no caso com Gilberte, e em “La Prisonnière” é estudada a fundo. Veja-se o que êle próprio constata: “C’était un pouvoir d’apaisement tel (os beijos que Albertine lhe dava a noite, antes de dormir) que je n’en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray, où ma mère penchée sur mon lit venait me porter le repos dans un baiser”. Mais adiante “Albertine glissait dans ma bouche, em me faisant le don de sa langue, comme un don du Saint-Esprit, me remettait un viatique, me laissait une provision de calme, presque aussi douce que ma mère imposant le soir à Combray ses lèvres sur mon front”. Noutra página fala das apelações carinhosas que dá a Albertine “ma petite bécasse”, “ma petite oie blanche” — ... “voici de même que je parlais maintenant à Albertine, tantôt comme l’enfant que j’avais été a Combray parlant à ma mère, tantôt comme ma grand mère me parlait” — Ora, a avó é aquí, como em toda a obra, um desdobramento da mãe. O que sabemos com respeito à sexualidade proustiana e à Albertine real nos faz dar a êsse trecho todo o valor psicológico que êle tem.

À medida que prosseguimos na história, vemos que êste amor que nasce de um detalhe de importância misteriosa, de uma resistência aos nossos desejos, de um mundo desconhecido a que se pensa ter acesso através da pessoa amada (Verlaine não esperava que Rimbaud lhe revelasse algo novo?) vamos descobrindo que tudo isto também não passa da projeção das nossas aspirações sobre os objetos. A posse ou o tempo trazem o desencanto. Vemos então aquelas pessoas pelas quais dariamos a vida idênticas às outras. Só os dias luminosos de Combray e a doce figura materna permanecem inalteráveis.

Todo o resto se esboroou. Que resulta da busca, em 17 volumes, do tempo perdido, que é afinal achado?

Os sêres, as cousas, todo o mundo exterior nos é inace-sível, pois é a projeção de nós mesmos. E nós mesmos não temos maior realidade, pois que somos uns hoje e outros amanhã. Unicamente restam êsse fluir das coisas por entre nossos dedos, dissolvidas pelo tempo, alguns aspectos fixados pela memória, tendo unicamente valor estético. E' como uma dessas belas caixas japonesas que se dão às crianças; àquele que a contempla extasiado parece conter maravilhas. Abre-a. Dentro, outra caixa. Aberta esta, de novo, outra, como continente. Assim por diante, até a última que não contém nada. Desiludido, o petiz consola-se ao menos com as formosas imagens que viu.

Existe outra obra, não pertencente à literatura, que chega às mesmas conclusões. E' o "Mundo como Vontade e Representação", de Schopenhauer. De fato, na primeira parte vemos a falência do conhecimento científico, ou seja da "representação submetida ao princípio de razão suficiente". Na segunda a vontade se objetiva, e entra em violento embate com as outras vontades que também se objetivam. Tôda a terceira parte é um hino à arte, como contemplação desinteressada das cousas, formando "os raros pontos de refrigério no caminho de brasas que é a vida". Na quarta parte a vontade, tomando conhecimento dela mesma, aniquila-se.

Sem duvida a atmosfera de Schopenhauer, vigorosamente torturada, onde a luta e o entrechoque é lei, cujo pessimismo feroz é ainda manifestação de fôrça (e já esboça o otimismo trágico de Zaratustra), é bem diversa do vago nevoeiro, morno e amolentante da obra proustiana. O que num, é explosão, noutro é corroer surdo. Mas existem pontos em que seu modo de pensar coincide exatamente. Assim, quando vêem na razão apenas a arma dos instintos, o instrumento mais aperfeiçoado, última encarnação da vontade em sua objetivação. Eis um trecho que frisa êsses pontos de contacto: "... nous avons des songes: la vie tout entière ne pourrait-elle

pas être un long rêve? Ou, avec plus de précision existe-t-il quelque différence entre le fantôme et l'objet réel?" Idêntica é a maneira de apresentar a existência como sucessão de atos cegos e dolorosos porque forçosamente inadaptados aos objetos que visam. Quanto ao papel consolador da arte e da recordação, limito-me a transcrever algumas frases que poderiam servir de epígrafe a "À la Recherche du Temps Perdu": "C'est enfin cette béatitude de la contemplation affranchie de volonté qui répand sur tout ce qui est passé et lointain un charme si prestigieux et qui nous présente ces objets dans une lumière si avantageuse... Quand nous nous représentons les jours depuis longtemps écoulés, ce sont les objets seuls que notre imagination évoque, et non le sujet de la volonté qui, alors comme aujourd'hui, portait avec soi le poids de son incurable misère. Elles se sont adoucies, parce qu'elles ont été depuis bien souvent renouvelées". Mais adiante: "De là vient que lorsqu'un besoin nous tourmente plus que d'ordinaire, le souvenir des images passées ou lointaines passe devant nous comme l'image d'un paradis perdu".

As semelhanças apontadas é que me fizeram compreender bem Proust. Porque ao sairmos do seu universo sufocante, a magia de sua arte de tal modo nos sugestionou, que somos levados a aceitar passivamente as soluções que nos apresenta. Sua observação poderosa nos faz tomar a visão que tem das cousas pela própria realidade. Quando o coloquei no plano social e histórico pude avaliar-lhe o verdadeiro valor filosófico.

Não é só em "O Mundo como Vontade e Representação" que encontramos essas idéias nihilistas. E' o próprio Schopenhauer que lhes retraça o caminho através da História. Sua expressão mais primitiva no mundo ocidental parece ter sido a filosofia dos Vedas e Puranas, onde aparece a expressão *Maya* — "o veu pintado que aqueles que vivem chamam vida".

E' curioso notar que o aparecimento dos primeiros sistemas filosóficos ascéticos na Índia, coincide com a afrouxamento dos laços sociais primitivos, é uma reação contra êle, segundo o professor de filosofia hindú da Universidade de Cambridge, Surendranath Dasgupta, em "A History of Indian Philosophy". Vemos progredir de escola para escola a negação da realidade percebida pelos nossos sentidos. Com a filosofia vedanta o próprio eu é dissolvido. "According to the vedanta philosophy, knowledge of ego is only false knowledge — an ilusion as many imposed upon the formless Brahman". Êste movimento se acentuou chegando o budismo a tomar posição totalmente agnóstica. Algumas correntes budistas indianas vão além: "There have been Nihilists, like the Sunyavaddi Buddhists that have gone so far as to assert that neither matter nor mind exists". A metafísica Samkhya Yoga voltando atrás admite a existência real do mundo exterior e do espírito. (As semelhanças no que diz respeito aos princípios gerais são tão grandes entre o sistema Samkhya e o sistema Yoga que o nosso autor as estuda em conjunto). Aliás, êste sistema, com a entidade misteriosa Prakriti indeterminada, irrealizável, incognoscível diretamente e que determina tôdas as formas da matéria, lembra de perto o mundo dos noumenos de Kant. A noção de Maya (ilusão) é substituída pela de Avidya (enganos da inteligência e dos sentidos, falsas aparências do mundo exterior).

Existe, porém, no Yoga, a concepção de um conhecimento místico, oposto ao intelectual, que só "pode ser fonte de erros". Para atingí-lo iria o estudioso se desligar progressivamente de tôda ação e todo desejo, "We know that for a Yogin every phenomenal state of existence, every form of action (even good actions) are painful. A Yogin knows that attachment (raja) to sensual and other objects can only give temporary pleasure, for it is sure to be soon turned into pain. Enjoy-

ment can never bring satisfaction, but only involves a man further and further in sorrows". O meio de realizar isto são as diferentes técnicas chamadas "yogangas". São de três tipos diferentes — Rajayoga, Hathayoga, Mantrayoga. Chama-se Hathayoga um sistema de exercícios destinado a dar completo domínio sobre as menores partes do corpo, preparando-o para sofrer com calma toda sorte de privações e dores físicas. Dêstes destacamos, por relações que possam ter com as afecções de Proust, o controle da respiração (pranayama) em que o indivíduo inibe os movimentos de inspiração e expiração, como se nota em certos ataques agudos de asma nervosa (A observação é de Templestone "Twenty years in India").

Pelos mesmos motivos salientamos no Mantrayoga as meditações sobre sílabas místicas (com *om*), ou sobre uma palavra comum, encarada sob tantos aspectos diversos, que acaba perdendo todo o significado e se dissolve na infável corrente espiritual (Lembra-me agora as associações em torno do nome *Guermantes*, ou o capítulo "Noms de pays — Le nom"). Rajayoga é o sistema ascético do grande Patanjali, de que os outros são formas inferiores ou preparatórias. Visa a destruição completa das ligações habituais com o mundo exterior, a dissolução de todas as impressões e conceitos mesmo os mais elementares, a supressão do eu. Attingida essa suprema aniquilação (*nirodha*) entra o discípulo no verdadeiro estado de Yoga, ou seja a felicidade perfeita e a contemplação mística, que lhe dá conhecimento instantâneo e imediato de tudo. (Sob forma mais apagada, encontramos em Proust a noção de intuicionismo estético; por exemplo a primeira aparição de Charlus — embora nada saibamos em relação a êle, uma série de indicações são atingidas por via puramente afetiva).

Pela elevação dos princípios, e grande superioridade intelectual que pressupunha, a doutrina se difundiu

principalmente entre as altas classes da Índia. A mesma negação do querer viver nos levou a compará-la com a filosofia proustiana. Mas as diferenças que encontramos são grandes. Aplica-se ao Yoga, como a todos os sistemas indús dessa época, o que Nietzsche escreveu a propósito do Budismo: “Bouddhisme: le désir de se separer de la vie: la clarté philosophique issue d’un haut degré de spiritualité au milieu des classes supérieures”. Na página 186 da mesma obra encontramos a oposição entre Budismo e Cristianismo; “Bouddha contre le “crucifié” — Au milieu du mouvement nihiliste on peut encore nettement separer le courant chrétien du courant bouddhiste. Le mouvement bouddhiste exprime un beau soir, la douceur d’un jour sur son déclin, — c’est la reconnaissance à l’égard de tout ce qui est écoulé, sans oublier ce qui a fait défaut: l’amertume, la déception, la rancune, enfin de compte, le grand amour spirituel, il a derrière lui le raffinement de la contradiction philosophique, de cela aussi il se repose: mais il en emprunte encore le rayonnement intellectuel et la splendeur du couchant (Son origine est dans les castes supérieures). Le mouvement chrétien est un mouvement de dégénérescence, composé d’éléments de déchet et de rebut de toute sorte; il n’exprime pas l’abaissement d’une race, il est, dès le début un conglomérat de tous les éléments morbides que s’attirent et se cherchent...”

Proust está muito longe da serenidade budística, ou Yoga. Os elementos mórbidos que contém a angústia, a inquietude metafísica, a consciência culpada o aparentam com o cristianismo. Razão têm, pois, Henri Massis e Mauriac, salientando estas ligações. A “ausência terrível de Deus” é um valor negativo demasiado marcado para que não se sinta sua importância.

Os pontos de contacto entre Proust e Pascal, esboçados por Georges Gabory em *Essai sur Marcel Proust*” merecem nossa atenção. Ao falarmos em

cristianismo somos obrigados a fazer apêlo a êsse pensador que está no próprio cerne do pensamento cristão. Todo o anseio de destruição schopenhauriano, característico da filosofia proustiana, já o encontramos nesse asceta, que para a Europa teve o mesmo papel de Kapila e Patanjali na Índia. Tinham ambos a mesma noção de obra no sentido místico da palavra, isto é, o emprêgo total da vida do homem. Mas esta, que para um é a salvação da alma, a meditação dos problemas metafísicos, para o outro é aprofundar as recordações, para imortalização puramente pessoal, através da arte.

O resto constitue o que desvia da tarefa precípua, “divertissement” — “Divertissement. quand je m’y suis mis quelquefois à considerer les diverses agitations des hommes, les périls et les peines ou ils s’exposent, dans la cour, dans la guerre où naissent tant de querelles, de passions, d’entreprises hardies et souvent mauvaises, etc. j’ai découvert que le malheur des hommes vient d’une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre”.

Também os une idêntica concepção do mundo exterior: — “Personne n’a l’assurance, hors de la foi, s’il veille ou s’il dort, ou que durant le sommeil on croit veiller aussi fermement que nous le faisons; on croit voir les espaces, les figures, les mouvemnts; on sent couler le temps, on le mesure et enfin on agit de même qu’éveillé, de sorte que la moitié de la vie se passant au sommeil, par notre propre aveu, où, quoique nous en paraisse, nous n’avons aucune idée du vrai, tous nos sentiments étant alors des illusions, qui sait si cet autre moitié de la vie ou nous pensons veiller n’est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir?”

“Hors la foi”... Proust suprimiu a fé extendendo por tudo o vácuo gélido. Proust, na realidade, foi uma das últimas manifestações do espírito do século XIX, que terminou exatamente como no início, cristão e ro-

mântico. Marcel é o desenvolvimento lógico de todos os heróis românticos, e os resume todos. Mas tendo atravessado tôdas as promessas e desilusões da ciência, todos os movimentos tendentes a afirmar os valores do homem e vendo-lhes o fracasso, seu desencanto é muito maior que o do jovem Werther ou de Childe Harold. A dúvida geral, em lugar de como nos inícios ser atitude do espírito, adquiriu angustiante realidade. O subjetivismo revolucionário tornou-se pessimismo destruidor, alimentando a máquina da reação. O cristianismo, sem Deus, sem impulso afetivo, sem esperança de salvação, tornou-se exatamente como Hegel o definiu: “Le Christianisme est l'état de l'homme qui, dans son malheur, n'a pas pris conscience de son bonheur”. Marcel Proust — grande vaga do século XIX que rolou, alteando suas cristas imensas, iluminadas pelas putrefações fosforescentes dos fogos de Sant'Elmo até a nossa época, roendo, insidiosa e tenaz tôda terra firme sob nossos pés.

Assim como se desenrolou através do tempo êste fenômeno proustiano da negação idealista e desoladora as manifestações concomitantes no espaço começaram a surgir antes e depois da guerra de 1914. Na Viena tão curiosa de antes da guerra apareceu Jacob Wasserman e seus romances, cheios de espírito de análise. Na Itália, Pirandelo já durante e depois da guerra mostrava os laços frágeis que prendem nossas noções com respeito ao mundo exterior, sua inadequação a uma realidade absoluta (existirá essa realidade?) a falácia da noção de personalidade substituída pela idéia de uma construção puramente social. A título de exemplo transcrevemos dois trechos de “Il piacere de l'onestá” (trad Camille Mallarmé) que são bem de caráter proustiano: — “Il (Baldovino) me dit que Descartes étudiant notre conscience de la réalité, eut une des plus terribles pensées qui se soit jamais présentées à l'esprit humain: que si les songes avaient de la régularité nous ne pour-

rions plus distinguer le sommeil de l'état de veille. N'as-tu jamais éprouvé une sensation étrange quand un de tes rêves se répétait plusieurs fois? Troublante! Il devient presque impossible de ne pas croire qu'on se trouve devant la réalité. Parce qu'en somme toute notre connaissance du monde est suspendue à ce fil archi-subtil; la ré-gu-la-ri-té de nos expériences". A proposito da personalidade: — "Voilà: écoutez monsieur; inévitablement nous *nous construisons*. Je m'explique. J'entre ici et deviens immédiatement, devant vous, celui que je dois être, celui que je peux être, — je me construis — c'est à dire je me présente à vous sous une forme adaptée aux relations que je dois lier avec vous. Et vous faites la même chose, vous qui me recevez, Mais au fond, à l'intérieur de nos deux constructions mises ainsi face à face, derrière les persiennes et les volets restent bien cachées nos pensées les plus secrètes et nos sentiments les plus intimes, tout ce que nous sommes pour nous mêmes, en dehors des relations que nous avons décidé d'établir".

O problema angustiante para Pirandello, é saber se esta realidade interior não pode ser modificada pelas "construções". E' o caso de Baldovino, que chamado para ser o honesto marido da amante de um marquês e endossar a paternidade de um filho inconfessável, começa a se compenetrar do papel de homem honrado e acaba por sê-lo de fato.

Toda a personalidade humana consiste, afinal, no conjunto das relações sociais. Cabe mais a Pirandello a observação feita por Crémieux a respeito da noção proustiana de personalidade, isto é, o caráter marxista desta noção. Proust, na verdade, acentua também a idéia da pessoa humana como construção psíquica. Mas a solução que propõe é a retração do espírito ao Empíreo calmo da posição estética. Pirandello limita-se a propor as questões, deixando-as em suspenso.

Na Inglaterra, James Joyce é o escritor que pertence a esta família espiritual. Em lugar de trabalhar sobre os cadáveres da memória, tentã surpreender o psiquismo ao vivo, nas suas funções fundamentais. (Compare-se o trecho final de "Ulysses" com uma página de "À la Recherche du Temps Perdu" — num o estilo se torce, coleia, ramifica-se; noutro é o fluir ininterrupto de imagens, sensações, impressões confusas, borbulhantes como oxigênio nascente).

Bem diversas, entretanto, as três personalidades. Proust, lânguido, evanescente, é a dissolução em banho turco; o "siciliano puro sangue, furiosamente dinâmico", como diz Nicodemi, é a explosão, a violenta desintegração atômica; Joyce é corrosivo como ácido nítrico.

Estes confrontos não teem como base a concessão ao gôsto fácil do paralelo. São a resposta, a questões fundamentais, que são o móvel de todo êste trabalho: Como se devem aceitar as idéias proustianas? São elas revelações de uma verdade superior ou o convento em que se refugiou um nevrótico? Até que ponto foi êle o produto de sua época? (Daí o procurarmos, no mesmo período, tendências semelhantes) Que resta de Proust para nós, moços de hoje?

Tentei provar até agora que a obra proustiana foi a sublimação das tendências inconcientes que não acharam vasão perfeita por serem condenadas pela época em que viveu. Entretanto foi a própria sociedade que através da família monogâmica criou-lhe as condições psíquicas responsáveis por seus desvios (desde que levemos em consideração a constituição nervosa, o "quid" pessoal inatingível). A frouxidão dos laços sociais permitiu a manifestação dos instintos, embora enegrecida pelo sentimento de culpa. Por outro lado esta época também se caracterizou pela renúncia à vida intensa. Do encontro de uma sociedade decrépita, sentindo já no horizonte as tempestades que a destruirão, com um espírito que se suicida, nasceu esta obra de arte "refúgio

de uma época de decadência” como diria Nietzsche, monstruosa e admirável.

Dêste modo nos libertamos da perigosa fascinação proustiana, no terreno filosófico. Não pretendo afirmar a falsidade de suas observações. Tomadas uma a uma são admiravelmente verdadeiras. Assim os trechos da “petite Madeleine”, as intermitências do coração, os casos amorosos... Psicologicamente certos. Mas a interpretação deles tirada, os grandes princípios que neles repousam são, senão erroneos, ao menos muito incompletos.

Tomamos a noção de consciência, por exemplo. Para Proust ela é estranha máquina, dilatando-se a medida que nos desenvolvemos, ampliando o número de peças concomitantemente às noções que vai adquirindo. Ou então, enorme aranha que estende as teias nos profundos subterrâneos, e envolvendo tudo quanto apanha em sua baba, digerindo já antes de deglutir, mas incapaz de caçar outra coisa que não os próprios filhos. Esta consciência — arquivo dos idealistas, racionalistas, neokantianos repugna-me. Levada às últimas consequências, engendra a própria negação. Como vimos, querer surpreendê-la dobrando-se sobre si mesmo é tarefa vã. A própria contemplação era primitivamente um método de ascese (haja visto os sistemas indús).

Proust não faz outra coisa, embora sem intenção. Encerrado no seu quarto fumarento quer ver o próprio mistério de luz espiritual, e para isso fechou portas e janelas e as atapetou de cortiça. Mas com espanto vimos que quanto mais se isolava, mais focalizava sua atenção sobre ela, mais ela minguava e se tornava bruxoleante, até se apagar, por falta de oxigênio.

Abramos esta câmara mortuária e deixemos entrar todos os ventos, “les grands vents venus d’outre mer” do poema de T. Klingsor, musicado por Ravel. “Être c’est être dans le monde” disse Hüsserl. Não existe consciência independente da realidade exterior, ou pro-

duzindo esta. A neve que se acumula em tórno de uma pedra, na avalanche, não fabricou esta pedra, no entanto.

Os fenomenologistas definem a consciência pela imagem obscura da explosão. Conhecer alguma cousa é explodir para ela, envolvendo-a como grande turbilhão. E' projetar dinamicamente um feixe de luz sôbre o aspecto da realidade do qual nos queremos utilizar ("La perception est un mouvement anticipé" — Alain), é revelar, dar realidade às qualidades existentes no *objeto*.

Tudo isto falta em Proust. A noção do amor como "movimento do não ser para o ser", segundo Platão, catalizador de valores desconhecidos, lhe escapa. Nunca compreenderia o sentimento que une Rodrigue e Prouhèse em "Le Soulier de Satin" de Claudel. Êste incêndio de alma a cujo extranho fulgor vêem-se a si mesmos transfigurados e portadores de missão que devem cumprir, não cabe na órbita do doentio pesquisador do tempo perdido. Explica-se essa ausência em parte pelo que já foi estudado da feição especial de sua sexualidade. Embora os homossexuais exaltem a compreensão que resulta da afetividade norteadá para o mesmo sexo, é raro que isso se dê na vida real. Os desvios multiplicam as dificuldades.

As "intermitências do coração" não têm o significado destruidor que êle lhes emprestou. De fato, existem várias maneiras de se tomar contacto com a realidade — umas formas mais abstratas, outras mais afetivas. Mas isso não invalida nem o conhecimento, nem a noção de personalidade. Ao contrário. Como Ramon Fernandez faz notar, um Newman tirará dos mesmos fatos consequências inteiramente diversas. Às mesmas conclusões chegará Max Scheler em "Nature et Formes de la Sympathie".

Distingue êle o conhecimento meramente intelectual, prendendo-se às camadas superficiais do espírito, da compreensão do tipo muito superior, que vem da aderência total do ser a um objeto, movimento de projeção da

consciência que Hüsserl chama “intencionalidade”. Estuda-lhe as bases psicológicas, que são as diversas formas da simpatia. Num espírito normal, as condições de progresso espiritual residem na intensidade dessas projeções intencionais. Na terceira parte do livro (*Le Toi et Le Moi*) mostra como o **eu** se forma à medida que se amplia sua experiência vivida, enquanto se opõe ao *não eu*.

Assim resolvi os angustiantes problemas que me propôs a obra de Poust. Saímos do irritante nevoeiro que sempre encontrávamos de novo, após tantas tentativas de evasão — nós mesmos. Não me afastei dele entretanto, como diz Leon Pierre Quint em relação aos moços de hoje. (“Proust et la Jeunesse d’Aujourd’hui”) Cada vez que o releio, mais admiro o estilista delicioso, o romacista extraordinário. Mas nunca mais chegaria a êle para confiar-lhe minhas dúvidas e pedir-lhe soluções.

Em face da vida Proust fracassou. Porém, o mais grave é que fez de sua infelicidade regra geral, e enxergou na própria raiz da existência — atividade, a luta, a fonte de todo o mal. Êste negativismo covarde não pode ser aceito. Se o quotidiano é horrível, cabe a nós mudá-lo e não fugir a êle e nos encerrar nos ninhos inócuos e calmos da arte. Basta de “paraísos artificiais”!

Mesmo porque, examinando-se com cuidado “À la Recherche du Temps Perdu”, vê-se que o mundo estético das contemplações através da memória, único consolador e que desvenda uma realidade superior, tira tôda sua fôrça e sangue do desprezível e grosseiro mundo da ação. Por exemplo, a famosa “Petite Madeleine” só tem fôrça evocativa num determinado momento. Provavelmente em muitas outras ocasiões o herói tivera oportunidade de sentir o gôsto de um doce molhado em tisana de tília. Mas nesse dia particular, é êle mesmo quem o diz, sentia-se doente e abatido. O gesto carinhoso da mãe oferecendo-lhe a bebida permitiu-lhe virar

as costas às durezas da existência e tirar Combray inteira de dentro da chícara. A. Feuillerat, no livro "Comment Proust a composé son roman" nos conta que ao contrário do que se pensa vulgarmente, certas cenas dos últimos volumes foram compostas antes de outras dos primeiros. Tendo já exposto um tema plenamente desenvolvido, voltava atrás e introduzia na parte inicial algumas notas que o preparavam. A angústia das noites de Combray não apareceria, provavelmente, se confiasse plenamente em Albertine, se ela não fôsse um "ser de fuga". Êste modo de compor é o reflexo dos movimentos inconcientes de sua afetividade.

E é em nome desses fantasmas que devemos sacrificar nossa existência vivida!

Nossa posição é diversa. Embora carregada de graves falhas e angustiosos problemas a ceitamos esta vida, única realidade que conhecemos. Para resolver estes problemas adotamos soluções que se não são definitivas, nos permitem ao menos lutar. Não nos preocupam mais. No momento em que o mundo se agita dolorosamente em busca de novo e melhor estado de cousas, temos a nos animar o que Malraux escreveu encerrando "Espoir": "... Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre — la possibilité infinie de leur destin; et il sentait cette présence mêlée aux bruits des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son coeur".

S. Paulo, 3 de Abril de 1941.

RUY GALVÃO DE ANDRADA COELHO

AS "CIÊNCIAS" DOS CASOS INDIVIDUAIS

Observando o mundo que nos envolve, chegamos sem grande dificuldade à conclusão de que não existe em a Natureza a perfeita igualdade. Jamais vemos duas aves ou duas flôres exatamente iguais; jamais dois cristais são rigorosamente superponíveis.

O espírito humano entretanto é de tal maneira constituído que percebe e procura descobrir no meio dessa desigualdade algum elemento comum. Esta faculdade já existe mesmo nos animais superiores, e no Homem encontramos-la desde o comêço da História. O aparecimento dos conceitos de nota a marcha para a generalidade. Não ha duas árvores nem dois rios iguais; foram entretanto criados e existem em tôdas as línguas, os têrmos árvore e rio (ou outros equivalentes) que correspondem à idéia que temos do rio ou da árvore. E' interessante notarmos aquí um caráter das línguas primitivas, assinalado pelos etnógrafos: são elas extraordinariamente concretas. Os têrmos, e pois os conceitos que êles encobrem, estão em uma fase muito primitiva. Mal foi ainda conseguido juntar meia dúzia de objetos sob uma única denominação. Aparecem depois as idéias de maior amplitude até chegarmos às de extensão máxima (o ser, a cousa) que envolvem tudo o que pode existir.

A idéia, assim obtida por abstração, é mais simples do que o ser real. E ela não é nem verdadeira nem falsa. Do ponto de vista da Lógica formal, são equivalente as idéias de homem e de sací. Êste fato foi muito bem compreendido por Aristóteles; viu êle que os conceitos de verdadeiro e de falso só aparecem quando se trata de

atribuir uma idéia a outra idéia; o êrro ou a verdade estão presentes no juízo. Em realidade Aristóteles chegou a estas conclusões por meio da análise dos próprios conceitos, quando estudou a sua oposição.

Falando da definição dos têrmos, Aristóteles diz que para determiná-los é necessário conhecer o seu *gênero*, que é materia e a sua *diferença específica* que forma. A forma é o que foi dado ser a cada cousa. Por si só a diferença é suficiente para determinar os caracteres da idéia, visto que ela implica o gênero. Sob êste aspeto, a diferença é o que os Escolásticos chamavam de “quiddidade” e é verdadeiramente o conceito do objeto.

Esta idéia, assim abstraída da realidade, a forma que se aplica às cousas, pode ser encarada sob três aspetos. Do ponto de vista lógico é ela anterior ao objeto; é ela uma realidade por abstração. Do ponto de vista físico, na natureza das cousas, ela é posterior ao objeto; êste constitue a realidade concreta. Podemos enfim encarar a questão do ponto de vista da Psicologia contemporânea que parece ter resolvido definitivamente o problema. Sob êste prisma, não há anterioridade nem do objeto, nem da idéia. Ambos nascem do *sincretismo primitivo*, desta espécie de caos mental que é o estado do espírito das crianças e dos primitivos. Neste estágio não há diferença entre o abstrato e o concreto, como não há entre o sujeito e o objeto. Só com a evolução é que surgem estas diferenciações, isto é, consegue o espírito “construir” pela percepção o objeto e pela abstração a idéia.

Na Antiguidade, porém, as cousas não se punham sob êste aspecto; viu Aristóteles que a idéia é muito fácil de ser entendida, é muito simples, mas que em compensação, só existe na mente de quem a pensa. Repeliu assim, e com razão a nosso ver, a teoria das idéias de Platão. A crítica ao realismo dos universais encontra-se assim nos escritos do filósofo de Estágira.

Dentro do espírito da filosofia de Aristóteles podemos dizer que o estudo da “matéria” não é um estudo científico. Ao contrário, a ciência se ocupa das “formas substanciais” ou “formas específicas”. A “forma” de Aristóteles apresenta certa analogia com a “idéia” de Platão; mas é ela interna e não externa. E’ uma das quatro causas da existência das cousas. Melhor dito, ao lado do “apetite” que têm as “virtualidades” da matéria de se tornarem “realidades” faz que as cousas sejam tal qual são, reveste a matéria de uma “entelequia”, realiza-a.

Dentro do perpétuo vir-a-ser dos fatos particulares, da mesma maneira que diante do renovamento contínuo dos sêres individuais, em face da variabilidade e da mobilidade do mundo, só as formas específicas são fixas. Nêsse *perpetuum mobile*, os objetos passam enquanto as formas permanecem. Por isso mesmo, são elas o objeto da ciência.

Como ficou dito, nas civilizações primitivas iniciou-se o processo da formação das idéas, que se foram tornando cada vez mas abstratas, na medida do progresso da inteligência.

Ao lado delas também nasceram algumas “leis”, que se formam de maneira perfeitamente análoga. É um processo de abstração das diferenças após a observação de certo número de casos individuais e diversos. Mesmo antes do “milagre grego” já havia um grande número de conhecimentos positivos, podemos dizer mesmo científicos — conhecimento de leis — embora obtidos empiricamente: “ao raio segue-se o trovão”, “tal erva é venenosa”.

Do ponto de vista lógico são perfeitamente comparáveis a idéia e a lei. Ambas são abstratas, e por isso, apenas existentes no espírito de quem as pensa. Formam-se ambas por indução e ambas condensam numa só operação intelectual um número indefinido de casos individuais.

Por isso mesmo é que Aristóteles nos diz que “não há ciência senão do geral”. O conhecimento abstrato e geral nos traz imensa economia. Com um pequeno número de leis estamos aptos a entender um número infinito de fenômenos, da mesma maneira que com um só termo compreendemos um número infinito de objetos. Podemos assegurar que o progresso da inteligência consiste num progresso dos conhecimentos abstratos.

É por isso que a ciência procura estabelecer idéias claras e distintas e leis representativas dos fatos. Podemos imaginar que um dia tôdas as leis sejam conhecidas. Poderemos então, com um esforço relativamente diminuto, compreender todos os fatos individuais. O fato individual não interessa ao cientista senão como representante de sua classe, de seu gênero, e na medida em que dele pode ser tirada uma lei geral, ou então verificada uma lei já anteriormente estabelecida.

Há, porém, muita gente que não pensa desta forma, e que admite que o estudo dos casos individuais e concretos constitue também objeto de ciência, da mesma forma que os conhecimentos abstratos. Vejamos, porém, os argumentos de que lançam mão os partidários desta doutrina.

Em primeiro lugar, há um argumento de ordem metafísica. Deus conhece os fatos particulares, que são aqueles que existem. Nosso conhecimento será tanto mais perfeito quanto mais se aproximar do conhecimento divino, e pois, quanto mais concreto fôr. Esta razão não nos parece muito convincente, e pensamos poder refutá-la com facilidade. Como na realidade nada conhecemos do pensamento de Deus, basta assegurarmos que o que contém a sua inteligência são as leis e as idéias, e não os fatos individuais. Será então pelo conhecimento das ciências abstratas que nos aproximaremos de sua maneira de ser.

Outra razão apresentada é que o conhecimento está ligado à Técnica. É a formula de Comte: “Saber para prever, prever para prover”. E para agir é necessário conhecer o fato individual. Esta razão também não nos parece aceitável visto as técnicas mais adiantadas estarem ligadas às ciências abstratas mais desenvolvidas: a Física, a Astronomia. Se a Medicina e sobretudo a Política apresentam tantas falhas, é isso devido ao pequeno desenvolvimento da Biologia de uma parte, e da Sociologia e da Economia de outra. É preciso que não nos esqueçamos que se conhecêssemos todas as leis conheceríamos todos os fatos individuais.

Um terceiro argumento é a existência da História. A História é uma ciência, e entretanto se ocupa de fatos particulares. Eu creio, sim, que a História estuda casos individuais. Nego entretanto que seja uma ciência, exatamente por não ser abstrata. Quando a História estabelece uma lei, ela deixa de ser História e passa a ser Sociologia. Do ponto de vista lógico, a História representa apenas um método a serviço da Sociologia. Comparando com os outros ramos do conhecimento científico, lembremos que todo indivíduo — átomo, cristal, sêr vivo ou astro — também tem um passado, uma história. A única diferença é que no caso das sociedades, o passado tem caracteres muito peculiares, que influem fortemente sobre o presente da mesma sociedade. No mundo inorgânico isso não se dá; todas as amostras de hidrogênio são comparáveis, qualquer que seja a sua proveniência. Já para os seres vivos esse passado pode ser importantíssimo. Nem por isso constituirá objeto de ciência.

Contra a nossa asserção poderia ser levantada a objeção de que no caso das sociedades o único conhecimento possível é o conhecimento concreto e que nunca se poderá estabelecer uma lei abstrata válida para o domínio social. É possível que isso seja verdade. Então seremos

obrigados a admitir que a Sociologia nunca será uma verdadeira ciência,

Note-se que não estamos afirmando que não haja interêsse no estudo da História. Exatamente o contrário é o nosso pensamento. Naturalmente, é ela indispensável para a construção da Sociologia, e êste é já um motivo ponderável pelo qual merece ser estudada.

Por si mesma, porém, pode representar um fim. Para cada um de nós, a nossa própria história individual é algo de essencial, de extremamente importante. O conhecimento do próprio passado é a base da unidade e da continuidade do nosso "eu". O mesmo se dá com a história social. E o interêsse de seu estudo, por si mesma, é semelhante ao do conhecimento da nossa pequena história individual.

No domínio das ciências psíquicas, há um caso comparável a êste que acabamos de ver. É a relação que deve existir entre a Psicologia individual e a Psicologia geral. Como conhecimento, aquela representa apenas um método para a construção desta. É claro que para qualquer técnica psicológica — a pedagogia, a psiquiatria, a orientação profissional — o essencial é o perfeito conhecimento do caso individual. Pode ser muito importante, e também muito curioso, o conhecer-se com tãda a minúcia a vida de uma pessoa. Mas isso não é ciência. A disciplina científica é a Psicologia geral, abstrata, organizadora de leis e de conceitos.

Estes dois modos de conhecimento — o abstrato e o concreto — correspondem ambos, psicologicamente, a uma "construção" do espírito. A nossa mente constrói o mundo exterior pelo processo da percepção, como constrói as idéias e leis pelo processo de abstração. Neste sentido poderemos dizer como o filósofo que "só o que é ideal é real".

E, embora logicamente o conhecimento abstrato seja superior ao concreto, do ponto de vista dialético tal não

se verifica. Cada um representa um aspecto da realidade, e cada um só pode ser entendido na medida em que o outro também o é. Cada um representa uma das categorias de Platão. O concreto é o múltiplo, o variável, o fugitivo; o abstrato é o único, o estável, o eterno. Poderemos ainda dizer que são como que a tese e a antítese, e que na sintetização de ambos é que se encontra a verdadeira natureza das cousas, na medida em que o nosso entendimento é capaz de atingí-la.

CICERO CHRISTIANO DE SOUSA

DEDICATÓRIA AO "LIVRO DA ADOLESCÊNCIA"

Sei que meu canto vibrará dentro do tempo
Porque existes e és o que eu chamo Amigo.

Quando o vento da tarde passar na hora incerta
Trazendo o cheiro de flor da infância morta
Quando o mistério subir de súbito das coisas
Como a bruma dos lagos adormecidos na manhã,
Grita por mim que tantas vêzes nela me perdi.
Pensarás que êste lamento sem consôlo
É o eco do teu grito adolescente
E a marca dos meus pés na terra estranha
Um caminho para o teu passo solitário.

Nascerás, Amigo, nas gerações e nas latitudes
Se agora não me ouvires, amanhã me encontrarás.
És a face da idade na argila da vida
Que as águas da terra sempre refletirão.
Sei que meu canto vibrará dentro do tempo
Porque és eterno e eu sou da tua raça.
Somos a raça espúria dos prisioneiros da adolescência
Que se reúnem de noite à margem dos lagos mortos
Para molhar na água virgem os olhos pesados de lirismo.

Deixa, imóvel, que o meu canto a ti mesmo te restitua
Para que o rito dêste drama não turve o brilho dos teus olhos.

Há grutas e pântanos sem luz nestas paragens
Mas eu te ensinarei o rumo da planície
Onde o ar límpido uniu a terra ao céu.

Chego diante de ti com as mãos cheias de sombra
 Que estendí aos que se perderam no caminho.
 Enxuga as lágrimas, Amigo, e recebe a investidura do teu
 [sangue
 Que é o agitado sangue do exílio e do pecado.

A MORTE DAS ROSAS

De súbito, o perfume me atingiu.
 Eu vinha cansado e sereno dentro da tarde
 os sentidos apagados, a alma gasta e sem côr
 quando, de súbito, o perfume me atingiu.
 Nada em tôrno se moveu, nenhum estremecimento na
 [paisagem
 apenas do fundo dos jardins
 aquele grito surdo dos perfumes
 que só eu escutei.
 O' rosas que velais dentro da tarde
 porque a mim me escolheste
 porque meus passos mortos escutastes
 meus passos, filhos do tédio e do langor?
 Porque na sombra quieta dos canteiros
 me esperastes, desmaiadas e brancas,
 as pétalas exaustas,
 para a loucura misteriosa dêste encontro?
 porque, ó rosas, me inquietais?
 Eu trazia a paz na alma, o sossêgo no corpo,
 as velhas aflições sufocadas e mortas,
 eu passava na tarde,
 esquecido de mim, esquecido de tudo,
 perdidos na memória os apelos antigos
 dos primeiros jardins,
 extintos na lembrança os perfumes das rosas
 perseguidas na inquieta adolescência.

Eu vinha liberto da poesia,
os lábios ressequidos pela chama dos cantos,
salvo do seu martírio e do seu fel.
Agora, ó rosas, de novo me atingís
sou de novo o escolhido
para o canto desta agonia crepuscular.
Os perfumes me envolvem, eu os recebo e choro,
é a morte que me trazem
é a vossa, é a minha morte, ó rosas, brancas rosas da tarde.

NOTURNO

O verão lateja sob as fôlhas sêcas do canteiro.
Sinto chegar do fundo da noite a tua respiração ofegante.
Não és, por certo, a meiga noiva adormecida,
a eleita, ainda sem voz e sem memória.
És a que nasceu de mim na aurora adolescente
e afagou de súbito o meu corpo como um vento do mar.

Lembro que te sentí muda e branca ao meu lado
e o pudor cobriu meu rosto como um limbo.
Porque voltas ainda nesta visita noturna?
és triste e melancólica, agora que te conheço.
Vens para renovar uma emoção perdida
mas tua voz não mudou e o teu perfume é o mesmo
como o canto dos pássaros nas arvores.

Volta para o teu reino, esconde a tua face ardente
nos quartos desfeitos onde sonham os adolescentes.
As rosas em botão estão se abrindo,
deixa que eu vele em paz na noite silenciosa
e a que vier da madrugada para as bodas
não veja nas minhas mãos as marcas dos teus dedos
e a tristeza e o fastio nos meus olhos molhados.

ALMEIDA SALLES

“WEEK-END” COM TERESINHA

O relógio grande tocou primeio a melodiazinha, depois bateu devagar sete pancadas. O som, escoando grave pela sala, apagou o rumor dos passos que atravessaram de manso a casa adormecida. A criada extranhou a porta fechada do quarto de Teresinha. Forçou a fechadura. A menina tinha mesmo se trancado a chave por dentro. Joana bateu de leve pra não acordar os patrões. Nem um ruído dentro do quarto. Bateu mais forte chamando pela menina. Veio então como resposta o gemido das molas da cama, o barulho de alguém se remexendo com preguiça nas cobertas e um “Ahhhnnn?” sonolento, mais bocêjo que outra coisa. Do lado de fora a criada insistiu — “Vamos, menina! Pule da cama, já são sete horas!...” A voz rouca respondeu: — “Já vô iiiindo”. Mas assim que os passos se afastaram, Teresinha se encolheu de novo nas cobertas, enfiou a cabeça debaixo do travesseiro e fechou os olhos bem apertadinhos: — “Eu ia chegando na praia pra tomar banho... Eu ia chegando na praia pra tomar banho...” Esperou. — “Luiz e Roberto estavam segurando o barco... A gente ia soltar o barco no mar...” Continuou imóvel, com a cabeça na escuridão do travesseiro. — “A gente ia soltar o barco no mar, a gente ia soltar o barco no mar, a gente ia soltar o barco no mar.... Mas era inútil! Lá se tinha ido de uma vez o sonho bonito, afugentado pela voz da criada... Atirou com raiva o travesseiro no chão: “Joana chata!” E ficou estendida, quieta, com os pensamentos confusos ainda cheios de imagens do sonho.

Aos poucos a lembrança da praia foi se dissolvendo na vaga sensação de que era preciso se levantar pra ir á aula. Mas os olhos pesados não queriam se abrir. Tão gostosa a cama!... Um braço rolou pra fora das cobertas, depois o outro, num espreguiçamento bambo, demorado. A mão preguiçosa caiu no travesseiro, levantou êle devagar. A menina se ajeitou de novo, ficou uma bolinha no meio da cama. Se pôs a rir divertida do lôgro pregado á criada. A porta fechada tinha pôsto ela a salvo do ataque matutino de Joanna, das cócegas com que era expulsa todos os dias no ninho gostoso, da luz forte, que entrando pelas janelas abertas, ficava doendo nos olhos... No escuro do quarto, gozava sorrindo o prolongamento de sua preguiça. Um bocêjo sonoro sublinhou o prazer da menina. que de novo se espreguiçou, de novo se revirou na cama, se encolhendo no abraço pegajoso das cobertas.

Levantar com essa preguiça! Quando é que poderia dormir até tarde, que nem o pai e a mãe? Chi! mas pra coitada de Vera no colégio interno, a vida ainda é pior. Lá o sino tocava e tudo tinha de pular na mesma hora da cama — Teresinha se aconchegou nas cobertas. “De noite ninguém pra vir cobrir a gente, beijar no rosto... E ter de fazer anos esquecida, sem lanche, sem presentes...” Estremeceu. — Que dia é hoje mesmo? Quarta-feira. Então faltam um, dois, três dias pro dia 18... Dez anos! Vera pôs meia comprida com doze...”

Um automóvel, descendo a rua íngreme num barulho estridente, fez Teresinha abrir os olhos devagar. Uma sombra escura surgiu num canto do estuque, atravessou o teto aumentando rapidamente e desapareceu de novo pequenininha. Encolhida no fundo da cama Teresinha pensou: “Êsse daí era caminhão...” Depois foram dois pausinhos que cruzaram o teto, enquanto da calçada subia um barulho de passos. Longe apontou o ruído de outro automóvel. A menina grudou os olhos no alto e ficou

esperando. — “Vai descer pela rua.” Mas o automóvel tomou outro rumo e o ronco do motor se apagou na bulha da manhã. Então os olhos desgostosos seguiram o vôo de uma môsca, desceram, subiram, pousaram na roupa estendida na cadeira. “Parece gente... Parece um homem morto, com a cabeça caída pro lado, credo! A menina estremeceu puxando as cobertas pro pescoço. Mas a môsca, lançando-se novamente no vôo, carregou com ela os olhos de Teresinha, que ficaram passeando lentamente na parede.

— “Que coisa engraçada! No princípio a gente fica pensando que é uma flor — as pétalas, o galho, as folhas... Mas depois a gente vai juntando uma com outra, e já não é mais flor o que a gente enxerga...” E Teresinha ia reconhecendo alegremente nos arabescos da pintura, o seu mundo familiar povoado de leões fantásticos, passarinhos exquisitos, bichos de tôda a espécie, anjos de asas abertas, caras de gente... De vez em quando um ôlho sem dono ficava espiando ela, doloroso, implorando pra si uma fisionomia completa. E Teresinha acabava com um mêdo terrível do ôlho... — “Ontem de manhã eu achei uma cara parecida com o tio Otávio... Onde era mesmo? Era bem aquí em frente... Ah! está lá... E’ igualzinho — o nariz, a bôca, o bigode...” Mas faltavam na figura os grandes óculos do tio Otávio... Dum salto a menina deixou as cobertas, alcançou o lapis em cima da escrivaninha, subiu na guarda da cama e começou a desenhar com capricho duas rodelas na pintura. De perto da porta veio a voz da criada: — “Teresinha, você se levanta? eu chamo sua mãe, hein?” — Com o susto o lapis deixou um risco forte na parede. Teresinha resmungou: “Burra!”. Depois pulou na cama, da cama pulou no chão e gritou alto pra criada: — “Já vô indo, Joana... Pode arrumar o café pra mim...”

Luiz e Roberto estavam quasi na esquina quando Teresinha alcançou êles numa corrida. Vinha arquejan-

te, mastigando com a bôca cheia o pedaço de pão com manteiga que Joana tinha obrigado ela a comer depois da chícara de café com leite.

— “Sempre atrasada, disse Roberto de mau humor. A gente já podia estar no colégio de velho... Êta menissa chata!”

— “Ué! Quem mandou me esperar? Não pedí pra ninguém...”

O ar superior de Teresinha acabou irritando ainda mais o menino, que arreganhou os lábios querendo imitar a irmã:

— “Bâ bâ bâ bâ... coitadinha dela! Tão inocentinha, meu Deus... Não sabe que papai quer que a gente suba junto...” Fez uma reverência — “Que se espere todo dia pela marquesa...” A irritação voltou-lhe repentinamente. Chutou com raiva uma pedrinha do chão. “Doutra vez eu juro que não espero...”

— “E eu vou chorar?”

Luiz que enquanto os irmãos discutiam, havia tomado a dianteira, voltou-se zangado pra trás:

— “Ôoo dois... E’ assim que vocês querem chegar na hora no colégio, é?” Aquela porção de livros embaixo do braço de Teresinha chamou a atenção dele. — “Que tanto livro é êsse, Teresinha? Hoje só tem Geografia e História...”

A menina recuou amuada:

— “Não é da sua conta...”

— “Deixa ver, disse Roberto se chegando. E êsse daqui ainda por cima é meu... Qu’ é que você vai fazer com êle no colégio, Teresinha? Âi meu Deus do Céu! Só pros outros pensarem que ela está muito adiantada...”

Com um muchocho Teresinha se afastou dos irmãos numa corrida ligeira. O vento leve que envolvia a manhã, agitava-lhe o vestido, que subia pelas pernas morenas e ágeis. Teresinha ia dansarinando pela rua com a

livrada embaixo do braço, pulando ora num pé, ora nou-
tro, espantando os passarinhos, que naquela hora quieta
eram quasi os únicos donos da calçada. De vez em quan-
do parava distraída. Se punha andando devagar. Ajei-
tava os livros embaixo do braço. Olhava pra trás
pros irmãos. Depois continuava leve dentro da manhã
fresca. Parou intrigada.

— “Que será aquilo, Luiz,”

— “Aquilo o quê?”

— “Aquilo lá embaixo na rua... Tá vendo?”

— “Sei lá! Vamos depressa siô! deixa de ser che-
reta. Não yê que a gente está atrasado?”

Teresinha não ouviu a resposta do irmão. Os olhos
grudados no fundo da rua foram lentamente arrastando
ela. Logo ficou pra trás e quando os irmãos, distraídos,
dobraram á esquerda tomando a rua que subia pro colé-
gio, ela se esgueirou sorrateiramente rua abaixo.

Quasi sempre voltava decepcionada da metade do
caminho. Era apenas um ajuntamento, os empregados
da prefeitura carpindo a rua, uma mudança que chega-
va. Uma vez, porém, foi um circo se armando que en-
controu numa das fugas de reconhecimento. Por longo
tempo ficou alí, parada na esquina, espiando comovida
o movimento dos homens que entravam e saíam carre-
gando coisas. Nesse dia chegou atrasada no colégio,
apertando nervosa um papelzinho que um dos homenzar-
rões lhe dera. “GRANDE CIRCO.....” Luiz não
entendeu o brilho dos olhos de gata. Na saída do colégio
perguntou: — “Qu’ é que você andou fazendo, que che-
gou tarde na aula, siô?” A menina não quiz contar pro
irmão e de raiva, quando Luiz chegou em casa, falou pra
mãe que Teresinha não tinha ido com êle. Ela ficou de
castigo mas não repartiu o segredo.

Agora, lá vai ela, de novo, correndo, com o cabelo
liso e comprido sôlto ao vento.

Já era mais de meio dia quando as crianças chegaram em casa, barulhentas, atirando os livros pelas cadeiras da sala.

— “Vamos bater um pouco de bola, hein Luiz?”

— “Mas já está na hora do almoço...”

— “Está nada... A Joana ainda não pôs na mesa...”

Enquanto os dois meninos saíram pro quintal, Teresinha foi aos pulos até a cozinha.

— “Qu’ê que tem hoje, hein Joana?”

Antes que a criada respondesse ela já estava abrindo as panelas, enchendo a bôca com punhados de batatas fritas. Joana deu um tapa na mão buliçosa:

— “Arre, que menina esganada! Quê que custa esperá um pouco? Já vai cumê já na mesa com os ôtro...”

— “Ah! é assim?... Você me paga... Não te escrevo mais carta de noite...”

Joana empurrou a menina fingindo zanga:

— “Vamo, vamo... Cozinha não é lugar de criança... Sai da frente tranquêra...”

Apesar do leve empurrão, Teresinha se agarrou na criada abraçando ela:

— “Joana Joaninha... Qu’ê que você vai fazer pro dia de meus anos, hein? O’i, faça uma porção de coisa gostosa, senão, senão...”

A criada se desembaraçou de Teresinha, rindo;

— “Num faço nada, não... Num adianta adulé! Vamo... já vô botá tudo na mesa...”

Teresinha seguiu a criada saracoteando atrás da terrina fumegante de feijão. Da copa gritou chamando os irmãos:

— “Tá na mesa, gente!”

Daí a pouco os meninos foram chegando do futebol, suados, vermelhos, penteando com os dedos o cabelo em

desordem. Roberto se atirou na cadeira pesado de cansaço.

— “Êta Luiz perna-de-páu! Num defende uma...”

— “E’ claro, você quasi entra dentro do gol...”

Teresinha cortou, importante, a prosa dos dois.

— “Então isso é jeito de sentar na mesa? Papai que veja vocês nesse estado... Ói só... Nem lavaram as mãos...”

Luiz respondeu a observação da irmã dando-lhe um piparote no nariz.

— “Não se meta, siô!”

Os olhos da menina fuzilaram:

— “Estúpido! Oi que eu chamo papai, hein?”

— “Chame! Quero só ver se tem coragem...”

Desta vez o piparote foi estalar na nuca de Teresinha.

— “Papai! Ói o Luiz!”

Enquanto a voz do pai vinha lá de dentro chamando a atenção de Luiz, Teresinha recebia um pontapé por baixo da mesa.

— “Ói o Luiz papai!”

A repreensão severa acovardou o menino que apenas resmungou com raiva pra irmã: “Linguaruda”! Teresinha, porém, se endireitou vitoriosa na cadeira e começou a se servir.

Luiz e Roberto continuaram a conversa sôbre futebol. Na mesa os pratos esfriavam. Foi preciso que Joana viesse da cozinha:

— “Cêis num cóme hoje?”

— “Faz meu prato, vá, Joana...”

— “E o meu também... Roberto lançou um olhar sôbre a mesa — E me frita um ovo.”

O futebol novamente arrebatou os dois. Teresinha comia em silêncio, os olhos abaixados sôbre o prato, perdida num mundo distante. Um sorriso misterioso iluminava o rosto mate e oval e punha fosforescências nos

grandes olhos verdes. Três vêzes Joana falou com ela. Acabou quase gritando:

—“Cê também qué ovo frito? — Arre! parece que tá surdo...”

—“Tá pensando no namorado, Joana...” disse Roberto implicando.

A menina fulminou o irmão com o olhar:

— “Que namorado, seu bôbo?”

— “O Frederico, quem é que não sabe? Aquele maricas que não gosta de “brinquedo bruto” e passa o dia inteiro tocando violino... A gente passa lá na casa dele, vê logo êle perto da janela, dependurado naquela caixinha: Firim, fim, fim, fim-fim-fim, fim-fim-fim...”

Com a cabeça pendida pro lado, os olhos fechados, o menino imitava o outro tocando violino, inspiradíssimo. Teresinha gritou lacrimejante:

— “Mamãe! Oi só o Roberto me amolando...”

Joana veio aflita lá de dentro, dizendo pra êles terem modos, por que dêsse jeito ainda acabavam ficando de castigo. Mas os dois meninos não podiam conter assim de repente o riso contagioso e que escapava da bôca tapada pelas mãos. O olhar cheio de ódio de Teresinha ainda os divertia mais. Ah! Nesses momentos ela esganaria os dois sem nenhum remorso. Os meninos é que já tinham esquecido da brincadeira e comiam a grandes garfadas, mastigando com a bôca cheia. Teresinha, por sua vez, continuou a esvaziar o prato em silêncio. Depois de algum tempo alongou os olhos sôbre a mesa e alcançou a tijela de tomate. Começou a se servir devagar. Foi pondo uma a uma as fatias no prato, examinando longamente a polpa vermelha e crua. — Tão bonito tomate! Beterraba também era bonito... Parecia doce de batata. Mas tomate ainda era mais bonito. Parecia fruta. Devia ter outro gosto. Um gosto extranho, diferente... Teresinha brincava pensativa com as fatias no prato. — Devia ser bom pra quem gostava... Levou a salada

á bôca. Estremeceu involuntariamente. Luiz, que vinha prestando atenção, não pôde deixar de treler:

— “Êta menina embusteira! Si não gosta pra quê está comendo?”

Teresinha levantou pro irmão os olhos claros, cheios de espanto.

A mãe gostava que Teresinha estudasse piano logo depois do almoço. Assim ficava com a tarde tôda livre. Agora faltava um quarto pras duas. Teresinha fechou de manso a porta da saleta e foi tirando os métodos da estante. Tinha que estudar uma hora! Mas se começasse logo ainda dava tempo de ir brincar com Vivian depois do lanche. Se sentouno piano. O banquinho estava baixo. Ela desceu e endireitou o banco. Experimentou. Agora estava bom.

Um dia tão azul... Os olhos selvagens saltaram pela janela aberta e caíram na tarde cheia de sol. Da casa defronte vinha um barulho alegre de vozes e correria. “Jack está brincando com Vivian no quintal...” Mentalmente reviu a brincadeira, o americano vestido de bandido, revólver na cinta, um pano vermelho tapando o rosto, só os olhos de fora. Era pena ela não estar lá também pra fazer de mocinha. Vivian decerto era o mocinho, hoje. Ela era sempre... Se vestia de homem, punha o cabelo atrás da orelha, o chapelão de abas largas do pai e pintava com rolha queimada aqueles bigodes monumentais... Ela, Teresinha, bem que gostava de se vestir de homem também. Era melhor pra correr, pra pular, muito mais divertido sair assim matando gente com as pernas ágeis dentro das calças compridas. Das calças de Vivian... Que em casa, Vivian só andava de macacão.

Ficou pensando aborrecida, em tudo que os outros faziam e ela não podia fazer. — Não podia usar macacão nem brincar de sela porque o pai não gostava, não podia

usar meia esporte porque tinha perna fina, não podia usar vestido de cintura porque era muito magra. Não podia ser bailarina porque era feio. E ainda por cima tinha de estudar piano... Os olhos tristes percorreram desconsoladamente o teclado. — Uma hora por dia... E dona Laura tôdas as semanas... Ah! como ela preferia aprender inglês! Falar com Jack e Vivian naquela língua difícil que ninguém entendia! Mas bastava ela querer pra todos darem em cima... Roberto já tinha caçoado dela, dizendo que era por causa “daquele bife que pensava que tinha o rei na barriga”. Burro! Mas era pau mesmo. Quando Vivian dava pra falar com o primo naquela língua extraordinária, ela ficava de lado feito boba, rindo amarelo sem compreender nada. Inferiorizada. Até parecia que êles faziam de propósito... Quantas vêzes não esqueciam dela, perdidos na conversa que de tão divertida arrancava dos dois grandes risadas! Um dia ela chegou em casa com os olhos cheios de lágrimas, dizendo que nunca mais voltava lá: faziam pouco nela. Mas do outro lado da rua, aquela casa onde se falava uma língua incompreensível e se adotavam maneiras estranhas, (Vivian andava de macacão, Jack usava umas calças exquísitas, presas em baixo do joelho e o pai de Vivian a gente nunca sabia onde estava), do outro lado da rua, a casa continuava a acenar pra ela, a se fazer desejada como um paraíso que a gente não alcança.

A voz da mãe veio de dentro, áspera:

— “Teresiinha! E’ assim que você estuda, é?”

A menina estremeceu, recolheu apressada os olhos perdidos na divagação, pegou depressa no caderninho de notas e leu: “Escalas de dó, ré, mi e fá sustenido maior. Devagar e com atenção no pulso. Devagar estava grifado. Teresinha começou: dó, ré, mi, fá, sol, ... Como era mesmo aquela história que dona Laura contava sempre? Dum homem que estudava muito devagarinho, tocava muita escala... Como era mesmo que êle se

chamava? Um dia os vizinhos caceteados foram ver quem era aquele principiante e souberam que era um grande pianista..." Se ela quisesse ser pianista também precisava tocar muita escala... Devagar... Com atenção no pulso... Mi, fá, sol, lá... Mas ela queria era ser bailarina... Dez vezes cada escala... Dansar na ponta dos pés de vestido branco armado... Num palco cheio de flores... Muita gente batendo palmas... Na memória dela a voz de Roberto gritou caçoísta: "Bailarina precisa ser bonita, ser loira e ter perna grossa, sua boba... Você não viu no cinema?" Burro! Tio Otávio achava que ela devia ser bailarina. E tio Otávio sabia mais que todos.

Que coisa chata a escala! Parou aborrecida. Apoiou o cotovêlo na beirada do piano e enfiou os dedos pela cabeleira a dentro. Começou a rir. "Deve ser gozado escala no volino..." Frederico estudava três horas por dia. E ainda por cima era o primeiro da classe no colégio. Será que êle não brincava? Não tinha preguiça? Ah! ela sabia porque Roberto não gostava dele!... Frederico era estudioso, bem educado... Frederico era muito melhor aluno que Roberto... E tinha aquele jeito lindo de falar, baixinho, assobiando pelo dente quebrado... Será que êle vinha no dia de anos dela?

Olhou o relógio em cima do piano. "Duas e dez ainda..." O despertador fazia um barulho estridente. Começou a prestar atenção. Tic-tac-, tic-tac, tic-tac, ti-tac. Parecia o jeito de andar de um manquitola... Mas de repente o ritmo acelerou, o relógio pareceu que começou a bater mais depressa: tic-tac-tia-tac, tic-tac-tic, tic-tac-tic-tac... Depois então batia noutra ritmo: tic-tac-tic-tum, tic-tac tic-tac, tic-tac-tac-tum... "Que gozado!"

— "Estude menina! Quero ver amanhã como vai ser essa lição!"

Fá, sol, lá, si, dó... Vivian acabava de sair com Jack... Onde será que êles iam?... ré, mi, fá...

Deitadas na grama do quintal as duas meninas olhavam pra cima, pra copa da mangueira carregada de mangas maduras. A negrinha Sidú começou a cantarolar. Mas as cigarras que faziam côro no cajueiro, mandaram de lá um protesto veemente. Teresinha soltou uma gargalhada sonora:

— “Você não pode com elas, Sidú... Deixa as cigarras em paz... Pegou uma pedrinha do chão e atirou pra cima. Me colhe aquela manga lá pra mim, vá...”

Sidú se pôs em pé de um salto e subiu pela mangueira como um saguí. De baixo da árvore Teresinha gritou:

— “Tô vendo tudo...”

A negrinha prendeu as saias entre as pernas e estendeu o braço pra colher a manga.

— “Lá vai ela...”

Quasi Teresinha recebeu a manga em pleno rosto.

— “Você me paga peste...”

— “Ué, quem mandô espiá...”

O dente branco penetrou com fúria na casca vermelha da manga.

— “A sua está boa, Sidú?”

— “Uhhhn!”

De novo as duas se estiraram na grama.

— “E se a Joana souber que você está aqui, hein, Sidú?”

A negrinha sacudiu os ombros.

— “Ah! Ela num sabe! pensa que eu tô na escola... Parou um pouco e continuou assustada. — Cê num vai contá pr’ela, hein?”

— “Eu não, Deus me livre... Sabe? Ela viu que a gente estava espiando ela no banho... Foi contar tudo pra mamãe... A mamãe ficou brava, chiii! Disse pra Joana que não quer mais que eu brinque com você. E me disse que si ela pegar outra vez eu falando besteira,

me manda pro colégio interno junto com Vera. — Acho bom você não vir mais aqui”...

A súbita tristeza de Sidú fez com que Teresinha se arrependesse imediatamente. Deu uma risada sem gosto.

— “Estou brincando boba... A gente pode se encontrar aqui, escondido. Ninguém precisa saber... Lá de casa não se enxerga”...

Sidú chupava a manga devagarinho, sem vontade. Tirou a fruta da bôca.

— “Porque eu sô preta, num é?”

— “Cé boba Sidú! Já disse que é porque a mamãe ouviu a gente falando besteira! Quasi que fico sem festa de anos...”

A manga mordida continuou abandonada na mão escura. Os olhos de Sidú fitavam cheios d’água qualquer coisa lá longe. Pouco a pouco as lágrimas foram transbordando pelo rosto escuro. Teresinha começou a se sentir pouco à vontade.

— “Qu’ê que já está chorando, sua boba?”

A voz tremia fininho. Teresinha estava arrependida. Podia ter dito tudo de outra maneira. Agora devia pedir desculpas, consolar Sidú. Mas não tinha jeito. Ficava ali de lado, com a garganta apertando, sentindo doloridamente o chôro da outra. Não podia ver ninguém chorar. Muito menos Sidú... Inda mais sendo por causa dela...

A negrinha chorava manso.

— “A tia vai me batê... A tia vai me batê-ê-ê-ê...”

— “C’ê boba Sidú! Eu peço pra ela, ela não te bate...”

A voz saíu áspera, quasi raivosa. No entanto ela mal suportava o sofrimento da negrinha. E Joana decerto ia surrar Sidú mesmo... Joana era muito brava pra ela. Então não chegava ela já ser preta? Não ter pai nem mãe? Porque que Joana ainda batia em Sidú? Da outra outra vez foi por causa de um sapato novo que Sidú estragou. E a culpa foi dela, Teresinha, que quis brincar de pegador. A culpa era sempre dela. Desta vez se não ti-

vesse ficado perguntando, perguntando... Bem que Sidú não queria contar mas ela tanto fez que Sidú contou tudo, tudo e a mãe ouviu a prosa. A asneiranta, porém, era ela. E ela sabia que era pecado falar nessas coisas! “Santa Teresinha, me perdôe! Prometo nunca mais falar besteira”. Quando fôsse confessar tinha de contar pro padre. “Meu pai pequei, tive maus pensamentos”. Sidú continuava chorando baixo.

— “Não chora não, boba... Eu peço pra ela...”

A negrinha assoou o nariz na barra do vestido. De repente estremeceu.

— “É a tia!”

Teresinha ficou atenta que nem lebre quando percebe caçador. Uma voz chamou por ela:

— “Teresiinha! Onde ocê se meteu?”

Num instante Sidú galgou o muro e pulou do outro lado num barulho sêco de fôlhas. Teresinha levantou depressa uma manga do chão, cravou os dentes nela e se pôs andando, dissimulada.

— “Tô aquí, Joana... Já vou iiindo...”

O sol das quatro horas se derramava escaldante pela cidade, escorria das casas brancas, amarelas, azuis, inundava a rua impiedosamente. Pela calçada sem árvores Teresinha subia com os métodos de piano em baixo do braço. Ia devagar, sem vontade, com os olhos vagos fitando a ponta dos pés. De vez em quando dava um passo mais largo pra não pisar nas riscas da calçada, chutava uma pedrinha do chão.

De longe veio com o vento o apíto do sorveteiro. A menina levantou os olhos por um instante. Daí a pouco o italiano estaria parando na esquina de baixo á espera que ela surgisse. “Que sorvete tem hoje, seu Nicola? Hoje eu não tenho dinheiro, serve garrafa vazia?” — “Serve sim, signorina... Hoje é o côco...” E enquanto o italiano ficaria esperando outro freguês, lá iria ela feliz, lambendo o sorvete que tinha custado um furto na des-

pensa. Um dia a mãe ainda acabava descobrindo. Os meninos bem que já andavam desconfiados. Luiz tinha dito mesmo que “dinheiro pra Teresinha, não sei, parece que dá cria ...” A menina sorriu. “Até Roberto que é tão sabido...”

O sol violento começava a queimar. Teresinha pôs a mão no alto da cabeça, estava pegando fogo. Sacudiu os cabelos num gesto brusco, como se quizesse afugentar o sol e virou á direita, tomando a rua que cortava a avenida e era mais sombria. Estavam podando as árvores e do chão atravancado de galhos subia um cheiro forte de mato. Teresinha respirou fundo e se deixou envolver pela frescura do ar. Sem pressa seguiu rua abaixo, esmagando as fôlhas com os pés. Mais adiante parou. Ficou olhando, esquecida, pros podadores. O galho ia pendendo, pendendo, de repente, ploróom... caía pesado no chão. O homem, no alto da árvore, assobiava uma marchinha carnavalesca.

A lembrança da lição pôs de novo ela andando sem vontade. Faltavam um, dois... dois quarteirões e meio pra casa de dona Laura. Quis pensar no aniversário, nos presentes, no lanche... Não pôde... A vaga sensação de mêdo começava a aumentar. Um friiio na barriga... O coração batendo mais depressa... Ela não sabia a lição!

A uns vinte passos da casa da professora, parou indecisa, olhou pro casarão vermelho... Lá dentro estava a figura detestada de dona Laura. Trêmula e sem coragem, se sentou num galho de árvore atirado na calçada. Nem tinha aberto o Czerny e a “Promenade à âne” estava do mesmo jeito, sem expressão... Da casa da professora vinha o som de um piano. Dona Laura estava com aluna. Teresinha começou a pensar no que esperava por ela. — Ela chegava, dona Laura dizia: “Ah! é você, Teresinha? É um minutinho só, já vou já, já... Então como é? Hoje você sabe a lição?” — “Hoje eu sei, sim senhora...” E enquanto a professora ouvia a outra

aluna — isso se prolongava às vezes por um tempo infinito — ela, Teresinha, ficava num canto da sala, curtindo em silêncio a certeza desesperadora de que não sabia nada, de que ia levar muita repreensão. Às vezes abria um dos cadernos, ficava lendo aflita a lição menos sabida. Na angústia da expectativa se prometia estudar muito de agora em diante. Afinal chegava a vez dela. Precisava levantar o banco, arranjar a almofada, passar um pano no teclado. E depois de tudo pronto, ela encarapitada lá em cima, dona Laura ao lado, o martírio começava. Ela ia tocando... Dona Laura gorda, largada, ia marcando o compasso com a cabeça, enquanto o cabelo despencava pela testa e ela endireitava com um gesto ligeirinho. “Não esbarre... Olhe o ritmo... Um, dois três...” O cabelo escorria. Ela endireitava. Teresinha errava. — De vez em quando a aparição choraminguenta de um dos filhos da professora punha ela temporariamente a salvo do pito. Dona Laura levantava, ia enxugar o nariz escorrendo da criança, entregar a criança pra pagem. Ela então arriscava suavemente: — “Está gordinho êle, não, dona Laura?” — Está sim... Parece que está endireitando, graças a Deus... Mas vamos lá, Teresinha... Comece de novo: dó-si-lá-sol-fá...” A pausa de nada tinha adiantado, ela continuava aos trancos. — “Você não estudou a lição, Teresinha... Eu estou vendo que preciso mesmo falar com sua mãe... Assim não vai não... — Olhe o pulso... O pulso, menina!” E lá ia o lapis bater asperamente na mão de Teresinha. Então — da última vez ainda tinha sido assim — as notas saíam da pauta, se embaralhavam, iam crescendo, crescendo, acabavam engolidas de repente por uma onda branquicenta. Depois não tinha mais remédio: a lágrima escorria de mansinho pelo rosto e ia pingar no teclado.

A visão do que esperava por ela assustou Teresinha. — E si não fôsse á aula? Mas que desculpa daria pra mãe em casa? Também não era preciso voltar pra casa... Podia ficar andando pela cidade até passar uma

hora. Teresinha olhou em roda... Pra lá da rua sombria o sol continuava impiedoso. A menina pensou: “Vou até a casa de Neusa... Ninguém precisa saber...”

E depressa, antes que tivesse tempo pra refletir, agarrou os métodos esparramados no chão, levantou-se, bateu ligeiro com a mão no assento do vestido e saí liberta pela tarde ensolarada.

De noite o calor levava as crianças pro quintal. Quasi sempre depois do jantar alguns companheiros do colégio vinham brincar com Luiz e Roberto. A rua não era permitida, mas o ruído alegre que transbordava do quintal, acabava se esparramando pela rua quieta, atraindo as crianças pobres da vizinhança. Os pequenos vultos iam surgindo tímidos, se encostando na grade, envolvendo a brincadeira com um olhar comprido e desejoso. Um ou outro mais afoito gritava pra dentro: “Deixa eu brincar, Roberto?” Em geral a vizinha humilde ficava sem resposta no meio da gritaria, mas quando os colegas subiam pra cidade se ainda sobrava junto do portão algum moleque contemplativo, um dos meninos gritava: “Entra, vá... E chuta a bola que caiu no canteiro...”

O pai não gostava que Teresinha brincasse com os meninos. Ela podia, se quisesse, chamar tôdas as companheiras da vizinhança, mas deixasse os irmãos só com os colegas... Teresinha não compreendia o capricho do pai. Detestava aquelas meninas molengas que não sabiam trepar nas árvores, pular sela, chutar bola. Então não viam que ela não podia estar como as outras, quieta num canto, brincando de comidinha? A vida era nela uma fôrça violenta, que escapava pelas pernas, pelas unhas, pelos cabelos, pelos olhos... Não era atôa que tio Otávio dizia que ela era elétrica! Precisava se agitar, sair aos pulos, com o cabelo sôlto no vento, sentir a agilidade dos músculos, o gosto da vida na respiração ofegante... E mulher não sabia fazer isso. Só Vivian.

Mas Vivian era diferente das outras. Era mais bonita que ela e falava uma língua estranha.

Naquela noite, porém, não havia correrias atropelando as árvores do quintal. Apenas um sussurro de vozes vinha do lado do cajueiro. Sentadas na grama úmida, três meninas da vizinhança rodeavam Teresinha. Estavam atentas, emocionadas como quem assiste uma fita em série. Teresinha falava. No calor da narrativa, a menina se levantava, agitava os braços, arregalava os olhos fosforescentes, sacudia a cabeleira comprida que ficava dançando no vento com as fôlhas do cajueiro. Depois se punha de novo de pernas cruzadas sôbre a grama, como um ídolo exótico.

— "... E nessas férias agora você também vai pra Santos, Teresinha?"

Teresinha olhou por um momento pra menina sardenta e perdeu de novo os olhos lá longe.

— "Nessas não. Papai disse que agora Santos é muito quente. Decerto a gente fica em São Paulo mesmo..."

— "Mas você também gosta de lá, não gosta? Lá é bonito, não?"

Teresinha respondeu afetada uma frase que ouvia sempre:

— "É sim, mas não tem praia..."

— "Uhhmm!... Mas tem cada casa grande, não?"

— "Não é casa, é arranha-céu, boba... O tio Otávio mora num... Bem lá em cima... é tão alto, mas tão alto, que a gente pra subir precisa tomar o elevador". Parou um pouco. Virou-se pra vesguinha que não se cansava de olhar pra ela de bôca aberta. — Você já andou de elevador?"

A menina sacudiu a cabeça, sorrindo encabulada:

— "Eu não, credo..."

— "Ih! é gostoso! Dá um frio na barriga da gente..."

— “E é nessa casa alta que vocês ficam quando vão pra São Paulo, é Teresinha?”, perguntou a sardenta.

— “Não! Lá é apartamento, boba, é pequenininho... A gente fica na casa do vovô, já disse... Junto com meus primos... Uhhmm! Lá tem um quintal grande, que só vendo... Cheio de árvores... A gente passa o dia inteiro brincando... Meus primos são bonzinhos mesmo...” Tomou fôlego. — “E na frente da casa, sabe? tem um jardim que é uma beleza! Bem assim no meio tem um repuxo d’água... — Que nem aquele do largo da matriz, sabe?” Pensou. “Um pouco menor.. Cheio de peixinhos vermelhos... — Uma gracinha... E em volta, espalhado na grama, tem uma porção de anõezinhos de barro... Até parece de verdade. De primeiro eu era boba — tinha um mêdo deles...” Deu uma risada forçada. As três meninas fizeram côro. Timidamente, com mêdo de atrapalhar a narrativa. Mas Teresinha continuou:

— “...mas quando chove a gente tem de brincar no porão. Se vocês vissem como é alto lá em baixo! E tão grande que a gente pode patinar, brincar de acusados, andar de bicicleta, tudo! Só que tem um quarto que ninguém pode entrar. O vovô não quer que abra êle...” A voz abaixou de repente, se tornou misteriosa — “Uma vez, sabe? o Roberto espiou pela janela... Assim por um vãozinho... Uhhmm! disse que era escuro... Que dava um mêdo...”

— “E qu’ê que tinha lá dentro, hein?”

— “Sei lá... Êle disse que não se enxergava nada...”

Por alguns segundos ficaram tôdas em silêncio. A terceira menina quis perguntar qualquer coisa. Mas a menina sardenta cotucou ela. Ela ficou quietinha, humilde. As outras nunca deixavam ela falar... Teresinha atirou a cabeça pra trás e continuou triunfante:

— “E quando eu faço anos todos me mandam presentes de São Paulo... Tio Otávio me dá cada presente

lindo que só vendo! O ano passado me deu um relógio pulseira”. Parou um pouco e ficou pensando. “Êsse ano não sei o que êle vai me dar...”

A vesguinha estava com uma vontade louca de perguntar mais coisas de São Paulo. Queria ouvir tudo de novo. Mas a sardenta perguntou antes dela:

— “Ê dez anos que você faz, não é, Teresinha?”

— “Então!” Os olhos se iluminaram. “Mamãe mandou fazer um vestido pra mim, todo de rendinha, com um franzido aqui na cintura, manga fôfa... Lindo! vocês vão ver...” Pausa. “Eu não sei se visto êsse ou aquele outro que eu tenho, azul. Sabe qual é, não sabe? Um de gola branca...”

— “Sei sim... Àquele também é novinho, não?”

— “Então! Só vesti êle duas vêzes”.

— “Vem muito gente, hein, Teresinha?”

A menina sorriu levemente, levantou o queixo vitoriosa:

— “Vocês vão ver!”

Fechou os olhos. Contou em silêncio: Jack, Vivian, Frederico... Roberto tinha dito pra ela que tinha convidado Frederico... E ela nem tinha pedido, de mêdo da caçoada... Fredercio vinha! Jack e Vivian também...

— O que será que o tio Otávio ia mandar pra ela? Um vestido de bailarina? Êle tinha prometido... Ah! mas de certo êle já se esqueceu.

Teresinha abriu os olhos. As três meninas que a contemplavam com admiração, sorriram enleadas. O olhar das três implorava para que ela continuasse. Teresinha destrançou as pernas e prosseguiu:

— “Vocês se lembram daquela minha prima que esteve o ano passado aqui?”

A vesguinha esticou o pescoço. As histórias de São Paulo afinal, iam continuar. Se ajeitou melhor no chão.

— “Uma de trança?” perguntou a sardenta.

— “Ê. Ela está aprendendo com uma professora pra ser bailarina. Eu também vou aprender quando fôr

pra São Paulo. A mamãe já deixou...” Parou assustada com a mentira. Olhou em roda com medo que surgisse algum irmão. Depois continuou — “Ensinam a gente a dançar na pontinha do pé... Até parece que vai quebrar o dedo. Assim...” Levantou-se agilíssima e se equilibrou na ponta dos pés. — “Mas sem sapato...” Tornou a sentar. — “É difiiicil!...”

As três meninas se entreolharam admiradas:

— “Nossa! E não machuca?”

— “Não boba! Você nunca viu no cinema? Tem um sapato de setim todo amarradinho na perna e um vestido de filó bem armado. -- Sabe aquele bibelô da mamãe? Então... daquele jeito. Mas isso só quando a gente já está adiantada e vai dançar em festa. Então tem aquela porção de meninas, tudo vestido do mesmo jeito, igualzinho, dançando...”

Afinal a terceira menina conseguiu falar sem que a interrompessem:

— “Que beleeza!”

A vesguinha perguntou:

— “E você também vai ter dêsse vestido?”

— “Então! O tio Otávio disse que vai me dar um”.

— “É bonzinho seu tio, não?”

Teresinha fez sinal que sim com a cabeça e perdeu os olhos lá longe.

— “Como é mesmo que êle te chama, Teresinha?” perguntou a sardenta. A vesguinha fez um gesto de irritação. Ela queria saber mais da festa!

— “Nitócris”.

As três meninas se entreolharam entuisasmadas;

— “Gozado, não?”

— “E que quer dizer mesmo?”

Teresinha respondeu orgulhosa:

— “É uma rainha do Egito...”

Uma nuvem escureceu o brilho dos olhos enviezados. Luiz e Roberto diziam não-me-toques, só pra estragar com o apelido bonito. E dançavam em volta dela reque-

brando o corpo, cotucando ela, revirando os olhos... “Não-me-toques... ai. Não-me-toques...” Ainda outro dia tinha ficado tão furiosa com a brincadeira sem graça, que acabou avançando pros dois com os dentes cerrados, os olhos úmidos soltando faisquinhas de tôdas as côres. Mas os meninos se torciam de gargalhadas e desviavam da investida cerrando o pulso ameaçador, agarrando as pernas no meio do ponta-pé. — “Ôôô bá! Não-me-toques se zangou...” — “Viu cobra hoje!” E ela vendo que não machucava mesmo os irmãos acabou se trancando no quarto pra chorar livremente.

Uma nova pergunta curiosa fez os grandes olhos verdes serenarem. Teresinha voltou a cabeça pro lado da menina vesga e respondeu com um sorriso condescendente:

— “Conforme... Têm as que dançam tôdas juntas e as que dançam sozinhas”. Levantou a voz. — “Eu vou aprender pra dansar sozinha...”

Quando percebeu Roberto estava ao lado dela. Levou um susto. Quis disfarçar. O irmão não deu tempo, foi dizendo caçoísta:

— “Dançar sozinha o quê, Não-me-toques?”

Ela olhou aflita pras três meninas, respondeu meio sem modos, meio envergonhada: — “Não é da sua conta!” e saiu correndo, os olhos cheios d’água, sem se despedir de ninguém. — Roberto estragava sempre com tudo...

Então o público se levantou e foi se embora devagarinho.

Durante a noite acordou com o rosto frio no travesseiro molhado. Que sonho mais exquisito! Era dia de anos dela, mas ela estava descalça, suja, de vestido velho, no meio daquela porção de gente. Sem que pudesse saber como, Frderico surgiu no meio dos outros, veio vindo, veio vindo, veio direito pro lado dela. Ela quis sair correndo, ir depressa trocar de roupa, mas não pôde: uma

fôrça poderosa grudou ela no chão. Frederico parou pertinho e ficou olhando. Ela quis esconder os pés descalços em baixo do vestido. Mas um rasgão enorme deixava sempre os pés de fora. Frederico muito sério foi dizendo pra ela: — “Como é que você quer que eu goste de você, Teresinha?” Ela sentiu que era por causa da sujeira em que estava e se encolheu pequenininha no chão, tapou o vestido com as mãos, abaixou o rosto triste e envergonhado. — “Como é que você quer que eu goste de você?” Ela tinha a impressão de que todo o mundo estava olhando. Todo o mundo! Mas Frederico não se importava... — “Olhe só como você está suja, Teresinha... Você não gosta de tomar banho, você é muito porca...” Ela quis retrucar. Quis dizer que êle tinha chegado muito cedo e porisso tinha encontrado ela suja, mas que ela tinha um vestido novinho pra vestir depois do banho. A língua porém não obedeceu, se enrolou tôda na bôca. Ficou só um nó apertando a garganta, apertando. E Frederico não ia embora, meu Deus! Continuava olhando pra ela... Nisso apareceu dona Laura. Vinha puxando um filho pela mão, gorda e desmaseada, com o cabelo escorrido na testa. Quis esconder a professora atrás dela, mas o corpezil foi aumentando, aumentando e acabou dominando tudo. Meu Deus! Dona Laura ia falar... Dona Laura falava. — “Teresinha, por que você não foi dar lição? Você disse pra sua mãe que ia... Você mentiu, Teresinha...” A língua continuava presa. Ela não podia fazer um gesto. Frederico tinha ouvido tudo... Olhava pra ela com desprezo... Êle que era estudioso, que obedecia aos pais, que estudava três horas por dia... As lágrimas começaram a escorrer mansamente pelo rosto abaixo, ensopando o vestido sujo. Frederico repetiu mais alto: “Como é que você quer que eu goste de você, Teresinha?” A voz de Sidú chamando por ela cortou o soluço baixinho. Parou de chorar com o coração batendo. A vez de Sidú dizia coisas horríveis lá longe. O coração disparou de uma vez no peito inquieto. Fre-

derico estava ouvindo tudo que Sidú dizia. Que vergonha, meu Deus! Ela quis gritar, gritar muito alto pra apagar a voz de Sidú, mas o grito não saiu da garganta apertada. A voz continuou cada vez mais perto, até que Sidú estava ao lado dela. Quis fazer que não sabia quem era, que não conhecia a pretinha. Mas Sidú, sem enxergar Frederico, puxou ela aflita pelo vestido. — “Venha, vá... Tia Joana tá tomando banho... Vamo espiá...” Então foi como se o mundo tivesse desmoronado: Frederico foi sumindo, sumindo, desapareceu. Depois ela viu êle passar longe, correndo alegre pela mão de Vivian. O chôro convulso a sacudiu inteirinha, acabou acordando ela com o rosto no travesseiro molhado. Durante muito tempo ficou com os olhos abertos engulindo a solidão.

Teresinha parou junto da janela grande que dava pro jardim. Afinal tinha feito um dia bonito e com bastante sol. Se encostou de leve na cortina de crochê e ficou com o olhar vago roçando pelo céu, pelas árvores da rua. Parecia que a luz que naquele dia rodeava as coisas era uma luz diferente. Que nem luz de fita colorida: tudo nítido, vivo, alegre. E depois ainda havia música no ar. Era como se um canto longínquo viesse vindo, viesse vindo e de repente transbordasse no ouvido: “Teresinha faz dez anos, Teresinha faz dez anos...” Sorriu. Todo o mundo que passava na rua olhava pra ela. Olhava e ria. Será que êles também estavam ouvindo a música? Sentindo aquela harmonia, aquela beleza tôda que pairava sôbre as coisas e fazia com que o dia parecesse um domingo? Mas um domingo por causa dela, com ela no centro recebendo as festas. “Meus parabens, Teresinha...” Cada um por sua vez. Uma procissão comprida. — A mãe abraçando ela na cama. Os irmãos se chegando com os presentes, envergonhados da ternura. A cesta de São Paulo, cheia de pacotes coloridos. O entregador de telegraams: “Maria Teresa de Araujo?” — “É aquí sim...” E ela comovida agradecendo, abra-

çando todos. Bem forte. Para que a fôrça que a possuía penetrasse em todos, se espalhasse generosamente á sua volta...

Recolheu os olhos tontos de claridade. — Que horas seriam? Será que Joana tinha se esquecido de chamar? Na sala todas as coisas fugiam dela se escondendo na sombra. — “Engraçado... A gente fica com os olhos lá fora, depois tudo escurece... “Fechou os olhos, Quando tornou a abrir as coisas começavam a sair da grande mancha azulada, tomando lentamente posse da sala. Por algum tempo deixou que os olhos ficassem adojando preguiçosos, de lá pra cá, felizes da atmosfera de festa que se desprendia do assoalho brilhante, das toalhinhas engomadas sôbre os móveis, dos vasos floridos. Logo, porém, a inquietação voltou. — Joana não chamava pro banho... Bom, mas se Joana não chamava é porque decerto ainda era cedo — ela nunca se esquecia. As horas é que custavam a passar. Se pôs andando pela sala pra ver se disfarçava aquela coisa exquisita dentro dela, boa e ruim ao mesmo tempo. Mas era impossível prestar atenção nas coisas. Abriu a porta. Ficou escutando o ruído que vinha da cozinha, feito de vozes altas, batidas de pratos e talheres. Sentiu-se um pouco mais segura se lembrando que em tôda a casa, naquele dia, o menor gesto se dirigia a ela. Foi até lá dentro, se encostou na porta olhando o movimento.

— “Quer que eu bata as claras, hein, Joana?”

Não. Ninguém precisava de auxílio. Voltou pra copa, devagar. Lavou as mãos? Foi de novo pra sala pensando que não podia ficar assim de um lado pro outro, feito barata tonta. Se sentou na cadeira de balanço pra ver se lembrava de alguma coisa pra matar o tempo. Porque era pau ficar assim esperando, esperando, sem fazer nada... Ainda mais com aquela coisa por dentro pondo ela trêmula. — Também fazer o quê? Não tinha lição... Luiz e Roberto estavam no futebol... Piano! Estremeceu. Não, hoje não. Hoje era diferente: tudo de bom, nada

de ruim. Depois, naquela atrapalhão quem é que ia notar? Se notassem não ligavam — dia de anos dela... Parou. Olhou pro relógio. Também logo Joana chamava. Levantou-se estabanada da cadeira.

Já estava tudo estendido ali em cima da cama, pronto pra ela vestir. Tudo novo. Tudo como queria. — A sandália branca, igual a de Vivian, a combinação bordada de sêda. Pegou no vestido côr de rosa, acariciou com a mão a fazenda macia. De faixa na cintura... Ficou em frente ao espelho ajeitando o vestido nela, puxando daqui, puxando dali. Ria satisfeita pra miragem refletida. Mas quando ouviu o tropel de Joana, atirou o vestido em cima da cama e ficou de costas, endireitando disfarçada um bibelô do penteador.

Saindo do banho, Teresinha estranhou aquela escuridão. Mas não chegou a imaginar o que seria, porque Joana foi logo gritando da copa: “Chi! Teresinha, vem um tempo aí...” Ela correu até a janela e olhou aflita pra fora. O tempo tinha mudado bruscamente e o céu estava coberto de grandes nuvens escuras. Mas não podia ser chuva — era dia de anos dela! Respondeu irritada:

— “C’ê boba, Joana... Vai é esfriar...”

A criada começou a rir. — “Onde já se viu frio em Dezembro?” Teresinha não respondeu. Não adiantava nada argumentar com Joana — ela não podia entender...

Assim que ficou pronta foi pro terraço esperar os convidados. Agora parece que a coisa exquisita dentro dela ainda estava pior. Como em casa de dona Laura quando não tinha estudado. Mas era bobagem! Não ia mais ficar nervosa com os passos que desciam pela rua. Nem olhar mais pro céu. Aquele ventinho frio até que era bom, ia tocar as nuvens. Pra que se incomodar? Quando chegasse a hora todos vinham. Então não era dia de anos dela? Puxou bem o vestido pra cima do joelho e se esforçou pra prestar atenção no casal de namorados

do outro lado da calçada. Mas os pensamentos inquietos voltavam. — Será que Frederico vinha? Coração batendo muito depressa. Fechou os olhos. Imaginou o menino chegando no portão, com um buquê de rosas. Ela corria pra receber o presente, desembaraçada, feliz. Êle, muito amável, dizia entregando as flores: “São do jardim lá de casa, Teresinha... Muitas felicidades...” Então ela segurava sorrindo o buquê e entrava apertando as rosas, pensando em guardar uma pétala dentro dum livro. Que nem aquele amor-perfeito no livro de Vera... Abriu os olhos. Gente feia descendo pela rua. Céu escuro, cada vez mais escuro... Pois é, dava azar ficar imaginando coisas... — Frederico decerto não vinha... (Sossega, Teresinha, é cêdo ainda...).

Um vulto no portão. Desceu a escada aos pulos. Ah! era a criada de Vivian, com um embrulho grande de papel de sêda. Segurou o bôlo, sem vontade. — E Vivian?

— “... Pois é... A dona Lóis mandô dizê assim, que ela agradece muito mas acha que a Vivian num pode vim porque está constipada...”

Era mentira! Vivian não estava doente! Todos lutando contra ela... Vivian não queria vir... Ruindade. Ninguém gostava dela... — Levantou os olhos cheios d’água:

— “Mas o qué que tinha, Maria? É tão perto... Ela podia se agazalhar um pouco e...”

— “É, mais a dona Lóis diz que vai chuvê, num é, e que a Vivian pode piorá...”

Teresinha sacudiu a cabeça e bateu com o pé no chão.

— “Não vai chover nada...” — Não queria que ninguém dissesse *aquilo*. Olhou aflita pro céu. Ia sentindo cada vez mais a luta surda contra ela. O céu se fechando, se fechando... Mas ela ainda não acreditava. “Ontem também ameaçou, ameaçou e não chveu”. Virou as costas com maus modos e subiu a escada quasi

chorando. Pôz o bolo, sem desembrulhar, em cima da mesa da copa.

— “Oí... A Vivian mandou”.

E saiu cabisbaixa, sem dizer mais nada. Mas não teve coragem de voltar pro terraço. Ficou ali mesmo na sala, com o rosto colado na vidraça, ouvindo o barulho do vento.

Não demorou muito a chuva caiu copiosa, alagando tudo. No princípio Teresinha ainda quis reagir, pensando com um resto de esperança, que chuva forte assim, até que era melhor, passava logo. Se uma banda do céu clareava um pouco, grudava os olhos nela ficava rezando baixo, pedindo pra Santa Terezinha, que mandasse limpar o tempo. Logo, porém, a claridade desaparecia e no céu se fazia mais escuro que dantes. Aos poucos foi sentindo a inutilidade de lutar contra uma fôrça que não conhecia, que era maior que ela, que era *contra* ela. Se despegou da janela e ficou olhando através das lágrimas, a mesa de doces.

Roberto encontrou ela assim, parada no meio da sala. Quis caçoar com a irmã:

— “Chi que azar, não Teresinha? Agora voce vai precisar comer tudo isso sozinha...”

Então ela não aguentou mais. Virou depressa o rosto pro outro lado, escondendo as lágrimas e saiu correndo, pra se trancar no quarto, bem longe daquela gente perversa que estragava com tudo, que não entendia nada.

GILDA MORAIS ROCHA

A PRIMEIRA REALIZAÇÃO DE "CLIMA"

Bolsa de Estudos

CLIMA conta, entre as suas futuras realizações, uma Bolsa de Estudos destinada a incrementar o interêsse pela filosofia, pelas ciências e pelas letras e, também, a incentivar e possibilitar o estudo de jovens brasileiros brilhantes e esforçados que, por dificuldades econômicas, não podem levar seus estudos além do curso secundário, perdendo assim reais possibilidades de formação cultural.

No sistema escolar brasileiro, depois da escola primária, ao lado da seleção de capacidade de inteligência e de cultura em formação, realizada pelos exames e provas, a seleção predominante é a econômica, fato êsse que se agrava assustadoramente nos cursos universitários, onde a elite intelectual é substituída por uma elite predominantemente econômica, com resquícios de uma seleção dos verdadeiramente capazes.

CLIMA, realização de gente moça, não podia deixar de ir ao encontro de tôda essa juventude prejudicada pelo custo quasi proibitivo dos estudos universitários e dar possibilidade a todos aqueles que desejarem continuar seus estudos no terreno da filosofia, das letras e das ciências. Para isso instituiu uma Bolsa de Estudos na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, a ser concedida a partir de 1942.

Para a obtenção da Bolsa os candidatos terão que se submeter a um concurso de notas anteriormente obtidas durante a sua vida escolar e de provas a serem realizadas depois da sua inscrição no concurso.

As condições para a inscrição no concurso são as seguintes:

1. certificado de terminação da escola secundária (curso ginásial e complementar).
2. prova de que necessita de auxílio financeiro, passada por pessoas reconhecidamente idôneas.

Os candidatos inscritos e aceitos serão selecionados de acôrdo com êste critério:

1. Cada candidato, já no momento da inscrição, terá que declarar a secção ou sub-secção da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que pretende cursar. De acôrdo com essa declaração os inscritos serão agrupados em turmas e, para cada um desses grupos, far-se-á uma prova escrita de seleção, eliminatória. Esta prova constará de uma dissertação dentro do programa de uma das matérias da secção do Colégio Universitário correspondente à futura especialização do candidato, escolhida pelo mesmo. Do programa oficial dessa matéria, no momento da prova, será sorteado um ponto, do qual se tirará o assunto para a dissertação.

Só serão aprovados os candidatos que obtiverem nota igual ou superior a 6.

2. Uma vez classificados, desaparecerá a divisão por turmas, e o desempate será feito levando-se em consideração as notas obtidas durante a vida escolar do aluno, constituindo-e com elas uma média ponderada. Tal média constará de:
 - a. média geral do ginásio, com o pêso de 10 pontos.
 - b. média especial do ginásio (relacionada com as cadeiras afins da futura especialização), com o pêso de 15 pontos.

- c. média geral do curso complementar, com o peso de 25 pontos,
 - d. média especial do curso complementar, com o peso de 50 pontos.
3. Somadas a nota da prova escrita e a média ponderada, far-se-á a classificação geral dos candidatos e o primeiro colocado será o detentor da bolsa, no caso de, no exame vestibular da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, obter nota igual ou superior a 7. Caso contrário, o direito passará para o seguinte colocado, que tenha obedecido a essa condição.
 4. O detentor da Bolsa que, durante o curso, obtiver nota de promoção inferior a 7, perderá o direito à mesma.

As condições do concurso são sérias e visam escolher, dentre os que se apresentarem, um elemento que realmente tenha aptidão para a especialidade e que prove já ter formado uma base cultural suficiente para desenvolvimento posterior.

CLIMA, com este empreendimento espera prestar um serviço à mocidade do Brasil.

Para desde já haver contacto entre os promotores do concurso e os futuros candidatos, abriremos uma secção fixa de correspondência sobre o assunto que esclarecerá e orientará os interessados. Para responder às consultas foi escolhida pela redação a prof. Lourdes Santos Machado, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que, aliás, foi a autora do sistema de seleção. As cartas devem ser enviadas para a redação de CLIMA, trazendo no envelope a indicação "Bolsa de Estudos".

L i v r o s

Antonio Candido de Mello e Souza

A crítica em revista de gente moça é sempre um problema.

Geralmente adoramos o que os mais velhos queimam, e queimamos o que êles adoram. O mais das vêzes por simples atitude intelectual de negação; e também por desejo de tirar partido do barulho. Com menos frequência, incensamos cuidadosamente os valores estabelecidos, demonstrando um senso de ordem que nem sempre indica autonomia e sinceridade. E' claro que esta maneira está banida da nossa secção. Não nos colocaremos tão pouco na primeira, ainda que ela seja mais própria à juventude, revelando uma certa exuberância simpática e não raro fecunda em sua joven turbulência. Esta revista tem uma unidade de intenção que se manifesta em cada um dos seus departamentos. O nosso desejo é ver as coisas com a maior honestidade possível e, afastando igualmente o preconceito de louvar e o de demolir, mostrar que, ao lado do ponto de vista das críticas consagradas, há lugar para o modo de ver dos moços. Colocado diante de uma obra, o crítico a vê de maneira muito diferente segundo tenha vinte ou trinta anos. E' o julgamento dos vinte que aquí procuraremos trazer. Digo *procuraremos* porque nem sempre os rapazes conseguem ver as coisas com olhos da sua idade. Ou não sabem ver — e neste caso o problema está felizmente resolvido — ou enxergam tudo com olhos já enrugados, considerando as coisas com uma sagacidade amadurecida a fôrça. Creio que é preferível dar cabeçadas, porque êste é, em qualquer setor, um dos atributos da idade. Esta vida vai trazendo, dia a dia, uma série tão grande de compromissos forçados a nos enleiar a liber-

dade de movimento que é bom aproveitar o relativo *s'en fichisme* da mocidade para dizer o que se pensa. “Dire vrai est une bonne chose, tant à cause du plaisir qu'on éprouve à se soulager le coeur qu'à cause de la rareté du fait” — como dizia o cavaleiro d'Artagnan.

Reconhecemos, imodestamente, que a nossa crítica terá certo interêsse num determinado campo: o da crítica aos escritores moços. E' a êles que nos dirigiremos de preferência, levando-lhes as nossas impressões de gente da mesma idade. E talvez seja útil o depoimento de moços sôbre moços.

Esta atitude não define, contudo, qual seja a nossa posição diante do problema crítico em si; nem creio — meu Deus do céu! — que me seja possível precisá-la. Uma crítica é a expressão de um certo julgamento em relação a uma obra: até aí morreu Neves. Uma crítica, entretanto, que se queira ater apenas ao fenômeno individual do escritor em questão, sem relacioná-lo organicamente com o complexo de idéias que caracterizam o momento social, me parece insuficiente e mesquinha. O escritor, embora ressalvadas as suas qualidades puramente pessoais, reflete sempre um estado de alma ou de espírito mais ou menos geral. E o crítico pode colocar-se em face do escritor ou em face da realidade complexa escritor-meio. Creio poder dizer que esta é a nossa tendência. Crítica *sub-specie societatis*? Nem tanto. De qualquer maneira, porém, crítica que se nega a ver no autor uma entidade independente; que pretende sentir as suas ligações profundas com o tempo, com o grupo social em função do qual trabalha e cria.

Há uma dificuldade, entretanto, que me faz quasi suspender a pena no início dos nossos trabalhos: o problema da legitimidade e do valor de semelhante tarefa diante do momento histórico. O mundo experimenta, sob o signo da catástrofe, uma das crises mais angustiosas por que tem passado. Sentimos todos que, por trás dos acontecimentos, no mistério e na dor, está se precisando um novo rumo que será uma idade nova. Uma idade da qual nascerá um sentido para o que nos parece incoerente e uma resposta para a agonia de

ver esfrangalhar-se o mundo em que vivíamos. E enquanto todos se crispam diante dos fatos que decidem a sorte do homem, qual o valor da obra literária, e qual a atitude a se tomar em relação a ela? A sua justificativa está em afirmar, até onde lhe for possível a consciência do indivíduo diante da tragédia, como manifestação permanente da dignidade humana. Se, portanto ela continua a existir apesar de tudo, é porque há razão e há necessidade da sua existência. E assim sendo não poderá ser acusado aquele que se coloca em face dela numa tentativa de perceber qual é esta razão e qual esta necessidade.

E, já que somos o prólogo, conformemo-nos com os velhos usos e, antes de acabar, vejamos um pouco da literatura brasileira no ano passado.

Para o romance, mil novecentos e quarenta foi bissexto. No meio do dilúvio de publicações que inundaram o mercado, a produção romanesca se encolhe anêmica, rala e de má qualidade. Estamos assistindo a um movimento de edição nunca visto entre nós. Ao lado da produção de caráter erudito e científico — histórico sociológico —, em geral séria e meritória, representando um belo esforço de cultura, o grosso dos livros consta de traduções. E' a mania do momento e é o sucesso do mercado. Os *best-sellers* são imediatamente vertidos, e os nomes sonoros de romances próprios para a publicidade, escorados frequentemente no sensacionalismo de filmes para os quais são fáceis cenários, vão desencorajando com certeza a atividade dos nossos escritores. O que é que sobra da nossa produção do ano passado? Nem um grande romance, nem meia dúzia de romances bons. Oswaldo Alves deu-nos o único livro digno de real consideração e, anunciando um grande romancista que surge, salvou a ficção de 1940. Os grandes sucessos de livraria foram "Batí à porta da vida", da senhora Tetrá de Teffé, que alcançou rapidamente três edições (sic!) e "Saga", de Érico Veríssimo. Sem ter produzido o barulhão do anterior, o último romance do autor gaúcho foi um prolongamento

do seu sucesso. Não só do seu sucesso — o que não acarretaria observação — como da sua tendência, o que é mais grave. Para nós, moços, o simpático e ativo romancista é um velho amigo. Vimos, cheios de esperança, o aparecimento de “Clarissa” e de “Música ao Longe”. Recebemos “Caminhos Cruzados” com um entusiasmo que “Um lugar ao sol” confirmou de certa maneira. O escritor porém não soube evitar o perigo que Olívio Montenegro, com muita justeza, assinalava em sua obra: a incontidência verbal. Tomado de um messianismo *au petit pied*, que seria chocante se não fôsse sincero, Érico Veríssimo alargou as suas vistas para os problemas humanos — do antissemitismo à puericultura — e lançou à humanidade sofredora ou inquieta um desconcertante “vinde a mim os aflitos!”. Só Deus sabe como os aflitos vieram... Embora superior a “Olhai os lírios do campo”, “Saga” chega ao máximo desta posição insustentável de onde, se não a abandonar, Érico Veríssimo corre o perigo de cair de uma vez no gênero “Miseráveis”.

Dêste modo, resta-nos como consôlo “Um homem dentro do mundo”, de Oswaldo Alves. E o consôlo não é pequeno, porque estamos diante de um romancista de raça.

O Sr. Oswaldo Alves conta a história melancólica de um homem fraco. O livro é quasi que o monólogo angustiado dêste homem dentro do mundo e fora da vida, porque vida é adaptação, é existência atual, e Cristiano da Silva Pôrto não encontra solução para o menor dos seus problemas. Esta profunda incapacidade de viver o momento coloca-o à margem de todos os que em volta dele circulam e de tudo que não seja a perseguição quimérica dos seus mitos. Ninguém *existe* no livro a não ser êle próprio, porque com ninguém consegue êle estabelecer um contacto mais íntimo; de tal maneira que êste isolamento desesperado nos dá vontade de gritar-lhe, como Mefistófeles a Fausto: “Pára de brincar com a dor, que te rói as fontes da vida como um abutre. A sociedade mais vulgar te fará sentir que és um

homem entre os homens”. Isto, porém, sabemos que lhe será impossível, possuído que está pelo mal do nosso século, que é a fuga ante as soluções normais de conduta pela incapacidade de adaptação ao real.

E vem daí a importância do livro de Oswaldo Alves; o seu sentido social muito maior do que o de tantos pretensos romances sociais, porque tem um inestimável conteúdo humano e traz uma contribuição séria para o conhecimento do homem da nossa época, pela análise magistral de um dos seus aspectos extremos. O problema capital do livro foi indicado pelo Sr. Álvaro Lins, num rodapé magistral do “Correio da Manhã”. Quero referir-me ao problema do homem sem presente, um dos mais assustadores dêste tempo; do homem tomado entre o pêso de um passado que o prende e a expectativa de um futuro que o desnorteia, mas no qual, não de menos, êle se refugia, procurando projetar nele as suas pobres esperanças de inadaptado. O homem não pode viver com a representação nítida e permanente da sua posição entre dois *infinis de durée*, porque neste caso o presente lhe escorrega entre os dedos. A consciência plena do momento presente só é possível mediante uma relativa independência em relação ao que foi e ao que será. Até aqui acompanho o ilustre crítico do “Correio da Manhã”.

Êste estado de alma, porém, — um dos grandes temas de nossa época — é a repercussão do drama do século XX. É como o próprio século XX, que a bem dizer não vive o seu momento, mas o prolongamento de um passado e a antecipação de um futuro. As soluções dêste passado não podem mais constituir o seu presente, e êle se atira portanto às possibilidades que hão de vir, amedrontado das suas surpresas e se esforçando em projetar à frente um resto daquilo que adorou.

Não se queiram ver nestas considerações uma “socialização” do tema psicológico de Oswaldo Alves, que não pertence especificamente ao nosso tempo, porque é de todos os tempos, sendo, como é, um aspecto humano permanente. O

que quero é indicar como um dado momento social influe no sentido de acentuar ou atenuar certas constantes psíquicas. Embora o tema de “Um homem dentro do mundo” seja eterno e universal, parece que em nenhum tempo como no nosso pôde ser tão frequentemente observado. Nunca deve ter sido tão alto o número de inadaptados, de gente virada para dentro, presa a fixações invencíveis.

Êste é um sentido que julguei poder imprimir ao problema tão justamente assinalado por Álvaro Lins.

Como se vê, foi em profundidade que Oswaldo Alves construiu o seu romance. E ao fazê-lo — com uma reserva e uma discreção que honram o seu poder criador — o jovem escritor mineiro seguiu a tradição de pensamento e de vida interior que caracteriza a gente da sua terra. Colocou-se de saída ao lado de um Cornélio Pena ou de um Ciro dos Anjos e salvou a ficção em mil novecentos e quarenta.

A poesia, em compensação, foi mais generosa. Ouvimos a voz de nada menos de quatro grandes poetas — quatro vozes que encheram o ano de ecos eternos. Estou me referindo, é claro, a Adalgisa Nery, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

A publicação de “Lira dos Cinquet’anos” em volume de poesias completas veio nos dar a oportunidade de lançarmos uma vista sôbre tôda a produção de Manuel Bandeira e poderemos ver a riqueza dêste extraordinário poeta, cuja nota pessoal, tão conciente e tão *purificada*, atravessa uma tão grande variedade de temas. Fica-nos a impressão de que a sua poesia, no fundo, é fruto de uma deliberação diante da vida; suas conclusões envolvem reticências dolorosas, mas de uma dor sabiamente policiada, à qual não faltam com o seu concurso a ironia e a ternuma. É mesmo um certo humour doído que caracteriza Manuel Bandeira, expresso, porém, com uma medida e uma ausência de verbalismo raros nas nossas terras de poetas derramados.

E sente-se, através das diferentes obras, um progresso constante para a simplicidade e a discreta eloquência que são

a base da sua poesia. Poesia cuja multiplicidade de inflexões revela uma aspiração de totalidade poética; de expressão de tudo quanto é humano, na sua complexidade, na sua insatisfação e na sua desesperada busca de plenitude, busca que magôa mas permanece, sempre voltada para uma longínqua Pasárgada.

Na “Lira dos Cinquent’anos” estão presentes os grandes temas da sua obra, envolvidos talvez por uma maior e mais larga serenidade. A amargura se esbate, e os próprios ritmos não aparecem mais com a variedade e o malabarismo que frequentemente os caracterizavam nas obras anteriores. Parece que se percebe uma tendência de Manuel Bandeira para dar uma forma por assim dizer clássica à sua poesia.

Há no livro poemas que ficarão entre os melhores da nossa língua. “Maçã “Água Forte”, os dois “Sonetos Ingleses”, a “Canção de muitas Marias” estão neste rol. Não quero acabar, contudo, sem transcrever “Mozart no céu”, que se eleva como um livre e rápido arabesco desenhando a pureza e a limpidez da emoção com uma graça só a êle acessível:

“No dia 5 de dezembro de 1791 Wolfgang Amadeus Mozart entrou no céu, como um artista de circo, fazendo piruetas extraordinárias sôbre um mirabolante cavalo branco.

Os anjinhos atônitos diziam: Que foi? Que não foi? Melodias jamais ouvidas voavam nas linhas suplementares superiores da pauta.

Um momento se suspendeu a contemplação inefável.

A Virgem beijou-o na testa.

E desde então Wolfgang Amadeus Mozart foi o mais moço dos anjos”.

“A Mulher Ausente”, de Adalgisa Nery está construída sôbre planos incomensuráveis. Raramente os poetas se aventuram com esta ousadia a tanta extensão e a tal profundidade. Esta poetisa, “doente de essência”, se assim me posso exprimir, vai ao âmago de tudo e em tudo se dissolve num admirável movimento de simpatia poética que lhe dá

uma amplidão de vistas quase de vidente. A nota principal de Adalgisa Nery é a necessidade invencível de sair de si, de se perder na essência de tudo para se achar de novo. É uma ânsia de absoluto que a leva a confundir-se com as coisas, que lhe impõe a necessidade de perder a consciência, de se esquecer, pelo milagre da dissolução e da renascença nos elementos:

“Quando um dia eu me transformar em água”.

Êste impulso de indentificação e de metamorfose só pôde ter na sua raiz um anseio profundo de se ultrapassar, de se elevar acima das condições individuais, que não asseguram a plenitude. Com efeito, uma das chaves da poesia de Adalgisa Nery parece ser o desacôrdo entre a solução dos instintos e a solução do espírito, de que resulta a inquietude cósmica da poetisa, profundamente sensível a êste tema, que ela toma como um princípio de desagregação do ser:

“Senhor
Atiraste a tua mão sôbre o meu lado esquerdo
Sem reparar que o desequilíbrio
Iria perturbar meus passos
Com tal pêso”.

Êste dilaceramento, porém, que a leva a dissolver-se, na angústia de se sobrepujar (porque

“Há um ruído constante em minha carne como se a terra
[fôsse o meu ser
Num movimento eterno de inquietação”)

é contrabalançado às vêzes pelas notas de uma auto-realização entrevista; umas vêzes como vaga possibilidade —

“Se eu pudesse sair do ângulo da refração de mim mesma
.....
... deixaria de chamar do fundo do misterio e do passado
o meu outro eu que ficou esparramado nuvens e atropelando
[séculos”;

outras com uma segurança mais nítida :

“Quando estás comigo não existe a limitação”.

A poesia de Adalgisa Nery, com o seu ritmo alto e amplo de linguagem profética, é em suma uma grande ânsia de unificar-se para a plenitude. Mas como conseguir a paz dentro de si? Fazendo o seu tempo interior seguir a cadência do tempo cósmico para a identificação com as coisas. Só a uma mulher seria possível esta identificação; êste sentimento sutilíssimo dos processos obscuros, das formações misteriosas e distantes no seio das coisas. E é esta sensibilidade de Adalgisa Nery ao milagre das germinações e dos movimentos imponderáveis que fazem dela uma grande poetisa e do seu livro uma das obras essenciais desta época.

Já o poeta de “Estrêla Solitária” não se espalha pelas coisas nem se ausenta de si mesmo; isto porque é o mundo que chega a êle, que vem a êle de mansinho, como que atraído irresistivelmente pela harmonia do seu canto.

Augusto Frederico Schmidt fez uma revolução no sentido da tradição e se colocou na atitude romântica do poeta diante do mundo, procurando ferir as notas eternas do amor e da morte com a mesma pureza intencional dos velhos líricos, com a mesma disponibilidade de emoção, que se abre ante o mistério da vida em vez de procurar sublimá-lo em concepções requintadas. O homem não sabe mais vêr nas coisas a sua possibilidade de poesia: é preciso que êle reaprenda a sentir a poesia escondida por tôda parte. Nisto se acha porventura o sentido da obra de Schmidt, sentido de que estes versos da “Revelação da Lua” são como que um símbolo:

“Oh! é a lua a velha lua,
Há tanto escondida, há tanto perdida de nós, é a lua!”

Sentido que dá à sua obra, mais do que a outra qualquer, o caráter de uma mensagem — mensagem de um poeta

mágico que, com a sua eloquência apaixonada, vai revelando a poesia que anda sôlta pelo mundo, vai desencantando a Beleza que Deus recolhe

“Quando o tempo desfaz as formas percíveis”.

A prova da necessidade de um néo-romantismo está na atualidade de Schmidt, certamente o maior lírico brasileiro vivo. E para empreender esta obra imensa, Schmidt possui o maravilhoso instrumento que é o seu verso, êste verso admirável, de uma largueza que tem o poder miraculoso de elevar o poema a uma categoria de eternidade. É simplesmente incrível como êle consegue matizar e dar tal fluidez à nossa língua — “o sólido e difícil instrumento” de que fala Lúcia Miguel-Pereira.

“Estrêla Solitária” é uma negação a certos versos desoladores do poeta:

“A poesia está abandonada. Os cantos e os clamores
Que aqueciam outrora e sempre as almas, hoje estão sem fôrças
[e sem poder,
Esquecidos, e ninguém os sente mais, ninguém mais os acolhe”.

Não: os cantos não estão esquecidos. E embora a grande alma do poeta lamente que

... a Poesia está errante, sem lar, desabrigada,
Sem poder melhorar o mundo, sem poder salvar o mundo,
O pobre mundo, escuro e triste,
Que os ventos do desespero dominaram e perderam”,

êle próprio sabe que o homem não pode viver sem ela, porque diz que

“A hora é da Poesia! A hora é do Canto!”

O quarto grande poeta de que pretendia falar é Carlos Drummond de Andrade. Considero o seu último livro,

“Sentimento do Mundo”, de uma importância e de uma significação que é absolutamente indispensável assinalar. Infelizmente, não o tenho em mãos.

Embora cada um tenha lá as suas razões, é uma tristeza que a tiragem do livro tenha sido limitada. Com grande empenho consegui um exemplar emprestado logo apoz a publicação, exemplar que era disputado por varios candidatos e que, não tendo tido a coragem de roubar, fui obrigado a devolver rapidamente ao legitimo dono. Impedido, portanto, de dizer honestamente o que penso de “Sentimento do Mundo”, deixo aquí apenas a minha reverência por esta grande obra e pelo seu autor.

São Paulo, em 1940, presenciou uma iniciativa simpática e bem pensada de Ulisses Silveira Guimarães, organizador de “Poesia sob as Arcadas”, antologia da poesia acadêmica contemporânea. Entretanto, é forçoso convir que a boa intenção do organizador é o principal mérito da antologia. No meio de produções que, na maioria dos casos, não justificam a sua publicação, pouca coisa há a assinalar. Uma poesia de Afrânio Zuccolotto, que é poeta melhor do que a amostra o faria crer; outra de Domingos Carvalho da Silva, que não conheço fora daí; a “Experiência Lírica”, de Mário da Silva Brito, que prefiro sem dúvida alguma como prosador, e só. É pouco para justificar uma coletânea. Seria mesmo o caso de preferir que ela não tivesse sido impressa se não fôsse um poema de Péricles Eugênio da Silva Ramos — “Propiciação”. Será talvez ousado prognosticar desta amostra, e de pouquíssimas outras que conheço, o futuro de um poeta. Creio, porém, que quem escreveu “Propiciação” tem alguma coisa a mais para dizer; e é com fé que termino esta crônica inicial saudando em Péricles Eugênio — rapaz de vinte e um anos pelo que leio na nota biográfica que acompanha o poema — um esplêndido poeta que se revela.

M ú s i c a

Antonio Branco Lefèvre

Em um recente artigo — Da crítica de arte — Sergio Milliet, comentando certas opiniões de Suarés contidas em “Valeurs” que afirmam sem qualquer cerimônia a inutilidade da crítica de arte, toma o partido dos críticos com um espírito de tal forma ajustado ao nosso ambiente tão necessitado da crítica esclarecedora e construtiva que desde logo se adere ao que êle diz.

Fica com isto clara desde já a nossa orientação que será no sentido de cooperar no estabelecimento do elo entre música e o público levando em conta êste extraordinário interêsse pela música em S. Paulo nos últimos anos que teve como resultado uma aproximação rápida demais para que pudesse ter qualquer orientação. Elabora-se assim um programa que reconhecemos ser imenso mas que é sem dúvida digno de ser tentado, pois que mesmo que por qualquer razão não se possa chegar ao fim já terá sido pelo menos um esforço organizado no sentido de isolar e combater os elementos de desordem que dificultam e desorientam esta aproximação.

Um dos elementos que a nosso ver mais concorre para esta desorientação é sem dúvida o critério com que são organizados os programas de alguns de nossos concertos e que talvez só possa vir a ser corrigido pelo tempo. Desde que se dê boa música ao público como já se faz atualmente, há de chegar o dia em que, se quiserem repetir aquele inesquecível espetáculo que foi o coral “Jesus, alegria dos homens” com aquela senhora ao piano em vez do óboe, o público reconhecerá o que estão

fazendo com Bach e tomará qualquer atitude que não seja bisar o número executado. Seria completamente desnecessário salientar o grande papel educativo do Departamento de Cultura que já oferece concertos, principalmente os de música de câmara, que podem ser considerados ótimos, porém, inúmeras vezes há neles uma falta de uniformidade absolutamente chocante pois na parte reservada ao canto coral, quasi sem excepção, se ouve o que há de mais medíocre, deixando completamente de lado aquele magnífico espírito que orientou o Coral no seu início.

Êste problema por ter a cura em si mesmo é muito menos grave que o das estações de rádio que são infinitamente mais perniciosas, quando o são. Não me refiro aquí a certos programas que já existem hoje e que são excelentes e muito menos àqueles como o célebre que certo dia irradiando a gravação do "Pierrot Lunar" de Schömborg falava seguramente cinco minutos nos intervalos entre as faces da gravação, relatando de início com todos os pormenores, a história da prisão de ventre na antiguidade e em seguida a medida que prosseguia a irradiação ia desenvolvendo longuíssimas considerações sôbre a patologia e a terapêutica da incômoda afecção; trata-se aquí de outros, dos programas de arte, de música clássica ou cousa que o valha, durante os quais, "speakers" desprovidos das mais elementares informações falam longamente sôbre a "personalidade" do compositor apresentado. E' engraçado como nestes programas já existe uma verdadeira praxe, pois que na quasi totalidade das vezes os "speakers" se limitam a relatar com uma voz chorosa muito caraterística como que justificando a música que irão apresentar, complicações financeiras e de saúde e desilusões sentimentais de tal forma acabrunhantes que o ouvinte, por mais duro que tenha o coração não deixará de ouvir.

Há outros problemas menos pensados de ignorância, piores em todo o caso por serem mais repetidos e que são certos erros incríveis de pronúncia de nomes estrangeiros e o desconhecimento absoluto da terminologia musical. Certo dia um “speaker” disse o seguinte — “continuando o nosso programa de música clássica ao violão o professor X executará: Sôbre as Ondas”.

Ao lado destes elementos de desordem temos a constatação entusiasmante do interêsse pela arte, que se evidenciou de uma forma tão marcante durante o ano passado, talvez o ano mais importante artisticamente de quantos já viveu S. Paulo. E' verdade que nem sempre se pode aquilatar perfeitamente o interêsse pela arte tendo em vista apenas a frequência aos teatros, porém, há em S. Paulo uma verificação estatística realizada na Discoteca Pública Municipal, que é o índice mais animador do interêsse pela música e do bom gôsto existentes entre nós. Estas estatísticas revelam atualmente um fato que muito pouca gente sabe e que é uma grande maioria de gente moça, de estudantes — em sua maioria brasileiros — que vão ouvir Bach, Beethoven, Debussy deixando numa merecedíssima rabeira os antigos campeões absolutos Rossini, Puccini, etc., demonstrando insofismavelmente o extraordinário sentido educativo da Discoteca que Mario de Andrade organizou.

Qualquer pessoa que se disponha a escrever sôbre música no Brasil encontrará uma grande dificuldade, decorrente da escassez de literatura a respeito. E' preciso se limitar quasi exclusivamente às críticas dos jornais e estas nem sempre são o que deveriam ser, como ainda há pouco tempo comprovaram os que foram assistir a impagável representação acrobático-musical que se chamou Lohengrin de Wagner e que tiveram a surpresa de ler no dia seguinte em um de nossos jornais, que um dos cantores que se mantivera completamente afônico duran-

te o último ato, “apresentou-se um tanto desinteressado pelo espetáculo”. Há porém documentos excelentes como as críticas feitas em 1930, por Mario de Andrade, reunidas no volume “Música, Doce Música”, e que são perfeitamente suficientes para podermos fazer um juízo seguro do grande progresso que realizamos nos últimos dez anos. E’ difícil saber-se o que há de mais interessante nestas críticas, se a coragem verdadeiramente Jean-Christopheana com que Mario lutava com sua “música de pancadaria”, agredindo como podia o ridículo entusiasmo provinciano pela ópera italiana, ou o amor perfeitamente equilibrado com que tratava os músicos brasileiros na “música de coração”.

Não é possível se deixar de rir ao ler as críticas de certos concertos, como por exemplo aquela do festival Florent Schmitt, que deve ter sido espantosamente engraçado, porém, ao mesmo tempo tiramos delas uma conclusão perfeitamente esclarecedora como a afirmação de que “o meio tinha muito pouca música” para se realizar um festival como aquele. Era exatamente êste o êrro de então, pois que o progresso que se tentava era um progresso artificial, sem base. Para um público que estava ainda na fase “Traviata, Leon Cavallo, & Cia.”, não era possível se fornecer Florent Schmitt mesmo porque o ambiente da ópera italiana era de tal forma enlanguesciente que o frequentador de concertos não era capaz de esboçar um protesto, uma vaiazinha mesmo, que pelo menos já seria um sinal de vida, e se retirava furtivamente do teatro em tôdas as ocasiões em que lhe apresentassem alguma cousa a que não estivesse acostumado.

Hoje o ambiente, embora não se possa chamar de bom, já é infinitamente melhor que aquele e a prova está não só no grande entusiasmo com que o público compareceu aos teatros durante o ano passado, permitindo —

apesar dos preços elevadíssimos das localidades — a realização de concertos e espetáculos magníficos, como principalmente no documento absolutamente satisfatório que é a estatística de frequência da Discoteca Municipal.

Não importa que tudo isto possa parecer coisa sabida e inútil porque é preciso que nos compenetremos do progresso que já realizamos para que nos capacitemos de tudo que ainda temos por fazer, e a primeira coisa é sem dúvida a necessidade inadiável que temos de conhecer Vila Lobos. O nosso público já é perfeitamente capaz de conhecer êste grande compositor brasileiro que é sem qualquer dúvida a expressão máxima de nossa música, e dentro da arte brasileira um dos que conseguiu mais perfeitamente o equilíbrio entre os motivos buscados no patrimônio nacional e a riqueza da imaginação e inspiração. A tentativa feita há dez anos, pode-se dizer que fracassou e as razões são facilmente compreensíveis, porém, hoje não se pode continuar mais neste indiferentismo e é preciso lembrar que afinal não se está mais na época de liquidar Vila Lobos “porque êle é futurista”. A obra de Vila Lobos é praticamente desconhecida entre nós e isto é, absolutamente incompreensível pois convenhamos que não tem o menor nexos que composições como o Amazonas, os Choros, as Bachianas e tantas outras não sejam executadas em nossos concertos, principalmente levando-se em conta a imposição legal de peças de compositores nacionais nos programas de concertos.

Futuramente voltaremos a tratar mais longamente de Vila Lobos, porém era preciso que no primeiro número de CLIMA assinalássemos esta inadmissível falha de nossa cultura musical que dá o rumo do primeiro esforço que deve fazer quem quer que se interêsse pelas verdadeiras manifestações da arte brasileira.

DISCOS NOVOS

“*Le Sacre de Printemps*” — IGOR STRAWINSKY — *Columbia Masterworks* — Gravação da Orquestra Filarmonica de Nova York sob a regência de Igor Strawinsky.

“*Le Sacre du Printemps*” está situado ao lado do “Pássaro de Fogo” e de “*Petrouchka*” num período em que se sente, mais do que em qualquer outro da evolução de Strawinsky, a presença de influências nacionais. É o período mais russo da música de Strawinsky e que antecedeu a sua evolução para o neo-classicismo que tornou evidente uma nova face de seu gênio pois que esta aproximação a um tradicionalismo, distinguiu e sublinhou mais violentamente a sua personalidade revolucionária.

Lançado no ano de 1913, em Paris por Diaghilev, “*Le Sacre du Printemps*” deixou de início o público inteiramente estupefato, pois esta música mais do que qualquer outra, mesmo de Strawinsky, escapava a tôdas as escolas clássicas ou modernas de composição. Durante a sua primeira audição, logo após o início da Introdução, a audácia dos elementos rítmicos e melódicos chocou de tal forma o público que, no momento em que Nijinsky entrou no palco, o barulho dos protestos abafava completamente os sons da orquestra.

Os críticos musicais e os musicistas de Paris na sua maioria reagiram como o público, desorientados diante daquela música inteiramente nova e rejeitaram “*Le Sacre du Printemps*” com a incompreensão inicial que marca tôdas as revoluções artísticas. À medida, porém, que foi sendo ouvida, esta obra de Strawinsky foi conquistando os críticos e o público, e, hoje, é obrigatória em todos os repertórios de “*Ballets*” e das grandes orquestras sinfônicas.

A gravação feita por Strawinsky regendo a Orquestra Sinfônica de Paris tornou “*Le Sacre du Printemps*” conhe-

cido e admirado em todo o mundo e, agora, a Colúmbia gravou novamente êsse bailado sob a direção do autor e com a Orquestra Sinfônica de Nova York. Esta gravação, que foi recebida recentemente em São Paulo, é perfeita não só pela excelência dos solistas como pelo admirável conjunto que assume proporções verdadeiramente grandiosas em certos trechos como na “Dansa do Sacrifício da Virgem Eleita”

O ANO DE 1941

Êste ano, tanto quanto o passado, será, plenamente satisfatório para os amantes de música em S. Paulo, pois que, além do grande programa de expansão musical que está sendo realizado pelo Departamento de Cultura, teremos ainda nas Sociedades musicais e nas emprêsas particulares, oportunidade de ouvir grandes artistas e excelentes programas.

A Sociedade de Cultura Artística de S. Paulo elaborou um projeto magnífico para as suas atividades no qual, além do valor dos artistas, temos a constatar o elevado critério educativo com que foram organizados os programas e, se fôsse preciso alguma prova, os concertos dedicados à música de Bach com que se iniciou a apresentação dos artistas contratados para esta estação demonstrariam perfeitamente o valôr dêsse critério. Os dois concertos de Borowsky constituem sem dúvida alguma acontecimento inteiramente excepcional e fogem a tôda a crítica que não se limite a considerar perfeita a sua arte prodigiosamente cultivada e precisa.

Teremos mais tarde dois concertos do pianista Balzo, dois de Segovia e um de Menuhin que ainda êste mês dará a S. Paulo, nos dois concertos para a Emprêsa Viggiani, oportunidade de conhecer a perfeição que atingiu a sua arte inconfundível. Provavelmente, em fins de julho, estará de

novo em S. Paulo o Quarteto Lener que nos dará mais uma excelente série de concertos dedicados desta vez aos quartetos de Beethoven, e, no mês de agosto termos Malcucynsky que se revelou um dos maiores intérpretes de Chopin e que dará dois concertos dedicados exclusivamente a esse compositor. Ainda por essa mesma época ouviremos novamente Madeliene Grey, grande intérprete de uma fase da música francesa, que, em 1939, deu na Cultura dois inesquecíveis recitais.

Em outubro e novembro ouviremos Odnoposof que tocará provavelmente em dueto com Orsowsky as sonatas para violino e piano de Beethoven.

Vê-se por esta rápida exposição na qual não se relatou senão o programa já organizado pela Sociedade de Cultura Artística, o muito que promete o ano musical de 1941.

Artes Plásticas

Lourival Gomes Machado

O OUTRO CAVALO DE TROIA

Mau grado a avalanche de ignorância e sectarismo inseparáveis desta questão, ainda muito se fala acerca da pintura brasileira ou, como preferimos, da pintura para o Brasil. A cada momento, artigos e conferencias são atraídos para este eixo de centripetação da crítica nativa. Continua a haver êste interêsse nos jornais, nas palestras, nas revistas, e — característico fatal dos assuntos teimosamente desconhecidos — a única maneira de se tentar uma ordem no cáos é meter-se nele. Se adotamos esta maneira de agir, não será sinal de falsa modéstia protestarmos uma falta de pretensão à solução definitiva. Basta de soluções pedantes. É hora de tentar um melhor ajuste das peças do “puzzle” confuso.

Classicamente tem-se querido colocar o problema em tórno de oposição entre o determinismo dos fatores ambientes e a liberdade individual.

O artista encontra, no meio em que vive, uma quantidade de coerções físicas, de pressões locais naturais que o levam, pelo simples uso do material e do instrumental, a conformar, de determinado modo, a obra começada. Na verdade são os pequenos detalhes simples os responsáveis por esta marca, muito embora o seu aspecto singelo, pobre de expressão, pareça fraca base para tão grande impulso: são as formas mais adaptáveis a um momento geográfico e são (também êles) os materiais na sua expressão mais simples como a palavra para o escritor e, para o pintor, a côr e a luz. O esplendor barrôco não pode se negar a uma primeira e primitiva hipótese que demonstre as possibilidades elementares de seu enraiza-





mento nas sugestões do complexo brasileiro tão cheio de curvas longas, de linhas molemente perdidas numa horizontal infinita, tão carregado de formas arredondadas e complicadas na sua lentidão sabirítica. Nessas montanhas sem arroubos ascensionais, nessa paisagem envelhecida, nessas mulheres fartas e determinadas pelo chão, até nesses limites políticos invisíveis, está a grande linha das águas dormentes e do horizonte largo que há de marcar a criação plástica do país enquanto a técnica fôr fraca para lançar panoramas urbanos dominados pela vertical e dominadores do panorama da terra. Assim há de ser e também as nossas côres vivas, cheias de caipirismo comovente, invadirão as telas dos pintores, mesmo dos celebrados incoloristas profissionais. Não nos percamos contudo em questõeszinhas anexas cujos detalhes levem à irritação negativa justamente os mais desejados dos leitores. Digamos simplesmente ser inegável a influência do meio físico sôbre a pintura, a escultura e — quem sabe — sôbre tôda a arte.

Ora, se admitirmos esta verdade conselheiral, nada nos impede, na mesma sequência de raciocínios-chapas, dar mais um passo e acrescentar, ao fator telúrico, o social. A chamada tendência geral duma fase ou dum determinado grupo nacional não é cousa criada por meia dúzia de preceitos normativos ou pela grande idéia inicial de um sistema. As madonas do renascimento, os gregos do classicismo, as orientais românticas aí estão não só no sentido de serem decorrentes de grandes padrões impostos por uma civilização mas, além disso, o resultado da filtragem pela crítica e pelo público.

Repetidas estas duas premissas dicionarescas, chegamos então ao ponto de interrogação final: se a maior parte do trabalho está determinada pelo meio, a melhor parcela não será obra pessoal exclusiva? Como vemos, não é satisfatória a teoria porque, afinal, não é senão um dos caminhos bizantinos para a dúvida que, fundada em realidade metafísica, sempre será um poderoso reju-

venescente para certas menopausas intelectuais. Não podemos permitir êste sistema que termina em alturas esotéricas por começar em uma abstração, clássicos vícios que repugnam à lógica sadia. Não é possível analisar uma questão de processo partindo de esquemas extraídos, com maior ou menor artifício, da obra plástica acabada. Gesso terminado ou quadro emoldurado já são realidades em nova etapa, qual seja o submetimento ao público e bem pouco dizem da ação inicial criadora. O caderno do crítico pode ser um acúmulo de documentos esquadrihadores de proveniências, influencias e comunicabilidade de emoções; uma perquirição da invenção artística deve se manter em plano diferente.

Encarando apenas a obra, podemos cair nesta equação simplista de encontrarmos a contribuição pessoal do artista naquilo da expressão que escapar à subtração do material, ou melhor, naquela parte de liberdade isenta de qualquer pressão externa. Ora, estamos voando muito alto e muito erradamente chegamos a tais alturas nas quais o homem voltou a ser a medonha imagem de cera mole impressionável ao contacto dos choques. Já isto não será possível se tomarmos como via analítica o processo de produção no qual o artista aparecerá como o todo complexo que é.

Acontece, aliás, uma inversão total de termos. O contacto com os determinismos ambientais que, segundo a crítica tradicional, obriga a certas ações, não significa a automatização submissa da pintura e da escultura, mas há uma ampla, livre escolha de materiais, de formas, e mesmo de determinadas posições de enquadramento nas tendências gerais da época e do local. A multiplicidade de contactos, de aceitações, rejeições, concessões e repulsões não o levam ao ato cego e fatal pois, conhecendo e porisso dominando os meios de que dispõe, usa deles à vontade, indiferente às advertências acadêmicas. É coisa de eras passadas cogitar sobre se o homem é um cata-

vento à merce da aragem ou o senhor inculpável do mundo terreno. Não nos custa acompanhar o progresso do espírito num campo suficientemente racional como o da teoria e crítica estética. Ao invés de vítima dos fados circundantes, o produtor plástico se apresenta como o critério de seleção em contínua aplicação do domínio do que se poderia chamar, num sentido mais amplo, material.

Escolhendo livremente o material, não consegue no entanto a mesma liberdade ao produzir a obra. A ação parece livre, a impressão é de independência absoluta, mas é preciso medir cautelosamente o conteúdo desta euforia estética. Pergunte-se ao pintor em que estado de espírito trabalha e esteja-se pronto a ouvir as expressões descabeladas dos delirantes, as suaves dos poéticos-plásticos e as falsamente frias dos construtores. No fundo sente-se logo a realidade e não é preciso bulir com o precioso legado do sr. Sigmund Freud para podermos afirmar serem, estas atitudes, maneiras particulares de se provocar propícia disposição para a "delivrance" psíquica. Como o psiquismo é qualquer cousa de semelhante a um equilíbrio de forças entre o ser vivo e o ser social, é preciso ver até onde vão as duas grandes influências e, não havendo ainda no mundo cientista capaz de tamanha proeza, sentimo-nos animados à afirmação provisória da inexatidão do pretenso conceito da superioridade biológica.

O crítico em contacto com uma obra mais violentamente ligada às tendências extremas, ao poder do odio ou da loucura, julga ter chegado à base orgânica da criação estética. Certos equilíbrios psíquicos rompidos ou a se romperem (mesmo fugindo às sugestões dos nomes próprios, é impossível ignorar Van Gogh) dão-nos esta falsa hipótese cuja falha, aliás muito clara, fica evidente ao nos lembrarmos de que a psicologia tende para as classificações enquanto a individuação ainda é um grande princípio da análise da arte. Poder-se-ia objetar que muito mais classificável é o social porque podemos meter os

homens dentro de uma cultura e de uma época, resolvendo-lhe a personalidade como o sistema Powers resolve a contabilidade furando cartõezinhos quadriculados. A objeção poderá ser brilhantemente sustentada, não há dúvida, enquanto mantivermos um conceito pouco nítido da ciência social, mas não terá grande valor se não nos esquecermos da variedade individual em que se procura a constante social. Mesmo o psicólogo não ignora o assunto, até o cultiva com carinho (1); de uma maneira geral — metodológica, é o termo — sabemos que o geral científico não prejudica a compreensão das realidades concretas individuadas. Com isto, entretanto, estamos chegando a um desagradável pedantismo cientifista, insustentável para nós.

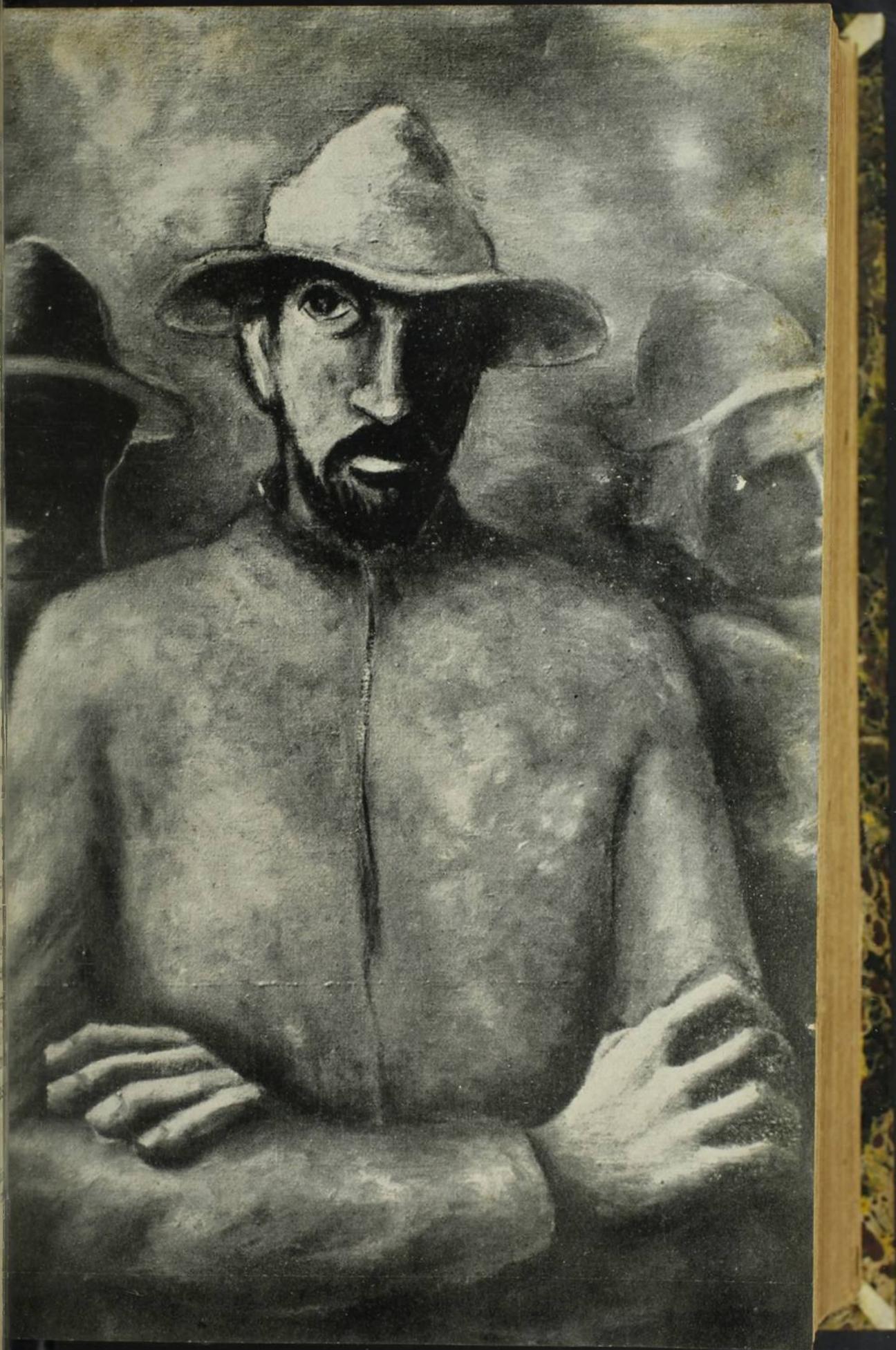
Dissemos bastante para, por esta altura, podermos afirmar, não sem algum receio, a necessidade do reajustamento dos termos. No fundo, tudo isto ainda continua esperando por um classificador aristotélico, distribuidor de um termo para cada realidade e só para ela. Vamos provisoriamente marcar os dois passos fundamentais do processo da produção, proibindo-nos de qualquer antagonismo entre o meio e o homem que, realmente, são um só todo agindo em bloco. Parcelas do complexo, distinguem-se por características de atividade ou passividade, mas não podem sofrer visões isoladas que prejudiquem a síntese.

Podemos — e só nos permitiremos esta liberdade de raciocínio — distinguir no próprio processo duas operações fundamentais: o conhecimento do material e a execução propriamente dita. O ambiente físico, com seu instrumental ou com suas sugestões, é submetido ao critério julgador do artista. Ninguém esperará do gravador de uma região fértil em cobre somente águas-fortes ou pontas-sêcas retra-

(1) Por curiosa coincidência, Cicero Cristiano de Souza, estudioso destas questões, versa sobre o assunto em artigo que sai publicado neste número de "Clima".

a época, re
Poucos re
militância
mentada
ou prout
se m
que se pe
o igura
ma man
que o ge
realidades
estamos
mência. In

altura, p
nidade do r
no âmbito
o desfr
na Van
timentos
apes ana
e são m
em de
nidade nas
as a sítio
na lise
nos atos q
eral e a e
com seu
em critéri
de m
puz-se





tando a vida dos mineiros, nem se indignará com seus “bois”; ninguém vai exigir de um escultor as gorduras ou as magrezas indicadas pelas estatísticas locais como atributos do normotipo da região; ninguém negará por outro lado o “quantum” sensível de contribuições ou, mesmo, de colaboração de um mundo particular na obra humana. O conhecimento do material e do clima social são condições indispensáveis à produção artística. Para esclarecer, digamos que tal conhecimento tanto pode vir por via racional organizada ou por simples intuição. Por escola ou por qualquer sentimento obscuro, o artista não pode dispensar (desloquemos um pouco a significação usual de um termo) a técnica.

Pôsto que necessário, êste primeiro passo, está claro, não é por si só suficiente e nos passamos à segunda fase. A técnica é apenas um avanço no sentido de adquirir conhecimentos susceptíveis de contrôle e classificação, porém a parte mais difícil da formação estará mais além. Ela começa nos primeiros movimentos destinados a revelar o homem a si mesmo. Far-se-á sentir não só uma fôrça de expansão da personalidade que emana do íntimo para tirar mas, sobretudo, a fôrça de resistência e de equilíbrio desta personalidade enquanto dura o período de expansão. As fragmentações não são imagens literárias. Comumente encontramos a dominância da parte orgânica trazendo um modismo pessoal, pura extensão dos tics nervosos, ou a relevância maior dos elementos provindos do grupo provocando o vício da repetição sem originalidade. A atividade equilibrada dispensa tais excessos.

Êste pequeno arranjo das palavras — atividade muito próxima das prendas domésticas — não se fez ainda em nosso meio. Neste particular a confusão é geral. Não estamos acusando, mas constatando. De fato, temos visto desde um bom par de décadas uma luta entre modernos e acadêmicos mas, a nosso ver, esta contenda está se processando sobre termos falsos. Se os acadêmicos insistem em obter o típico

mumificado extraído a forceps de uma técnica trazida da falsa tradição, tanto se nos dá. Deles nada mais pode influir na vida artística nacional, excepto perturbações em nosso homeopático consumo de obras plásticas. Doloroso — e há nisto alguma cousa de interessante — é terem os modernos tomado tamanho cavalo de Tróia por uma offensa propiciatória a deuses honestos, pois deixaram-se inegavelmente impressionar pela forma, respondendo a ela por outra de fundamento paralelo. Evitemos a queda do esforço dos novos sob a prepotência da pesquisa técnica — grande panacéia! — pois ela pode levar à escultura e à pintura maneiras e estéreis.

O panorama não é tão fúnebre, contudo. Felizmente a crítica foi polêmica, palavrosa, artificial, não atingindo a atividade dos nossos fazedores de arte. Êles continuaram no bom caminho evitando a bipartição da atividade criadora. A experimentação do material domina mais a alguns, como Portinari, e a procura de si mesmo é a preocupação permanente de muitos outros, como Graciano, Di Cavalcanti e O. Andrade Filho.

Deixamos escapar êste perigo que é o nome de gente viva. Não ficará mal usarmos a desculpa de que se trata de exemplos mais típicos, ótimos para esclarecer. O caso de Portinari é efetivamente marcante. O homem simples consubstanciado no artista, frizando-lhe o temperamento com singeleza e ternura nativas, não o preocupa com rebuscamentos pessoais e, desde que a pesquisa de si mesmo está resolvida, a ação espalha-se pelo campo da estrutura. É preciso insistir neste pormenor capaz de explicar algumas dúvidas e deslindar muita injustiça. Deixemos que êle use objetos usados anteriormente ou atualmente por outros, porque nos interessa o resultado da atividade por eles provocada. Aliás, se peras de Cézanne não se confundem com peras de Picasso, os galos da última serie do pintor de Brodowski podem perfeitamente ser de seu próprio quintal... Já está tardando o momento de terminar êste brinquedinho de xingação amável.

Os libertados desta preocupação com os detalhes técnicos, ou porque não se apeguem a êles amorosamente ou por já os terem resolvidos, são criaturas mais complexas, mais emaranhadas nas subtilezas do espírito. Então, tanto faz que se aprofundem em efeitos poéticos de côr (Di Cavalcanti), em uma afirmação virtuosística de sentimentos adivinhados (Clovis Graciano) ou na profusão das formas e das escolas de que pode resultar um enquadramento mais firme. (Oswald de Andrade Filho). Também a estes é preciso respeitar. Não se procure ver influências ou semelhanças, mas o resultado dos seus esforços honestos. Qualquer deles já tem em mãos a receita para encher os olhos burgueses do público, mas tiveram a coragem de ir para diante. Di Cavalcanti com suas composições de corpos humanos, os retratos de Oswald (lembrem-se da cabeça do poeta Guarnieri e esperem a de Flavio de Carvalho) e as flores dêste modesto Graciano, que ancoraram o público da exposição do S. A. P. diante de seus trabalhos, não são pontos finais. Pelo contrário, são a promessa de um futuro que faz lembrar Matisse só se encontrando já quarentão e Renoir correndo, aos setenta e cinco anos, atrás da boa pintura.

Como se vê, não é possível escrever um catecismo para os iniciantes da verdadeira pintura brasileira. O problema de uma arte nacional não se resolve mas simplesmente deslisa para o problema da formação do artista sôbre a base forte de seu apego à terra e à gente.

Ilustram esta crônica — “Galos” de Portinari, “Composição” de Di Cavalcanti, “Composição” de Clovis Graciano e “Flavio de Carvalho” de Oswald Andrade Filho.

C i n e m a

Paulo Emilio

Walter Wanger apresentou

THE LONG VOYAGE HOME

(A longa viagem de volta)

Produção de JOHN FORD

CORPO ARTÍSTICO E TÉCNICO

Direção — JOHN FORD

Argumento — baseado em 4 peças de E. O'Neill

Cenário — DUDLEY NICHOLS

Efeitos especiais — JAMES BASEVI

Cameraman — GREGG TOLAND

Fotografia — NED SCOTT

Música — RICHARD HAGEMAN

ELENCO

Ollie — marinheiro suéco que quer comprar uma fazenda —
JONH WAYNE

Drisc — um irlandês valente pronto para tudo — THOMAS MITCHELL

Smitty — um inglês educado, que tem uma tragédia em sua vida
— IAN HUNTER

O Capitão — WILFRID LAWSON

Cocky — um copeiro irrequieto e reclamador — BARRY FITZGERALD

Freda — a mulher da taberna do Joe — MILDRED NATWICK

Axel — um norueguês sentimental que toca clarineta — JOHN QUALEN

Yank — um marinheiro americano — WARD BOND

Donkey Man — o marinheiro céptico — ARTHUR SHIELDS

Davis — simplesmente um homem do mar — JOSEPH SAWYER

Nick — um "crimp" de Limehouse — JOSEPH M. KERRIGAN

A primeira cousa a ser dita sôbre THE LONG VOYAGE HOME, é que êsse filme nos dá essa impressão de *nobreza* que os críticos franceses procuravam, e encontravam, no Cinema da éra silenciosa. Essa *nobreza* que no ano cinematográfico de 1940 só nos foi sugerida pelo GRAPES OF WRATH (Vinhas da Ira) do próprio John Ford e, sobretudo, pelo ALEXANDER NEVSKY (Cavaleiros de Ferro) de Eisenstein; e eu não estou me esquecendo do OF MICE AND MEN (Carícia Fatal) de Lewis Milestone, nem do OUR TOWN (Nossa Cidade) de Sam Wood.

Como em todo grande espetáculo de homens, o problema em tórno do qual se desenvolve TLVH, é o do Destino. No espetáculo humano, os homens ou sofrem e suportam o Destino, e é o Drama, ou então reagem contra êle, forjam um *outro* Destino, e é a Epopéia. ⁽¹⁾ No TLVH quem impera, implacável, é o Destino: é a história de um punhado de homens condenados ao mar.

É preciso desde logo ser desfeito um equívoco provável. Pelo fato de ser um filme sem astros, póde-se ser levado a catalogar TLVH como um filme coletivo no sentido dos russos clássicos. Ora, isso é errado. A meia dúzia de atores de primeiro plano do TLVH póde *representar* a massa dos homens que trabalham no mar, mas êles não *são* essa massa; ao passo que no POTENKIN ⁽²⁾ é a *totalidade* dos marinheiros que trabalha e age, é a *totalidade* dos oficiais que é trucidada, é a *totalidade* dos soldados da repressão que marcha, é a *totalidade* do povo de Odessa que surge. Os "close-up" não indicam nenhuma hierarquia de atores, mas unicamente detalham e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada. Mesmo a repetição de

(1) Evidentemente, a prodigiosa riqueza da realidade dessa questão es-
apa dêsse esquema simplificador. Para aquí, entretanto, êsse esquema serve.

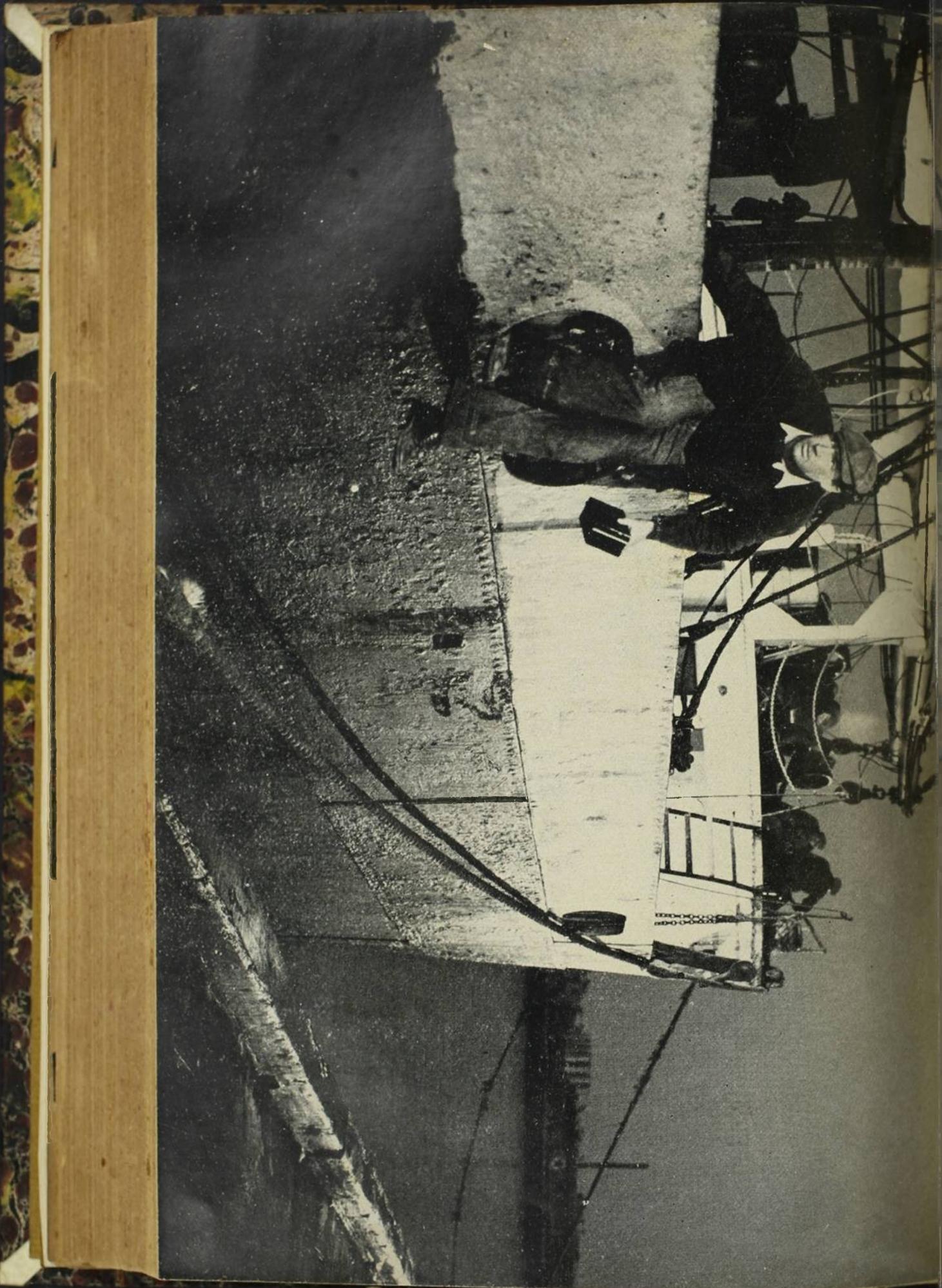
(2) "O Encouraçado Potenkin" de Serguei M. Eisenstein, realizado
em 1924, obra prima do cinema soviético.

imagens de algumas figuras humanas não significa maior importância dessas figuras; trata-se aqui, unicamente, de uma repetição de temas numa sinfonia de imagens.

No TLVH há caractéres. Inicialmente os dois mais diferentes dos outros, Smitty, o homem que tem um drama terrível em sua vida e que bebe, e Donkey Man o céptico resignado do S. S. Glencairn, sempre com seu cachimbo e seu jornal. Em seguida dois ingênuos, o grandão sueco Ollie, o dono do papagaio, que quer deixar de ser marinheiro e comprar uma fazenda, e o sentimental norueguês Axel, com sua clarineta e a preocupação em fazer com que Ollie volte para o lar. Depois os três másculos, Drisc, um irlandês disposto, Yank, um marinheiro americano, e Davis, simplesmente um homem do mar. O patusco e reclamador copeiro Cocky e Scotty, que canta canções irlandesas, completam o grupo. Há ainda o orangotango com seus olhos extraordinários, ora brilhando de lubricidade, ora de emoção, o cosinheiro preto e mais uma série de homens em segundos e terceiros planos que completam a equipagem do navio.

Nas imagens em que é focalizado mais de perto o destino desses homens, entretanto, os caracteres fundem-se e processa-se a homogeneização. Quando os homens desembarcam em Londres dispostos a não mais voltar para o navio, aquelas sombras que descem apressadamente pela ponte não se distinguem mais umas das outras; são simplesmente homens que não querem mais aquilo, que querem ter uma vida diferente, que querem fugir. Excepto naturalmente o filósofo Donkey Man, que nem sequer saiu de bordo. Mas esses homens não chegam a pisar em terra propriamente firme e sêca. Limitam-se a perambular pelas ruelas sórdidas e úmidas do Limehouse londrino, e retomam logo o caminho que os levará de volta ao navio, ao mar. Depois de tentarem entrar em um baile que era reservado para os soldados que deviam partir para a frente, Drisc tem uma tirada sobre o "black-out", teatral é verdade, mas que permite a entrada do "crimp" Nick que mais uma vez os convida





para ir à taberna do Joe. E, um a um, Drisc em primeiro lugar, todos dobram a esquina. O final é patético. No cais, num dia muito claro que já secou as poças das ruas de Limehouse, êles surgem de volta, um a um, abatidos, iguálados no mesmo drama; mesmo o irrequieto Cocky que provavelmente mais uma vez *reclamou*, e que é levado a fôrça pelo Destino, representado na circunstância por um par de imensos "policemen" ingleses. Drisc não voltou porque partira no Amindra e Ollie parece que voltou para a Suécia. Mas, essa tentativa de "happy-end" parcial não nos convence.

Na boa crítica que Guilherme de Almeida escreveu sobre TLVH ha uma aproximação extranha entre o filme de John Ford e as grandes obras russas; o crítico do "Estado de São Paulo" diz que TLVH pertence à mesma linhagem do grande cinema soviético. Ora, isso não é verdade. Para os russos do grande período 1923-1927, a preocupação primordial na feitura de um filme é a montagem — disposição das imagens sucessivas de tal maneira, que seja criado um ritmo, do qual dependerá a unidade real do filme. No TLVH não há essa preocupação e tocamos aquí no defeito mais grave dêsse filme. TLVH é um filme sem unidade, unidade rítmica, de montagem, que está à base de uma unidade total. Essa falta de unidade é entretanto camuflada por uma insistente unidade de atmosfera, de "décors". Porém, essa unidade de atmosfera colocada arbitrariamente sôbre uma montagem descuidada transforma-se evidentemente num artifício.

Em compensação, as imagens, de per si, foram extraordinariamente cuidadas, e algumas foram trabalhadas e construídas como se se tratasse de um quadro. O produtor Wanger convidou nove pintores para virem se inspirar em cenas do TLVH, afim de pôr à prova o valor pictórico das imagens do filme. Uma das vêzes que assistí TLVH estava em companhia do poeta Zuccoloto que de vez em quando exclamava diante de alguma imagem particularmente "reússie" — "Mas é completo, é um quadro perfeita-

mente autônomo”. E êle tinha razão. Ora, está sendo feita uma grande confusão, e mais uma vez precisamos focalizar o debatido problema — Pintura e Cinema. Cinema não é uma sucessão de imagens perfeitas; no Cinema as imagens não podem ser perfeitas por si sós, a perfeição e o conteúdo cinematográficos devem ser procurados na *relação* das imagens entre elas. O Cinema exige das imagens e cenas tomadas isoladamente, uma certa imperfeição. Uma imperfeição que apela para a imagem seguinte e assim por diante. O Cinema é um fluxo contínuo. É nesse sentido que se fala tanto da Arte do Movimento. Aliás a proposito de Pintura também se fala muito em movimento. “L'une et l'autre, (as duas artes) reproduisent la mobilité; mais la peinture c'est la mobilité suspendue; et le cinema, la mobilité en devenir” (Schwob).

No TLVH as cenas prendem demais a atenção. Quando se assiste ao filme novamente a partir da segunda vez, esperam-se algumas cenas enquanto se examina uns belos quadros. O verdadeiro centro de interesse do filme se desloca e não é mais constituído pelo “seul développement de la mobilité” (Schwob).

No entretanto, por duas vezes durante o desenrolar do filme há um impulso ritmado. Por uma coincidência singular, essas duas vêzes são momentos silenciosos, não falados, só sonóros. A primeira é o comêço do filme, e não chega a ficar comprometida pelas convencionais belezas tropicais que são apresentadas:

- a) a silhueta negra de um navio. De noite.
- b) mulheres, “decór” tropical, palmeiras.
- c) a popa do navio descentrada para a esquerda. Ângulo baixo.
- d) mulheres mais de perto. No fundo a silhueta do navio.
- e) dois homens na amurada do navio olhando para a terra.

- f) “big close-up” de mulher tropical. Ombros nus.
- g) imagem e) sai um homem e vem outro para o lugar.

Esse desenvolvimento de unicamente 7 imagens sucessivas, além de colocar imediatamente a situação, é extraordinariamente sugestivo no que se refere ao estado de espírito dos homens que estão a bordo.

O segundo momento é a partida do navio carregado de munições para atravessar o Atlântico. O marinheiro Smitty tentou fugir, é trazido de volta no último momento:

- a) é levantada a escada
- b) apito do navio
- c) um homem na amurada do navio, bem à esquerda da imagem. O navio começa a se movimentar lentamente e surge na imagem um outro homem na amurada do navio, que estava ao lado do primeiro.
- d) navio saindo lentamente. A câmara faz um movimento combinado, aproxima-se do navio e percorre-o.
- e) outros homens na amurada
- f) popa do navio que se afasta
- g) navio em pleno mar. Escuridão
- h) convés. Mudança de vigia.

No quadro desolador do cinema americano contemporâneo, *isso* significa alguma coisa.

Examinados estes aspectos gerais do TLVH, podemos agora percorrer novamente o filme, vendo tanta riqueza dispersa, lembrando tanta coisa que amamos tanto.

A cena da festa e briga a bordo, positivamente não me interessa. Exceto dois momentos: 1.º) o marinheiro Yank dansando com uma das mulheres que vieram a bordo

(Carmem Morales). A câmara foi colocada num ângulo baixo e focaliza o casal da cintura para cima. Yank e a mulher parecem dispegados do chão, suspensos no espaço, e balançam; 2.º) no meio da briga o marinheiro Yank despenca da coberta e cai ao lado de algumas mulheres. Instantaneamente êle agarra uma das mulheres, beija-lhe brutalmente a bôca, joga-a de lado, e volta para a luta. Que bela combinação da vontade de luta e do desejo, integrados numa mesma ferocidade.

Intercalado na cena da festa e briga, há um diálogo entre Smitty, o homem que tem um drama, e o filósofo e, céptico Donkey Man. É flagrante que essa cena é inútil. Nós sabíamos que ambos eram *diferentes* desde o comêço do filme quando, enquanto os outros estão na amurada procurando na escuridão as mulheres que estão em terra, indiferentes à expectativa geral, êles ficam sentados no convés, Smitty com suas preocupações estampadas na sua fisionomia angustiada, e o outro com seu cachimbo, seu jornal e seu banquinho, porque êle tem um banquinho, e é o unico que tem um banquinho.

O navio faz escala num pôrto americano para receber munições, e Smitty, que não quer, que não pôde voltar para a Inglaterra, tenta desertar. A cena da fuga é sabiamente iluminada e gosta-se daquela corrida desesperada focalizada contra a luz, onde, na medida em que diminue a figura humana, a sombra projetada aumenta.

Há a tempestade, e eis-nos diante do mágico dos "efeitos especiais" James Basevi. A êle já devemos a cena dos gafanhotos em THE GOOD EARTH (Terra dos Deuzes), a tempestade do THE HURRICANE (o Furacão), o terremoto do SAN FRANCISCO (Cidade do Pecado) e as cenas dos diques do THE RAINS CAME (As chuvas chegaram). Mas nesses filmes a participação de James Basevi é mais uma admirável demonstração de virtuosismo, do que verdadeira integração dramática. Ao passo que no conjunto da cena da tempestade do TLVH, destaca-se um episódio cujo conteúdo dramático e emocional nos faz es-

quecer, o que é essencial, as habilidades técnicas empregadas para conseguí-lo. Um dos marinheiros saiu em plena tempestade para firmar a âncora. É ferido e carregado pelos vagalhões que varrem o navio. Vê-se, num convés em todo seu comprimento dois homens, que vieram salvar o companheiro, em luta contra toneladas de água que são despejadas pelo mar enfurecido. Cada onda inunda o convés em sentido horizontal e a tábua em sentido vertical, e quando baixa o nível da água, a cena continua a se desenrolar através de um véu líquido. É uma impressão total de afogamento.

Na morte de Yank, admiram-se algumas imagens estáticas dos espectadores de sua agonia, e a cena final: o cadáver é focalizado de cima, a câmara movimenta-se para nos apresentar Axel que chega com um remédio para aliviar as dores do marinheiro ferido. A cerimônia fúnebre é soberba e discreta: as águas agitadas de fim de tempestade dão ao navio um balanço que projeta em primeiro plano a silhueta dos marinheiros reunidos em torno do comandante para a última homenagem ao camarada que vai ser lançado ao mar; no horizonte despontam os primeiros clarões da madrugada. O comandante lê um trecho numa Bíblia que lhe é quase arrancada das mãos pela ventania, o corpo é lançado ao mar, os homens dispersam-se rapidamente, e fica só Drisc, que dá alguns passos no convés, olha na direção em que foi lançado o corpo, anda um pouco mais, perplexo, estupefacto, varado.

Os vários episódios que culminam na leitura das cartas que Smitty guarda preciosamente numa caixinha, são encadeados com muita habilidade. A cena da leitura das cartas é muito mais cinematográfica do que pode parecer à primeira vista. Com algumas modificações poderia ser inteiramente silenciosa. Tôdas as vezes que se assiste ao filme, renova-se a emoção diante daquelas fisionomias que se transformam, o abatimento de Smitty, a severidade gótica de Davis, o brilho líquido dos olhos do orangotango e de Axel, aquela mão que solta o ombro do acusado, e mesmo,

honestamente, o extraordinário poder da voz de Thomas Mitchell. E a conclusão da cena, que provoca sempre o mesmo sentimento de suspensão melancólica: Smitty volta para seu pôsto de vigia, já então transformado num vulto na escuridão do convés; da parte superior do navio surge o outro vigia, um outro vulto, que pergunta para o vulto de baixo — “All righth, Smitty?” E o vulto debaixo responde — “All righth, Ollie...”

No dia seguinte os marinheiros estão deitados na coberta tomando sol, antegozando o momento da chegada que se aproxima. Chegamos à cena do ataque aéreo. A idéia de realizar um ataque aéreo sem mostrar aviões, cujo aparecimento é simplesmente indicado pelo zumbido dos motores, é no caso do TLVH muito mais do que uma simples “trouvaille”. Para se evidenciar isso basta uma cena do bombardeio: as fisionomias dos homens em expectativa, procurando seguir com os olhos a intenção do aeroplano que mergulha sobre o navio, virados de frente para a câmara, e o explodir súbito de uma bomba a poucos metros atrás. TLVH é o filme dos grandes fins de cena — temos aqui a morte de Smitty, metralhado quando tentava arrear um barco salva-vidas, seu último movimento tentando atirar um objeto qualquer contra o avião, a sua queda dentro da baleeira, aquele pé que desponta como um último gesto de ameaça, a coberta da baleeira soprada pela brisa e que envolve o cadáver. Precisam, naturalmente, serem feitas tôdas as restrições quanto ao gôsto duvidoso daquela bandeira surimpressa sobre esta imagem final.

O navio chega a Londres e temos uma derradeira indicação sobre o drama de Smitty. Sabemos que bebe, teve um processo, chama-se na realidade Fenwick e tem dois filhos, Betsy e Jimmy e uma mulher, Elisabeth. No cais vê-se a silhueta de Betsy e Jimmy, ouve-se um soluço de Elisabeth. Em seguida, a família de Smitty toma o automóvel, um Rolls-Royce com chofer, e parte. Intensidade. Sobriedade.

Os homens desembarcam e vindo das sombras, surge Nick, o repelente “crimp” Nick, diante do qual eu me coloquei um problema social e moral que antes nunca me tinha ocorrido. Quando se lê nos jornais que todos os habitantes de Londres estão munidos de máscaras contra gás, tem-se uma sensação de confôrto. Mas quando se vê Nick com sua máscara a tiracolo não se pode deixar de deplorar que no caso de um ataque a gás, *êle* já esteja prevenido.

Depois de comprarem o bilhete de volta para Ollie, os marinheiros entram num bar para tomar “um” copo de cerveja. Na porta ficam à espera Ollie, e Nick que anda de um lado para o outro cantando uma canção patriótica. Nessa cena há um episódio que pode ser tomado como exemplo clássico do que seja *concentração* em Cinema. Além de Ollie e Nick, a cena mostra um mendigo violinista e um cego. A primeira vez que vi TLVH não entendi porque o cego é, em determinado momento, mostrado com tanta evidência. Depois é que observei que o cego tem três medalhas militares. E imediatamente o episódio provoca um éco dramático extraordinário: um homem que perdeu a vista na Grande Guerra número um, depois de vinte anos de escuridão interior, pedindo esmolas no meio do “black-out” da Grande Guerra número dois. Além do que, durante todo o episódio, Nick continua com sua canção patriótica...

Finalmente Nick consegue arrastar os homens para a taberna do Joe, onde além da “jig” irlandesa, se realizam duas cenas que interessam, aliás por motivos diferentes, mas que estão *fóra* do filme. A primeira é a cena em que é cantada “Irish eyes”. Estamos longe dos “shows” arbitrários com que os filmes americanos nos desgostam de tempo em tempo. Além da preocupação pictórica suspeita, a que já nos referimos em outro ponto dêsse artigo, há nessa imagem, em que homens embriagados se comovem até às lágrimas cantando uma canção popular, uma intensidade realmente litúrgica e que atinge ao máximo quando os marinheiros começam a tirar os chapéus. Além disso, é mar-

cante como detalhe humano, o momento em que Cocky tira, entre dois soluços, uma baforada de seu charuto.

A segunda cena é a que põe frente a frente o ingênuo Ollie e Freda, a sórdida Freda, a Freda teatral mas grande Freda, Freda de tal. Ollie já tinha tentado ir embora, mas Freda empurrada pelo Joe, acompanha-o até a porta e lá, Freda transformada numa silhueta que tem mãos brancas e de carne, pede que Ollie tome alguma coisa com ela antes de ir embora. Atrás da mão branca da silhueta surge um braço, e Ollie volta. E Freda se interessa pela família de Ollie, e Freda pede alguma coisa para beber — e que pedido! — e Freda tem impulsos de retroceder diante do Mal, mas Freda não retrocede, e Freda tem remorsos.

Depois de esmagarem Nick, os marinheiros vão para o Amindra salvar Ollie, e realiza-se aquela magnífica e brutal luta no meio de latas negras de combustível que se entrechocam num rumor surdo. Dessa luta participa, e no mesmo plano que os homens, uma lanterna portátil. A cena final, em que Drisc é arrastado pelos pés, desacordado, os braços estendidos para trás, iluminado pela lanterna portátil, já então em mãos dos homens do Amindra, essa cena é digna das grandes imagens do realismo russo.

E naquele extraordinário cais ensolarado, cheio de papéis brancos soprados pela brisa, termina um episódio da longa viagem de volta, que continua, que não se acaba nunca.

Na indústria cinematográfica americana a divisão do trabalho, para facilitar a produção em série, está largamente desenvolvida. Um filme é uma obra de especialistas de cenário, “découpage”, “décors”, “montage”, “gags” etc. A pessoa que tem a incumbência de supervisionar isso tudo, o produtor, é em geral um homem de negócios. O diretor fica pois com suas possibilidades extremamente limitadas. O diretor tem, na América, raramente, possibilidade de ser

um criador, um realizador, como era na Rússia, na Suécia, e mesmo na França e na Alemanha. Nesses países o diretor, quando não é seu próprio cenarista e “monteur”, que é o caso para a maioria dos filmes de Eisenstein e René-Clair, intervém na intimidade de todos os ramos da produção.

Nos Estados Unidos, exceto para o caso singular de Charles Chaplin, só diretores com a personalidade de um Stroheim ou o prestígio de um King Vidor dos bons tempos, é que conseguiam fazer essa intervenção. Mais modernamente, só John Ford conseguia uma certa liberdade para a escolha do cenarista, alguns atores etc.

No TLVH Ford é não só o diretor, mas o produtor, o patrão. E o filme reflete autenticamente o criador, com todos os seus defeitos e incertezas, e todas suas admiráveis qualidades.

Para cenarista escolheu Dudley Nichols, que conhece de longa data, com quem já realizou, em 1930-1931, *THE SEAS BENEATH*, *MEN WITHOUT WOMEN*; em 1933, *PILGRIMAGE*; em 1934, *THE LOST PATROL*; em 1935, *THE INFORMER*; em 1936, *THE PLOUGH AND THE STARS* e *THE HURRICANE*, e em 1939, *STAGECOACH*. Com o Cameraman Gregg Toland discutiu e estudou tôdas as tomadas de vista. Em pleno entendimento com James Basevi, com quem já trabalhou nas cenas do furacão do *THE HURRICANE*, realizou a tempestade do TLVH. Dirigiu Thomas Mitchell com quem já colaborara em *THE HURRICANE* e *STAGECOACH*. (No tempo das Diligências), John Qualen que já dirigira em *GRAPES OF WRATH*, John Wayne que tirou dos “westerns” para um papel em *STAGECOACH* etc. E finalmente repartiu com Walter Wanger, o produtor de *STAGECOACH*, as responsabilidades da produção de TLVH.

Trabalhou com gente que já conhecia e que escolhera livremente. O resultado foi admirável e nos faz desejar uma chance idêntica para King Vidor, Firtz Lang, Mamoulian e mais alguns outros, para que se possa fazer uma idéia

clara sôbre a decadência desconcertante dêsses trabalhadores de imagens. É verdade que para quem tem sempre em mente o problema *ainda não solucionado* — cinema silencioso — cinema falado — um dos aspectos gerais da questão é bem conhecido.

O itinerário artístico de John Ford é muito longo, e diferente do da maioria dos velhos diretores de cinema. Ford começou a dirigir filmes em 1915, em pleno período de formação do cinema, atravessou tôda a era classica do cinema silencioso, entrou no período falado, e diferentemente de seus companheiros de jornada, o grande David Griffith á frente, que produziram o melhor de sua obra durante o período silencioso, Ford só em 1934-1935 é que, se destaca como um artista com uma personalidade, com um “élan”. Dêsse longo período de aprendizado não se sabe muita cousa, além do nome de alguns filmes que produziu. O crítico italiano Ettore Margadonna se interessou por um THE IRON HORSE, “western” realizado em 1924 que mostra a construção da primeira estrada de ferro no sertão norte-americano, e um THREE BAD MAN (1926), filme que se desenrola durante a “Gold rush” de 1877 na Califórnia. De qualquer maneira não são filmes catalogados.

John Ford provocou a atenção dos críticos em 1934-1935 com três filmes: THE LOST PATROL (A patrulha Perdida), THE WHOLE TOWN'S TALKING, e sobretudo THE INFORMER (O Delator). O primeiro, a luta de um grupo de homens contra o deserto, a sêde, o calor e os nativos, é um filme com bastante dignidade e simplicidade e guarda-se dele, saudosamente, a imagem de homens e cavalos matando sofregamente a sêde numa poça de água encontrada num oasis. O segundo, que não conheço, parece ser uma comédia de quiproquós realizada com grande habilidade. Do THE INFORMER, uma das obras mais importantes de John Ford, diremos alguma cousa num parágrafo abaixo.

Ultimamente, antes do TLVH, tivemos dois filmes de John Ford, em 1939 STAGECOACH (No Tempo das Diligências) e em 1940 GRAPES OF WRATH (Vinhas da Ira). O primeiro é um filme desigual em que se encontra do ótimo e do péssimo. O início é admirável, e os americanos que frequentemente sabem começar um filme, raramente *lançaram* uma história tão bem como a dessa diligência cheia de passageiros heterogêneos (Mitchell, médico bêbado; Carradine, aristocrata jogador; Wayne, bandoleiro simpático, uma “poule” bôa alma etc.) que devem viver juntos uma aventura cheia de perigos. Admiram-se ainda no desenrolar do filme alguns velhos temas do velho “Western”, vivificados por um sopro novo, e as magníficas cenas finais da luta singular dos dois homens na rua mergulhada em completa escuridão. Detesta-se particularmente o episódio da cantoria na estalagem quando o filme, literalmente estrangulado, *cai e pára*. No GRAPES OF WRATH, ficamos comovidos diante da dramática viagem do caminhão cheio de mulheres, crianças e homens sofredores, no meio dos quais surge a figura heroica da “ma” Joad, essa extraordinária Jane Darwell, e diante da nobreza estranha dessas fisionomias esquálidas focalizadas de baixo. GRAPES OF WRATH é um filme que analisado com frieza no plano propriamente cinematográfico, é simplesmente bom, mas que merece ter um destaque especial, devido ao fato de ser uma obra que nos permite uma meia hora de emoção em plena comunhão com os desgraçados do mundo.

No conjunto das obras de seu diretor TLVH deve ser colocado, juntamente com THE INFORMER (O Delator) e THE PLOUGH AND THE STARS (Jornadas Amargas) entre os que poderiam ser chamados de tipos irlandeses de filmes de John Ford. Não vi THE PLOUGH AND THE STARS, com Barbara Stanwyck e Preston Foster, realizado em 1937. O físico Ochiellini, um dos

mais fiéis amantes do cinema que conheço, me informou que é o mais profundamente irlandês de todos os três. A ação passa-se em plena revolução irlandesa de mil novecentos e vinte um. Trabalham nele Barry Fitzgerald e Joseph Kerrigan, respectivamente o Cocky e o Nick de TLVH, ambos irlandeses.

THE INFORMER é para mim, depois de TLVH, a obra mais importante de John Ford. Admirei a atualmente rara unidade de desenvolvimento desse filme, a peregrinação pelos bares de Dublin do delator, encarnado em Victor Mac Laglen, cuja personalidade nunca foi melhor aproveitada; conheci Joseph Kerrigan que nos apresentou aquela canalhice plástica que devia transformar-se em TLVH na melhor do cinema americano; assistí a uma cena fúnebre, das cenas fúnebres de John Ford, quando o corpo do revolucionário irlandês morto (Preston Foster) é velado por sua família e pelos companheiros e entra o delator, o culpado daquela morte, que no meio do silêncio começa a dar pêsames aos gritos e deixa cair umas moedas cujo tilintar o reduz ao silêncio, e que tem um brilho estranho. Além disso é inesquecível aquele cartaz com o retrato do revolucionário e a promessa de um prêmio para quem o entregar à polícia, aquele cartaz que é levado pelo vento, tema querido de Ford, e que se cola às pernas do delator perseguido pelo remorso. Aceito mesmo o fim discutível, na Igreja, porque a sensação de Irlanda que se tem durante todo o filme, continúia até a última imagem.

No TLVH a Irlanda também está sempre presente, nos atores, nos sotaques, nas músicas, nas canções, nas danças, na saudade da Irlanda, no Limehouse londrino, cuja fauna é predominantemente irlandesa e cuja atmosfera lembra incessantemente a dos "bas-fond" de Dublin.

A alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. Demonstração de que o ci-

nema é uma arte nacional — fundamento número um da Nova Arte.

Ainda duas questões. — 1.^a — TLVH não admite reações sentimentais no mau sentido. TLVH é um filme másculo. A atitude do comandante do S. S. Glencairn cortando a palavra ao armamentista, tôda vez que êste queria fazer literatura com o perigo que os marinheiros iam correr, é uma advertência de caráter muito mais geral do que pode parecer à primeira vista.

2.^a questão — Deus, o Cristo, estão ausentes de TLVH? Não creio. A vontade que tem todos aqueles homens que Ollie volte para casa, porque *êle* tem um lar, porque *ele* tem uma mãe, essa *vontade* nos coloca diante de uma *comunhão* e de uma *solidariedade* que nos foram ensinadas pelo Cristo.

NOTA DO REDATOR: esta crítica sugeriu ao snr. Décio de Almeida Prado, que a pôde ler na redação da revista, a carta que publicamos abaixo por julgar que focaliza alguns pontos psicológicos do filme que não tinham sido suficientemente discutidos em nossa crítica:

Meu caro Paulo Emílio,

Há em sua crítica ao “The Long Voyage Home” algumas afirmações que levantaram em meu espírito dúvidas que desejo submeter ao seu critério crítico. Você considera “The Long Voyage Home” como um drama, exatamente porque nele aparece o destino — no caso a “condenação ao mar” para alguns marinheiros — e a luta inútil dêsses homens contra o destino, procurando fugir à condenação. Você diz numa frase, que resume tôda a situação: “No T. L. V. H. quem impera implacável é o destino: é a história de um punhado de homens condenados ao mar”. A luta contra o destino você apresenta no mo-

mento em que todos, terminada a viagem, negam-se a renovar o contrato “quando os homens desembarcam em Londres dispostos a não mais voltar para o navio” “homens que não querem mais aquilo, que querem ter uma vida diferente, que querem fugir”. Você acredita pois inteiramente na sinceridade dessa tentativa de fuga. E a condenação ao mar, a resposta do destino, você apresenta na volta ao navio na manhã seguinte, depois das peripécias da noite, quando os marinheiros aparecem no cais “um a um, abatidos, igualados no mesmo Drama, mesmo o inquieto Cocky que provavelmente mais uma vez **reclamou** e que é levado a fôrça pelo Destino, representado na circunstância por um par de imensos “policemen” ingleses”. Você chega mesmo a considerar a volta de Ollie para a Suécia, essa fuga à condenação, como uma “tentativa de “happy-end” parcial que não nos convence”.

É êsse seu ponto de vista. Pois eu me inclino mais para outro, se não contrário pelo menos bastante diferente: para mim o que êsses marinheiros mais desejam, conciente ou inconcientemente, não é fugir ao seu destino de marinheiros e sim realizá-lo, não é, em caso algum, permanecer em terra. Você se lembra que quando todos se negam a renovar o contrato o “Donkey-Man”, o cínico da turma e portanto o mais conciente, não se ilude nem um momento e renova-o imediatamente, sabendo já, como o capitão do navio que conhece seus homens também sabe, que voltarão todos, um a um. Para mim quem exprimiu claramente o desejo de tôda a tripulação foi o “Donkey-Man”. A diferença é que os outros, sem a sua serenidade, necessitam um processo psicológico mais complicado e mais demorado para voltar. Êles precisam primeiramente gozar a sensação de liberdade e de disponibilidade percorrendo as ruas em bando, completamente livres de qualquer contrato que mantenha a lembrança do navio e do destino. Mais tarde, nas tavernas, êles saberão se embriagar, saberão gastar todo o dinheiro ganho penosamente na travessia perigosa e o pretêxto pronto, o pre-

têxto que os desculpará perante si mesmos, isto é, simulado o destino, êles saberão voltar ao mar, presos a êle por um sentimento ambivalente ao mesmo tempo de revolta contra a condenação e de aceitação da condenação, isto é, de amor e ódio ao mar, como bons marinheiros de O'Neill que são. A bordo encontrarão o sereno ou cínico Donkey-Man, para quem tudo se resolveu facilmente num momento, sem exaltações. E a longa viagem de volta continuará. O reclamador Coxcky irá mais longe e arranjará dois policiais para que fique bem claro, aos olhos de todos e aos seus próprios, que ele foi obrigado a retomar a vida de bordo abandonada com tanta exibição. A comédia da volta á terra durou apenas um dia ou dois, o "Donkey-Man" não acreditou nela, o capitão tão pouco. Mas teve uma finalidade: permitiu aos marinheiros a volta a seus postos com a impressão de terem lutado contra a condenação e ambas as partes do sentimento ambivalente estão satisfeitas. Voltaram e lutaram. Resta apenas saber o que há de consciência e de inconsciência em Driscoll e seus companheiros.

Esta interpretação não se baseia apenas no nome de O'Neill, que não pintaria nunca, segundo me parece, um marinheiro que realmente desejasse abandonar o seu destino, porque então se poderia objetar que John Ford, interpretando O'Neil, o tivesse desfigurado. Na própria fita, já que é ela que estamos analisando, tudo me fala a favor dessa interpretação: o tipo mesmo dos marinheiros, integrados na vida de bordo, a instabilidade deles na famosa excursão à terra, onde se sente o provisório e o excepcional na atitude de cada um, e finalmente o episódio Ollie, isto é, a insistência com que todos colaboram na volta de Ollie para a Suécia e para a agricultura. Esta insistência é por si mesma importante para que se possa esquecê-la, e você a explica por um sentimento de comunhão e solidariedade cristã. Eu daria uma outra explicação, psicológica, em lugar de religiosa ou moral. Em primeiro lugar, os marinheiros sentiam que Ollie não era realmente um marinheiro, era um homem da terra extraviado entre os do mar. Ollie

não tomava parte nas dansas e bebedeiras coletivas, não brigava, era o único (sem considerarmos Smitty — outro extraviado) que tinha ligações com a terra firme — a mãe, a fazenda —, o que sabia e gostava de se recordar da maneira de chamar os porcos na fazenda natal. O sarcasmo, ainda que cheio de ternura, de Driscoll e seus companheiros a êsse respeito, as graças de Driscoll sôbre o arado guiado com uma bússola, lembra logo de início essa oposição entre Ollie e os outros. Sente-se que Driscoll nunca tomará um arado ainda que com bússola, mas sabe-se também, em compensação, que Ollie não poderá ter a morte do marujo Yank, povoada de viagens e incidentes em portos distantes. Ollie sim era um condenado ao mar, com aspirações à terra firme e a outra vida calma e tranquila. Há portanto de início, realmente, um sentido de solidariedade na insistência dos marujos no embarque de Ollie para a Suécia. Mas há outro aspecto interessante. Ollie representava no grupo a ingenuidade, a pureza, a docilidade, a beleza, o que havia de melhor em todos êles. E salvando a Ollie era por transferência um pouco de si mesmo que cada um estava salvando. Só a identificação com Ollie (o seu objetivo resumia o de todos) é que explica, me parece, o caráter de violência e de pessoalidade que a ação dos marinheiros têm. Típico, nesse sentido, é a atitude de Axel, justamente o que mais se queixa na viagem tôda e justamente o que exige de Ollie, com mais vigor e até com ameaças, a partida para a Suécia, como se essa partida representasse mais coisas para êle que para o outro. E entretanto Axel, êle, nada faz efetivamente para fugir à condenação. Por outro lado, e aquí voltamos ao nosso tema inicial, a libertação de Ollie aparece aos olhos de cada um como a própria libertação e uma vez sublimado o gesto egoísta num gesto altruísta, êle podem, mais aliviados, voltar a cumprir o seu destino de marinheiros, destino que aceitam e sabem inevitável. A descida em terra não fôra em vão: Ollie, o puro, Ollie, o extraviado, estava em terra firme, um dos têrmos do sentimento ambivalente de amor e ódio ao mar estava sa-

...ras colet
o Smitty
na firme-
e recorda
O s
ump
o arde
essa opo
muna to
ve-se tam
u morce d
m portos
aspiração
Há por
vidade na
a a Socie
representa
a beba
a Ofi
cada m
e (o sea
ance, o ca
os marinha
Há instanc
me o que
as a parti
e mais m
é ele, nab
Por outr
libertação
propria He
um gesto
mpri o se
e sabem
Ofi. o pr
um des
ao mar



CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO

Em agosto do ano passado foi fundado nesta capital o CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO, entidade que se propõe estudar o Cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações. O CLUBE é dirigido por seus diretores-fundadores, senhores Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Cicero Cristiano de Souza, e Paulo Emilio de Salles Gomes.

Durante o ano de 1940 o CLUBE realizou cinco sessões preparatórias, três delas fechadas sob convite, e duas públicas.

Nas suas reuniões fechadas foram projetados e discutidos 10 filmes de Charles Chaplin do período Essanay e Mutual (1915 — 1916 — 1917), e uma série de filmes alemães de Fritz Lang e Robert Wiene, entre os quais as duas sequências do NIBELUNGEN de Lang: MORTE DE SIEGFRIED e VINGANÇA DE KRIEMHILDE.

Nas duas reuniões preparatórias públicas, que se realizaram na sala de conferências da Escola de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, foram projetados, além de THE IMMIGRANT e CHARLIE CHAMPION de Charles Chaplin respectivamente do período Essanay (1915), e do período Mutual (1916), O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI de Robert Wiene, realizado em 1919 e que é o filme mais característico da Escola expressionista alemã. Na segunda reunião preparatória pública foram projetados dois filmes de Fritz Lang, OS ESPÍOES de 1927 e a discutida obra METROPOLIS realizada em 1926 e que encerra o expressionismo alemão. Depois das projeções abriram-se debates dos quais participaram professores da Universidade, intelectuais e artistas, brasileiros e estrangeiros.

O CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO está tomando agora as últimas providências para sua legaliza-

ção diante das autoridades do País, e em breve iniciará sua temporada de 1941. Nessa próxima temporada o CLUBE organizará dois festivais Charles Chaplin com a projeção do THE PILGRIM realizado em 1921 além de vários filmes dos períodos Essanay e Mutual; um festival Raquel Meller com a projeção de VIOLETAS IMPERIAIS de Roussel e CARMEN de Feyder; uma reunião para estudar o período "cow-boy" do cinema americano, com exibição de filmes de Tom-Mix e Hot Gibson; e uma sessão sobre o chamado "Cinema Russo de Paris", com a exibição do filme de Volkoff, KEAN com Ivan Mojouskine.

Devido à grande repercussão do GABINETE DO DOUTOR CALIGARI, o CLUBE providenciará a reprise desse filme de Robert Wiene. A série NIBELUNGEN de Fritz Lang que só foi exibida em sessão privada do CLUBE, será também projetada em sessão pública.

O poeta e crítico de Cinema Guilherme de Almeida abrirá, com uma palestra sobre suas impressões de 15 anos de crítica cinematográfica, a série de conferências para a temporada de 1941. O escritor Otávio de Faria e o poeta Vinicius de Moraes deverão brevemente falar diante do público do CLUBE sobre a obra de Charles Chaplin.

O CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO está em ligações, para intercâmbio, com CINE ARTE de Buenos Aires e com o FILM LIBRARY do MUSEUM OF MODERN ART de NEW YORK.

O CLUBE tem um interesse todo especial pela obra e pela personalidade de Charles Chaplin e retoma assim a tradição admirável do CHAPLIN CLUB do Rio de Janeiro que existiu sob a direção de Plínio Süssekind Rocha, Otávio de Faria e outros.

Uma das preocupações constantes do CLUBE é o Cinema Brasileiro para o qual envidará o melhor de seus

esforços de crítica, orientação e, num tempo próximo, criação.

Para esclarecer algumas confusões que estão sendo feitas, o CLUBE de CINEMA DE SÃO PAULO comunica que não tem nenhuma responsabilidade na fundação de um clube radiofônico de cinema nessa Capital.

Economia e Direito

Roberto Pinto de Souza

PROBLEMA ATUAL DO DIREITO

O estudioso que, na interpretação do movimento atual do direito, procura esclarecer-se quer pela leitura dos livros, quer pela conversação com varios espiritos, depara um fato dominante: a instabilidade, a incerteza, a insegurança das modernas doutrinas juridicas. Fato este aliás, notado por milhares de escritores contemporaneos. Para comprovar, apanhemos sem escolha, algumas frases mais tipicas.

“Je me vois (Boncasse, La Pensée Juridique Française à l’Heure Presente — Arch. Phil. Soc. Jur.) d’appeler l’attention sur l’atmosphère si troublée et inquiétée dans laquelle se meut de nos jours, la pensée juridique française”.

“Rarement, dans l’histoire (Sylvio Trentin — La crise du Droit et de l’Etat) le monde des juristes est apparu plus bouleversé, plus inquiet, plus desarmé qu’il ne l’est aujourd’hui”.

Essa agitação que se manifesta no campo do direito, não é senão o reflexo da incerteza, da intranquilidade que caracteriza o tempo moderno. Atravessamos uma crise de toda nossa organização social profundamente abalada nas suas bases morais, politicas e economicas, que tem por origem, remota, mas profunda, a técnica. E’ que esta veio modificar inteiramente ás condições materiais, imprimindo a vida social um novo ritmo, quebrando os moldes, dentro dos quais, tinha a humanidade vivido até o momento presente.

De fato foi a técnica, continuamente em progresso, que veio permitir de um lado, o aparecimento da grande indústria. O que trouxe uma modificação de “fonds en com-

ble” de toda organização social. É que esta estava baseada no trabalhador livre, dono do seu trabalho e que o executava através de instrumentos que constituíam a continuação de seus braços, fundiam-se ao seu corpo, amoldavam-se às suas mãos e faziam mesmo parte integrante da sua vida. Hoje é um triste manobrar de manivelas e de alavancas, onde toda a iniciativa do espírito desapareceu.

O trabalho era, em geral, feito em sua própria casa, junto aos seus e assim fazia girar em torno de si a vida familiar e como reflexo desta, a vida social. Daí ser mais artístico, mais humano.

O operário atual trabalha numa grande fábrica, no meio de multidão de pessoas estranhas e hostís. O utensílio de que se utiliza é a máquina. Esta possui vida própria, é sua inimiga. Toma o seu lugar. Expulsa-o. A arte foi substituída pela técnica.

Na grande usina em que trabalha, deixou de ser homem, é uma peça da organização mecânica. Não é indivíduo, mas objeto. Perdeu a dignidade humana. A feição individual foi anulada pela feição estandardizada.

Nas emprêsas modernas os operários se contam aos milhares por cada uma. Dessa aglomeração surgiu problemas que são comuns a todos, o que determinou aos poucos a criação da mentalidade de classe. Os trabalhadores perceberam que, enquanto indivíduos isolados, nada valiam, mas unidos eram uma força considerável. Tiveram a consciência de que, só com a sua classe podiam se elevar e cair. Mais tarde, com a evolução do capitalismo operou-se a passagem da economia livre à economia organizada por convenções. Esta revelou imperiosamente ao capitalista produtor, a consciência de que estava socialmente ligado. É a transformação da economia individual para a economia social e a evolução para uma civilização social.

Por outro lado a técnica, em poucas dezenas de anos, criou a locomotiva, o telégrafo, a fotografia, as linhas de navegação transatlântica, o telefone, o automóvel, a tele-

grafia sem fios, a navegação aérea com o mais leve e o mais pesado que o ar, as ondas hertzianas como condutoras de eletricidade, o rádio.

Assim, “as cidades cresceram para os céus. Os mares coalharam-se de naves de aço. O homem percorre a amplidão com asas de águia. A terra multiplicou as suas mes- ses, as indústrias multiplicaram seus benefícios. Todos os sonhos de beleza e magnificência foram ultrapassados. E nunca o homem dominou mais os elementos, nunca imperou melhor sôbre a natureza”.

Todo êsse mundo novo, surgido com a técnica, revolucionou, com a economia, a vida da sociedade, subverteu a ordem material anterior. O direito, reflexo das condições sociais e materiais, viu-se fundamente abalado nos princípios que lhe havia dado o direito romano. Daí estar passando por uma modificação, que para certos autores é total, afim de se ajustar ao novo ritmo acelerado da sociedade hodierna.

“Se uma simples operária, impulsionando um motor, produz um trabalho que antes dez operários não produziam; se como consequência dos citados inventos e do progresso das ciências aplicadas, as grandes indústrias surgiram e, por sua vez, criaram poderosíssimas organizações dominadas pelos reis do capital e da produção; se em certos ramos, os mais importantes da atividade humana, preciso foi substituir os contratos individuais pelos contratos coletivos, nos quais são partes, não os indivíduos, mas as classes às quais pertencem; se as grandes indústrias federadas impõem aos consumidores uma espécie única de contrato, ou seja o chamado “contrato-tipo” — se tudo isto sucedeu, infantilidade seria o querer-se encontrar lenitivo, ou cura, para os males sociais contemporâneos”, na velha concepção da Escola da Exegese.

Esta elevou em dogma o culto do texto da lei. Substituiu o culto do direito pelo da lei. Pára ela, o direito positivo devia ser a preocupação dominante, exclusiva do juriseconsulto e reconhecia somente como direito positivo, a

lei, e como único direito, o escrito, o formulado e promulgado pelo Estado. “A minha divisa, a minha profissão de fé, diz Demolombe, é: os textos acima de tudo”. “Não conheço o Direito Civil, se expressa Rugnet, ensino o Código de Napoleão.”

A convicção desta perfeição da lei deu ao direito um caráter estático. Êste perdeu a sua vitalidade. Retraiu-se. Fechou-se em si mesmo. Não progrediu. Os juristas perderam-se em considerações estéreis em tórno de artigos e parágrafos e num exagêro de precisão de linguagem, de terminologia, sem que de todo êsse trabalho saísse alguma construção. A doutrina jurídica se estacionou. Da estreita interpretação dos textos legais não podia ser construída uma ciência.

Como esta escola não se preocupou em saber como a lei é feita pelo legislador e com o auxílio de que elementos, quando surgiam os modernos problemas sociais, a doutrina jurídica não possuía meios para os resolver. Os jurisconsultos pararam estarecidos diante da enormidade dos casos da vida social que exigiam uma solução.

Esta havia se transformado de tal modo, assumido um ritmo tão acelerado que não podia mais se reger pelos velhos dogmas jurídicos. A nova feição que assumira as instituições sociais não se amoldavam mais às antigas instituições do direito. Até a velha terminologia havia perdido o seu sentido. Ninguém mais se entendia, sôbre o que fôsse propriedade, Estado, soberania, liberdade.

Era necessário pôr fim a êste desequilíbrio. Para isso havia um grande trabalho a ser realizado. Era tôda uma ciência que se tinha de elaborar. Os juristas não se intimidaram. Lançaram-se a obra com um afã extraordinário. Dêste movimento de construção nasceu a escola, chamada científica, a qual se filiam os maiores jurisconsultos modernos. Estes começaram do princípio, isto é, das fontes do direito, e o maior mérito foi trazer a disciplina jurídica à observação dos fatos, foi irmaná-la com o quotidiano, com os problemas sociais. O primeiro passo a dar na cla-

boração científica do direito foi o de investigar o dado da vida jurídica, ou melhor, a interrogar as realidades que determinam o domínio e circunscrevem o movimento do direito no quadro social. Sôbre estes dados, obtidos pela observação científica, procuraram construir a ciência jurídica.

Houve, na verdade uma completa modificação metodológica. De primeiro, partia-se de uma determinada noção: a de Estado, ou de Indivíduo, ou de pessoa moral, ou de Direito do homem, ou dum texto legislativo que fornecia ao jurista os primeiros princípios de sua exegése e de suas construções. Agora parte-se da observação das realidades jurídicas e sociais. Em lugar de se pensar que os princípios fundamentais do direito são essencialmente noções, que residem no espírito dos indivíduos pensantes e a razão deve tirar o que contém de construção lógica; viu-se que a vida social e jurídica era um fato, e que correspondia às tendências essenciais da natureza humana, e que manifestavam as necessidades fundamentais da vida humana, e, portanto, as regras do comportamento humano deviam ser procuradas no estudo dessas próprias tendências, que, destacando os fins das atividades sociais, fornecessem, ao mesmo tempo, os princípios da sua regulamentação normativa.

A regra de direito deixou de ser estudada independentemente da sua matéria social. Os juristas não a consideraram mais como uma realidade puramente formal mas ligaram a forma jurídica à realidade social e assim a regra de direito passou a ser o que realmente é — uma forma social, um comportamento social.

Esta orientação para o real foi, sem dúvida, obra dos sociólogos, que, a fôrça de estudar os fatos sociais, demonstraram que êsses possuem uma realidade própria e que o direito não é senão um desses fatos sociais, e que, portanto, se comporta como um outro fato social qualquer e, como todos os demais, está preso ao conjunto dos mesmos.

O direito sendo um fenômeno eminentemente social, não pode ser satisfatoriamente compreendido, sem o conhe-

cimento da natureza da sociedade, que é o meio em que elle se realiza. Portanto, sociedade e direito são idéias correlativas, e se há uma ciência que tem por objeto os atos da sociedade em geral, é evidente que deve relacionar-se com aquela cujo objeto é o fenômeno jurídico em particular. Assim, a atividade do sociólogo, que se desdobra pela ampla esfera da fenomenalidade social, encontra-se com a do jurista, que se especializa nos domínios onde surge e se desenvolve o direito.

Assim, passou-se a ver o Código não como uma coisa suspensa no espaço, mas, como revelando uma certa situação histórica, um certo estado de crença, de interesses, do modo como os homens se compreendem e se defendem, e, portanto, sujeito ao vai e vem da vida social.

O exame das várias formas do desenvolvimento da sociedade, da marcha de civilização dos povos, aquí demorada e lenta, alí acelerada e rápida, das causas determinadoras do progresso, tão vário nos diversos agrupamentos humanos, constitue um poderoso elemento ao jurista para que, conhecendo as circunstâncias especiais da sociedade, observando as necessidades diversas que solicitam a ação protetora do direito, formule esse ideal de regras jurídicas que, no momento oportuno, venham ao encontro dos interesses da coletividade, concretizando-se em leis positivas.

Contudo estas duas ciências que procuram investigar o campo do jurídico, fazem-no por sua própria conta. Isto é, a ciência e a sociologia jurídica não andam juntas. Não procuram reunir as suas especulações parciais num corpo só, segundo princípios certos, diretores, de maneira e se construir um conjunto forte, capaz de imprimir ao movimento de reforma uma orientação segura, firme e mais consentânea com a realidade. Juristas e sociólogos elaboraram um material imenso, mas que, infelizmente, não se liga, não forma argamassa. Daí sentirem necessidade de procurar na filosofia um fio condutor, princípios capazes de reunirem os resultados de tôdas as ciências particulares do direito, afim de imprimir uma direção única, verdadeira ao

movimento jurídico. A ciência e a sociologia investigaram a natureza dos fenômenos jurídicos, procuraram as relações que deles derivam e tentaram descobrir as leis que os governam. Mas, para conhecer convenientemente êsses fenômenos, para observar com vantagem êsse tecido de relações, e para formular nitidamente as leis induzidas, precisavam projetar as suas vistas em regiões ainda mais alevantadas, indagando a origem das instituições, a razão de ser do seu aparecimento, a evolução por que passaram nos diversos períodos históricos, as modificações que foram sofrendo com a sucessão das idades, e as causas de ordem física, psíquica ou social que se constituíram fatores dessas grandes transformações. Isto só podia ser conseguido pela filosofia, porque é esta que imprime sôbre tôdas as outras disciplinas sociais particulares uma ação diretora e coordenadora, que as ilumina e as reúne em uma cooperação harmônica, coroando, com a generalidade dos seus princípios, o conjunto dos resultados obtidos pelos estudos especiais.

Sintoma bem preciso da necessidade filosófica no campo do direito é o discurso pronunciado por Isiepel, um dos mais ferrenhos positivistas do direito, e que vem transcrito nas "Direcciones Contemporaneas del Pensamiento Juridico" de Recasens Siches.

"Desde todos os terrenos, dizia Triepel, experimentase hoy el anhelo hacia la Filosofia; se busca una integracion en el Todo, el lograr un sentido unitario para la vida. Los juristas sentimos hoy penosamente el error de nuestros abuelos que renegaron de la Filosofia quedando sumidos en un marasmo de articulos y parrafos, en un tumulto de fragmentos desprovistos de todo sentido, en una situacion caótica. Desde todos los campos del Derecho se clama hoy pidiendo el retorno a la Filosofia juridica".

Aliás, não é só no campo do jurídico que se pede a volta à filosofia. A crise que se processa hoje em todos os ramos do conhecimento, é uma crise filosófica. É que a ciência deslumbrada de suas certezas, não duvidava esgotar o conhecimento, pela revelação integral das leis que regem

os fatos e as coisas do universo. E o homem entregou-se cegamente a ela. Com isso perdeu o sentido do humano. Afastou-se de si mesmo e lançou-se às cegas no estonteante torvelinho científico, que lhe dava a ilusão de domínio pleno sobre a natureza. Quando acordou já era tarde. Achara-se num labirinto de dados científicos. Urgia encontrar uma solução. Daí a crise e a volta à filosofia. Só esta podia dar uma síntese de todos os conhecimentos, podia reunir o material científico num corpo único e mostrar ao homem qual a maneira de se utilizar dele. Só ela dá direção, congrega as diversas ciências em torno de princípios diretores. Suas vistas são mais amplas, abrangem um vasto horizonte, no qual não se trata apenas do científico, mas de toda a organização global do universo. A atividade filosófica tende irresistivelmente para concepções totalitárias. A filosofia aspira atingir a universalidade, enquanto que as ciências especiais se aplicam principalmente ao particular, ao concreto. A filosofia aspira atingir unidade sistemática e ausência de toda contradição interna, ao passo que as ciências particulares se contentam com conhecimentos parciais e não se dão o trabalho de verificar se estes coincidem com o todo.

Além disso é ela que trata dos problemas mais importantes e mais difíceis, cuja solução ainda não foi encontrada e que, de contínuo, desafiam a inteligência humana, qual seja o sentido do mundo e da vida.

Os problemas humanos mais difíceis e importantes que são tratados pela filosofia não foram os mesmos nas diversas etapas históricas por que tem passado a humanidade. Cada momento histórico apresenta os seus problemas e a eles a filosofia se entrega com todas as forças. Podemos dizer que houve tantas filosofias quantos foram os momentos históricos vividos pela humanidade. Assim foi primeiramente considerada como saber desinteressado e se definia ciência das causas primeiras, ciência dos pri-

meiros princípios. Não visava indagar das realidades positivas, quotidianas e perturbadoras que passavam indiferentes aos olhos dos filósofos. Contemplava apenas, não experimentava. Êste tipo de filosofia correspondia às condições particulares da Grécia, de Roma e da Idade Média.

A partir de Galileu, porém, com o desenvolvimento moderno das ciências e a introdução do método experimental, os objetivos do saber se deslocaram e a filosofia teve de transformar a sua antiga atitude contemplativa para a nova atitude de análise, de experiência, de intervenção diante da natureza, o que determinou a transformação do seu conceito. Daí adveio ao homem de então a necessidade de encontrar novos fundamentos, para enquadrar as recentes modalidades do ser e da vida.

Descartes foi o primeiro a ter a intuição da nova ordem de cousas, e foi devido a essa intuição que êle ocupou em relação à metafísica uma posição que significa apenas a defesa da situação de uma ciência contra a filosofia ambiente; é que êle compreendeu que a marcha da civilização da humanidade se inicia com o problema técnico e só depois é que haviam de surgir o moral e o político.

Descartes queria dedicar-se primeiramente à elaboração da ciência, para com esta construir as máquinas e assim imprimir ao mundo um novo ritmo, uma nova civilização.

O problema moral não preocupava Descartes que assim o declarou no seu "Discurso sôbre o Método". O que o prendia no momento era a construção da ciência e de um mundo que fôsse baseado na técnica — quando a sociedade já se achasse organizada maquinalmente, então seria a ocasião de encarar o problema moral.

Êsse movimento científico de que Descartes foi o precursor, foi continuado, não por filósofos ou cientistas franceses, mas pelos economistas ingleses do século XVIII que, com o seu senso de oportunidade, souberam aproveitar-se da ciência construída no século anterior pela França, para

com ela construir suas máquinas e impor ao mundo sua marca particular.

A Alemanha, que até então seguira em parte êsse movimento filosófico com a "Anfklärung", viu surgir no cenário histórico a figura de Emanuel Kant, que pode ser considerado como o liquidatário da "Filosofia das Luzes", pois que, com êle, uma nova orientação será dada ao pensamento filosófico. Já não é mais a ciência que ocupa o principal lugar no poderoso cérebro dêste grande pensador: ela será suplantada pela moral. A era da técnica havia passado, cogitava-se agora da construção de uma base moral para o mundo: é o início da filosofia moderna da qual Kant é, mui justamente, considerado o fundador.

No entanto, o filósofo do Koenigsberg trazendo à nova concepção do pensamento um grande auxílio, o de encarar não apenas o lado técnico como o lado moral do Universo, trouxe também às novas idéias uma noção prejudicial, desenvolvida principalmente por seus continuadores: — a negação de todo conhecimento à qual se seguiria a impossibilidade de se chegar a uma ordem material e a uma organização técnica da humanidade.

Kant procurou tirar da ciência racional uma moral também racional; podemos dizer que a sua é uma filosofia que se baseou na ciência para dela tirar uma moral que fôsse científica também, mas que o fez com tal violência que acabou por negar a ciência, pois que esta foi submetida a leis morais de tal forma, que chegamos a uma concepção de ciência, que só seria científica quando obedecesse a essas leis morais!

Não é difícil compreender por que Kant foi levado a encarar o problema moral: a causa é representada pelo momento histórico alemão:

O século XVIII foi para a Alemanha o século de seu Renascimento. Enquanto os outros países se organizavam em Estados e formavam suas conciências nacionais, o Deutschland estava mergulhado em lutas religiosas. O território alemão era o campo de batalha da Europa, o cor-

redor pelo qual passavam os exércitos saqueadores europeus. Uma vez cessadas estas correrias guerreiras, a Alemanha procurou uma estabilidade, uma unidade e foi Kant quem melhor sentiu as angústias do momento e compreendeu a sua significação. E dessa compreensão veio a idéia de organizar o mundo numa outra base e iniciou êle sua obra por uma crítica ao conhecimento, procurando erguer sôbre esta todo o seu edifício moral.

E a conclusão a que Kant chegou na crítica ao conhecimento, ou melhor, na Crítica da Razão Pura, é que nós conhecemos apenas nossas idéias, sem que saibamos sequer se elas correspondem ao real.

As cousas como elas o são realmente, formam o que Kant chamou o noumeno, a coisa em si, "das Ding an sich", inacessível às nossas formas cognitivas, não podendo ser objeto de nosso conhecimento. As impressões que recebemos das cousas constituem o que Kant chama fenômenos; e a estes unicamente se referem as formas da sensibilidade e as categorias da razão; aos fenômenos fica restrito todo o nosso conhecimento.

Essa conclusão é a tal ponto aniquilante que Kant escreveu em seguida a Crítica da Razão Prática: êle próprio ficou aterrorizado com as conclusões a que chegara na Crítica da Razão Pura. Se o homem, na ordem especulativa, não é capaz de atingir um verdadeiro objetivo, não o será também na ordem prática — e isso importa na destruição da ordem moral e jurídica, na anarquia da ordem humana.

Ora, Kant era um homem de hábitos regrados, e foi êle quem mais sacrificou à noção de dever pelo dever. Cumpriria o dever, não por uma recompensa, mas por ser o dever. E êle, que era um homem de uma moralidade extrema, sentiu-se chocado ao terminar a Crítica da Razão Pura e procurou então restaurar, com a Crítica da Razão Prática a sua Crítica da Razão Pura.

Qual o princípio que domina a vida do homem? O imperativo categórico. É um princípio que a razão formula independentemente da experiência. O imperativo cate-

gorico é esse princípio universal: “procede de modo tal, que esse procedimento possa ser universalizado”. Pergunte a si mesmo: se todos praticassem êste ato que estou praticando, a vida social seria possível ou seria destruída? No primeiro caso o ato é bom, no segundo é mau.

O princípio mau não pode ser universalizado porque importaria na destruição da ordem social e consequentemente no fim da espécie humana: daí ser o imperativo categórico o princípio fundamental de tôda ordem moral e jurídica. E Kant legítima esse princípio pelo simples exame da natureza humana. Sua moral é formalista. Todo homem que procede por um elemento qualquer extranho a essa moralidade absoluta não possui uma vontade autônoma, mas heterogênea: são princípios formais e “a priori”.

O mundo moderno ainda é em sua maior parte uma expressão dos grandes reformadores religiosos como Jesús, Lutero e Confúcio. Todos nós trazemos inconscientemente no nosso espírito e em nosso coração, transmitidos por uma herança moral secular, fragmentos de uma das almas destes reformadores que marcaram com suas individualidades dominantes os grandes pensamentos essenciais à humanidade.

Kant é a expressão exata dessa influência dos reformadores. Lutero, depois de ter pôsto fim à doutrina da salvação cristã e deixado a humanidade entregue à sua própria perdição, aventou a “justificação pela fé” e, assim, redimiu aquela mesma humanidade que antes gravara com o sinal da perdição. Kant também, depois de ter destruído todo o conhecimento e lançado o homem na danação eterna, cria o imperativo categórico que o eleva novamente à dignidade humana e lhe indica o caminho para a salvação.

Kant foi também, ao lado de Lutero, um dos maiores educadores da consciência alemã. É que o imperativo categórico veio dar expressão a algo que estava profundamente enraizado na velha mentalidade prussiana. “Evocou, por êste princípio, tudo aquilo que havia de servidão alegre-

mente aceita e orgulhosamente lembrada nesta palavra que, num mundo de soldados e funcionários, resume uma tradição secular: die Obrigkeit”.

Kant, contudo, não resolveu o problema. O que fez, foi indicar o novo rumo que deveria tomar a filosofia, isto é, que o problema da modernidade é um problema moral. Todos os filósofos alemães posteriores a Kant vão se preocupar com êste problema. E podemos dizer a única filosofia que existiu no século XIX e que existe no século XX, é a alemã; porque é a única que procura resolver os problemas da atualidade. Os filósofos alemães foram os primeiros a perceber a nova orientação que deveria ser dada ao pensamento filosófico, afim de apresentar soluções aos angustiantes enigmas que desafiam a argúcia dos pensadores. Foram estes filósofos, também, os únicos a terem a intuição de que êsses problemas morais só poderiam ser resolvidos por uma melhor organização da sociedade e do mundo e que, portanto, em última análise, o problema moral era um problema político.

Antes da Revolução Francesa a filosofia considerava que a salvação do homem se faria pela propagação da ciência. Era a idéia de que os conhecimentos científicos mais e mais profundos, iriam contribuir para a salvação da humanidade, mesmo que não viessem a ser utilizados. Essa atitude, que, aliás, é semelhante à assumida por Erasmo com relação a Lutero, rompe-se no século XIX, sendo Kant, como disse, o iniciador dessa ruptura.

Para o filósofo de Koenigsberg o trabalho científico está submetido a leis morais. A ciência é algo que progride e que se destrói à medida que se desenvolve. Assim, conduz o progresso científico a uma insatisfação moral. Além disso, a ciência faz parte de um domínio inferior, porque não tem responsabilidade. Ela é um instrumento nas mãos do homem. O seu objeto não reside na finalidade humana, mas no destino moral que poderemos dar às construções que a ciência nos permitirá fazer.

Essa posição vai acentuar-se no século XIX. Assim para Schopenhauer o conhecimento é um instrumento a serviço do instinto. Em Nietzsche a posição se torna bem clara, a ciência é um instrumento, e chegamos à concepção moderna — o homem dirige as suas pesquisas para os domínios de suas necessidades. Portanto, a ciência não é um campo de especulações intelectuais: é um instrumento especulativo em sua primeira fase, mas, a finalidade verdadeira é uma finalidade prática.

A partir da Revolução Francesa a velha filosofia cartesiana foi completamente ultrapassada. Já havia realizado o essencial de seu trabalho: defender a ciência e seu futuro em relação à sociedade moderna. A razão da profunda decadência da filosofia francesa do século passado, é de se obstinar a defender a ciência e, portanto, a trabalhar numa tarefa já completa e encerrada; enquanto os alemães lançavam a verdadeira filosofia do século XIX, que não é mais a de defender a posição da ciência, pois esta posição já está assegurada e sim desenvolver uma filosofia política, no sentido de que, uma vez equipada a humanidade pelo espírito científico, surgiu um novo problema — o de acomodar a estrutura política, jurídica e social a êsse novo equipamento.

Êste problema não pode ser resolvido pelas ciências jurídicas e sociais. Estamos longe do conceito que Dino Bueno expressou ao tomar posse de sua cátedra na Faculdade de Direito, no ano de 1876, no qual dizia:

“A ciência só, demonstrando racionalmente os direitos e as relações dos indivíduos e das sociedades, convertendo as idéias em dogmas inexpugnáveis para a razão, em fortes e invencíveis convicções para tôdas as consciências; a ciência só, atingindo seu mais alto grau de poder e fortificando as consciências, poderá estabelecer solidamente o equilíbrio permanente e estável das fôrças humanas, condição de verdadeiro progresso para os indivíduos e para os povos”.

As ciências jurídicas e sociais não podem por si sós resolver os árduos problemas do direito na atualidade. E'

que essas ciências não possuem nem unidade, nem princípios diretores. Elas necessitam de uma base, de um ponto de apóio para poderem se erguer em corpo doutrinário e precisam de uma orientação firme, afim de atingir o fim a que se destinam. Isto é, as suas investigações no campo do social e as soluções que apresentam aos problemas sociais, são dirigidos segundo um princípio ideal. Assim, no século passado e mesmo no atual, tôda a ciência jurídica esteve baseada nos princípios individualista e liberalista. Estes princípios não eram de ordem científica e sim filosófica. Correspondiam ao ideal das gerações passadas e às condições históricas do momento. Hoje não se adaptam mais às novas situações sociais. Urge encontrar novas diretrizes filosóficas para que o direito se erga novamente em doutrina e saia dos cáos da crise em que se debate.

É nesse sentido que dissemos ser moral e político o problema filosófico atual. Não queremos dizer com isso que a filosofia prescindia das ciências sociais. Muito ao contrário. Se aquela fornece direção, estas entram com os materiais sôbre os quais deve o filósofo construir o seu sistema. É que só estas ciências podem investigar os males de que sofre a humanidade. Só elas é que estão em contacto com o quotidiano e, portanto, só elas é que podem sentir os defeitos da organização social. Daí a necessidade de congregar a ciência jurídica, a sociologia e a filosofia. A incerteza, a insegurança das modernas doutrinas jurídicas reside justamente nesta separação. O jurista cientista se cantonou no campo limitado da ciência. O jurista filósofo se deixou levar por considerações abstratas. Ambos seguiram caminhos errados. Felizmente uma nova orientação anima o campo do direito e tem por objeto a fusão dêstes três ramos do conhecimento — o jurídico, o social e o filosófico.

A tarefa mais importante, contudo, cabe sem dúvida à filosofia e o problema atual do direito é um problema filosófico.

“Neste sombrio momento que atravessa a humanidade, diz João Arruda (lente catedrático de Filosofia do Direito na Faculdade de São Paulo), êsse problema reclama insistentemente solução. Ou solvê-lo, ou ver a cultura hodierna, arcando-se sob o pêso dele, desaparecer, como outrora foi, pelas ondas do oceano, coberta a velha Atlântida. E’ enigma que desafia a inteligência dos moços e que lhes diz, do mesmo modo que a antiga Esfinge: “ou tu me decifras, ou eu te devoro”.

Ciência

Marcello Damy de Souza Santos

“A CIÊNCIA É UMA AVENTURA”

“I know well I am a mortal, a feeble thing and fleeting:
Yet when I watch the wheelings of myriad star on star,
My feet touch earth no longer. It is as I were eating
At the high God's own table, of Heaven's ambrosia”

(PTOLOMAEUS, trad. F. L. Lucas)

Os desenhos do homem primitivo, encontrados em cavernas, são considerados como o embrião da arte da representação pictórica. Mas bastante difícil é crer que tenham êles sido concebidos e executados por motivos de ordem puramente artística: muito provavelmente, essas representações de animais, atravessados por setas, foram realizadas por razões de natureza religiosa ou mágica, como o intuito, extremamente prático, de assegurar uma boa caça para o dia seguinte.

De maneira análoga, os primitivos ensaios na ciência foram tentados por considerações de ordem prática. A Astronomia originou-se do desejo de construir um calendário para benefício da agricultura, e a razão oficial do apêio, que ainda hoje lhe emprestam os governos civilizados, é que ela auxilia a agricultura e a navegação.

A Astronomia transformou-se mais tarde na Astrologia, que se destinava ao fim, extremamente útil e prático, de prever o destino do homem. A biologia é uma fase do desenvolvimento da medicina. A Química, durante muito tempo, foi apenas a Alquimia, cujo

estudo deveria levar à descoberta da pedra filosofal e do elixir da longa vida. A própria matemática não foi sempre desenvolvida desinteressadamente. A princípio, certas relações matemáticas foram estudadas pelo seu suposto poder mágico; outras, pela sua utilização na interpretação de escrituras cabalísticas.

A princípio, quando o homem, pouco a pouco, foi investigando essa curiosa faculdade mental que é o raciocínio matemático, os teoremas eram considerados como revelações dos princípios fundamentais da constituição do universo. Acreditava-se que tudo era como que uma personificação do número, e, com os pitagóricos, êsse caráter universal da matemática estendia-se também aos universos do pensamento e da emoção. Assim, o número um representava a razão, caracterizada pela sua imutabilidade. A simples opinião, contrastada com a razão, era representada pelo número dois. Êste (provavelmente devido a sua mutabilidade) era considerado feminino, enquanto que o número três era masculino. A essência do casamento era representada pelo número cinco — primeira combinação aditiva do primeiro número masculino com o primeiro feminino...

Essas idéias, certamente bastante obscuras em sua essência, não puderam por muito tempo sobreviver: mas, modificadas e diluídas, elas persistiram por séculos e, atenuadas e incoerentes, vivem ainda nos nossos dias, nas superstições relativas aos números de má sorte.

Essa posição exaltada de pôr-nos em contacto com as "verdades necessárias" é encontrada numa passagem da Quinta Meditação de Descartes:

"Imagino um triângulo, ainda que essa figura talvez não exista e nunca tenha existido a não ser no mundo de minhas idéias. Entretanto, essa figura possui uma certa natureza, ou forma, ou essência determinada, que é imutável e eterna e

que não foi inventada por mim e nem depende de qualquer maneira de meu espírito. Isso é uma consequência evidente do fato que posso demonstrar várias propriedades dêste triângulo, por exemplo, que a soma dos três ângulos internos é igual a dois ângulos retos, que o maior ângulo é subentendido pelo maior lado, etc. Quer queira quer não, sou forçado a reconhecer de uma maneira clara e evidente, que essas propriedades *estão* no triângulo, apesar de não tê-las conhecido anteriormente, e ainda que esteja imaginando um triângulo pela primeira vez. Entretanto, ninguém pode dizer que eu as tenha imaginado ou inventado”.

Para Descartes, as propriedades do triângulo não dependem do espírito humano. Somente muito mais tarde, quando os princípios da geometria foram isolados e convenientemente estudados, e Riemann e Lobatchewsky construíram suas geometrias, baseando-se em princípios diversos, é que pôde-se ver que os axiomas e postulados estavam a capricho dos matemáticos, sendo, portanto, completamente arbitrários.

As propriedades fundamentais da geometria são apenas necessárias no sentido de serem consequências lógicas de postulados e axiomas de partida.

Tomando como base os axiomas admitidos por Euclides, obtêm-se as propriedades que tanto impressionaram o filósofo francês. Mas, partindo dos princípios estabelecidos por Riemann ou Lobatchewsky, obtemos ainda duas geometrias, diversas entre si e da geometria euclidiana.

Não há nenhuma razão *à priori* para a escolha dêstes postulados. Logicamente não há nenhum motivo para supor que o triângulo de Descartes é a revelação de uma verdade eterna pre-existente: êle nada mais é do que uma criação arbitrária do espírito humano e só existiu depois que o matemático o imaginou e em nada

se assemelha a alguma coisa como um pensamento no espírito de Deus.

A idéia de que a matemática nos dá acesso a verdades supersensíveis foi de há muito abandonada, mas há ainda muita controvérsia em relação à sua natureza. Para uma escola, ela representa um dos ramos mais fecundos da lógica formal, para outra, ela é apenas considerada como uma espécie de jôgo.

Os argumentos relativos a êsse assunto são extremamente sutís e fatigantes e o fato melancólico é que, devido à extrema delicadeza e dificuldade do assunto, o seu poder de convicção não é satisfatório.

As ciências perderam gradualmente sua finalidade puramente prática e foram sendo desenvolvidas para satisfazer a curiosidade do homem em relação à natureza do mundo exterior. A procura da "verdade" tornou-se o caráter dominante de seu estudo, enquanto que a utilidade prática de suas aplicações foi, cada vez mais, sendo considerada como um caráter recessivo e acessório.

O desenvolvimento da ciência mostrou que questões de interêsse puramente teórico encontravam depois notáveis aplicações na prática. Estas, muitas vezes, aparecem como sub-produtos da pesquisa pura. Assim, a descoberta por Davisson e Germer da natureza ondulatória do eletron, não foi realizada com o intuito de fornecer um microscópio eletrônico a cada laboratório de biologia; analogamente a descoberta do fenômeno de ruptura do núcleo de Urânio não foi investigada tendo em vista sua futura aplicação à utilização da energia subatômica.

A curiosidade desinteressada tem sido o incentivo mais fecundo da pesquisa científica. A ciência sempre preocupou-se em procurar a verdade. Mas "verdade" na ciência não parece ser um conceito simples e inambíguo. Podemos então perguntar, em que sentido uma

verdade científica é verdadeira. Essa pergunta dificilmente pode ser respondida de uma maneira clara, mas o seu significado torna-se mais compreensível partindo-se da noção de verdade em matemática.

Acabamos de ver que muita controvérsia existe em relação à natureza dessa ciência, e se de um lado duas escolas acham-se em conflito, de outro, ambas nos levam à mesma conclusão: elas puderam mostrar que a matemática não possui o significado transcendental que lhe havia sido atribuído gratuitamente pelos filósofos durante cerca de vinte séculos. A princípio, suas idéias fundamentais foram oriundas da experiência; seu desenvolvimento foi rápido e pouco a pouco foi ela se afastando dos dados da experiência. Ultimamente, ela tem sido desenvolvida principalmente por considerações de forma, — critério que, ao fundo, é de origem possivelmente estética. O fato curioso é que, apesar de seu desenvolvimento autônomo, ela pode ser aplicada como uma linguagem extremamente precisa para a descrição dos fenômenos do mundo real.

Este acidente feliz é tão notável que levou alguns cientistas a concluir que o Universo havia sido criado por um supremo matemático.

Entretanto, necessário é frizar que a matemática não possui nenhuma referência objetiva, se bem que ela não seja puramente subjetiva. De outro lado, a escolha de uma estrutura matemática, adequada à descrição de um certo tipo de universo, é baseada em um critério de verificação *a posteriori* e as enormes dificuldades encontradas pela física teórica contemporânea nos sugerem claramente que, apesar da extraordinária riqueza da criação matemática durante os últimos séculos, o universo é tão complicado que não pode ainda ser perfeitamente descrito por meio dessa ciência.

Na ciência propriamente dita, como na Física, na Química, e na Biologia, a experiência desempenha um papel muito mais importante.

Os conceitos fundamentais da física foram sugeridos pela experiência. O físico foi dando nomes a certas qualidades observadas no mundo exterior da mesma maneira que Adão deu nomes aos animais no Jardim de Eden, e, na sua fase preliminar, os termos fundamentais da física foram introduzidos para designar certas características da natureza.

Certos conceitos como o de massa, por exemplo, isolado por Newton, eram considerados como a designação de um constituinte atual do universo: outros conceitos, como o de forma, posição, velocidade etc., eram considerados como possuindo uma existência objetiva. Outros ainda, entretanto, foram sendo paulatinamente introduzidos, e a alguns, como a noção de força, apresentavam um caráter um pouco misterioso. A força deriva da noção intuitiva de esforço muscular. Mas a explicação dos processos de atração ou de repulsão de dois corpos distantes era extremamente difícil e tentativas foram feitas para explicá-las por meio de choque entre partículas minúsculas. Outra maneira de resolver o mesmo problema era de declarar a noção de força supérflua e construir uma mecânica independente dessa noção (Hertz). Obviamente, a idéia de força começou a ser considerada como mais complicada do que noções mais diretas como os de massa, velocidade, etc.

A dúvida sobre a objetividade desses conceitos físicos torna-se ainda mais aguda quando considerarmos outras entidades que foram mais tarde introduzidas na física. Assim, a noção de energia é um de seus conceitos mais importantes e o princípio da conservação da energia é um dos princípios fundamentais da física.

Antes de enunciar esse princípio, consideremos os fenômenos que sucedem quando uma pedra cai de uma certa altura sobre a superfície da terra. A experiência mostra que a pedra se aquece durante o fenômeno de colisão que se verifica, e que uma parte do calor

gerado é transmitida a uma certa região da terra, vizinha do lugar onde a colisão se verificou. Parece assim que o universo aumentou de energia após a queda do grave. A física nos ensina que essa energia calorífica é proveniente da energia de movimento do grave: durante o fenômeno da queda, o grave vai adquirindo essa energia e, no momento do choque essa energia é máxima e é transformada em energia calorífica.

Mas de onde provém essa energia de movimento que um grave adquire durante sua queda? A resposta é dada introduzindo-se o conceito de energia potencial: um grave possui essa espécie de energia apenas devido à sua posição relativa ao conjunto dos corpos vizinhos. Assim, dados dois corpos idênticos, e situados em altitudes diferentes em relação ao mesmo plano horizontal, a energia potencial não é igual para ambos, mas é maior para o corpo que se acha mais elevado.

Somente com auxílio da noção de energia potencial é que podemos enunciar o princípio de que, no universo, existe uma certa grandeza que permanece inalterável para qualquer transformação observada num fenômeno. A energia potencial só é observável quando transformada e, por isso, apresenta um caráter um pouco misterioso.

Sem a noção de energia potencial, a física pareceria capaz de criar ou de destruir energia. A noção de energia potencial explica as violações aparentes do princípio de conservação da energia. Mas se ela é introduzida na mecânica exatamente por esse motivo, não será ela apenas uma ficção matemática admitida por razões de conveniência?

Diversas tentativas foram feitas para atribuir à energia potencial o caráter de uma grandeza física realmente observável. Dessas, uma das mais curiosas é a que pretende explicá-la por meio de propriedades desconhecidas e inobserváveis do éter. (1) “Suponhamos que um corpo se ache ligado à terra por meio de fila-

mentos turbilhonários no éter, que substituem as linhas de força. O éter acha-se animado de um movimento de rotação em torno dessas linhas e, quando o corpo é levantado da superfície da terra, torna-se necessário realizar um certo trabalho para aumentar o comprimento dos filamentos turbilhonários. O trabalho é assim conservado como energia cinética ou de movimento do éter, e quando o corpo cai, os filamentos turbilhonários diminuem de comprimento e sua energia de movimento passa ao corpo e é representada como energia cinética da massa”.

Este método de raciocínio coloca o princípio de conservação da energia em uma posição em que escapa a qualquer verificação ou desaprovação. Assim, a conservação da energia torna-se um simples ato de fé: ela não possui o caráter de uma característica da natureza diretamente observável pela física experimental, mas torna-se quando muito, doutrina de natureza metafísica. Podemos ver assim como é difícil, na prática, de conservar o critério introduzido por Newton. Na moderna teoria da relatividade, a noção de energia potencial não é usada e o princípio de conservação da energia é um tanto modificado.

A consequência a tirar-se é que a noção de energia potencial não pode ser considerada com uma criação arbitrária: ela é proveniente de uma notável intuição matemática, mas, o problema para o qual ela foi criada não foi corretamente formulado. Infelizmente, o decorrer dos anos tem mostrado que a arte de fazer perguntas corretas à natureza só pode ser aprendida gradualmente, e, muito provavelmente grande parte das dificuldades hoje encontradas pela ciência são provenientes do fato que essa arte ainda não está suficientemente conhecida.

Assim foram abordados diversos problemas para os quais a ciência não pode dar uma resposta. Kepler mostrou que o sistema de Copérnico podia ser descrito

por leis relativamente simples, mas não pôde encontrar uma explicação da razão pela qual essas leis eram obedecidas. Para Kepler, elas apresentavam a evidência da maravilhosa perfeição e uniformidade matemática da obra de Deus. Trezentos anos mais tarde, Sir James Jeans tornou a descobrir que o grande arquiteto do universo era um matemático puro.

Evidentemente, a problemas como êste, situados completamente fora do campo de aplicação da ciência contemporânea, as soluções encontradas podem ser até contraditórias entre si. Citaremos um trecho de Russel:

“Sir Arthur Eddington deduz a religião do fato que os átomos não obedecem às leis da matemática. Sir James Jeans a infere do fato que êles as obedecem”.

Os exemplos discutidos das noções de fôrça e de energia potencial nos mostram que a ciência não constrói seus esquemas unicamente com grandezas físicas diretamente observáveis e que o ponto de vista intuitivo da ciência não é correto. De fato, na ciência existem sempre mitos extremamente úteis, que, frequentemente, são introduzidos sem que deles se tenha consciência exata. Assim, a teoria do átomo de Bohr foi por muito tempo considerada como uma representação perfeita do mecanismo dos fenômenos do microcosmo — se bem que possuísse propriedades que não podiam ser explicadas intuitivamente.

A descoberta do “princípio da imprecisão” de Bohr e Heisenberg mostrou a inutilidade de procurar atribuir a uma parte as propriedades observáveis para o todo e deu uma explicação para o fracasso de tôdas as teorias do átomo baseadas em modelos clássicos.

A necessidade de abandonar as idéias clássicas nas teorias da estrutura da matéria pode ser compreendida não somente por fatos bem estabelecidos na física experimental, mas também por considerações de ordem

puramente filosófica. A hipótese clássica da constituição da uma teoria consiste em admiti-la como formada de um enorme número de pequenas partes constituintes, para as quais são postuladas certas leis relativas ao seu comportamento; destas, deve-se poder deduzir as propriedades na matéria como conjunto. E' evidente que uma tal hipótese não pode fornecer uma explicação completa, uma vez que o problema da estrutura e da estabilidade das partes constituintes é completamente pôsto de lado. Para resolver essa questão é necessário postular que cada parte constituinte é formada por partes menores, em função das quais suas propriedades são explicadas. Evidentemente, tal processo é ilimitado de maneira que a estrutura da matéria está completamente fora da possibilidade de ataque por essas linhas. Como as noções de "grande" e "pequeno" são conceitos relativos, é perfeitamente inútil tentar explicar o grande em função do pequeno.

A discussão precedente nos mostra que só é possível procurar uma solução para êsse problema após definir a noção de "tamanho" de uma maneira absoluta. Convém fazer notar que a ciência somente se interessa por " cousas que podem ser observadas" (observable things) e que um objeto só pode ser observado por meio de uma interação com uma certa influência externa. Em consequência, qualquer observação é sempre acompanhada de uma certa perturbação do objeto observado. Podemos definir um objeto como "grande" quando a perturbação consequente à sua observação é desprezível, e como "pequeno" quando em caso contrário. E' fácil ver que esta definição está de perfeito acôrdo com as noções ordinárias de pequeno e de grande.

Geralmente se admite que, por meio de precauções especiais, a perturbação que acompanha uma determinada observação pode ser tornada arbitrariamente pequena. Os conceitos de grande e de pequena são então

puramente relativos e referem-se à delicadeza dos nossos meios de observação e ao objeto observado. Para dar um sentido absoluto à noção de tamanho, como é essencial na teoria da estrutura da matéria, é necessário admitir que há um limite da precisão de nossos meios de observação e da ordem de grandeza da perturbação consequente — limite êste que é inerente à natureza das cousas e que não pode ser ultrapassado pelo aperfeiçoamento da técnica ou da habilidade do observador.

Como consequência da discussão precedente, somos obrigados a alterar as idéias sôbre a causalidade. A causalidade só se aplica a um sistema que não é perturbado durante a observação.

Se um sistema é pequeno, a observação de suas características é acompanhada de grandes perturbações e, em consequência, não se pode esperar qualquer conexão causal entre os resultados dessas observações. Existe assim uma indeterminação essencial para tais sistemas a qual não possui nenhum correspondentes na teoria clássica, onde a causalidade é lei suprema.

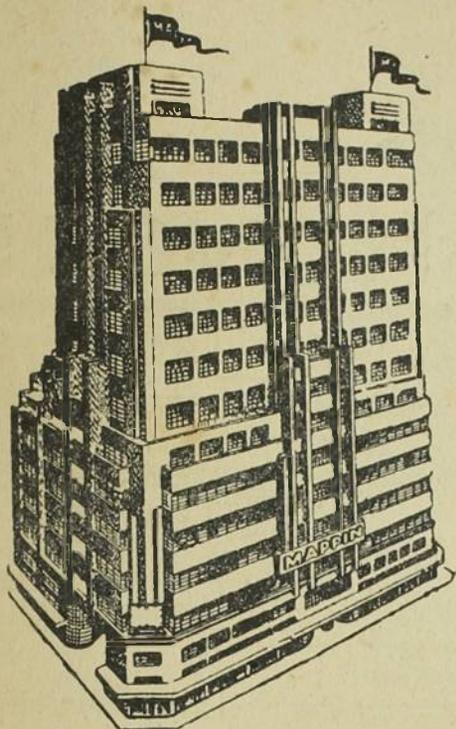
E evidente, mesmo desta breve discussão de algumas idéias científicas, que uma teoria científica verdadeira nada mais é do que uma hipótese feliz de trabalho. Provavelmente, tôdas as teorias científicas estão erradas. As que são atualmente aceitas podem ser comprovadas dentro dos nossos limites de observação. A verdade aparece então, na ciência como alguma coisa que na essência é pragmática. Uma teoria científica pode ser considerada como satisfatória quando capaz de explicar os fenômenos conhecidos e de prever outros capazes de serem verificados pela experiência. Como exemplo, a teoria da gravitação de Newton pôde dar, no seu tempo, uma explicação satisfatória do movimento dos planetas então conhecidos. Subsequentemente, nas mãos de Adam, ela permitiu a descoberta de um novo planeta (Neptuno). Duma maneira análoga, a teoria do eletron de Dirac deu uma explicação satisfatória de

vários fenômenos então conhecidos e permitiu a descoberta do eletron positivo (Anderson) e da “transformação” de raios gama enérgicos em pares de eletrons (positivo e negativo) quando em presença da matéria (Blackett e Occhialini).

A teoria da gravitação de Newton encontrou suas primeiras dificuldades quando os métodos de observação astronômicos permitiram o conhecimento mais pormenorizado do movimento de Mercúrio. As dificuldades encontradas não puderam ser explicadas por qualquer extensão dessa teoria e foi somente Einstein que conseguiu explicar as anomalias observadas no movimento desse astro introduzindo uma teoria radicalmente nova, baseada em conceitos inteiramente novos.

Para atingir a sua finalidade, a ciência tem-se mostrado flexível e condescendente. A física, em particular, nunca hesitou em adotar, diversas vêzes, princípios e conceitos revolucionários ou novos, com o fim de fornecer uma descrição matemática da natureza. Somente devido à inércia de hábitos mentais, certos princípios e conceitos ainda permanecem após ter passado seu período de utilidade. Mas nenhum princípio científico é sacrossanto e nenhuma teoria científica é sustentada com convicção religiosa. Entretanto, a maior parte dos cientistas acreditam na existência de uma verdade final em relação ao universo e que dela, as teorias científicas vem se aproximando cada vez mais. Mas tal afirmação é um ato de fé.

A ciência é ainda uma aventura e tôdas as suas “verdades” são provisórias.



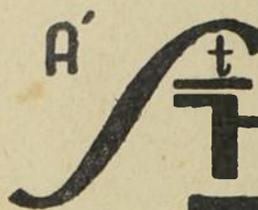
De 23 de Julho a meados de Agosto:

LIQUIDAÇÃO SEMESTRAL

Apesar da crescente valorização das mercadorias em geral, todos os artigos que integram o nosso estoque — artigos, na sua maior parte, importados da Europa e dos Estados Unidos — são oferecidos, durante este período, *por preços sensivelmente reduzidos*. Com esta decisão, queremos proporcionar, aos nossos distintos clientes a esperada e tradicional oportunidade para a realização de boas compras!

CASA ANGLO-BRASILEIRA

Sucessora de MAPPIN STORES

A'  **HONORÉ** L^{TOA}
ARTE E MODA

268 - B. ITAPETININGA — PHONE, 4-4040.

S.PAULO

Fábrica de Louças Fayance "ADELINAS"
BARROS LOUREIRO & FILHOS

S. CAETANO — S. P. R.

Escritório Central: Rua Florêncio de Abreu, 407-1.º — SÃO PAULO
Caixa Postal n. 2.074 — Tel. 2-6323

Esta fábrica exporta seus produtos para todos os mercados brasileiros e para as repúblicas Sul-Americanas.

Produz louça de ótima qualidade, tanto em brancas como em decoradas baixo — e sobre-esmalte

Livraria Freitas Bastos

.....

LIVROS
NACIONAES
e EXTRANGEIROS

RUA 15 DE NOVEMBRO, 62

Talef. 3-2999

JOÃO

ALFAIATE

As ultimas novidades em tecidos ingleses e nacionais — Confeção finissima.

João Vicente Malangrano

Rua Libero Badaró, 137, 4.º andar.
— Fone 2-6749

LA FONTE

A FECHADURA QUE FECHA E DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e
Azulejos, Conjuntos Coloridos,
Materiais para construções,
Sanitarios nacionais e estran-
geiros.



Visite nossa exposição
permanente

**Carvalho, Meira
& Cia. Ltda.**

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



A

CASA

FUCHS

— leader no comercio de Arti-
gos para todos os Esportes —
oferece aos amaveis leitores as
maximas vantagens em Quali-
dade e Preços.

CASA FUCHS

RUA SÃO BENTO, 406

Cartas à Direção

A experiencia que tivemos com o 1.º numero está a exigir uma secção especial para concretizar as críticas, reparos e observações sobre "Clima" que, até agora, tem se resumido ao âmbito das conversas pessoais. Ora, isto não nos basta. E' preciso contar com esta colaboração sob uma forma mais positiva e, para tanto, a partir do 3.º numero, fica aberta esta coluna aos nossos eventuais missivistas.

Seria interessante que estes nossos amigos não se restringissem aos conselhos gerais e ideais mais amplas e fizessem, mesmo, referencias aos nossos colaboradores e redatores, facilitando-nos a tarefa de revelação e seleção dos valores novos.

Além de uma linguagem clara e decente, nada mais se pede. E' evidente que a assinatura sob a carta, mesmo quando o autor deseje se manter sob pseudonimo, é indispensavel para evitar o anonimato.

Toda correspondencia deve ser endereçada:

"CLIMA"

("Cartas à Direção")

Franco da Rocha, 402

S. PAULO

Para o seu PULLOWER exija

LÃ YPÊ

Produto SAMS

LÃ YPÊ não encolhe... Não espicha... E... não amarrota.

LÃ YPÊ

Distribuidora CASA GENIN — R. São Bento, 244

SÃO PAULO

CLIMA

As origens do Romantismo	Jean Gagé
Páginas de Diário	Roland Corbisier
Fraude em Biologia	Erasmus Garcia Mendes
Intercambio e Antônio Pedro	
Invocação para um poema marítimo	Antônio Pedro
Ensaio sobre a comadre	Mario Neme

Livros	Antonio Candido de Mello e Souza.
Música	Antonio Branco Lefèvre
Artes Plásticas	Lourival Gomes Machado
Teatro	Décio de Almeida Prado
Cinema	Paulo Emilio Salles Gomes
Economia e Direito	Roberto Pinto de Souza
Ciência	Marcello Damy de Souza Santos

CLIMA

Revista Mensal

Registrado na D. I. P.

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

Redação: Rua Franco da Rocha, 402 — Tel. 5-6948
S. PAULO — BRASIL

Como esta revista se dirige especialmente aos novos, aos inéditos, esperamos com o máximo interêsse e simpatia a sua colaboração. É, pois, inútil dizer que estamos prontos a publicar todo trabalho que verse sôbre ciência, história, filosofia, crítica, arte, ficção, poesia, etc., que nos seja enviado e nos pareça digno de ser revelado ao público.

Tôda e qualquer colaboração deve ser endereçada à nossa redação.

Os originais que devem vir de preferência datilografados e em um só lado do papel, deverão ainda ser assinados e trazer o endereço do autor. As citações devem ser documentadas.

Ainda que não sejam publicados, os originais não serão devolvidos.

ASSINATURAS:

Ano	30\$000
Semestre	18\$000
Avulso	3\$000

TABELA DE PUBLICIDADE

Capa externa	500\$000
Capa interna	400\$000
Uma página	300\$000
Meia página	160\$000
Um quarto de página	90\$000
Um oitavo de página	50\$000

AS ORIGENS DO ROMANTISMO

(Conferência pronunciada na "Sociedade de Cultura Artística")

O romantismo não é apenas o nome dum grande movimento da historia literaria, mas é, em geral, uma determinada maneira de encarar não só as artes literárias e plásticas, como a vida em conjunto; é uma certa maneira de sentir e de amar. Neste particular, não há dúvida que existe romantismo em qualquer tempo. Quem não conhecerá, por aí, almas românticas, quem por vêzes não sentirá vibrar dentro de si uma dessas almas, ora apaixonadas e expansivas, ora recatadas e silenciosas?

Nesse mesmo sentido, certo é que existiram almas românticas e escritores românticos — principalmente poetas — muito antes de aparecer o moderno romantismo; e há-os até entre os autores antigos, como muito bem perceberam os românticos de 1830 e os seus adversários; eis porque foram uns buscar os seus antepassados entre os autores anteriores à escola "clássica", entusiasmados sobretudo pela época de Luís XIII, tão colorida e pitoresca e rica de almas exaltadas e ambiciosas, julgando os outros, como por exemplo Nisard, ser bastante, para condenar o mau gosto da nova escola, compará-la aos poetas da "latinidade prateada", isto é, a Séneca, a Juvenal, quiçá a Tácito e especialmente a Lucano.

Entretanto, em conjunto, o vocabulário do "romantismo" — palavra cuja origem e emprêgo inicial são, como ve-

remos, assás obscuros e cujo sentido ainda se conserva, até hoje, vago — aplica-se com maior acêrto à geração de escritores e artistas que, a partir de fins do século XVIII e até pouco mais ou menos metade do século XIX, sucedeu a uma geração ainda clássica pelo gôsto e pelo estilo, geração essa que floresceu exuberantemente na maior parte da Europa, alastrando-se a bem dizer por contágio, invadindo, um a um todos os países e que acabou de desabrochar entre 1820 e 1848. Houve, então, um período em que parecia a Europa ter recobrado a antiga unidade espiritual; época essa em que existiu verdadeiramente uma “Europa romântica” unificada, ou antes federada: a Europa das revoluções de 1848, revoluções liberais e nacionais do ponto de vista político, mas que, no seu feitio moral e espiritual foram, quasi tôdas, indubitavelmente românticas. E’ que o romantismo, já na sua última fase e em vésperas da reação “realista” — tanto em política como em arte — tingiu-as tôdas de côres generosas e místicas, inspirando-lhes uma exagerada confiança nas virtudes das multidões irracionais e nos credos coletivos.

O romantismo parece-nos, pois, ter sido a princípio um abalo geral da sensibilidade européia; se, por um lado e por definição, teve caráter nacional e internacional, isto é, se despertou, no interior de cada nação da Europa, a um tempo as fôrças e as ilusões do “gênio nacional” irreduzível na sua originalidade, evoluindo internamente, (neste sentido o romantismo, há um século a esta parte, contribuiu para o perigoso crescimento dos “imperialismos” antagônicos contemporâneos, razão pela qual o barão Ernest Seillière atribue ambos os fenômenos da época moderna, romantismo e imperialismo, à mesma origem doentia), chamou, por outro lado, a atenção para os gênios nacionais, suscitando assim um novo “cosmopolitismo” literário, que em vez de adotar, como meio de expressão, à maneira do século XVIII, uma só língua (no caso, a francesa), distribuiria a cada língua o seu quinhão, dando o primeiro lugar, nessa nova hierarquia das letras, aos grandes gênios nacionais dos diversos

países: na Inglaterra a um Shakespeare, na Itália a um Dante, a um Cervantes na Espanha, a um Goethe na Alemanha, e, na França, precisamente ao próprio Vítor Hugo, que foi quem, no seu “William Shakespeare”, defendeu a todo transe a tese especificamente romântica do “gênio”. Além disso, o romantismo, no auge do seu esplendor, mais ainda que doutrina literária e artística e que poética original, veio a ser uma nova maneira de explicar o universo e a situação em que homem se encontra dentro dele; como era lógico, pendeu o romantismo, na Alemanha, para a metafísica; adquirindo caráter político e social na França. Por volta de 1830, influiu até na maneira de vestir e pentear, nas mobílias e, portanto, no estilo da vida quotidiana. Transformou o ideal de beleza masculino e feminino; interpretou as paisagens, pois houve então não só “paisagens românticas”, derivadas aliás de Rousseau, paisagens que traduziam “estados de alma”, como até árvores românticas — tal o célebre salgueiro de Musset.

Falando em origens “doentias”, vem a pelo citar o sentido patológico que tão frequentemente se dá ao espírito romântico.

Explica-se essa interpretação pela mania inveterada dos românticos em introduzir cenas macabras e sangrentas, especialmente nos seus dramas e romances históricos, e pelo alarde que faziam do tal mal secreto, “O mal do século” (visível já em Chateaubriand, antes da “Confissão” de Musset, falando apenas nos românticos franceses) e explica-se ainda melhor pela predileção mórbida dos mais robustos e saudáveis românticos pelos heróis, e sobretudo as heroínas moribundas, tísicas ou cloróticas. (“Romantiques barbus, aux visages blêmis”, dizia Musset, zombando dos próprios amigos). Provavelmente irritado com tais puerilidades, antipáticas à olímpica serenidade da sua natureza, é que o velho Goethe profere a sentença tremenda e irrevogável: “Para mim, clássico é o que é sadio, e romântico o que é doentio” — sem se lembrar, de certo, das culpas que lhe

cabiam por ter, êle mesmo, inoculado à mocidade européia, em fins do século XVIII, o “mal wertheriano”, de que se curara entretanto radicalmente, por um milagre catártico, eliminando o “morbus” à medida que escrevia a sua obra prima... Uma ou duas gerações após Goethe, o francês Flaubert condena a influênciã perniciosa da literatura romântica, fatal à sua “Madame Bovary”. A partir de Flaubert, vítima involuntaria e porisso revoltada do mesmo mal, tôda uma escola crítica, a que se filiam o Charles Maurras dos “Amants de Venise” (sempre os mesmíssimos George Sand e Musset!) e o Pierre Lasserre de uma célebre tese de doutoramento, atribue caráter de moléstia perigosa, coletiva ou individual, à filosofia passional do romantismo.

Pedimos vênã para discordar dêsse historiadores psiquiatras. Se há, como é possível, germes mórbidos na literatura romântica, se já se discernem tendênciãs patológicas nos mestres do romantismo, assim como, mais tarde, na inspiração poética de um Edgar Pöe, de um Baudelaire, e de um Rimbaud, abençoada seja a doença, capaz de produzir tão belos resultados artísticos! O romantismo foi, sem dúvida nenhuma, uma revolução da sensibilidade européia; como tal, provocou perturbações, desordens, truculências e abusos. Repare-se, porém, que frequentemente o mal romântico foi exagerado e propositadamente cultivado pelos artistas que dele sofriam, ou por mero desfastio, ou com o fim louvável de pesquisar e aprofundar as próprias sensações.

Se assim o encaramos, qual será a origem do mal romântico? Em que momento e em que parte da Europa surgiram-lhe os primeiros sintomas? Desconfiemos, nesta particular, das explicações fornecidas pelos próprios românticos de 1830.

Parece, à primeira vista, que o movimento seguiu rota geográfica, alastrando-se metodicamente de um país para outro. Analisando os períodos de florescência ou de apo-

geu dos diversos romantismos nacionais da Europa, poder-se-á estabelecer mais ou menos a seguinte progressão: Inglaterra e Alemanha, invadidas quase simultaneamente e sob o mesmo patrocínio simbólico de Shakespeare; pois já nos vinte primeiros anos do século XIX eram românticas a Inglaterra e a Alemanha; segue-se-lhes a França, onde a escola romântica do Arsenal, de Nodier a Vitor Hugo, se impõe simbolicamente, no ano da Revolução política de julho, pela revolução teatral da “Batalha de Hernani” (1830); a Itália e a Espanha são, por seu turno, atingidas pelo movimento que nelas vai aliás buscar parte da sua inspiração. Em primeiro lugar, portanto, colocam-se as “literaturas do Norte”, genuinamente românticas e cristãs de inspiração, na opinião de Mme. de Staël; logo em seguida, mas formando grupo à parte, as “literaturas do meio dia”, que a mesma escritora condena com demasiado desdem à inspiração clássica e pagã. Existia aparentemente uma lógica implacável nesse itinerário do romantismo, em que de perto se percebem entretanto veredas e encruzilhadas sulcando o traçado rigoroso. Eis de que maneira, e porque.

Cederam, tanto os românticos de 1830, como muitos dos próprios historiadores do romantismo, irresistivelmente, à tentação de estabelecer uma relação de causa a efeito entre o aparecimento do movimento romântico e a grande crise política e social da Revolução francesa e do Império: tantos acontecimentos surpreendentes e tantos anos de violências e de glória, terminados por uma catástrofe estrondosa, é que acabaram, dizem eles, por provocar a terrível depressão a que os românticos chamam “o mal do século”, isto é, do século XIX. Ésse o quadro célebre delineado, em 1836, por Musset, na sua “Confession d’un Enfant du Siècle”:
“Alors s’assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d’un sang brûlant qui avait inondé la terre; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre; ils avaient rêvé pendant quinze ans des nuits de Moscou et du soleil des Pyramides; ils n’étaient

pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que, par chaque barrière de ces villes, on allait à une capitale d'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde; ils regardaient la terre, le ciel, les rues, et les chemins; tout cela était vide et toutes les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain... Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux". Era natural, nos românticos francêses de 1830, essa impressão; a Revolução de julho, que parecia ressuscitar 1789, confirmava-os nessa convicção, e todos, embora na maioria apoiassem o regime da Restauração, julgaram soada a hora do seu verdadeiro destino. O "relâmpago de julho" como o intitulou Michelet, deslumbrou muita gente mais. Sabe-se hoje, porém, que a revolução da sensibilidade se iniciara muito mais cedo. "Mon mal vient de plus loin", diria o romântico, tal qual a Phèdre de Racine. Essa revolução principiara, no mínimo, com J. J. Rousseau e com a primeira crise que se costuma chamar em França de "preromantismo". O mal já existia, parcialmente, no *Werther* de Goethe, a que já nos referimos e que, assim como a *Nouvelle Heloïse* e o *Emile* de Rousseau, alimentara as sensibilidades européias de 1789.

Já se nota legítimo romantismo, tanto nas principais figuras como nos mais violentos episódios da Revolução, disfarçado embora pelas reminiscências da antiguidade — vejam-se, em L. David, as evocações de Tito Lívio e Plutarco — assim como já é propriamente romântica a retórica dos oradores da época, embora conserve, como a linguagem de Rousseau, a forma do século XVIII. Essa espécie de "geometria apaixonada", característica dos discursos e declarações dos homens da Revolução e usada às vezes pelos filósofos da Enciclopédia de feição clássica, é apenas aparentemente racionalista. Não haverá também romantismo genuíno, disfarçado pelo suposto classicismo de um gê-

nio mediterrâneo, na carreira, na ambição e nos sonhos de Napoleão, do Napoleão que se entusiasmava com a leitura de Werther e que dizia: "L'avenir dira, un jour, s'il n'eut pas mieux valu pour le repos de l'humanité que Rousseau et moi n'eussions pas existé"... A mesma intuição de um paralelismo histórico essencial existe na ingênua insistência com que Chateaubriand compara o seu destino ao de Napoleão, seu contemporâneo com um ano de diferença.

De um lado, a Revolução e a epopéia militar de Napoleão, de outro, a revolução romântica reduzem-se, pois, a dois aspectos da mesma revolução da civilização europeia, a um tempo social e individual. E assim se explica o caráter largamente europeu de ambas. Iniciada a Revolução na França, sabe-se que os seus efeitos, através do Império, se fizeram sentir, direta e indiretamente, na maior parte da Europa (especialmente na Alemanha e na Itália).

Assim, também, a revolução sentimental rompendo com algum atrazo na França, por volta de 1820, não faz senão tornar ao seu berço primitivo.

O primeiro abalo da revolução romântica data de meados do século XVIII, de 1760 aproximadamente, época em que na Europa ainda parecia existir uma civilização homogênea, de língua francesa, de espírito racionalista, de gosto e de estilo clássico. Repara-se, porém, que a revolução das almas já principiara há muito, nos diversos países, mais cedo ou mais tarde, conforme os gêneros literários ou artísticos, quando a alcançou a revolução do estilo e dos *meios artísticos*. De fato, por maior que seja o valor de um Rousseau, de um Bernardin de Saint Pierre e de um Chateaubriand, a língua e a prosa francesa só aos poucos se adaptaram à sensibilidade reinante; isso se sente perfeitamente na língua poética, que num Lamartine, por exemplo, em pleno século XIX, tanto se aproxima da do século XVIII, ao contrário, aliás, do que se dá com a língua revolucionária de Vitor Hugo; e sente-se mais ainda no estilo das artes plásticas, sobretudo na pintura, em que a revolução romântica só se

acentua claramente depois de 1825. Essa falta de coincidência, esse inevitável desequilíbrio entre uma sensibilidade nova e uma nova expressão estética, é que torna difícil compreender o romantismo e discernir-lhe as verdadeiras origens.

O romantismo, tal como se expandiu na Europa, e especialmente na França, de 1830 a 1840 mais ou menos, poderá ser facilmente sentido, mas não será facilmente definido, pois, no ponto a que chegou, carregado de inúmeras influências estranhas e rico de tantas personalidades literárias diversas, invadindo aos poucos todos os “gêneros” antigos e criando gêneros novos — renovando o teatro e o romance histórico — o romantismo, digo, assemelha-se a um feixe de tendências multiformes. De fato, já então se sentem perplexos os que tentam defini-lo. Por nossa vez procuraremos destacar-lhe alguns dos temas essenciais.

Exatamente nesse ano de 1836 — em que parece culminar o romantismo em França — deparam-se-nos uma definição gráfica e uma tentativa de definição literária. Consiste a primeira num desenho simbólico de Tony Johannot, um dos melhores gravadores e ilustradores dos poetas românticos franceses, com o Celestin Nanteuil: o quadro, intitulado “o romantismo”, representa um rapaz elegante e pálido, todo de preto, pensativo e melancólico, languidamente apoiado a uma coluna partida; a lua lá de cima ilumina uma porção de túmulos e uma cruz, ao longe esboçam-se os altos montes da praxe e talvez um lago. Aí está, dir-se-á com irreverência, em todo o seu esplendor, o “bric-a-brac” obrigatório do romantismo, o cenário teatral próprio da escola, se é que, por ventura não se descobrem na composição de Tony Johannot uns toques daquela ironia leve, que então aflorava aos lábios do jovem Musset. Como quer que seja, porém, aí estão acumulados os temas mais surrados e, ao mesmo tempo, mais sinceros do lirismo romântico: tema da meditação solitária, tema da morte e do túmulo, tema das ruínas, (sem faltar a clássica coluna antiga, porém român-

tica, forçosamente partida!), tema do lago e das montanhas, tema do luar: paisagem e estado de alma devidamente entrelaçados. Tal e qual, a vinheta poderia servir indiferentemente de frontispício à maioria das obras primas românticas, a partir de Chateaubriand — que tão magnificamente, inspirado pelo amor às ruínas e pela fúnebre melancolia romântica, soube escolher a sua sepultura — até os compêndios líricos de Lamartine, que se enquadram perfeitamente na paisagem do fundo, mais sentimental que pitoresca, estilização convencional da Suíça, já esboçada, aliás, no tempo de Rousseau pelas composições ainda “clássicas” com que Moreau le Jeune ilustrou a *Nouvelle Héloïse* e o *Emile*. E’ fácil provar que êsses temas pertencem, também fora da França, a todo o romantismo, aplicando-se tanto à poesia de Byron como à dos românticos alemães.

Deve-se o outro ensaio a um tempo mais espirituoso e perspicaz escrito na mesma época sôbre o romantismo, a um poeta inteligente e indisciplinado, filiado à própria escola romântica. De fato, em 1836, Musset publica as famosas *Cartas de Dupuis et Cottonet*, deliciosa correspondência trocada entre dois bons burgueses, oriundos da honrada cidade provinciana de La Ferté-sous-Jouarre, empenhados, ambos, em elucidar o debate que, na sua modesta vila, divide clássicos e românticos. Escolhem para conselheiro um ilustrado escrevente de tabelião — personagem típica das comédias de Musset — que, no caso, abraça a causa do romantismo. Examinam os dois parceiros, sucessivamente, tôdas as definições propostas, a partir de 1825, pelos próprios românticos sem, aliás com sobejos de razão, decidir-se por nenhuma delas: afastam por insuficiente, em primeiro lugar, a opinião que reduz o romantismo a uma simples imitação das literaturas estrangeiras: “Nous crûmes, jusqu’ en 1830, que le romantisme était l’imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais sur le conseil qu’on nous en donna. Il est incontestable, en effet, que ces deux peuples ont dans leur poésie un caractère particulier, et qu’ils ne ressemblent

ni aux Grecs ni aux Romains, ni aux Français. Les Espagnols nous embarrassèrent, car ils ont aussi leur cachet, et il était clair que l'école moderne se ressentait d'eux terriblement. . . .” Atarantados, Dupuis et Cottonet, (que por sinal anunciam já a parelha flaubertiana de “Bouvard et Pécuchet”), procuram o escrevente, que pontifica doutoral e solenemente: “Le romantisme, mon cher monsieur! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire; vous saisissez vainement l'aile du papillon, la poussière qui le colore vous resterait dans les doigts. Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, l'oiseau qui vole et la fleur qui embaume; c'est le jet inespéré, l'extase alanguie, la citerne sous les palmiers, et l'espoir vermeil et ses mille amours, l'ange et la perle, la robe blanche des saules, oh! la belle chose, monsieur! C'est l'infini et l'étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le nu à vif, l'étreint, l'embrassé, le tourbillonnant; quelle science nouvelle! C'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes!”.

Musset escreveu por brincadeira êsse “morceau de bravoure” que, de leve paródia do estilo romântico, passa a caricatura da ênfase, da logomaquia e das perversões da escola. Diga-se de passagem que a sua ironia já parece criticar antecipadamente certas doutrinas e vocabulários da escola simbolista. Aliás, como sempre no que Musset escreve, muita finura e bom senso mistura-se à zombaria: o romantismo é, essencialmente, tanto em França como na Alemanha e na Inglaterra, uma maneira nova de sentir e de fazer poesia e, antes de mais nada, é uma atitude lírica, um entusiasmo quasi religioso; daí, justamente, cair frequentemente o estilo sublime e profundo no ridículo e até na vulgaridade.

Tornando agora aos temas românticos essenciais, tentaremos determinar o momento e as condições da sua formação, lendo os escritores, como Rousseau, e os poetas dos fins do século XVIII, e examinando com cuidado os seus ilustradores, especialmente os mestres “menores” da pintura e da gravura da segunda metade desse século que, mais fielmente que os grandes mestres, refletem as transformações do gosto e dos costumes. De fato, na França pelo menos, é por volta de 1760 que se declara uma revolução da sensibilidade, aparentemente provocada por Jean Jacques Rousseau, a julgar pelo cunho inconfundível que esse escritor, alargando-a e aprofundando-a, lhe imprimiu. De fato, no “rousseauismo” já existe o que se chama propriamente “romantismo interior” ou “romantismo passional”, isto é, o verdadeiro romantismo, pois o caráter pitoresco do colorido e das formas, que tanto se acentua em 1830, e é aliás secundário, surge cronologicamente em último lugar.

Não nos arrisquemos a precisar datas. Contudo, numa obra admirável, o Prof. Paul Hazard provou, há anos, que se declara, entre 1685 e 1720, uma separação radical entre o século de Luís XIV, clássico e monarquista, demasiado dogmático, e o pensamento moderno, renovador e crítico: rompe então uma *crise da consciência europeia*, que promove uma revisão profunda dos valores, especialmente no campo da filosofia política, revisão essa de onde se originam verdadeiramente tanto o século XVIII intelectual como a sua filosofia enciclopedista que, mais cedo que se supõe, começa a solapar as bases do reino do Rei-Sol. E como, nessa evolução, tudo se entrelaça inextricavelmente, depreende-se do livro de Paul Hazard que a reabilitação dos “valores imaginativos e afetivos” era igualmente anterior a Rousseau: não se perceberão nos romances do abade Prévost, mormente na sua *Manon Lescaut*, sinais de romantismo, e não será a sua originalidade reflexo das influências estrangeiras, sofridas pelo autor?

Como quer que seja, vão surgindo claramente, a partir de 1750, os primeiros sintomas nítidos e, por assim dizer, sociais da revolução da sensibilidade: mania da choradeira, que invade bruscamente uma sociedade dantes pouco expansiva e dada à ironia: torrentes de lágrimas em que todos mergulham voluptuosamente, quase pecaminosamente. Nunca se chorou tanto no mundo, nunca se viu tamanho amor às lágrimas: o “lenço” vulgar e desprezível, condenado pelo teatro clássico, entra em cena novamente, logo seguido pelo “punhal” romântico. “Du sang, de la volupté et de la mort”, título barroco, que muito bem se aplicaria à maioria das peças românticas, em que as *lágrimas* precederam o *sangue*. Haverá exagêro talvez em acusar de sêcas e áridas tôdas as almas anteriores a Rousseau; em compensação, não nos enganemos com êsses rios de lágrimas, tão apreciados que Nivelles de la Chaussée chegou a fundar um teatro, só para montar “Comédias lacrimosas”. O excesso de “sentimentalismo” perverteu, aliás, o “sentimento”, contribuindo para essa quasi que hipocrisia das almas da geração revolucionária, de Robespierre a Madame Roland... Convenhamos, entretanto, que mau grado os excessos e a ridicularia, há algo tocante nessa estética das lágrimas que, de meados do século XVIII vai ter, paradoxalmente, a Musset — o mais bregeiro e leviano dos românticos e, também, de todos, o mais choramigas — autor das “Stances à la Malibran” e do verso famoso:

“Vive le mélodrame où Margot a pleuré!”

Mais um dos sintomas surgidos na mesma época: o prazer da solidão. Não era estranha às almas das eras clássicas essa amarga consciência da solidão moral, de que os românticos tiram tantos efeitos patéticos: ninguém tão dolorosamente a sentiu e tão sobriamente a exprimiu como Madame du Deffand nalgumas das suas cartas. A novidade propriamente romântica, que Rousseau instituiu, é porém o

isolamento no seio da natureza, como se vê pelo título de uma das obras mais características de Jean Jacques: "Les Rêveries du Promeneur solitaire"...

Aquí batemos num dos pontos mais especificamente românticos ou preromânticos; surge, exatamente nessa obra, talvez pela primeira vez em língua francesa, o termo "romântico" aplicado a uma paisagem deserta que nada tem de sublime, e é entretanto sugestiva e melancólica: "Les rives du lac de Biemme sont plus sauvages et romantiques, etc..." Já existia o termo provavelmente na Inglaterra, como aparece pouco depois na Alemanha, com pronunciado sentido medieval. Não garantimos que tenham passado insensivelmente, de uma língua para outra, êsses termos, identicos na forma e levemente diferentes no significado. Em Rousseau, paisagem romântica parece significar paisagem própria para enquadrar "romances" sentimentais, à moda inglesa ou à moda do próprio Rousseau: passando-se nas margens do lago Lemman, a *Nouvelle Héloïse* vai descobrir na Suíça o tipo ideal da paisagem romântica primitiva, cujos elementos essenciais são lagos, montanhas e brumas, nada sublimes nem pitorescos. A partir de Rousseau e Gessner, a Suíça fica sendo a pátria do romantismo lírico internacional, porém os românticos vão, aos poucos, trepando das margens moderadas do Lemman para os píncaros, e subindo até os gelos eternos. Só na segunda metade do século XVIII e, daí por diante, através das miragens de Ossian e das teorias de Mme. de Staël, é que cresce na Europa, e em especial na França, o prestígio dos países nórdicos, cujas paisagens selvagens e nebulosas servem de quadro ideal para a inspiração dos poetas românticos. Póde-se afirmar que um lírico romântico como Lamartine, apaixonado embora pelo céu da Itália, só enxerga as paisagens através da sua "rêverie". Dia virá, porém, em que o romantismo ouve a voz dos poetas amantes do pitoresco e das formas. Tinge-se então a paisagem romântica de côres brilhantes, como por exemplo nos versos de Vitor Hugo e nos quadros de Delacroix, ou no

Théophile Gautier que se gabava de ser “un homme pour qui le monde extérieur (ou sensible) existe”. Essa intuição do pitoresco, aliada por vêzes à íntima compreensão da natureza (como n’um Vitor Hugo), que já vem de Chateaubriand pelo menos, dá grande realce à definição do romantismo, e êste veiu a dever-lhe o melhor do seu senso histórico (a côr local) e quiçá do seu senso dramático. Insistimos, porém, em julgar secundário êsse “romantismo exterior” ou pitoresco.

Ponhamos de lado o amor às ruínas, que inflama a segunda metade do século XVIII: das falsas ruínas, que figuram nos jardins galantes de Hubert Robert, até às ruínas de verdade, da Grécia e do Oriente, diante das quais meditam um Volney ou, mais tarde, um Chateaubriand, sôbre a fragilidade das civilizações, a queda dos impérios, a irreversibilidade dos tempos, ou até às visões de ruínas que Piranesi reconstroe, inspirando-se nas de Roma. Exclua-se também o abuso da morte, das coisas lúgubres e macabras, introduzido, ao que parece, por influência de alguns autores ingleses, em particular o Young das “Noites”, e idealizado, nos “Funerais de Átala”, pela arte encantadora de Girodet. Essa inspiração de túmulo e além-túmulo recrudescer com violência entre os românticos de 1825 e 1830, reforçada ainda pelo fantástico dos contos alemães, não passando aliás de um dos aspectos exteriores, e dos mais desagradáveis, do romantismo. Que extranha posteridade de crânios, esqueletos e sepulcros não terá gerado, na literatura romântica, o famoso coveiro de Hamlet!

Que resta pois de verdadeiramente essencial, de especificamente romântico, nessa transformação radical por que passou a sensibilidade européia na segunda metade do século XVIII? Provavelmente a atitude do indivíduo, revoltado contra os múltiplos constrangimentos da vida social do tempo; a revolta literária do “gênio” livre contra o rigor das “regras” clássicas e dos preconceitos do “gosto”, é, ainda, outro aspecto dessa profunda insurreição.

Para compreender a violência dessa ardorosa explosão, bom será passar revista rapidamente ao que era a cultura européia na primeira metade do século XVIII. Partindo da França, o gosto “clássico” impusera-se em quase toda a Europa: a estética clássica, a poética de Boileau grangeam discípulos mais ou menos submissos na Inglaterra de Pope, na Alemanha de Gottsched e também nos países já de si clássicos, Itália e Espanha. Baseava-se essa estética literária, teoricamente, na admiração incondicional dos modelos greco-romanos. Como quer que seja, produzira-se em fins do século XVII um fenômeno capital: na célebre “Querelle des anciens et des modernes”, quando Perrault, por volta de 1690, pretendeu provar a superioridade dos modernos seus contemporâneos, venceram os modernos, isto é, a escola de Boileau, Racine e sobretudo La Fontaine — mas venceram, por assim dizer, à força e mau grado seu, tomando praticamente a dianteira dos inimitáveis mestres antigos, idealmente perfeitos, que nunca julgaram igualar. Desta sorte, a adesão da Europa aos princípios do gosto clássico tornou-se, em substância, pelo menos até 1750, a adesão ao gosto francês. O incomparável talento dos escritores do século de Luís XIV, além de outras causas de natureza política, contribuiu então para dar à língua francesa, à prosa lúcida de Voltaire, uma verdadeira supremacia mundial e essa “universalidade” de que fala Rivarol, em fins do século, procurando definir-lhe as razões lógicas. Também nas belas artes, arquitetura e escultura, as mesmas formas clássicas — em que o gênio francês se alia ao gênio barroco da Itália — espalha-se de Paris ou Versalhes até São Petersburgo. Jardins “à francesa”, palácios de estilo Trianon, cenários de festas galantes e de “embarques para Cythère...” a elegante arquitetura francesa do século XVIII, aparentemente dominada pelas teorias do “Temple du Goût”. Desconfie-se do “gênio”, que não fôr, como diz Boileau, equilibrado como o gênio antigo; respeitem-se, acima de tudo, as regras do “gosto”. No teatro, tão em moda

no século XVIII, e para o qual escreveram tantos autores, siga-se o exemplo de Racine, modelo incomparável. Voltaire imita-o ou, pelo menos, pretende imitá-lo, como fizeram tantos outros imitadores ainda mais medíocres!

“Sur le Racine mort, le Campistron pullule...” dirá Vitor Hugo. Daí ter-se iniciado a revolução do primitivo romantismo, no século XVIII, pelo chamado duelo de Racine e Shakespeare: opondo-se a Racine, Shakespeare, o gênio livre e original, que se insurge contra as regras esterilizadoras do gosto clássico, ou seja, o estrangeiro genial, à hegemonia abusiva da literatura francesa...

Sem dúvida, o traço mais característico dessa cultura clássica e francesa era o requinte da sua vida mundana. Os “salões” onde, durante o século XVIII, se aperfeiçoavam a um tempo as letras e os costumes, principiavam, por volta de 1730 a 1740, a transformar-se de salões literários em salões filosóficos, continuando, porém, a enquadrar idealmente a vida literária. O gosto clássico é o aspecto literário dessa cultura social, que impõe constrangimentos aos indivíduos, proíbe as originalidades clamorosas, zomba das grandes paixões e aconselha a sorrir de tudo. O ideal social, que se vinha elaborando a partir do “Cortesão” italiano do século XVI, através do “Honnête homme” francês do século XVII, culminara e restringira-se, a um tempo, dando no “homem de sociedade”. Para combater êsse amesquinamento da vida é que, desde a época de Rousseau, o indivíduo se levantara energicamente, disposto a reivindicar, fôsse como fôsse, os seus direitos sociais e sentimentais. Dir-se-ia que, num cantinho do salão, Alceste enfrentava Philinte. E’ sabido, aliás, como os românticos se apaixonaram pela “questão do Misanthropo”, que Rousseau suscitara acusando Molière de ridiculizar Alceste, a ponto de chegarem a admittir Molière entre os seus, exatamente por causa desse mesmo Misanthropo.

Não partira, entretanto, a revolta unicamente de um homem do povo, ou de um plebeu atacado do “complexo de

inferioridade”, como era, em suma, um Rousseau. A revolta parte, com Byron, de um nobre inglês revoltado contra os seus pares, contra a aristocracia de que fazia parte, revestindo-se, no entanto, dos mesmos caracteres essenciais. Não faltam, na geração preromântica da segunda metade do século XVIII, aristocratas de nascimento, como também se encontram fidalgos nas “lojas” ou sociedades secretas de diversas espécies em que, na mesma época, se elaboravam as idéias de Revolução.

Contudo, quaisquer que fôssem as suas origens sociais, os primeiros escritores revolucionários, pela força das circunstâncias, pendiam já para a defeza dos humildes, para êsse endeusamento do “Povo”, ideal adoptado pelo romantismo que, por volta de 1840, se tornará político, social e democrático. E justamente no plano dos valores literários é que se trata, a princípio, de rehabilitar o povo, como se verá pela concepção do “gênio popular”, no “Volkstum” do alemão Herder, e pelo entusiasmo do francês Fauriel pelas “canções populares”, gregas ou de outras nações. A ciência do folclore ficará devendo em grande parte o seu nascimento ao romantismo.

Detenhamo-nos por alguns momentos nessa concepção romântica do “gênio nacional”, que tanto prestígio alcançou no século XIX. Como é natural, no caso, não partiu a revolução propriamente da França, visto não existirem em Rousseau idéias semelhantes. Partiu principalmente da Alemanha e de outros países europeus que, dominados por assim dizer pela cultura francesa e sentindo-se mais ou menos humilhados, tinham pressa em sacudir tais cadeias.

De fato, o romantismo alemão do início do século XIX, fôra, em meados do século XVIII, precedido pela forte reação germânica da “Aufklärung”.

Ora, os escritores alemães da “Aufklärung”, um Lessing, por exemplo, filiam-se, como indica o termo alemão tradicional, à filosofia das luzes; entre os Enciclopedistas franceses e os alemães dêsse credo, a personagem histórica

de Frederico II estabelece um traço de união; discípulo de Voltaire, escrevendo razoavelmente em francês e pensando, pelos modos, exclusivamente em francês, era o rei da Prússia a um tempo o ídolo e a esperança da reação germânica. Em fins do século, surge o movimento do "Sturm und Drang", reação ainda mais nitidamente germânica e nacional. Tingem-se então, aparentemente, das mesmas cores, "germanismo" e "romantismo": essa a razão pela qual todo o romantismo, de 1830 e 1840, chefiado pelos românticos francêses, volta-se para a Alemanha como para a Terra de Promissão.

Como quer que seja, êsse movimento literário e filosófico alemão logo veio a pender para as doutrinas pan-germanistas, que preconizam o estabelecimento, entre as nações, de uma hierarquia insolente e exclusivista. Nasceria contudo o germanismo realmente europeu e generoso: Herder, por exemplo, afirma que cada povo, no sentido mais lato da palavra, possuindo o seu "gênio" próprio, a sua vocação histórica e literária, merece exprimir-se na sua linguagem nacional. Êsse princípio opõe-se ao cosmopolitismo clássico do século XVIII que, por ser incapaz de discernir a diversidade dos dons humanos, condena as línguas obscuras, destituídas de glória literária, como era então, para a Europa culta, a língua alemã. Herder, ao contrário, exaltando embora os dons variados do "Volkstum" alemão, gabava generosamente o "gênio popular" dos outros povos ou raças, sendo êle um dos primeiros a reconhecer as grandes possibilidades culturais dos slavos. Dele procedem, no século XIX, os românticos a que chamo de "internacionalistas" que, a exemplo de Michelet e Quinet, mostram entusiasmo igual por todos os gênios: italiano, alemão, polonês, etc. E' notável, entretanto, que o romantismo francês, tão amigo de defender as consciências nacionais — prova-o a admirável obra histórica de Michelet — não tivesse tido na França (e nem aliás na Inglaterra) caráter acentuadamente nacionalista. Isso se explica não só porque em ambos êsses países já há muito.

se firmara a unidade nacional, como porque ambos possuíam já uma literatura riquíssima e uma língua aperfeiçoada. A reação romântica assumiria fatalmente feição mais acen- tuadamente agressiva em países como a Alemanha, e até a Itália, divididos politicamente e intelectualmente humilhados. O movimento, nesse último país, refletindo em maior ou menor grau a ância pela unidade nacional, tem menor alcance intelectual e artístico. O classicismo universalista francês do século XVIII, que desprezava as diferenças entre os povos e os climas, foi certamente demasiado afirmativo. O romantismo francês, por volta de 1840, volta a ser universalista ou antes internacionalista. Transposição paradoxal e aliás perfeitamente lógica.

Revolta passional do indivíduo contra os preconceitos mundanos ou os constrangimentos sociais; revolta social contra as desigualdades; revolta nacional contra a "tirania" ou a influência estrangeira: três tipos característicos de revolta romântica européia, começando pelo Saint-Preux de Rousseau e o René de Chateaubriand indo até os heróis do teatro romântico de 1830 (o Antony de Dumas, o Hernani e o Rui Blas de Vitor Hugo, etc.) e os heróis dos romances sociais de George Sand, sem contar os revoltados do "Sturm und Drang" alemão (Goetz von Berlichingen, sem falar em Wallenstein) e até aos mais especificamente românticos de todos, o Lara e o Childe Harold de Byron! Trata-se, em suma, de uma insurreição do "gênio" literário e indisciplinado, simbolizado, como vimos, por Shakespeare, o "gigante" romântico por excelência. Note-se que essa renovação literária e artística, que se iniciou no século XVIII e se ampliou no século XIX pela concepção do poeta "mago" ou "vidente", viria alterar completamente as relações entre literatos e críticos, relações essas cordiais na época clássica, quando uns e outros, falando a mesma língua, entendiam-se às mil maravilhas.

Daí por diante, e até que, em 1850, o ex-romântico Sainte-Beuve conseguisse impôr-se pelo seu prestígio, a

maioria dos românticos relega a crítica a tarefa esteril e até pernicioso: sucedem aos estimados “Aristarcas” da idade clássica, cujos conselhos eram frequentemente acatados, os “Zoilos”, a que Hugo tinha tamanho horror. O *William Shakespeare* dêsse mesmo autor, defendendo em linguagem apocalíptica a teoria dos direitos divinos do gênio, mau grado alguns arroubos exagerados, serve de remate lógico a essa revolução profunda da história literária.

Verifica-se com o romantismo, também, uma intensa e total revolução da geografia literária. A um clássico do século XVII ou XVIII, por mais sagaz seja um Montesquieu ou um abade du Bos, nunca poderia ocorrer que as latitudes e os climas influíssem no espírito da literatura. O verso de La Fontaine: “J’en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi...” refere-se apenas ao largo ecletismo das suas leituras e não às diferenças existentes entre as literaturas de várias origens. Madame de Staël, em compensação, no livro intitulado “De l’Allemagne”, esboça a teoria rigorosa da geografia literária: “Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l’origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l’on n’admet que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l’Antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l’empire de la littérature, l’on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. On prend quelquefois le mot *classique* comme synonyme de la perfection. Je m’en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux institutions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde: celle qui a précédé l’établissement du christianisme et celle qui l’a suivi”. Já acima dissemos que, bem antes que Madame de Staël reduzisse essa

opinião a teoria sistemática, existiu por várias razões, e desde a época preromântica, um largo preconceito favorável às “literaturas do norte”. Para isso contribuiu principalmente Shakespeare e depois dele Ossian, sem falar na deslumbrante expansão da literatura alemã que, em fins do século, veio reforçar ainda essa preferência, deslocando ao mesmo tempo o foco dêsse Norte literário: os românticos nem sempre distinguem claramente o “celtismo”, derivado de Ossian, de um Lamartine ou do bretão Renan, do “germanismo” dos homens de 1830 (sobretudo no que se refere a Gérard de Nerval): a primitiva paisagem ideal romântica, marítima (ou lacustre) montanhosa ou brumosa era, como já vimos, genericamente nórdica, sem distinção de países. Houve depois, no seio do romantismo, estrondosa “virada” em favor dos países meridionais que, sem aderirem propriamente ao movimento, se impuseram à imaginação dos mestres do romantismo francês (Vitor Hugo, Musset, Théophile Gautier), inglês (Byron) e alemão (Goethe, com a sua “Canção de Mignon”) pelo esplendor do seu céu, da sua luz, dos seus amores (Stendhal), das suas recordações históricas. Mas, nessa revolução, o que há de veras essencial é a invenção do *relativismo pitoresco*, que permite de ora em diante destacar os traços característicos de cada país, pregando-se assim um “quinau” na universalidade dogmática do antigo classicismo. Daí a predileção romântica pela “côr local” no tempo (história) e no espaço, e a procura do exotismo, que data aliás de Bernardin de Saint-Pierre e de Chateaubriand. O século XVIII já se utilizara muitas vezes do exotismo, a começar pelo exotismo americano, acabando, a partir de Bougainville e Cook, pelo exotismo oceânico, atribuindo-lhe porém sentido mais filosófico (contrastes dos costumes) que literário e pitoresco. Incorporado ao romantismo, o exotismo torna-se pictório, servindo de quadro a aventuras passionais (há uma transição lógica, em França, da Átala de Chateaubriand para os romances de amor exótico de Loti). Assim, também, quando em Fran-

ça triunfa o orientalismo, de 1820 a 1830, orientalismo aliás superficial, que vai buscar os seus acessórios à Espanha, à Grécia insurreta e, depois, à África mussulmana e à Ásia. E' êsse romantismo sensual e pitoresco, por vêzes artificial, que a nosso ver não se enquadra numa definição do romantismo em geral. De fato, na Alemanha por exemplo, êle quase não existe. Mostramos, porém, como êsse romantismo exterior se justapôs logicamente ao romantismo interior e sentimental, dando-lhe mais realce e chegando até a modificá-lo sensivelmente..

A princípio artificial e teórica, a geografia literária romântica vai-se aprofundando gradualmente com a multiplicação das viagens. Todos os românticos apreciam, tanto como Jean-Jacques, o "passeio solitário"; preferem-lhe porém as viagens longínquas ao estrangeiro e, possivelmente, em redor do mundo: viagens com caráter de "turismo romântico", como as de Vitor Hugo e Gautier; viagens mais sentimentais, de Byron e de Shelley, de Lamartine e Musset, pela Itália; evadindo-se voluntariamente de um meio detestado, fugindo às recordações desagradáveis, ou partindo em cata de novas aventuras, delas voltam, uns conformados e consolados, outros ainda mais desiludidos.

E agora, que dizer das relações entre o romantismo e a história? Brotou do romantismo, sobretudo em França, a paixão pela história do passado, que veio a transformar radicalmente essa ciência. Simbolisa-se tal filiação indiscutível na célebre anedota: de como Augustin Thierry sentiu despertar, repentinamente, a sua vocação de historiador, lendo uma página dos *Mártires* de Chateaubriand (o canto de guerra do franco Faramond!)

Para uma alma inquieta e apaixonada, a evasão no passado corresponde à evasão no espaço, a uma viagem de descoberta em país estranho, servindo também de derivativo a essa ânsia de "expatriação" que se traduz, nos espíritos positivos, pelo amor ao que é esquisito e pitoresco. O interês-

se pela Idade-média, por determinados motivos, despertou cedo, já em 1800 pouco mais ou menos, na primeira geração romântica: da Idade-média artificial e afetada de estilo “troubadour”, passaram os românticos de então para a das baladas alemãs e a dos romances de Walter Scott. Como acima dizia a citação de Madame de Staël, as literaturas do norte, o espírito cavalheiresco e as instituições da Idade-média cristã formam uma verdadeira equação. Regra essa levemente aceita e adotada: o descobrimento das literaturas do norte acarretou, de cambulhada, o descobrimento da Idade-média. Foi enorme a satisfação dos românticos, que assim podiam sacudir, a um tempo, as incômodas cadeias da poesia clássica e as reminiscências da antiguidade, de que andavam saturados os espíritos no século XVIII e que positivamente obsecavam os contemporâneos do pintor Louis David, Bonaparte inclusive. Guiam-se então, quase todos, pelo verso famoso:

“Qui nous délivrera des grecs et des romains!”

Além disso, os românticos encontram, embora um pouco tarde (no que toca à França pelo menos), na grandiosa “filosofia da história” esboçada, no século XVIII, pelo italiano Vico e pelo alemão Herder, justificação para as suas preferências: o relativismo histórico corresponde ao relativismo da geografia e dos climas, pondo também em destaque a diversidade das criações artísticas e dos gostos literários das várias civilizações. Finalmente, a moda a princípio artificial das pesquisas históricas acaba revelando aos românticos o que eram realmente a Idade-média e outras épocas históricas, violentas e coloridas, pelas quais eles se apaixonaram: tais a Florença do século XV e XVI, tão cara a Musset, e a França de Richelieu e da Fronde, tão do agrado de Vitor Hugo e Vigny. Assim foi que surgiram na Alemanha, a partir do “Sturm und Drang”, e em França, por volta de 1830, tantos “dramas históricos”, tantos “romances históricos” (inclusive os “*Três mosqueteiros*” de

Alexandre Dumas, cujo êxito exagerado veio a despertar o gênero).

Ao mesmo tempo, no plano artístico, o estilo “gótico” desforra-se do clássico na arquitetura (e na escultura), prevalecendo-se paradoxalmente de uma suposta origem germânica!

E’ então que, baseado nessas influências históricas e nessas ilusões, o romantismo consegue criar na França e na Europa um estilo original nas artes: gravura, arquitetura, etc., influenciando também, relativamente, nas modas (móveis, vestuários, etc.). Pululam as imitações baratas, que tão rapidamente desmoralizaram o “bric-à-brac” romântico. Como quer que seja, consuma-se nessa época a revolução artística do romantismo, bem depois, repetimos, da evolução sentimental, e poupando, aliás, alguns românticos mais discretos e recatados, como por exemplo Lamartine.

A equação imaginada por Mme. de Staël, incluindo nos seus termos as literaturas do Norte e o espírito cavalheiresco e medieval, inclui também, como vimos, a civilização cristã. Oito anos antes já o *Gênio do cristianismo* defendera a seguinte tese: ao gênio moderno e cristão, o christianismo empresta feição diversa do gênio antigo clássico, pagão na essência. Por acaso terá sido o romantismo também um movimento religioso, uma “revival” cristã?

Não resta dúvida que sim — e importantíssima — quando se iniciou com Jean Jacques Rousseau: tinha então, e devia forçosamente ter, tendências religiosas ou pelo menos místicas, sendo um protesto contra a civilização mundana do século XVIII francês, contra o exagerado racionalismo dessa civilização clássica, que desprezava os sentimentos e os valores sobrenaturais. Em França, por volta de 1830, Voltaire será o pesadelo dos românticos. Existiu, nos trinta primeiros anos do século XIX, na maioria da Europa romântica, um romantismo católico ou um catolicismo romântico, como quiserem, visível a partir de Chateaubriand

até Lamennais, por exemplo: um catolicismo dado à estética, defensor inveterado dos séculos crentes e da arte medieval. Mas o certo é que a religiosidade romântica não refletia de modo nenhum as doutrinas ortodoxas, impregnada como sempre foi, de fio a pavio, de deísmo e panteísmo: a “religião natural” do Vicaire Savoyard, pregada pela geração revolucionária de 1793, é filha de Rousseau, e, caso singular, os primeiros românticos, a partir do último quarto do século XVIII e até antes, mantiveram constantemente contato direto com doutrinas e seitas ocultistas, como se deduz de uma obra erudita do Sr. Viatte, há anos publicada. A começar por essa primeira geração, sugestionada por Cagliostro, até o Vitor Hugo espírita de Guernesey, quase não há credence *para-religiosa*, ou charlatanice, a que não tenham aderido alguns dos românticos. A idolatria da Idade-média, as simpatias dos jovens românticos de 1820 pelo regime monárquico e católico da Restauração (*Trono e Altar*) é que disfarçam um pouco as heresias dessa orientação.... Só depois de 1830, nas obras democráticas de um Lamennais, já então separado da Igreja, percebe-se quanto o romantismo se inclina para o misticismo, como se prova, aliás, igualmente, pelo messianismo popular de Michelet e pelas doutrinas sociais de uma George Sand. Sente-se mais, êsse entusiasmo religioso e essa fé ardorosa, nas tentativas de reconstrução social que propriamente na vida religiosa. E, nesse particular, é incontestável a filiação de Rousseau a Michelet. O romantismo, dissemos, é um fenómeno de “entusiasmo”, que não se restringe absolutamente ao campo literário: a própria concepção do poeta mago ou vidente baseia-se numa metafísica e quase numa teologia. Mas, tôda a vez que, por qualquer circunstância histórica ou particular, a filosofia do romantismo teve de desviar-se das causas declaradamente cristãs enveredou ela incontestavelmente para a héterodoxia. E’ bom levar em conta, também, neste ponto, as origens protestantes e marcadamente genebrinas dos primeiros preromânticos ou românticos

de renome europeu, tais como Rousseau e Mme. de Staël. A supremacia das “literaturas do Norte” sobre as do Meio-Dia favorecia, de certo modo, as doutrinas protestantes e não as católicas — veja-se o entusiasmo dos românticos em geral pela Alemanha e a decidida simpatia de um escritor de origem católica, como Michelet, pela Reforma.

Combatemos acima a opinião dos românticos de 1830, para os quais o movimento romântico era uma consequência ou um contra-golpe da Revolução e do Império. Examinadas as origens e os caracteres verdadeiramente essenciais da revolução romântica, vimos que ela começara, de fato, em meados do século XVIII, por uma reação geral e multiforme contra a uniformidade cosmopolita da civilização europeia reinante. Deduz-se daí, claramente, que longe de ser a causa principal dessa transformação da sensibilidade europeia, a Revolução francesa foi, pouco mais ou menos, uma consequência e, por assim dizer, um efeito político dessa mesma transformação. Grande é, em verdade, a complexidade do espírito revolucionário de 1793, tanto assim que, sem acreditar muito nas célebres equações de Taine e Sorel, que filiam o espírito jacobino ao espírito clássico, não devemos reduzir os homens do Terror exclusivamente ao romantismo ou preromantismo, só porque foram discípulos convencidos de Rousseau. Em todo caso, continua de pé o problema histórico: quais as repercussões da Revolução francesa e do Império na evolução do romantismo, em princípios do século XIX? Disso trataremos agora sucintamente.

De um modo geral, certo é que os princípios políticos essenciais que a Revolução disseminou pela Europa — direitos do indivíduo e soberania do povo — mau grado as suas remotas origens clássicas e racionalistas — suscitaram, no campo artístico e literário, tanto a idéia do “gênio” indisciplinado, inimigo das regras, como a idéia dos “gênios” regionais. As “nacionalidades” da Europa, a princípio har-

monizadas em pé de igualdade, devem em parte a sua existência ao romantismo, mas não há dúvida que a idéa das nacionalidades expandiu-se só depois que a Revolução proclamou os novos princípios de direito público.

Consequência indireta e talvez mais grave: as guerras de expansão forçada que se seguiram à Revolução francesa, a partir de 1793, e as conquistas sistemáticas de Napoleão, acarretaram reações nacionalistas furiosas em vários países da Europa, na Espanha, na Alemanha, na própria Itália. A reação espanhola não teve, por vários motivos, consequências importantes, mas quem não vê que existem relações estreitas entre a reação patriótica e nacional alemã de 1813 — ano de Leipzig — e a expansão desse germanismo que os românticos europeus tão bem conheciam e admiravam! Fartas do domínio militar estrangeiro, assim como, algumas delas, da hegemonia intelectual e linguística da França do século XVIII, despertam as “nações” para a consciência de sua individualidade e unidade. Voltam-se, já na época de Napoleão, contra a França, êsses mesmíssimos princípios de livre disposição e soberania que a França revolucionária lhes trouxera.

Ficam assim, de certo modo, politicamente consagradas as idéias especificamente românticas do “gênio nacional”. Além disso, em 1815, triunfam os Estados do Norte: Inglaterra, Rússia, Prússia e Austria, senão propriamente a Alemanha. Depois da queda de Napoleão, a organização política da Europa confirma, pelos modos, a superioridade do Norte, admitida já, no plano literário.

Consequência indireta, e, de tôdas, talvez a mais importante: entre os franceses espontaneamente exilados ou escorraçados pela Revolução, de 1791 a 1795, e dos quais muitos só regressaram à pátria depois de 1815, e alguns já no tempo de Napoleão, havia escritores conhecidos, de formação classica, como Rivarol, e rapazes já sugestionados pelo preromantismo, como Chateaubriand. Obrigados a viver no estrangeiro, os primeiros ainda alcançaram os últimos

lampejos da hegemonia intelectual francesa. Os mais jovens e curiosos evoluíram, dedicando-se, com maior ou menor afinco, ao estudo dos países onde agora moravam, cuja língua — inglesa ou alemã — e cuja literatura aprendiam a conhecer. Assim se tornavam, alguns desses emigrados, agentes de ligação cultural, especializados em “literatura comparada”. Houve até um barão de Villers, tão amigo da Alemanha, que para lá arrastou muitos franceses, vindo a ser mais tarde conselheiro literário de Madame de Staël. Outros, em número reduzido, fixaram-se definitivamente na sua pátria adotiva, como por exemplo o poeta Chamisso, romântico alemão nascido na Champagne! — Foi dura e aventureira a vida de alguns desses emigrados, quanto mais rancorosos e aferrados às convicções políticas e sociais do Antigo Regime. Voltaram porém modificados, trazendo do exílio idéias e gostos mais generosos e avançados. Por essa, e por outras razões, a que já aludimos, é que, na França da Restauração e até à Revolução de 1830, os românticos, cujo chefe indiscutível era Chateaubriand, apoiavam o Trono, o Altar e até os “*ultras*”. Em compensação, os chefes liberais, tais como Thiers, continuavam a rezar pelo credo de Voltaire e da filosofia racionalista do século XVIII, conservando-se fieis, em literatura, ao gosto clássico... Assim, a muitos respeito, a emigração ajudou a defender as idéias e o gosto novo, provocando o nascimento da primeira geração romântica, que tanto brilho deu à Europa tôda, de 1800 a 1840.

O fenômeno da emigração conduz-nos assim a um exame minucioso da atitude política e social do romantismo. O revoltado romântico, como já vimos, insurge-se frequentemente contra os constrangimentos da sociedade, dos costumes, ou, ainda, contra o predomínio estrangeiro. De íntima, torna-se essa revolta frequentemente ativa. Nesse sentido, o romantismo político e social, posterior a 1830, em particular na França, acompanha fatalmente o pendor do

romantismo europeu, oriundo de Rousseau. Desfaz-se então o equívoco que, de 1820 a 1830, localizava as idéias liberais entre as “cabeleiras clássicas” e arrastava os jovens românticos para os princípios da Restauração. Como se explica, pois, que o romantismo torne assim ao que eu julgo ser o seu caminho natural?

Passado o ano de 1815, assistiram os românticos, em primeiro lugar, as experiências de reconstrução política e social segundo as normas antigas: sociedade autoritária e relativamente aristocrática, baseada no espiritualismo e nas pompas da Igreja. Essa sociedade, antes arcaisante e saudosista, agradava a alguns românticos amigos da mística e das eras medievais. Mas, depois de 1830, principalmente em França, quem conquista o poder é uma sociedade essencialmente burguesa, chefiada por Luiz Felipe: burguesia que interpreta a Revolução como Thiers a interpretava, adepta das tradições liberais do século XVIII, francamente anticlerical e voltaireana, pouco amiga do verdadeiro povo que, êsse inclinava-se aos poucos para as idéias republicanas. Em compensação, essa burguesia que era, em matéria de arte e de literatura, logicamente conservadora e clássica, tinha horror aos românticos escandalosos de 1830.

Declarou-se então um divórcio radical entre essa sociedade, que não deixava de ter os seus méritos, e os românticos, dos quais uns aderiram resolutamente ao Povo — o Povo místico de 1840, das obras de Michelet — cheio dessa generosidade e dessa intuição genial que falta inteiramente à sociedade burguesa — e os outros fundaram uma sociedade restrita, nos moldes da mais pura ideologia romântica: uma sociedade recrutada pela livre escolha e regulada pelo jôgo das paixões e que rejeitava tôdas as convenções sociais. E', essa sociedade romântica, a “Boêmia”, que existiu por volta de 1840, única a merecer nome na história e que teve, no correr do século, tantos falsos imitadores. E' a encantadora Boêmia de Murger, frequentada também por

Musset, que serve, por assim dizer, de “pendant”, no plano literário e poético, aos falanstérios utópicos com que, na mesma época, Fourier procurava resolver todos os problemas sociais.....

Estalando na Europa clássica e francesa do século XVIII, a revolução romântica virou-se, como vimos, contra os constrangimentos e a uniformidade dos costumes sociais e contra o gosto literário demasiado exclusivista e ressequido, tornando-se também um protesto das línguas e dos gênios literários estrangeiros contra a hegemonia linguística e literária da França clássica. De sorte que o seu primeiro efeito foi romper a unidade da cultura européia, tal qual existia aparentemente, por volta de 1750, substituindo-lhe as rivalidades nacionais e as rivalidades políticas, apoiadas na rivalidade das línguas, das tradições históricas ou literárias, dos “gênios”, enfim, dos diferentes países. Estudando um século de história da Europa, será lícito talvez deplorar essa proliferação de entidades nacionais, favorecida indiscutivelmente pelo romantismo.

Refletindo mais ponderadamente, porém, salta aos olhos o caráter *européu* do romantismo e percebe-se que esse movimento procura também sobrepôr aos princípios arruinados da velha Europa uma nova unidade espiritual. E, à medida que, por amor entranhado à variedade, às particularidades e às diferenças, ia despertando nas principais nações um romantismo nacional, inglês, alemão, italiano, etc., ligavam-se as “élites” literárias e artísticas dessas nações pelos mil laços das amizades pessoais, das viagens, dos gostos comuns. Forjava-se em suma, um cosmopolitismo novo, inspirado na fraternidade universal.

A essência do romantismo foi éssa, de princípio a fim; foi entusiasmo, foi generosidade, foi mocidade: daí o eterno valor e a eterna presença do seu gênio.

PÁGINAS DE DIÁRIO

1938

28 de Setembro. — Conversa com C. sobre a “valorização do trivial”. A arte suprema da vida está em saber fruir a plenitude do instante que passa. Vivemos sempre de recordações e de antecipações, ou no passado, evocando o que deixou de ser, ou no futuro, imaginando o que ainda não é. O que quer dizer que nunca vivemos mas estamos sempre nos preparando para viver. Sentimos que só na eternidade “valeria a pena” empreender qualquer coisa de definitivo. Esse mal estar que sentimos pelo fato de estarmos mergulhados no tempo deve nos levar a crer que não fomos feitos para êle.

E' preciso que a nossa vida seja o desdobramento de um plano, a realização de um destino, e não um tecido incoerente de gestos sugeridos pelas circunstâncias.

Não é possível tolerar os homens que não fazem perguntas à vida.

Só a morte nos arranca da banalidade do quotidiano e só ela pode imprimir um sentido à nossa vida. E' aquilo que nós mais tememos, o maior mal que nos pode acontecer e, no entanto, também é a nossa última e suprema esperança. Hamleto matou-se porque não esperava mais nada da

vida e porque esperava tudo da morte. Em muitos de nós há a curiosidade de Hamleto mas não há a sua coragem.

6 de Outubro. — Nós somos sobretudo seres incontentáveis. Nada existe no mundo que seja proporcional ao nosso desejo. E tudo o que conquistamos desaparece diante da imensidade da nossa ambição. A religião é a única coisa interessante que existe na Terra, pois só ela nos propõe a imortalidade que, no fundo, é só o que nos interessa.

Quando eu tinha a inquietação, pedia a Deus que me enviasse a sua paz, e agora que tenho a sua paz, tenho saudades da minha inquietação.

13 de Outubro. — Por que êsse desejo de conservar a vida no papel, de organizar uma memória escrita, de resuscitar incansavelmente o passado? O drama desconhecido das nossas pobres existências merecerá êsse cuidado, essa angústia de fixação? Terei o direito de perder tempo para me lembrar de mim mesmo, para pensar no que fiz, no que estou fazendo, e no que gostaria de fazer? Por que não me abandono simplesmente à corrente da vida? Por que êsse mêdo, essa recusa a tôda entrega total?

15 de Outubro. — Por temperamento sou levado a preferir as conclusões difíceis, as que nos impõem um trabalho e exigem de nós um sacrifício. Gosto de confundir a verdade com a dificuldade. Tôdas as religiões que facilitam a vida, que reduzem o preço da salvação são falsas. O Cristianismo é a mais difícil de tôdas as religiões e por isso mesmo é a única verdadeira.

Seria interessante e útil estudar as doutrinas morais sob o ponto de vista da desconfiança. Creio que muitas delas mergulham as suas mais fundas e inconfessadas raízes naquilo que nós chamamos de fraqueza. Os homens sempre precisaram de uma moral e sempre encontraram quem os pusesse em paz com as suas próprias conciências, justificando com motivos aparentemente lógicos as suas covardias e os seus desfalecimentos. Atualmente há mestres para todos

os excessos e para tôdas as loucuras. Já se disse essa coisa monstruosa de que o defeito do Cristianismo era distinguir o bem do mal! De fato, seria mais simples evitar os dramas de consciência, anular a própria condição humana, e apagar as fronteiras que distinguem o bem do mal. Poder fazer o mal como se êle não fôsse o mal, sem remorsos, com a consciência tranquila, só ser capaz de fazer o bem, não encontrar nem em si mesmo nem por parte dos homens nenhuma reprovação, escapar à responsabilidade, não ter deveres, como não ver que confundir o bem com o mal é destruir a liberdade humana, é destruir o próprio homem?

16 de Outubro. — A liberdade é a condição primeira, a atmosfera específica da vida do espírito. Porque o espírito é liberdade e criação. Assim como a semente cresce e se desenvolve dentro da terra, o espírito cresce e se desenvolve dentro da liberdade. Qualquer constrangimento é fatal à sua vida. O espírito só se alimenta daquilo que conquista livremente. Cercá-lo de interdições e envenená-lo de pavores é preparar a sua abdicação.

Gide confessou que não pôde mais escrever depois que se tornou comunista. O mêdo de não estar de acôrdo com a ortodoxia do partido, de sair fora da linha, de deformar a doutrina por uma interpretação subjetiva, paralisou todos os seus movimentos criadores. Precisou abandonar o partido para se recuperar e tornar a escrever.

Não é possível trocar o argumento de razão pelo argumento de autoridade. Nos períodos de debilidade intelectual é compreensível que os homens prefiram o argumento de autoridade; é mais fácil citar e repetir o que já foi dito do que procurar por sua própria conta e assumir a responsabilidade das próprias afirmações. Nos períodos de fôrça intelectual, de fôrça criadora, é compreensível que a autoridade se apresente sob o aspecto de um entrave inoportuno, de um limite empobrecedor. O único motivo que nos pode

e deve levar a aderir a êste ou aquele sistema, é o fato dêsse sistema coincidir com a verdade. Essa coincidência, porém, deve ser verificada por nós mesmos, pela livre atividade do nosso espírito. Fóra daí, como é bem evidente, só há lugar para a indignidade.

8 de Novembro. — ... Exasperante terra a terra das preocupações imediatas. Como transfigurar o quotidiano como dar um sentido de batalha às humildes e insignificantes lutas de todos os dias? Como realizar a vida heróica no horizonte asfixiante da existência profissional? A nossa vida deveria ser uma marcha perene, uma ascensão contínua, um progresso ininterrupto em consciência e amor. Porque essa estagnação, essa dificuldade em abandonar a superfície, essa tentação de não ir mais adiante, de não mergulhar mais fundo na ordem da compreensão e da caridade? Estaremos cumprindo com o nosso dever, fazendo tudo o que se espera de nós? Estaremos sendo fiéis aos sonhos da nossa adolescência? Ou estaremos nos atordoando, nos “divertindo”, para fugir às nossas mais pesadas responsabilidades? Presentemente a nossa vida consiste em esperar. Não nos comprometemos com nada e com ninguém. Somos provisoriamente inúteis. Concentramos energias que serão desencadeadas em tempo oportuno. Preparamo-nos para a ação e aguardamos com paciência a hora do nosso destino.

1939

4 de Janeiro. — ... Consciência da culpabilidade, sentimento vivo da própria miséria, certeza de que não podemos nada sem o auxílio de Deus, humildade que brota da lucidez com que nos consideramos... Como diz René Schwob, a vida passa a ser uma tragédia a partir do momento em que adquirimos a consciência da nossa possível divinização. Saber que depois da Graça tudo depende da nossa liberdade, do emprêgo que fizermos da nossa liberdade. Quais são

aqueles que estão dispostos a fazer da sua vida uma constante tragédia?

E' bom que pequemos de vez em quando para não perder de vista a nossa miséria. Astúcia sutil, artimanha quase inconciente do instinto de compensação que procura aproveitar tudo, tirar partido de tudo, até mesmo do pecado. Mas o demônio ganharia a partida se nós renunciássemos a aproveitar o pecado e nos abandonássemos ao desespero. Acreditar no perdão é acreditar no amor.

7 de Janeiro. — Porque não se disse ainda que a alegria obriga? Ninguém tem o direito de consumir a alegria em si mesmo. E' uma graça que deve ser repartida com todos os que sofrem.

O Mal se alimenta das melhores fibras do nosso ser, quer devorar o que só pertence a Deus e no seu exclusivismo feroz se apodera da nossa alma com a mesma voracidade com que os famintos se lançam sôbre o alimento. Pensar que cada vez que sucumbimos estamos alimentando o Inimigo, pensar que se não sucumbíssemos êle não teria o que comer, morreria de fome...

O homem que vive no Cristo é um homem que se converte todos os dias. Perigo de querer descansar, de querer antecipar o repouso definitivo que nunca encontraremos aqui. O "danger de la réussite" de que fala Mauriac.

Vencer na vida... Mas só vencem na vida aqueles que vencem a morte e conseguem acreditar na imortalidade. Todos os outros são vítimas da ilusão do "divertimento". Porque se agitaram pensam que viveram.

Oh! Não ter tempo de percorrer todos os caminhos, de dar a volta de tôdas as interrogações, de colocar todos os problemas, de fazer todos os gestos, de experimentar tôdas as soluções!

Somos incapazes de compreender aquilo que não está em função da nossa experiência vital. A nossa atitude íntima em face dos "problemas eternos" terá sido sempre

a mesma? Todos os nossos juízos trazem a marca da raça, da profissão, da idade, do sexo, da época em que vivemos. O primeiro fruto da consciência é a aversão pelas condições humanas do conhecimento. Necessidade de vencer, de ultrapassar o “humano” para chegar ao conhecimento. Quebrar todos os limites, romper todos os invólucros, anular tôdas as resistências, coincidir com tôdas as perspectivas, restituir ao espírito a posse de si mesmo. A loucura de Nietzsche foi o preço da sua coerência.

Na impossibilidade de transmitir a fé, consola-nos a esperança de comunicar a inquietação, a vontade de ter fé. Dizem que não conseguem acreditar. Mas qual deles fez tudo o que podia, tudo o que era necessário fazer para acreditar?

Seria interessante que todos os jornais do mundo publicassem as “Pensées” de Pascal.

Para que o homem não se esquecesse de Deus, Elle lhe deu a curiosidade e a angústia. Os que andam pelos caminhos da angústia andam pelos caminhos de Deus.

11 de Março. — O que me atormenta de um modo particular é essa impossibilidade de reter a vida, de cristalizá-la em formas definitivas. O sentido da poesia é a luta contra o contínuo escoamento das coisas, o esforço para vencer o tempo e penetrar pelo êxtase nas regiões da eternidade. Há uma tristeza mortal na dissolução dos seres que amamos, tristeza que nos pode envenenar se não soubermos vencê-la, superá-la pela criação. Pois é pela criação que saímos fóra do tempo e encontramos a verdadeira alegria.

12 de Março. — A santidade é a vocação do sacrifício. E’ por meio dos santos, que vão ao encontro do sofrimento, que se opera a redenção da humanidade. O santo é aquele que, a exemplo do Cristo, se “sacrifica”, se oferece espontaneamente como vítima, conquistando pela sua imolação o direito de advogar junto de Deus a salvação dos outros homens.

18 de Abril. — Na era capitalista e urbana, qual é o sentido da vida senão o da conquista do dinheiro? Atualmente diz-se que uma pessoa venceu na vida quando ganhou dinheiro e que perdeu “tudo” quando perdeu o dinheiro que tinha. Os comerciantes, os homens de negócios, quando se referem a alguém em situação de insolvabilidade usam a expressão, fulano “está perdido”. Em outras ocasiões empregam a expressão “fulano salvou-se” querendo dizer com isso que fulano conseguiu salvar algum dinheiro. O vocabulário dos comerciantes é francamente teológico. “Catástrofe das palavras tombadas na lama”, como diria Léon Bloy. E’ evidente que tôda a tragédia contemporânea reside nesse equívoco pavoroso, nessa inqualificável substituição de Deus pelo dinheiro. O catecismo nos ensina que o homem foi feito para conhecer, amar e servir a Deus. O catecismo implícito da civilização burguesa e capitalista ensina que o homem foi criado para conhecer, amar e servir ao dinheiro. A identificação com o dinheiro confere ao homem a independência de Deus. O rico tem o direito de agir de acôrdo com a sua vontade e não de acôrdo com a vontade de Deus, pois a posse do dinheiro o situa além do bem e do mal, permitindo-lhe criar a sua própria táboa de valores morais. O homem rico é o santo da civilização burguesa. A sociedade em que vivemos está organizada para tornar possível a existência do rico e para tornar intolerável a existência do pobre .

Deve haver no homem uma imensa capacidade de resignação sem o que a vergonha de viver levaria necessariamente ao suicídio.

Todo grande homem é portador de um drama que os médiocres nunca poderão pressentir. Pois o grande homem é o que traz a fatalidade das grandes obras cuja realização exige um sacrifício total.

13 de Agôsto. — Só se consideram e se sentem cristãos aqueles que ignoram totalmente o Cristianismo, pois essa

ignorância é a condição indispensável da sua “boa consciência”. E’ necessário desconhecer as terríveis exigências do Evangelho afim de poder viver de qualquer maneira, dando algumas esmolas e indo à missa de vez em quando, sem perder o direito de se dizer cristão.

Para o homem que tem fé, para o homem que crê, o impossível não existe, pois a fé traz como consequência imediata a destruição de todos os impossíveis. O homem que crê está em comunhão direta e viva com Deus que é a fonte de tôdas as possibilidades, a negação de todos os limites, a absoluta liberdade. As duas atitudes em face do milagre, que dividem as famílias espirituais, estão resumidas nas expressões de Hegel e de Léon Bloy. Para o filósofo alemão, “o milagre é um crime contra o espírito”, ao passo que para o católico francês “o milagre é a restituição da ordem”.

7 de Setembro. — Não foi Deus que nasceu do medo dos homens, mas foi a ciência que nasceu do terror do arbitrário divino.

28 de Setembro. — Qual poderia ser a “utilidade” da religião do sofrimento e da cruz? O Cristianismo não ensina a ganhar dinheiro, não facilita a vida, não aconselha o conforto e o prazer. O Cristianismo é o caminho áspero das pedras, a religião do sacrifício, a porta estreita pela qual só poderão passar os que morrerem para o mundo. Aos olhos do homem moderno o Cristianismo deve ser uma nevrose absurda, uma repugnante loucura. Um problema que ninguém mais coloca porque os homens de hoje “não têm tempo para nada”, nem mesmo para ser humanos.

27 de Outubro. — As palavras são precários instrumentos, ferramentas inhábéis para o trabalho delicado e misterioso do conhecimento. O método pelo qual nos introduzimos na intimidade do absoluto não pode ser o caminho intermitente das palavras. Tudo aquilo que compreendemos profundamente é compreendido a despeito das palavras, da

resistência que as palavras oferecem ao conhecimento. Só tomamos uma consciência completa e só conhecemos com absoluta certeza aquilo que conseguimos adivinhar. O nosso mais profundo debate se fere numa região subterrânea a que as palavras não têm acesso. É, nas camadas mais profundas da consciência, o diálogo do espírito com êle mesmo, uma dialética que se conhece a si própria sem que o seu processo possa ser transmitido em conceitos claros e comunicáveis.

... Não sabem que aquilo que nós procuramos, aquilo que é o segrêdo e a mola de todos os nossos gestos, nunca se confundiu com o que êles costumam chamar de felicidade, com o que êles designam por essa palavra gasta, a mais gasta e irreconhecível de tôdas as palavras humanas. Nós não queremos a felicidade, nós queremos a grandeza.

Aos olhos do mundo, encarado sob o ponto de vista pagão, o Cristianismo não pode deixar de parecer qualquer coisa de extremamente cruel, de uma intolerável e monstruosa crueldade, pois a técnica específica do Cristianismo consiste em desalojar os homens da falsa tranquilidade em que se comprazem, em introduzir neles a desconfiança em relação à "felicidade" que desfrutam, em torná-los insatisfeitos e inquietos, em incompatibilizá-los com o mundo, em obrigá-los a tomar consciência da miséria da condição humana, em reduzi-los aos desespero, enfim. Só se volta para Deus aquele que desesperou de tudo o que é humano. E por isso, para que os homens se voltem para Deus é indispensável fazer com que desesperem de tudo o que é humano. Esse é o primeiro tempo, a etapa inicial da apologética pascaliana: tornar todos os homens infelizes, aos olhos do mundo e da louçura do mundo, pela redução ao desespero, pela redução sistemática e metódica ao desespero. O Cristianismo só pode penetrar nos infelizes, naqueles que choram e gemem, naqueles que são capazes de desespero e de angústia. Trazer, portanto, o desespero latente em cada homem à tona da consciência, tal é a primeira providência, a

primeira operação que o Cristianismo deve executar. “Les “honnêtes gens” ne mouillent pas à la grâce”, escreve Péguy.

29 de Outubro. — A moral deve ser uma convicção capaz de transformar uma vida. Somente a fé em Deus e a crença na imortalidade podem transformar a vida humana. E' perfeitamente possível conhecer as provas racionais da existência de Deus e da imortalidade da alma e continuar a viver como se Deus não existisse e como se a alma não fôsse imortal. E isso acontece porque não é a razão que modifica a nossa vida, mas o amor. Nós só nos transformamos por amor, e só nos transformamos naquilo que amamos. Ora, o Deus que conhecemos através das provas metafísicas é um Deus distante e morto, um Deus frio e impassível que pode ser objeto das mais transcendentales especulações mas que nunca poderá despertar amor. Essa impossibilidade de amar o Deus que está na conclusão dos silogismos é que o priva de qualquer valor moral. Só é útil o conhecimento do Deus que nós podemos amar e por isso, como diz Pascal, só há conhecimento útil de Deus através de Jesús Cristo.

Os homens estão realmente adormecidos, misteriosamente adormecidos e, tendo perdido o sentimento do pecado, não sentem necessidade de nenhuma redenção.

17 de Novembro. — A ordem religiosa é essencialmente, por natureza, a ordem teológica, a ordem dos fins. O domínio da técnica é essencialmente, por natureza, o domínio dos meios, dos instrumentos. Sendo a ordem dos fins, a ordem religiosa é também a ordem do sentido, pois é a existência em vista de um fim que confere sentido às coisas, isto é, as coisas não se justificam por si mesmas uma vez que, sendo contingentes, não têm em si o motivo da sua própria existência. Em face da inteligência a existência das coisas só se justifica em função de uma finalidade, do fim para o qual foram feitas. Esquecer o fim em virtude do qual as coisas foram criadas é esquecer a sua própria razão de ser, o motivo que legitima a sua existência. O predo-

mínio da técnica sobre a religião significa o predomínio da ordem dos meios sobre a ordem dos fins, o predomínio dos valores instrumentais e contingentes sobre os valores teleológicos e necessários. Por predomínio da técnica queremos significar a multiplicação indefinida dos meios de vida com o conseqüente esquecimento (que pode chegar até a indiferença total) das finalidades últimas da existência. A vitória da técnica equivale à instauração de uma vida sem sentido, à morte de tudo o que é teológico e religioso. O inhumanismo da técnica consiste precisamente nessa capacidade de ocupar inteiramente a vida do homem, absorvendo toda a sua atenção nos valores instrumentais, nas coisas que só existem em vista de outras. A submissão à técnica é a submissão do ser humano, portador do espírito e de um destino transcendente, aos valores puramente práticos e de utilidade puramente imediata.

A técnica não é, portanto, indiferente à religião. A sua simples existência, a sua espantosa capacidade de "divertir" os homens, de fazer com que se esqueçam dos fins da vida, coloca em face da consciência cristã um problema angustiante. Trata-se de saber qual será o destino do espírito e de todos os valores espirituais e religiosos, nesse universo inteiramente artificial, inteiramente construído pela mão do homem, que rompeu todas as comunicações com a natureza, com o mundo tal como ele saiu das mãos de Deus. A natureza é o cenário espontâneo da existência humana, ao passo que o "mundo" edificado pela técnica é um cenário artificial, derivado, construído sob o signo da concupiscência e na base de uma indiferença absoluta pelo destino sobrenatural da criatura humana. O que eu me pergunto é se dentro dos quadros materiais da civilização contemporânea será possível viver uma vida em estilo cristão. Ou se, ao contrário, o Cristianismo postula uma civilização completamente diferente, em continuidade orgânica com a natureza, um quadro existencial que fôsse, como as catedrais góticas, uma expressão e um símbolo das exigências da alma cristã?

26 de Novembro. — Na verdade, nós somos infinitamente mais do que pensamos ser, e o nosso mundo interior é o que mais desconhecemos. Para pressentir até que ponto ignoramos a nossa realidade íntima, basta sair em busca do seu conhecimento. Só têm a ilusão de que se conhecem aqueles que nunca se procuraram.

Para as plantas e para os animais o mistério não existe. Poderíamos dizer que o mistério é contemporâneo do homem, pois é a atmosfera natural da consciência desperta. O próprio homem é em face da sua consciência um apavorante mistério.

Em regime cristão a filosofia deveria ter por função mostrar até que ponto a razão é insuficiente para resolver o problema da vida. Em outras palavras, o filósofo cristão deveria ter por missão despertar nos homens o sentimento do mistério, preparando-os para aceitar a palavra de Deus. Não é admissível que um cristão se ocupe com a filosofia e pretenda ensiná-la aos outros sem a preocupação exclusiva de aproximá-los do Cristo. Como diz Kierkegaard, “a regra cristã exige que tudo, tudo, sirva à edificação. Uma especulação que não consiga edificar é, por isso mesmo, a - cristã”.

27 de Novembro. — O homem comum, o homem massa, o homem todo mundo, goza de uma grande liberdade porque não precisa responder a nenhuma vocação, não precisa realizar nenhum destino. E' livre de ser o que quiser e se não fôr coisa alguma ninguém se surpreenderá com isso. A mediocridade não cria nenhum compromisso, nenhuma obrigação. O medíocre estará bem em tôda a parte porque é o ser transferível e substituível por excelência. O gênio, entretanto, não é livre de escolher a sua vida cuja economia sempre conheceu no pressentimento da sua vocação. Frequentemente a vida do gênio é um martírio, porque é uma luta desesperada pela sua própria afirmação, uma luta contra a resistência conservadora, contra a inércia de tôdas as mediocridades.

... Essa renúncia instintiva por tudo aquilo que significa segurança, estabilidade, "paz de espírito"; essa procura obstinada do sofrimento, da impopularidade, da incompreensão mesmo. Essa capacidade de imolação completa pela obra, êsse abandono cego ao destino, à estrêla, à predileção divina; essa confiança indestrutível no demônio interior, no sentimento de eleição. Êsse gôsto pela solidão e pela companhia dos homens quando essa companhia agrava o sentimento da diferença e da distância. Essa volúpia em enfrentar tôda uma época, todo um sistema de crenças, de hábitos, de valores. A alegria de dialogar consigo mesmo e de caminhar sozinho através dos labirintos do conhecimento. Êsse amor pelas coisas ásperas, essa ferocidade para com as próprias fraquezas, essa fome devoradora de lucidez, de consciência, de plenitude. Essa capacidade de nascer póstumo e de conversar com aqueles que ainda não existem... Tudo isso faz parte da história e do martírio do gênio.

12 de Dezembro. — A minha fé consiste num sentimento muito vivo e muito intenso de uma ausência prodigiosa. O mundo está vazio da única Presença que lhe poderia dar significação e valor.

Nunca pude duvidar da divindade do Cristo porque nunca me ocorreu a idéia de que Êle pudesse ser simplesmente um homem. Não consigo destruir a confiança que a sua mensagem me inspira. Tôdas as outras vidas, mesmo as mais inspiradas, são de uma humanidade evidente, de uma humanidade que não é possível disfarçar. A vida do Cristo é inteiramente diferente, incomparável, única. Tão carregada de mistérios, tão envolvida de pressentimentos, tão marcada pela predestinação, tão prodigiosamente fecunda, tão pura e tão breve, tão mansa na sua poesia e tão grande na sua tragédia, a única vida indispensável que é a explicação e a chave de todos os enigmas humanos.

Não consigo imaginar o estado de espírito dêesses homens que conheceram o Cristo e não sentiram a sua divindade. Se me perguntassem porque acredito no Cristo eu não saberia responder. A minha fé está incorporada ao meu sangue e faz parte da minha substância. Poderia dizer que acredito no Cristo porque existo.

ROLAND CORBISIER

FRAUDE EM BIOLOGIA

Em um dos compêndios de História Natural escritos para os estudantes das quintas séries dos nossos ginásios, o autor ao referir-se à evolução dos seres vivos e às provas embriológicas da mesma dá a conhecer um fato que, a meu ver, chocará profundamente o espírito dos alunos interessados. Conta que o grande naturalista alemão Ernesto Haeckel, afim de arranjar dados materiais para a discutida Lei Biogenética Fundamental, “não trepidou em falsificar aspectos embrionários para provar a perfeita semelhança entre embriões de animais pertencentes a grupos diversos quando em idades diferentes”. A única crítica que talvez possa ser feita a êsse livro elementar de História Natural, bom nos seus traços gerais, consiste precisamente nessa referência a um assunto tão complexo que exige do aluno para sua exata compreensão conhecimentos que o curso ginásial não lhe pode fornecer e que mesmo o autor não fornece. Por outro lado, é inoportuna e pouco eficiente a menção de fatos, como êsse que teria ocorrido com Haeckel, a indivíduos de mentalidade ainda em formação e sem personalidade definida. Naqueles que

já tenham demonstrado claramente a sua inclinação pelo estudo das ciências naturais e mesmo nos que por essas ciências, sem manifestar uma predileção especial, sintam-se atraídos pelas belezas que encerram, a mencionada atitude de Haeckel pode produzir uma impressão nociva, um cepticismo só rarissimamente concebível em relação às grandes descobertas neste ramo do saber. Sou de parecer que apenas os espiritos intelectualmente amadurecidos devem ser informados de fatos dessa natureza.

Como pretendo estar me dirigindo a esta classe de pessoas, desejaria esclarecer o episódio ocorrido com o célebre biólogo alemão, bem como mencionar outros de igual ou maior importância.

A darmos crédito à referência do compêndio ginasial, achamo-nos em presença de um caso típico de fraude. Não cabe aqui discutir em que circunstâncias é de se esperar a fraude por parte do homem, mas é necessário convir que no caso em aprêço é que mais difícil se torna concebê-la. De fato, como compreender que indivíduos, que se lançaram num determinado setor da ciência e que a tal mister foram atraídos pela grandiosidade dos problemas aí encontrados, na ânsia de resolvê-los possam falsificar experiências ou forçar soluções afim de, numa atitude nada científica, arranjar meios para defender ou fundamentar concepção sua ou alheia acêrca de um fato qualquer? Não é essa a idéia que fazemos do homem de ciência. Procurador incansável da verdade, o cientista deve limitar-se à observação e à experimentação no estudo das causas dos fenomenos que o seu campo de ação lhe oferece, sendo claro também que pôde fazer uso conveniente de suas faculdades intuitivas. Só depois de uma rigorosa análise dos fatos observados ou experimentados, terá, então, probabilidade de concluir com acêrto. Se errar, apesar de tudo, sempre lhe restará o mérito de ter agido

com honestidade e correção. Não deve aferrar-se a uma concepção existente e já periclitante por um simples capricho pessoal e a imparcialidade nos julgamentos deve ser um dos seus traços mais característicos. Finalmente, assiste-lhe o direito de mudar de opinião quantas vezes o exigir a evidência dos fatos.

Entretanto, pelo menos em Biologia, houve por mais de uma vez quem fôsse suspeito e mesmo acusado de não seguir a norma de conduta acima mencionada.

Na realidade, nada há de positivo a respeito de fraudes praticadas por Haeckel. O afamado cientista da Universidade de Jena, como se sabe, representou na Alemanha o papel desempenhado na Inglaterra por Thomas Henry Huxley. Aceitando com entusiasmo a concepção evolucionística de Charles Darwin, ambos a levaram ao exagêro, sendo em grande parte responsáveis pelo descrédito em que ela caíu. Pois, se de um lado as descobertas que se fizeram posteriormente tornaram-na em desacôrdo com os fatos observados, por outro o espírito demasiadamente fantasista daqueles que se arvoraram em paladinos do darwinismo muito contribuiu para acelerar a sua quêda. Darwin, sem dúvida um indivíduo genial, era de uma prudência e de uma sensatez impressionantes. Nas suas conclusões encontram-se quase sempre o "parece", o "creio que", raríssimamente afirmando com a censuravel segurança que os seus adeptos conferiam àquilo que diziam, falando por conta própria ou em nome do mestre. Sôbre a sua genialidade, vem a propósito mencionar, assim se expressou Bateson, um dos maiores defensores da moderna concepção sôbre a hereditareidade: "Se o trabalho de Mendel tivesse chegado às mãos de Darwin, podemos estar certos de que a história do desenvolvimento da filosofia evolucionística teria tido uma forma muito diferente daquela que testemunhamos."

Voltemos, porém, a Haeckel. É de mais de um crítico a opinião de que o seu notório temperamento de artista quase sempre o impedia de seguir com rigor o método científico na análise dos grandes problemas com que se preocupou. Talvez, em virtude dêsse seu temperamento é que a grande danarina Isadora Duncan, na sua excelente autobiografia confessa ter ficado encantada por êle, ao cabo da leitura de suas obras. Ficou tão impressionada a ponto de escrever-lhe, testemunhando-lhe a gratidão pelo muito que colhera da leitura de seus trabalhos. Convidou-o mesmo, certa vez, a vir a Beyruth, onde se achava, para assistir à célebre "Festspiel". Foi esperá-lo à estação e levou-o à sua residência em Phillipsruhe. Entretanto, parece ter sofrido um certo desapontamento com o cientista, pois êle não chegou, a seu ver, a compreender a sua dança. Julgou-o com "inteligência por demais científica para que pudesse aceitar a fascinação de uma lenda". Desalentou-a também o fato de, quando lhe falava entusiasmada do Partenon, êle procurasse conhecer-lhe "a qualidade do mármore, de que camada e de que lado do Pentélico êle fôra extraído" e a pouca importância que deu aos elogios que ela lhe fazia da obra prima de Fídias. Para Isadora, Haeckel não era, porém, incapaz de compreender a arte, mas esta era para êle apenas "uma manifestação da evolução natural." Não deixa de ser interessante o fato de ser Haeckel acusado pelos cientistas de ser um temperamento artístico e por uma artista da mais fina sensibilidade como o foi Isadora Duncan de possuir uma inteligência por demais científica, para compreender devidamente as manifestações da arte. O caso, porém, é que as suas obras tiveram o condão de impressionar profundamente essa fina sensibilidade artística.

Haeckel, poder-se-ia dizer, levava mais em consideração o lado filosófico, a grandiosidade das várias idéias que aceitou, defendeu ou deu a conhecer do que

a sua riqueza em valor científico. Excessivamente ardoroso na defesa das causas que esposou, não poucos foram os inimigos que adquiriu em virtude dessa outra faceta do seu temperamento. Os seus adversários não o poupavam. Em virtude dos graves erros e das imprecisões em que incorreu a propósito das árvores genealógicas, assunto pelo qual sofreu verdadeira obcessão, foi alvo de acérrima crítica por parte do zoólogo padre Wasmann, do botânico Reinke e até de um físico, Chwolson. A acusação de má fé que lhe foi imputada, entretanto, decorreu do fato de ter publicado na primeira edição de seus livros "Morfologia Geral" e "A História da Criação Natural" documentos errôneos sobre embriologia com os quais construiu tabelas de confronto para sustentar a doutrina da Evolução. Ainda aqui foi vítima de seu temperamento. Tendo Fritz Müller enunciado a sua lei da Patogenia, segundo a qual "todo indivíduo, no seu desenvolvimento embriológico reveste sucessivamente as diversas formas pelas quais passou a sua espécie para chegar ao seu estado atual", Haeckel tornou-se logo o seu mais entusiasta adepto, criando a propósito da mesma a famosa frase: "A ontogênese é a recapitulação abreviada da filogênese". É conhecido o sucesso que a mesma teve na Biologia e até fora dela, sob o nome de Lei Biogenética Fundamental. Pois bem, foi no afan de poder fundamentar com dados materiais a referida Lei que Haeckel incorreu nos erros mencionados. Os seus adversários, tendo Brass à frente, mais uma vez não o perdoaram e fizeram-lhe gravíssimas acusações. Entretanto, analisando o caso com completa imparcialidade, mesmo os naturalistas que conseguiram manter-se ao lado das intermináveis discussões a propósito da evolução que caracterizaram a história desta na segunda metade do século passado, não deram crédito a tais acusações, sendo esta também a opinião da maioria dos biólogos da atualidade. O autor

de "Os Enigmas do Universo", o apóstolo do Monismo, pode no máximo ser censurado por se ter deixado levar, nas suas investigações científicas, mais pelo seu espírito dotado, no dizer de Lambrecht, de uma fantasia muito viva do que por uma atitude própria de se esperar de um verdadeiro cientista. Quanto ao não ter trepidado em praticar falsificações, isso parece-me, é adiantar muito com referência a um fato sobre cuja certeza pairam sérias dúvidas e mais parece ter surgido do espírito de rivalidade existente em uma determinada época. Seja-me lícito, para encerrar o capítulo referente a Haeckel, mencionar ainda que êle em suas cogitações atingia por vêzes as raias da religiosidade. Não foi por outra razão que Apathy, o grande neurólogo húngaro, ao se referir à sua obra, disse: "É claro que de tal modo se pode criar a religião do futuro, mas não se poderá trazer vitória à ciência."

Outro cientista fortemente acusado de ter praticado falsificações afim de fundamentar convicções próprias, foi Kammerer. Notável adestrador de anfíbios, sapos principalmente, tornou-se conhecidissimo pelos seus trabalhos realizados no célebre "terrarium" de Viena. Aquí também o problema da evolução e as questões da hereditariedade deram margem a mais um "caso" de Biologia. Como todos os que não concordaram com a impossibilidade da transmissão dos caracteres adquiridos que foi estabelecida a partir dos trabalhos básicos de Weismann, Kammerer dedicou grande parte de sua existência (de 1906 a 1919) à realização de experiências e à procura de dados materiais que lhe fornecessem elementos seguros para apresentar prova em contrário. É curioso e instrutivo falar, embora brevemente, desses "reacionarios" tipo Kammerer que não pouparam esforços para manter de pé aquilo que tinha sido o sustentáculo das concepções lamarckistas e darwinista, isto é, a herança dos caracteres adquiridos. Or-

ganizaram-se em neolamarckistas e procuram, sempre conservando-se dentro dos ensinamentos da biologia moderna, fazer reviver as idéias daquele que tinham por mestre. Ora, como bem pondera Guyénot, no seu livro "L'Évolution", donde retiro a quase totalidade de tudo quanto se refere ao caso Kammerer, assim procedendo, isto é, aceitando a transmissão dos caracteres hereditários e ao mesmo tempo os principais fatos estabelecidos pela biologia atual, foram os lamarkistas modernos forçados a pôr de lado o argumento dos efeitos do uso e falta de uso, tão tipicamente lamarckeano. Porque, à vista de tudo que se sabe hoje acêrca da estrutura íntima dos organismos (o mecanismo real da fecundação, reprodução sexuada, papel dos cromosomas na hereditariedade, coisas completamente desconhecidas no tempo de Lamarck) como compreender que modificações corporais adquiridas à custa de uso ou falta de uso das várias partes do corpo possam repercutir especificamente sôbre os órgãos genitais? Rejeitando os efeitos do funcionamento e da falta de funcionamento, continua Guyénot, os neolamarckistas renunciaram à parte essencial, a mais original, da obra de Lamarck. Não é possível resumir neste artigo quais os argumentos de que lançam mão os modernos lamarckistas para fundamentar a sua concepção, pois seria necessário fornecer para sua compreensão conhecimentos impossíveis de serem ministrados em ocasiões como a presente. Para Guyénot, êsse "soi-disant" lamarckismo seria apenas uma lastimável deformação do pensamento do genial fundador do transformismo.

Kammerer foi autor de uma série de experiências com as quais pretendeu ter demonstrado a transmissão dos caracteres adquiridos. Dentre elas a que mais rumor produziu pela atmosfera de escândalo de que se viu cercada foi a realizada com uma determinada espécie de sapos europeus (*Alytes obstetricans*). Segun-

do Kammerer, tais sapos que em condições normais unem-se em terra para a procreação, por elevação da temperatura realizam o referido ato nagua. Ora, acontece que os descendentes, ainda que colocados à temperatura normal, continuam a se utilizar do meio aquático para a aproximação sexual. Kammerer acreditou estar em presença de um irrefutável caso de herança de caráter adquirido. Guyénot, no livro mencionado, rebate facilmente tal asserção numa linguagem que, infelizmente, não pode ser repetida aqui pelo seu caráter demais especializado. Até aqui nada de anormal, pois o êrro é próprio dos homens. Entretanto, prosseguindo, Kammerer revela ter observado que ao mesmo tempo em que os animais se transformavam quanto ao modo de reprodução, os machos adquiriam excrescências digitais semelhantes às dos sapos que normalmente mantêm relações dentro d'agua. O aparecimento de tais excrescências foi interpretado como adaptação funcional em virtude da elevação da temperatura que, levando os animais a se reproduzirem nagua, tornou então necessária a aquisição desse dispositivo para melhor agarrarem as fêmeas no meio líquido, onde a pele se torna viscosa e pouco aderente. Tais excrescências visíveis já na terceira geração, tornaram-se particularmente nítidas na quinta quando invadiram o antebraço chegando até o cotovelo. Kammerer, fundamentando o seu trabalho, apresentou figuras pouco demonstrativas dessas excrescências e tiradas de cortes da pele ao nível das mesmas. Segundo Guyénot, a epiderme aí representada é espessa e recoberta por ganchos córneos pigmentados, mas não há papilas dérmicas verdadeiras como as de certos sapos e rãs. Para Kammerer, ainda aqui estava-se em presença de um caso de transmissão de caráter adquirido, pois os descendentes colocados em condições normais continuavam a apresentar as excrescências. Há uma complicada, mas sem dúvida acertada explicação para mos-

trar que, à luz dos conhecimentos atuais, o fato observado por Kammerer é perfeitamente possível e absolutamente não constitui prova de herança de caráter adquirido. É forçoso, entretanto, que passe sobre ela. Tudo teria, normalmente terminado e o nome de Kammerer apenas ter-se-ia juntado aos dos que em vão até agora quiseram apresentar provas de transmissão dos caracteres adquiridos (Brown-Séguard, Metzius, Pawlow, Zederbauer e outros), se, após uma sua conferência na Sociedade Linneana (1923), Bateson não tivesse formulado seríssimas dúvidas sobre a realidade dos fatos por êle descritos. Estranhou que tivesse falado e publicado abundantemente e para fundamentar materialmente toda a sua obra só dispusesse de uma única amostra, a que apresentara aos ouvintes, a qual mostrava apenas um espessamento na palma. Manifestou também desejos de ter consigo essa amostra afim de examiná-la detalhadamente, não sendo atendido pelo sr. Przibram, diretor do instituto onde ela se conservava, o qual lhe permitiu apenas ir estudá-la no local de conservação. Bateson não foi, mas da permissão se aproveitou Noble. Êste, após cuidadoso exame da peça, chegou a conclusões embaraçosas. Não pôde afirmar estar em presença de excrescência alguma e o que é mais importante, disse que “parecia ter aí havido injeção de uma substância que tem todas as aparências de tinta nankin e não é certamente melanina”. Frizemos, que, de acôrdo com as descrições de Kammerer e as suas figuras, as supostas excrescências eram pigmentadas, tratando-se no caso segundo o autor de pigmento melânico. O próprio sr. Przibram reconheceu que a amostra não provava nada. Kammerer desculpou-se julgando-se vítima de uma brincadeira de mau gôsto. O caso é que o seu aborrecimento foi tão grande, o fato calou

tão fundamente no seu espírito que acabou apelando para o suicídio (1).

O trágico desfêcho dêste episódio da história das pesquisas sôbre evolução e hereditariedade levou as pessoas de bom senso e destituídas de maldade a não admitir uma atitude fraudulenta por parte de um cientista que realizou outros trabalhos dignos dos maiores encômios pela precisão com que se houve e que não hesitou em dar cabo da existência quando viu a sua honra inapelavelmente manchada por uma falsificação de cuja culpa não tinha possibilidade de eximir-se. O próprio Guyénot, que no seu livro disseca friamente a sua obra, não hesita em defendê-lo nesse ponto. Supõe que Kammerer “ a été, de bonne foi, victime d'aides trop zélés et maladroits” e que, na base dos trabalhos do infeliz cientista, encontra-se apenas um êrro, sistemático de interpretação proveniente de desconhecimento dos princípios mais fundamentais do método experimental.

Um dos motivos que mais me animaram a escrever sôbre questões tão delicadas como as abordadas neste artigo foi a vontade de colaborar, embora de um modo muito pequeno, no sentido de se fazer justiça a dois cientistas que indiscutivelmente de uma maneira direta e indireta muito contribuíram para o progresso da Biologia. Se foram úteis a esta ciência pelos numerosos e eficientes trabalhos que lhe dotaram, não foram menos valiosos a ela quando, aferrados a determinadas concepções, incentivaram pela sua atitude obstinada as pesquisas e as discussões em tôrno de um dos seus magnos problemas, das quais pôde finalmente sair alguma coisa que, como desejava Apathy, trouxe vitória à ciência. Haeckel e Kammerer, sem dúvida, representaram

(1) A carta que enviou pouco antes de deixar a vida a uma sociedade biológica de Moscou dizendo dos motivos de seu gesto revela perfeitamente o seu estado de espírito. Considerou-se um fracassado, um indivíduo com vida falhada.

aquele lado indispensável na história do desenvolvimento das ciências, sem o qual o progresso das mesmas não se faz senão lentamente. Contribuíram inegavelmente para a manutenção e aumento do interesse em tórno de um dos mais belos problemas da ciência dos seres vivos a questão da evolução. Visto como sou levado a crer que agiram animados de bons propósitos, penso serem merecedores de todo o nosso respeito e admiração.

ERASMO GARCIA MENDES

INTERCAMBIO E ANTÔNIO PEDRO

Do outro lado do oceano, meio enviezado para nós, está o Reino de Portugal, com os seus Algarves e com as suas Ilhas. Porque, para nós, a República Portuguesa, que o vocabulário oficial chama "nação irmã", é sobretudo aquele reinozinho valente, valentão mesmo, que arredondou o mapa-mundi (antes havia um pequeno planisfério de dois palmos quadrados, por muito favor) e, entre outras coisas, nos fez a nós, ou seja, ao "vasto Brasil" da canção.

Como todo valentão meio queixotesco, o Reino de Portugal, com os seus Algarves e com as suas Ilhas, nem sempre andou acertado; deu muito por paus e por pedras, gastou-se muito nos seus largos gestos de fidalgo enriquecido, nos seus arranques de nervoso, na sua falta de ordem de meridional aventureiro. E aconteceu que, aos poucos, foi perdendo o que tinha; foi desbaratando o que juntara em navegações ousadas e rijos golpes de espada. Sem meios para amañhar o que lhe restava de tão grandes terras, encolheu-se quasi que de todo no seu pequeno jardim d'Europa. E quando alguma nação mais forte lhe impunha com arrogância a sua dura vontade, limitava-se, como Vicente Ramires, a erguer com desalento, para o céu, a magra mão em que

escorregava o velho anel d'armas, símbolo de grandeza passada; ou então se esganiçava em ameaças impotentes de nervoso, como o João da Ega nos olivais.

E foi quando correu, por todo o Brasil, uma onda de desprezo pelo herói cansado: um escarneo de chacota pelo antigo senhor enfraquecido. Esta atitude passou, e a ela sucedeu outra, justa e verdadeira, de amor e de respeito. De amor e de respeito, entretanto, que envolviam a atitude do sobrinho ante o velho tio distante e pouco conhecido, e de que resta apenas um retrato do tempo de moço na sala de visitas.

O Brasil ignorou sistematicamente Portugal, pagando-lhe de quando em vez a distraída atenção de uma embaixada universitária ou de uma mesma sorridente de Academia. O Brasil concentrou-se no Portugal de Eça e de Ramalho, de Oliveira Martins e de Antero.

A história colonial era estudada com a incompreensão dos eruditos ou castigada pela parcialidade verbosa dos panfletários mal orientados. Quanto custámos a abandonar estas atitudes de incompreensão, a redescobrir o nosso velho Portugal, e compreender a sua obra colonizadora, e não exaltá-la com o incenso fácil da comemoração!

Das "Razões da Inconfidência" ao "O Mundo que o Português criou" vão apenas vinte anos, mas nestes vinte anos vai um mundo de atitudes novas.

Hoje em dia, do outro lado do oceano, não está mais apenas o Portugal de passado glorioso. Glorioso, não se sabia bem porque; talvez por causa das estrofes sonoras dos "Lusíadas" e do ilustre zarolho que vem nos papéis de rebuçados e nas caixas de palitos. Não está mais, também, apenas a República Portuguesa, progressista e renovada, cheia de estradas de concreto, de aviões e de cruzadores. Do lado de lá no mar Tenebroso, meio de esguêlho para nós, está o Reino de Portugal, com os seus Algarves, com as suas Ilhas, nosso

maior, nosso pai — que agora amamos porque compreendemos, porque aprendemos a julgar o seu verdadeiro valor, e que antes amávamos sem compreender, depois de ter aborrecido por mal compreender.

Agora, que ao sentimentalismo fácil ou às censuras rancorosas, sucedem uma atitude de compreensão para com o nosso velho Portugal, parece-me que é necessário completar a marcha, pondo-nos em contacto direto com o que há de vivo e de original no Portugal contemporâneo. Esta revista, que é uma revista de moços, não pode e não quer ficar afastada da mocidade portuguesa.

No seu programa, está um plano de aproximação e de intercâmbio, o mais intenso possível, com os jovens de além-mar. Sabemos que há por lá, no continente e nas ilhas, moços que pensam e que produzem com originalidade. Há pintores e há poetas que não conhecemos, e que queremos conhecer, porque queremos que eles nos conheçam.

Iniciando esta atitude paternal de cooperação, "Clima" dá hoje a lume um poema inédito de Antônio Pedro, o jovem pintor, poeta e contista português que se acha entre nós, como um esplêndido representante da originalidade e da fôrça criadora dos artistas moços de sua terra. A sua exposição de pintura, patrocinada por esta revista, se junta ao poema que hoje publicamos como uma prova desta originalidade e desta fôrça criadora. E é para nós um motivo de orgulho podermos apresentar a São Paulo êste artista tão profundo nos vários aspectos do seu talento.

Quem é Antônio Pedro? A prova de que o Atlântico nem sempre é o elo que nos une a Portugal, mas também a vastidão que dele nos isola, está na possibilidade desta pergunta.

Antônio Pedro é um rapagão louro e forte, um ilhéu de olhos claros e tranquilos, reservado nas suas atitudes discretas e iluminado por uma dedicação con-

fiente e tenaz à sua obra. Faz versos desde que se entende por gente, e aos dezesseis anos publicou o seu primeiro livro "Os meus 7 pecados capitais" (Coimbra, 1926). A êste seguira-se: "Ledo Encanto" (Lisboa, 1927); "Distância" (Lisboa, 1928); "Devagar" (Lisboa, 1929); "Máquina de Vidro" (Lisboa, 1931). — Todos estes, mais "Quasi Canções" e "Solilóquio Mostrado", foram reunidos em "Primeiro Volume" (Lisboa, 1936). Publicara em prosa "Diário" (Praia, 1929) e "A Cidade" (Lisboa, 1931). Em 1935 publicara em Paris "15 poemes au hasard", onde não se pode falar própria e puramente de poesia, pois que os seus poemas *dimensionais* participam das emoções visuais. E aquí tocamos num ponto capital da obra de Antônio Pedro: o dimensionismo.

Wagner queria que o drama musical fôsse uma síntese das artes, que em profundidades são irmãs e devem concorrer para a emoção simultânea. O dimensionismo, isto é, Antônio Pedro, o seu criador, vai mais longe. As artes não são apenas manifestações diferentes da mesma realidade profunda. As artes são, em realidade, a Arte, una e indivisível. Portanto, a síntese no próprio ato criador, de modo que o resultado seja a formação de uma só Arte, que é a expressão da poesia de tôdas as coisas. Daí as experiências que são os "poemas dimensionais" de Antônio Pedro, onde a côr da página, a disposição gráfica, as imagens, são fundidas com as palavras — formando tôdas elas o poema. A idéia da unidade da Arte foi aplicada simultaneamente por artistas de vários países, o que deu um caráter de "constatação" à teoria, e provocou o "Manifesto Dimensionista", de 1936.

Para Antônio Pedro, o dimensionismo é uma etapa vencida. Hoje, êle se dedica principalmente à pintura e a prosa, porque elas o obrigam a um esforço que não lhe requer a poesia, produto fácil e espontâneo da sua

sensibilidade. Esta preocupação mostra bem o temperamento de *organizador* deste artista que se coloca além do surrealismo, ao qual a sua pintura dá forma e consistência.

Antônio Pedro é bem aquele que está no seu “Auto-retrato”, à entrada do seu último livro de versos (“Casa de Campo” — Lisboa, 1938):

QUERO-ME, TONTO, A TORNAR EXATO E CERTO
QUOTIDIANO E VIL, COMO SUPONHO
TÃO NECESSÁRIO QUE SE SEJA, AQUILO

QUE ULTRAPASSANDO O LIMAR INCERTO
DO QUE É, EM SUA VE (de divino) TRILO
RECREIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO.

POESIA

INVOCAÇÃO PARA UM POEMA MARÍTIMO

A Affonso Lopes Vieira

Quanto de calma inutil ou de doida
Inquietação marítima me acorda
Esta suave angústia de querer-me
Ductil e movel, líquida a epiderme
Possuindo, facil, cada coisa em espuma!

Mistério mágico o do mar! Quietos
Aquário imenso aonde os peixes lúcidos
Serpeiam, surdos, na paizagem verde,
E cada transparência se desventra
Em abismais, fantásticas miragens,
E em que as glaucas algas se confrangem
Meneando, lentas ora, de viscosos,
Horriveis fios, ora mortas lâminas
De gládios moles que ainda a Terra ateia...

Estéril, seu marulho longo ganha,
Monótono, o tamanho do caminho
Em que a Terra se funde e se refunde,
Se desfaz em desvairo ou se recria...
Misterioso e fundo, igual e alheio

Ao tempo que o não muda nem desgasta
 — Eterno apenas porque o não conhece —
 Difícil como Deus, sereno, toma,
 No contorno da terra tonta, o mesmo
 Nivel igual, embora as ondas dansem,
 No poder de fazer-se a cada forma
 E, ao desfazê-la, lúbrico, tomá-la
 Tôda num amplexo... Mais — capaz de dar
 Ao ar suas imagens, reflectindo-as...

Somítego, cerrando-se, imediato,
 A cada insulto aberto à superfície...
 Mau e suave e, como Onan, fechado
 Na sua mesma essência multiforme...
 Destino e origem de outras fomes, quando
 Outra ância toma os homens que, da terra,
 Já só podem 'sperar saudades, longe...
 Caminho e túmulo — ou enigma, ou tina,
 Ou espelho, ou maldicção — açogue aonde
 Buscam homens sustento, e homens devora
 Fechando-se no sádico sorriso
 Duma espuminha aonde afloram beijos
 E bolhas de ar, como brinquedos últimos...

No mistério do mar, quando repousam
 Meus olhos que de pasmo se embebedam
 Vagos, na ondeante mágica planura,
 Míticos, acordam como dados
 Na estranha e verde comunicação,
 Ou memórias, fantasmas naturais
 Que na orla marítima se entornam
 Povoando-me a carne, ou doidos sonhos
 Cavalgando a paisagem e fundindo,
 Em divino milagre, a minha ância
 De vê-los, e o que, frio, se me antolha,
 Ou, apenas, em calma, se me estagna

O sangue que, tomando-se do ritmo
Egual das ondas, no vai-vem tranquilo
Me embala, tonto, no murmúrio antigo
Da cantiga suavíssima e cansada...

Dos meus brinquedos loiros de menino
— Lágrimas que, em sonho, se partiam
E tinha velas, como os barcos, ou
Rodas e rolavam, ou, no casual
Geito das mãos na areia, transformavam
Em castelos rouqueiros, os relêvos
Vagos que os homens, desdenhosos, tinham
Pisado, às vezes, co'a minha alegria —
Quantos acordam, no sorriso casto
Claríssimo da espuma que se esconde,
Irónica e rendada, virgem ténue,
Ou na areia, ou na moleza nova
De outra onda que a antiga, untuosa, envolve...

E quantos dos labregos de olhos verdes,
(Os que vivem do mar teem mãos grossas
E, na alma piedosa, luz e sarro)
Ou piratas, ou simples gente suja,
Negros os dêdos do carvão e as faces,
Ou milhareiros a reter codícias
(Cubiças na cubiça de exercê-las,
Em violências caladas e católicas,
Nos que, incautos e pretos, se quedassem
Esperando-os, sem saber, na calma inane
De outros possíveis vastos continentes...)

E tu, suave Mãe que vejo morta,
Fria nas águas, teu sorriso calmo
Boiando... Quando o vento bole
A superfície líquida do estranho
Caixão casual em que te tenho, ondeia

A tua imagem — os cabelos soltos
Em algas ténues transformados, loiras...

Mar igual, meu quieto sofrimento
Em ti se mistifica, que mascara
As marés do meu sangue a mesma pele
Suave e sensual nas horas doidas,
Ou nas de sono sem memória, ou nestas
Em que sou mais tumulto que paisagem,
Mais anciedade que tragédia, mais
Oculta morte e vida em desafio
Às corridas p'lo vento, que o comum
Nascido de homem e mulher, no tempo!

Mar estéril, como eu, em frente à Terra
E às coisas dela, que se entrefecundam
Calmas, no análgico e perene geito
Do copular, tantálico mistério
De renovar-se em crias que já trazem
A morte, pelas veias, como seiva,
Cantas, monótono e sem filhos, uma
Melancolia irónica e cansada!

Mar eterno, sem fim e sem origem
Tal como Deus, tomas feitio e côr
Do que em ti se contem ou que contem
Tua salgada água multiforme...
Por ti me comunico, em ti se expande
Ou minh'ância divina, ou a divina
Olímpica preguiça que me estende
Os braços de abraçar a Terra e os astros,
Quando o langor soturno de possuir-me
Me encalha, só, no musical enlevo
Do nocturno e suavíssimo mistério!

Mar difícil, cruel, em desvairados
Sadismos torpes, ou paizagem linda
Que um som de búzios entontece, quando
Marulhas, plácido, a memória vaga
De tormentas passadas, ou ruminas,
Dansante, outras tormentas tenebrosas...
Minha imagem aquática, que o vento
Ondula e irrita, e o luar demanda
Em volúpias de mágico quebranto!

Oh caminho e muralha! — via e vala
De chegar ou perder-se, quando tenta
Ou entontece a angústia, ou toma a sêde
De ultrapassá-lo e de esquecer a sombra...
Do outro lado do mar, quando não chega,
Sáfara, a terra para o pão de todos,
A casa aumenta e não aumenta o ganho,
(Mesma e mízera a geira, aonde as mãos
Não 'sgravatam mais milho, mas paridas
Novas bôcas pedintes escancaram
Um acréscimo à fome que transportam
De gerações, e, anciosa se transmuda
Em sonho de aventura louca e farta)
Do outro lado do mar, se cria a imagem
De outro casal, de chaminés, e a pele
Que se muda ou se deixa entre dois barcos...

Mar fechado, contigo me ensimesmo
No mesmo inútil, trágico monólogo
Ao sabor das paixões que não comando
E não comento. Tonto, o teu rolar
E o meu cantar se estagnam, se, contidos,
Nos envolvem muralhas! Mar que rompes
Diques e entraves p'ra espriar, tranquilo
E libérrimo, em areais sem sombra,
Teu segredo magnífico e guardado!

— Meu avô marinheiro, quantos ventos
Tostaram, frios, tua pele, quantos
Me tomam, diferentes, os sentidos,
Na tentação marítima, que ancestros
Nos deixaram nos nervos e no sangue...

Aqui, frente do mar, e no convívio
Obsediante e amigo do perene
E musical murmúrio (que me embala
Os sonhos, que povoam a paisagem
De mitos doidos ou de humanos monstros
Surdindo, tortos, de memórias mortas
Em olhos ancestrais, que o mesmo ritmo
Marítimo e monótono tangeu)
O cantá-lo é cantar-me, no encanto
De miragens e abismos — cavalgadas
De nuvens onde, lúcidos, rebrilhem
Peixes e estrelas, e o luar se afunde
Em magias feéricas, dansadas
Ao som arfado que a maré ondeia...

Moledo, Agosto de 1938.

NÓTULA PARA JUNTAR
AO POEMA ANTERIOR

Ao princípio era o Verbo, e o Verbo em Água
Sua essência translúcida volveu.

Do caos originário o espelho inutil
Que apenas sua imagem não tomava,
(E outras imagens não havia) era,
Como os deuses presentes e scientes
Da sua eternidade sem passado,
O Tédio virgem e sem tempo. Monstros

Mortais nasceram, p'ra que o gesto
De tomarem-se os corpos e fazerem
Durar alem da Morte, pelo sexo,
Sua exsitência, fôsse reflectido,
E, a par da divina estab'idade
Do mar sem fim, esteril e pasmado,
Um'outra eternidade se creasse
Dolorosa nos partos e anciosa,
Parcelada por vidas, entre a cópula
O nascimento e a morte.

Foi para que nem tudo fôsse esteril
Vazio reflector — só água fria...

Lisboa, Outubro de 1938.

ANTONIO PEDRO

ENSAIO SÔBRE A COMADRE

É difícil de principiar um estudinho a respeito da comadre Dona Antónia, aquela do Soberano, pois basta dizer que volta e meia o marido está confessando pra mim: — Ah, seu Mário, que eu não compreendo a psicologia dessa bicha não...

Dona Antónia o que tinha de incompreensível era aquela coisa de ser mesmo uma santa mulher como se diz quando tinha alguém nas vizinhanças carecendo dos préstimos dela, que eram muitos. Bastava a gente ter um doente em casa, pronto, Dona Antónia não desgrudava mais dali, e era aquela atividade que nunca vi mulher pra não sentir cansada de nada. Passava a noite inteira esquentando água, lavando pano, temperando umas raizadas pra ajudar os remédios da farmácia, se era mulher dava banho na doente, e se estava muito mal mesmo dava banho em doente homem também sem sentir vergonha por isso não; e não parava um minuto, não carecia de descanso, e era uma dedicação que fazia mesmo o doente melhorar logo, sem remédio. Ah, mas também pobre de quem não avisasse ela que o menino, a mocinha, o marido estava de cama passando mal. Dona Antónia, logo que ficava sabendo, ia quemem rojão pra lá, nem que fôsse casa de inimiga dela — ela

só tinha inimiga mulher — chegava lá e era aquêles despropósito de indignação. A mulher punha a bôca no mundo, falava meia hora sem tomar fôlego e não deixava ninguém retrucar um nada, não. Depois garrava tratando do doente, e ficava ali feito grude, e era pra tudo, sim senhor. Pro limpo e pro sujo, pra cozinhar uma canja, pra lavar um pinico, pra limpar um vômito, pra falar uns carinhos, pra dar uns berros praquelas que estavam por ali de corpo mole. E tinha isso também, que ninguém cozinhava galo onde Dona Antónia estava. Quem não quisesse se mexer não aparecesse perto da comadre.

Mas também logo que o doente começava arribando e já estava meio fora de perigo, pronto, como entrou sem pedir licença nem dar confiança pra ninguém Dona Antónia dava o fora da casa, sumia. Ah! e caísse alguém na asneira de querer pagar o serviço dela! Era só negacear um pouco, Dona Antónia, olhe êste paninho pra Luizinha, de presente... Pronto, nem não digo nada, a mulher fechava a carranca, avermelhava o rosto e saía feito namorado despeitado; ficava sendo inimiga de morte pro resto da vida dela. Se era homem que oferecia o presentinho, então ela respondia: Dê isso pro menino quando êle sarar, que êle vai precisar mesmo... Se era coisa que não servia pro doente, ela dizia: Venda isso e dê o dinheiro pra sua filha, que ela vai carecer...

Agora o que é difícil de explicar era que, de longe, fora dos casos de doença Dona Antónia era uma mulher perigosa que todo mundo tinha medo dela. Acho que só por isso que a casa do Soberano vivia o dia inteiro recebendo visita, sem parar. Todo mundo visitava Dona Antónia, quando ela estava em casa, naturalmente. Mas tinha de ser de mão abanando, que ela não recebia presente de ninguém.

O que porém encabulava o pobre do Soberano era aquela coisa da mulher ter aquela doidice de não parar

de falar, contando pra todo mundo, sempre que podia, como foi que tinha acontecido aquela desgraça toda e porquê foi que Dona Gilda tinha abortado sem o marido saber (e nessa história aparecia o chofer do dr. Alfredinho, que era preto — o chofer), e porquê era que a filha mais velha do seu Rodrigues não vinha nunca visitar a mãe, e porquê foi que a mulher do soldado Bentinho tinha querido matar êle de facada e também tinha ido fazer aquêle arranca-rabo com a mulher do Manduca guardanoturno da máquina de café, e porquê...

Era mais por isso que Soberano dizia aquelas coisas de não compreender a psicologia da bicha não.

Mas eu garanto que não era tanto por causa de querer saber das novidades que a mulherada lá passava o dia inteiro se preocupando com Dona Antónia, querendo saber se ela estava em casa pra ir lá visitar ela, e mandando as crianças tôda hora saber se Dona Antónia já tinha voltado. Não, era mais porquê a gente precisava mesmo visitar Dona Antónia, não podia deixar de ir lá dar uma prosinha com ela (dar uma prosinha quer dizer ouvir ela falar e não fazer outra coisa senão isso). Ah! se alguma delas deixasse de ir visitar Dona Antónia mais de uma semana! Podia contar que a mulher ficava sendo inimiga mesmo...

Agora mulher de religião estava alí. Não perdia a missa das seis horas nem que o filho estivesse na hora da morte. Quanta vez Dona Antónia não deixou o doente carecendo de alguma coisa dela pra não perder a missa das seis! Só dizia, muito mandona: façam isto, façam aquilo, e assim, e assim, que já volto já — e lá ia correndo pra missa das seis. E era só ela que puxava o terço, e ai de quem não acompanhasse a reza dela! Dona Antónia chegava a ponto de levantar do lugar dela e ir lá num canto qualquer, chegava na frente da distraída, empurrando gente, resmungando coisas, e olhava de fixe pra tal. Não dizia nada não, só olhava.

Depois voltava pro seu lugar, e continuava a ladainha, *Consolatrix afflictorum, ora pro nobis...*

Um dia lá Dona Antónia estava contando pras visitas como foi que tinha acontecido aquela desgraça tôda quando de repente o Soberano apareceu na porta, falando meio resmungão só — tarde — de cara fechada que só vendo que homem mais exquisito que estava alí, pros cuidados da comadre que só tinha êsse sentimento do marido ser um homem tão encabulado.

A mulher ficou um tempinho assim meio sem prosa, até que pra comêço de conversa principiou desconversando o assunto que era aquela desgraça tôda que tinha acontecido. Soberano não queria prosa a respeito não. Aquilo era roupa suja pra lavar em casa. Dona Antónia respeitava o marido, mas o gostinho dela era poder contar pras outras como foi que tinha acontecido aquela desgraça tôda. Depois que o Soberano se acomodou na rêde dona Antónia começou falando que só vendo como dona Gracinda estava aborrecida devido ter mais uma filha mulher.

— Pobre dela, uma lá secundou. Bem que êles precisavam de um filho varão...

Dona Antónia porém queria era dizer que o aborrecimento da vizinha não era não por causa de não ter nascido filho homem. O desgosto dela era porquê agora, com sete filhas mulher, carecia de mandar chamar a mais velha pra vim batizar a última que, senão, virava bruxa...

E dona Antónia arrematava:

— Infeliz de mãe de sete filhas que nem sabe por donde anda a mais velha... Naturalmente que andar lá na capital, nalgum cortiço, feito mulher de soldado... ou de quem quiser...

Pra falar êsse “de quem quiser” a comadre fez uma pausa alongada, e falou do alto, desdenhosa, naquele tom de voz que só sai da bôca de quem tem pelo menos uma filha casada com guarda-livros do comércio.

As visitas por comadrismo diziam repetido que sim, naturalmente, isso mesmo, e a conversa ia embora naquela toada, subindo, descendo. Quando parecia que o Soberano principiava dormindo na rêde, Dona Antónia ficava meio solene, espichava os olhos pro lado do marido e punha muito mistério nos gestos, na voz. As visitas ficavam sem respiração, olhando assustado pra Dona Antónia, que ela ia contar agora como foi que tinha acontecido aquela desgraça tôda. “Pois até me arrepia a pele, de lembrar”... Mas Soberano se mexia na rêde, as comadres respiravam e Dona Antónia desconversava muito aborrecida de não poder contar como tinha acontecido aquela desgraça tôda.

Eu estava esquecendo de contar que Dona Antónia só falava essas coisas era na casa dela, mesmo. Quando tratava de doente a mulher não tinha bôca pra mexerico, pra coisa nenhuma que não fôsse o doente e a doença dêle.

Na desconversa uma das visitas aproveitava pra despicar um pouco da vizinha, e começava dizendo então que, imaginem só como a Dorotéia do seu Eduardo não deve de andar mortificada com aquela sem-vergonhice do marido de andar tôda noite assuntando a rua daquelas tais...

Mas ninguém dizia nem diga nem coisa nenhuma porquê Dona Antónia queria mesmo era contar e as outras só queriam era saber como foi que tinha acontecido aquela desgraça tôda.

Daí a pouco Soberano se ergueu na rêde, bocejou, levantou-se e foi saindo pro quintal. Malemal o homem desapareceu na porta da cozinha e Dona Antónia fêz um gesto com as mãos como quem indica — é agora

— enquanto as visitas se arrumavam nas cadeiras, se chegando mais pra perto.

— A primeira vez que o homem apareceu por aqui foi pra ver a menina da Gracinda que estava de sarampo, foi mesmo faz uns três anos, a senhora deve de estar lembrada, comadre, foi aquela epidemia que até morreu uma quantidade de gente, bem o caso foi que o dr. Ribeiro chegou aí, viu aquela miséria da Gracinda, as meninas com cara de fome, o marido meio sem préstimo e a pobre dela vivendo sem saber como... Naquele tempo ela ainda não tinha um certo auxílio que hoje tem, a senhora bem que sabe, chi! isso já anda na boca do povo... Eu até que não culpo ela não, pois se o marido não fôsse um homem tão imprestável, ela até que é uma mulher de boa conduta... Mas o marido, o marido, eu que estou aqui parede-e-meia é que sei bem que marca de homem está alí, um casca de ferida, com perdão da palavra. Aliás, a senhora sabe, o que é de caça puxa a raça, pois o pai dêle não era melhor, nem peor... Quem é que não recorda aquela história da negra Vicentina, aquela que foi curandeira no bairro do Limão... Naturalmente que o filho não havia de sair melhor que o pai, isso está no sangue... Mas como eu estava dizendo, o dr. Ribero chegou, eu lembro perfeitamente, até era dia de anos da Teresinha e eu estava fazendo um bolo de banana, era uma receita que eu ganhei da... da... quem foi mesmo? ah! não, a receita eu ouvi foi no rádio que o Sobê tinha tirado no cheque de cigarro. Ah! como eu achei ruim dêle vender aquêle rádio, era tão bom aquêle rádio que só vendo, e eu já estava tão acostumada com aquêle rádio, mas o Sobê teve que pagar aquela letra do irmão, pois queriam prender êle, eu já lhe contei sim... Pois é, mas o dr. Ribeiro veio aí, viu a menina, receitou... Ah! antes que me esqueça, a senhora lembra de seu Tico que tinha farmácia no canto da Caixa D'água, aquêle que foi pra Europa

com a viúva do inglês da fábrica de tecido, lembra sim, o seu Tico que foi noivo da caçula do coronel João Ferreira, pobre dela, ficou esperando que o rapaz voltasse da Europa sem a viúva e largasse aquela dinheirama que o inglês deixou, como se ela fôsse alguma maravilha de moça... ché, acho que nem o coronel tivesse muito dinheiro ainda o seu Tico não havia de ser bobo de fazer uma barganha dessa... A senhora lembra da viúva, não é, uma mulher tão boa, rica daquele jeito, e moça, pois até diziam que ela era mais moça do que a Corina do Coronel. Pois então o homem havia de ser tão bobo?! O resultado foi que a pobre está aí esperando, rezando pra Santo António e nada de aparecer quem queira tomar o lugar do outro... É como eu digo sempre, que pra moça que precisa de marido isso de ser de boa família não regula, capaz! Mas o seu Tico era uma boa alma, Deus que faça a felicidade dêle, que bem merece... Pois o dr. Ribeiro tinha vindo ver a menina da Gracinda foi a chamado do seu Tico, Tico... Tico...

Aí Dona Antónia parou porquê Soberano apareceu na porta, foi entrando naquele tranco de homem muito calmo e comedido.

As mulheres já não acharam assunto pra desconversar e porisso ficaram meio se mexendo nas cadeiras. Soberano descançou o corpo na rêde, espreguiçou e virou-se muito calmamente pra mulher:

— Tónia, veja se serve um refresquinho aí pras donas...

— Oh! me desculpem do esquecimento... adonde é que eu ando com a cabeça, santo Deus!?

E foi depressa buscar uns copos de capilé com água. Na passagem fuzilou os olhos no marido. A raiva era porquê o Soberano era louco por capilé com água, mas dona Antónia trazia a garrafa fechada a chave no guar-

da-comida, e era só quando tinha visita que o homem podia aproveitar a ocasião. Não que a comadre fôsse uma unha de fome de cainhar capilé nem outra coisa pro marido. Dentro de casa sim, ela era, porquê queria tudo medidinho, de reserva, que era pra não faltar de repente um pedaço de bolo pra mistura do cafèzinho, um fresquinho, qualquer coisa que fôsse pras visitas dela. Na rua Soberano podia beber tudo, gastar o que quisesse, que ela nunca pedia contas dos gastos dêle não. Êsse era outro ponto da piscologia da bicha que o pobre do Soberano não compreendia mesmo.

Malemal as visitas enguliram o refresquinho já foram se levantando, puxando o traseiro da saia, se despedindo. Engraçado que Soberano lembrava o refresquinho pra mulher, era porquê assim êle também bebia, mas a mulherada entendia de outro modo. Aquilo de homem chegar, sentar um pouco, sair da sala, depois voltar e mandar servir um refresquinho pras visitas, ora se! aquilo era o mesmo que mandar a gente embora!

Aquí entre nós de fato é isso mesmo, pelo que eu andei indagando da dona Aninha, mas só quando o refresquinho ou o café aparece logo que as visitas se acomodam. E aí é que estava tôda a encravação da história: a mulherada naquela ânsia de querer saber as novidades, e como foi que tinha acontecido aquela desgraça tôda, até perdia a noção do tempo, e quando Soberano lembrava o refresquinho pra mulher, aí elas tinham a impressão que estavam alí não fazia nem cinco minutos. Tomavam o pião na unha, enguliam o capilé com água e iam logo desocupando o beco. E todo mundo já sabia que o Soberano era um homem sem educação, como nunca vi!

No final das contas Dona Antónia é que saía ganhando com tudo isso, porquê ela sim é que era uma mulher de tanta educação, mulher fina mesmo, que só

vendo, precisando de aguentar a pobre dela pro resto da vida aquelas rabujices do marido. Imaginem só que triste vida a dela, coitada, com um bruto daqueles atravessado na garganta... Que santa mulher, a Dona Antónia!

MARIO NEME

Livros

Antonio Candido de Mello e Souza

ALMIR DE ANDRADE — *Formação da Sociologia Brasileira*
— *Os primeiros estudos sociais no Brasil — Séculos XVI, XVII e XVIII* — Coleção "Documentos Brasileiros", vol. 27. — Livraria José Olímpio Editora — Rio, 1941.

Almir de Andrade, sem dúvida, um dos nossos maiores ensaístas, publicou recentemente uma obra meritória a respeito da evolução dos estudos sociais no Brasil e sobre o Brasil. Vemos aí, pela primeira vez, uma exposição completa e ordenada das fontes onde nos baseamos para tais investigações. Antes, porém, de salientar êste aspecto fundamental do livro, devemos nos deter em certos pontos que pedem reparo.

"Formação da Sociologia Brasileira". Não há alguma coisa de forçado neste título? Êle dá a entender que houve entre nós uma progressão dos estudos sociais, num sentido cada vez mais científico, até que finalmente se desprendesse um ponto de vista especificamente sociológico. Não é possível, com efeito, concebermos formação sem evolução, porque um implica necessariamente o outro.

Ora, parece-me que só se pode falar em sociologia brasileira de uns vinte anos para cá, se tanto; e esta sociologia, a cuja formação estamos assistindo, independe, enquanto ciência, de tudo quanto para trás se fez entre nós no campo dos estudos sociais. Ê o próprio Almir de Andrade quem o reconhece no seu prefácio: ... "os métodos de estudo social empregados entre nós

nada mais são do que aplicações de princípios e tendências firmadas pelas grandes correntes da cultura européia — e, posteriormente, da cultura norte-americana. É indispensável relacionar sempre os estudos brasileiros com os estudos europeus ou norte-americanos que os inspiram ou lhes forneceram os respectivos métodos” — (pgs. 8 e 9). Isto significa que a incipiente sociologia brasileira vem se formando à custa da orientação das culturas estrangeiras, e exclue, portanto, qualquer veleidade de reconhecer nela um processo evolutivo, de formação. O mal está em se confundirem estudos sociais com ciência social. Há no Brasil uma lamentável propensão para abusar dos vocábulos “sociológico” e “sociologia” e aplicá-los sem a menor necessidade, proveniente da falta de ensino sociológico e de sociólogos especializados. O que tem havido entre nós são “estudos sociais”, e por isso é que o subtítulo do livro de Almir de Andrade deveria ser seu título. O estudo sociológico implica um método, uma consciência do seu propósito científico, que faltam completamente aos estudos de simples descrição ou comentário, como são todos aqueles que o Autor considera em sua obra. Se amanhã eu fizer uma viagem à África, e voltar com um livro de impressões, onde estarão narrados, com perfeita honestidade e o mais agudo sentido de observação, os usos e os costumes das tribus que vi, estou longe de ter feito estudo sociológico e de ter aplicado êste método ou aquele. O meu livro poderá ter valor informativo para um sociólogo que estuda etnografia negra, mas nunca perderá o seu caráter documentário e nunca se elevará a obra científica.

Admitamos, porém, que eu queira estudar as origens do poder estatal. Para isto é necessário, antes de mais nada, um método. Depois de um rigoroso estudo seletivo, convenço-me, por exemplo, de que o melhor é o método etnográfico, porque vai me permitir o conhe-

cimento das formas mais primitivas e menos complexas do poder, da significação dos seus atributos e, talvez, do processo de difusão e evolução desta forma. Ponho, então, as mãos à obra, quer indo observar diretamente as tribus negras que escolhi (e neste caso reúno o trabalho ao do sociólogo), que compulsando no meu gabinete, nas bibliotecas e nos museus, os elementos bibliográficos e materiais que me permitirão um conhecimento aprofundado daquelas tribus. Neste caso, sim, estou fazendo sociologia.

Há aqui, porém, um ponto que é essencial: escolhendo a etnografia, fi-lo com o intuito de usar o *método* etnográfico ou um *processo* etnográfico? Na primeira alternativa, eu tenho de aceitar a teoria de que o estudo dos não civilizados explica as sociedades civilizadas, das quais são uma etapa primitiva; isto me leva à afirmação de que as fases históricas são preponderantes no estudo da sociedade — o que compromete gravemente, se não o anula, o conceito, essencial para a Sociologia, da especificidade dos fatos sociais. Usando, pois, o *método* etnográfico, tenho implícita uma série de graves pressupostos doutrinários.

No segundo caso, isto é, se considero a etnografia como um *processo*, vou apenas usar dos dados etnográficos como um preciosíssimo instrumento de estudo comparativo, sem pressupostos de ordem etnográfica quanto à essência dos fenômenos observados.

Estas considerações são necessárias para que se compreendam claramente as críticas que faço a Almir de Andrade. Parece, de fato, que o ilustre ensaista não atentou bem a estas nuances — aliás nem tão sutis assim — quando consagrou uma parte importante do seu livro aos *métodos* usados nos primeiros estudos sociais brasileiros.

Se o Sr. Almir de Andrade, numa obra que se chama “Formação da Sociologia Brasileira”, dá o nome de

método etnográfico ao processo de narração de um viajante estrangeiro, nada nos impede de crer que êle atribua a êste observador empírico uma consciência do valor sociológico de um dado método, isto é, o seu valor para o conhecimento da realidade social de preferência a outro método. A esta reflexão, que parece sofisma, arriscou-se o Autor querendo forçar a nota. Às pgs. 29-30 parece defender o seu ponto de vista das objeções que deveria estar sentindo inevitáveis, quando diz: "Voluntária ou involuntariamente, todo homem que estuda segue um método, ditado pela sua formação intelectual e pelo seu gênero de preocupação. E não apenas o homem que estude, mas também aquele que, com qualquer fim, observa e descreve uma realidade.

Seja ou não coerente, tenha ou não consciência dos rumos que vai tomando ou dos objetivos que procura, êsse método existe sempre. E incumbe à crítica caracterizá-lo, mesmo onde êle é descuido, ou passa despercebido aos olhos dos que o seguem.

Assim, no terreno dos estudos sociais, não nos interessam apenas aqueles que, conciente e voluntariamente, adotam orientação definida. Podemos fazer também uma discriminação dos métodos de estudo, que abranja ainda a atividade dos que, por qualquer titulo ou por quaisquer disposições ou objetivos, se dedicaram ao estudo de uma sociedade, seja para alcançar soluções de ordem teórica ou de ordem prática, seja simplesmente pela curiosidade de observar ou de narrar os fatos que se desenrolam.

Os segundos, como os primeiros, contribuem também para o conhecimento da realidade social. Uns e outros revelam tendências particulares, seguem critérios definidos, ou definíveis, adotam processos de observação, de investigação ou de interpretação característicos, que vão imprimir nos resultados dos seus estudos fisio-nomias diversas e não menos características".

Esta longa citação era necessária, para que o leitor pudesse apreciar um pedaço do estilo de Almir de Andrade e a sua bela demonstração de malabarismo. Confesso que aí está um conceito assaz estranho e método se sociológico, e mesmo de método *tout-court*. Conceito que, lançando mão de uma terminologia imutável: ora método, ora tendência, ora critério, ora processo — dá o que pensar da preparação metodológica do Autor, e da sua noção do que seja um *método*, um *processo*, e uma *técnica* em sociologia.

E o Autor deve ter sentido a fragilidade das suas afirmações, pois quando trata de discriminar os diferentes métodos aplicados pelos observadores do Brasil Colonial, fala uma só vez em “método etnográfico”, e ainda aí fala ao mesmo tempo de “contribuições de caráter *etnográfico*”. Depois menciona as “contribuições históricas”; os estudos de “caráter notadamente normativo”; “os estudos de caráter eminentemente econômico”; “os estudos de cunho *político*” (v. pg. 30).

O *caráter* das diferentes contribuições pode, com efeito, ser de uma ou outra natureza; daí porém, ao método, tenho a impressão de que vai um bom caminho. É por isto que acho sumamente infeliz a preocupação *metodológica* do Autor. Preocupação desnecessária e perigosa, que dá um tom contrafeito à obra e leva o brilhante ensaísta a dizer coisas como esta: “Os que escreveram sobre a economia colonial brasileira nos três primeiros séculos, se inspiraram frequentemente no espírito da escola fisiocrática. Nem podia ser de outra maneira, dado o caráter fundamental agrário da economia colonial.

Em toda a literatura econômica desse período predominam duas preocupações: descrever as riquezas do Brasil — em produtos do solo e do sub-solo — e estudar a técnica das várias formas de agricultura” (pg. 114).

Esse grave senão, e mais as longas introduções de

caráter geral que o Autor põe antes de cada parte, dão ao livro um caráter contrafeito e pouco harmonioso, pela ausência daquela marcha segura e certa de si, que é a marca das obras bem estruturadas.

Postos de lado estes pontos, vejamos o que o livro contém de verdadeiramente interessante. É, sobretudo, trabalho paciente de classificação dos estudos que se fizeram sobre o Brasil Colonial. Para isto, o sr. Almir de Andrade, além de ler cuidadosamente os autores já clássicos, empreendeu a pesquisa de obras menos conhecidas e de uma enorme documentação inédita. Esta orientação dá à obra um preciso caráter informativo, que a tornará daqui por diante indispensável aos estudiosos do nosso passado. É preciso assinalar a inteligência com que o A. analisa e julga cada um dos "sociógrafos" estudados — para empregar o seu termo.

Alexandre Rodrigues Ferreira é colocado por êle no alto lugar que deve ter entre os nossos homens de ciência. Uma monografia inédita do sábio baiano, sobre as máscaras e as farsas dos índios Turupixunas, mostra bem que grande etnógrafo foi Rodrigues Ferreira, já preocupado com a dignificação profunda dos fenômenos observados, como mostra Almir de Andrade, e que nos faz pensar na necessidade imperiosa que têm os poderes competentes de mandar publicar a sua vasta obra inédita.

Talvez a parte mais interessante do livro sejam as páginas em que o A. esboça uma interpretação da psicologia e da cultura indígenas, através do estudo fonético do tupí. A brandura do índio, com sua manifestação em diversos traços culturais, estaria intimamente ligada à musicalidade do tupí-guaraní. As raízes tupí indicando noções concretas, demonstram a mentalidade pré-lógica do nosso índio: mas a riqueza da conjugação e da sintaxe, está extraordinariamente plástica e revelando uma grande finura de observação, indicam que,

dentro do Quadro limitado da mentalidade pré-lógica, “êle (o indígena) se expandia vigorosamente em profundidade — como se a sua inteligência, escrava do atraso cultural, da insuficiência de recursos técnicos, da incapacidade de generalizar e abstrair na mesma medida dos europeus, se sentisse senhora de si, apossando-se dos objetos postos ao seu alcance, dissecando-os, analisando-os, descrevendo-os pelos detalhes mais pequeninos e mais significativos (pg. 68). E daí tira o A. sugestivas conclusões sôbre a psicologia indígena, sugestões que nos fazem aguardar com interêsse o seu anunciado estudo sôbre a “Evolução da Música Brasileira” — Suas raízes psicológicas e sociais”.

A. C. M. S.

* * *

GILBERTO FREYRE — *Região e Tradição* — Coleção
“Documentos Brasileiros” — Vol. 29 — Livraria
José Olímpio — Editora — Rio, 1041.

Êste livro de Gilberto Freyre é composto de artigos, discursos e ensaios já dados à publicidade. É uma coletânea feliz, que nos permite acompanhar em vários setores o pensamento sempre vivo e penetrante do grande sociólogo pernambucano.

Em “Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil”, publicado há quinze anos, e que é o ensaio principal do livro, já encontramos esboçadas as tendências que viriam dar nascimento a “Casa Grande & Senzala”. As tendências e, principalmente, os temas.

Por todo o livro passa êsse ar de regionalismo e de tradição, que dá à obra de Gilberto Freyre um cunho tão verdadeiramente brasileiro, porque fundada em elementos concretos, em representações vivas, e não no mito de um super-Brasil que anulasse as regiões que realmente o constituem e lhe dão caráter.

A. C. M. S.

LÚCIO CARDOSO — “*O desconhecido*” — novela. Livraria José Olímpio Editora, Rio.

Na miséria literária deste ano, o livro de 250 paginas de Lucio Cardoso, constitue agradável surpresa. Quem seguiu a evolução artística do autor desde “Maleita”, notará com satisfação os evidentes progressos do dominio dos meios de expressão — estilo mais trabalhado e próprio, técnica mais segura.

Desde a estréia, o jovem escritor revelara personalidade diferente. Não o reconheci a principio. Desagradara-me em cheio o que tinha percebido de fraco e imperfeito no livro. Com “Salgueiro” minhas reservas se transformaram quasi em repulsa. As figuras de negros ou mestiços boçais apresentadas segundo os processos *sociológicos* que faziam furor no momento, e em cujos cerebros espessos se injetavam angústias metafísicas, como Fu-Manchú a droga que imbecilizava as vitimas, pareceram-me gritantemente falsas.

Um artigo de Almeida Sales, por essa época crítico de “A Ofensiva”, exaltando-lhe as possibilidades, fês que, embora guardando as primeiras impressões, não abandonasse o autor como pretendia. A súbita mudança de tom de “A luz no sub-solo” e “Mãos vãsias” despertou-me a atenção.

Eis-me diante de “O Desconhecido” que é uma tentativa na realidade séria.

Lúcio Cardoso coloca-se junto àqueles que deixando os fáceis caminhos do pitoresco exterior e do interesse extraliterário do romance social, tenta focalizar os aspectos psicológicos interiores do drama humano. Refiro-me aos mineiros Cornélio Pena e Ciro dos Anjos, a Graciliano Ramos, Osvaldo Alves e outros. O que o distingue, entretanto, é o cabedal mais rico de experiências, a reflexão sobre os atalhos que o desviaram do caminho que sentia traçado dentro de si, o esforço para plasmar o estilo que lhe traduza com exatidão as intuições ainda incertas.

Não quero dizer que, como Alberto Rangel, para tomar um extremo, tenha-se empenhado deliberadamente em construir um modo reconhecível entre mil, cuja originalidade denota extração a forceps. A sua maneira de relatar é natural. Coloca os pronomes com a incorreção brasileira—exemplo: “colocou a maleta a um canto e encostou-se à abertura” (pg. 31). Mas soube evitar também a displicência de certos escrevinhadores que pensam que o interesse humano do que contam os absolve do completo desleixo da forma.

O autor de “O Desconhecido” soube ver que as grandes coisas não são ditas com esta facilidade. E’ preciso a longa pesquisa, o forjar e reforjar das expressões, até que a obra definitiva se torne perfeitamente adequada ao modo de sentir interno. O estilo surge exatamente disto. Dada a diversidade individual de cada alma, devida, sem duvida, à diferença de experiências, mas, também, a preterdeterminações misteriosas que utilizam e dão sentido a essas experiências, aquele que se esforça por captar esta feição própria, terá forma peculiar.

E’ este escrupulo de artífice que devemos louvar, ao primeiro contato, em Lúcio Cardoso. Frase sóbria, adjetivação precisa, metáfora rara, determinada pela necessidade de nos fazer sentir as emoções que lhe animam as criaturas. Esta, para exemplo: “E de novo ele se encontrou sosinho

na estrada que a noite começava a invadir, e um terror surdo subiu-lhe das profundezas do ser, um terror animal, violento como uma náusea,” (pg. 14). Por vezes, grandes tufos de imagens florescem subitamente, chegando a real beleza: — “Deitado, os olhos perdidos no espaço imenso, Paulo seguia a descrição das nebulosas, o nascimento e a morte das estrelas, o aparecimento das constelações, — e era como si tivesse penetrado numa segunda existência, como si tivesse banhado o seu corpo lacerado pelas misérias da terra, num oceano de faiscações leitosas e vagas prateadas, estranho mundo onde os astros sem combustão permanecem mudos como rochedos solitários, como navios ancorados num mar de icebergs flamejantes” (pg. 84). Debalde se procurará num moderno brasileiro passagens semelhantes.

O estilo está longe de ser perfeito. Mas as falhas que noto são de natureza a causar a mesma emoção, guardadas todas as proporções, que André Lhote sentia ao ver as raspagens e vestígios de tentativas fracassadas num quadro de grande pintor.

Quanto à trama geral da novela, rescente-se de influência marcada da técnica cinematográfica. (Isto com vistas ao amigo Paulo Emilio.) Já nas primeiras páginas, a chegada do desconhecido ao mísero hotel, e o momento em que abre a janela e rememora a historia inteira, faz-se notar essa influência. Desde a aparição fantástica do velho coche no crepúsculo, às ultimas linhas, em que a mulher descobre o corpo e vê que no rosto, que a morte tornara esverdeado”, havia um corte enorme que desde a orelha até os lábios contraídos num ritus amargo”, sucedem-se as impressões visuais. A cena do assassinato de Paulo dentro do moinho seria extraordinária numa tēla.

Aliás, Lúcio Cardoso é sobretudo um visual. As impressões sensoriais, auditivas ou olfativas são indeterminadas no livro: — “um perfume de ervas selvagens”... “os ruidos vagos do mato”... Quando se trata de pintar um

quadro, fá-lo com notável precisão vocabular, definindo nuances sutís de colorido ou luz.

Tem especial predileção pelas meias tintas — crepúsculos, ambientes escassamente iluminados por lanternas, noites escuras, a penumbra da igreja... Só uma cena clara me ficou no espírito — é quando o desconhecido é levado por Nina à casa do padre, e a vê afastar-se “os cabelos soltos flamejando ao sol” e contempla a brancura serena da igreja e da casa contra o azul do céu recortado pelo vôo das andorinhas. Existe estreita correspondência entre as trevas exteriores e os sentimentos que se passam na alma dos personagens.

Consegue deste modo criar atmosfera de mistério e intensa dramaticidade. Mas à medida que avançamos na litéra da obra vai se dissipando esta atmosfera pela explicação detalhada e racional dos fatos. Em lugar de abrir perspectivas para universos ignorados a história se empobrece e se banaliza. Afinal de contas, trata-se de uma senhora velha e maníaca, amante do seu cocheiro, tipo de maus bofes, ambos ajustados em conduzir para o mau caminho um infeliz que a eles tinha chegado, pedindo emprego na fazenda. Pode-se, a rigor, ver na historia este aspecto absolutamente banal.

E' bem verdade que existe intenção simbólica evidente. A velha Aurélia representa o mal, o ódio que é mais um amor degenerado como nos tipos clássicos dos romances russos. Seu caracter se explica em virtude da amargura que lhe deve ter causado a mocidade triste de mulher feia, o isolamento crescente em que mergulhou com o correr do tempo. Miguel, o cocheiro, é a maldade integral, Satanás típico com seus clássicos processos de sedução — “Você vale muito mais do que isto, tudo que sai de suas mãos é grande, é de causar arrepios aos homens”. . . — “Rei, rei é o que lhe convem. Rei ou imperador” — “Não saia assim gritou Miguel, leve ao menos alguma coisa para se cobrir. E tomando o cobertor de baeta que estava dobrado aos pés da

cama, atirou-o aos ombros do homem, que esperava, atonito. — Veja, é vermelho como purpura”. (pg. 139)

Figuras que tem muito de convencionais. Dão impressão de silhuetas, seres bidimensionais, sem profundidade. A velha aparece logo tal como é, sem que fiquem vibrando na sua alma sentimentos ignorados, que nos dê impressão de realidade.

Todos os outros são simples esboços, com exceção de Miguel e Paulo, desdobramentos da personagem central a quem a velha deu o nome de José Roberto, o mesmo do empregado anterior, assassinado por sua ordem.

Miguel revela-se a si proprio: — “Você bem sabe que nada sou senão uma caricatura do seu demonio”. (pg. 136) Paulo, ao contrario é o Dr. Jekyll — bondade, beleza, elevação, amor, pureza. . .

Incitado pelo anjo mau José Roberto acaba por assassinar Paulo. Concretiza-se dessa forma sua renuncia a uma vida rica e intensa, como sonhava o pobre rapaz, e que o desconhecido realizaria por intermédio dele. Esta cena é uma das melhores do romance.

A única verdadeira realização do romance é, portanto, a figura do capataz. Pertence ela à galeria dos retratos de fracassados que impressionaram tanto Mário de Andrade e António Cândido nos artigos do primeiro número desta revista. E' o mais forte entretanto, o mais agudamente gravado. Porquê, diferentemente dos outros, mesmo do magistralmente descrito Cristiano da Silva Porto, ele não se entrega passivamente ao fluxo dos acontecimentos. Sua renuncia à vida tem um carater ativo — é por suas proprias mãos que assassina Paulo. Portanto é um ser que por si mesmo se encarniça em se afundar na miséria e na maldade.

Os acontecimentos infantís que lhe marcaram a alma e o levaram a esse ato, são dos mais bem descritos em nossos livros modernos. Vão surgindo as reminiscências ao sabor dos embates dos fatos, e um drama humano se vai delinean-

do aos nossos olhos. Mas isto com perfeita naturalidade, sem recurso de nenhum truque, como o deslocamento no tempo caro a Erico Verissimo (leia-se Huxley), ou as associações proustianas, de *Ciro dos Anjos*. Toda essa parte da obra é verdadeira e sentida.

O grande reparo que devemos fazer a "O Desconhecido" é certa insegurança no modo de tratar os personagens.

Nada conheço da formação de Lúcio Cardoso, mas parece-me ver nesta fase as influências de Faulkner e Dostoiewski. Do romancista americano tem a força da realização visual. Do grande criador de "Os Irmãos Karamazoff" tem a preocupação de apresentar a multiplicidade interior do homem, a eclosão das forças do inconciente.

Mas essa dupla corrente, na medida em que se opõe, prejudicou a novela. Não foi atingida a extraordinária precisão da imagem plástica de Faulkner e nem a profundidade de tragédia de Dostoiewski.

As figuras por vezes parecem inteiramente convencionais, em virtude das idéias que encarnam. O mistério se vai restringindo e delimitando-se às proporções de um caso banal, causando certo desapontamento ao leitor.

E' necessário que Lúcio Cardoso se lance mais decididamente no campo do subjetivo e do supra real, que parece mais adequado ao seu espírito. Assim serão valorizados os seus planos de fundo, de uma veracidade terra a terra. E ele se terá encontrado, produzindo as obras que seu talento moço promete, e que espero convictamente que realize.

RUY GALVÃO DE ANDRADA COELHO

Música

Antonio Branco Lefèvre

BACH ATRAVÉS DE BOROVSKY

A Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, continuando a sua magnífica obra de apresentação de ciclos, nos deu ensêjo de ouvir um dos maiores intérpretes de um dos maiores compositores de todos os tempos: Alexandre Borovsky executando João Sebastião Bach.

Apresentaremos nesta crônica, algumas idéias e preceitos de Borovsky sôbre o grande mestre de Eisenach, a quem, de alguns anos para cá, se dedicou integralmente.

“Considero diversos Prelúdios e Fugas do “Cravo Bem Temperado”, disse-nos o célebre pianista, como obras de um enorme romantismo, muitos deles, como por exemplo as Fugas em mi menor do 2.º volume, em sol menor, do 1.º e 2.º volumes, chegam a exprimir até paixões. A existência de fantasias, recitativos, na obra de Bach, indica que a sua música é a mais pura expressão da alma humana, e não um cálculo matemático de um espírito científico, como alguns querem apresentá-la.

Comecei o meu trabalho com Bach, puro, isto é, sem ser em transcrições, continuou Borovsky, há 5 anos. Até a idade de 47 anos, nunca havia tocado uma só das suas “Invenções”. Foi por elas que comecei o meu trabalho. Um

ano mais tarde iniciei os meus estudos do “Cravo Bem Temperado”, tendo terminado o primeiro volume e começado o estudo do segundo, em maio de 1939; dêste segundo, só conhecia um “Prelúdio e Fuga”.

Dei os meus primeiros “recitais Bach”, em Praga e Viena, em novembro de 1937; o programa era composto dos 24 prelúdios da primeira parte do “Cravo”. Nesta época, gravei em París, as “30 Invenções”, a duas e três vozes. Com êstes dois programas, fui à Viena, Praga, Londres, Copenhague, Amsterdam, Riga, Oslo e outras cidades. Quando terminei o estudo da segunda parte do “Cravo Bem Temperado” e tinha preparados 4 recitais, em ciclo, semelhantes aos dados nesta capital: pude realizar somente o contrato firmado com Bruxelas. Arrebentara a guerra européia. Tendo realizado êste mesmo ciclo em Buenos Aires, pretendo repetí-lo em New York na próxima primavera.

Toco Bach, disse ainda Borovsky, como se as suas músicas tivessem sido escritas para piano forte, sem nunca querer imitar o “clavecin” ou outros instrumentos, pois os recursos que o instrumento moderno tem, são infinitamente superiores aos que possuíam os antigos; tem-se a impressão mesmo que Bach já previa o progresso dos instrumentos, pois nos seus manuscritos, jamais se encontram indicações quanto à expressão.

O estudo da música de Bach, requer muito trabalho e perseverança, e, a meu ver, deve ser feito nos originais, para dêste modo se aproximar mais do estilo do compositor. O domínio do estilo de Bach, adquirido pelo trabalho perseverante, e nos originais, conduzirá à sua própria individualidade, e será bem compreendido pelos ouvintes.

Consultando as edições com indicações de diferentes pianistas, como Busoni, Tausig, Czerny, e muitos outros, podemos dizer que há diferentes maneiras de compreender o estilo de Bach. Analisaremos cada uma por sua vez: **BUSONI.** Apresenta sempre as peças sob o ponto de vista de um grande pianista que pode usar de todos os elementos de

virtuosismo, fugindo sempre do espirito do "Cravo Bem Temperado". Vemos nas suas revisões marcações como "martelato", "con fuoco", "trionphale", e muitas outras neste mesmo sentido.

Os alemães como RIEMMAN, MAX RIGGER, e outros, representam uma escola mais purista, deduzindo, porém suas indicações da rara idéia de que tôdas as obras de João Sebastião Bach seguiam a técnica de órgão e não do "clavecin", sendo êste o motivo do desprezo ao colorido. As marcações de "crescendo", "diminuendo", nunca são encontradas, sendo também suas revisões, isentas de indicações de expressão, como "dolce", "grazioso", "leggiero", etc.. KLINDWORTH, alemão também, que tem uma das melhores edições de Chopin, exagera em minúcias, apresentando frequentes "nuances": notas de igual valor de um mesmo tema são, diversas vêzes, notadas em grupos de "stacato" umas, "legato" e "non legato" outras. A música, assim, assemelha-se mais a Chopin do que a Bach.

A minha opinião, é muito influenciada pela escola inglesa, especialmente pelas edições do prof. Tevey, que sempre aproxima os prelúdios de Bach aos de Chopin. Também grande importância teve para mim, a execução das obras de Bach por Pablo Casals e do pianista inglês Harold Samuel.

Para fazer mais claro possível o contraponto das fugas, procuro sempre me lembrar do seguinte: uma nota de piano, uma vez tocada, tende a desaparecer, começando portanto, um "diminuendo"; devemos, pois, tocar as notas de maior duração mais fortes, e as de menor duração mais fracas. Êste princípio, porém, não deve conduzir à acentuação, mas deve ser interpretado de uma maneira natural. Para minha surpresa, Toscanini usa dêste sistema com sua orquestra. E' êste, aliás, um trabalho essencial para quem toca Bach.

Nas progressões, que são frequentíssimas em Bach, deve-se sempre crescer, quando são ascendentes, e decrescer, quando descendentes. Nunca se deve "crescer" e "dimi-

nuir” numa mesma progressão, pois corre-se risco de quebrar a grandeza das suas linhas, uma das características de Bach.

Nunca tocar com demasiada velocidade, nem tão pouco demasiado devagar. Do primeiro modo, a clareza e elasticidade dos desenhos é prejudicada, do segundo, desperdiçada a sonoridade do piano.

Quanto aos ornamentos, na obra de Bach, terminou o grande intérprete, podemos dizer que encontramos muitas vezes quatro cópias de uma mesma peça, umas com ornamentos, outras sem ornamento algum; estes mesmos, nunca se sabe como devem ser tocados. Prefiro, por êste motivo, tocar somente aqueles sôbre os quais não há dúvidas à respeito da interpretação”.

CARLOS PEREIRA DE CAMPOS VERGUEIRO

DISCOS NOVOS

AARON COPLAND — “*Music for the Theatre*” — Estman-Rochester Symphony Orchestra, regida por Howard Hanson — R. C. A. — Musical Masterpieces Series.

A tão recente criação musical erudita dos Estados Unidos já tem provocado muitas discussões, quase sempre derivadas de uma visão muito superficial, incapazes de abranger e julgar o seu grande número de composições tão desiguais e de seguir sua vertiginosa evolução, cujas fases entrosadas dão uma falsa impressão de uniformidade, possibilitando o êrro dos julgamentos gerais.

Povo profundamente musical, durante muitos anos, o americano limitou-se a ouvir insaciavelmente os europeus e

a compor música popular, algumas admiráveis, como por exemplo, as de Stephen Foster. Os tímidos ensaios de composição erudita, que não tinham de comum senão o fato de se terem originado em um mesmo país, não passavam de um apagadíssimo refléxo dos compositores franceses e alemães.

Somente com Eduardo Mac Dowell, o compositor dos admiráveis "Woodlan Sketches", a criação musical norteamericana manifestou-se seguramente sôbre elementos essencialmente americanos, e logo, a riqueza da melodia popular emprestada da música negra e indígena tornou-se fonte de inspiração para numerosos compositores como Cadman, Lieurance e Gershwin, mundialmente admirado pela "Rhapsody in Blue", apesar de ter composto coisa muitíssimo melhor como "An American in Paris", e o seu "concêrto para piano e orquestra".

Êste primeiro passo dado pela música americana não progrediu muito porque as criações do chamado "grupo radical de compositores", de Nova York, formado logo depois, explodiram de uma forma tão caótica que mesmo os que não se consideravam conservadores ou filisteus não puderam compreendê-las. A êste grupo pertenceram Antheil, Copland, Roy Harris, Piston, Ives e outros, que, fugindo de tôda a criação subordinada aos padrões de beleza aceitados até então, procuravam antes surpreender. Se muitas vezes esta intenção era compreendida, transparecendo da forma verdadeiramente humorística de certas peças muito "à Eric Satie", como a composição "Anjos", para seis trombones, de Huggles, outras vêzes a extraordinária riqueza de sons, a sincopação, o emprêgo excessivo da percussão e de instrumentos completamente novos e inesperados deixavam o ouvinte completamente embasbacado, incerto e fugidio. Desta aventura surgiram composições em que a liberdade atingia excessos verdadeiramente espantosos como a introdução, na orquestra, de máquinas de costura e hélices de aviões como fêz Antheil, como Piston que se serviu de latidos

de cães e vaias de multidão, e, com a simbólica inspiração de Ives em várias orquestras desafinadas tocando de uma só vez.

Aaron Copland, nascido em 1900, em Brooklin, é um dos mais importantes compositores americanos não somente por suas criações musicais, como pelo esforço que sempre realizou para colocar o povo norte-americano em contato com a música nacional, escrevendo inúmeros artigos para "Modern Music" e principalmente com a série de concertos Copland-Sessions, dedicados exclusivamente aos compositores americanos, levada a efeito de 1928 a 1931. Copland é colocado no "grupo radical de compositores", porém nas suas últimas composições pode-se dizer que êle já se aproxima muito do recente grupo, chamado por Royce, "liberal", formado por Russell Bennett, Carpenter, o autor do tão conhecido poema sinfônico "Arranha-céus", Douglas Moore, autor de "P. T. Barnum", em que descreve a vida de um cômico ambulante, Thompson, compositor de concertos para órgão e orquestra, e um grande número de outros compositores, praticamente desconhecidos entre nós, igualmente distantes do conformismo e do grotesco da renovação.

As obras principais de Copland, são: "First Symphony", "Dance Symphony", "Short Symphony", o admirável "El Salon Mexico", peça de uma grande riqueza de colorido e inspiração, "Music for Radio" e "Music for the Theatre". Copland musicou o filme "Carícia Fatal", produzindo coisa inteiramente incomum neste paupérrimo gênero de música.

"Music for the Theatre" foi composta em 1925 e, segundo indicação do próprio autor, o título indica simplesmente que esta música sugere certas vêzes o teatro. Admiravelmente bem construída, esta "Suite" consta de "Prólogo", uma "Dansa" de ritmo vivíssimo com magníficos efeitos de percussão, "Interlúdio" com um acentuado sentido romântico, "Burlesque", e um "Epílogo". A orquestração desta suite, é muito interessante. O autor permite ao regente, não somente substituir instrumentos — o oboé pelo

“corne inglês”, a flauta pelo “picolo” — como também, conforme o tamanho da sala de concertos, modificar o número de cordas.

SERGEI PROKOFIEFF — *Concêrto número 2, em sol menor, opus 63.* Jascha Heifetz e a Boston Symphony Orchestra, dirigida por Serge Koussevitzky.

Prokofieff, nascido em 1891, é considerado hoje como um dos principais entre os modernos compositores russos. Pianista de extraordinários dotes e autor de inúmeras composições para piano, já se tem apresentado com grande sucesso como executante de suas próprias obras.

O Concêrto para Violino, em Sol Menor, que Heifetz gravou com a orquestra de Boston, é fruto de uma época de verdadeira maturidade do autor, com grande conteúdo de sinceridade e equilíbrio, substituindo a excentricidade, às vêzes exagerada, de algumas de suas primeiras composições.

Vivendo integralmente o movimento renovador da música, Prokofieff compôs certas peças como os bailados “Tchout” e “The Love for three Oranges” em que se descobre tôda a fôrça que retirou dos conflitos desta revolução.

Sua orquestra, libertada, atinge aí uma eloquência e originalidade grandiosíssimas e, em certos trechos como “A Dansa Diabólica” de “The Love for three Oranges”, adquire um poder expressivo poucas vêzes alcançado na música sinfônica moderna, talvez, mesmo, somente igualado pelo Ravel, de “Daphnis et Chloé”. Ao lado desta música revolucionária, com uma pureza e espontaneidade mozarteanas, a “Sinfonia Clássica”, em ré maior, opõe-se como que concientemente às harmonias acres e algumas vêzes estranhas dêstes bailados.

No concerto para violino, em sol menor, que Heifetz coloca entre os cinco ou seis maiores no genero, o autor da “Sinfonia Clássica”, sem a inibição de um convencionalismo

exagerado, constrói um “andante” de um lirismo suave e repousante, inteiramente livre das facilidades sentimentais, e o final, em forma de Rondó, que é a parte mais brilhante do concêrto, desenvolvido num ritmo poderoso e fascinante, traz à lembrança a forma irônica e caprichosa dos seus baillados e de certas composições para piano.

Prokofieff é ainda o autor da música de “Cavaleiros de Ferro”, tendo conseguido obter nesta obra de arte excepcional que foi o filme de Eisenstein, a fusão mais perfeita de imagem e som jamais conseguida no cinema.

Artes plásticas

Lourival Gomes Machado

A SEGUNDA REALIZAÇÃO DE "CLIMA":

A exposição Antonio Pedro

"Clima" mostrará ao público, ainda neste mês, a pintura de Antônio Pedro. Não será demais falar desta pintura porque ela, além de admirada, deve ser compreendida e não fica mal, para nós, confessarmos a dificuldade de julgamento das novidades que vêm de fora. Um país praticamente sem crítica de arte — não nos esquecemos das exceções de praxe, está claro — está impossibilitado de julgar e, quando o consegue, atem-se à facilidade do gostar sensorial e fácil. Desconfiem os pintores dos que não gostam do modernismo — "mas a sua pintura admito", pois, com certeza, tal complacência foi arrancada pelo apeteimento dos olhos ao sugarem um roxo accidental, quando não foi o anedótico, o maldito anedótico, o preço da concessão. Desde que foi aberta, esta secção de artes plásticas teve sempre como finalidades ignorar o orgulho da compreensão fingida e instalar uma crítica honesta cujos efeitos concorram um pouco para a famosa educação artística. Vamos dar, então, uma indicação previa do que verão os nossos leitores.

* * *

Poderíamos começar dizendo que Antônio Pedro é um dimensionista. Neste caso seria necessário explicar o que seja dimensionismo, nome germanicamente duro, levando lo-

go de início a uma noção errada. De fato a tendência natural será julgar o termo como o nome de uma escola e, a partir daí, qualquer raciocínio — situá-la entre as outras escolas, procurar aspectos de continuidade ou de reação — seria falso porque a realidade dimensional está situada mais além e mais acima do plano das escolas de pintura. Melhor ainda, está além e acima da própria pintura pois paira no campo da estética. Antônio Pedro, um dos fundadores, lá chegou, não pela pintura, mas pela poesia.

Poeta no sentido bem brasileiro do termo (Pedro já versejava na infância) um dia sentiu possibilidades maiores de “exaltação sensível” se utilizasse para a produção poética não só a palavra, não só o ritmo, mas ainda outros elementos presos ao particularismo egoísta de outras artes. Depois de algumas tentativas felizes (“Crise”, por exemplo) constrói todo um livro neste sentido — “Poemes au Hasard” — e antes de editado expoz, no “Salon des sur-independents”, alguns dos projetos. Vendo-os, Sirato, poeta húngaro, procura Pedro para mostrar-lhe os seus “electroplan-poemes”, poemas luminosos em que a arte no tempo, realizada pela leitura, adquiria vida no espaço através da forma e da luz. Reunidos, sentem ter violado o mais velho tabú da teoria estética moderna pois a arte realizada por eles não respeitava a categorica distinção entre artes do tempo e artes do espaço.

“Planismo” como tinha chamado Sirato a este passo, era pouco e as discussões se multiplicam até chegarem à perceber que muito se parecia esta novidade com uma outra da física. Os não-euclidianos admitem a realização em mais dimensões. Os dimensionistas — que por essa altura já tinham encontrado a polonesa Prinner desenvolvendo em planos múltiplos de madeira e arame a sua pintura e Kotchar, o ex-escultor, a pintar em folhas de cobre modelado para conseguir a “pintura no espaço” não hesitam em lan-

çar mão da fórmula de Minkovsky: $N+1$. Isso significava a possibilidade de uma arte até então desenvolvida em n dimensões (a pintura em duas: largura e altura) ser desenvolvida em mais uma (para a pintura o volume) (1).

Lançado o “Manifesto Dimensionista” (2), em poucos dias recebe a assinatura de duas dúzias dos maiores artistas plásticos. Vale a pena citar os nomes: Ben Nicholson, Alex. Calder, Huidobro, Kakabadze, Kobro, Miró, Moholny-Nagy, Hans Arp, Birot, Camille Bryen, Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Kadinsky, Frederick Kann, Ervand Kotchar, Nina Negri, Mario Nissim, Picabia, Prampolini, Prinner, Siri Rathsmann, Sonia Delaunay, Tauber-Arp.

Como explicar este acúmulo súbito de tão grandes nomes ligados a escolas, tendências ou individualismos tão marcantes? O texto do manifesto, lido atentamente, o revela. Não se trata de qualquer coisa como um movimento de renovação mas é a revisão total do pensamento artístico, toda uma reconstrução do mundo estético, livrando-o das peias dos esquemas kantianos ou outros para a liberdade estensa da arte unificada.

Sem querer, tocamos no ponto de honra do dimensionismo — a unificação da arte. Por arte unificada não querem eles se aproximar da adição das artes, de tão triste efeito como o da ópera, mas sentindo os defeitos desta criação artificial, buscam realizar o sonho eterno que já estava um pouco em Wagner e que forçava espontaneamente as barreiras mantidas pela tradição por sobre o ambiente de perquirição do século vinte. Quando as atividades plásticas — principalmente a pintura — experimentavam todos os cami-

(1) Considero acessoria, analogica e apenas explicativa esta formularzinha. Talvez os dimensionistas não abrissem mão, tão facilmente, desse pedaço da sua teoria mas julgo perfeitamente demonstravel a concepção estetica sem este suporte cheio dos perigos da física matemática.

(2) 1935, em Paris.

nhos possíveis, em âncias de substituir a conquista envelhecida através de gerações sucessivas por novas possibilidades técnicas facilitadoras de outras tantas possibilidades de expansão do espírito; quando o espírito moderno não se continha mais no terreno apossado nos velhos tempos; quando a experiência de moldes significava qualquer coisa de mais estavel e construtivo do que o reflexo da famosa “inquietação” — insensivelmente o artista rompera os paredões inúteis da classificação das artes. Se Pedro nos diz que não ha plural para “arte”, não está impingindo uma novidade envolta nos brilhos da originalidade. Reflete em palavras simples o já existente porque muito artista já vinha fazendo experiências neste sentido embora sem a percepção ampla da generalidade do avanço. Apollinaire, para citar um nome conhecido no Brasil, deixara os “caligramas”, parentes mais velhos dos “tipogramas” dos “Poemes au Hasard” e dos “poemas eletricos”. Isto somente na literatura, porque a pintura de ha muito andava tonta, em anceios de espaço, e já se estendera pelos caminhos principais da construção espacial e do emprego do material multiplo. Quanto à escultura, suas menores possibilidades de variação dentro do material ortodoxo jogaram-na na consulta do espaço vazio para substituir o espaço ocupado e os quatro grandes degraus — escultura vazia, aberta, movel e motorizada, levaram-na para longe do seu primitivo conceito de conformação especial de um sólido estático.

Aí estava um mundo, mas ninguem o sabia. Veio o dimensionismo e deu a consciencia deste mundo.

Realmente, isto tudo, dito assim às pressas, pode parecer ao nosso ambiente uma chocante lista de desvarios que nunca terão exata realização no mundo dos homens comuns. Confesso ser opinião minha que deve parecer, ao leitor desprevenido e não informado, colossal paranóia querer-se fazer uma escultura não solida, não-corporea. A culpa,

está claro, não é deste hipotético senhor cujas preocupações plásticas desinteressadas são ocasionais e que por isso, ao topar no III Salão de Maio com os “Espaços” de Jacob Ruchti, ficou sem saber o que os alumínios dobrados e soldados queriam dizer. Que os valores da obra não estavam nos alumínios, mas nos espaços vazios cercados pelo alumínio; que a “loucura” daquele “extrangeiro” não passava de uma calma e honesta pesquisa, em campo muito conhecido noutras terras, feita por um dos mais simpáticos e sensatos artistas que trabalham em S. Paulo; que a indiferença superior do visitante deveria se transformar em simpatia e apoio facilitadores da atividade daquele moço de 22 anos, nunca suspeitaria o desprevenido senhor ao olhar os pedaços de metal (1).

A culpa não era de Ruchti, a culpa não era do homem que olhava, a culpa não era deste grande Flávio de Carvalho, o único espírito paulista real e totalmente de vanguarda, cuja atividade dispendida em organizar, instalar, exhibir o Salão e inda receber todos os qualificativos (como louco e outros) não podia chegar ao detalhe de explicar cada uma das obras mais avançadas. E, por muito tempo, ninguém será culpado enquanto não houver ambiente propício ao trabalho de arte e enquanto nossa crítica só contar com um par, si tanto, de comentadores inteligentes e capazes.

Não sendo uma revolução, o dimensionismo foi uma simples “prise de conscience” e depois dele, conscientes, os artistas puderam trabalhar folgadoamente, fora dos apertos das especialidades, soltos no âmbito largo da arte. A naturalidade com que se processou revela a profundidade das suas raízes e porisso permaneceu assim, sem reivindicações,

(1) De Calder, um dos signatários do Manifesto Dimensionista, contava a exposição com um “mobile” que, embora mantido em rigorosa imobilidade por uma zeladora do “Salão”, era amostra boa das suas possibilidades. Não será preciso dizer da incompreensão do público.

na simplicidade do que tem direito a um lugar ao sol e o conseguiu. Não se julgue, no entanto, ter sido um acidente na história estética — e uma contraprova disto está na extensão enorme das suas consequências menores no plano quotidiano. Frequentemente as inovações artísticas vão refletir nos mais inesperados detalhes da vida comum, nos padrões de tecido, no colorido das casas ou dos rostos femininos, nas roupas e chapéus, nos automóveis, etc., mas não é a este plano mais banal que queremos nos referir. Gostaríamos de acentuar a difusão e a aceitação massiva das novas idéias pelas multidões em grandes espetáculos como a última Exposição Internacional de Paris onde os “moveis” de Calder foram a delícia do público estatelado da grande feira. Isto sem nos referirmos à experiência mais ampla, realizada no mesmo local, com o órgão ligado a jogos dagua e de luz. Neste sentido é que podem compreender todos a realidade dimensionista pois não é a música quem comanda os jactos coloridos, cuja beleza, para ser repetida ou substituída, levará a trechos não escritos na pauta do organista. E, nesta exaltação interpenetrada dos sentidos a colherem o som, o volume e a côr, a um só tempo, encontraram os dimensionistas a demonstração completa, a um publico não preparado, dos princípios mais altos de sua teoria. E o publico deve ter sentido, por um momento, um simile da sensação de Kotchar diante de suas tentativas:

“L’homme ailé: la Peinture de l’Espace.

“C’est ma plus grande satisfaction d’avoir ventilé le cerveau d’Euclide:

“Sculpture Ouverte”.

Infelizmente o grande público só chega à verdade estética e à científica ou pelo util ou pelo espetacular e foi por isso que entre nós o modernismo só impressionou a massa

pelo chocante, atributo criado pela propria massa, de vez que não estava na essência da arte moderna.

Se conseguimos explicar o que foi e o que é o dimensionismo, estamos satisfeitos e perdoamos a nós mesmos a maçadora linguagem didática empregada neste mister. E depois desta canseira para o leitor vamos estimulá-lo um pouco: a pintura de Antônio Pedro que se verá em S. Paulo nada tem com o dimensionismo. Seria erro julgá-la assim, mas não é inútil saber-se previamente o passado intelectual do pintor porque isto ajudará a compreender este “inventor-artista”.

Quem vê os grandes óleos de Antônio Pedro, sente neles uma aparente contradição entre a liberdade catártica do assunto tratado à surrealista e a rigidez controlada da forma e das formas. Foi mais uma vez o desejo de aprofundar um problema estético — o sentido da expressão surrealista — o causador desta nova faceta do moço inquieto. Não lhe bastava a amplidão do sub-consciente solto, espraiando-se por si mesmo no comprazimento dos desrecalques e foi preciso encontrar o elemento de controle na forma para não lhe parecer barata demais a liberdade conseguida. É a mesma tendência muito sua, anteriormente causadora do abandono da poesia porque esta lhe sai fluente demais... Si o artista é um criador, a criação não pode ser o derramar fácil do mundo interior porque o progresso de criação deve ser e é difícil.

Toda a pintura de Antônio Pedro pode ser vista sob esse ângulo. Podemos notar, desde o transbordamento inconsciente inicial, um propósito consciente que dirige e norteia a criação. Ha, poderíamos dizer, uma intenção cerebrina e inteligente vigiando os movimentos sem controle proprio. É a junção curiosíssima de dois movimentos, na aparência opostos, para chegar a um só fim e, si não fosse o medo de penetrar no sagrado recinto da psicologia, caberia aqui esta

pergunta dificultosa gerada por este artista: Será a rigidez da logica um caminho encruzilhado com o do desenfreamento mental? E por mais que lá não queiramos chegar, é esta a interrogação constante no espírito de quem contempla as figuras, as cores, a composição e a propria “matéria” da obra de Pedro. Não se pode fugir à sugestão de certas luzes e de certas cores que, destacando brutalmente os planos e os sólidos, dão uma dolorosa impressão de ordem e de coordenação onde “deveria”, conceitualmente, haver a desordem e a não-relação. Até a disposição compositiva, uniformemente circular, insiste em se fechar em figuras acabadas (o círculo, a esfera) ao envez de estacionar no passo precavido da disposição falsamente ocasional. E’ isto tudo que torna diferente este jovem português.

Antônio Pedro “é” diferente, ao contrario de tantos outros que “conseguem ser” diferentes. O seu espírito, armado dessa agudeza que o levou ao dimensionismo, recusa o formulario ideologico e, antes de pintar com as tintas, precisa esboçar no campo das idéias um panorama antecipado da produção em *devoir*. Diante do surrealismo, cuja atração lhe era irresistivel, perquire e da perquirição sai uma pintura nova de denominação difficil: mais que um neo-surrealismo — um post-surrealismo. O aproveitamento dos elementos conhecidos em uma nova construção fazem lembrar — ah! as aproximações... — um Redon, mas um Redon que, ao envez de ignorar Freud, tivesse esquecido a psicanálise à força de a conhecer.

Muitos recortes de crônicas e críticas portuguesas falam do “simbolismo” de Antônio Pedro. Como o apelido não parte de quem o entende mas dos estupefactos, podemos tomar o termo no que tem ele de real — não se chega à pintura de Pedro sem admitir a sua originalidade que talvez seja o início de uma escola.

Dito isto, dissemos tudo. “Clima” apresenta a São Paulo um artista que, em 1935, foi o pioneiro de uma nova

fase da criação estética, e hoje é a cabeça de uma escola formada ou a se formar. O mais o leitor poderá ver nos quadros. Esperamos somente, em relação à futura mostra, uma lógica nas consequências — o entendimento dos novos e a compreensão dos modernos. Até não ficaria mal, como “pendant”, a repulsa dos academicos ou, como dizem os portugueses, dos “bota de elastico”.



"MADRUGADA"



"LEDA E O CISNE"

ANTONIO PEDRO



Loree's portrait

Teatro

Décio de Almeida Prado

LOUIS JOUVET

"Je n'ai qu'un métier; je n'ai été et je ne suis qu'un homme de théâtre".

LOUIS JOUVET

Louis Jovet é mais conhecido, em S. Paulo, como ator de filmes do que como homem de teatro. No entanto, por mais interessante que seja a presença de Louis Jovet no elenco de alguns filmes, sua atuação como ator de cinema fica em evidente segundo plano perto de seu destino de homem de teatro. A impossibilidade de se amar simultaneamente, no plano da criação, o Cinema e o Teatro se verifica plenamente no caso desse artista. A jornalista francesa Mademoiselle Symboliste, numa entrevista que teve com Jovet, publicada em "O Cruzeiro", teve ocasião de perguntar-lhe quais eram, dos filmes em que tomara parte, os seus preferidos. Jovet citou "Education de Prince", "Hotel du Nord" e outros, e não fez referencia a "Drôle de Drame". Isso é muito significativo — Jovet se interessou mais pelos filmes que lhe deram oportunidade de criação teatral e nem sequer teve curiosidade de assistir, conforme afirmou, o "Drôle de Drame" que tem muito mais valor cinematográfico que os outros, sendo uma das mais importantes comédias do moderno cinema francês.

Louis Jovet é integralmente um homem de teatro, como ator, diretor, "metteur-en-scène", crítico e professor

do Conservatorio. Historicamente, a importancia de Jouvét é de ter, juntamente com Baty, Dullin e outros, salvado o moderno teatro francez, do Boulevard e do espirito “boulevardier” logo depois da primeira guerra mundial. Mais recentemente a contribuição de Jouvét foi a de ter, e aqui diferentemente de Baty e Dullin que sofreram em demasia a influencia das ideias sobre a importancia do “decor”, vindas da Alemanha e da U. R. S. S. e tambem a influencia nefasta do cinema, levado o teatro de volta para o seu verdadeiro terreno — o do Verbo. E aqui surge ao lado de Louis Jouvét, o nome de Jean Giraudoux. Esses dois nomes — Giraudoux e Jouvét — autor e interprete, representam melhor que qualquer outra combinação a volta do teatro francez à gloriosa tradição do século dezessete.

Jouvét traz em seu repertorio tres peças de Giraudoux: “La Guerre de Troie n’aura par lieu”, “Electre” e “Ondine”. Se a Companhia levasse as tres peças, o público paulista ficaria com uma ótima ideia de conjunto do que seja Giraudoux representado. Infelizmente, talvez só tenhamos ocasião de aplaudir “Ondine” que, embora tenha bastante força poética, não representa suficientemente por si só o talento dramático de Giraudoux (1).

Depois da terrivel catastrophe, Jouvét, juntamente com outros homens de teatro como Baty, Barrault e Dullin, refugiou-se na linha impenetravel dos clássicos de França e aqui o veremos representar, ao lado de seu repertorio moderno, a “Ecole de Femmes” de Molière.

Jouvét chegará no dia 23 e no nosso velho Municipal, tão pretencioso, tão feioso, tão importante para nós, se creará “cet accord, ce consentement harmonieux e equilibré

(1) Um jornalista, que se assina “Alceste”, escreveu na “A Gazeta”, que seria preferivel que Jouvét não levasse nenhuma peça de Giraudoux por ser esse autor “discutidissimo e obscuro”. Cheios de surpresa, não podemos sinão, pelo menos por ora, pensar em qual será a reação de Jouvét, si por acaso ler o artigo citado, ele que escreveu: “N’aurai je d’autre titre de gloire, dans l’exercice de mon métier et de ma carrière, que d’avoir joué ses oeuvres (de Giraudoux), celui-là me suffirait”.

entre un public, des acteurs et des auteurs” e por algumas noites viveremos sob o encantamento misterioso do Teatro.

P. E.

“Clima” convidou Louis Jouvét para fazer em S. Paulo uma conferencia sobre teatro. Louis Jouvét, em principio, aceitou o convite, ficando a realização da conferencia subordinada à distribuição do tempo do grande ator, durante a sua estadia entre nós.

A Companhia do Théâtre de l’Athenée-Louis Jouvét é composta pelos srs.:

Srs. Luis JOUVET
 Paul CAMBO
 Alexandre RIGNAULT
 André MOREAU
 Maurice CASTEL
 Stéphane AUDEL
 Régis OUTIN
 Jacques-Michel CLANCY
 Emmanuel DESCALZO
 René BESSON
 René DALTON

e Sras. Madeleine OZERAY
 RAYMONE
 Annie CARIEL
 WANDA
 Marthe HERLIN
 Micheline BUIRE
 Jacqueline CHANTAL

O pessoal técnico que acompanha a “tournee” é o seguinte: Srta. Marthe Herlin, diretora de cena. Srs. Camille Demangeat e Léon Deguioux, chefes-maquinistas; René Besson, René Dalton e Emmanuel Descalzo, contra-

-regras. Srta. Charlotte Delbo, secretária de Louis Jouvet. Sra. Germaine Perrier, guarda-roupa, Elisabeth Prévost, encarregada da imprensa. Sr. Marcel Karsenty, secretário geral.

Repertório:

L'Ecole des Femmes, de Molière — Cenário e vestiária de Christian Bérard.

Knock ou le Triomphe de la Médecine, de Jules Romains.

M. Le Trouhadec saisi par la débauche, de Jules Romains.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu, de Jean Giraudoux — Cenário de Guillaume Monin;

Electre, de Jean Giraudoux — Cenário de Guillaume Monin.

Ondine, de Jean Giraudoux — Cenário e vestiária de Pavel Tchelitcheff.

La Jalousie du Barbouillé, de Molière; La Folle Journée, d'Emile Mazaud; La Coupe Enchantée, de La Fontaine — Cenário e vestiária de Christian Bérard.

"Mises en scène" de Louis Jouvet — Cenário e vestiária, efeitos de luz do "Théâtre de l'Athénée" de Paris.

Cinema

Paulo Emilio

BALANÇO SEMESTRAL

O primeiro semestre de 1941 foi marcado pela apresentação do THE LONG VOYAGE HOME (A longa viagem de volta) de John Ford (1). Fóra êsse filme fica muita pouca cousa, quasi nada, que mereça interêsse. Durante êsses seis meses, as telas de São Paulo ficaram quasi que exclusivamente, à mercê das produções em série dos Estados Unidos. Nem siquer houve filmes mais ou menos significativos pelos seus êrros; a produção apresentada foi em geral homogênea em sua vulgaridade, em sua falsidade. Aquí e alí um belo assunto servido por um cenário péssimo e uma direção inexistente. E além disso, dialogo, dialogo, dialogo, ruim tôda vez que se entende, ainda peor nos letrados. Ainda se está a espéra do famoso "dialogo cinematográfico", tão anunciado no tempo da liquidação do cinema silencioso.

Do meio disso tudo talvez se possa destacar, aliás por razões diversas, o PRIDE AND PREJUDICE (Orgulho) e o STRIKE UP THE BAND (Rei da Alegria). No primeiro, a história é contada frequentemente com rasoável desenvoltura e graça, o fundo musical é bastante hábil, e torna

(1) Esse filme foi longamente criticado no 1.º numero de "Clima" — maio — 1941.

o filme perfeitamente assistível *por uma vez*. O crítico sabe disso porque tentou vê-lo uma segunda. O STRIKE UP THE BAND pode ser destacado por indicar com mais segurança que outros filmes, um sintoma inquietador — a recrudescência dos filmes musicados que nos ameaça levar novamente de volta ao tempo fatal que seguiu de perto o triunfo do JAZZ SINGER (O Rei do Jazz). Entretanto êsse filme tem *uma* cena -- Mickey Rooney na bateria do jazz. Tudo o que o jazz é, tudo o que os americanos querem que o jazz seja, está estampado na fisionomia e nos gestos dêsse ator admirável. Há ainda alguma coisa nesse filme que merece ser discutida, devido às confusões que provocou. Trata-se da cena da conga. Para algumas pessoas com deficiente cultura cinematográfica, essa sequência pareceu obedecer a um ritmo realmente cinematográfico, quando na realidade essa impressão é devida a um artifício grosseiro: a sucessão das imagens é calcada simplesmente sôbre o ritmo da conga que é tocada.

Passemos agora em revista, rapidamente, os filmes que se bem que fazendo parte da média mediocre da produção americana, são assinados por nomes que estão na história do cinema. Dirigido por King Vidor, tivemos NORTHWEST PASSAGE (Bandeirantes do Norte) em ténicolor. Foi pensando sobretudo nesse filme que nos referimos aos belos assuntos sem cenário e sem direção. É aqui, a falta de direção ainda se torna mais penível devido á presença de um ator com a personalidade de um Spencer Tracy, que clama mais que nenhum outro por um Diretor. Há, evidentemente, alguns belos momentos, sobretudo algumas cenas noturnas, mas é por demais doloroso tratando-se de um filme de King Vidor, ter-se que procurar e insistir para dizer alguma coisa de bem. Passemos adiante. Dirigido por Rouben Mamoulian tivemos um segundo ZORRO com Tyrone Power que só serviu para aumentar nossa curiosidade (Oh! Clube de Cinema) em relação ao primeiro, o de Fred Niblo com Douglas pai. De Fritz Lang vimos dois:

THE RETURN OF FRANK JAMES (A Volta de Frank James) primeiro, e depois WESTERN UNION (Os Conquistadores). Nos filmes de Fritz Lang, FURY (Fúria) e YOU ONLY LIVE ONCE (Vive-se só uma vez), imediatamente anteriores a êsses, filmes aliás que não eram bons, sentia-se por vezes, apesar de tudo, a presença do velho diretor alemão. No WESTERN UNION, sabendo-se que o filme é de Fritz Lang e depois de muito esforço, pode-se ter vontade de reconhecê-lo em cenas como a da floresta incendiada. No RETURN OF FRANK JAMES nem isso. Se houve diretor com uma personalidade que se afirmasse tanto nas qualidades como nos defeitos, êsse homem é, juntamente com Abel Gance, Fritz Lang. Seu filme METROPOLIS, tão discutido e tão discutível, que o Clube de Cinema de S. Paulo reexibiu recentemente, é a prova. No entanto, atualmente o que resta dessa personalidade em seus filmes recentes? Nada, e cada vez menos. Notemos para finalizar êsse parágrafo a apresentação de SEVEN SINNERS (A Pecadora), de Tay Garnett, com Marlene Dietrich, onde, conforme observou o físico Ochiellini, há uma verdadeira enciclopédia de tudo o que já se fez em matéria de briga no cinema americano. Essa cena aliás, não deixa de ter uma certa fôrça.

O GO WEST (No Tempo do Onça), com os Marx Brothers, escapou do parágrafo anterior, devido a cena do saco na diligência que nos levou aos melhores tempos da trinca. Ao lado disso as habituais habilidades de Harpo e Chico na harpa e no piano e a cena do trem copiada do velho Buster Keaton. Os Marx se afastam cada vez mais dos aureos tempos do A NIGHT AT THE OPERA ou mesmo do A DAY AT THE RACES.

O fim do ano passado nos trouxe a boa nova do OUR TOWN (Nossa Cidade) de Sam Wood. No A NIGHT AT THE OPERA e no A DAY AT THE RACES, ambos dirigidos por Sam Wood, não era fácil discernir a contribuição exata do diretor. No OUR TOWN essa contri-

buição foi clara e tornou o filme um acontecimento. Esperávamos ansiosos seus próximos filmes. Durante êsse primeiro semestre tivemos dois. KITTY FOYLE e RANGERS OF FORTUNE (Figuras do mesmo naipe), duas decepções, sobretudo o primeiro. Plínio Sussekind Rocha (1) teve oportunidade de observar minha incapacidade em perceber momentos de boa direção num máu filme. Para o caso de RANGERS OF FORTUNE sua observação é perfeitamente válida. Só depois que vi o filme mais de uma vez é que pude apreciar devidamente duas cenas admiravelmente bem dirigidas — primeiro a cena da prisão do bandido pelo novo “scheriff”, e depois a marcha dos três homens pelas ruas a caminho da casa grande onde vão matar o perverso Joseph Schildkraut. Nessa segunda cena, sobretudo, há aquele ritmo interior da imagem de que fala Moussinac.

Um filme bastante curioso e que passou pela tela do Pedro II quasi que desapercibido foi STRANGE ON THE THIRD FLOOR (O homem dos olhos esbugalhados). Seu diretor é Boris Ingster, figura relativamente nova no cinema. Creio que é êsse seu primeiro trabalho como diretor. Desde 1935 entretanto, Boris Ingster está trabalhando como adaptador de histórias, tendo também escrito alguns “screen-plays” originais. O argumento e o “screen play” de STRANGE ON THE THIRD FLOOR são devidos a Frank Partos. O “cartaz” do elenco é Peter Lorre que, aliás, pouco aparece. O interêsse dêsse filme está no fato dele nos indicar o que poderia ser um cinema expressionista puramente americano. Um personagem tem um pesadelo que nos é apresentado em imagens. Uma delas é magnífica: uma mesa de redação de jornal tendo em volta um grupo de homens com os pés apoiados em cima. Todos os homens têm na boca um enorme charuto e lêem

(1) Plínio Sussekind Rocha foi um dos fundadores e diretores do “Chaplin Club” no Rio, e um dos editores do periodico cinematografico “O Fan”. Foi êle quem iniciou o critico dessa seção no amor do verdadeiro cinema.

jornais com caractéres gigantescos. No meio da mesa, uma quantidade enorme de telefones. O personagem, que contribuiu com seu depoimento para a condenação de um homem, sonha que está sendo acusado de um crime que não cometeu. Ele é reporter de um jornal e quando acorda, devido a uma série de circunstâncias, está realmente comprometido. O filme todo é bem feito e na cena do pesadelo ainda há uma imagem estilizada do corpo de jurados, muito boa.

Uma outra contribuição importante dos Estados Unidos para o semestre, foi o filme de Ben Hetch ANGELS OF BROADWAY (Anjos da Broadway). Ben Hetch escreve, dirige e produz seus próprios filmes, deve gastar seu próprio dinheiro nisso, provavelmente não tem muito lucro, e pode-se ainda esperar muita coisa dele. Que é um grande diretor, aí está como documento a esplendida cena do "pocker" do ANGELS OF BROADWAY. Que é um grande artista num sentido mais largo basta para prová-lo a cena no palco do Teatro vasio onde havia uma montanha grega de papelão. Nessa cena Hetch encara o ridículo de frente, e como sempre acontece quando se encara o ridículo e se não fica ridículo, Hetch atinge a Poesia. Hetch se enquadra perfeitamente naquela definição de Poeta: é um homem que sabe impôr suas "gaffes".

A produção de desenhos animados continua conservando um nível digno, exceto a série Popeye que decididamente já nos mostrou tudo o que tinha para mostrar. Os desenhos de Fletcher melhoram sensivelmente e creio que ainda podemos esperar muito dele. Disney nos enviou êsse primeiro semestre um trabalho admirável — Donald querendo voar. Êsse desenho tem uma fôrça dramática que ultrapassa o "Icaro" de Serge Lifar.

Da França nos chegou um velho LE JOUEUR de 1934 do diretor alemão Gerhardt Lamprecht, bastante máu. Um Sacha Guitry 1938 infeccionou durante alguns dias a tela do S. Bento. O grande lançamento francês do semestre foi

ENTENTE CORDIALE (Eduardo VII) produzido em 1939 por Max Glass e dirigido por Marcel L'Herbier. ENTENTE CORDIALE foi lançado com um sábio preparo publicitário e foi bem recebido pelo público e melhor ainda pela crítica dos jornais. Não creio que o filme tenha merecido essa recepção. ENTENTE CORDIALE é antes de mais nada um filme falso. Falso como concepção cinematográfica — o desenvolvimento depende o tempo todo do dialogo e a sucessão das cenas é feita com “deixas” abertas pelas frases; falso na apresentação de tipos populares parisienses convencionalíssimos; falso como reconstituição histórica, devido ao espírito excessivamente oportunista em que foi feito. A única coisa autêntica do filme é por momentos, a figura de Eduardo VII encarnada por Victor Francen no melhor de sua carreira artística. As primeiras cenas do filme, que são boas, nos faziam esperar coisas muito melhor. ENTENTE CORDIALE foi apresentado como sendo uma joia daquele cinema francês de logo antes da guerra mundial n.º 2, que estávamos aprendendo a tanto amar. E o nome de seu diretor, Marcel L'Herbier nos foi apontado como garantia de sua alta qualidade. Ora, estamos sendo abusados. L'Herbier significou alguma coisa para o cinema há já bastante tempo, ainda durante a era silenciosa. A glória de L'Herbier, que começou sua carreira cinematográfica ainda durante a outra guerra, foi ter demonstrado praticamente que não há assunto que não possa ser abordado no plano da imagem em movimento. Esse é o sentido do L'HOMME DU LARGE (1920), e do DON JUAN e do FAUST, êsses dois realizados em 1922. Sua obra mais importante, porém, foi ELDORADO, filme com grandes preocupações plásticas, inspiradas em Velasquez e Goya. Mas não é só nisso que consiste sua originalidade. L'Herbier é um dos primeiros a procurar uma estilização da imagem, deformando-a, e não sómente no espaço mas também na duração, por meio de uma cadência de sucessão, um ritmo novo que ainda não tinha preocupado

cineastas franceses, mesmo os maiores dêsse tempo, como os Delluc que só algum tempo depois lançou-se em “recherches” nesse domínio. Em 1923 L’Herbier apresentou L’INHUMAINE sôbre um cenário de MacOrlan, cheio de “décors” moderníssimos de Leger, Mallet-Stevens e Alberto Cavalcanti (1), com uma música especial de Darius Milhaud, e apresentando no elenco atores então no melhor momento de sua carreira cinematográfica como Jaque-Catelain (2) e Eve Francis. Êsse filme é uma obra de um “esteticismo frio” (Bardèche) e foi cinematograficamente um fracasso como realização, mas teve importância como ensaio. Depois disso Marcel L’Herbier ainda produziu um FEU MATHIAS PASCAL e um L’ARGENT em 1924-1925 com bastante interêsse, mas daí por diante limitou-se a usar comercialmente de seu “mètier” cinematográfico, em filmes vulgares. E assim foi durante os últimos anos da era silenciosa e continuou sendo através do período falado até os nossos dias (3). Talvez êsse parágrafo sôbre a obra de Marcel L’Herbier tenha sido longo demais para um balanço semestral, mas quizemos aproveitar a ocasião para desfazer um mal entendido sôbre a significação real da produção contemporânea do diretor de ENTENTE CORDIALE. Si é que houve realmente só um mal-entendido.

Durante êsse primeiro semestre que passamos em revista, a produção mais importante depois do THE LONG VOYAGE HOME de John Ford, foi THE FUGITIVE

(1) Alberto Cavalcanti, um artista brasileiro, é sobretudo um cineasta que ligou seu nome à historia do cinema francês com filmes como LA PTIT’ LILI e sobretudo EN RADE. Atualmente Alberto Cavalcanti trabalha na Inglaterra na Seção Cinematografica do Departamento dos Correios.

(2) Jaque-Catelain depois de uma longa carreira cinematografica como ator e diretor, voltou para o Teatro. Esteve em S. Paulo no ano passado na “Troupe” do “Theatre du Vieux Colombier” de Paris dirigido por René Rocher. Atualmente é ator de Teatro no Canadá.

(3) O critico não assistiu todos esses filmes a que faz referencia quasi nenhum deles em versão integral. Teve ocasião de ver entretanto varios trechos de varios deles, nos clubes de cinema de Paris e Londres, como em geral se trata de filmes historicamente catalogados, uma de suas fontes é o material bibliografico que possui.

(O criminoso) que nos veio da Inglaterra e que é dirigido pelo irlandês Brian Desmond Hurst. Si há atualmente no mundo alguma escola cinematográfica, THE FUGITIVE mostra que essa escola é a de John Ford. Antes de nos referirmos a algumas influências fordeanas no filme de Desmond Hurst é preciso deixarmos claro que o filme é realmente *dêle*, que foi não sómente o diretor, mas também seu próprio cenarista. As influências de Ford, de quem Desmond Hurst foi assistente até 1934, manifestam-se sobretudo nas cenas exteriores quando há vento, poeira, lixo suspenso, etc. (que fotogenia extraordinária a das cousas levantadas pelo vento!). Pode-se também sentir a influência de um bom Mamoulian e de alguns franceses. Mas Desmond Hurst não tem sua personalidade subjugada por seu mestre Ford. Sua técnica de "corte", por exemplo, é muito mais segura e mais discreta que a de Ford. A maneira como são "cortadas" as sequências finais das cenas do roubo e do assassinato, é admirável. O início do filme é de uma sobriedade rara. Há, naturalmente, alguns desvios literários tipicamente europeus como por exemplo o detalhe do usurário apreciar Bach. A versão que foi exibida aqui no Brasil teve tôda uma sequência, a do incêndio, mutilada. Há muito tempo que Desmond Hurst queria pôr um bom incêndio no cinema. Para a cena do THE FUGITIVE fez construir "sets" imensos e durante o fogo por doze câmaras trabalhando simultaneamente em ângulos diferentes. Evidentemente o que vimos não foi o resultado de todo êsse trabalho. Quando êsse filme foi exibido no Opera o tempo da sequência original do incêndio foi ocupado na programação por um short musicado, cantado e dançado. Uma última observação sôbre THE FUGITIVE — o elenco compreendia dois grandes atores teatrais Diana Wynyard e, sobretudo Ralph Richardson e, fato notável raramente o diretor abre oportunidade de ação dramática teatral para ambos.

Quanto ao cinema nacional vejamos o que houve durante êsse primeiro semestre. Assistí no Rio AVES SEM NINHO, realizado por Raul Roulien. Quando êsse filme fôr exibido em S. Paulo, talvez me detenha um pouco sôbre êle. Por ora quero dizer só duas cousas: 1.º) — E' um filme ruim, mesmo em relação ao cinema brasileiro. 2.º) — Há uma chantage inconcebível em AVES SEM NINHO. Quando assistí o filme me preparei para vaiá-lo ao acabar a exibição, e qual não foi minha surpresa quando vejo que a última imagem é um retrato da Sra. do Chefe da Nação, o que naturalmente obstou tôda e qualquer manifestação. Em compensação é com bastante alegria que se nota o progresso dos jornais e dos documentários do DIP. Sob a direção do chefe de produção Henrique Pongetti um grupo de jovens e ardentes cineastas, cheios de amôr pela imagem, trabalha cada vez com maior segurança, si bem que ainda com excessivo empirismo. Entre êsses jovens cineastas, destacam-se Ruy Santos e Fernando Caciaza que estão agora terminando dois documentários — um sôbre a construção de estradas de rodagem e outro sôbre "Debret e o Rio de Janeiro".

Passemos agora em revista as "reprises" do semestre. Começemos pelo tão falado e pouco discutido GONE WITH THE WIND (... e o vento levou) dirigido por Victor Fleming. Bem, êsse filme realmente tem alguns minutos de magnífico cinema — a cêna dos feridos na estação. Aquela imagem que aumenta cada vez mais, devido ao movimento ascendente da Câmara, que mostra uma quantidade cada vez maior de feridos, e que é "cortada" com a flutuação de uma bandeira em primeiro plano, aquela imagem coloca simplesmente no plano do cinema o "crescendo" das sinfonias. E o resto? Talvez o famoso "filme, que levou três anos para fazer, mas que levará cincoenta para ser esquecido", conforme o "slogan" publicitário, mereça, pela sua repercussão, um artigo especial. Por óra, fiquemos por aqui. Revimos ainda o ANNA KARENINA de Clarence

Brown realizado em 1935, com Greta Garbo. Creio que êsse filme tem alguma qualidade misteriosa que o faz resistir melhor ao tempo que outros da mesma série. Continua-se a gostar daquelas fumaças, da figura pálida da Garbo, da fisionomia fria de Basil Rathbone, e do fim. Foi apresentado também novamente no Opera e com bastante sucesso o WANDERING WEIGHTS (O morro dos ventos uivantes), de William Wyler. Êsse não resistiu. Aquela impressão de lirismo e mistério que tínhamos tido há três anos, desapareceu, e ficamos diante de um filme decididamente banal. No Rio estão “reprisando” o CARNET DE BAL de Julien Duvivier. Algum exibidor paulista poderia ter a boa idéia de fazer o mesmo para S. Paulo. Tem-se saudades daquela surpreendente valsa em câmara lenta.

Tivemos, há alguns meses, uma grande emoção diante do anúncio espalhafatoso que fez o Cineac da “reprise” do DOG’S LIFE (Vida de cachorro) de Charles Chaplin DOG’S LIFE que pertence já ao período “First National” foi realizado em 1918, e já é um filme adulto em relação a obra anterior do autor. Nele, já se pode ver com segurança as perspectivas imensas que se abrem para o futuro — Chaplin com a experiência dos seus 12 filmes do período “Mutual”, marcha para a realização de seu extraordinário destino. Diante de tudo isso é fácil de calcular nossa indignação diante do que foi apresentado. A edição original foi transformada em três ou mais filmesinhos, por uma certa “Cinematográfica Argentina Mayo Films”. Além disso, êsses mesmos filmesinhos são todos mutilados, as cenas são coladas umas às outras de uma maneira arbitrária, havendo mesmo imagens que estão de traz para diante. Às vezes, há uns quartos de minutos da sequência original e então, por um instante, mergulhamos no mundo criado por Chaplin. Em compensação, nas sessões infantís Zig-Zag de domingo cedo no Pedro II e no Santa Helena, são apresentados alguns filmes de Chaplin, razoáveis, apesar de uma post-sin-

cronização absurda e de certos cortes. Ultimamente vimos EASY STREET, THE PAWNSHOP e THE CURE, todos do período "Mutual" (1916). E nessas manhãs de domingo, as salas do Pedro II e do Santa Helena, repletas de uma criançada que berra o quanto pode, se transformam no que Moussinac queria que o cinema fosse — "un foyer d'émulation lyrique".

Economia e Direito

Roberto Pinto de Souza

RERUM NOVARUM

A humanidade havia vivido até o século XVIII pobremente. A produção se restringia às necessidades mais prementes e, assim mesmo, era muito pequena, porque o homem e a sua habilidade era a medida da força produtora. Os instrumentos mecânicos por ele utilizados, não passavam de utensílios ainda rudimentares. Alguns séculos antes um grande sábio havia sonhado com uma humanidade possuidora de mecanismos que não só produziriam em muito maior quantidade, como substituiria a mão humana. Mas, não passara de um devaneio de filósofo.

No entanto, nos meados do século XVIII, aquilo que parecia ter sido utopia de um cérebro por demais imaginoso, se tornava uma realidade. E' que os mecanismos inventados por Hargreaves, Wyatt, Paul e Arkwright para "fiar sem dedos"; "as navetas voadoras para tecer" de John Kay que já não necessitavam ser lançadas com a mão através da urdidura; a automática "mule-jenny" de Jerediah Street que precisava apenas de crianças para atar os fios, — vieram produzir, sem que seus inventores tivessem a menor idéia, uma revolução profunda na história. Uma nova era se abre e um novo destino se oferece à humanidade. Esta que vivera parcamente até êste momento, transforma-se em senhora e possuidora de tôdas as forças que a natureza, durante milhões de anos acumulou nas suas entranhas.

O sonho daquele sábio encontrava agora a sua plena realização, isto é, a humanidade possuía aqueles instrumentos com que poderia multiplicar infinitamente o trabalho do

homem; com que poderia se assenhorear das energias da natureza, e, com o auxílio delas, conquistar, domar, dominar a própria natureza.

Era a humanidade industrializada de Descartes e com esta a abundância, a riqueza. Isto porque, enquanto o homem corporal fôsse a medida de tôdas as coisas, enquanto tudo de que precisasse tivesse de ser produzido por suas débeis mãos, apenas podia haver aqueles bens que eram capazes de produzir os músculos que tão rapidamente se cansavam e o mundo material se conservaria pobre e miserável e a humanidade continuamente padeceria de indigência. No momento em que conseguisse arquitetar os instrumentos capazes de, não só substituir como multiplicar a fôrça do homem, seria a fartura sôbre a terra. Êsse momento se apresentava agora.

Os maquinismos que aqueles fiandeiros, ferreiros, barbeiros, mecânicos, pesquisadores, engenheiros e sábios aventaram, libertaram para sempre a humanidade da miséria e determinaram o aparecimento do industrialismo que é o sinal típico do mundo contemporâneo.

Contudo, um grande desajustamento havia de causar a nascente "Grande Indústria". E' que esta ia trazer ao mundo um dos maiores problemas que os pensadores de-
frontaram — "A questão social" — que encheu todo o século XIX de lutas tremendas e que fêz padecer milhões de criaturas, os mais miseráveis horrores.

E' que um abismo se abriu na humanidade, dividindo-a em dois campos opostos. Dêste momento em diante, duas fações sociais separadas por uma hostilidade irreconciliável, erguem-se uma em frente à outra: — patrões e operários, ou melhor homens que dispõem do capital e de máquinas e homens que não possuem outra coisa senão seus braços e suas próprias fôrças. Os interêsses dêsses dois partidos antagonicos são profundamente diferentes e irreconciliáveis. Um deseja justamente aquilo a que o outro se opõe. Êsse

conflito se desenrola na fixação dos salários, das horas de trabalho, numa palavra — na melhor organização da sociedade, no sentido de que os desprotegidos, os fracos encontrem uma defesa contra os grandes, os dominadores.

A vitória em todos os campos, contudo, pertence aos magnatas da indústria, isto porque o regime é o do liberalismo. Neste, o jôgo dos interesses individuais fica a mercê da força com que êsses próprios interesses se revestem. Como o poderio está todo ao lado dos interesses dos possuidores dos meios de produção, é a favor dêsses que pesa a balança do grande jôgo de interesses que os economistas clássicos acreditavam harmônicos. E na livre concorrência o abuso, a exploração iníqua dos fracos impera. Não se olha mais para o trabalhador, para o operário, mas, infelizmente, para a mercadoria “trabalho” submetida, como as demais, às oscilações da oferta e da procura.

Em face dessa economia que só procurava o rendimento do trabalho, o lucro na mais vasta escala, não se indaga se quem o executa é um adulto ou uma criança, um doente ou um homem são.

O homem, a mulher e a criança eram para essa economia máquinas a trabalhar dia e noite. Se se enfraquecem, se adoecem, se alimentam bem ou mal, se possuem algum bem estar, nada disso é da cogitação dêsse sistema econômico. Só se vê o trabalho na sua objetividade, isto é, os produtos, ou melhor, a produção. Esta, sim, que interessa. O seu custo e o seu preço de venda é o grande problema a que se atiram com tôdas as forças de seus cérebros poderosos.

O homem que, na grande e medonha usina, moureja dia e noite, consumindo-se, enfraquecendo-se, adoecendo-se, sofrendo os mil horrores de um serviço aviltante é relegado a sotoplanura, é esquecido. Perde assim a sua dignidade de homem, de pessoa humana. E' uma peça da grande organização mecanista de produção. Quando êste ser humano não pode mais produzir, quando se torna uma máquina

gasta, de molas imprestáveis, abandona-se à caridade pública como um miserável indigente.

O trabalhador diante do sistema econômico liberal do "laissez faire, laissez-passer" não possui nenhuma garantia. É um abandonado a triste sorte de si mesmo, por mais que proteste, por mais que reclame justiça dos poderes públicos.

Diante desta situação desesperadora os operários vão pouco a pouco adquirindo noção de consciência de classe e começam a compreender que isolados nada valem e que unidos muito podem fazer. Contudo esta tomada de consciência do poderio da ação em conjunto, ficou por muitos anos difusa, espalhada pela superfície. Não havia ainda penetrado profundamente para se tornar capaz de produzir por si só um movimento nacional e universal de agregação. Faltava ainda um chefe e uma idéia orientadora. É quando surge no cenário histórico a figura de Karl Marx e lança a palavra de ordem — "Trabalhadores Uní-vos". Já nada mais há para conter, deste momento em diante, o movimento de massa que continuamente se avoluma e que parece ameaçar levar tudo à ruína. A grande questão social tem neste momento a sua cabeça, — Marx, — e o seu corpo, — a massa do operariado. Desta fusão vai nascer todo o movimento de reforma social que enche a segunda metade do século XIX. O operariado encontrou o perfeito realizador de suas reivindicações, e este o perfeito agente para agitação de suas idéias. Daí poder dizer-se que de 1848 em diante todo o movimento socialista é marxista e operário.

Marx é a aspiração dos próprios operários. Daí a razão de ser da justíssima frase de Laski, "foi o homem que encontrou o comunismo um caos e deixou-o um movimento". Isto porque o que o preocupa é o mesmo que preocupa os próprios operários; isto é, a possibilidade da revolução proletária e a inevitabilidade da vitória socialista. A sua concepção da história vem justamente satisfazer a esta sede de

reforma, a esta sêde de mudança da organização social. De melhoria.

“A história de cada sociedade até nossos dias” nada mais é do que a história ininterrupta de encarniçadas lutas de classes. No momento em que principia a civilização, a produção começa a basear-se no antagonismo das profissões, das condições e das classes, afinal na oposição entre trabalho acumulado e imediato”.

A “Sociedade burguesa moderna, oriunda do desmoronamento da sociedade feudal” não suprimiu os antagonismos de classe. Cingiu-se a “substituir por novas as antigas classes, os antigos métodos de opressão, as antigas formas da luta”.

Enfim, em nossa época a sociedade inteira se biparte, cada vez mais, em dois grandes campos inimigos, “em duas grandes classes em antagonismo: burguesia e proletariado”.

No grande jôgo da sua dialética todo o viver e o “devenir” é encarado como um processo de tese e antítese e a humanidade realiza na sua evolução esta dialética. Entre os dois grupos humanos, a classe operária “cuja fonte de vida principal é o salário” e a classe capitalista “cuja fonte de vida é o lucro, os juros e a renda imobiliária”, nunca haverá um acôrdo pacífico. A divergência aqui é insuperável e só atingirá a sua liquidação pelo combate, até que a antítese domine a tese e a destrua. “Luta, eis a única relação histórica possível entre exploradores e explorados, luta por tôda a parte na terra, e sempre, até a vitória completa duma classe e a destruição total da outra”.

Mas a vitória está prestes porque “enquanto o número dos magnatas do capital diminue constantemente, cresce o quantum da miséria, da opressão, do desprêso, da humilhação, da exploração e, com ela, a revolta da classe operária, que se avoluma dia a dia, disciplinada, unida e organizada mercê do próprio mecanismo do processo capitalista de produção.

“A concentração dos meios de produção e a socialização do trabalho alcançam um ponto em que se tornam incompatíveis com seu envólucro capitalista. Êste então arre-benta”...

“A produção capitalista engendra por si mesma a sua própria negação como a fatalidade que preside às evoluções da natureza. Esta particular produção tende a restabelecer, não a propriedade do trabalhador, mas a propriedade do mesmo fundada nos progressos realizados pelo período capitalista, na cooperação e posse comum de todos os meios de produção, incluída a própria terra. O que a burguesia capitalista produz, antes de tudo, à medida que se desenvolve a grande indústria, são os seus próprios coveiros; a eliminação dela e o triunfo do proletariado são igualmente inevitáveis”.

E' a ruína de todo o mundo burguês, daquela organização social baseada na exploração do operário para enriquecer cada vez mais as classes privilegiadas. E' a derrocada de toda a cultura burguesa e com ela o direito com a sua hipocrisia sistemática e o seu partidarismo. E' o desabar do Estado, meio do qual às classes possuidoras se serviram para assegurar o respeito aos bens de que se apossaram. E' o desaparecimento da propriedade e com ela a exploração vergonhosa dos trabalhadores pelos possuidores que vivem nababescamente. Enfim, é a destruição de todo êste mundo feito só para o gôzo dos que possuem, sustentado pelo sofrimento dos que se matam num trabalho aviltante.

“Que êsse profeta tenha sido ouvido, escreve Otávio de Faria, que êsse revolucionário tenha encontrado adeptos, não há quem possa estranhar. Nunca se viu na história o caso de um revolucionário prometer à multidão os bens da terra e ela se recusar a ouvi-lo, a seguí-lo. Não seria o proletariado do século XIX, mais trabalhado pelo sofrimento e pela miséria do que qualquer outra multidão, que iria fechar os

ouvidos às promessas que Marx lhe faz — promessas de conquista de todo um mundo sem o menor perigo de insucesso porque se trata do desenvolvimento inevitável da história. Nada de espantar que a êsse proletariado Marx tenha aparecido quase como um deus, e certamente como um profeta salvador”.

Daí o grande poderio de Marx e o imenso movimento de massa que desencadeou e o perigo que representava para a humanidade o progresso contínuo dessa avalanche destruidora.

Quando o marxismo e a classe operária se irmanaram, o problema social perdeu o cunho moral que possuía até então. Isto porque esta fusão se verifica em dois sentidos diversos. — No primeiro é a própria modificação doutrinária que entra em jôgo. O socialismo era dantes utópico e procurava realizar-se através duma burguesia que vivia sob o signo do progresso. Agora, o socialismo se torna científico e na ciência não há lugar para a moral.

E' o abandono do idealismo pelo realismo, no sentido marxista. Sob o signo de cientista perde o seu caráter moralista e assume o de fatalista. Há de se verificar porque assim prescreve as leis da evolução. O segundo ponto desta passagem reside no fato de que o socialismo procurava realizar-se através duma elite snob. Agora é a massa, a que verdadeiramente precisa e quer que a reforma se verifique. Aquí não cabe mais o sonho, a utopia.

A classe operária não pede, ordena; não obedece, impõe. Impõe o seu direito e nesta imposição é a revolução que se prepara. O proletariado quer o poder, os meios de produção, a riqueza das nações.

Seja por reformas sucessivas, seja pela violência das revoluções, quer o poder. Daí assumir um caráter inteiramente revolucionário e na revolução não há moral, mas vingança. Há sêde de sangue. Quer-se o extermínio. E' o

que se acha escrito no preâmbulo da Constituição Russa: “O Estado atual é o da vingança da classe operária...” Assim é o caráter novo que nasceu sob o influxo das idéias marxistas e da fusão desta com a classe operária, deixou de ser moral para ser revolucionário.

Marx vai mais além e com isto é coerente com os seus princípios. Se o homem não é mais do que “uma condensação de fôrças econômicas” não há razão para as diversidades.

Portanto, as desigualdades humanas que eram baseadas na diferença dos valores humanos que em última análise são valores morais, não há razão para existir. Todos são iguais economicamente. E’ o “homo economicus”. E’ o homem geral. O homem sem individualidade. O homem igual a outro homem. Quer a horizontalização humana. E’ a ruína de todos valores humanos. E’ a subordinação do homem elite ao homem massa. E’ a standartização dos indivíduos.

Leão XIII sentiu o perigo que ameaçava a tôda humanidade o sentido marxista que assumira as reivindicações operárias. Estas vinham imbuidas de princípios profundamente ante-humanos e principalmente ante-cristãos.

A maré montante do socialismo marxista trazia no seu bôjo a ruína de todos os valores humanos. Era necessário pôr uma barreira a essa onda avassaladora de ruína e destruição.

O Papa, do alto do seu pôsto, viu claramente que era preciso organizar uma fôrça contrária e tão forte como a que orientava todo o movimento trabalhista marxista. Essa em parte já existia. Era o movimento católico. Êste, para resolver a situação de miséria em que se encontrava o operariado, em virtude do regime liberal e duma economia injusta que favorecia extraordinariamente a indústria e o abuso da exploração do trabalho, propunha restaurar, dentro dos princípios do cristianismo, a justiça para proteger

os fracos e possuía como plano de reforma, criar o direito social segundo o espírito do Evangelho.

Este movimento já possuía um corpo admirável de trabalhadores. “Era a ação de um Ketteler, na Alemanha e a não menos poderosa influência de Hitze; na França, de Mun, ao lado de La Tour du Pin e Camby. Dos esforços dêsses notáveis pensadores católicos surgiu a legislação operária sôbre a arbitragem, sôbre o descanso dominical, sôbre o trabalho das mulheres e das crianças, sôbre os seguros dos operários, etc.

“Não menos valiosos foram os esforços, na Austria, do barão Vogelssang, Maxen, Keufstein, Belcredi e Liechtenstein. Na Suíça, destaca-se, Decurtin, que se alia aos católicos, em prôl das questões econômicas e sociais. E’ um batalhador incansável.

“Na Bélgica, vemos lutando Pottin Hellepute e outros. Na Holanda, resplandece a figura do cardeal Sancha, incansável nos estudos da questão social, assim como toma grande relêvo a ação social católica de Schapman. Na Inglaterra, é notável o esforço do cardeal Manning, cujo nome se tornou universal, pelo grande bem que fêz à humanidade, contribuindo, extraordinariamente, para que a ação social católica se desenvolvesse de tal modo, que influísse de uma maneira absoluta, sobre o espírito das leis hodiernas. Nos Estados Unidos, não devemos esquecer os grandes serviços emprestados à causa, pelo Cardeal Gibbons, cuja contribuição aodireito novo foi brilhante”. (1)

Contudo, êste movimento não possuía ainda a fôrça que se desejava. Era necessário arregimentar-se tôda esta agitação que não só se achava difusa, como não possuía uma orientação precisa, uma doutrina forte, coêsa, perfeitamente estabelecida dentro de princípios rigorosos. Enfim, dar corpo e idéias uniformes ao movimento católico. Já, em 1878, Leão XIII, saíra a campo contra o socialismo publi-

(1) Fernando Callage — Ação Social de Leão XIII — S. Paulo, 1941.

cando a encíclica: “Quod apostolici muneris”, na qual designa o novo movimento de “heresia duma liga criminoso” e “insânia de réprobos”. Logo notou, porém, a necessidade de ir além de uma crítica unicamente negativa. Era preciso, no combate ao programa marxista, logicamente construído e executado e vencedor em todos os pontos pela sua própria lógica, opor uma concepção igualmente compacta, significativa e convincente dos problemas sociais e da maneira como os mesmos deviam se impor ao espírito católico e ao mundo leigo.

Foi com êste propósito que em 1891, já octogenário, lançou o Sumo Pontífice a sua encíclica “Rerum Novarum” e que trazia como sub-título “Sôbre a condição dos operários”. Esta desempenhou no mundo católico a mesma ação realizada pelo “Manifesto Comunista” de 1848. Um uniu o operariado, a massa, a outra congregou às fôrças católicas.

De 1891 em diante teve o comunismo pela frente uma fôrça que agia em sentido contrário a sua e talvez com a mesma potência.

“E’ com tôda a confiança que nós abordamos êste assunto, e em tôda a plenitude do nosso direito; porque a questão de que se trata é duma tal natureza, que, a não se apelar para a religião e para a Igreja, é impossível encontrar-lhe uma solução eficaz.

“Ora, como é principalmente a nós que estão confiadas a salvaguarda da religião e a dispensação do que é do domínio da Igreja, calarmo-nos seria aos olhos de todos trair o nosso dever”.

E’ com estas palavras que Leão XIII, depois de uma exposição das circunstâncias do tempo e de uma crítica ao socialismo, inicia a parte verdadeiramente construtiva. E, ao iniciá-la, coloca a questão social dentro do terreno moral que há muito havia sido relegada, como vimos, ao campo exclusivamente econômico. E’ o que afirma quando diz ser

impossível a organização da vida terrestre sem ter em vista a vida imortal.

Com isto se distância da mentalidade da época que absorvida inteiramente com os problemas de partilha dos bens materiais e vendo nesta o único meio de felicidade e salvação humana, procura mostrar e chamar a atenção da existência, em tôdas manifestações sociais, dos valores imateriais da vida, a fôrça e a perfeição morais. “Com essa conversão dos problemas sociais em valores metafísicos, se expressa Fülöp Miller, Leão XIII reintroduziu no julgamento das questões sociais e econômicas a ética, banida desde a doutrina dum Adão Smith, dum Ricardo e doutros teóricos da economia propriamente dita. Como outróra S. Tomás, Leão XIII tornava a estimar o procedimento dos homens, na sua existência econômica, segundo os princípios da moral, transformando problemas de fôrça em problemas de direito, sinceramente convicto de que a obediência às leis morais bastaria para marcar exatamente direitos e deveres e unir o rico e o pobre, o proprietário e o trabalhador”.

Enquanto Marx e os demais socialistas só se preocupam, no problema que diz respeito à causa operária, com a sua natureza econômica, Leão XIII vinha restabelecer a questão no sentido em que realmente devia ser tratada, isto é, se preocupa com a causa da natureza moral, que é, sem dúvida nenhuma o ponto principal dos problemas que agitam a humanidade na hora presente.

Os problemas filosóficos da atualidade são problemas morais e nisso se distanciam inteiramente das cogitações filosóficas dos séculos XVII e XVIII que eram problemas de caráter científico. E' que a filosofia assumiu a posição de defesa da ciência nascente contra a metafísica ambiente, isto porque, o problema daquele tempo era o de se construir a ciência e com esta realizar o equipamento material da humanidade.

Mas, numa época em que êste equipamento já é uma realidade e que trouxe, na sua realização, uma modificação

completa da sociedade, necessário se faz organizar a mesma segundo outros valores. No problema da reorganização da sociedade segundo novos valores é que surge em primeira plana a questão social. Como êsses novos valores, dentro dos quais deve ser construída a sociedade moderna, são valores de ordem moral, tôda a questão social, parte da grande questão filosófica, deve assumir necessariamente uma feição inteiramente moral.

O valor de Leão XIII reside justamente em ter chamado a atenção para isto e mostrar que essa questão não poderia ser resolvida no campo exclusivo do econômico, mas, que fazia parte dum problema consideravelmente mais vasto que era o da organização de tôda a sociedade hodierna profundamente abalada em seus alicerces morais. E', em suma, o grande problema moral que Descartes não procurou resolver por considerar ser prematuro demais fazê-lo no seu tempo, daí ter adotado uma moral a que denominou de provisória.

Colocando a questão social em face dos valores morais, o homem — que na concepção do materialismo — marxista havia sido reduzido a uma “condensação de condições econômicas” e portanto, a um simples jôgo de fôrças econômicas — adquire o seu verdadeiro pôsto dentro da criação, qual seja o de um membro dotado de dignidade pessoal. Já não se considera mais o homem como valor econômico, mas, como valor moral. Recupera, assim, a sua individualidade, a sua dignidade de ente humano. Passa novamente à categoria de ser racional e que age não movido por interêsses econômicos, mas por razões de ordem espiritual.

Isto pôsto, não pode Leão XIII admitir a igualdade humana no sentido marxista. “O primeiro princípio a pôr em evidência, é que o homem deve aceitar com paciência a sua condição: é impossível que na sociedade civil todos sejam elevados ao mesmo nível. E', sem dúvida, isto o que desejam os “socialistas”; mas contra a natureza todos os esforços são vãos. Foi ela, realmente, que estabeleceu en-

tre os homens diferenças tão múltiplas como profundas, diferenças d'inteligência, de talento, de habilidade, de saúde, de fôrça; diferenças necessárias donde nasce espontaneamente a desigualdade das condições”.

Os homens como indivíduos humanos e racionais não podem ser reduzidos a uma uniformidade. Não se plasma as criaturas humanas segundo um único molde. A pessoa racional assume, em face dos valores humanos, uma diversidade que obedece aos próprios valores individuais. Quer horizontalizar os seres humanos é pretender reduzir, aniquilar os valores mais altos que, no entanto, são aqueles que realmente constituem as elites e sob cujos influxos marcha a humanidade para a senda do progresso — na ordem material e a elevação moral — na ordem espiritual. “Esta desigualdade, por outro lado, reverte em proveito de todos, tanto da sociedade como dos indivíduos; porque a vida social requer um organismo mui variado e funções mui diversas, e o que leva precisamente os homens a partilharem estas funções, é principalmente a diferença de suas respectivas condições”.

A dignidade e a liberdade humana reabilitam o trabalho. Êste não pode ser, como queriam o liberalismo e o marxismo, separados da pessoa do trabalhador. “O trabalho é pessoal; a fôrça realizadora está ligada à pessoa, é inerente ao que a exerce e a cujo serviço ela se desenvolve”. Portanto, não constitue uma mercadoria passível de ser negociável no mercado da oferta e da procura.

Ainda é em nome da mesma dignidade humana que Leão XIII se levanta contra o marxismo que pretende a eliminação da propriedade privada. “Ora, diz o Sumo Pontífice, que fêz o homem, consumindo os recursos do seu espírito e as fôrças do seu corpo em procurar êsses bens da natureza? Aplica, para assim dizer, a si mesmo a porção da natureza corpórea que cultiva e deixa nela como que um certo cunho de sua pessoa, a ponto que, com tôda a justiça, êsse bem será possuído de futuro como seu, e não será lícito

a ninguém violar o seu direito de qualquer forma que seja”. E mais adiante: “Não vêem, pois, que despojam assim êsse homem do fruto do seu trabalho; porque afinal êsse campo amanhado com arte pela mão do cultivador mudou completamente de natureza; era selvagem, êi-lo arroteado: de infecundo tornou-se fértil; o que o tornou melhor está inerente ao solo e confunde-se de tal forma com êle, que em grande parte seria impossível separá-lo. Ora, a justiça sofreria que um estranho viesse então atribuir-se esta terra banhada pelo suor de quem a cultivou? Da mesma forma que o efeito segue a causa, assim é justo que o fruto do trabalho pertença ao trabalhador”.

Porém, se as desigualdades das aptidões parecem justificar a diferença de haveres, de maneira nenhuma não é conforme a justiça dos homens e a justiça de Deus, a ambição da posse de maiores riquezas por exclusivo amor delas mesmas. Pelo contrário, não cabe nem aos possuidores o direito de usá-las livremente e a próprio talante.

“De resto, eis em algumas palavras o resumo desta doutrina: Quem quer que recebeu da divina Bondade maior abundância, quer de bens externos e do corpo, quer de bens da alma, recebeu-os com o fim de os fazer servir ao seu próprio aperfeiçoamento, e ao mesmo tempo, como ministro da Providência, ao alívio dos outros”.

Não se deve confundir a posse e o justo uso. São princípios inteiramente diferentes. A posse de riquezas é, para o homem, “um direito que deriva da própria natureza humana”. Ao passo que o justo uso da riqueza consiste em “repartir o supérfluo com os necessitados”.

Em face dos necessitados o rico se acha numa condição de obrigação e, portanto, deve ao pobre auxílio e, ao dispensar êste, não pratica um ato de caridade como o de dar ou negar uma esmola. Pelo contrário, é dever de justiça o partilhar, com o que não possui, o que lhe sobra. Por seu lado, o menos favorecido pela sorte é também obrigado à solidariedade e deve, no seu pôsto, consagrar às tarefas que

lhe cabem o melhor das suas fôrças. “A doutrina da Igreja não somente exige que os ricos e os pobres se entendam, mas que se unam por recíprocas relações e amizades”.

Portanto, “é êrro capital na questão presente crer que as duas classes são inimigas natas uma da outra, como se a natureza tivesse armado os ricos e os pobres para que se combatessem mutuamente num duelo obstinado”.

Não se deve pretender a eliminação duma em favor de outra, porque teríamos, neste caso, a mesma situação anterior. Uma classe, a operária, dominando as demais. E' uma dominação injusta porque seria a dos inferiores sôbre os superiores. Isto levaria a humanidade a descer a níveis muito mais baixos, extinguindo, assim, tôda a possibilidade de progresso. Neste sentido pensa muito claro Berdiaeff: “A verdade não pode pertencer a uma classe, mas a interpretação errônea por uma classe pode existir e se manifestou repetidas vêzes, como atestam os anais da História”. O que se deve pregar e o que é preciso fazer, é a harmonia das classes. E' a colaboração dos vários elementos dispersos num movimento solidário de melhoria das condições de vida social, permitindo uma reforma na organização total da sociedade, no sentido de se elevar as classes mais baixas ao nível, quanto possível, mas próximo das que ocupam posições mais altas. O problema não reside na nivelção de tôdas as classes à categoria do operariado. Mas, um esforço de conjunto para a elevação desta ao nível das elites.

Nas corporações ou sindicatos operários, se nos depara, diz Leão XIII, o melhor remédio para o mal social. A experiência que o homem adquire todos os dias da exiguidade das suas fôrças, obriga-o e impele-o a agregar-se a uma co-operação estranha.

São das Sagradas Letras estas máximas: “Mais valem dois juntos que um só, pois tiram vantagem de sua associação. Se um cai, o outro sustenta-o. Desgraçado do homem só, pois quando cair, não terá ninguém que o levante”.

te”. E estoutra: “O irmão que é ajudado por seu irmão, é como uma cidade forte”.

“As corporações operárias serão a fôrça dos pobres. Terão fim de aperfeiçoamento físico, intelectual e moral, além de amparo econômico. Terão a sua hierarquia, onde a desigualdade não prejudique a concórdia; convirá terem o seu fundo de reserva, para fazer face aos acidentes, às doenças, à velhice, aos revezes. Estas associações podem ser só de operários, ou podem ser mistas, isto é, de operários e patrões. Elas produzirão os mais benéficos frutos, si a prudência presidir a sua organização. Ao Estado, cumpre protegê-las, sem se intrometer no seu govêrno interior. Para que, nestas corporações haja unidade, precisam de uma sabia disciplina. O critério para determinar os estatutos desta disciplina, é o proporcionarem elas aos seus membros os meios mais aptos a que atinjam pelo caminho mais cômodo e mais rápido o fim a que se propõem, e que consiste na maior soma possível de bens do corpo, do espírito e da fortuna, sem se esquecer que o seu objeto principal é o aperfeiçoamento moral e religioso, sob pena de degenerarem depressa.

“Nas corporações, importa que os operários sejam distribuídos com inteligência; que a massa comum seja administrada com inteireza; que se determine, previamente o socorro pelo grau de indigência; que os direitos e deveres dos patrões sejam conciliados com os direitos e deveres dos operários. Para atender a reclamações eventuais, seria de desejar que os próprios estatutos nomeassem árbitros do seu seio, para regularem os litígios. Convém prover as coisas, de modo que, em nenhum tempo, falte o trabalho ao operário. O proletariado resolverá a questão social pela razão, si se reunir em corporações prudentemente dirigidas”. (2)

Leão XIII sentiu claramente que a questão proletária havia se tornado o problema da época e que da sua perfeita

(2) Resumo feito por Sampaio Doria — Questão Social.

solução dependia o bem da sociedade inteira e o futuro da humanidade. Mas êste problema estava mal colocado. Havia uma confusão de planos. A corrente dominadora, — o marxismo — procurava resolver esta incognita no terreno puramente econômico, o que era um êrro. A sua verdadeira solução só podia ser encontrada no plano moral”. A grande ousadia premeditada dêsse papa, escreve Fülöp-Miller, que em plena época materialista-científica, analisava questões sociais do ponto de vista metafísico, e apontava nesse caminho novas possibilidades de se resolver, devia causar funda impressão na humanidade dêsse fim de século e agir amplamente como uma surpresa”.

A “Rerum Novarum” passou, aos olhares indiferentes e zombadores dos socialistas-marxistas, como uma das muitas publicações inteiramente inócuas para orientar e determinar, por si só, um movimento que se lhes opusessem alguma resistência. No entanto, o operariado católico sabedor de que um grande papa havia pronunciado um discurso em que, não só testemunhava plena compreensão da angustiante situação em que se encontravam, mas reconhecia os direitos do proletariado e criticava veementemente as graves injustiças do sistema econômico-capitalista, como prescrevia os meios a seguir para uma solução satisfatória, fizeram corpo com aqueles, que havia muito, se empenhavam em promover um movimento proletário católico.

Daí escrever o conde de Mun, um dos líderes do movimento social-católico: “Que surpresa, que emoção geral, que íntima ação de graças despertou a encíclica em todos os corações! Idéias que, ainda ontem, eram estigmatizadas como subversivas e corruptas são hoje sancionadas pela mais alta autoridade da terra. Que intensa emoção nos ambientes doutrinários, que agitação ainda mais profunda entre os trabalhadores aos quais se profetizou, sem cessar, que nada tinham a esperar de Roma, exceto que o chefe da Igreja erguesse o braço, num gesto de excomunhão. E eis que o vêem estender paternalmente a mão, para os abençoar!”

Agora o movimento social católico também possui o seu chefe e este é a autoridade mais alta e uma das mais representativas e poderosas da época. Daí se erguer com uma força poderosa de combate aos erros marxistas. E o efeito salutar, se não causou diretamente uma legislação protetora operária, veio restabelecer a questão no terreno em que ela realmente devia ser encarada e, assim fazendo, trouxe esta grande questão para o campo da filosofia moral que em última análise se reduz ao da filosofia social, em virtude de ser o problema filosófico atual o de acomodar a estrutura jurídica, política e social ao novo equipamento industrial, junto do desenvolvimento científico e técnico.

São estas as grandes modificações trazidas pelo "Grande Papa" na maneira como encarar a questão social e do modo como resolve-la.

C i ê n c i a

Marcello Damy de Souza Santos

RADIAÇÕES ULTRA-PENETRANTES

“A RADIAÇÃO CÓSMICA É UM ARGUMENTO ÚNICO NA FÍSICA MODERNA PELA PEQUENEZ DO FENÔMENO, A DELICADEZA DAS OBSERVAÇÕES, AS AVENTUROSAS EXCURSÕES DE SEUS OBSERVADORES, A SUBTILEZA DA ANÁLISE E A IMPORTÂNCIA DAS DEDUÇÕES.”

(K. K. DARROW)

Um ilustre físico inglês, C. T. R. Wilson, estudando a passagem da eletricidade através dos gases, pôde estabelecer, de uma maneira precisa, que o ar sêco não é um isolante perfeito mas apresenta uma condutibilidade elétrica bastante pequena e incontestável (1900). Uma notável intuição levou-o a escrever as seguintes linhas “Algumas experiências, que iremos realizar, provavelmente nos permitirão ver se a produção de ions no ar, isento de poeira, é devida a uma radiação proveniente de fontes externas à nossa atmosfera, provavelmente análoga às radiações de Röntgen, ou aos raios catódicos, mas dotada de um poder de penetração extraordinariamente maior”.

Com quarenta anos sucessivos de pesquisa, de uma origem tão humilde, criou-se um argumento que hoje ocupa a atenção de milhares de físicos e que constitue, sem dúvida, um dos mais promissores e importantes ramos da física contemporânea. As modificações que seu estudo tem trazido à teoria da estrutura da matéria têm sido surpreendentes e profundas; e, se bem que grande parte dos fe-

nômenos observados ainda não encontre explicação satisfatória na mecânica quântica hodierna, os resultados experimentais nos mostram um complexo de fatos fascinantes. A Terra é continuamente bombardeada em tôdas as direções por partículas elementares (protons) de enorme energia, não somente maior do que a das partículas encontradas nos laboratórios, mas ainda muito maior do que se pode esperar de qualquer fenômeno físico admissível.

As partículas elementares provenientes da desintegração das substâncias radioativas possuem uma energia da ordem de alguns milhões de electron-volts (M. e. V.). Com auxílio de aparelhos especiais (geradores de alta tensão e ciclotrons), essa energia pode elevar-se a algumas dezenas de M. e. v. Mas na radiação cósmica encontram-se partículas com uma energia de 10^{16} electrons-volts (10.000.000.000.000.000 eV).

E' fato bastante conhecido que partículas elementares de grande energia podem penetrar nos núcleos dos átomos e produzir desintegrações artificiais e transmutações de elementos. A possibilidade de obter êsses fenômenos, e outros ainda desconhecidos, depende, entre outras coisas, da natureza e da energia da partícula utilizada para efetuar o bombardeio.

A radiação cósmica apresenta-se assim como um meio natural, e único à nossa disposição, para estudar a interação de partículas elementares de grande energia com a matéria.

A radiação proveniente do espaço interestelar não incide sôbre a superfície da Terra com uma intensidade constante em todos os seus pontos: sendo constituída por partículas dotadas de carga elétrica, estas sofrem uma influência do campo magnético terrestre, que é responsável por um desvio das partículas. Nos polos da Terra podem chegar partículas de qualquer energia, enquanto que nas regiões não polares somente chegam partículas de qualquer energia, enquanto que nas regiões não polares são excluídas as

partículas de uma energia inferior a uma certa “energia crítica”. Esse fenômeno, conhecido pelo nome de efeito de latitude, é uma prova da natureza elétrica e corpuscular dos raios cósmicos. Ao atingirem as camadas superiores de nossa atmosfera, esses raios provocam a criação de uma radiação cósmica secundária, ao colidirem com átomos de oxigênio e azoto.

A análise desses raios nos levou ao conhecimento de pelo menos duas novas espécies de partículas elementares: o electron positivo e o meson. O meson é uma partícula de massa cerca de duzentas vezes maior que a do electron, e pode, com este, apresentar uma carga positiva ou negativa.

O meson, descoberto há cerca de três anos, é uma partícula extremamente curiosa pelo fato de ser espontaneamente radioativa: ela é dotada de uma “vida média” de cerca de dois milionésimos de segundo e explode em duas outras partículas elementares, a saber, um electron e um neutrino.

Os mesons são produzidos nas altas camadas da atmosfera pela radiação cósmica “primária”. São dotados de enorme poder de penetração, podendo atravessar uma camada de chumbo de centenas de metros de espessura. No nível do mar, em cada minuto, cerca de dois raios cósmicos incidem sobre uma superfície horizontal de 1 cm^2 : desses, 70% são mesons.

Por meio de mesons pode-se determinar com precisão as variações de temperatura das camadas mais elevadas da nossa atmosfera (até 12 km. acima do nível do mar).

Um fato digno de menção é que essas partículas agem como vínculos de ligação entre as partículas constituintes dos núcleos atômicos. O estudo de suas propriedades é, assim, objeto de um enorme interesse.

A energia espalhada no universo sob a forma de raios cósmicos é cerca de 100 vezes maior que a radiação estelar. Mas a origem dessa radiação ultra-penetrante é ainda um

profundo mistério que tem desafiado a argúcia dos físicos contemporâneos. Não há processos físicos conhecidos que possam explicar a criação de uma partícula dotada de uma energia de 10^{12} e V. A própria libertação de energia sub-atômica, parcialmente observada em alguns casos, é acompanhada da emissão de partículas de energia pelo menos um milhão de vezes menor que a maior energia encontrada nos raios cósmicos. Serão os raios cósmicos um resíduo arqueológico de um universo diferente do nosso, de um tempo em que sua expansão, em fase preliminar, lhe conferia propriedades das quais hoje não temos conhecimento?

Em relação à origem dessa radiação, o físico dos nossos dias só pode assumir uma atitude análoga à do poeta, e, com êle, lançar os olhos para a escuridão e perguntar:

“Is it a darkness that our powers can light?”

JOHN MASEFIELD
(v. Darrow, pg. 1)

ESTUDOS DE RAIOS CÓSMICOS EM ALTA ATMOSFERA

Expedição Científica Norte Americana ao Brasil e ao Perú

Com o fim de estudar o comportamento dos raios cósmicos nos estratos superiores da atmosfera, um grupo de físicos Norte Americanos se dirige ao Brasil e ao Perú.

Essa expedição científica foi organizada pelo Prof. A. H. Compton, professor de Física dessa Universidade e Prêmio Nobel em Física (1937).

A escolha de São Paulo foi devida a sua proximidade do equador magnético e à existência de um grupo de Físicos e de Laboratórios capazes de prestar a assistência técnica necessária.

As experiências no Brasil serão executadas pelo Prof. W. P. Jesse, da Universidade de Chicago, pela Snra. Jesse e pelo Prof. P. A. Pompéia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da nossa Universidade, atualmente comissionado pelo Governo Brasileiro junto àquela Universidade.

No Perú, os Drs. E. O. Wollan e D. J. Hughes fotografarão os raios cósmicos com câmaras de Wilson automáticas, em S. Cristobal, nas proximidades de Lima; o Dr.

N. H. Hilberry e sua esposa, Dra. Ann H. Hilberry, ambos da Universidade de New York, medirão os raios cósmicos nas grandes altitudes acessíveis naquela região.

No Brasil, serão enviados a uma altitude de 25 Km. diversos balões que carregam consigo aparelhos dotados de registro automático.

Entre os fins de Julho e princípios de Agosto, todos esses Físicos tomarão parte em dois Congressos de Física a serem realizados em S. Paulo e no Rio, e organizados respectivamente pelo Prof. G. Wataghin, Diretor do Departamento de Física da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e pela Academia Brasileira de Ciência.

O POSITIVISMO INTEGRAL E O ESPAÇO CONCRETO

A rejeição de qualquer fator emotivo ou irracional da esfera da filosofia científica, que é um dos postulados do representacionalismo de Wittgenstein, encontra, segundo cremos, uma refutação completa num positivismo de mais amplos horizontes. Uma adesão mais íntima aos dados da experiência, nos leva a ultrapassar esse conhecimento que se fecha dentro das muralhas do figurável.

Estudando um problema especial, pretendemos neste artigo valorizar um método mais amplo, que não se restringe somente à realidade "representada", mas inclui igualmente a realidade "vivida". Estudaremos sumariamente certas características essenciais do espaço qualitativo ou concreto, que se identifica com a dilatação na qual estamos imersos em nossa vida quotidiana. Distingue-se este espaço do espaço físico e do geométrico.

O princípio diretor da nossa investigação decorre da posição que tomamos diante da velha controversia sobre a primazia da razão prática ou da razão teórica.

Nossas premissas são as seguintes:

a) Consideramos que o mundo fenomenal não se manifesta como uma simples “presença” ou como uma realidade neutra. Os objetos do mundo não podem ser concebidos unicamente como méras figuras ou imagens sensoriaes. Existem sempre certos fatores emocionaes, que são basicos, colorindo e completando as realidades ambientes. Um objeto concreto só por abstração póde ser considerado como uma estrutura exclusivamente física.

O mesmo objeto concreto é encarado pelo físico, pelo economista, pelo sociologo, etc., segundo diferentes pontos de vista, sendo erigidas determinadas abstrações segundo cada ciencia particular. Um objeto é um ser concreto, no qual o aspecto físico, a face economica ou social, são méras abstrações. Nós introduzimos dessa maneira a noção de objéto concreto.

b) A concepção corrente, é considerar os objetos como percepções emocionalmente neutras e o Ego como o centro de emanção das influencias emocionaes e apreciativas. Desta maneira os objetos **em si**, não seriam uteis ou inúteis, desejaveis ou temiveis, extranhos ou familiares, belos ou feios. Esta opinião reflete entretanto, um candido realismo. Uma reflexão mais acurada, nos revela que um objeto é antes de tudo, um valor “vivo” para nós. Não existe como dado imediato o objeto da pura contemplação; nós “vivemos”, não “contemplamos” o mundo.

O estudo dessas relações emocionaes de conhecimento que nós mantemos com a realidade, poderia ser o tema de uma gnoseologia mais profunda.

No esquema primitivo de um objeto, já se encontram traços valorativos e emocionaes; esses traços não são sobrepostos pelo homem, como a ciencia corrente supõe. Os objetos do mundo aparecem sempre imersos numa atmosfera de essencias emocionaes, e é justamente a intuição dessa margem afetiva das cousas,

que é a raiz de toda a atividade artistica. Usando uma linguagem mais sugestiva, nós podemos dizer que existe na base da realidade um “principium individuationis” emocional, além do teorico.

* * *

Podemos agora iniciar o estudo do espaço concreto. Não encontramos nesse espaço as qualidades que sóem caracterisar o espaço geometrico, isto é, a homogeneidade, a isotropia, e a infinidade. O espaço concreto tem algo de amorfo, é heterogeneo, apresentando-se mais como uma grandeza em expansão, do que como um todo cristalizado.

A heterogeneidade do espaço concreto não deve ser compreendida como uma divisão perceptivel deste espaço, em regiões óticamente diferentes, mas como variações emotivas dos pontos desse continuum.

Nós encontramos essa heterogeneidade do espaço concreto, já na maneira pela qual os animaes vivem a extensão, que para eles se acha naturalmente dividida numa zona familiar, o seu dominio de caça ou de pastagem, e nas zonas extranhas e temiveis.

Relativamente ao homem, por exemplo, a situação de sua casa, o seu caminho habitual, ou o seu dominio de ação, fazem resaltar uma zona de familiaridade emotivamente colorida, que se destaca do ambiente total.

Uma outra manifestação dessa heterogeneidade, podemos encontra-la no fato de que o espaço concreto possui um centro, que aliás não deve ser compreendido como um ponto material ou geometrico. Existe entretanto uma região central, um “em torno” contiguo ao nosso corpo, peculiarmente colorido e sentido, pela luminosidade e energia de sua presença. Apesar de podermos nos mover livremente nessa região central, levamo-la conosco quando nos deslocamos, da mesma

forma, que apesar de envelhecermos nos mantemos sempre no presente.

É entretanto, principalmente através da arte e particularmente da pintura, que podemos aprofundar o conhecimento dessa heterogeneidade fundamental do nosso meio concreto. Tanto a arquitetura como a pintura são artes que se dirigem para esse meio plástico e vivo, que não é o da matemática e o da física. Dentro do universo que nasce na tela de um pintor, a sutil distribuição das grandes massas de cores, marcam a diferente valoração das regiões desse mundo espacial.

Para compreender-se o que entendemos por amorfismo do espaço concreto, devemos recorrer ao mundo pictórico de El Greco ou de Van Gogh. Esses dois mestres deformavam os entes que pintavam, não levando em conta as leis anatómicas e geométricas. A idéia ou emoção que se propunham comunicar, levava-os a fluidificar as propriedades físicas dos seres, em função dos valores emocionais.

Levando em conta o que dissemos no início deste artigo, no método destes pintores, não existe um artificialismo irreal. Uma teoria do conhecimento mais profunda nos levaria a considerar essa intuição plástica do mundo, como algo de real. Com efeito, o objeto concreto de nossa experiência apresenta-se sempre deformado, de uma forma ou de outra, dependendo essa deformação da variação correlativa das componentes sensoriais e emocionais do objeto. Evidentemente, só um gênio ou uma sensibilidade apurada, terá a força expressiva capaz de dar forma a esse fato universal.

Afirmamos também acima, que ao espaço concreto não caberia aplicarmos os conceitos de infinito ou finito. Encontramos entretanto, nos tratados de psicologia e filosofia, a afirmação de que o espaço concreto é finito. Naturalmente essa afirmação deriva do fato de se dar uma ênfase especial aos dados óticos, e, como

sabemos, todo o campo ótico está limitado pelo horizonte e pela aboboda celeste. Comtudo, na constituição dessa complexa experiencia do espaço, devemos contar com outras componentes, taes como os dados kinesicos, tacteis, de direção, emocionaes. O resultado global em nossa consciencia, dos conteudos fornecidos por essas diversas componentes, é um espaço indefinido.

Para esclarecer essa questão, podemos estabelecer a seguinte analogia: na série dos numeros naturaes, pela operação de “somar mais um”, podemos progredir indefinidamente, alem de qualquer numero natural dado; sentimos sempre a possibilidade de repetir essa operação, creando novos numeros.

Fato analogo dá-se no espaço concreto: sentimos intimamente sempre a possibilidade de alargar o nosso mundo tactil, e de movendo-nos, ultrapassar qualquer limite dado, creando novas zonas espaciaes.

Antes de concluir, lancemos nossas vistas para mais um caracteristico do espaço concreto. A extensão concreta é uma plenitude de existencia que se propaga em todas as direções, completando todos os hiatos. Qualquer tentativa de atomização encontra uma barreira intransponivel nessa realidade “d’un seul tenant”.

Essas asserções anteriores nos levam ao tão debatido problema da continuidade ou descontinuidade do espaço.

Levando em conta o conceito de continuidade matematica, todos se inclinam a considerar o espaço qualitativo como descontinuo.

Antecipando as nossas conclusões, afirmamos que no caso considerado, este problema não tem sentido. Perguntar-se pela continuidade ou descontinuidade, é já supor o espaço com uma estrutura prefixada, que ele, como o mostraremos, não possui.

Primeiramente cumpre observar que não encontramos hiatos ou fendas no espaço. Mas isto não é equi-

valente à continuidade. O problema aparece ao considerarmos o nosso meio qualitativo como uma multiplicidade de pontos. Depois de admitido este postulado, somos irresistivelmente levados a indagar pelas condições de densidade e continuidade propriamente dita, o que nos leva a optar pela descontinuidade.

Quando refletimos sobre este assunto, entretanto, somos forçados por fim a indagar pela continuidade de nossas próprias sensações; este problema se transforma numa pesquisa sobre a materia sensível. Aqui, porém, aparece a falha da questão, pois mesmo conseguindo pulverizar em partes descontínuas um dado sensível, ele se acha sempre fundamentado, inserido em outra representação que se apresenta sem hiatos.

É inútil considerar o espaço como uma multiplicidade de partes, pois estas se inserem sempre num fundo representativo, ainda não pulverizado. As sensações fundem-se umas nas outras, unem-se em todos não atomizáveis integralmente, de maneira que sempre ha um fundo sensível, que se manifesta sem fendas.

Aprofundando mais a questão, podemos notar que o aparecimento de um hiato no mundo sensível, equivaleria a afirmar a existencia do Nada entre as partes esparsas do mundo. (Evidentemente apoiamo-nos aqui, na opinião de que o espaço físico é um puro expediente hipotético, sem realidade exterior).

O que poderia existir entre uma parte e outra de uma sensação atomizável?

Evidentemente, ou uma sensação subjacente, o que nos levaria á conclusão anterior, ou o puro Nada. A segunda alternativa encerra uma contradição, pois aí afirmamos a existencia do Nada, que é a pura “não existencia”.

Eis aí porque falamos do espaço como de uma plenitude.

VICENTE FERREIRA DA SILVA
Julho de 1941

Cidade-Jardim

tem dentro
o novo hipódromo do Jockey
Seus terrenos
terão enorme e rápida valorização
como os vizinhos aos prados de corridas:
Gávea, Longchamp, Epson, Palermo
e tantos outros

RUA XAVIER DE TOLEDO, 14 - 1.º andar

BANCO ITALO BRASILEIRO

SOCIEDADE ANONIMA
BRASILEIRA

FUNDADO EM 1924

Capital 12.300:000\$000
Capital realizado ... 9.818:720\$000
Fundo de Reserva .. 2.750:000\$000

SÉDE CENTRAL:

SÃO PAULO

R. ALVARES PENTEADO, 177

Agencia Urbana Norte
Av. Celso Garcia, 143-A

FILIAIS:

RIO DE JANEIRO

Rua da Alfandega, 43

SANTOS

Rua 15 de Novembro, 120

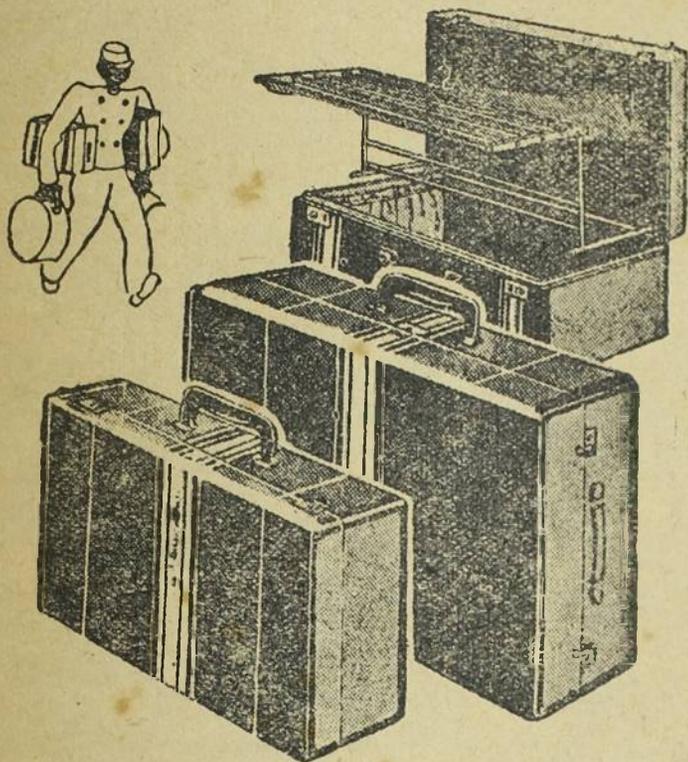
AGENCIAS:

BOTUCATU — CAMPINAS — CRU-
ZEIRO — JABOTICABAL — JACA-
REI — JAÚ — LENÇÕES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSU — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

PRUDENCIA
CAPITALIZAÇÃO



VINTEM POUPADO
VINTEM GANHO



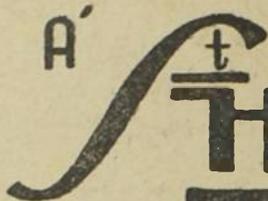
VIAGENS

aéreas, marítimas e terrestres

Seléta variedade de malas, estojos,
mantas, capas, agasalhos e demais
artigos indispensáveis ao excursio-
nista moderno.

Casa Anglo - Brasileira

Successora de Mappin Stores — S. Paulo

A'  **HONORÉ** L^{TD}A
ARTE E MODA

268 - B. ITAPETININGA — PHONE, 4-4040.

S. PAULO

Fábrica de Louças Fayance "ADELINAS"
BARROS LOUREIRO & FILHOS

S. CAETANO — S. P. R.

Escritório Central: Rua Florêncio de Abreu, 407-1.º — SÃO PAULO
Caixa Postal n. 2.074 — Tel. 2-6323

Esta fábrica exporta seus produtos para todos os mercados brasileiros e para as repúblicas Sul-Americanas.

Produz louça de ótima qualidade, tanto em brancas como em decoradas baixo — e sobre-esmalte

Para o seu PULLOWER exija

LÃ YPÊ

Produto SAMS

LÃ YPÊ não encolhe... Não espicha... E... não amarrota.

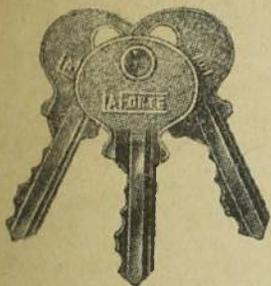
LÃ YPÊ

Distribuidora CASA GENIN — R. São Bento, 244
SÃO PAULO

A FONTE

A FECHADURA QUE FECHA É DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e
Azulejos, Conjuntos Coloridos,
Materiais para construções,
Sanitarios nacionais e estran-
geiros.



Visite nossa exposição
permanente

**Carvalho, Meira
& Cia. Ltda.**

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



CASA FUCHS

palacio maravilhoso que vive
no sonho de todas as
creanças!

BRINQUEDOS

e

Artigos para Presentes.

Sortimento que encanta.

Preços que maravilham.

CASA

FUCHS

RUA SÃO BENTO, 406

Cidade-Jardim

tem dentro
o novo hipódromo do Jockey

Seus terrenos
terão enorme e rápida valorização
como os vizinhos aos prados de corridas:
Gávea, Longchamp, Epson, Palermo
e tantos outros

RUA XAVIER DE TOLEDO, 14 - 1.º andar

BANCO ITALO BRASILEIRO

SOCIEDADE ANONIMA
BRASILEIRA

FUNDADO EM 1924

Capital 12.300:000\$000
Capital realizado ... 9.818:720\$000
Fundo de Reserva .. 2.750:000\$000

SÊDE CENTRAL:

SÃO PAULO

R. ALVARES PENTEADO, 177

Agencia Urbana Norte
Av. Celso Garcia, 143-A

FILIAIS:

RIO DE JANEIRO

Rua da Alfandega, 43

SANTOS

Rua 15 de Novembro, 120

AGENCIAS:

BOTUCATU — CAMPINAS — CRU-
ZEIRO — JABOTICABAL — JACA-
REI — JAÚ — LENÇÓES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSU — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

PRUDENCIA CAPITALIZAÇÃO



VINTEM POUPADO VINTEM GANHO

CLIMA

DOUGLAS REDSHAW — O renascimento romantico na Inglaterra	3
LAURO ESCOREL — Situação do Poeta	30
ERRICO BIANCO — Compreensão artística da pintura e dos pintores	39
IVAN RIBEIRO — Suite (poesia).....	59
BARRADAS DE OLIVEIRA — Aventura das mãos (conto).....	61
BOLSA DE ESTUDO	65

LIVROS — Antonio Candido

JOSUÉ MONTELO — Janelas fechadas	68
LUCIO CARDOSO — Poesias — Almeida Salles	72

MÚSICA — Antonio Branco Lefèvre

A Música continua... — Alvaro Bittencourt	76
O Concerto de Camargo Guarnieri — A. C. B.	80
Discos	81

ARTES PLÁSTICAS — Lourival Gomes Machado

Mês	85
Exposição Bianco — F. C.	90

TEATRO — Décio de Almeida Prado

O Teatro "Louis Jouvet" em S. Paulo	93
No Rio de Janeiro	101

CINEMA — Paulo Emilio

Tobacco Road	103
A Traição de John Ford — L. G. M.	113
Tobacco Road — Almeida Salles	117
O vilão ainda a perseguiu	121
Vinicius de Moraes, critico de cinema	122

ECONOMIA E DIREITO — Roberto Pinto de Sousa

O Trabalho como centro da Economia Politica	126
---	-----

MANIFESTO

O Grouchismo — A. C.	131
---------------------------	-----

VARIEDADE

Opiniões sobre "Clima".....	135
Do Catálogo de Antonio Pedro	146

CLIMA

Revista Mensal

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

Redação: Rua Franco da Rocha, 402 — Tel. 5-6948

S. PAULO — BRASIL

Como esta revista se dirige especialmente aos novos, aos inéditos, esperamos com o máximo interesse e simpatia a sua colaboração. É, pois, inútil dizer que estamos prontos a publicar todo trabalho que ver-se sôbre ciência, história, filosofia crítica, arte, ficção, poesia, etc., que nos seja enviado e nos pareça digno de ser revelado ao público.

Tôda e qualquer colaboração deve ser endereçada à nossa redação.

Os originais, que devem vir de preferência datilografados e em um só lado do papel, deverão ainda ser assinados e trazer o endereço do autor. As citações devem ser documentadas.

Ainda que não sejam publicados, os originais não serão devolvidos.

ASSINATURAS:

Ano	30\$000
Semestre	18\$000
Avulso	3\$000

TABELA DE PUBLICIDADE

Capa externa	500\$000
Capa interna	400\$000
Uma página	300\$000
Meia página	160\$000
Um quarto de página	90\$000
Um oitavo de página	50\$000

O RENASCIMENTO ROMANTICO NA INGLATERRA

(ou analise preliminar)

(Conferência realizada na Sociedade de Cultura Artística)

Antes de encetar a minha conferência sôbre o “Renascimento Romântico na Inglaterra”, não é minha intenção abusar da vossa paciência, e perder tempo em considerações sôbre a honra que ora me cabe, colaborando nesta série de conferências oferecida ao público paulista. Congratulando-me com a Sociedade de Cultura Artística pela sua excelente iniciativa, não posso entretanto deixar de confessar a minha relativa incompetência no assunto. Faço votos por que estas minhas observações preliminares obriquem, mais dia menos dia, o Conselho Britânico, uma vez que o meu país de origem, despertando de um longo e profundo adormecimento, reconhece a imprescindível necessidade de cultivar relações de amizade com o Brazil, a promover a vinda da Inglaterra de alguém, a um tempo mais competente e mais digno do meu presente auditório, que eu.

Como quer que seja, porém, tão pouco se importam os ingleses com os seus gênios nacionais, que exceto as obras de um Lord George Gordon Byron — de cuja propaganda espetacular êle mesmo se encarregou — quasi nada se conhece aquí da soberba poesia do nosso Renascimento Romântico.

Assim pois, passarei a descrever as vidas e obras desse grupo de poetas, sem contudo limitar-me a uma mera citação de nomes, datas e locais. Não tem uma simples exposição ou descrição dos gêneros o mesmo interêsse que uma apreciação de valores — mas dessa avaliação vós mesmos vos encarregareis depois da minha iniciação, se eu souber desempenhar-me da tarefa que me incumbe.

Há dois períodos de brilho intenso na poesia inglesa: um é o período chamado elisabetano, em que floresceram Shakespeare e os seus pares, outro é essa explosão de lirismo exaltado, a que chamamos Revolução Romântica ou Renascimento Romântico. Correspondem ambos êsses períodos criadores a vastas transformações, não só na estrutura da sociedade, como nas idéias básicas, pelas quais se dirigem os homens. Será porventura, ainda uma meio-heresia sustentar que os homens vivem de idéias; cumpre-nos entretanto evitar o êrro oposto, presumindo que essas idéias possam existir no vácuo, criar-se e evoluir autônoma e automaticamente. Lancemos, pois, de relance, um olhar para o cambiante caleidoscópico das circunstâncias que geraram o Renascimento da poesia inglesa.

Deslumbradora, estimulante época essa! A Revolução francesa rompera os últimos elos dos grilhões feudais. Já experimentara a Inglaterra duas revoluções políticas, encontrando-se à beira de uma terceira metamorfose, talvez mais significativa ainda — uma revolução da poesia e da crítica literária... Percorrendo a lista das datas principais da época, vão surgindo diante de nós sem esforço, as mais esplêndidas associações de idéias: 1770, nascimento de Wordsworth — desse Wordsworth que presenciou todos os combates e sobreviveu a tôdas as hostilidades; 1772, nascimento de Coleridge, poeta precursor, também, companheiro de armas de Wordsworth; juntos lançaram a primeira descarga num volume de colaboração, "Lyrical Ballads"; 1771, nascimento do grande romancista romântico, Walter Scott; 1778, nascimento de Byron; 1792 e 1795, finalmente, anos em que nascem Keats e Shelley — a um tempo as mais lu-

minosas e mais efêmeras estrêlas dessa esplêndida galaxia. Blake vive ainda e publica os seus "Songs of Innocence" em 1789, ao passo que Burns, gênio caprichoso, continua vagando pelas brumas escocesas. Outros poetas de transição, tais como Crabbe e Cowper, ajudam a preparar o ataque final aos baluartes do classicismo, dedicando poesias à natureza e aos fatos mais comeseiros da vida quotidiana.

Certo é que a Revolução francesa firmava as suas bases teóricas na razão, segundo o credo de Voltaire e dos Enciclopedistas; mas, embora em Paris as turbas entronizassem a deusa Razão (na pessoa de uma bela moça do povo), na realidade a sua deusa estava já condenada à morte, pois entre os seus apóstolos um judas se esgueirava, que era Jean Jacques Rousseau. Aos ataques de Rousseau juntava-se o bombardeio, quiçá mais mortífero, de Emmanuel Kant que, na sua "Crítica à Razão pura", virando ao avesso o processo do raciocínio, dele se servia para negar a eficiência da razão como guia. O septicismo poldio, o sacerdote convertido ao ateísmo por amor ao formalismo, a crença numa ordem inutável e determinada do universo — tudo isso ruía, perante a afirmação apaixonada de que o homem era um ente voluntarioso, sensível, livre de pensar, de escolher e de agir.

Não pretendo tomar partido numa controvérsia eterna, que se acende a cada passo, à medida que o homem aprende a conhecer melhor o universo; permitam que eu saliente entretanto a importância capital, não só então, mas nos nossos dias, de uma das suas consequências: isto é, da restauração da liberdade, indispensável à purificação da atmosfera civilizada — conquista da Revolução política francesa ou do Renascimento poético inglês, não importa! Com isso perdeu-se sem dúvida alguma coisa, no caso, a disciplina — contingência inevitável numa sociedade composta de homens e mulheres livres visto que, no mundo, tudo há de sempre ter a sua compensação. . . .

O tempo escasso não me deixa pagar o devido tributo aos precursores da poesia romântica, que acima mencionei,

como tratamento dado, aliás, à maioria dos precursores. O poeta escocês Robert Burns, felizmente alheio aos cânuculos literários, escrevia à vontade o que lhe ditava o coração. Tanto isso é certo, que nada menos de trinta e duas mulheres diferentes inspiraram os seus belos poemas amorosos. Não esqueçamos porém os vários cantos entusiasmados, em que êle reivindica os direitos do homem comum e glorifica a liberdade. Mais outro poeta, êste de classe inferior, William Cowper, celebrava com simplicidade e naturalidade as coisas mais humildes: serve de assunto ao seu principal poema "The Task" — que não é dos mais conhecidos — um simples sofá.

Não posso deixar de referir-me mais uma vez a William Blake, gênio injustamente desprezado, de quem se descartaram sem cerimônia os que o não souberam compreender, acusando-o de "louco". Muitas das últimas poesias alegóricas de Blake são de fato obscuras, e exatamente porque as suas descrições se antecipam à idéias dos suprarrealistas, os seus versos lembram os dos contemporâneos Auden, Day Lewis e Spender. Entretanto, grande parte das obras de Blake são simples na forma e exprimem, em termos dos menos convencionais, o seu protesto contra a moral corrente que, segundo êle, por ser filha da razão, refreia os impulsos, a intuição, a inspiração — atributos verdadeiramente divinos. Desprezando o tirano autoritário que os homens chamam "Deus", substitue Blake êsse "Old Nobodaddy", (alcaide) que é como lhe chama, pelo Deus místico, que fez o cordeiro e o

Tygre, tygre burning bright
In the watches of the Night

gritando contra

those Satanic mills

que a Revolução industrial, já então, espalhava como praga pelo "England's green and pleasant land".

Quanto é moderno também o seu protesto:

A Robin redbreast in a cage
Sets all heaven in a rage,

pois nesse tempo, na Inglaterra, ainda se praticavam os mais rudes e cruéis esportes, ainda se enforcava quem roubava um carneiro, ainda eram comuns as brigas de galos, os combates de ursos, a que o joven Keats assistiu pessoalmente. Felizmente para Blake, os seus contemporâneos não entenderam a sua devastadora mensagem iconoclasta e por isso escapou êle da desapiedada perseguição movida a Byron, Keats e Shelley.

Note-se que estes poetas não eram nada apreciados pela infeliz Inglaterra reacionária, que devia enfrentar e vencer a "grande armée" de Napoleão. Costumam dizer que a batalha de Waterloo foi ganha pelos campos de jôgo do Colégio de Eton. O certo é, porém, que foi vencida pelos moinhos fumarentos, pelos cortiços pestilentos do Lancashire algodoeiro e pelo norte recentemente industrializado. Uma Inglaterra onde crianças de oito anos trabalhavam acorrentadas às máquinas 16 horas por dia, onde mulheres empurravam, nas galerias das minas perigosas, os vagões de carvão; uma Inglaterra que reduzia uma secular população de vigorosos lavradores aos lamentáveis "C 3" do exército de 1914; uma Inglaterra que oprimia a maioria das classes laboriosas e onde apenas surgia, esporadicamente, um ou outro motim, como o dos ludditas, contra a novidade dos maquinismos; uma Inglaterra de "burgos podres" e de corrupção política, onde as classes privilegiadas enxergavam em cada tentativa para melhorar a condição do operariado a mão sinistra do Terror vermelho, que dominava a França.

Os poetas populares da época eram Campbell, Southey e ainda Scott, sem contar, durante um fugaz espaço de tempo, o próprio Byron. Southey veio a ser Poeta Laureado — honraria das mais contraproducentes aos olhos da posteridade. Hoje êle é mais conhecido como autor de uma

“Vida de Nelson” e de uma “História do Brasil” que, se não me engano, foi a primeira a ser escrita em inglês.

Incluindo Sir Walter Scott um pouco à força no grupo dos precursores, abstraímos-nos da ordem cronológica para examinar rapidamente a sua vida e a sua obra. Nascido em Edimburgo, em 1771, desde pequeno a mãe despertou-lhe o interesse pela turbulenta história dos limites (entre a Inglaterra e a Escócia), de onde mais tarde tirou êle os materiais para alguns dos seus poemas e romances. Dependeu a escolha de sua carreira, muito, de uma enfermidade que o privou do uso de uma perna.

Saindo da escola aos 15 anos para adquirir prática de advogado no escritório do pai, livrou-se de muitos dos perigos da educação; lembro-me de me impressionar com o enorme acúmulo de erudição variada e especializada, adicionado aos seus romances, erudição essa adquirida à custa de leituras e de observações sagazes. Começou escrevendo longos poemas narrativos, caracterizados pelas passagens pitorescas, que descrevem combates violentos e heróicos, essencialmente românticos no fundo e na forma. Muitos alunos devem ter sido gratos a Scott por lhes ter fornecido um material relativamente interessante através da “tão aborrecida poesia”; e alguns deles ainda se recordarão de uma ou outra linha dos seus poemas principais:

They lay of the last Minstrel
The lady of the Lake
Marmion.

O gênio de Scott, porém, só se expandiu verdadeiramente fóra da poesia, nos romances históricos, iniciados em 1814, sem nome de autor, com “Waverley”. Seguiu-se-lhe uma longa série que, consolidando as obras de Fielding e Richardson, colocou no lugar verdadeiro o romance inglês; não há, na Inglaterra, quem não conheça “Ivanhoe”, o “Talismã”, tão populares como “Kenilworth” ou “The Heart of Midlothian”.

Falindo o editor das suas obras, sentiu-se Scott moralmente obrigado a pagar-lhe as dívidas tôdas. Essa circunstância entristeceu os últimos anos do escrupuloso romancista, que continuou a escrever até morrer, na sua propriedade de Abbotsford, à margem do Tweed, em 1832.

Nasceu Wordsworth em 1770 e, sobrevivendo a todos os seus contemporâneos célebres, morreu em 1850, aos 70 anos. Foi mais movimentado que o fim o princípio da sua vida, assim como são mais interessantes que as últimas as suas primeiras obras poéticas. Encontrando-se Wordsworth, em 1796, com Samuel Taylor Coleridge, dessa recíproca e estimulante convivência brotaram, dois anos mais tarde, as famosas "Lyrical Ballads". Nesse meio tempo, mudara-se Wordsworth para Dove Cottage, perto de Grasmere, no distrito lacustre. Daí o nome de "poetas lacustres", dado ao grupo de poetas moradores no distrito, grupo a que pertenceu também Southey.

As "Lyrical Ballads" — volumenzinho inocentemente publicado pelos dois jovens poetas — foi a centelha com que, inconscientemente, atearam fogo ao depósito de pólvora. Acendeu-se assim um rasilho de crítica, que foi crescendo até explodir, com estrondo, nas críticas covardes da Revista de Edinburgo e da Quarterly Review, em 1819. Tornaremos ao assunto quando falarmos na poesia de Keats.

No prefácio das "Lyrical Ballads", declaram os autores ser propósito seu fazer poesia em linguagem chã e até vulgar, usando quanto possível o estilo da conversação e emancipando dessa maneira a poesia da literatura, para insuflar-lhe mais animação e vida.

Nesses poemas se incluem algumas das obras escritas de propósito com singeleza por Wordsworth, tais como o "Idiot Boy", cujo tema humilde desenvolve, em ambiente humilde, uma narração ingênua.

Não há quem não conheça os outros poemas de tipo idêntico "Lucy" e "We are seven" — êste último tão frequentemente infligido às crianças, na Inglaterra, e que veio

até a fornecer assunto a um anúncio famoso nas ruas de Londres.

Antes de me referir aos principais poemas de Wordsworth, será bom falar na influência das "Lyrical Ballads", que libertaram o estilo poético das convenções antigas e do antigo preciosismo, comentando de preferência assuntos e personagens simples, ou descrevendo as majestosas belezas da natureza.

Insiste-se daí em diante na liberdade e na variedade de rimas e ritmos, restituindo-se ao soneto o seu legítimo lugar na poesia inglesa.

Ouçam estes versos:

SCORN not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; with this key
Shakespeare unlocked his heart; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;
A thousand times this pipe did Tasso sound;
With it Camöens soothed an exile's grief;

Já não é permitido torcer nem torturar a linguagem poética, usando de inversões e redundâncias, mais próprias das regras do heróico e todo poderoso "couplet". Hoje em dia porém o que adquire maior significação, é a desforra pessoal da Liberdade, considerada como uma amável entidade abstrata, tão merecedora de encômios como a Beleza e a Vaidade.

Yet Freedom, yet they banner, torn but flying,
Streams like a meteor to the troubled air

são estes versos inflamados de Byron que Shelley coloca no cabeçalho do seu poema épico, "The revolt of Islam".

Byron, ameaçando e fustigando os tiranos e a tirania do seu tempo, ridiculariza ao mesmo tempo as instituições antiquadas que, pervertendo o espírito humano, pervertem também a natureza física. Shelley compõe igualmente um "Hino à Liberdade", parafraseando o "God save the King",

transformado em “God save the Queen” — isto é, a Liberdade rainha. Em poema após poema, o poeta concita os ingleses a exigirem os seus direitos de homens livres.

O próprio Wordsworth dedica um grupo de poemas à liberdade e à independência nacional, entre os quais alguns, de interesse tópico, ousam desafiar o conquistador audacioso, isto é, Napoleão, que então tentava invadir a Inglaterra.

Mas as idéias políticas de Wordsworth acabaram modificando-se: entusiasmando-se a princípio pela Revolução francesa, oferecera-se como líder aos Girondinos; vendo, porém, materializados nas multidões parisienses os seus sonhos e ilusões, fugiu da França, salvando a custo a cabeça. Daí por diante, no seu espírito, o Homem cedeu lugar à Natureza. Contudo ainda escreveu, depois disso, magníficos sonetos, como êste, que me aventuro a citar:

The world is too much with us; late and soon;
Getting and spending, we lay waste our powers;
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!
This Sea that bares her bosom to the moon;
The winds that will be howling at all hours,
And are up-gathered now like sleeping flowers;
For this, for everything, we are out of tune;
It moves us not. — Great God! I'd rather be
A Pagan suckled in a creed outworn;
So might I, standing on this pleasant lea,
Have glimpses that would make me less forlorn;
Have sight of Proteus rising from the sea;
Or hear old Triton blow his wreathed horn.

OU:

MILTON! thou shouldst be living at this hour;
England hath need of thee: she is a fen
Of stagnant waters: altar, sword, and pen,
Fireside, the heroic wealth of hall and bower,
Have forfeited their ancient English dower
Of inward happiness. We are selfish men;
Oh! raise us up, return to us again;
And give us manners, virtue, freedom, power.
Thy soul was like a Star, and dwelt apart;
Thou hadst a voice whose sound was like the sea:

Pure as the naked heavens, majestic, free,
 So didst thou travel on life's common way,
 In cheerful godliness; yet thy heart
 The lowliest duties on herself did lay.

O amor de Wordsworth à natureza tanto vibrava no campo como na cidade, como se verá por êste soneto, escrito na ponte de Westminster:

EARTH has not anything to show more fair;
 Dull would he be of soul who could pass by
 A sight so touching in its majesty:
 This City now doth, like a garment wear
 The beauty of the morning; silent, bare,
 Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
 Open unto the fields, and to the sky;
 All brighth and glittering in the smokeless air.
 Never did sun more beautiful steep
 In his first splendour, valley, rock, or hill;
 Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
 The river glideth at his own sweet will:
 Dear God! the very houses seem asleep;
 And all that mighty hearts is lying still!

Êste entusiasmo pela natureza conduz-nos ao mais interessante e a um dos mais belos poemas semi-longos de Wordsworth, para não falar nos mais longos e enfadonhos como "The Prelude" e outros, muito menos apreciados que as poesias líricas curtas. Refiro-me à famosa Ode, "The Intimation of Immortality from Recollections of Eearly Childhood".

Pretende o poema que a criança vem ao mundo

"trailing clouds of glory do we come

pois:

Our birth is but a sleep and a forgetting:
 The soul that rises with us, our life's star,
 Hath elsewhere its setting,

passado certo tempo:

Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing boy.

Contudo, o Homem ouve ainda na natureza o eco da alegria transcendental que já foi sua. O poema finaliza com os seguintes deliciosos versos:

To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.

Já se percebe nesse poema a idéia da bondade inata do homem, de onde se originou a teoria da bondade dos selvagens, assim como se sentem já uns ressaibos do panteísmo que virá a caracterizar as obras de Shelley.

Não há quase nada mais que dizer sobre Wordsworth. A sua inspiração declina a partir de 1807. Pouco a pouco transforma-se num egoistão presumido, incapaz de reconhecer o talento dos outros. Um dia Keats, cheio de entusiasmo, declama diante dele o "Song of Pan", que faz parte do seu "Endymion". Acabada a leitura, Wordsworth deixa o brilhante auditório consternado, proferindo esta condenação lacônica: "Não passa de uma bela amostra de Paganismo".

Wordsworth, tornado, tão respeitável, sucede em 1843 a Southey como Poeta Laureado, morrendo velho, em 1850; pena é não ter tido êle sorte igual à de Shelley, Keats e Byron, que morreram talvez providencialmente moços.

Como Samuel Taylor Coleridge esteve, a princípio, intimamente ligado a Wordsworth, é justo que passemos a ocupar-nos dele. Coleridge, além de poeta, foi poeta filósofo, brilhando intelectualmente como estrêla de primeira grandeza na constelação poética romantica. Quis ele um dia criar uma colônia de idealistas, concepção pansocrática pela qual se enamoraram não só Southey como vários outros poetas menores. Foi também um grande crítico, excelente comentador das obras de Shakespeare. São estes, a seu respeito, os fatos menos importantes: nasceu em 1772, viveu

em Somerset, onde se encontrou com Wordsworth, mudando-se com êste para o distrito lacustre; a partir de 1808 deu-se ao ópio e arruinou a saúde, largando o vício pernicioso em 1816; morreu, finalmente, em 1834. Entre as suas obras em prosa citam-se uma “Biografia literária”, que ainda hoje é lida, e os menos conhecidos “Aids to Reflection”, “Literary Remains” e “Table Talk”.

Será talvez pouco verdadeiro citar a opiomania de Coleridge, como fato sem importancia; pois se por um lado prejudicou e até mutilou as suas obras poéticas, por outro lado Kubla Khan é certamente o produto de um sonho de opio. Êsse poema, quando em menino o li, pareceu-me sem nexos, como certamente parecerá absurdo aos moços cépticos de hoje: mas não há dúvida que há nele poesia e poesia da mais pura e deleitável. Nestes versos Coleridge deixa-se dominar completamente pela musa, fazendo-me recordar uma anedota contada pelo espirituoso crítico Charles Lamb, nos seus apreciados Ensaaios. Lamb corria um dia apressado a uma entrevista importante, quando topa na rua com Coleridge. Com a fisionomia iluminada pela inspiração, o poeta agarra Lamb pelo botão do casaco, arrastando-o à fôrça para um jardim deserto das imediações. “Ouça isto”, riz-lhe, e cerrando os olhos, sem largar o botão do casaco, principia a declamar os seus últimos versos — talvez o próprio “Kubla Khan”! Lamb sentindo-se perdido, lança o olhar em tórno, a ver se consegue escapar. Lembrando-se de repente do seu canivete, tira-o do bolso e corta devagarinho a presilha do botão que Coleridge segurava, conseguindo esgueirar-se sorrateiramente. Dalí a horas, terminado o negócio, volta Lamb da cidade e resolve passar por curiosidade pelo jardim abandonado. Lá estava ainda Samuel Taylor no mesmo lugarzinho, bombardeando o vácuo com as suas estâncias, sempre firmemente agarrado ao botão...

O principal poema de Coleridge é o “Ancient Mariner”, e ainda há quem leia a “Christabel” — poema inaca-

bado mas lindíssimo. “The Rime of the Ancient Mariner” — título completo — é, antes de mais nada, uma bela história, capaz de cativar mesmo tais alunos, embora Coleridge empregue, para caracterizar a atmosfera, termos arcaicos, talvez por influência daquele estranho, genial e trágico poeta, Thomas Chatterton, que também usava nos seus poemas, propositadamente, essa mesma linguagem arcaica. O metro dos versos do “Ancient Mariner” é curto e rápido e, por isso mesmo, são êles tanto mais coloridos:

Day after day, day after day,
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

Water, water, every where,
And all the boards did shrink;
Water, water, every where
Nor any drop to drink.

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.

About, about, in reel and rout
The death-fires danced at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.

É interessante comparar os sentimentos humanitários de Blake com as conclusões moralizadoras do “Ancient Mariner”. O episódio central consiste na caçada de um albatroz pelo próprio marinheiro. Não só êle é condenado a uma morte-viva, como também sofrem o mesmo castigo os seus companheiros e cúmplices. No final o marinheiro, “a sadder and a wiser man”, adverte a sua audiência forçada de que:

He prayeth well who loveth well
Both man and bird and beast

He prayeth best who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

Nota-se nesta poesia panteísmo idêntico ao de Wordsworth.

Disse eu que Coleridge foi um gigante intelectual entre os românticos. Pouco fica, porém, a dever-lhe Lord George Byron, nesse particular. Daí, considerar eu Byron como um grande poeta satírico, muito pouco romântico de natureza e capaz por isso mesmo de defender o seu grande precursor no gênero, Alexandre Pope. Assim é que Byron representa um traço de união entre o classicismo declinante e o nascente e vivaz espírito romântico. Muita gente na Inglaterra se espanta, vendo Byron cercado de tamanho prestígio entre os europeus do continente. Talvez a sua cintilante vivacidade de espírito esconda as suas imperfeições e limitações. Para nós, ingleses, porém, que mais profundamente penetramos os arcanos da nossa língua natal, os chamados cantos líricos deixam muito a desejar pela vulgaridade, pela grosseira e desajeitada prosódia, pelo fôlego curto do poeta. Nele não encontramos nem os arroubos de imaginação de um Shelley nem o comovente espiritualismo de um Keats. Diz-se que a impopularidade de Byron proveio do seu mau comportamento, mas como, com tanto acêrto, observava Lewis Untermayer: “Se os contemporâneos de Byron aplaudiam os seus cantos e condenavam o seu comportamento, nós, em compensação, desculpamos o seu comportamento e condenamos os seus cantos”.

Achando embora que o espírito e a sátira de Byron filia-se à tradição clássica, reconhecemos que os seus versos são puramente românticos. Ele é um mestre na poesia dramática e narrativa, não havendo, por certo, nada mais romântico que a seguinte descrição, no “Childe Harold”, do baile da duquesa de Richmond, na véspera de Waterloo:

There was a sound of revelry by night,
 And Belgium's capital had gather'd then
 Her beauty and her chivalry, and bright
 The lamps shone o'er fair women and brave men;
 A thousand hearts beat happily; and when
 Music arose with its voluptuous swell,
 Soft eyes look'd love to eyes which spake again,
 And all went merry as marriage bell;
 But hush! hark! a deep sound strikes like a rising knell!

Did ye not hear it? — No; 'twas but the wind,
 Or the car rattling o'er the stony street;
 On with the dance! let joy be unconfined;
 No sleep till morn, when Youth and Pleasure meet
 To chase the glowing hours with flying feet.
 But hark! that heavy sound breaks in once more,
 As if the clouds its echo would repeat;
 And nearer, clearer, deadlier than before!
 Arm! arm! it is-it is-the cannon's opening roar!

Passando da narrativa à sátira, que admirável e delicioso cinismo impregna estes versos da "Vision of Judgement":

The angels all were singing out of tune,
 And hoarse with having little else to do,
 Excepting to wind up the sun and moon,
 Or curb a runaway young star or two,
 Or wild colt of a comet, which too soon
 Broke out of bounds o'er the ethereal blue,
 Splitting some planet with its playful tail,
 As boats are sometimes by a wanton whale

Saint Peter sat by the celestial gate,
 And nodded o'er his keys; when, lo! there came
 A wondrous noise he had not heard of late —
 A rushing sound of wind, and stream, and flame;
 In short, a roar of things extremely great,
 Which would have made aught save a saint exclaim;
 But he, with first a start and then a wink,
 Said, "There's another star gone out, I think!"

Esse poema é uma sátira impiedosa e mordaz contra o pobre Southey, que depois um anjo, caceteado, reconduz à sua casa de Shiddan; feliz por encontrar auditório, começa o poeta a recitar, mas os habitantes do céu e do inferno fogem, procurando pelos cantos refúgio contra o tédio. Não vejo necessidade de estender-me sôbre a tempestuosa e ardente Odisséia de Byron, por demais conhecida; limito-me pois a lembrar que a fama do poeta ofuscou a sua geração quase tanto como a de Napoleão. Nasceu em 1788, criou-o a mãe viúva em Aberdeen, até suceder êle aos títulos e propriedades de Hewstead Abbey, no Nottinghamshire. Como todos os jovens aristocratas, cursou Harrow e a Universidade de Cambridge. Nesse tempo começou a esrever versos, compondo casualmente a sua primeira sátira,

“English Bards and Scotish Reviewers”,

que tão justa e severamente castiga a Revista de Edimburgo. Byron sai da Inglaterra pouco depois, passando dois anos no continente. Dessa viagem traz, de volta para Inglaterra, o célebre “Childe Harold”, cujo aparecimento foi um sucesso retumbante. “Acordei-me célebre uma bela manhã”, diz êle. Tornando-se o ídolo da sociedade, a moça por quem se apaixonou nem assim o quis para marido.

Casou então com uma rica herdeira, uma tal Miss Milbanke, de quem se separou ao cabo de um ano. A sua escandalosa vida privada tocou-o para sempre da Inglaterra. Conviveu na Itália com Shelley, que não conseguiu, por mais que se esforçasse, fazê-lo mudar de comportamento. Escreveu o seu longo poema D. Juan por despeito e com o propósito de ofender o país que tanto o maltratara. Esse poema é uma espécie de Childe Harold às avessas.

Egoísta e sensual embora, não devemos entretanto esquecer que Byron não só morreu gloriosamente pela liberdade, como se bateu por ela, desde os seus mais verdes e afortunados anos na Inglaterra. E' grato recordar que,

em plena época reacionária, quando os rebeldes ludditas foram condenados à forca, houve, numa Casa dos Lords ultra-conservadores, um par do reino — Lord George Gordon Byron — capaz de erguer a voz para advogar a causa dêsses infelizes. Existe ainda o seu discurso, conservado no arquivo do Parlamento Inglês, entre as atas oficiais, para quem quiser ir lá lê-lo!

Byron comoveu-se também com as horríveis visões sugeridas pelas masmorras do Castelo de Chillon. Basta ler o soneto que serve de introdução ao poema "The prisoner of Chillon", para se perceber quanto era ardente e sincero o seu amor à liberdade:

ETERNAL Spirit of the chainless Mind!
 Brightest in dungeons, Liberty thou art!
 For there thy habitation is the heart —
 The heart which love of thee alone can bind;
 And when thy sons to fetters are consign'd —
 To fetters, and the damp vault's dayless gloom,
 Their country conquers with their martyrdom,
 And Freedom's fame finds wings on every wind.
 Chillon! thy prison is a holy place,
 And thy sad floor as altar — for 'twas trod,
 Until his very steps have left a trace
 Worn, as if the cold pavement were a sod,
 By Bonnivard! — May none those marks efface!
 For they appeal from tyranny to God.

Finalmente, assim como tantas personagens mais que nos falam à imaginação, o poeta que não soubera viver, teve morte magnífica. Quão sugestiva é, hoje em dia, aquela outra luta da Grécia heróica pela sua independência e quanto são atuais as estâncas de Byron, perdidas na versalhada antes patética que chocante do Don Juan. Ei-las:

THE isles of Greece! the isles of Greece
 Where burning Sappho loved and sang,
 There grew the arts of war and peace,
 Where Delos rose, and Phoebus sprung!
 Eternal summer gilds them yet,
 But all, except their sun, is set.

mais adiante:

A king sate on the rocky brow
Which looks o'er sea-born Salamis;
And ships, by thousands, lay below,
And men in nations; — all were his!
He counted them at break of day —
And when the sun set, where were they?

And where are they? and where art thou,
My country? On thy voiceless shore
The heroic lay is tuneless now —
The heroic bosom beats no more!
And must thy lyre, so long divine,
Degenerate into hands like mine?

Place me on Sunium's marbled steep,
Where nothing, save the waves and I,
May hear our mutual murmurs sweep;
There, swan-like, let me sing and die:
A land of slaves shall ne'er be mine —
Dash down yon cup of Samian wine!

Entregando-se de corpo e alma à causa das ilhas da Grécia, Byron deu a vida heroicamente por elas, vindo a morrer nos pântanos de Missolonghi, tal e qual outros ingleses nossos contemporâneos.

Ao ver aproximar-se o momento de falar em Keats e Shelley, sinto-me mais e mais tolhido, reconhecendo as minhas falhas. Exatamente porque adoro as suas obras, percebo a insuficiência das minhas faculdades críticas, em tratando-se de tão altos pensamentos, de linguagem e de imagens tão elevadas!

A bem dizer não há verdadeira similaridade na maneira de encararem ambos a vida, salvo um mesmo amor fundamental à natureza e um igual desamor ao velho formalismo. E' fácil, segundo creio, discernir as dissemelhanças entre os dois poetas pelos dois poemas: "The Skylark" (a cotovia) de Shelley, que vai subindo, ar em fora, a alturas vertiginosas, e "The Nightingale" (o rouxinol), de

Keats que, oculto entre a folhagem, sonda mais profundamente os abismos do espírito humano.

Nasceu Keats, de pais humildes, em Londres, ou antes no que estão ainda era um distrito rural dos arredores de Londres, Finsbury Pavement.

Não deu mostras, em pequeno, do que viria a ser um dia pelo espírito, assim como nada então fazia prever a sua morte prematura, aos 26 anos. Longe de ser distraído, caprichoso ou romanesco, era ativo, alegre e espirituoso, destemido, e até briguento e valentão. Já revelava porém grande sensibilidade afetiva: se acaso a mãe adoecia, não permitia o menino que ela tivesse outro enfermeiro.

Saindo da escola, entrou Keats como interno de cirurgia no Guy's Hospital. Note-se que, por mais exagerados, hoje, os méritos da cirurgia, não há comparação entre os métodos atuais, tão higiênicos, e a immundície sanguinolenta dos verdadeiros açougueiros de então, meros comerciantes e negociastas. Diga-se também de passagem que a um contemporâneo de Keats, menos conhecido que êle, Sir Astley Cooper, professor no mesmo hospital, se deve a reforma estatutos que elevou a cirurgia à dignidade de profissão.

Como era de esperar, Keats não se adaptou ao meio, e um belo dia, contra a vontade do tutor, abandonou a medicina pelo campo ainda mais incerto da poesia.

Em 1817 publicou os seus primeiros poemas, entre os quais são notáveis as duas peças "Poetry and Sleep", em que o poeta expõe as razões da sua firme e paciente fé poética; muito mais precioso é porém o lindo soneto "On first looking into Chapman's Homer".

Certa noite o amigo Cowden Clark, mostrou a Keats a tradução de Chapman, e Keats, que até então só conhecia a versão de Pope, sentiu-se arrebatado pela linguagem viril do escritor elisabetano. Os dois amigos levaram a noite tôda a ler a obra, e Keats, ao voltar pela madrugada à sua residência, em Hampstead, sentou-se à mesa e escre-

veu o soneto famoso, que remeteu ao amigo pelas 10 horas da manhã. Ei-lo:

Much have I travelled in the realms of gold
 And many goodly states and kingdoms seen;
 Round many western islands have I been
 Which bards in fealty to Apollo hold.
 Oft of one wide expanse had I been told
 That deep-browed Homer ruled as his demesne;
 Yet did I never brethe its pure serene
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:
 Then felt I like some watcher of the skies
 When a new planet swims into his ken;
 Or like stout Cortes, when with eagle eyes
 He stared at the Pacific-and all his men
 Looked at each other with a wild surmise —
 Silent, upon a peak in Darien.

Segue-se-lhe o poema, muito mais ambicioso, "Endymion" cuja publicação fez correr um rio de imundícies com pretensões à crítica, a que já acima aludí, sendo as mais terríveis as da Blackwoods, da Revista de Edimburgo, da Quartely e da British Review. Desconfiem sempre, aliás, de revistas ou movimentos que se intitulam "Britânicos", pois invariavelmente servem de paravento a ataques contra tudo que a Grã Bretanha preza verdadeiramente:

Who killed John Keats
 I, said the Quarterly
 With my little pen
 I killed John Keats.

escreve Byron parodiando uma célebre canção inglesa, "Who Killed Cock Robin". Daí surgiu o boato absurdo que dava Keats como liquidado por tais ataques perversos. Certo é porém que um grande homem como Keats não morre assim tão facilmente, vítima de críticas anônimas, conhecidas hoje em dia só porque temerariamente atacaram o que não estava ao seu alcance compreender. Por outro lado, não há dúvida que Keats se sentiu magoado vendo tão

mal recebida a sua obra. Mas outras causas contribuíram para aumentar gradualmente a tristeza do rapaz dantes tão alegre e descuidado. Tutores e Côrte de Chancelaria dirigiram tão mal os seus negócios financeiros, que isso veio a ser fonte de desgostos crescentes para Keats e os irmãos. Dos três o mais empreendedor, Jorge, emigra para o Kentucky, levando consigo corajosamente a espôsa de 16 anos. A tuberculose rouba-lhe o outro irmão, a mesma moléstia que devia dar cabo do proprio John, dentro de pouco tempo.

Falar numa paixão de Byron, provocará sorrisos sardônicos entre os meus ouvintes! Dizer a mesma cousa de Keats, causará impressão diferente, pois quando Keats veio a apaixonar-se por Fanny Brawne, foi um caso sério, irrevogável. Tem isso a sua importância, visto que o fato, ao passo que lhe exacerbava a sensibilidade e exagerava a melancolia, suavizava o ardor de alguns dos seus mais belos sonetos e de vários outros poemas. Inicia-se então um período de enorme fecundidade poética, e ainda hoje enumeramos, espantados, os poemas que brotam um após outro, "Lamia", "Isabela", o fragmento do "Hiperion" e o que, para mim, é o rei dos poemas, "The Eve of St. Agnes".

Sob a ameixeira do jardim de Hampstead, escreve o que talvez seja o seu poema mais conhecido, "The Ode to a Nightingale" — pois senhoras e senhores, naquela época, ainda havia rouxinóis em Hampstead! Conquanto na juventude demos preferência à beleza mais sensual do Nightingale, talvez nos agrade mais, em anos subsequentes, a beleza mais discreta da "Ode to a Grecian urn", com as suas lindas descrições, que "tease us out of thought"

A primeira linha do Endymion é

"A thing of beauty is a joy for ever"

Aqui vão as últimas linhas da "Grecian urn"

Beauty is truth, truth Beauty — That is all
 You know or earth
 And all you need to know.

Linhas que, a meu ver, mais que outras quaisquer, refletem as convicções poéticas de Keats.

Há entre os poemas mais curtos, um cuja leitura vos recomendo, que na minha opinião é a mais linda prosopopéia da língua inglesa. É a “Ode to Autumn”.

A tuberculose fatal deitara há muito as garras a Keats, e ele então, num desesperado esforço para recuperar a saúde, separando-se dos amigos e de Fanny Brawne, parte em busca do sol para a Itália, em companhia de um fiel amigo, Joseph Severn. À medida que progredia a moléstia, crescia a sua irritação e aumentavam os acessos de ciúme que nada justificava. Quando a fraqueza diminuía um pouco, escrevia cartas amargas, acusando Fanny sem a menor razão. Num dos últimos intervalos de calma, pediu perdão ao paciente Severn pelas suas impertinências, acrescentando que não queria o seu nome gravado na sua sepultura. Cobrissem-na de violetas e pusessem-se-lhe apenas esta inscrição:

Here lies one
 Whose Name was writ in water

Morto Keats, verificou-se que os pulmões estavam completamente destruídos, sendo de espantar a resistência daquele extraordinário espírito, capaz de manter vivo tanto tempo um corpo reduzido a tamanha miséria orgânica. Gravaram no túmulo, como ele pedira, a melancólica inscrição, mas embora o seu nome não ficasse gravado no granito, conserva-se ainda indelével na memória dos homens, mais resistente que a pedra.

Chegamos finalmente a Percy Bysshe Shelley, considerado pelos amadores de superlativos como o maior poeta inglês. Ao contrário de Keats, Shelley, nascido em 1792, pertencia a uma família de proprietários fidalgos do con-

gado de Sussex. Internado no colégio de Eton, ficou logo conhecido, entre os jovens bárbaros que há cerca de cinco séculos a esta parte frequentam as chamadas escolas “públicas”, como “Shelley, o maluco”. O seu temperamento reconcentrado e sonhador acabou enfurecendo os seus desalmados perseguidores. Em Oxford perturbou desde o princípio, de tal maneira o bolorento tradicionalismo da universidade, chegando ao cúmulo de escrever um panfleto com o título “The necessity for Atheism”, que os diretores se viram na contingência de expulsá-lo. . . Quem aqui conhece, pouco mais ou menos, a vida de Shelley através do “Ariel” de Maurois — biografia ultra-romanceada — devia ler de preferência um livrinho excelente de autoria de um ótimo escritor inglês, H. N. Bradsford, intitulado “Shelley, Godwin and their Circle”, para ter melhor idéia desse grupo de poetas.

Sabeis pois como, daí por diante, Shelley levou vida desbragada, casando aos 19 anos com Harriet Westbrook, rapariga de 16 anos, filha de um estalajadeiro. Imaginem a pobre Harriet, nascida num meio onde a ignorância era uma virtude essencial nas mulheres, imaginem com que dificuldade devia a coitada arrastar-se atrás daquele cometa! Um belo dia, Shelley topou no caminho com o terrível William Godwin, o mais famoso filósofo anarquista da Inglaterra, cujas idéias, expostas no “Political Justice”, enguliu e assimilou sofregamente. Godwin era casado com a celeberrima Mary Wollstonecraft, a primeira mulher que se lembrou de reivindicar os seus direitos. Refiro o fato porque Shelley, separado de Harriet ao cabo de três anos de desastrada convivência, encontrou em Mary, filha de Godwin, e por sinal autora do “Frankenstein”, uma companheira mais de acôrdo com a sua concepção do mundo. Pondo pois em prática as teorias de Godwin, fugiu com Mary, de quem só a morte o desuniu.

A pobre Harriet suicidou-se e Shelley, desgostoso com a decisão judicial que lhe vedou a guarda dos filhos, atacado,

além do mais, do mesmo mal que levara Keats, partiu da Inglaterra para a Itália, onde foi ter com Byron. Perseguido Shelley, Byron e Keats durante a vida, o destino reservou entretanto um belo desfecho à história dos três. Em 1832, Shelley afogou-se, durante um passeio de bote, na baía de Spezia. Restituindo a maré o corpo à praia, acharam-lhe num bolso o último volume de versos de Keats, aberto e dobrado para fora, como se Shelley o estivesse lendo, quando um pé de vento fez naufragar o bote. O livro, lançado também à pira funérea, sumiu nas chamas perfumadas que consumiram o corpo do jovem poeta.

As melhores e maiores obras de Shelley foram escritas no exílio, de 1818 a 1822, anos da sua maior fecundidade.

Arriscando-me a repetir um lugar-comum, citarei em primeiro lugar a mais conhecida, provavelmente, das obras líricas de Shelley, "The Ode to a Skylark". O "Nightingale" de Keats começa assim:

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-words had sunk:

A "Skylark" principia da seguinte maneira:

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert,

e por aí vai:

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire;
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar, and soaring ever singest.

Parece que Shelley, quis reverenciar o espírito que anima a natureza toda, encarnado na cotovia. Experimenta-se a mesma sensação de prece, ouvindo a

“Ode to the west Wind” — por exemplo:

lift me as a wave, a leaf, a cloud!
make me thy lyre, even as the forest is:

ou então:

Be through my lips to unawakened earth
The trumpet of a prophecy! O wind,
If winter comes, can Spring be far behind?

Não me abalançarei a defender a filosofia panteísta, de que entretanto foi adepto Spinoza — um dos maiores filósofos que têm existido — conquanto reconheça a inegável beleza desta inspiração panteísta. E agora, quais das grinaldas que enfeitam os anos de 1819 e 1820 escolher? Tantas são elas, dada a espantosa fecundidade de Shelley! Citemos pois o que se deve encontrar em tôdas as boas antologias, em primeiro lugar, como é natural, o minúsculo poema “Love’s Philosophy”

All things by a law divine
In one another’s being mingle
Why not I with thine:

Em seguida o lindo poema “à moda” de Keats:

Wrap thy form in a mantle grey
Star inwrought!
Blind with thine hair the eyes of Day,
Kiss her until she be wearied out,
Then wander o’er city, and sea, and land,
Touching all with thine opiate wand —
Come, long-sought!

Acrescente-se a estes, “The Cloud” — poema em que um fenômeno natural é personificado ou antes endeusado.

Levaria horas, se quisesse, a fazer desfilar outras obras no mesmo gênero, mas bom será encerrar esta lista, aliás das mais imperfeitas, com os poemas longos. Se Shelley vivesse ainda alguns anos, mais um nome glorioso

se ajuntaria, provavelmente, ao rol dos grandes dramaturgos ingleses. Numa tragédia em versos, "The Cenci", tratou assunto extremamente desagradável com tal perícia e discreção que não se pode duvidar do seu senso teatral. A "Queen Mab", longo poema da primeira mocidade, foi a sua revelia incluída na publicação das suas obras. Produziu ele entretanto, na Itália, obras mais sólidas, tais como "Hellas", "The witch of Atlas", "The Revolt of Islam" e finalmente a melhor de tôdas, êsse extraordinário poema, a um tempo lírico e épico, "Prometheus Unbound".

Evocando a lenda antiga, Shelley dá um papel simpático ao rebelde Prometeu, revoltado contra a tirania, a prepotência estúpida, a fôrça e o ódio. O poema narra o sofrimento do herói, descreve a natureza amiga, a derrota de Júpiter e a libertação final de Prometeu. O mundo, profetiza Shilley, será redimido pelo amor — não, como é desnecessário explicar, o amor individual e sexual, mas o amor universal, que afastará do mundo o terror.

Para terminar, peço vênia para citar trechos dêsse poema magistral:

And behold, thrones were kingless, and men walked
 One with the other even as spirits do,
 None fawned, none trampled; hate, disdain, or fear,
 Self-love or self-contempt, on human brows
 No more inscribed, as o'er the gate of hell,
 "All hope abandon ye who enter here;"
 None frowned, none trembled, none with eager fear
 Gazed on another's eye of cold command,
 Until the subject of a tyrant's will
 Became, worse fate, the abject of his own,
 Which spurred him, like an outspent horse, to death
 None wrought his lips in truth-entangling lines
 Which smiled the lie his tongue disdained to speak;
 None, with firm sneer, trod out in his own heart
 The sparks of love and hope till there remained

To suffer woes which Hope thinks infinite;
 To forgive wrongs darker than death or night;
 To defy Power, which seems omnipotent;

To love, and bear; to hope till Hope creates
 From its own wreck the thing it contemplates;
 Neither to change, nor falter, nor repent;
 This, like thy glory, Titan, is to be
 Good, great and joyous, beautiful and free;
 This is alone Life, Joy? Empire, and Victory.

Ainda se faz esperar a completa vitória de Shelley; e talvez nem chegue ela nunca! Mas a mensagem de verdade, beleza, justiça e liberdade, pregada não só por Shelley como pelos seus grandes contemporâneos, alastra-se cada vez mais —

Scatter as from an unextinguished hearth
 Ashes and Sparks, my words among mankind!

Minhas senhoras e meus senhores: se acaso de entre as cinzas e fagulhas dos nossos grandes poetas, que andei ressuscitando em vossa intenção, surgir a mais tênue chama, provado ficará que juntos conseguimos reanimar aquele espírito de concordia entre os povos, com que Shelley tão ardentemente sonhara...

DOUGLAS REDSHAW

Professor de Inglês na Universidade
 de São Paulo. Diretor do Instituto
 de Letras inglesas de São Paulo.

SITUAÇÃO DO POETA

A obra lírica de Augusto Frederico Schmidt é o ponto de partida de uma nova poesia na literatura brasileira. Não estamos realmente diante de um simples momento do nosso lirismo. Schmidt não é uma passagem, nem um afluente, como não é também apenas um ramo a mais, que só tivesse vindo se acrescentar ao tronco de uma tradição poética já firmada: êle é antes o comêço, a fonte, a raiz de tôda uma sensibilidade lírica, renovada pelo milagre de sua permanente emoção em face da vida e pelo irresistível sortilégio da sua poesia.

Nenhuma dúvida quanto a essa posição de iniciador que cabe a Augusto Frederico Schmidt. A sua voz não veio se juntar ao còro das vozes que já se erguiam no mundo da poesia brasileira, ela se ergueu, ao contrário, isolada em plena planície, fazendo ouvir seu canto novo, como qualquer coisa que chamava, canto que era um apêlo e, ao mesmo tempo, um sinal de presença, pois indicava que alguêm, pelas estradas da terra, andava a recolher os momentos efêmeros de beleza e a sugerir, milagrosamente, ao próprio silêncio do homem, expressões de uma indefinível magia.

Evidentemente Schmidt não deixa de apresentar ligações e de revelar influências, vindas a êle não só pelos

caminhos naturais da realidade poética que vive na sua alma, como na de todos os verdadeiros poetas, mas ainda nascidas das experiências que ultimamente a poesia tem vivido, ganhando maior consciência dos seus próprios poderes e assumindo o domínio da totalidade dos seus recursos, tanto espirituais como expressionais. E aqui me parece estar a razão mesma da singularidade de Augusto Frederico Schmidt na história da poesia brasileira, a explicação dêsse caráter de “fronteira” que a sua obra apresenta, dividindo em duas regiões bem distintas os nossos domínios líricos, regiões que se distinguem pelas realidades que nos revelam e pelas atmosferas que as envolvem. E’ que êle surgiu precisamente quando a poesia já ganhara, pela voz dos seus maiores representantes, acentos profundamente novos, marcados sobretudo pelo pressentimento do mistério das cousas, das realidades invisíveis da vida e dos sentimentos inconcientes e formulados do homem. A sensibilidade de Schmidt soube encarnar êsse estado da sensibilidade universal, e a sua poesia se fez assim intérprete das sensações mais vagas e dos sentimentos mais íntimos e sutís que vivem na alma do homem moderno, presa de angústias imprecisas e de inexprimíveis nostalgias... O poeta coincidia naturalmente, obedecendo apenas à sua vocação, com os planos mais profundos e universais do espírito, e o seu lirismo ganhava uma amplitude humana como não se vira antes na literatura brasileira. As suas solicitações eram as próprias solicitações do ser humano, pois uma adequação espontânea se estabelecera entre a condição do poeta e o fundo permanente de humanidade de que vive tôda grande poesia.

Nenhum “pitoresco” na obra lírica já realizada de Schmidt, nenhuma preocupação de côr local na sua poesia, nada que a limite ou que a submeta à terra. O seu lirismo não conhece fronteiras. Ganhando altura, o

poeta desfere os seus vôos pelos sombrios ou iluminados céus do humano, o olhar fascinado pelas imagens do efêmero que o fazem sonhar com o eterno, e o seu canto desce purificado como uma linfa milagrosa que transfigura a própria terra. A paisagem se reduz aos seus elementos espirituais essenciais, o que confere uma amplitude universal à significação do seu lirismo, que permanece, não obstante, substancialmente brasileiro.

Augusto Frederico Schmidt é, assim, o primeiro grande poeta que surge no Brasil. Há antes dele, sem dúvida, grandes poetas brasileiros, mas o que singulariza o autor do “Canto da Noite” e faz dele um verdadeiro divisor de águas, é que êle não é apenas um grande poeta brasileiro: é a primeira grande voz da Poesia, a mais pura e a mais alta que já se ergueu entre nós.

A poesia de Schmidt traduz no Brasil o clima poético que se criou como resultado da profunda influência exercida sobre a sensibilidade moderna pela obra de Charles Baudelaire. “Les Fleurs du Mal” são, realmente — como mostrou Marcel Raymond no seu livro magistral — “uma das fontes vivas do movimento poético contemporâneo”. (De Baudelaire au Surréalisme — pág. 11). E o poeta criou, além disso, sob a influência poderosa do gênio de Edgard Poe, como se sabe, uma nova estética que os seus admiráveis ensaios críticos desenvolveram, e cujos princípios passaram a definir toda a criação lírica do nosso tempo, a tal ponto que André Suarès pôde afirmar: “on n’échappe pas à Baudelaire” (Trois grands vivants — pág. 269).

E’ na órbita da influência de Baudelaire que nasce a poesia de Schmidt. Não houve nele, evidentemente, nenhum esforço deliberado para se ajustar à nova ordem

de valores poéticos, criada pelas "Flores do Mal". Coincidindo com êles, Schmidt apenas revelou possuir certos valores equivalentes na sua própria alma, como se um parentesco substancial o ligasse a Baudelaire, permitindo-lhe tocar os mesmos limites da sua experiência lírica. Nunca, entretanto, deixou êle de ouvir, antes de tudo, as vozes da sua vocação e de seguir os seus próprios caminhos, embora levado pela mesma ânsia de descobrimentos e de revelações, que é a marca de eleição comum a todos os poetas, e que estabelece entre êles um laço de misteriosa fraternidade.

Não podemos, portanto, identificá-los em razão mesmo da "unicidade" de cada poeta. Próximos em tantos pontos, certas diferenças decorrentes do mundo da personalidade, os separam, entretanto. Schmidt é principalmente um poeta espontâneo, ao contrário de Baudelaire, cuja obra revela o apuro de um espírito crítico em permanente vigília. Será talvez êsse o ponto de maior diferença entre ambos. A poesia em Schmidt é um transbordamento, uma exigência, uma imposição quasi. Não que o poeta seja tomado de assalto pela inspiração: sente-se, ao contrário, que cada poema cresce na sua alma como um fruto que lentamente amadurece, vindo de impressões remotas de uma consciência que progressivamente o conhecimento ilumina e revela a si mesma.

Mas o que não há em Schmidt é a procura deliberada de expressão: tudo indica que êle é um poeta que raramente corrige: a primeira revelação é quasi sempre definitiva. Sente-se que se processa na sua alma uma coincidência substancial entre a inspiração poética e a sua expressão verbal. Dir-se-ia que, desde o primeiro momento de criação, não se estabelece nenhuma distância entre a poesia e a palavra, ambas nascendo simultaneamente do mesmo "élan" lírico.

O que mais surpreende, entretanto, é que esta espontaneidade do poeta não tenha prejudicado em nada a pureza da sua poesia. E assim Schmidt se aproxima novamente de Baudelaire que ensinou o poeta a não mentir, isto é, a não utilizar a inspiração senão depois de submetê-la a um processo de purificação interior, de modo a só conservar — como diz Marcel Raymond — “l'équivalent d'un fluide spirituel ou d'un courant à haute tension capable d'exercer avec des chances de réussite maxima le pouvoir de suggestion qu'on peut demander à la poésie” (op. cit. — pág. 20).

O lirismo de Augusto Frederico Schmidt nos transmite bem essa impressão de estarmos em contacto com uma corrente de poesia de alta tensão. Os seus poemas realizam o estado de pura poesia, e cada palavra sua encerra um pequeno sonho, para usar uma expressão de Valéry, de tal modo que se cria uma atmosfera de incomparável sugestão lírica, propícia à revelação das realidades mal pressentidas e das vagas intuições do sentimento. Não há na poesia de Schmidt nenhum efeito procurado, nenhum estratagema literário que nos dê a impressão de composição falsa e exterior. O seu lirismo é sempre uma palavra íntima, carregada de sentido, uma voz que nasce das profundezas da alma, pura como as águas que brotam da terra e substancial como a seiva das árvores.

A obra de Augusto Frederico Schmidt, principalmente a partir do “Canto da Noite”, apresenta uma intensidade de emoção e uma pureza de expressão que revelam o alto grau de concentração lírica a que o poeta atingiu. Só um juízo superficial poderá falar de verbalismo a seu propósito. A verdade é que não há palavras mortas nos poemas de Schmidt. Cada palavra adquire neles um relêvo inédito, como se uma luz interior a transfigurasse dando-lhe um poder de irradiação poética verdadeiramente mágico. Esta valorização da palavra,

que passa a encarnar um momento da sensibilidade, é o sinal certo de que a poesia está presente, pois quando ela não se dá, surge a eloquência, que é a anti-poesia. A eloquência, ou verbalismo, é o predomínio da palavra, ou antes, é a palavra sem raízes, a palavra que não vai além do seu significado habitual, a palavra que não sai de si mesma, a palavra, enfim, sem mistério. A poesia de Schmidt, ao contrário, é uma verdadeira iluminação do verbo: o poeta comunica às palavras, por uma transusão misteriosa, tôda a emoção e tôda a beleza que nascem da sua grande alma lírica. A sua linguagem poética é assim uma linguagem renovada, uma linguagem que, revelando os altos poderes da poesia, revela também, ao mesmo tempo, tôdas as possibilidades de expressão lírica da nossa língua: velhas expressões renascem transfiguradas dos seus poemas, e as palavras comuns ganham novos valores de sugestão, habitadas pelo próprio espírito da poesia.

Sem dúvida, Schmidt não é um artífice, como Baudelaire. O seu verso é livre, líquido, e ondula segundo as ondas de inspiração que recebe. Foi por isso que Manuel Bandeira chamou Schmidt de "poeta-rio". O seu processo poético é um processo de envolvimento: o poeta procede por aproximações e recuos, dentro de um ritmo que segue os movimentos líricos mais sutis da sua alma. O verso de Schmidt se desenrola lentamente; as imagens se sucedem entrelaçadas, cada uma, porém, acrescentando uma sugestão diferente, comunicando um novo estremecimento ao corpo vivo do poema, e a poesia vai, aos poucos, magicamente florescendo das palavras. Lembro-me, a propósito da resposta que um jovem árabe deu a André Gide que lhe perguntara quais eram as palavras do seu canto: "mais non, ce ne sont pas des paroles; c'est de la poésie simplement". (Journal — pág. 86).

De fato, nos seus melhores momentos, Schmidt se eleva a uma altura tal de sugestão lírica, que o sentido habitual das palavras como que se desfaz, e elas passam a existir, novas e puras, sob uma luz diferente, como se nascessem naquele instante mesmo, assistidas pela própria poesia. Dêste modo, Schmidt cumpre plenamente o que Paul Valéry considera ser o dever mesmo do poeta: “construire un langage dans le langage” (Variété II — pág. 170).

A linguagem dos seus poemas, cujos versos em geral se caracterizam por um largo ritmo de onda, deve o seu poder surpreendente de encantamento ao dinamismo lírico das suas imagens. Realmente, elas não se esgotam com a primeira emoção, mas guardam uma permanente reserva de poesia. São imagens criadoras, que nascem carregadas de mistério, como revelações de uma nova ordem que a visão do poeta descobre no mundo, sob as aparências da realidade, e que tornam sensíveis, por vezes, as mais secretas e sutis intenções da vida, estabelecendo imprevistas aproximações e revelando as profundas afinidades das cousas. São imagens que não nos impõem um sentimento único, nem tocam uma nota apenas do nosso mundo íntimo, mas se oferecem antes como caminhos livres para o sonho, como verdadeiras possibilidades de plenitude afetiva dadas à imaginação, de tal modo que, muitas vezes, o mesmo poema se renova diante da nossa sensibilidade, nos surpreendendo com novas emoções.

A obra de Schmidt não revela apenas uma grande sensibilidade, mas revela também uma consciência que tem progredido no conhecimento de si mesma e do mundo, graças à força divinatória da poesia. Os seus poemas são os marcos líricos das suas experiências, experiências que o levaram a descobrir, nas imagens da natureza, equivalentes símbolos das realidades com que o espírito do homem sonha nas suas horas de inquietação e de vigi-

lia. Pois a poesia de Schmidt é essencialmente o fruto de uma fidelidade ao sonho. A sua imaginação criou verdadeiros mitos poéticos — o mito da amada, o mito das rosas, o mito do mar, o mito da noite — que são correspondente líricos das nossas realidades afetivas mais profundas. Tudo ganha humanidade ao olhar lírico do poeta: as formas, as côres, os perfumes e os sons, o vento, a noite e o mar, os seres e as cousas, tudo nos fala do homem, dos seus desejos, das suas melancolias, das suas apreensões, das suas lembranças e nostalgias, da sua solidão dentro do mundo e dos seus vagos sonhos de evasão...

O poeta funde tudo o que está sujeito às leis do tempo e que gravita em tórno do homem também mortal, num mesmo sentimento de ternura, de tal modo que a realidade que se revela na sua poesia é a realidade da natureza humana, iluminada pela consciência do seu destino.

Por isso mesmo, não há na sua obra nem descrições exteriores, nem enredos lógicos, mas o que surge dela, através dos seus símbolos e das suas metáforas, são flagrantes vivos desses momentos efêmeros em que o homem sente estar em comunicação real com a vida.

Humanizando a paisagem, carregando a natureza de afetividade, Schmidt realiza o milagre de conciliar a imaginação com a realidade, revelando as secretas correspondências que ligam o espírito ao mundo. Esta consciência que o poeta tem da unidade espiritual da vida é que explica o seu processo de atribuir significações imprevistas a tudo o que toca a sua sensibilidade. Todos os elementos da natureza adquirem indistintamente para o poeta um valor de humanidade, surgindo aos seus olhos como prefigurações do próprio destino do homem. Por isso, a serenidade do seu lirismo é mais aparente do que real. O poeta está integrado na vida, participando dos seus dramas, ferido pela antevisão da morte, sur-

preendendo na face da beleza os sinais da condenação do tempo. E a sua poesia nasce de uma necessidade de dar eternidade ao efêmero, de ir ao fundo do presente, de traduzir a plenitude do instante.

Mais do que tudo, porém, ela é uma linguagem inefável: a expressão dos momentos em que permanecemos sem nada dizer, tocados pela emoção, recolhidos à sombra do silêncio...

LAURO ESCOREL

COMPREENSÃO ARTÍSTICA DA PINTURA E DOS PINTORES

A época em que vivemos, de guerras, de profundos movimentos sociais e de descobertas não raro revolucionárias, não permite a calma de espírito necessária à observação e ao gozo de uma obra de arte.

A verdadeira obra de arte nasce e é plenamente compreendida justamente nas horas de serenidade; jamais com excitações súbitas.

Mais; a falta de serenidade do público, a cultura superficial ao alcance de todos, os juízos apressados, os malentendidos artísticos, o Cinema e a pouca seriedade dos elementos responsáveis, criaram uma crítica muito elementar e incompetente, de um fato bastante complexo.

Quando se entra num museu ou se participa de qualquer espetáculo de arte, depois de se ter atravessado estradas repletas de representações por nós mesmos criadas para impressionar-nos como: cartazes, anúncios luminosos, cabeçalhos exagerados de jornais; ou se sai de um cinema depois de assistir ao último bombardeio apocalíptico, que efeito se pode esperar produza no nosso espírito ainda entontecido pelas tremendas explosões, a combinação de duas côres ou o som delicado de um violino?

Por mais que cada um de nós se considere superior a estas coisas, a nossa sensibilidade não pode deixar de sofrer a influência de tais agentes externos.

O único meio de imunizar-nos contra essa forma prejudicial de perturbações é “saber ver” a Arte, com uma disposição adequada a êsse fim.

Em geral supõe-se que é preciso “estudar” pintura para poder entendê-la.

Essa maneira de pensar gera uma timidez ignorante, que desculpa qualquer frase fora de propósito em detrimento da arte.

A Arte compreende-se e não se estuda, não somente na pintura mas em tôdas as suas mais variadas manifestações.

Até agora a palavra Arte esteve sempre unida à palavra “beleza”. E isso estaria certo, se fôsse certa a maneira de interpretar o valor dessa expressão. Porque existem dois gêneros bem distintos de beleza: uma de ordem externa e superficial, que mais se aproxima da realidade banal de todos os dias; e outra de ordem interna, espiritual e eterna, que é o que nos revelaram os grandes Artistas.

A confusão criada por certa, expressões, que se dizem “artísticas”, formou, seja pelo uso hábil de todos os elementos externos e superficiais da representação, seja porque a humanidade aceita tudo que requer o mínimo esforço do intellecto, uma educação artística falsa, baseada numa série de obras de artistas cuja intenção se afastava dos verdadeiros fins da Arte, que não consistem em imitar servilmente a realidade, mas em realizar uma transposição e revelação desta por meio da capacidade criadora e especulativa de um gênio.

Para entender a Arte é preciso, portanto, começar por distinguir — entre as obras que observamos — aquelas que nos mostram a verdadeira beleza da Arte. E para isso é preciso remontar aos albores da pintura no mundo; e, à medida que nos aproximamos da época presente, seleccionar a verdadeira Arte das suas deformações.

O famoso grafito do bisonte, recentemente descoberto nas "grutas vermelhas", é o mais antigo exemplar de manifestações artística na prehistória. O pintor da época traçou o perfil de um bisonte e procurou reproduzir-lhe o volume com uma leve coloração. Mas o que mais impressiona, nesta obra, é a agudeza de observação do natural e a finura do desenho: elementos que revelam uma mentalidade especulativa de extraordinária inteligência. E o que é mais interessante, e que confirma essa minha opinião, é que existem outros grafitos, quase da mesma época que, pela execução superficial, esquemática e descritiva, mostram a falta absoluta do fim artístico e da necessidade criadora em quem os executou, embora se tratassem de assuntos da maior importância.

Isso demonstra que, enquanto o artista do bisonte criou uma obra de Arte com um fim artístico puro, o outro serviu-se do meio pictórico para narrar um acontecimento da época, como um simples cronista fotográfico.

Esse contraste mostra que desde a infância da humanidade já havia quem entendesse a pintura como elemento "revelador" da natureza; e quem a considerasse, por outro lado, — como ainda hoje muitos a consideram — um simples instrumento de "reprodução" da realidade.

O grafito do bisonte foi, indubitavelmente, um dos passos firmes da humanidade no caminho da Arte.

Observemos outro aspecto da Arte.

Duas correntes bem definidas dividiram o mundo artístico ocidental do mundo artístico oriental. No primeiro, o caráter ativo e revolucionário da raça procurou o movimento e a ação descritiva de cada indivíduo; no segundo, o caráter meditativo oriental — sabe Deus depois de que movimentos sociais ignorados por nós — triunfou pela eliminação de muitíssimos elementos nocivos à Arte entendida como visão única.

Os desenhos Japoneses e Chineses de quarenta séculos atrás, como os dos mais recentes mestres orientais, mostram-nos claramente o fenômeno.

Seguindo desde o início uma forma sadia de visão artística, os orientais conseguiram fazer pintura pura com um fim em si mesma; e sob êsse ponto de vista, chegaram a conclusões positivas, quatro mil anos antes de nós e melhor do que nós.

Está bastante generalizada, no mundo ocidental, uma maneira vulgar de pensar a arte no Oriente. O leque, o paravento, a gheisha e a flor de lotus podem ser, de fato, elementos característicos da pintura oriental; mas não é o “assunto” que interessa na arte japonesa ou chinesa. O assunto é apenas um elemento no quadro. A preocupação do artista não consiste na semelhança do objeto desenhado com o modelo, mas na identidade da execução com a idéia criada. E, pois, a transposição do ideal artístico para o objeto reproduzido, e não a sua “representação”.

A complexidade de certas obras-primas orientais deixa-nos atônitos. Eliminando tudo que é inútil ao fim artístico, aqueles pintores, com pouquíssimos sinais, de uma sinceridade surpreendente, mostram de maneira total e definitiva aquilo que quiseram representar. E chegam a êsse resultado com movimentos simples e naturais, que revelam todo o espírito da raça, numa síntese em que a realidade passa através do filtro compreensivo e genial de uma mentalidade pura e despida de qualquer intenção propagandística ou ilustrativa, — coisas essas tão comuns na Arte ocidental.

O Oriente mostra-nos, portanto, que atingiu um grau excepcional de sensibilidade e de compreensão artística: seja nos pintores de valor das diferentes épocas, seja no povo que aceita uma tão elevada manifestação da Arte.

Por que razão uma civilização como a nossa, com infinitas possibilidades e facilidades de conhecimentos, tem de vagar incerta, numa quase total ignorância do fim artístico, enquanto que uma civilização inculta, na maior parte

de seus componentes, habituou-se a admirar uma forma de arte pura de difícil compreensão do ponto de vista descritivo e narrativo, é um problema histórico quase insolúvel.

A arte, no Ocidente, foi sempre considerada por todos os Chefes dos povos ou das religiões — que dela se serviram sem quase fazer distinção de artistas nem conta dos respectivos valores — como de um elemento de propaganda dos fins que tinham em vista.

Era lógico que essa forma de Arte fôsse apoiada e protegida pelos beneficiados, aos quais apenas importava que o artista, com sua maior ou menor sensibilidade, representasse exatamente a finalidade da idéia política ou religiosa aos olhos e ao espírito exaltado do fiel. Isso transformava a idéia principal de arte pura em representação narrativa, e o artista, não podendo aplicar às diversas propagandas sempre a mesma solução figurativa, procurava outro meio de expressão, criando assim, quando êle era um gênio e um convicto do movimento novo, uma manifestação original.

O povo adaptava-se sucessivamente, a essas mudanças de representação como se adaptava às novas diretrizes políticas e religiosas, e assim a Arte pictórica jamais foi propriamente entendida como finalidade idealística.

Já não se pode dizer o mesmo do Oriente, onde êsse processo de movimentos religiosos e sociais deixou de existir há muitos e muitos séculos.

Por outro lado também, é verdade que, embora a propaganda pudesse influenciar o povo, os verdadeiros grandes artistas serviram-se dela apenas como ponto de partida para criar, em plena liberdade, obras pessoais e essenciais à Vida espiritual da Humanidade. E nunca foi desses gênios criadores e rebeldes que a política e a religião tiraram os maiores proveitos. E isso salvou, de um certo modo, a natureza verdadeira da Arte, também no Ocidente.

A necessidade de representar começa a tornar-se perigosa quando a representação perde o escopo de “revelação pes-

soal”, e por isso puramente artística, e se torna exclusivamente técnica imitativa da realidade.

A narração do famoso desafio entre Zeuxis e Parrasio, dois pintores gregos habilíssimos na imitação, desafio que termina com a vitória daquele que, na ocasião, fêz a melhor fotografia colorida dos objetos, é um exemplo penoso de absoluta incompreensão artística. E deviam ser frequentes êsses erros de avaliação, pois Platão condena, entre tantas outras coisas, também a pintura, com essa severíssima definição: “A pintura, e, de um modo geral, qualquer imitação, realiza uma obra distante da verdade e além disso associa-se àquela nossa faculdade que está bem longe de providência e do sentido, e é sua companheira e amiga, não porém com um fim salutar e verdadeiro; por isso a imitação vale pouco e, unindo-se a quem pouco vale gera coisas que valem pouco. E’ óbvio — acrescenta — que entre o construtor de uma “cama e o pintor que imita uma cama, faz obra mais sã o humilde artífice que produz uma realidade, que o pintor que nos dá um enganoso sucedâneo dela.”

Da pintura grega, com exceção das interessantíssimas ânforas, com o feliz desenho vermelho negro, que revelam um gôsto decorativo muito apurado e com exceção de um ou outro mosaico ou friso colorido quase nada chegou até nós que nos possa dar uma idéia do que devia ser o movimento pitórico daquela época; o qual, sem calcular os virtuosos, devia contar com artistas de valor.

Já Roma, felizmente para nós, deixou em Pompéia a maior obra-prima de seu tempo: os frescos da “Casa dos Mistérios”.

Abstraindo-se do significado simbólico, a importância dessa obra consiste na preocupação, por parte do pintor, de harmonizar o assunto com o fim “revelador” da execução. Êle põe uma atenção extrema no ritmo compositivo do quadro, criando na cena a razão e a essência do assunto que lhe foi imposto e realizando assim, numa síntese belíssima, a

transposição reveladora, e não representativa, do culto pagão.

São admiráveis os retratos funerários, pintados em cera sobre tábua e que chegaram até nós quase intactos, e mostram quanto estava adiantada a técnica do tempo. São retratos geralmente abstratos e — a menos que o moribundo, pressentindo a morte próxima, chamasse um pintor — eram feitos com um modelo que já dormia o sono eterno e não podia estar com os olhos abertos como o imaginoso pintor o representava.

Eram, pois artistas que uniam à técnica uma atenta imaginação criadora.

Com o advento do Cristianismo numa época gloriosa do Império Romano, a Arte assume um compromisso perigoso — porque estranho à sua verdadeira finalidade — de propaganda, isto é, apenas entre os perseguidos religiosos. De fato o simples desenho de um peixe condenava um homem à morte.

E' interessante, porém, notar como também êste novo movimento religioso se vale da pintura. como da forma mais eficaz de propaganda entre povos de diferentes línguas, criando um símbolo que era a síntese figurada da idéia cristã.

Como todos os grandes movimentos morais e sociais, o Cristianismo e os seus Artistas negam — na sua quase totalidade — a idéia política e religiosa que os precedeu.

Na Arte, êste fenômeno é impressionante: abandonando, talvez por fanatismo religioso mais de que artístico, os modelos de estetica representados pelos deuses dos pagãos, os novos artistas procuraram uma nova forma de estética, criando um movimento revolucionário, que dá á impressão de uma ruptura e de uma repulsa — à maneira futurista, poder-se-ia dizer — da representação dos odiados deuses, do que afirmação de um novo ideal da pintura.

Nessa busca, foram êles poderosamente auxiliados pela introdução na Europa do elemento artístico oriental, que as

relações entre os dois impérios, os quais tinham suas sedes respectivas em Roma e em Bizancio, tornavam dia a dia mais frequentes.

As côres orientais e a sua aplicação orginal como elemento colorístico puro e sem finalidade narrativa, impressionaram vivamente os pintores cristãos, os quais aprenderam a técnica do mosaico com os artistas bizantinos, nas grandes decorações murais: técnica que certamente exigia outra penetração e finura que não as da simples pavimentação a mosaico conhecida na Itália.

O estudo das obras ítalo-bizantinas indica claramente que a nova diretriz artística vem do Oriente, desenvolvendo-se, porém, por completo, em contacto com a imaginação figurativa latina.

Tendo a religião islâmica proibido aos seus pintores a representação de imagens humanas, a Arte no Oriente havia-se reduzido a uma busca de valores colorísticos, fechados em formas geométricas decorativas; e acabou, depois de ter atingido todos os limites dessa especulação, por esterilizar-se, conservando sempre, porém, alguns elementos puros de pintura.

Os pintores cristãos adotaram imediatamente esses princípios, em composições de austera propaganda religiosa, valendo-se do elemento bizantino, que não conhecia volumes nem quartas dimensões, mas preocupava-se apenas em decorar superfícies planas com elementos planos, como um tapete sobre um pavimento, sem alterar-lhe, por meio de efeitos óticos, a posição natural.

Transportando essa preocupação, puramente decorativa, para uma forma de arte narrativa, o ensaio, coroado de felicíssimo êxito, de unir a forma "assunto" figurativo ao elemento novo da pintura bizantina, tem sua conclusão nos mosaicos de Ravenna.

Essa foi a nova solução criada pelos pintores cristãos e adotada pela nova religião revolucionária, que encontrava,

dest'arte, a sua expressão pictórica, tão importante para os seus fins propagantísticos.

Por outro lado, para a Arte, esse período de austeridade religiosa foi precioso, porque os pintores, na emoção de representar a sua fé sincera, criaram obras nas quais a técnica era um simples meio de exprimir o drama do seu próprio espírito.

Os crucifixos mais possantes, na expressão simbólica da tragédia divina, são dessa época.

Tendo revolucionado o dogma greco-romano do belo absoluto, a pesquisa cristã descobre a pujança e a fôrça do "feio"; entenda-se — em relação ao hábito ótico ao "belo" greco-romano.

De fato os crucifixos são de uma feiura terrível, sob este ponto de vista.

Mas se para o artista era essa uma necessidade ideal, surge imediatamente a pergunta: que pensaria o povo daquela representação nada agradável do Máximo Divino?

A vida de Cristo, tal como nos foi transmitida pela Igreja, dá-nos a resposta. O trágico epílogo da vida de Cristo ressoava como um grito de batalha nos corações fervorosos dos fiéis. Jesús não foi apenas um benfeitor, mas mostrou ser, sobretudo, um purificador da humanidade. A purificação por Ele trazida foi a mais dolorosa; e para fazê-la compreender ao mundo, na plenitude da sua realidade, Ele, apesar de ser um Deus e, como tal, superior às dores terrenas, tornou-se um mortal comum quando, crucificado, morreu entre sofrimentos como um homem qualquer submetido a um longo martírio.

O povo sabia disso e não esquecera ainda as perseguições cruéis. Os artistas, por seu lado, com sua sensibilidade, interpretavam muito bem a advertência divina que lembrava continuamente ao povo a importância do sacrifício e dava à Igreja uma fôrça cada vez maior.

Assim, o movimento pictórico cristão foi também uma grande vitória da Arte; porque neste caso — a sua função

propagandística foi superada pelo ímpeto sincero e criador das expressões mais puras da pintura.

A Igreja contribuiu em seguida, até o ano de mil e quatrocentos, para um certo equilíbrio da Arte.

No século treze, um dos maiores pintores de afrescos, Giotto, representando numa série deles a vida de Cristo, não se afasta nunca da atenta e conscienciosa interpretação que espelha a sua fé católica e o respeito que exigia a representação do divino. Porém, a sua pesquisa pictórica já começa a afastá-lo, embora timidamente, do Cristo bizantino que clama a purificação dolorosa.

Já por essa época os homens de Estado defendiam a Igreja; e a própria Igreja abatia, às vezes ferozmente, os que se lhe opunham.

Já era tempo de mostrar um deus que perdoa e não mais um ser inflexível na fé, e por ela sacrificado.

Pelo menos Giotto assim pensou; e se na sua pintura o rosto divino aparece algumas vezes sombrio, já não é temível como aparecia nas representações pictóricas anteriores.

Mas Giotto surge no melhor período e, como o pintor da casa dos Mistérios, serve-se da lenda discutida e aceita por milhões de indivíduos para criar a “sua” obra de arte.

Ele já não precisa *convencer* ninguém; deve pintar apenas, conforme os assuntos que lhe foram indicados; e ele pinta. Pinta com uma profunda veia genial de originalidade e com grande perícia técnica. A sua pesquisa não é de “efeito”; é apenas a revelação de um criador possante. Os afrescos de S. Francisco de Assiz são requintados demais para poderem convencer à primeira vista, mesmo a um homem inteligentíssimo; é preciso vê-los mais vezes, e então começa-se a intuir-lhes a beleza, no colorido, na composição harmoniosa e no desenho; por fim, no conjunto que no-los mostra, até onde podemos entendê-los, na plenitude da sua força.

Com Giotto, que se pode considerar como um dos mais importantes pintores da humanidade, uma série de pintores

toscanos e umbrios, aos albores de mil e trezentos, dão à Itália uma luz de glória imortal.

Durante trezentos anos, desde o século doze até a primeira metade do século quinze, a sã visão artística e a finalidade pictórica pura são a herança serena de uma geração de artistas maravilhosos como Margaritone d'Arezzo, Sano di Pietro, Duccio da Buoninsegna, Sassetta, Fra Angelico, Paolo Uccello, Piero della Francesca e muitos outros.

Mais eis que surge imprevistamente o maior pintor universal, destinado a revolucionar essa serenidade com a pujança singular da sua imaginação: Tommaso di ser Giovanni da Simone Guidi, vulgo Masaccio.

Ei-lo, como o descreve o nosso burguês e respeitoso Vasari: "Foi pessoa distraidíssima, vivendo ao acaso, como alguém que, tendo concentrado tôda a alma e a vontade nas coisas da Arte, pouco cuidava de si e ainda menos dos outros; e porque êle jamais quis pensar de maneira alguma nas coisas do mundo e, para não falar em outras coisas, no próprio trajar, não costumava cobrar as dívidas, senão quando se encontrava em extrema necessidade. Tão moderadamente tirou dos outros as suas linhas e a sua pintura, que as suas obras podem certamente estar em paralelo com qualquer desenho ou colorido moderno."

E' esta a apresentação um pouco escandalizada que nos faz Vasari, o qual, metódico como era, devia ter-se impressionado muito mais com o fato de Masaccio não cobrar as dívidas, do que com a revolução por ele criada, — totalmente incompreendida pelo famoso cronista como por muitíssimos outros pintores.

Masaccio recomeça, como os gregos e os romanos, a lidar com a quarta dimensão. Mas, para êle, trata-se de uma descoberta e não de uma imitação. A capela Brancacci, na Igreja do Carmo em Florença, conserva aquilo que, em pintura, pode ser definido como completo e absoluto. "A expulsão do Paraíso terrestre" e "O tributo da moeda" são dois afrescos de uma segurança impressionante de execução.

Masaccio herdou, na sua pintura, tôda a sabedoria técnica e o estilo austero dos pintores que o precederam.

Masaccio busca o volume nas figuras e nas coisas; e a maior exatidão nas formas humanas não é devida a um espírito de imitação, mas sim a uma necessidade rítmica da composição que, às vêzes, exige — e êle nô-lo demonstra — certas deformações. Deformações que se observam nas grandes obras-primas, muito mais frequentemente do que julga.

A análise das obras de Masaccio revela uma composição em que já não existe ingenuidade na distribuição das massas; não mais grandes espaços vazios em tôrno das figuras. O âmbito do quadro é totalmente preenchido por elementos necessários à composição, que é equilibradíssima. O assunto do quadro é tratado de maneira magistral. Êle circunda a figura do Cristo, no tributo da moeda, de outras figuras que distribuem, com movimentos harmônicos, o pêso da narração entre todos os personagens. Daí resulta que o fato histórico circula interiormente ao assunto principal, criando uma atmosfera de interêsse em todo o quadro. Um processo semelhante revela-se também na “Ceia” de Leonardo e no “Cristo flagelado” de Ticiano.

Entretanto, Masaccio não se interessa excessivamente pela narração do quadro. O acontecimento para êle é um meio, como outro qualquer, de exprimir a sua Arte. As suas figuras vivem o próprio papel com tanta naturalidade que ninguém julga estar assistindo a uma representação teatral, tão frequente nos espalhafatosos pintores da Renascença.

Masaccio morreu aos vinte e seis anos, encerrando um ciclo pictórico que, hávia seis mil anos, procurava uma conclusão que só o seu gênio podia dar.

Êle não aperfeiçoou a pintura, mas transformou-a em todos os campos: desde a pujança do desenho, agudo e observador ao equilíbrio colorístico, cheio, contudo, de entusiasmo juvenil.

A sua personalidade foi das mais perfeitas; em suma, tudo demonstra que a humanidade possuiu nele a mais alta expressão humana da Arte.

No mesmo século, atraído pela riqueza da República Veneziana, apareceu na Itália, um pintor flamengo, Van Eyck, paciente, mas sem gênio inovador. Era um dos primeiros que usavam a nova técnica do óleo, havia pouco descoberta nos Países Baixos.

Um sanguíneo e violento siciliano e um aristocrático e finíssimo veneziano, como os descrevem os respectivos autorretratos, aprendem na escola de Van Eyck a nova maneira e, com aquele espírito genial que é puramente italiano, transforma-na, dando-lhe luz e vigor, vida e originalidade.

Antonello da Messina e Giovanni Bellini levaram — como Masaccio havia feito na pintura mural — o óleo ao extremo limite da técnica.

Os retratos que deixaram são testemunhas do seu gênio artístico.

O homem desconhecido, com uma cicatriz no fino e cruel lábio superior e com seus olhos dominadores, pintado por Antonello, e conhecido no Mundo pelo nome de “Condottiere”, mostra — no estudo atentíssimo do modelo, no desenho agudo e observador e na sobriedade das cores — não o desejo de retratar o indivíduo, mas o de criar um novo ser, mais possante e definitivo que a própria realidade.

O “retrato de jovem” de Bellini, da coleção Mellon, acrescenta às qualidades dos retratos de Antonello uma maior preocupação colorística pura, mais apurada do que a do siciliano de pujante temperamento meridional.

A pintura a óleo conquistou rapidamente o favor de quase todos os pintores que abandonaram a difícil técnica da têmpera e do afresco, pelos efeitos fáceis que o óleo permitia. Porém nem todos mantiveram a sobriedade de Antonello e de Bellini; e, por outro lado, a descoberta do êxito tão admiravelmente realizado por Luca Signorelli e por Mantegna, era elemento de novo e eficaz efeito técnico;

mas que, mal interpretado, como muitas vezes aconteceu em seguida, comprometeu frequentemente a boa pintura.

Para tornar a situação mais perigosa para os fins da realização de uma pintura exclusivamente pictórica, começa a ter voga naquele período uma volta à admiração fanática da estética greco-romana.

Recair numa solução concluída há séculos, era um evidente sinal de fraqueza.

O movimento artístico do “cinquecento” e a volta ao ideal greco-romano revela, não uma mentalidade revolucionária, mas um desejo mórbido de novamente gozar os fáceis prazeres dos pagãos.

Se esta foi uma reação contra a severa religião cristã, não foi certamente determinada por necessidades verdadeiras da arte e do espírito, mas sim por tendências e pressões carnavais do século.

A Arte, nessas condições, não pode deixar de sofrer as consequências; e elas são visibilíssimas. A representação teatral passa para o primeiro plano. Na grande obra de Veronese, “A ceia em casa de Leví”, uma arquitetura gigantesca oprime as figuras, que mal conseguem aparecer de trás das colunas e balaustres. Pergunta-se: qual é o assunto? A casa de Leví ou o divino Hóspede?

Seria fastidioso fazer o elenco das obras que revelam essa forma de exibicionismo de técnica teatral. É suficiente uma vista de olhos a tôdas as interpretações sacras da época para se ter uma idéia exata dêsse fenômeno.

As Madonas, por exemplo, perdem completamente a finalidade espiritual e idealística; e não são poucos os artistas que, tendo de representá-las nos seus quadros, se servem de suas apetitosas amantes como modelos.

O Presépio, em muitos casos, é o assunto próprio para pintar o retrato da família inteira de um rico mercador. Os representantes não posam humildemente, como em certos quadros flamengos; pelo contrário, olham para o pintor, e

não para a cena da composição. São, afinal, seres estranhos ao quadro e, como tais, inúteis.

Já não há conexão entre o fato histórico e o quadro. E isto tem grande importância porque os artistas, não tendo conseguido resolver o problema, do ponto de vista criador e revelador, com uma nova forma de arte, afastaram-se do único elemento que podia dar um certo equilíbrio à sua criação artística.

A frase de Leonardo que “quella pittura é piú laudabile la quale ha piú conformitá con la cosa dipinta”, não encontra, entre muitos pintores da Renascença, maneira de adaptar-se às obras.

Entretanto, pode-se ler em todos os livros de arte que esse foi o período “áureo” da pintura.

Essa falsa interpretação do fim pictórico foi popularizada por uma série enorme de “produtores técnicos”, os quais, invadindo o mundo com obras que traduzem fielmente essa particularidade de erros, contribuíram para formar aquilo que mais tarde se chamou a cultura corrente e o entendimento artístico da humanidade.

Esse ritmo decadente da Arte torna-se alarmante com Tiépolo.

A fantasia desenfreada desse pintor atinge os limites da perfeita ignorância do fim artístico da pintura.

Com uma surpreendente habilidade manual, êle faz de uma parede o cenário de uma paisagem, de um fôrro de casa, um céu; de uma crucificação, uma cena cinematográfica.

É penoso verificar como todos os elementos que formam uma obra-prima são usados por Tiépolo — como também por Rubens, antes dele, — com uma simples finalidade de representação superficial. Côres, desenho, composição: tudo é indiferentemente usado por êsses decoradores; os quais, se eram hábeis tecnicamente falando, não tinham o mínimo respeito pelo caráter sacro da pintura.

Êsses pintores refletiam a época e, sem dúvida, as suas obras são interessantíssimas se as considerarmos como do-

cumentos. Mas não pretendemos, aqui, seguir o movimento pictórico universal como fenômeno descritivo de épocas. Existem, para isso, profissionais especializados como, por exemplo Debret, cem anos atrás; e, hoje, o fotógrafo oficial da revista "Life".

Como já disse acima, os movimentos sociais e históricos certamente exercem influência sobre a Arte em geral; mas, quando dão com um gênio, são por êle transformados, graças a uma solução exclusivamente pictórica; e nunca como uma narração fotográfica de acontecimentos.

Este ponto deve ficar bem claro para quem quiser observar intimamente uma obra de arte.

Um elemento que teria podido inspirar um novo movimento pictórico, mas que foi utilizado apenas pela arquitetura, foi a nova forma Baroca.

Infelizmente, em tôdas as decorações de igrejas barocas, o que se nota é um excesso ainda maior do que os precedentes; os efeitos pictóricos de falsas arquiteturas que continuam aí ao infinito as proporções delimitadas pelo arquiteto e que o pintor não respeita. As nuvens invadem as igrejas carregadas de anjos e serafins. Tudo se mantém milagrosamente suspenso: santos, cruces, missais e gordos padres bonachões. Surge a dúvida se não seria preferível beatificar o pintor em vez do santo, visto que dificilmente um enviado de Deus poderia realizar tantos milagres de uma só vez.

Os afrescos do padre Pozzo, na Igreja de Santo Inácio em Roma, são, infelizmente, o exemplo evidente desses "milagres" técnicos. Fecha a série Guido Reni que extasia aqueles que imaginam Cristo crucificado com uma expressão de dor compassada e seráfica.

No século dezenove encontramos grandes expressões de Arte na França e na Espanha.

Goya foi um colorista maravilhoso e as suas águas-fortes são de uma pujança excepcional, sob todos os pontos de vista.

Na França, após a Revolução, Delacroix foi o verdadeiro representante do espírito francês revolucionário; mas a sua revolução na pintura foi de assunto e não de estilo. Êle deu um pontapé nos castelos dourados de Watteau e Fragonard, que representavam, de um certo modo, tôda a falsa e aristocrática sociedade daquele tempo, para substituí-la pela tradução figurativa e representativa da idealística frase "Liberté, Fraternité, Egalité". Foi, afinal, uma violenta substituição de propaganda política e social, e não uma mudança completa da compreensão artística.

Tanto Delacroix como Ingres, e muitos outros, utilizaram uma técnica velha e falsa para abater uma forma de arte e de pensamento que nasceu justamente dessa técnica decadente. Um círculo vicioso do ponto de vista pictórico.

A reação dos pintores da segunda metade do século dezenove rompe as barreiras criadas por essas falsas interpretações. Cabe à França e aos seus artistas a glória da volta da arte aos seus fins puros. Entre êsses artistas, à base da assim chamada pintura impressionista, Cézanne é sem dúvida o maior representante. A volta à realidade ou melhor, àquela transposição da realidade que, embora mantendo-se em contacto com ela passa continuamente através de um espírito genial e criador, é exposta como "revelação" da natureza e não como "imitação"; como "criação" e não como "representação".

Os Impressionistas franceses souberam "ver" com seus próprios olhos e não através das teorias de estética que invariavelmente desfiguravam a realidade.

Para se ter uma idéia do quanto a humanidade estava embebida dessas teorias, basta dizer que, durante quase tôda a sua vida, Cézanne viu suas obras repelidas por tôda parte. A sua pintura era uma luz demasiado forte para olhos habituados à penumbra clássica de onde o sol fôra banido. Hoje, observando um quadro de Cézanne, repousamo-nos nas suas côres luminosas, na sua elaboradíssima, porém espontânea composição, despida de falsos efeitos, de

simbolismos poeirentos e de estéticas desbotadas por largo uso.

Cézanne foi, sem dúvida, um dos artistas mais necessários à humanidade; êle voltou a ser um primitivo. Entendamo-nos, um primitivo da sua época, e não um dos tantos modernos imitadores de ingenuidade, fora de tempo e de lugar.

A sua pintura tem uma surpreendente afinidade com a pesquisa bizantina de colorido e de forma pura; a sua pincelada é breve e definitiva. Êle trabalhava lentíssimamente. E a sua técnica é muito parecida com o mosaico.

A procura honesta do tom local, a distribuição inteligente e atentíssima dos objetos nas suas composições, fazem pensar na maneira simples e não obstante harmoniosíssima por que preenchem suas composições os Bizantinos. A sua humildade diante da natureza lembra a humildade de um Beato Angélico; e se êste tinha uma fé absoluta em Deus, não era menor em Cézanne a fé na natureza.

Dizem muitos que Cézanne foi um produto da época. Seria injutso negar ao esforço de libertação feito pela humanidade essa legítima glória. Mas, se a humanidade o criou, êle superou a própria humanidade e o objetivo que lhe havia sido designado.

A série admirável dos artistas que compreenderam o fim "revelador" da Arte, deu à França, como os Primitivos deram à Itália, a glória da volta da pintura à serenidade de expressão, ao elemento humano dirigido na criação artística, a uma sensibilidade despida de preconceitos de falsa estética.

Manet, Renoir, Van Gogh, Degas, Pissarro, Sisley, Gauguin e muitos outros, são verdadeiros pintores e, na plena segurança da sua compreensão artística, mostram à humanidade atônita os erros que ela aceitava e, infelizmente, ainda aceita.

Os Impressionistas não eram, como pensam muitos, uns loucos ignorantes com pincéis pelas mãos.

Nem todos saberão que Renoir copiava Ticiano e Veronese; que, em Manet, a influência de Goya é sensibilíssima; e que todos os outros revelam sempre um profundo conhecimento dos clássicos. A cultura deles era tão vasta, tão completa que, sob o seu severo e agudo olhar crítico, guiado não por imposições escolásticas mas por genialidade inovadora, começaram a ruir os ídolos da técnica, dos efeitos, do romantismo piegas de tudo aquilo que, afinal, se afastava da pintura pura.

Esse movimento regenerador reconduziu à estrada principal a consciência artística mundial; e por fim, depois de ter sido ferozmente combatido, forma a nova base pura de onde partem tôdas as tentativas, mais ou menos felizes, de realizações artísticas.

Muitas destas tentativas são erros de interpretação que, infelizmente, existem e existirão sempre. Muitos continuam a pensar que essa expressão não passa de uma técnica nova, revelando assim, nas palavras e nas obras, uma profunda ignorância e incompreensão. Mas não são poucos aqueles que, com admirável sinceridade, usando todos os meios que lhes sugere a sensibilidade, ou recolhendo todos os ensinamentos das grandes realizações artísticas do passado, criam hoje — na Itália e no mundo — obras destinadas a mostrar, com a volta à verdadeira finalidade da Pintura, a única maneira de fazer e de entender pintura — como verdadeira arte, e apenas arte —; sugerindo a todos — criadores, críticos e contempladores — uma atitude e uma disposição de serenidade; serenidade sem a qual — como já disse no começo — não pode haver nem criação, nem compreensão, nem gozo da verdadeira obra de arte.

Este rápido exame de séculos de arte não me permite uma conclusão, digamos, pictórica, coisa que exigiria uma vida inteira para ser honestamente explicada.

O meu ensaio versa sôbre a compreensão artística dos pintores e das respectivas épocas e não sôbre Pintura.

Não fui além dos Impressionistas franceses porque a Arte contemporânea — a dos nossos dias — por estar mais próxima de nós, é demasiado complexa e cheia de problemas apaixonantes para poder ser resumida em poucas palavras; tanto mais quanto seria impossível fazê-lo, visto que os artistas e as suas tendências ainda estão vivos e em evolução.

Creio, porém, que, apesar do tempo escasso, as principais impressões artísticas necessárias à visão da verdadeira pintura não foram esquecidas.

A Arte figurativa, considerada como a mais pura expressão de um grande espírito, é certamente uma das belas manifestações da humanidade.

Sob êsse ponto de vista, fica demonstrado que não se deve criticar uma escola e uma expressão nova de pintura, pelo simples fato de parecer estranha aos nossos hábitos.

Nunca se deve criar uma barreira em tórno de coisas cujo alcance e escopo final dificilmente se entende.

Isto não implica que se deva aceitar tudo de olhos fechados. Ao contrário, é preciso mantê-los bem abertos e saber distinguir o santo do diabo.

Sem dúvida uma das maiores felicidades é poder gozar uma obra de arte com perfeita serenidade. Para isso não é preciso possuir um excesso de cultura, nem talentos especiais. É necessario apenas tirar da nossa mente o desejo de tudo adaptar ao nosso egoísmo, de ver tudo sob um determinado ponto de vista, de negar aquilo que muitas vêzes o nosso “eu” não pode ou não quer compreender.

É preciso ser de certo modo como um aparelho de rádio que recebe, sem protestar, tôdas as ondas.

A nossa sensibilidade se encarregará, em seguida, de selecionar as estações preferidas; mas nem por isso o aparelho deixará de receber outros programas.

ERRICO BIANCO

POESIA

SUITE

1

Sob os raios da lua
A estrêla do mar se reanima.
Move os braços frios,
Dansa na areia fosforecente.
Mas o milagre acontece
E a inexplicável onda
Arrebata a estrêla.
Do meio do oceano lactescente
A ressuscitada Ondina
Acena com a estrêla do mar
Para o infante.

2

Sôbre a areia úmida
O peixe de cristal faisca.

O sol é a presença de fogo
Entre o anjo e a banhista.

O peixe de cristal estala bruscamente
Com um rumor de soluço.

O sortilégio se desfaz
E o mar vem umedecer os seios da banhista.

Agora, um mistério suave cai sôbre as nossas hortas fartas
E a noite benévola pousa os lábios nos olhos de nossos filhos.
Mas no outro lado do mundo há apenas nuvens, demônios
[frios e o deserto.

Na ausência das crianças alegres e espontâneas
O pequeno jardim, ainda que cheio de flores e perfumes,
Agoniza lentamente.

IVAN RIBEIRO

CONTTO

A AVENTURA DAS MÃOS

Eu tocava ao piano uma peça de Borodine. O veneno daquela música opressa e arrastada, verdadeira música de escravos chicoteados por tôdas as inclemências dos senhores e por todos os rigores da natureza, infiltrava-se-me nos poros, dominava-me, conduzia-me. Sôbre o teclado, as mãos continuavam maquinalmente a música...

Numa transição súbita, inconciente, as mãos entraram num andamento da *Dança Macabra* de Saint-Saens, andamento ao mesmo tempo apressado e suspenso, que nos cria um estado de mistério, de especção ansiosa, de pressentimento angustioso... E logo a seguir irromperam numa passagem de Rimsky-Korsacow particularmente intensa, duma violência alucinatória. Mas foi um momento. Houve uma suspensão brusca, inseperada, odiosa, em que se afastava e sumia o som das últimas notas tocadas...

Olhei para o teclado, e vi sôbre êle, estendidas, corretas, as mangas do meu casaco. A sair das mangas, uma nesga dos punhos da camisa. As mãos — tinham desaparecido.

Todo o potencial de criação e de sonho que pelas mãos se transmitia, nelas se condensou em alma e em vida. E as mãos, ganhando independência para vãos próprios, bateram no ar as grandes asas pandas e desferiram para novos destinos.

Sôbre os ramos nus duma árvore feita de braços de cadáveres, poisou o pássaro, frente a frente com outro igualzinho. Por cima abria-se um sol medonhamente amarelo. Os dois pássaros abriram as asas, subiram num curveteio sereno e depois partiram direitos ao sol. Entraram pelo sol medonhamente amarelo, e logo o sol se fechou, desfez num pingo de tinta e caiu sôbre a unha de Prometeu.

O pingo inchou, inchou muito, clarificou e fez-se num penedo enorme que Sísifo começou a empurrar pela ladeira acima. No alto, abria-se outro sol medonhamente amarelo. Prometeu, amarrado na escarpa do Causaco, quase não dava por isso: agora, em vez de uma, tinha dois bilhões de águias a devorar-lhe o fígado.

Quando a pedra atingiu quase o cimo do monte, rolou, como já rolava dantes, pela ladeira abaixo. Mas Sísifo, enraivecido agora, fez um furo no alto do monte, um furo que varava o monte até à base; depois encheu-o de dinamite e chegou-lhe o fogo. O monte explodiu e desfez-se. Dos destroços do monte saiu o primeiro pássaro e começou a gorgear. Todos os destroços então tomaram formas de pássaros — ou mãos aladas, — levantaram vô e foram atacar os dois bilhões de águias. As águias venceram a guerra e tiraram os olhos aos inimigos. Êstes, lutando às cegas, acabaram por se matar uns aos outros. Os cadáveres formaram um monte enorme, igual em tamanho ao que Sísifo destruiu, mas todo êle de asas e de mãos.

As águias não puderam comer os olhos dos outros pássaros, porque os olhos dos outros pássaro eram de vidro. Os olhos de vidro aglutinaram-se até ficar um olho só, imenso, imóvel, muito aberto, fixo em tudo. A Terra, que girava no espaço, teve uns tremeliques histéricos. À sua superfície secaram todos os mares; e tôdas as plantas e árvores decresceram, minguaram, até de todo se sumirem no seio da terra. E já então não havia mais sêres vivos, além dos vegetais.

Os anéis de Saturno desprenderam-se do planeta, alongaram, enrodilharam-se e transformaram-se numa espada de fogo, que rodopiava no Infinito, em chispações violáceas.

O sol medonhamente amarelo tinha desaparecido. Só o olho enorme dominava tudo. Mas da menina do olho saíram formigas, muitas formigas que se deixavam cair no terreiro que havia ao pé da Tôrre da Maldição. A Tôrre estava silenciosa e deserta. As formigas fizeram dansas de roda em tôda a volta da Tôrre. Dansaram e cantaram até de madrugada.

Sôbre uma sarça ardente, que crescera na parede da Tôrre, apareceram sete galos; todos êles cantaram, cada um por sua vez; depois desapareceram. Então as formigas foram tomadas dum calor súbito e tentaram subir às paredes da Tôrre. Mas a Tôrre era alta e es-corregadia, e as formigas chegavam a certa altura e caíam. E voltavam de novo a tentar subir. Já algumas mais felizes quase chegavam ao meio da muralha. Então no alto da Tôrre apareceu o Deus Anubis com cabeça de cão, e começou a uivar doloridamente. As formigas deixaram-se cair e fugiram tôdas.

Da sarça ardente saíu e voou o primeiro pássaro — ou mão aladas —, levantou-se até à altura de Anubis, voltejou-lhe em todo o redor da cabeça e assobiou uma ária de encantamento. O Deus Anubis parou de uivar, curvou-se, apanhou uma seta e um arco, retezou sabia-

mente a corda, fez pontaria, e a flexa feriu o primeiro pássaro em pleno coração.

Quando o pássaro ferido caía de escantilhão pelo espaço, o ôlho imenso fechou-se e voltou a aparecer o sol medonhamente amarelo. Doze toiros investiram contra a Tôrre da Maldição e derrubaram-na; mas partiram os cornos e morreram. O Deus Anubis pregou um prego na Lua dependurou uma corda, fez um laço e enforcou-se. O corpo do Deus enforcado ficou a oscilar em balanços lentos; mas tinha, a espaços, uns arrepios que o estremeciam todo.

O primeiro pássaro — ou mãos aladas — caiu no mar e foi devorado pelos peixes. Sôbre um tapete de limos, muito verdes, no fundo do mar, ficaram os ossos de suas mãos, dispostos com simetria.

Quando acordei, a primeira coisa que procurei ansiosamente e depois olhei tranquilizado, foram as minhas mãos papudas, de gordo e de artrítico.

Sôbre a cômoda, o velho relógio repetia fastidioso o minuete de Glück.

BARRADAS DE OLIVEIRA

N. da R. — Este conto nos foi enviado de Portugal pelo jovem escritor Barradas de Oliveira, que temos o prazer de apresentar ao publico brasileiro. Si bem que bastante pessoal, pode-se notar no estilo do escritor Barradas de Oliveira influencias patentes da escola literaria surrealista e post-surrealista, representadas em Portugal sobretudo pela obra do pintor, poeta e contista Antônio Pedro.

A PRIMEIRA REALIZAÇÃO DE "CLIMA"

Bolsa de estudos

A iniciativa tomada pela direção de "CLIMA" de instituir uma bolsa de estudos destinada a incrementar o interesse e o estudo pela filosofia, pelas ciências e pelas letras, causou, não só em nosso Estado, como também nos demais lugares do Brasil até onde "CLIMA" chegou, um real interesse exteriorizado por cartas e consultas verbais.

"CLIMA" espera com essa bolsa de estudos, destinada a manter um aluno na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras a partir do ano de 1942, contribuir, ainda que modestamente, para que os jovens brasileiros, realmente capazes e de poucos recursos, possam ter oportunidade de tentar realizar e desenvolver as suas aptidões.

As condições gerais de realização do concurso para a obtenção da Bolsa já foram publicadas uma vez no 1.º número de "CLIMA" mas, à vista do grande interesse despertado e para que maior número de estudantes dela tome conhecimento, as reproduzimos novamente neste número.

As condições para a inscrição no concurso são as seguintes:

1. Certificado de terminação da escola secundária (curso ginásial e complementar).

2. Prova de que necessita de auxílio financeiro, passada por pessoas reconhecidamente idôneas.

Os candidatos inscritos e aceitos, serão selecionados de acôrdo com o seguinte critério:

1. Cada candidato, já no momento da inscrição, terá que declarar a secção ou sub-secção da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que pretende cursar. De acôrdo com essa declaração os inscritos serão agrupados em turmas e, para cada um desses grupos, far-se-á uma prova escrita de seleção, eliminatória. Esta prova constará de uma dissertação dentro do programa de uma das matérias da secção do Colégio Universitário correspondente à futura especialização do candidato, escolhida pelo mesmo. Do programa oficial dessa matéria, no momento da prova, será sorteado um ponto, do qual se tirará o assunto para a dissertação.

Só serão aprovados os candidatos que tirarem nota igual ou superior a 6.

2. Uma vez classificados, desaparecerá a divisão por turmas e o desempate será feito levando-se em consideração as notas obtidas durante a vida escolar do aluno, constituindo-se com elas uma média ponderada. Tal média constará de:
 - a) média geral do ginásio, com o pêso de 10 pontos.
 - b) média especial do ginásio (relacionada com as cadeiras afins da futura especialização), com o pêso de 15 pontos.
 - c) média geral do curso complementar, com o pêso de 25 pontos.
 - d) média especial do curso complementar, com o pêso de 50 pontos.

3. Somadas a nota da prova escrita e a média ponderada, far-se-á a classificação geral dos candidatos e o primeiro colocado será o detentor da bolsa, no caso de, no exame vestibular da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, obter nota igual ou superior a 7. Caso contrário, o direito passará para o seguinte colocado, que tenha obedecido a essa condição.
4. O detentor da bolsa que, durante o curso obtiver nota de promoção inferior a 7, perderá o direito à mesma.

Qualquer esclarecimento não só sobre essas condições como também sobre dúvidas que venham a surgir resultantes de casos particulares, deve ser solicitado à Redação de "CLIMA" e tendo no envelope em lugar de destaque, a seguinte indicação: "Bolsa de Estudos".

Livros

Antonio Candido

JOSUÉ MONTELLO — *Janelas Fechadas* — romance —
Irmãos Pongeti editores — Rio, 1941.

Este romance de Josué Montello nos coloca diante de um dos problemas mais graves da literatura: o do verbalismo. Eu sempre tive esta tendencia como um mal, no dominio da ficção; mas um mal mais ou menos conjurado no Brasil, pois que êle se ausenta, felizmente, da primeira plana dos nossos romancistas, ou adquire um cunho poetico que o redime. O sr. Josué Montello, "talvês o mais jovem dos atuais romancistas brasileiros", é um escritôr que se tornou vítima desta tendência. Digo mais: que se tornou vítima do seu escrever bem. Porque Josué Montello escreve bem; e fá-lo um pouco à velha maneira, com um gosto irreprimivel pelas descrições cheias de detalhes e pelo jogo das imagens. Não resiste ao prazer de escrever bonito. Daí vem a primeira fraqueza do seu livro, e que é, talvêz, como a caçada de Dido, a fonte e origem primeira das demais.

O trecho da obra é simples: Benzinho entregou-se ao namorado, que ignorava ser casado, e recolheu-se à Vila do Anil para ter o seu filho. Este nasce e morre em seguida, depois de ter aproximado os pais por um momento. Sem recursos, e premida pelo temperamento, Benzinho passa a viver com um homem casado, que é morto desastradamente por um rival menos feliz. Outra vez só, a moça compra um sitio e faz planos para o filho que o amante lhe engendrou. E o livro acaba sobre a gravidez placida e esperançosa da facilmente resignada Benzinho.

É evidente, porem, que a intenção do autor é fazer romance de costumes. Em volta deste entrecho, narra a vida de uma pequena vila, destacando alguns dos seus habitantes. Não lhe interessa quasi, — ou nada — o destino individual dos seus personagens. Caracteriza-os brevemente e solta-os no rebanho, procurando o menor contacto possível com a sua intimidade. Creio não ser injusto ao afirmar que os personagens o interessam na medida apenas em que servem para os seus desenvolvimentos descritivos.

O autor como que se assusta ao aproximar-se muito d'elles, ao tomar contacto com os seus dramas. Isto tudo, tenho a impressão, por causa do *vicio* de escrever bem. É na descrição, de cenas ou da natureza, que o autor se sente à vontade; e êle se deixa arrastar perigosamente por este pendôr. Aí está um dos perigos do verbalismo: levado por êle à descrição, — que é o seu campo mais favoravel — o escritor se habitua a considerar as coisas do exterior; deixa-se levar pelo detalhe sugestivo, que é muito interessante, mas não sufficiente. Outro perigo, que podemos notar em “Janelas Fechadas”, é o do autor não dar liberdade aos personagens. Fala demais por êles, pensa demais por êles, mergulha-os na sua loquacidade. Ora, si noutro tipo de romance tal tendência é licita ao romancista, neste, que Josué Montello escolheu, um dos requisitos principais é a independencia, a livre ação do personagem.

Eu tenho a impressão de que o jovem romancista desequilibrou o seu livro por falta de concepção em profundidade do seu objetivo. De outra maneira, não posso explicar a relativa mediocridade de um livro cujo autor revela tantas qualidades. É um romance bem feito; é um romance sobretudo honesto. O autor consegue o prodigio de desenvolver longamente as cenas, descrever detalhadamente as suas paisagens, sem cair na retórica nem ser maçante. Mas... Na sua paisagem, por exemplo, ha um cunho capital: éla permanece alheia às pessoas. Ha como que duas partes distintas: gente de um lado, paisagem do outro. Não

se penetram, não são tratados com unidade de visão — si assim se póde falar. Eu gostaria de ver esta fusão, esta recriação que faz do paisagista Eça de Queirós um autor tão humano, tão total. A paisagem aplicadamente descrita de Josué Montello me dá, às vezes, a impressão de exercício de estilo. E de longos exercicios de estilo, pois que éla invade o livro em detrimento da ação.

A atitude de Josué Montello deante da natureza me fez lembrar a velha questão do pintor em igual situação. Assim como o pintor, o romancista não póde olhar o mundo com olhos de fotógrafo. Ha um outro elemento que deve entrar em cena; e este imponderavel, mas cuja presença produz os mais ponderaveis resultados, é que faz dêle um artista, um sêr privilegiado que recria as coisas.

Apezar destas objeções fundamentais, que demonstram o interesse que sua obra me despertou, eu vejo em Josué Montello, — um estreante que há certamente de progredir — o nosso futuro romancista de costumes, continuador das boas tradições realistas, que não devemos reprovar por causa dos seus exagêros e deficiências. Josué Montello tem a capacidade de caracterizar o personagem pelo exterior, ou seja, por aquêle conjunto de atitudes que nos permitem conhecê-lo do exterior. O qualificativo de visual, que o meu amigo Ruy Coelho emprestou, a meu vêr sem muita razão, a Lucio Cardoso, aplica-se plenamente a Josué Montello. Estas qualidades — de descrição, de detalhe, de bôa escrita, de visão externa — é que me fazem crêr na possibilidade de um forte escritor néo-realista. Tudo depende do seu amadurecimento. O proprio gosto pela frase, me parece um bom sinal neste patricio de Odorico Mendes. É que, num período em que os escritôres não raro se envergonham de ser literatos, e em que o estílo do romance se orgulha frequentemente do seu desalinho e do seu aspéto pouco artistico, são úteis as tentativas, como a de Josué Montello de fazer prosa literaria, sem ser *prose-artiste* e sem descambar para a retórica do finado Raimundo de Morais. No mo-

mento, porem, o seu defeito está no exagêro de uma qualidade. Tomára que Montello domine a sua exuberância e consolide os seus dotes, pois eu gostaria, sinceramente, de vêr um verdadeiro néo-realista no Brasil. “Na casa de meu pai ha muitos aposentos”; na literatura tambem. Uma tradição que não se deve perder é a da bôa história, contada com simplicidade, com harmonia, e que é construida com os *dados imediatos da existência*, si me permitem a expressão. Ha escritores que penetram os subterraneos do espirito, que remexem o sub-sólo confuso do homem, e trazem à luz aspétos novos, mecanismos ignorados. Através dêles, da sua intuição, da sua profundidade divinatória, os problemas do sêr e do agir se aclaram de maneira inesperada. São os Dostoiewsky, são os Julien Green, são os Charles Morgan. São entre nós — guardadas as proporções devidas — Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso, dotados de uma capacidade tão comovedora de penetração. Ha contudo, outros domínios; ha outras vocações. Existe uma literatura que se applica à vida como éla nos aparece; que lida com os seus problemas diarios, com os aspétos imediatos do comportamento, com os sinais externos da incógnita humana. O seu processo narrativo é mais chão, seus quadros o mais reais possivel; traça o seu caminho sem apelar para os ambientes de mistério ou para a magia da construção.

Foi esta orientação que adotou o sr. Josué Montello no seu romance de costumes maranhenses, e é néla que espero vê-lo dar a sua medida — com as qualidades que indubitavelmente possúe. Desafogue-se um pouco da sedução verbal e descritiva; chegue mais para perto destes personagens que sabe caracterisar com tanto pitoresco; dê uma caçada em regra às imagens que pularem a cerca do seu quintal — e dê-nos um grande romance de costumes.

A. C.

LÚCIO CARDOSO — *Poesias* — Livraria José Olímpio
Editora — 1941.

Foi Otávio de Faria quem, há 6 anos, no seu estudo sôbre Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes, anunciou, numa nota final cheia de entusiasmo, a próxima aparição do poeta Lúcio Cardoso. “O Riso inútil”, porém, nome dado ao volume de poesias do ainda estreado romancista de “Maleita” e “Salgueiro”, não chegou a ser publicado na ocasião, subsistindo apenas nas referências de um pequeno grupo que havia lido os originais.

Agora aparecem estas “Poesias”, em edição limitada, reunindo 34 poemas ordenados cronologicamente, na sua maioria posteriores ao “Riso inútil”, dêste figurando, com pequenas alterações, o estranho “Mazepa”, transcrito na íntegra por Otávio de Faria no seu ensaio, como representativo da fôrça e da importância do novo poeta.

Fôrça inegavelmente estes poemas o demonstram, com a riqueza de imagens e de temas que apresentam; importância, entretanto, é o que não conseguimos atribuir com a mesma liberdade a esta poesia, que impõe, por isso mesmo, um difícil pronunciamento crítico.

Como julgar com absoluta isenção do valor de uma mensagem poética, se a poesia é uma arte de compromisso, se amamos apenas os poetas que nos *interessam* e os versos com os quais nos *comprometemos* e se êsse interesse e êsse compromisso são o resultado de um conjunto sutil de elementos sujeitos às mais variadas combinações? Quem nos diz que ao recusarmos valor a um determinado poeta, não o estamos recusando em relação a nós, em relação ao nosso estado de espírito de hoje e até mesmo em relação ao efêmero estado de espírito com que o lemos pela primeira vez? Há na comunicação poética uma exigência de afinidades essenciais e — para sua maior desgraça — também circuns-

tânciais, que tornam complexa essa relação de comunicabilidade.

No caso destas “Poesias” as dificuldades de julgamento se intensificam por ser o autor um valor literário autêntico, cuja significação artística e cultural nos proíbe de lhe conceder qualquer atenuante. Acresce ainda a natureza desta crítica que não pode fugir ao seu caráter de mero apontamento e de simples indicação.

Feitas estas observações, acreditamos poder afirmar que há neste livro de Lúcio Cardoso todo o material para uma grande poesia: a poesia, entretanto, não nos parece ter sido realizada. É possível que muitos consigam descobrir neste admirável arcabouço de palavras e versos, sempre magnífico e belo, a seiva poética que o anima e o justifica. Analisados, porém, sob um critério *histórico*, isto é, inserindo-os na tradição poética (único ângulo crítico desinteressado em poesia), estes versos de Lúcio Cardoso não possuem o poder de sugestão da grande poesia de um Schmidt, de um Vinicius, de um Bandeira. É incrível, como tão graves e tão vastos temas, não possam se carregar dessa potencialidade sugestiva que é o sinal específico da poesia! Que falta a estes versos e os impede de sair de si mesmos, de romper os limites das palavras, de se prolongar em emoção? Será, talvez, possível dizer-se que êste livro nos revela um poeta sem linguagem: há por sobre êste corpo seco de palavras, uma grande corrente de poesia, que, entretanto, não consegue arrancar os versos à sua insensibilidade, à sua inércia, à sua indiferença. As palavras não vibram, não repercutem, não fremem e os poemas se resolvem em si mesmos, espacialmente, e começamos, lendo-os uns após outros, a ouvir apenas as palavras, o desenho melódico dos versos, duros, sem ressonâncias, sem encantamento, sem ecos.

Não há frestas nestes versos, por onde a realidade se intrometa por si mesma, como uma intrusa. Tudo é mos-

trado demais, grandes e lindos *panneaux* onde uma imaginação se desdobra em amplas visões, mas que não conseguem impedir o sentimento do artifício, de que tudo aquilo se projeta como um plano sôbre a realidade e de que não é a realidade mesma que está emergindo do âmago das palavras, ao apêlo da poesia. Talvez esteja nesta ância plástica a característica fundamental da poesia de Lúcio Cardoso e, portanto, a sua qualidade inferior, num critério severíssimo de compreensão, o único que a sua significação artística admite. O poeta não é um pintor, o poeta é um mágico, um advinho, um vidente e não um visual, um intérprete de valores não-plásticos, por que são valores de relação entre o homem e o mundo e não valores de configuração das realidades nelas mesmas. O poeta é um descobridor de unidades substanciais, de correspondências entre as coisas: a sua *claudeliana* ambição é encontrar a unidade essencial do universo.

Não há mais lugar, pois, na corrente da poesia contemporânea, para os poetas meramente plásticos, os que não superam o simples jôgo confinado das imagens. Voltar à poesia descritiva seria abandonar uma posição conquistada. A poesia de Lúcio Cardoso se resolve em grandes momentos plásticos e nos poemas onde o elemento dominante é um certo intuito de parábola, como nos "Os simuladores", "A voz de Lázaro", etc. Não que o poeta não deva recorrer ao plástico; mas êsse sentimento no poeta não deve visar a mera exaltação das formas e das imagens, e sim a descoberta de uma realidade substancial de que elas são a expressão.

Nada, aparentemente, mais plástico do que os últimos versos do "Mar" de Schmidt:

"Virgens nas pontes
Virgens nas pontes dando adeus, nas praias
Dando adeus nas rochas, nos penhascos altos — dando adeus!"

Entretanto, a força de relação das imagens e o seu movimento são tais, que essa impressão plástica não perdura e é o sentimento do infinito, do efêmero, o mistério da inocência e da vida, que nos invadem, como se o poeta os revelasse pela primeira vez através dessa configuração simbólica.

Otávio de Faria sentiu que o valor destes versos estava todo nessa intensa capacidade sugestiva de que eles estão cheios, apesar de ter insistido no aspecto plástico e não nas ressonâncias metafísicas que eles sugerem.

As imagens de Lúcio Cardoso, porém, não vão além do interesse plástico, poucas vezes atingindo a força de sugestão metafísica da poesia schmidtiana. Este final do "Amanhecer" é um exemplo, com acentos até mesmo condoreiros:

"Então sinto a noite fugindo de mim,
sinto a noite fugindo dos homens
e o sol que avança na garupa do mar
e as nuvens curvas que enchem o céu
como grandes corcéis de fogo cor de rosa
desaparecendo sugadas pela treva."

E estes primeiros versos do "Mar ao meio dia", belos, mas de uma beleza pictórica, colorida, objetiva:

"Ó mar do meio-dia, força hostil em perpétuo movimento,
ondas de cujos seios chagados nasce a luz como um grito de dor,
ó perpétuo triunfo — horizontes azuis que devoram as bandeiras
[e os mastros,
ilhas, estranhas floras vermelhas rolando como sombras no dorso
[das correntes."

ALMEIDA SALLES

Remessa de livros a Antonio Candido de Mello e Sousa,
Rua Goiás, 7, São Paulo.

Música

Antonio Branco Lefèvre

A MÚSICA CONTINUA...

Quase todos os livros publicados na atualidade, sobre a história ou a evolução da música, dedicam o capítulo final a uma espécie de jôgo de adivinhações em torno do destino que ela terá. Não sei se será mera curiosidade ou antes inquietação dos musicólogos. Esta última hipótese é talvez a mais aceitável das duas, porque as indagações surgem sempre depois que foi abordado o panorama musical moderno, onde são ressaltadas com insistência a confusão e a instabilidade reinantes. E citam-se aí, como características dêste período de incertezas, a extrema diversidade de tendências, a prática simultânea e exacerbada de todos os processos musicais e a procura contínua de novos meios de... fazer música.

A evolução, observam os autores, se processa aos saltos. O artista, indiferente ao "berço esplêndido" de suas próprias consagrações, prefere a agitação de novas conquistas. A última obra de um compositor apresenta quase sempre aspectos inteiramente diversos de sua produção anterior, deixando a crítica e o público desconcertados e indecisos...

No seu livro "Igor Strawinsky", o musicólogo Domenico de Paoli, fazendo o estudo da evolução strawinskyana, demonstra num pequeno quadro os modelos e influências a que estão filiadas as principais criações do russo-francês: nota-se nada menos que Bach (aliás os dois Bach, João Sebastião e Felipe Emanuel), Händel, os setecentistas, os oitocentistas, Weber e Mendelssohn. Acrescente-se ainda o tango, o "blue", o "rag-time" e, mais recentemente, como o próprio Strawinsky já anunciou, o "swing"... Citei Strawinsky porque êle é bem um representante-síntese da música moderna. Tôdas as pesquisas sonoras o atraem, desde que delas possam resultar novos e reais meios expressivos para a sua arte. Êle ilustra com justeza a frase de Vincent D'Indy: "La musique deviendra ce que le prochain musicien de génie voudra qu'elle devienne".

Mas, aproveitemos esta citação e voltemos ao futuro da música, pois, parece que tôdas as apreensões derivam mesmo da constatação cada vez mais evidente do que disse o musicista francês. Para o curioso frequentador de concertos e discotecas, êsse aspecto da evolução musical é extremamente atraente. Proporciona-lhe sempre prazeres novos que o seu ouvido acolhe com delícia. Disso já não cuida o público, conservador por excelência, mais amigo de suas velhas predileções, que não exigem muita atenção e, quem sabe por isso mesmo, lhe agradam sempre.

Lembro-me da vinda de Strawinsky ao Brasil. Sua apresentação foi anunciada no Rio e aqui em São Paulo, onde êle deveria reger as próprias composições. Infelizmente para aqueles que aguardavam com ansiedade a ocasião de conhecê-lo e às suas últimas obras, a plateia do Municipal carioca se chocou um pouco com as concepções "audaciosas" do autor da "História do Soldado". Houve início de vaia e para a "capital artística" era uma vez Strawinsky. "En face de l'oeuvre nouvelle

— diz Darius Milhaud nos seus interessantes Estudos sobre música moderna — le public ou le critique ne dira jamais: Je ne comprends pas, et ne cherchera pas à faire l'effort indispensable à l'assimilation d'une pareille réalisation; il dira: L'auteur est fou. Quelque fois, séduit par l'aspect nouveau de l'oeuvre, il croira à un bouleversement complet, il dira que le musicien a réinventé la musique, etc....”

E o compositor? Qual a sua atitude diante dessa incompreensão? Sujeito a fatalidade da própria evolução, êle não pode voltar atrás, nem fazer concessões. Desinteressa-se do público e continua criando, paralelamente a êle. Surgem então os críticos e os estudiosos, a procura de uma solução para êsse desentendimento. A questão do estilo vem logo à baila. Para quase todos êle será a única salvação. As buscas e as experiências devem cessar para que se inicie um período de reconstrução e sedimentação, aproveitando-se os ensinamentos que delas se possam tirar. E' necessário que os valores expressivos sejam revistos e dessa revisão brote um único ideal de beleza musical, sob cujo influxo artista e público se reaproximem.

Estará a música caminhando para essa tão desejada realização? Em artigo publicado na Revista Brasileira de Música, o crítico e musicólogo Hugo R. Fleischmann, depois de afirmar ser “a liquidação do estilo anterior um fato consumado”, prognosticava: “Porém o novo estilo ainda não está estabelecido. Êle se adianta, é verdade. Vemos as construções, os andaimes, mas a fachada definitiva ainda nos está escondida”. São palavras animadoras, nas quais talvez a gente pudesse confiar. Devo acrescentar, entretanto, que a revista esclarecia bem êste ponto: o artigo lhe fôra enviado antes de setembro de 1939... Daí para cá as conjecturas se tornaram mais nebulosas e as afirmações perde-

ram terreno. Resistirão aquelas construções e andaimes aos abalos que sem dúvida irão sofrer? Os ideais construtivos e objetivos que, depois de Erik Satie, animavam todos os principais representantes da música moderna serão abandonados para dar lugar a uma “desforra do coração”? Um período de crise mais acentuada poderá sobrevir à atual guerra e desviar a evolução musical para tendências bem diversas das atuais. Nos dias que atravessamos, repito, estas suposições têm de ser conservadas em suspenso, para que possamos atentar para os acontecimentos, de importância vital para a própria música, já que ela foi, é e será sempre o reflexo de sua época. Quais serão a duração e as consequências do conflito? Que transformações trará êle para o mundo? Persistirão o caos e a confusão ou haverá uma fase de estabilidade e reflexão, sucedendo à nossa, de tão comentada decadência e impaciência?

Não caberia nesta simples crônica apurar as possibilidades apontadas, o que certamente nos levaria a conclusões ponderadas, mas longas demais. Entretanto, não quero deixar de trazer para aqui, e com ela terminar, uma interessante observação, bastante oportuna, que será como que um pouco de óleo neste agitado oceano de incertezas. Tirei-a do livro mais atual que li sobre o nosso assunto, ultimamente. Trata-se de “Connaissance de la musique”, de Edmond Buchet, publicado em 1940. No capítulo em que discorre sobre a importância da música para a vida humana e a propósito da intensidade com que ela se manifesta em épocas como a nossa, escreve êle: “Il est néanmoins consolant de constater que jamais la musique ne se montre plus active que dans les periodes de bouleversement et de crise”. E mais adiante: “Nous pouvons donc esperer que, du bouleversement actuel, (a guerra de 39) la mu-

sique sortira intacte, sinon fortifié”. Cito apenas. Os comentários se apresentarão espontaneamente ao leitor, principalmente se êste se voltar um instante para o movimento musical do mundo, nos últimos vinte anos, que tem vindo como num “crescendo”, de 1920 até os nossos dias.

ALVARO BITTENCOURT

O CONCERTO DE CAMARGO GUARNIERI PARA O DEPARTAMENTO DE CULTURA

Antes de mais nada, é justo que seja ressaltado o critério que guiou a organização dêste concerto, aliás bem “à la Guarnieri”. Na primeira parte uma deliciosa sinfonia, para pequena orquestra, do compositor inglês Theodore Augustine Arne, apresentada em 1.^a audição. Dois Noturnos de Debussy (Nuages e Fêtes) e a Dansa Selvagem de Guarnieri (também em 1.^a audição nesta versão orquestral), preencheram a segunda parte. As Três Dansas Africanas de Vila Lobos encerraram o programa, um dos melhores que o regente nos deu êste ano.

O apuro da execução mereceu plenamente das peças apresentadas. Principalmente na sinfonia inicial e em Nuages (que “solos” excelentes), evidenciou-se o carinho e o cuidado dedicados ao preparo da orquestra. Os temíveis e arrepiantes “metais” portaram-se como em raras vêzes, realizando com inteira compreensão tôdas as esfumadas intenções do mais “debussysta” dos Noturnos, pelo qual o próprio Debussy confessava sua preferência.

O que escreví no início sôbre a escolha do programa, refere-se mais intimamente à inclusão nele das Três Dansas Africanas, ou melhor, de Vila Lobos. Nesta mesma seção de "CLIMA" já se frisou o que representa para nós um maior contacto, pelo menos em extensão, com a obra do nosso compositor. E' claro que peças mais significativas que as "Dansas" estão ainda a pedir a sua primeira audiçãozinha. O Departamento de Cultura precisa facilitar aos nossos regentes todos os meios que permitam essa oportunidade. Êles são os primeiros a desejá-la, estou certo. A execução das "Dansas", em todo o caso, já é algo a assinalar nêsse sentido.

E que venham muito mais concertos como êste, para desvencilhar o nosso público da impressão que lhe devem deixar a execução de certas peças pesadonas, tantas vêzes repetidas, apesar do seu insignificante valor musical.

A. C. B.

DISCOS

GLAZOUNOV — *Concêrto em lá menor* (Op. 82) para violino e orquestra — Jascha Heifetz e a London Philharmonic Orchestra, dirigida por John Barbirolli.

Pouca coisa é tão irritante quanto a tendência muito comum de se interpretar uma obra musical, localizando-a com dados mais ou menos precisos num período da vida do compositor, e, conhecendo o seu estado de espírito nêsse momento, atribuir à obra uma determinada significação. Nada mais superficial do que esta maneira de tratar um profundo e misterioso mecanismo,

como se existisse um nexó rígado entre a inspiração e a criação.

Visto isto, procuremos colocar Glasounov dentro da sua época.

Alexander Constantinowitch Glasounov foi, pode-se dizer, um homem feliz. Deslizou suavemente pela vida, encontrando sempre quem lhe prestasse o auxílio eventualmente necessitado, não sofrendo em sua longa existência qualquer contrariedade nas suas ambições financeiras ou sentimentais. Teve sempre excelente saúde. Foi, decididamente, um homem feliz.

Em 1882, tendo apenas 17 anos, terminou a sua primeira sinfonia. Balakiew, que era então figura de grande influência na música russa, interessou-se pelo jovem artista, facilitando a execução das suas composições, e, entregando-as à direção de Rimski-Korsakoff, o grande mestre da orquestração. Com o auxílio de Litz, Glasounov teve a sua música conhecida no ocidente. Ao fim de algum tempo ocupou uma cadeira no conservatório imperial onde, durante longos anos, foi professor.

Vem agora o que estávamos preparando desde o início desta rápida notícia: esta vida calma e sem conflitos transparece em toda a música de Glasounov, dando o rumo de toda a sua evolução e explicando a sua posição dentro da música russa.

O sentido nitidamente revolucionário da música russa do fim do século passado e do princípio deste é completamente estranho à obra de Glasounov, a não ser em raras composições como no "ballet", "Raymonde" em que há um longínquo eco de renovação.

Não obstante a simpatia de Balakiew, um dos "cinco" que deram o verdadeiro sentido à música russa, Glasounov esteve mais voltado para o ocidente recebendo influências principalmente de Brahms.

Ao contrário de muitos compositores russos, Glasonov não compôs óperas e mesmo a música de programa como "Stenka Razin", tem uma importância muito pequena na sua obra. Compôs principalmente música de câmara na qual destacamos o magnífico quarteto "in modo religioso", as cinco "novelletes" para quarteto de cordas, inúmeras e belíssimas canções e ainda oito sinfonias, a música para os "ballets" "Ruses d'amour", "Scènes de Ballet", "As estações do ano", etc.. E' de sua composição a curiosíssima peça "Rêverie", para trompa e orquestra que, apesar da aparente impropriedade do instrumento ter alguma coisa de cômico, é uma peça de grande delicadeza.

O concêrto para violino que Heifetz gravou é todo construído sôbre êste mesmo fundo de paz e a sua suave melodia é repousante e fresca.

Ainda alguma coisa sôbre Heifetz: êste concêrto é uma das mais belas gravações dêste genial violinista. Sua interpretação, perfeitamente equilibrada, ausente de todo exagêro, é mais uma demonstração da sua admirável arte que o destaca entre os grandes virtuosos contemporâneos.

RAY HARRIS — *Quintet for piano and Strings* — Johana Harris and the Coolidge String Quartet. (1.º Viol.: William Knoll — 2.º Viol.: Nicolai Berezowsky — Viola: Nicolas Molderam — Cello: Victor Gotlieb)
R.C.A. Musical Masterpieces Series.

O quinteto para piano e cordas de Ray Harris é já produto da música americana de hoje, estabelecida solidamente sôbre os destroços de algumas das primeiras composições do período radical, e que se firma cada vez mais com a perda do excessivo caráter regional que só pode ser admitido como atitude de combate.

Ray Harris é hoje o maior dos compositores norte-americanos. Pelo menos é o que podemos concluir da opinião de críticos como Saminsky que afirmou categoricamente “a passacalha do quinteto para piano e cordas é na minha opinião uma obra de gênio e a melhor peça de música americana composta nos 300 anos da sua história”. Já anteriormente a indiscutível autoridade de Serge Koussevitzky havia afirmado que a 3.^a sinfonia de Harris era a primeira grande obra orquestral produzida nos Estados Unidos.

Com estas duas grandes obras Ray Harris destaca-se nitidamente entre os compositores americanos atuais, deixando de ser um valor nacional para assumir uma posição na música mundial.

Embora de muito menor valor que estas duas obras citadas podemos lembrar outras composições de Harris como o “Song for Occupations” e a “Sinfonia para Vozes” que, apesar de frutos de uma fase muito menos evoluída, são exemplos de um outro ramo da sua arte, o canto coral. A originalíssima sinfonia para vozes sobre poemas de Walt Whitman embora seja uma obra sem um verdadeiro interesse no seu conjunto pois esgota muito rapidamente a força inicial, tem momentos de grande beleza.

O quinteto para piano e cordas, composto em 1939, consta de três movimentos — Passacaglia, Cadenza e Fuga — que devem ser executados sem interrupção.

O primeiro movimento — passacaglia — tem o verdadeiro sentido simbólico inaugurando um gênero de música nos Estados Unidos onde a música de câmara era praticamente inexistente.

Nada se pode dizer desta magnífica e densa obra, depois de uma opinião como a de Saminsky cuja autoridade indiscutível obriga os críticos principiantes como nós a se recolherem à sua insignificância...

A. B. L.

Artes plásticas

Lourival Gomes Machado

MÊS

Afinal, não se pode ter queixas do mês de julho. Uma ótima exposição, uma atividade considerável da crítica, uma estupenda visão de cenografia européia e outro pintor a aprestar-se para abrir sua mostra nos primeiros dias de agôsto são conteúdo suficiente para êste São Paulo que, nem em todos os setores, pode apresentar a mesma vitalidade.

Errico Bianco expôs sua pintura e seus desenhos no prédio Itá e foi assunto das discussões do mês. Discutiu-se sua arte através dos artigos, dos ótimos artigos que os jornais imprimiram, discutiram-se os atributos da sua arte nas conversas diante dos quadros, discutiu-se de todos os modos. Se da crítica impressa nada se pôde reparar além da solicitude e do acêrto com que atualmente se recebe um expositor entre nós, desta crítica falada reíta-nos uma porção de palpites saborosos impostos aos poucos à opinião geral até alcançarem característicos de "clichés" indispensáveis.

Bianco foi classificado segundo as influências. Era fácil dizer que Portinari, seu mestre até há pouco, era o responsável pelo seu modo de pintar — disse-se. De-

pois detalhou-se esta crítica diante de cada quadro afirmando-se, era tão fácil afirmar!, que tal elemento era tal outro do pintor dos “afrescos” do Ministério e que até na côr sentia-se a influência, e que até no traço estava viva a lição do professor, e que... Ora, êste divertimento acaba, como os jogos de paciência, por tornar-se logo uma cousa enfadonha, de mecanismo conhecido, irritante na própria facilidade de se renovar. Passou-se então a procurar novas influências. Como havia paisagens urbanas, Utrillo foi lembrado, como foi lembrado Duffy diante de certos azues e de certos vermelhos e como havia flores e retratos não era difícil lembrar muito maior número de nomes já catalogados. Resta perguntar se não seria muito mais útil procurar ver a pintura fora dêste proustianismo contrafeito, degenerescente, e alcançar o pintor nos seus quadros, cercado-o com a simpatia de perceber o que já é dêle. O próprio público — está claro que se fala do público mais informado e mais inteligente, do público habitual dos salões de arte — deveria estender a mão a quem ensaia tantos caminhos e oferecer a solicitude de espectador para êste ou aquele aspecto. Não pedimos inversões na marcha da criação da obra nem esperamos o seu nascimento decorrer das vontades do observador mas, tão somente, equilíbrio no julgamento para não perturbar a marcha de um moço de 22 anos. Pensemos bem na angústia de um recém-saído da adolescência diante do panorama geral, passado e presente, da pintura. O pintor, mais do que o público, sabe dos perigos da influência e quer evitar a ruína do seu esforço. Consola lembrar que, apontadas tantas influências, o seu próprio número acaba por ser o melhor argumento de defesa — principalmente quando se trata de alguém que sabe pintar.

Dissemos “sabe pintar”, o que nos permite passar para o segundo tipo de críticas — a do “métier” de

Bianco. Êste ponto serviu de reparos os mais acrobáticos em tórno da exposição porque quem leu os artigos de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e de Luiz Martins, e não distinguíu bem o sentido dos têrmos neles empregados, nem sempre pôde refrear a língua à vista dos quadros. Técnica e habilidade eram palavras de largo consumo. Acêrca da fôrça técnica do artista houve os mais disparatados reparos, a ponto de crer, alguém que os ouvisse, em um menino prodígio, dono de uma rapidez espantosa no decorar conhecimentos fixos, fórmulas prontas e soluções universais para os seus problemas. Não se parou nos detalhes e não viu cá e lá, certos quadros quase incolores onde há uma pesquisa honesta da linha ao lado de estudos de composição colorida, certos assuntos (como as naturezas mortas e, principalmente, as flores) a servirem de campo para trabalho da materia sob os aspectos os mais diversos, certos borrões violentos de óleo a marcar um valor especial ou um claro-escuro indispensável. O esforço de procura foi ignorado e a habilidade foi por vêzes uma acusação, uma acusação certamente contra a natureza que construíu êste ser capaz de superar, por simples dote, as dificuldades da tarefa.

Deixamos aquí umas poucas palavras porque não devemos repetir as críticas sensatas escritas ou verbais já feitas (1), mas fazemos questão de deixar bem claro que não são uma defesa do pintor. Não queremos defender Bianco — fôrça de convicção ou admiração suficiente não faltam — porque precisamos terminar com êste fingimento de tribunal mentiroso e suspeito em

(1) Aliás, no sentido de crítica de espectador de sensibilidade viva e sem pedantices técnicas, recebemos uma apreciação sôbre a exposição Bianco que nos poupa boa parte do trabalho e que adiante publicamos. Quando não se quer fazer análise plástica dum trabalho é, a nosso ver, a maneira dêste artigo que cabe na bôca do frequentador de exposições.

tôrno de homens. Se os homens não interessam à crítica, ela deve confessar honestamente a inutilidade dos libelos e da advocacia de defesa.

Os últimos dias de julho trouxeram mais um deleite: os cenários que cercaram a ação de Louis Jouvet no Teatro Municipal. E êstes não tiveram a imprensa a seu favor quer pelo silêncio de quase todos os críticos teatrais, mais precavidos, quer pela audácia em afirmar tolices de dois ou três deles. Não vamos nos referir mais amplamente às palavras dêstes últimos pois, ao afirmar que a cenografia nacional supera Christian Berard, provocou no público o melhor dos julgamentos sôbre seu critério. Já não podemos fazer o mesmo em relação à ausência de referências dos demais porque, mesmo dum ponto de vista exclusivamente teatral não se pode ignorar, por cautela ou outro qualquer motivo, o valor dos cenários do "Théâtre de l'Athenée". São fatores de ordem cênica que levaram a côr cinza com tôda a sua neutralidade às paredes troianas do "La guerra de Troye n'aura pas lieu", que deram transparência à concepção onírica de Tchelitcheff em "Ondine", que obrigaram a mobilidade dos muros de "L'Ecole de Femmes" ou a síntese da "Jalousie de Barbouillé".

Aos olhos mais ávidos de sensibilidade plástica são as composições maravilhosas de côr, postas por Berard tanto nos marionetes de uma pequena peça de Molière dos primeiros tempos quanto nos gregos e troianos dum moderníssimo Giraudoux, são os efeitos arrancados pela luz sôbre a côr e da côr em si mesma com que Tchelitcheff encheu a vestiária de "Ondine", o que mais compraz. Passada a oportunidade de ver e perdida a oportunidade de apontar a maneira de ver, resta o consôlo da rememoração.

Assim passamos julho. Agôsto, ao menos em sua primeira quinzena, não está vazio porque Antônio Pedro mostra as suas telas ao público, substituindo Bianco nos salões do prédio Itá. Lá, também êle, sofre as insinuações da crítica fácil e frívola que faz o contrapêso à recepção amável já dispensada pelos jornais e pelas revistas. Mas isto não irritará o pintor nem pode afetar o valor da obra corajosa do post-surrealista (Luiz Martins desculpará esta insistência no têrmo).

Já estava redigida a nota com que, êste mês, procurámos dar conta aos leitores da atividade de nossos artistas quando, por iniciativa do DEIP, foi aberta a exposição dos trabalhos a aquarela ou guache e dos desenhos reproduzindo o conjunto ou partes dos monumentos do Embú e de S. Miguel, restaurados nestes últimos tempos pelo SPHAN. E' inegável ter esta iniciativa alcançado os seus fins embora houvesse os dois grandes obstáculos de ser um concurso e da própria natureza do trabalho documentário. Os premiados são inegavelmente os melhores pintores que lá figuram e os prêmios caíram sôbre suas produções de maneira a constituírem mesmo uma lição sôbre o documento pictórico, esta coisa incompreendida.

Quatro nomes foram suficientes para preencher primeiros lugares e menções honrosas e são, todos êles, dêste grupo de pintores moços aos quais a vida não permite larguezas e boemias, e exige um trabalho sério e honesto. O visitante pode "gostar mais" do guache de Graciano do que de seu desenho, preferir o "S. Miguel" de Volpi ao seu trabalho premiado, mas não po-

derá fugir à impossibilidade de melhor julgamento que, se alcançou a Rebolo e a Graciano afirmando-se novamente numa época de prestígio crescente, trouxe à tona Lívio Abramo e Alfredo Volpi (ambos com estupendos trabalhos), nomes que à fôrça de modéstia e recolhimento, estavam fazendo falta à produção artística de S. Paulo.

L. G. M.

EXPOSIÇÃO BIANCO

Não sei, mas me parece que Bianco nasceu para pintar retratos de homem. Basta comparar os seus retratos masculinos com os femininos: a gente era capaz de de dizer que foram pintados por duas pessoas diferentes. Os segundos são apenas figuras para revista-de-modas, frias, sem caráter nenhum. Granfinas. E' só. (Eu acho também que nas flores pintadas por Bianco a gente nem deve tocar). Dos retratos de homem, pelo contrário, quanta coisa se pode dizer. Neles sim, o pintor moço, de vinte e poucos anos, dá a sua medida. Grande. Grandíssima. Bastava para convencer a gente aquele retrato de um jogador de futebol (n.º 170), mas jogador de futebol só na vestimenta. Na fisionomia muito mais: aquela bôca sensual, provocante até, o nariz infantil, os olhos tristes e profundos. Isso tudo não é de esportista. Não pode ser. Foi o pintor que viu isso tudo. Viu e pintou de um modo impressionante. Impressionante também é aquela figura de circo (180), uma espécie de palhaço, triste, anêmico, subalimentado, arrasado: a imagem da miséria humana. A mais completa, quase ridícula que o pintor viu, (e viu

muito bem), sentiu e traduziu em côres desbotadas. Na tela ficou tôda a angústia, a miséria que há para os que vivem de divertir os outros... Depois há os retratos ainda de homem, pintados com tamanha energia e virilidade que espanta num rapaz tão moço ainda. (De se notar o desenho n.º 27 com maxilares de uma fôrça bestial). E o mais importante para mim quem sabe se não são aqueles fundos dos retratos ns. 222 e 219. A cidade dos arranha-céus perdidos dentro de uma meia escuridão, o mar misterioso que mete mêdo e parece (parece não, representa) o sub-conciente de onde a cidade e o mar foram tirados: duas paisagens de sonho. De sonho não, de pesadelo, pesado de sentidos inexprimidos mas existentes e essenciais: o sub-conciente escuro, misterioso, fecundo, indefinido, com umas luminosidades vagas, uma luzinha vermelha que quer alumiar e assusta mais a gente.

Eu gostaria de falar nas composições de Bianco em que a gente vê (e gosta de ver) o ritmo, o movimento, e nas naturezas-mortas em que diz que há influência de Cézanne ou de Matisse. Mas prefiro falar nos desenhos em que êle mostra uma técnica tão firme, uma tamanha ciência dos volumes, do modelo, e sobretudo dos "raccourcis". Essa técnica pode parecer dispensável, sem interêsse. Mas não é. Podem até dizer que há perigo de virar virtuosismo. Eu acho que não. Eu acho justamente que essa técnica, (por mais "dom natural" que seja), mostra mais é estudo, aplicação, trabalho. Um imenso trabalho para um rapaz de vinte anos só. E isso para mim é muito importante: quer dizer que a gente encontrou um artista sério, que trabalha no duro, que não tem mêdo de fazer fôrça (um moço como "Clima" diz que quer). Não é como muitos outros que se vê por aí... Quem trabalhou como Bianco não pode deixar de inspirar confiança à gente.

Agora é esperar que o tempo passe, que o homem amadureça, que encontre o equilíbrio perfeito, que só se encontra mais tarde, (quando se encontra). Daí, então, êle deixará de ser o discípulo (amado que seja) de Portinari, para ser êle mesmo. Maduro, equilibrado, continuando com aqueles mergulhos no fundo do subconciente, tão rico, êle tem de dar um grande pintor. E é nessa hora que todos vão ver como a técnica que ganhou na juventude, como o tempo que levou trabalhando, valeram. O trabalho endureceu o homem, deu fôrça, deu confiança em si. Na técnica não precisa mais pensar: é uma preocupação a menos. E êle poderá então olhar para dentro de si, e para fora, para o mundo, para os outros. Depois, juntando êsses dois ângulos de visão numa imagem só, há de exprimir em côres, linhas e volumes, que são a sua linguagem, a sua concepção, a sua maneira de ver a vida. Aí êle será um grande artista. E é o que interessa.

F. C.

Teatro

Décio de Almeida Prado

O TEATRO "LOUIS JOUVET" EM SÃO PAULO

Foi para São Paulo uma oportunidade única a estadia do teatro "Louis Jouvet" entre nós. Para quem segue, ainda que ligeiramente, a crônica francesa, êsse nome evoca quase trinta anos da evolução de sua arte teatral. Evoca, de início, o nome de Copeau, a quem Jouvet deve os seus primeiros sucessos na carreira de ator, e que soube com o "Vieux-Colombier" não só ter uma ação momentânea de grande interêsse, ao criar um núcleo de arte isento do comercialismo e da futilidade corrente então nos palcos franceses, mas principalmente insuflar em seus jovens colaboradores tanta dedicação e tanta fé no destino do teatro, que seu ímpeto iria se transmitir a êles, propagando-se e influenciando tôda a cena francesa.

Um desses discípulos era Jouvet, que mais tarde organizou companhia própria. Nesse momento outro grande nome surge ao lado do de Jouvet: Jules Romains. Alguns sucessos e depois "Knock". Êxito completo, unânime, de crítica e de público. Jouvet se confunde com Knock, é Knock durante muito tempo. Até hoje, nunca mais deixará de representá-lo periodicamente.

Outros autores aparecem: Bernard Zimmer, Steve Passeur, Marcel Achard. E mais tarde, já agora entre 1930 e 1940, novamente Jouvet torna-se o centro do teatro

francês, ligando indissolavelmente seu nome ao do teatrólogo contemporâneo de maior prestígio e sucesso em França: Jean Giraudoux. A colaboração é perfeita, dando os melhores resultados. Se Jouvét afirma, com referência a Giraudoux: “não tivesse eu outro título de glória, em minha carreira e no exercício de minha profissão a não ser o de ter representado suas peças, eu me contentaria com êsse”, por sua parte Giraudoux confessa: “de fato o autor dramático possui agora duas musas, uma antes de escrever, que é Talia, e outra após, que para mim é Jouvét”.

E êsses trinta anos duma carreira de tal importância para o teatro francês, nós os tivemos resumidos em quatro espetáculos que lembram seus momentos essenciais: “La jalousie du Barbouillé”, “La coupe enchanté” e “La folle journée” entraram para o repertório de Jouvét em 1913, ainda no “Vieux-Colombier”; “Knock”, de 1923, representa a fase Jules Romains e enfim “Ondine” e “La guerre de Troie n’aura pas lieu” representam 1935 e Jean Giraudoux. Outro espetáculo e outro nome a acrescentar: o de Molière, o maior, o de todos os tempos, também ligado a um grande sucesso de Jouvét.

A ausência nos palcos paulistas, de duas peças do repertório, uma de Jules Romains, outra de Giraudoux, não chegou a comprometer a unidade do repertório e a inteligência com que êle foi escolhido.

A oportunidade era pois única e deveria ser apaixonante mesmo para os parisienses por permitir, até certo ponto, um julgamento sôbre o teatro francês moderno e por permitir, ao mesmo tempo, a avaliação da contribuição de Jouvét para o desenvolvimento dêsse teatro.

Não foi somente êsse, entretanto, o interêsse que a temporada apresentou. Via de regra as companhias francesas que aquí aportam têm todos os vícios da improvisação: os cenários são improvisados, o repertório é improvisado, porque constituído de peças de todos os gêneros e de todos os teatros de Paris, a própria escolha dos atores é acidental as vêzes, o grupo sendo formado tendo-se em

vista especialmente a excursão a fazer. Não é uma companhia que se desloca, com seu repertório, seus atores, seus cenários, seus auxiliares. É um grupo de bons atores, chefiados por alguém, com um programa mais ou menos fixo. Duas exceções conheço nos últimos anos, a essa regra geral: a estadia da "Comedie Française" no Rio de Janeiro e a atual temporada "Louis Jouvet". Com esta tivemos finalmente, em São Paulo, um grupo de peças estrangeiras executadas como foram criadas, pela mesma companhia, com o mesmo cenário, a mesma música, os mesmos efeitos de luz, dentro das possibilidades do nosso Teatro Municipal, é claro.

E cabe aqui uma constatação que fazemos com prazer. O público paulista soube avaliar perfeitamente tudo isso. A prova é a assistência que Jouvet teve em todos os espetáculos realizados em S. Paulo.

Outras considerações são necessárias antes de entrarmos na análise dos diferentes espetáculos para que possamos compreender bem o espírito do teatro que nos visitou, evitando assim facilmente alguns equívocos que o público e até a crítica cometeu em sua apreciação.

É necessário esclarecer, em primeiro lugar, que Jouvet acredita no que ele chama de "convenção teatral", acôrdo entre o autor, o ator, e o público para criar um espetáculo, cada um colaborando para que a ilusão seja perfeita e a emoção apareça. Essa convenção que nasceu com o próprio teatro e foi respeitada durante todo o período do teatro clássico, quando os espectadores aceitavam o verso porque sabiam que fazia parte da convenção, (1) aceitavam o lugar indeterminado da ação e os cenários pintados porque

(1) É interessante que um escritor teatral, de formação tão diferente da de Jouvet, como Somerset Maugham se exprima quase nas mesmas palavras: "o verso dá ao assunto uma forma convencional que lhe aumenta o efeito estético". "Porém o principal valor do verso está em libertar a peça da realidade comum. Ele a coloca em outro plano, desliga-a imediatamente da vida, e dessa forma permite ao público atingir mais facilmente esse estado de espírito, que o torna sensível ao apêlo específico do drama". ("The summing up").

sabiam que o que estavam vendo não era a vida mas uma peça de teatro, aceitavam o “à parte” porque sabiam que era uma das regras do jôgo, com seu valor artístico perfeitamente definido, essa convenção, dizíamos, foi destruída (ou sua destruição foi tentada) pelo teatro naturalista, na França pelo “Théâtre Libre”, que quis dispensar a parte de colaboração do público e oferecer-lhe um teatro tão parecido com a vida, tão verosímil, que o espectador acreditasse sem esforço no que estava vendo, e esquecesse até que estava num teatro.

Jouvet mostra assim como a tradição foi violentamente quebrada pelo teatro naturalista: “esta maravilhosa convenção teatral despojada de sua magia, abandonada pela poesia, parece perdida para sempre. Foi substituída por uma nova convenção, “uma inovação”, que a preocupação e o gôsto pela verdade revelam a nossos predecessores: a invenção, a descoberta do quarto muro. Poder representar uma peça como se sua ação se realizasse realmente, de maneira que o espectador tivesse a impressão de assistí-la por indiscreção ou surpresa, tal era a maior ambição desta arte dramática.” “E’ o período do “trecho de vida.” “A arte consistia em fazer cair uma chuva verdadeira sôbre a cena, a montar um açougue com cadáveres verdadeiros de animais, fogões verdadeiros com carvão verdadeiro, lavatórios com água, onde se podia lavar a roupa branca.” “Diminuição do espiritual, morte da imaginação e do maravilhoso, aviltamento da linguagem, tais são as características do teatro desta época”. “O teatro acabava de perder sua verdade a favor duma exatidão e duma verosimilhança que iam matar e abolir para sempre a verdadeira ilusão do teatro. O reino do espiritual terminava: o “Théâtre Libre” anunciado pela fotografia era o anjo anunciador do cinema.” (2)

(2) Está série de citações é tirada do livro de Jouvet “Réflexions du Comedien”.

A volta à convenção teatral, a re-criação da ilusão cênica, um dos pontos capitais da profissão de fé de Jovet, é visível na temporada que tivemos, seja qual fôr o aspecto sôbre o qual a examinarmos. Na escolha do repertório, por exemplo. “L’E’cole des Femmes”, “Knock”, “La guerre de Troie n’aura pas lieu”, “Ondine”, “La Jalousie du Barbouillé”, “La Coupe enchantée”, tôdas têm o mesmo característico: são obras de arte e de teatro e não “trechos de vida”. Nenhuma pretende ser uma cópia da realidade, em todas, ao contrário, nas antigas como nas modernas, está presente o mesmo elemento de magia e de poesia que Jovet declarara ausente do “Théâtre Libre”. Na “mise-en-scène” também a convenção aparece nitidamente, no primeiro ato do “Knock”, por exemplo, onde as montanhas que se movem sugerem a realidade mas não pretendem imitá-la, e, principalmente no maravilhoso cenário de Berard para “L’École des Femmes”, onde os quatros candelabros suspensos a arder permanentemente acima do palco, não só estabelecem a presença de Molière na sala, ao reproduzir a iluminação com que suas peças eram apresentadas, mas servem sobretudo para lembrar ao público de que está diante dum palco e que portanto o seu apôio e boa-vontade são necessários para que a ilusão tenha lugar. E o próprio jôgo dos atores vai além da naturalidade, ultrapassa a realidade, transplantando-a para um plano artístico. Como prova basta lembrar-se o “Hans” de Jovet em “Ondine”, onde a seriedade, a uniformidade quase sonambulesca de gestos e de dicção, introduzem-nos imediatamente no ambiente poético da peça, além de indicar tôda a trajetória do personagem: a sua cegueira ante a lucidez de Ondine (“vous ne comprenez rien à rien, n’est-ce pas?”) o seu formalismo estreito, apesar de ingênuo e bem intencionado, a contrastar com a poesia, a espontaneidade e a liberdade de Ondine e finalmente o seu destino de condenado.

Outro elemento fundamental, ao lado da crença na “convenção teatral”, para a completa caracterização do

teatro de Louis Jouvet é a valorização do texto, a submissão do todos os outros componentes do espetáculo teatral a êle.

Edouard Bourdet, citado por Claude Cezan no livro "Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui", diz, referindo-se a Jouvet: "seu método consiste em representar não uma peça determinada, mas um autor, a visar não uma determinada obra mas o conjunto das obras de um escritor, na qual êle crê e que, segundo sua expressão, tem "alguma coisa a dizer". Esse amor à criação artística, que põe em primeiro lugar o autor, isto é, o criador por excelência, aquele que tem "alguma coisa a dizer", submetendo-lhe o ator, é essencial na compreensão de teatro de Jouvet. "O que interessa", nos diz êle, "é a relação estreita, direta, do homem que fala, isto é, o autor, e daqueles que escutam, isto é, da assistência, do público". Nessas palavras, nas quais êle esquece deliberadamente o ator e o "metteur-en-scène" ao falar sôbre o essencial do teatro, está compreendido todo um programa, que Jouvet realmente executa.

Há nelas, de início, uma reação contra os exageros dos diretores e "metteurs-en-scène" que, na Alemanha, por exemplo, chegaram a afirmar ser o texto, a peça escrita e ainda não executada, a parte talvez menos importante do espetáculo final, dependendo para criar vida da interpretação do "metteur-en-scène", que irá lhe dar o verdadeiro significado, nem sempre perfeitamente apreendido pelo autor. (1) Nesse teatro a direção e a montagem é tudo, a peça apenas o pretêsto, o documento a ser trabalhado. Jouvet protesta contra tal situação: o que importa "é a obra escrita. é a imaginação e o verbo do poeta dramático". "O escritor é o elemento principal e ativo e o verdadeiro diretor".

Há nessas palavras, ainda, um evidente desprezo pelos autores que não sabem compreender o papel criador que lhes está reservado e que substituem a livre criação literária

(1) Esta questão está excelentemente tratada por Giraudoux, em prefácio ao livro de Claude Cezan, já referido.

pela aplicação de todos os truques teatrais, visando já na escritura da peça, apenas o espetáculo. São as peças chamadas teatrais, construídas de acôrdo com algumas regras que todo mundo sabe, com o clássico 1.º ato apresentando a intriga, o 2.º complicando-a e o 3.º resolvendo-a, com tôdas as surprêsas e as reviravoltas que se dizem imprescindíveis no palco (2) e que, entretanto, fora certa habilidade de carpintaria, não possuem mérito algum e que, se constituem espetáculo agradável, não resistem nem à leitura nem ao tempo.

Jouvet quer libertar o autor das pequenas regras que sufocam a sua veia criadora e lhe deixar liberdade para criar livremente, usando da imaginação, da mesma maneira que o romancista ou o poeta. Como consequência temos "Ondine" e temos "La guerre de Troie n'aura pas lieu", obras poéticas por excelência, que fogem completamente ao comum e aos efeitos conhecidos, e que, não obstante, obtiveram aquele sucesso que, segundo alguns, estava reservado às obras feitas com o ôlho fixo no público, em seus hábitos e reações. O caso de Giraudoux é o melhor para esclarecer o que queremos dizer. Os críticos eram unânimes em reconhecer que ninguém parecia mais afastado do teatro que Giraudoux, pela imaginação, pela originalidade, pela dificuldade do seu pensamento, sùtil, rico e nuançado. E entretanto Giraudoux marcou um êxito após outro, sem perder nenhuma de suas qualidades e sem se diminuir para adaptar-se ao teatro, provando que o público não era insensível como se pretendia. Hoje sua obra aparece como qualquer coisa aparte na literatura dramática francesa, como uma renovação. E dessa renovação, o mérito cabe em grande parte a Jouvet, quem revelou Giraudoux ao público francês e seu maior intérprete.

Mas, antes mesmo do período Giraudoux, com Knock, por exemplo, Jouvet já tinha mostrado sua preferência por

(2) O leitor perceberá logo quem levou essa escola teatral, que se apoia exclusivamente no inesperado do enredo, às últimas consequências: Hollywood.

obras que valessem pela inteligência e sensibilidade, antes que pela habilidade do “metier”. Knock é uma peça simples, límpida, que se desenvolve em linha reta, sem nenhuma das complicações julgadas habitualmente necessárias. E a reação do público fôra a mesma, de interêsse e entusiasmo por um teatro tão refrescante, tão mais puro de artifícios.

Há entre as carreiras de Jules Romains e Jean Giraudoux — os dois autores prediletos de Juvet — certas semelhanças. Os dois se destacam entre os comediógrafos franceses pela cultura, ambos normalistas e com pendores para o campo das idéias gerais, e pela inteligência crítica, notável tanto num como no outro, o que os torna capaz de aparecer no ensaio como na ficção e ambos, finalmente, com carreira brilhante de romancista ao lado da de comediógrafo.

Constantemente, nesta crônica, os seus nomes têm aparecido juntos ao de Juvet. Essa aproximação nada tem de accidental. Era natural que um ator e diretor de teatro que tanta importância dá ao texto e à criação literária, atraísse para o seu teatro os dois escritores teatrais mais inteligentes da França contemporânea.

Nasce dêsse acôrdo entre o autor e o ator uma harmonia que envolve todo o teatro. Juvet soube evitar pois, não sem um certo heroísmo, o êrro mais frequente entre todos os intérpretes: o de se acreditar maior que o interpretado. A atitude comum do ator célebre, como a de todo “virtuose”, é a de tender cada vez mais para peças que lhe permitam exhibições de qualidades pessoais, como se a interpretação fôsse um fim em si mesma. Juvet não. O teatro de Giraudoux, ponto culminante de sua carreira, dá pouca margem em geral ao ator. Quando representado como deve ser os atores desaparecem ficando apenas a beleza e a poesia do texto. Nenhum virtuosismo ou exibição pessoal é, nele, permitida. O virtuosismo, aquí, deve ser o desaparecimento do intérprete ante a grandeza da obra interpretada. A disciplina de Juvet a êsse respeito é absoluta.

Lembremo-nos de sua frase ao falar da interpretação de Knock: “quando represento Knock a minha principal preocupação é a de obedecer o melhor possível a êsse texto admirável e soberano.” Não é por acaso que ele não incluiu o ator ao enumerar os elementos principais do teatro: o escritor e o público. O ator, indispensável, deve ser apenas o elemento de ligação entre um e outro.

São êsses — crença na convenção teatral e submissão ao texto — os dois princípios diretores da arte teatral de Jovet. Deles nasce a ordem que reina em seus espetáculos, numa fidelidade exemplar entre os pontos de vista teóricos e as realizações. Nas “Reflexions du Comedien”, êle diz: “si le théâtre d’aujourd’hui tend vers quelque chose, c’est vers une vie où le spirituel paraît avoir reconquis ses droits sur le matériel, le verbe sur le jeu, le texte sur le spectacle. C’est vers une convention dramatique faite de poésie, de grâce et de noblesse.”

Aí está, numa frase, resumido todo o seu pensamento. E é para que a esperança que ela contem se concretise que todos os esforços de Jovet têm sido dispendidos. (1)

D. A. P.

NO RIO DE JANEIRO

**Temporada Dulcina-Odilon — Teatro Regina —
“Nunca me deixarás” — original de Margaret
Kennedy (“Escape me never”) — tradução de
Maria Jacinta.**

A peça com que Dulcina e Odilon inauguraram sua atual temporada no Rio de Janeiro é da melhor qualidade.

(1) Faremos no próximo número a análise de cada um dos espetáculos da temporada.

Creada na Inglaterra por Elisabeth Bergner, que a interpretou mais tarde no cinema, foi levada a cena, na França, pelos Pitoeff.

Tomando alguns motivos românticos que facilmente poderiam parecer banais Margaret Kennedy consegue, pela simplicidade e humanidade com que tratou o assunto, pela poesia, e pela fantasia, genuína e autêntica, com que impregnou a peça toda, nos subjugar e emocionar como se estivessemos vendo aquelas situações pela primeira vez. Com que inteligência, por exemplo, soube ela fugir na descrição de Sebastião Sanger, ao tipo tão banal do “boêmio encantador”, estroina que esconde cuidadosamente o coração para revelá-lo no terceiro ato. Sebastião Sanger não é o “enfant gaté” que a plateia espera: é ruim mesmo, egoísta até o fim, indiferente, sem escrúpulos nem remorsos, detestável inteiramente não fôsse a inconsciência e naturalidade que lhe dão tanto encanto. Também Gemma é cinica de verdade, desencantada, revoltada contra o amor que a prende para sempre a Sebastião. E, apesar de tudo, a peça nos deixa certa impressão de inocência, quasi lírica.

Tanto Odilon como Dulcina estão muito bem no desempenho dos dois papeis principais. Odilon mostra progressos evidentes e mantém-se na mesma linha de discrição e naturalidade que o distingue nos palcos brasileiros. Dulcina, muito mais liberta da afetação que o seu jogo teatral frequentemente apresenta, dá mostras de tudo que é capaz, comovendo-nos profundamente nas cenas mais simples e mais humanas, que são também as mais difíceis.

Que Odilon e Dulcina continuem com sucesso, como na temporada atual, nesse “compromisso” entre o teatro comercial e o de arte, já que este último parece por ora impossível no Brasil, é o desejo da seção teatral de “CLIMA”.

D. A. P.

Cinema

Paulo Emílio

A 20TH. CENTURY-FOX PICTURE *apresentou a*
produção de DARRYL F. ZANUCK

TOBACCO ROAD

(Caminho Áspero)

Dirigido por JOHN FORD (1)

CORPO ARTÍSTICO E TÉCNICO

Cenário (2) — NUNNALLY JOHNSON

Argumento — adaptado da peça de teatro "Tobacco Road" de Jack Kirkland baseada na novela de Erskine Caldwell.

Co-produtores — JACK KIRKLAND e HARRY H. OSHRIN

Direção musical — DAVID BUTTOLPH

Direção da fotografia — ARTHUR MILLER, ASC

Direção artística e efeitos especiais — RICHARD DAY e
JAMES BASEVI

Décors — THOMAS LITTLE

Som — EUGENE GROSSMAN e ROGER HEMAN

ELENCO

Jeeter — o velho — CHARLEY GRAPEWIN

Sister Bessie — a fogosa cantora de psalmos — MAR-
JORIE RAMBEAU

(1) No primeiro número de "Clima", Maio de 1941, a propósito da apresentação do THE LONG VOYAGE HOME foi analisada a carreira artística do diretor John Ford.

(2) Uma vez por tôdas fica entendido que "cenário" é a tradução de "screen-play" e não tem nada que ver com décors. Cenário é o estado intermediário entre o argumento e o filme — a história escrita na forma em que vai ser filmada.

Ada Lester — a mulher de Jeeter — ELIZABETH PAT-
TERSON

Dude — o filho — WILLIAM TRACY

Ellie May — a filha — GENE TIERNEY

Lov — WARD BOND

e outros

“... c'est donc une grossière erreur de s'en tenir
à l'hypocrite apparence où se dissimule le cinema;
et seul un rationaliste peut s'y prendre”.

RENÉ SCHWOB (3)

A apresentação de “TOBACCO ROAD” significou para nós o fortalecimento de uma probabilidade reconfortante — John Ford poderá nos enviar filmes mais ou menos que será difícil que surja, com a responsabilidade de nos bons, ou mesmo maus, mas de qualquer maneira cremos que será difícil que surja com a responsabilidade de sua assinatura, um filme vulgar. Isso nos leva imediatamente a uma outra consideração — não é possível assistir uma só vez a um filme de John Ford. Quando se assiste um filme moderno pela primeira vez, não é possível evitar que a atenção se desvie sobretudo para o assunto, para o jôgo teatral dos atores, para os diálogos e, enfim, tendo em vista o caso de nós brasileiros, para os letreiros. É possível imaginar-se uma obra-prima de cinema, que por um esforço de simplificação dos recursos técnicos e dos meios expressivos, se apresente desde a primeira vista ao nosso desejo de emoção, entregando tudo o que possui de essencial. Esse esforço de simplificação era o sentido para o qual es-

(3) Tôdas as citações de René Schwob contidas nêsse artigo são do livro “Une Melodie Silencieuse”, Grasset — Paris.

tava se dirigindo o cinema nos últimos tempos da era silenciosa. Com a vitória do cinema falado tudo se complicou e hoje estamos diante de uma arte novamente balbuciante, e, o que é pior, viciada e pretenciosa. E diante desse cinema de hoje, não é possível separar-se o que há de cinematograficamente autêntico num filme, do que é falso, sem vê-lo várias vezes, com muita boa vontade e atenção, às vezes com o espírito crítico alertado, outras com bastante abandono.

Diante do TOBACCO ROAD assistido pela primeira vez, inclina-se em julgá-lo como um mau filme — vê-se bem claramente o que êle tem de ruím — mas ao mesmo tempo, sente-se profundamente a incerteza da primeira impressão de conjunto e, pouco a pouco, começa a subir ao consciente a perturbação causada por certa cena, se anuncia a emoção possível, apenas vislumbrada dentro de nós e cujo desencadeamento depende de um melhor aproveitamento, por parte do espectador, de alguns detalhes cuidadosamente trabalhados do filme, e eis que finalmente *sai* do filme uma história que se desenvolve independentemente, num entrosamento fictício com o argumento central que desaba. Esses aspectos, que serão examinados no correr desse artigo, é que dão ao filme esse certo *tom* que nos surpreende desde a primeira vez, e que evita nossa decidida inclinação para um julgamento desfavorável.

TOBACCO ROAD tem de certa maneira, para nós, o valor que tinham para os primeiros críticos de cinema, aqueles maus filmes do início da era silenciosa, que eram atentamente estudados por anunciarem, em alguns relances, e mesmo em certos defeitos, o futuro desenvolvimento do cinema. Na confusão em que mergulhou o cinema como arte autônoma, desde a vitória dos "talkies", as obras de um Ford, de um Sam Wood, de um Hetch e poucos mais, precisam ser estudadas para que se estabeleça um balanço do que ainda está salvo, do que existe como possibilidades po-

sitivas dentro do progresso técnico, que foi contínuo, e para que finalmente se possa ver delinear as perspectivas de uma possível renascença do cinema. Sob êsse prisma TOBACCO ROAD tem um interêsse surpreendente.

Entretanto, analisemos de início o lado negativo do filme. É evidente que para nossas restrições não tomamos como ponto de referência a produção corrente, mas sim nossas exigências justas, em relação a uma arte que amamos e de cujo naufrágio somos contemporâneos.

O cenário é de Nunnaly Johnson e a montagem feita sobre êsse cenário é *sôlta*, não tem espinha dorsal, *abandona* os autores em seu jôgo teatral e em diálogos infinitos. Em TOBACCO ROAD só duas vêzes há uma *ligação rítmica* entre cenas e imagens — o episódio do ataque da família Lester contra Lov para roubar-lhe os nabos, e mais fracamente o momento em que Lov vem dizer a Jeeter que sua mulher fugiu, e sequências imediatas: a outra filha, Elie May se aproxima, fica encostada ao tronco de uma árvore, Jeeter propõe a Lov que leve Elie May, Lov aceita, o velho fala com a menina que dá uma bela corrida sob as árvores atravessando um regato raso, volta com um vestido mais limpinho e um chapéu, fala ligeiramente com a mãe, e se afasta correndo pelo campo na direção da casa de Lov. Não se pode julgar a cena da chuva, com aquela linda barrica transbordando, nem a partida de Jeeter e Ada para o asilo de velhos, com aquelas imagens sucessivas dos objetos familiares, a cadeira de Ada, a câmara de ar de Jeeter, o magnífico arado, etc., por estarem essas cenas evidentemente cortadas, numa espécie de post-montagem arbitrária feita provavelmente para enquadrar o filme dentro do tempo habitual das sessões. Nunnaly Johnson foi também o cenarista do GRAPES OF WRATH, (Vinhas da Ira), de John Ford. Apesar dêsse filme ter um cenário incerto, a comparação com TOBACCO ROAD faz ver que, o basear-se sobre um romance para tirar um cenário, é menos perigoso que lançar mão de uma peça de teatro.

John Ford naturalmente encontrou grandes dificuldades em dirigir um filme, cujo cenário continha uma quantidade tão grande de diálogos, e raramente saiu-se bem. Há entretanto um belo momento de direção — Lov veio contar a Jeeter que a mulher tinha fugido, o velho pensa que o genro veio se vingar por causa da história dos nabos e foge. Lov o alcança na estrada e os dois começam a conversar, andando um ao lado do outro. Aquí começa o belo momento. A câmara caminha ao lado deles — em primeiro plano a cêrca rústica, depois Jeeter olhando para baixo e para o lado e tocando a cêrca com as mãos, e em seguida Lov de cabeça erguida, sacudido por soluços incontidos. É tão bem dirigida essa cena que não se nota a falação incessante, nem os letreiros, e a gente se entrega inteiramente a êsse momento, portanto prosaico, de cinema.

Quanto aos atores, provavelmente ótimos, se durante a filmagem de TOBACCO ROAD pensaram em cinema, devem ter sofrido muito. Como atuar cinematograficamente com tôda aquela textarada para dizer? No teatro, o jôgo do ator é todo baseado sôbre o texto, trata-se em última análise de dizer êsse texto e o trabalho do ator consiste em enriquecê-lo e animá-lo com sua interpretação. No cinema tudo é diferente — trata-se aquí de contar uma história ou de simplesmente provocar uma emoção (4) por meio de imagens em movimento e sucessão. O ator pode perfeitamente ficar no mesmo plano, ou mesmo em plano inferior, aos outros sêres e objetos que compõem as imagens. Além disso, o cinema exige do ator, ou um jôgo de emoção contida e discreta (Lilian Gish, Chaplin), ou então aberto, direto e violento, mas rápido (os russos). A graduação de jôgo, o jôgo emocional ascendente ou descendente, com tôdas suas nuances e subtilezas dependendo unicamente do ator, o teatro o exige e o cinema o repele. No cinema é a montagem que deve se encarregar disso, usando do jôgo mímico (que êle mesmo já deve ter características

(4) Essa ressalva tem em vista os filmes abstratos.

puramente cinematográficas) dos atores, nos ângulos, distâncias, e tempos que lhe convierem. Com todo o texto que o cenário de TOBACCO ROAD obriga os atores a dizer, como evitar que o filme seja falseado do começo ao fim? Há entretanto uma bela imagem humana — Ada Lester no automóvel do Capitão Tim que a leva, juntamente com Jeeter, de volta para Tobacco Road: aquela cabeça parada, castigada e muda, com um fundo ora claro, céu, ora escuro, folhagens, e na qual o menor movimento de pálpebras é suficiente para nos inundar de emoção.

Analisemos agora o lado positivo do filme, e digamos desde logo que aqui começa a tomar sentido a citação de René Schwob, posta como epígrafe. Num artigo extremamente bem pensado, Vicente Ferreira da Silva (5) combateu o método de se estudar “os objetos como percepções emocionalmente neutras e o Ego como centro de emanção das influências emocionais e apreciativas”, afirmando: — “no esquema primitivo de um objeto, já se encontram traços valorativos e emocionais; êsses traços não são sobrepostos pelo homem, como a ciência corrente supõe. Os objetos do mundo aparecem sempre imersos numa atmosfera de essências emocionais, e é justamente a intuição dessa margem afetiva das cousas, que é a raiz de tôda a atividade artística”. A arte então seria um instrumento de conhecimento. E o autor pensa sobretudo em pintura. Ora, pensando-se em cinema, êsse método de conhecimento nos leva a idéias extremamente fecundas e sedutoras. Conforme já tivemos ocasião de observar os objetos no cinema ficam todos no mesmo plano: homens, seres irracionais e cousas, o que evidentemente não acontece no teatro, onde os atores que dizem o texto, são evidentemente mais importantes que os vasos, as cadeiras e as janelas. Quando no teatro, os objetos tomam importância é, ou por serem um prolongamento da personalidade humana, ou por estarem encantados como

(5) “O positivismo integral e o espaço concreto”, “Clima” n.º 2 — Julho 1941.

símbolos de problemas humanos — na “École de Femmes” quando Arnolphe-Jouvet, está de costas para o público e com o corpo inclinado conversa com Horace-Clancy, a bengala que fica balançando toma um valor extraordinário, e aí não só porque é um prolongamento da personalidade de Arnolphe, mas também porque ela representa nesse instante, por si só, o estado de espírito do personagem, cuja fisionomia e gestos o público não vê. No cinema os objetos também se transformam em símbolos, e com muito mais facilidade que no teatro, devido aos recursos imensos da montagem, mas além disso eles adquirem no cinema uma vida própria, que o teatro, a fotografia e a realidade desconhecem. Em TOBACCO ROAD aquele arado semi-enterrado há 7 anos, é um símbolo, mas ao mesmo tempo é mais do que isso, a cadeira de Ada e a câmara de ar de Jeeter também são mais que símbolos, e o automóvel que Sister Bessie comprou para Dude não é símbolo, (6) e no entanto é muito mais que um automóvel da chamada vida real. Em alguns filmes abstratos, em que se sucedem imagens de objetos, não há nenhum simbolismo humano e os objetos ficam entregues à sua *vida* própria. Delluc achava que um objeto cinematografado de certa maneira se *enriquecia* e chamava a isso de fotogenia. Talvez a questão se modifique para nós e, os objetos na realidade aparente do mundo estejam *empobrecidos* e a fotogenia seja a libertação parcial da secreta realidade das cousas. Era provavelmente o pressentimento disso que fazia René Schwob escrever: — “Seul entre tous les peintres, Velasquez, et au plus haut point entre les arts, le cinema, font se dépasser, tout en respectant la précision, les formes qu’ils créent.” Uma das qualidades de John Ford é dar às *cousas* o lugar que tinham conquistado pelo cinema. Os pintores usam frequentemente essas *cousas*, mas para eles, elas são mais um pretêxto para a com-

(6) O automóvel pode ser tomado como um símbolo da cidade, mas a força extraordinária da sua simples presença ultrapassa evidentemente esse simbolismo fácil.

binhação de volumes e côres, que realmente um motivo. O Prof. Jean Gagé, numa conferência recente (7), declarava que uma das conquistas de Victor Hugo era a de ter, depois que a Revolução deu a cidadania política a todos os homens, dado cidadania poética a tôdas as *palavras*. O cinema deu cidadania poética a tôdas as *cousas*. E John Ford não se esqueceu disso.

Estudemos agora as cenas e detalhes a que fizemos referência no comêço dêsse artigo, e que dão a TOBACCO ROAD um certo *tom*, apesar das fraquezas evidentes do filme em seu conjunto. Durante as várias vêzes que assistí ao filme tentei analisar a perturbação causada pela cena em que Dude experimenta freneticamente um automóvel, tocando a busina, batendo com os quebra-luzes, saltando nas almofadas. Não conseguí esclarecer perfeitamente a questão. O automóvel é evidentemente um ideal, um instrumento de conquista do mundo (namoradas, prestígio com os amigos ,velocidade) para os adolescentes das cidades, e a brutalidade com que Dude o trata, o pressentimento do que vai acontecer, talvez sejam algumas das razões de nossa emoção. Mas, uma análise mais apurada em nossos sentimentos, mostra que aquela cena exprime alguma coisa de mais transcendental: cada vez que se assiste ao filme, nossa vida interior é atingida cada vez mais profundamente por aquela cena, e o mal-estar sentido é mais agudo. Essa cena nos faz entender vitalmente o que Schwob pretendia quando escreveu: — “un art (o cinema) qui est en dépit des ses apparences, un relief de notre univers interieur; et comme le graphique de l’invisible”, e ainda: — “il est (o cinema) le plus prodigieux coup de sonde dans le trouble infini que nous portons en nous” (8).

(7) “As origens do romantismo”, publicada no 2.º número de “Clima”. Julho de 1941.

(8) Talvez pareça exagerada a necessidade em que se sente o crítico de se referir tão seguidamente a Schwob. Não é possível, entretanto, tentar um estudo mais sério de cinema, sem a ajuda de Schwob, que foi o primeiro a esclarecer alguns pontos essenciais, e a dar alguns passos no sentido de uma estética da nova arte.

O ponto central em TOBACCO ROAD é a atmosfera subjugadora daquele recanto em ruínas: o chão atapeado de fôlhas mortas, os troncos potentes e as copas largas das árvores livres que querem novamente se transformar em floresta, as colunas suntuosas das mansões, que adquirem pelo bolor e pelos rachos, um aspecto vegetal. Aliás, tudo que depende do homem e escapa da dependência da natureza, está morto ou condenado à morte, — o arado morto, semi-enterrado há sete anos; a madeira roubada às árvores, e porisso condenada, das venezianas e do assoalho. Os sêres humanos também não escapam: as barbas-parasitas do velho, as rugas-rachos-de-coluna da velha, a sujeira-côr-da-terra-lixenta das roupas, as manchas-líquenes das fisionomias humanas — todos num surpreendente mimetismo com a natureza hostil e vitoriosa. O velho automóvel de Jeeter se harmoniza ainda mais com o ambiente durante a tempestade, quando a lata posta na frente do motor dialoga com a barrica transbordante. Êsses aspectos tomam uma evidência ainda maior quando sofrem o contraste da visita do Capitão Tim e do banqueiro, bem vestidos, em seu automóvel. Sister Bessie, com seus vestidos claros, seu rosto lavado e seus cabelos limpos, também contrasta. Com todo seu fogoso sexualismo, a religiosidade de Sister Bessie ainda é, apesar de tudo, uma forma da vitória do espírito. Mas, como se isso não fôsse suficiente, o filme leva o velho Jeeter até o asilo, e tem-se então, novamente, a visão do contraste: de um lado o escravo de Tobacco Road, e do outro a natureza domada e um velho limpo de barbas brancas.

E é nesse Tobacco Road que surge o automóvel que Sister Bessie comprou para Dude-boy. Aquí o entrecho central do filme desaba, e o que interessa é o processo de adaptação do carro à Tobacco Road. A entrada do automóvel, apesar de já meio arranhado pelas árvores, no terreno da família Lestes, é um escândalo. O automóvel do Capitão Tim e do banqueiro tinha parado na estrada, e não fôra tão chocante. Logo de entrada o automóvel de

Dude mata, numa inconsciência atroz, o velho carro de Jeeter já gasto e vencido, mas ainda vivo (9). O processo de adaptação do carro se faz por etapas rápidas. O velho arranca um farol. Dude despedaça a capota e todos, sob o pretêxto de fazer um carregamento de lenha, malham ferozmente o automóvel, que sai da prova bem mais conciliado com Tobacco Road. O automóvel vai à cidade, e para ela já se tornou chocante. Não há harmonia possível entre Tobacco Road e a cidade. O automóvel ainda faz um último desafio com seu sobressalente novinho e brilhante. O automóvel volta para Tobacco Road já perfeitamente adaptado. Agora só falta morrer, para que Tobacco Road se acalme. Isso logo acontece. Lov o derruba numa valeta, um cemitério já cheio de imprecisas máquinas mortas. Peabody - Slim Summerville agradece. Quando se sabe que a 20th. Century Fox Picture comprou êsse automóvel por 1.000 dólares e terminado seu papel o vendeu por 50 a uma casa de ferro velho, nós, que tivemos nossa adolescência preocupada pelas idéias do Gog de Papini, não podemos deixar de sentir uma singular emoção.

O problema da condenação pelo Destino, que tínhamos notado em THE LONG VOYAGE HOME, novamente surge na história dessa família condenada a Tobacco Road. Mais uma vez o Destino toma aspectos diferentes, brutal no ponta-pé que o guarda dá em Duce, mandando-o de volta para Tobacco Road, "caridoso" quando o Capitão Tim evita, pagando 6 meses de aluguel, que o casal de velhos vá para o asilo.

Uma certa preocupação pictórica mal orientada, que também já tínhamos notado em THE LONG VOYAGE HOME, se manifesta novamente nesse último filme de Ford.

(9) Faço tôdas as restrições ao pitoresco excessivo do velho automóvel de Jeeter.

O produtor Darryl F. Zanuck é um magnífico homem de negócios e nunca se arrisca. Produziu GRAPES OF WRATH baseado no extraordinário sucesso do livro de Steinbeck, e mais de oito milhões de pessoas, em 41 Estados e 291 cidades dos Estados Unidos, assistiram à peça de teatro de Jack Kirkland na qual foi baseado TOBACCO ROAD. Pensando em Zanuck, temos uma sensação estranha ao ver a miséria ser um assunto para altos negócios. Mas, pensando nos americanos do norte, tão profundamente atingidos por essas formas nacionais de problemas universais, e que agora se emocionam com os testemunhos do drama humano de Hemingway e Jan Valtin, pensando nos americanos, não podemos deixar de marcar um ponto favorável a essa Nação surpreendente da qual esperamos tanto, e tanto duvidamos.

P. E.

A TRAIÇÃO DE JOHN FORD

Não me cabe discutir a tarefa técnica de cada um dos componentes do grupo reunido por John Ford para a realização de TOBACCO ROAD. Minhas informações sobre cinema — puras informações de segunda mão — não me permitem chegar até lá e, diante de um filme, tenho comportamento de consumidor de arte: sinto as possibilidades da “linguagem” do artista e procuro captar o conteúdo, a mensagem se quiserem, trazido por esta linguagem. No caso particular da cinematografia bem feita acrescento a estes esforços a vontade de não deixar que sensibilidade de outro tipo venha perturbar a pureza da compreensão (nos filmes americanos o perigo está na fotografia, porque a música...) Porisso confesso não ter penetrado bem

no conteúdo do “Gabinete do dr. Caligari” por ter sentido excessivamente a fotografia poderosa e a fantástica cenografia que transbordava em beleza, alcançando (quando o cinema voltará a isto?) o campo da máscara plasticamente composta e deformada.

Acontece que John Ford é um homem de linguagem forte. Tem imagem para traduzir toda concepção e não há imagem sua que não corresponda a um conceito (está claro: a lógica nada tem a fazer aqui) e poderíamos dizer como os professores de gramática que a justeza e a precisão no vocabulário são a base da riqueza deste estilo particularíssimo na produção do hemisfério. E assim chegamos à principal característica deste diretor — virtuosismo. Sente-se. Sente-se o que ele quer dizer, tal como quer que sintamos. Estabelecida a ligação, não há como escapar à impressão de conjunto. Contudo, não se escapa também de ficar desconfiado quando o discurso é excessivamente bem feito e só a importância do que se compreende pode evitar tal suspeição. A tolice não se desculpa pela frase linda. Nem a inutilidade. E porque ser inútil quando através da expressão cuidada podem passar todos os cantos e todas as imprecisões? Ninguém procura John Ford para ver riqueza de imagens tão somente, pois, que felicidade!, ainda não há para o público de cinema o equivalente daqueles senhores de “sólida cultura e vasta erudição” cujo comprazimento se expande em saber de-cor os não sei quantos sinônimos metidos em um discurso por um “expoente máximo” qualquer. Livremo-nos da praga, nestes tempos de florações libertas da jardinagem acadêmica.

Ora, a impressão que se tem, diante do TOBACCO ROAD, de John Ford, é a de parnasianismo cinematográfico ou, e fica melhor assim, a de preciosismo com todos os prazeres vaidosos e todo o desprezo pela idéia fundamental. O TOBACCO ROAD de Kirkland foi traído neste filme. Não se trata de reivindicar os detalhes de

uma forma teatral mas de exigir o conteúdo que a cena soube dar a uma novela sem sucesso, abrindo um ambiente inesperado de humanidade e discussão do homem em palcos que começavam, nesta época, a esquecer definitivamente o "music-hall" e o adultério cômico.

O conteúdo humano — causa, motivo ou epifenômeno da sua permanência longuíssima nos teatros da Broadway — estava à altura das possibilidades da linguagem do autor e se impõe apesar do colorido de jíria, dos encantos dos cânticos religiosos e do caráter acentuado dos personagens que estropiam e pornografizam as deixas, como acontece com o estranho ramo da espécie representado por êles. Se o filme foi feito sôbre a peça, o seu intuito só poderia ser o de manter êste conteúdo humano, para, por meio da expressão universal do cinema, passá-lo adiante, expandindo suas consequências estéticas e intelectuais. Não poderia ser o desejo de mostrar o caipira americano, não seria o gôsto de fazer rir uma platéia, não seria a baixeza de aproveitar o sucesso comercial transportando-o para bilheterias ávidas, o alvo de John Ford ao fazer a rotação em celulóide dêste argumento. Assim sente e quer o espectador de THE LONG VOYAGE HOME que compreendeu a grandiosidade do diretor da obra cinematográfica mais repudiada pelo público de S. Paulo nos últimos tempos. Com este espírito vai-se ver TOBACCO ROAD e não se pode furtar ao estuporamento em face de um "Jeeter" ou de uma "Sister Bessie" que, fazendo rir ao público e fazendo renda de bilheteria, precisaram abandonar a finalidade gloriosa do original para alcançar estes intuitos.

Ao menos no meu caso, não se pode julgar de outra maneira a figura estúpida do "Peabody" cinematográfico (na peça, Peabody é "a man who, except for his voice and slight difference in dress, might well be Jeeter), um toleirão apalhado, digno dos palquinhos baratos do "teatro para rir", nem a figura meio misteriosa de "Sister Bessie" travestida em uma espertalhona de feira. Nem a ausência de

Pearl. Nem a intromissão dos “gags” velhos como aquele do automóvel arruinado estourando como um judas na Aleluia. Compreende-se o que houve — concessão. A vergonhosa concessão deixou a um lado da estrada maldita os restos duma sociedade morta que a civilização viva não pode assimilar (“Jeeter” nunca trabalhará na fábrica) e se vê obrigada a extinguir pela fome ou pela morte (o cinema acovardou-se e não esmagou “Ada” sob o automóvel de “Dude”). Às vêzes a gente quase se deixa iludir quando, não podendo resistir à atração do espírito original da tragédia, Ford deixa escapar imagens como a do arado enterrado ou a do pórtico dos “Peabody”, mas logo volta à obsessante vontade de não deixar ver a podridão da infelicidade.

John Ford teve vergonha da miséria — cobriu-a com o riso para desviar dela o espectador, encantando-o com a contrafação do tragicômico. Suponha-se, na mais benévola das hipóteses, quem assistia à fita, não se deixando levar por êste fenômeno de supefície, quisesse aprender o motivo mais fundo da desgraça daqueles plantadores: levaria somente a idéia de que, por vêzes, um punhado de homens é inepto para viver como os outros homens. Com esta compreensão, teria chegado ao inverso do que Caldwell e Kirkland quiseram dizer: o conteúdo da peça mostra aos olhos da chamada civilização o preço caro do progresso. É a ruína dos que permitiram a construção do esplendor, a perdição dos que trabalhavam pelos frutos do seu trabalho, é a segregação dos homens submetidos à rudeza da terra pelas subtilezas do social. Se os “Lester” e os “Peabody” soubessem o que seja sistema bancário, mecanização das atividades rurais, luta pelos mercados, comércio internacional, comprederiam a sua própria desgraça e talvez pudessem minorá-la. A grande inveção de certo lado da arte moderna é mostrar exatamente a vítima do destino não perceber a máscara da fatalidade. Os gregos matavam, no teatro, os heróis rebelados contra os deuses cujos desígnios eram imutáveis mas conhecidos, o teatro moderno tem

deuses que não se mostram. Antígona perece, Ada Lester é massacrada.

A grande história dos restos vivos que a voracidade do organismo social não pôde deglutir e, porisso mesmo, deixou à margem, como os despojos repugnantes duma luta na qual o dever dos vencedores é erguer a cabeça esquecendo os mutilados, ficou intocada no discurso chamado "Caminho áspero". Talvez o filme tivesse a intenção de permitir-lhe uma certa expressão quando coloca, por sua própria conta, os personagens em contacto com "Augusta", a cidadezinha civilizada e procura mostrar o antagonismo entre êles e os índices urbanos como o hotel, a polícia, o registro civil, a sucursal de banco e as leis de trânsito. Não era disso que se tratava, no entanto. A tragédia não está no contraste provocado por estes elementos, mas na essência própria de um deles. O filme ficou ôco, desfibrado no fundo, pedindo de empréstimo à platéia uma ou duas idéias do espectador menos risonho para preencher num plano superior os lugares conceituais abertos pelas imagens. Pelas lindas, pelas parnasianas, pelas preciosíssimas imagens que anunciavam uma traição e acusavam um diretor.

L. G. M.

TOBACCO ROAD

Dêste TOBACCO ROAD de John Ford ao filme narrativo típico, de origem americana e mesmo européia, há uma distância comparável à que se desdobra entre o romance balzaquiano e o romance nascido de Proust ou de Dostoiewski.

Estamos diante da mais revolucionária obra do cinema americano, nesse sentido em que ela não apenas rompe com um processo clássico de montagem e de de-

envolvimento cinematográfico, para tentar direções novas (como no caso do filme tcheco *Êxtase*), mas já apresenta uma técnica cristalizada, absolutamente segura dos seus recursos e diante da qual a anterior se revela mediocre e balbuciante.

Não há duas atitudes a tomar em face desta obra: ou consideramos o cinema, dentre os gêneros que se propõem como objeto à transposição da vida, o mais capacitado para operar essa transposição com uma perda mínima de substância real, pelos recursos específicos poderosos de que dispõe, e, portanto, o gênero cuja técnica de criação pode pretender reproduzir o movimento e desdobramento da própria vida, ou arrancamos dele a sua dignidade como arte e o reduzimos a uma mera fabulação que é apenas a condição estrutural de existência do gênero.

A técnica comum no cinema é a da reprodução da vida: uma história ou um conjunto de fatos devem ser transmitidos, através de personagens, e o sentido dessa história ou desses fatos é a coerência psicológica desses personagens, insistentemente focalizados, dão à ação a sua verossimilhança e o seu interesse. O artifício desta técnica está em que todos os problemas que o filme terá que resolver são colocados aprioristicamente e o processo de condução da filmagem é todo orientado no sentido de tornar transmissível, sem esforços, ao público, uma certa *intenção da ação* que é o dado artificial, o andaime da criação, a costura do seu tecido, mas, por isso mesmo, a condição de repouso do espectador, o seu elemento cômodo de orientação.

A técnica de *TOBACCO ROAD* que poderia ser chamada de recreação da vida, desdenha êsse artifício intencional e atira o espectador, como um naufrago, dentro do mundo, sem apôio e sem indicação de qualquer espécie, identificando-o com o movimento incoerente e incontrollável da própria vida.

Entramos em contacto com uma atmosfera e com as criaturas que dentro dela se movimentam, com a mesma perplexidade e, o mesmo desamparo com que nos aproximamos dos seres que nos cercam na vida real. O mesmo esforço de compreensão, com que procuramos romper o nosso insulamento no mundo, êste filme exige de nós, diante da sua trágica humanidade.

A objetiva não nos contará uma história, com toda a segurança, a malícia, a precisão, de quem já tudo sabe e de tudo está advertido. Ela vai ver com o espectador, ignorante como o espectador e, como êle, sem planos e sem informações. A isenção da filmagem é absoluta. Ela nos deixa sozinhos em face de uma humanidade desconcertante, cujo drama queremos compreender. Todos os juízos que formos fazendo sôbre as criaturas, ao longo da exibição, serão provisórios. Nós os refaremos cem vêzes, pois até a última cena os personagens se revelarão.

A grande característica, pois, da técnica de TOBACCO ROAD, está nessa ausência de compromisso entre a direção do filme e a história. E essa técnica se exterioriza na igualdade de tratamento dispensada a todas as cenas, não se comprometendo a objetiva mais com as cenas essenciais do que com as que apenas a estas servem de suporte. Informações importantíssimas que reveladas nos primeiros metros do filme e com uma certa exploração demagógica, valorizariam dramaticamente o perfil do casal Lester, são fornecidas nas últimas cenas e com uma sobriedade chocante (ex.: o detalhe da conversa entre o velho e o genro em torno da fuga das filhas para Augusta).

Os personagens se afirmam, pois, na tela, como se afirmam na vida, isto é, se afirmam vivendo, e, portanto, reagindo através de um determinado comportamento. Tudo que deles saberemos nos terá sido assim comunicado, pelas reações naturais que as situações lhes deter-

minaram. Nenhuma informação auxiliar, declamada ou representada, à margem da ação, que traia a presença do artifício criador: vitalização completa do drama que só se subordina ao princípio da experiência autêntica.

Ora, a grande ousadia de John Ford e a principal grandeza desta obra, está em que os seres escolhidos para viverem na tela êsse drama humano, são os menos intelectualizados que se possa imaginar, uma sub-humanidade agindo através de meros impulsos instintivos e mórbidos, com um mínimo de reflexão e o máximo de alucinação e de descontrôle. O instinto é a grande mola da ação: êle é que atirará a família Lester como uma matilha faminta, sôbre o saco de nabos trazidos por Lov; êle é que presidirá ao casamento de irmã Bessie com Dude Lester, arrastará a Pearl, dos longos cabelos louros, para a sedução da cidade e fará correr pelos campos, de pés descalços e com o seu pobre vestido de domingo, a juventude desencadeada de Ellie May.

A ação é entregue ao instinto e à loucura dêsse grupo humano embrutecido pela miséria e pela ignorância: daí a desordem e o desatino das situações, que refletem as contradições e as asperezas da vida. Nenhuma falsificação, apenas a lógica da natureza humana, incapaz de sair de si mesma e, portanto, indiferente ao seu próprio drama.

Da existência dessas naturezas sem perspectiva para a própria desgraça, recebendo os sofrimentos, como a terra recebe os raios e as tormentas, extrai êste filme a sua atmosfera dramática. Nada mais trágico do que a desgraça que se ignora; nenhuma tristeza mais profunda do que a tristeza que nasce da resignação impotente dos pobres e das crianças. A grande tristeza do mundo é a tristeza do pobre resignado, da criança resignada.

O drama dêste filme, por mais paradoxal que isto pareça, é o drama da inocência: êstes miseráveis são

inocentes porque são infantís. Há em todos êles essa ingenuidade da natureza. Não há imoralidade porque não há consciência. Infantil é o velho Lester, com os seus planos súbitos de trabalho, os seus sonhos de prosperidade, o seu temor em face de Deus, as suas orações pateticamente ingênuas, o seu deslumbramento diante das lâmpadas do hotel; infantil é essa Ada fantasmal, cheia de submissão e de fidelidade; infantil é a irmã Bessie com o seu puritanismo paranóico e mórbido; infantil é o magro Peabody, recalcado sob a tirania da irmã Bessie e a sua vingança final, vingança de fraco, silenciosa e humilde, mas poderosa de verdade psicológica; infantil é Lov, brutal e terno; infantil é essa Ellie May, flor cheia de lama e de inocência.

Mesmo não considerando o seu significado como sátira ao capitalismo e ao puritanismo, engrenagens na qual são atirados os habitantes de TOBACCO ROAD, êste filme é uma obra prima do cinema dramático.

A despeito de tudo, a sua lição é uma lição de confiança no homem; há no fundo da nossa animalidade e da nossa miséria um resíduo indestrutível de ternura humana que é a marca de Deus sôbre a nossa natureza.

ALMEIDA SALLES

“O VILÃO AINDA A PERSEGUIA”

Foi levado ultimamente em S. Paulo, THE VIL-LAIN STILL PURSUED HER (O Vilão ainda a perseguiu), filme de excepcional interêsse, e que dei-

xamos para criticar no próximo numero de "Clima", não só por falta de espaço, mas também porque muito pouca gente teve ocasião de assistí-lo em sua rápida passagem, e tão mal acompanhado, pela tela do Alhambra. Esperamos que as pessoas que tenham interêsse por cinema, procurem ver THE VILLAIN STILL PURSUED HER nos cinemas de bairro, e no próximo número procuraremos exprimir tudo o que nos sugeriu esse filme de uma rara importância.

VINICIUS DE MORAIS, CRÍTICO DE CINEMA

Recebemos com grande interêsse a notícia de que Vinicius de Moraes ia fazer crítica de cinema no jornal "A Manhã", recentemente fundado no Rio, sob a direção de Cassiano Ricardo. O artigo em que Vinicius de Moraes se apresenta aos leitores expondo suas idéias cinematográficas, foi não só recebido com interêsse, mas tomou para nós a significação de um verdadeiro acontecimento.

Pensamos, nesse momento, na velha guarda do "Chaplin-Club" do Rio — Otávio de Faria, Plínio Süssekind Rocha e seus companheiros podem agora, dez anos depois, estar certos, que seus esforços, no sentido da elevação do nível de cultura cinematográfica no Brasil, não foram vãos.

E' mesmo com certa emoção que transcrevemos o artigo assinado por Vinicius de Moraes, na "A Manhã" de 8 de agosto de 1941.

CREDO E ALARME

"Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, célula simples de duração efêmera e livremente multiplicável. Creio no cinema, meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção, possuidor de uma forma própria que lhe é imanente e que, contendo tôdas as outras, nada lhes deve. Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rica na liberdade e poder de evocação.

Creio nesse cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer. Aos que me chamarem de atrasado ou intransigente direi que prefiro o meu atraso e intransigência a facilidade com que acomodam às formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade para comigo mesmo por aceitar a responsabilidade de uma crítica do Cinema como hoje é feito — deturpado do seu melhor sentido pela mercantilização crescente — direi que ainda me resta uma esperança cega de vê-lo voltar à origem, à Imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comanda, e que milagrosamente se ausentam para deixar vivo o que de exato se chama Cinema.

Nesse Cinema creio, só êle me satisfaz e só êle me parece conter em si de que acrescentar ao Conhecimento.

E creio em Chaplin, seu criador máximo, que com êle se confunde, identificação real do homem e do cineasta, grande exemplo de sinceridade humana e lealdade artística.

Chaplin e o Cinema: cenário, direção, ação, montagem. Não há dilemas.

Apresentando esta secção, não quereria deixar em nenhum leitor uma impressão de incompatibilidade. Sou um apaixonado do Cinema. Só Deus sabe como gosto de uma boa fita, o prazer que me traz “ver Cinema”, discutir, ponderar, escrever, até fazer Cinema na imaginação. Acho mesmo que só a Música traz-me uma tão grande sensação de plenitude e gratidão. Não vou aquí me gabar — mas vi “Luzes da Cidade” mais de vinte vezes. Aliás não seja por isso, porque Otávio de Faria viu mais de trinta.

Assim é que irei dizer a verdade. Quisera também criar uma atmosfera propícia ao Cinema, ajudar no que fôsse possível e que por isso ninguém me levasse a mal. Mesmo porque se levar, tanto pior. Quem fôr de ouvir, ouvirá. Mas nem posso exprimir a vontade que tenho de que as coisas melhorem, cresçam, se façam vida.

O Cinema sofre o mal das pequenas elites, aí de nós, encerradas na tôrre de marfim da sua sapiência. E' preciso que cada um dê um pouco do que sente, do que crê sinceramente original em si, em benefício do grande público viciado em não se preocupar. Em matéria de Cinema, o público brasileiro — e que me perdoe êle a rudeza pouco do meu hábito — é de uma ignorância a tôda prova. A necessidade vital é ir ao

cinema, esquecer por duas horas as coisas da vida no curso suave de imagens que sugerem.

Se o público — uma parte que seja — começar a se observar, a não se julgar tão indiferente, a procurar a arte onde ela deveria existir de direito, a lêr, a se cultivar na frequência ao bom Cinema, a aplaudir as iniciativas isoladas, a exigir pelo que paga mais que um ambiente agradável onde passar duas horas; se o público aprender a aclamar e protestar, a se recusar a um certo gênero de explorações que são um escárneo à sua inteligência — quem sabe os produtores e distribuidores, por prudência e por decência, achassem melhor não lutar contra fôrça tão poderosa como o público e — que diabo! — dessem uma pequena ajuda e fizessem o Cinema voltar àquele bom tempo em que se podia ir de olhos fechados, “sans blague”, a três, quatro filmes por semana, na certeza de que se iria ver senão arte, pelo menos esfôrço artístico.

Fala-se de nossa incultura. Pois deixe ela de existir. Em Londres ou em Paris qualquer cinema de vanguarda, qualquer clube de Cinema, onde quer haja um velho clássico dos tempos mudos ou não importa que bom filme, alí está gente de toda ordem apreciando, discutindo, dando de comer à arte. Porque nos considerarmos pior? E se o somos agora, mais uma razão para deixar de sê-lo.

E eis o que proponho: uma reação. Já temos bons críticos e sinceros. Comecemo-la, ajudados pela confiança do público que apoia as boas iniciativas.”

Economia e Direito

Roberto Pinto de Souza

O TRABALHO COMO CENTRO DA ECONOMIA POLÍTICA

(Suas razões históricas e doutrinárias)

O século XVIII viu o aparecimento das máquinas e, cousa estranha, o maquinismo que haveria de realizar a substituição do braço humano e da força humana pelo braço mecânico (se assim se pode dizer) e pela força mecânica, iria também valorizar o trabalho do homem que, durante séculos, fôra considerado vergonhoso a ponto de constituir deshonra praticá-lo.

A invenção dos instrumentos mecânicos e a sua utilização elevou o trabalho do homem a ponto de descentralizar a Economia Política. Esta, antes, estava baseada na troca, tendo em vista o enriquecimento da nação, quer pela saída de produtos que se barganhavam por metais preciosos, quer pela acumulação destes no interior do país, proibindo a sua exportação; era a ideia mercantilista — que mais tarde ressurgiria — de que a prosperidade do Estado variava na razão direta da importância de seu estoque de metal precioso.

Mais tarde a espinha dorsal da Economia Política passa a ser a terra, porque só a agricultura é julgada capaz de dar um produto líquido. A sociedade se estratifica então, passando a classe agrícola — a única produtora — a opor-se às classes industriais e comer-

ciais, consideradas estéreis por não criarem riquezas, transformando apenas as pre-existentes.

Terra e metal serão posteriormente relegados a planos secundários, e surge então a máquina e com ela a idéia de que o único fator realmente criador de riquezas é o trabalho do homem. E é neste sentido que vemos o grande fundador da Ciência Econômica estabelecer, no preâmbulo da sua monumental obra "The Wealth of Nations" o sentido novo do trabalho humano, nestes termos:

"O trabalho anual de cada nação é o fundo primitivo que lhe fornece todos os objetos necessários e úteis à vida, que todos os anos ela consome, e que consistem sempre num produto imediato do trabalho ou no que se compra com êste produto às outras nações".

Esta mudança do sentido mesmo da Economia Política, na segunda metade do século XVIII, não foi determinada unicamente pelo raciocínio de um cérebro poderoso como o de Smith: ela coresponde antes a uma compreensão a que os próprios fatos conduziram os homens, ou melhor, a uma "prise de conscience" causada pelo nascimento da grande indústria.

Com a máquina pôde o homem realizar seu antigo sonho de domínio sôbre a natureza, e a possibilidade de produzir, com menor esforço e em maior quantidade, tudo aquilo de que necessitava.

A obtenção dêsse domínio marca o início da ciência moderna, pois através dela é que se criará uma técnica apta a fornecer ao homem os meios para tal fim. A ciência moderna data do momento em que os pensadores tiveram a intuição de que o tão desejado poderio sôbre a natureza, só poderia ser conseguido, quando o homem fôsse capaz de construir instrumentos dotados de fôrça

tal que conseguissem subjugar as fôrças contrárias da natureza e fizessem com que estas operassem em seu próprio favor. A ciência seria, portanto, um meio — a fórmula para a resolução do problema técnico. Daí o caráter eminentemente prático de que se revestiu a ciência moderna, em oposição à mediavel e aristotélica, esta com caráter inteiramente estético, ou melhor, contemplativo.

Para Bacon e Descartes, os fundadores do pensamento moderno, os conhecimentos científicos deveriam não só tornar o mundo inteligível aos homens, como dar a estes o poder de dominar. Para êles a ciência é a penetração do universo, a penetração do real, e não mais revestia o aspecto estético de algo destinado a satisfazer pura e simplesmente a nossa curiosidade. “O que nós chamamos saber, é não somente possuir o meio de narrar como as cousas se passam, como fazia Galileu, mas ainda por que se passam desta maneira: curita sint” ... nos diz Descartes.

Êste modo de compreender a ciência é muito recente — data do século XVII, e foi Bacon o primeiro que pensou neste sentido. Antes dêsse filósofo a ciência era o saber desinteressado por excelência, consistindo no conhecimento das formas últimas, do ser perfeito ou da Idéia pura de que o conjunto das formas, dos seres e das idéias existentes não seria mais do que as sombras projetadas na tela fantástica do universo. Não visava, portanto, indagar das realidades positivas, quotidianas e perturbadoras que, sem cessar, passavam e repassavam, diferentes, incompletas, aos olhos do observador.

A ciência não experimentava, contemplava. Não analisava, especulava. Especulava com a reflexão e nunca versando o que estivesse condenado a evoluir e perecer, mas sôbre o que fôsse eterno, perfeito, suficiente a si mesmo, sôbre o Ser, a Substância, a Forma.

Aliás, é de todos conhecido aquele aforisma de Aristóteles de que uma ciência é tão mais excelente quanto mais desinteressada ela for. E isso se enquadrava admiravelmente no espírito da ciência aristotélica.

Aristóteles nos diz que devemos observar os fatos para apreendermos diretamente as formas. Estas formas nos levam imediatamente à dedução silogística, à lógica e ao raciocínio, porque as formas aristotélicas se prendem umas às outras segundo os princípios da silogística. Isto de um modo tão perfeito que a dedução deve, no final, reproduzir a ordem e a hierarquia naturais.

Se as cousas estivessem, de fato, constituídas como o sábio de Estagira as imaginou, o seu sistema poderia dar uma satisfação perfeita ao nosso pensamento e à nossa necessidade de saber, mas nada poderíamos tirar do ponto de vista do nosso domínio sobre a natureza. Apenas contemplaríamos uma natureza na qual possuiríamos um lugar determinado e dele não poderíamos sair.

Bacon, ao contrário, procurou sobretudo, através da ciência, fazer com que o homem se tornasse o rei da natureza. Para isso era necessário abandonar a antiga atitude contemplativa, para assumir a nova atitude intervencionista, agressiva, mesmo, em face da natureza.

O homem, porém, só poderia intervir, dominar a natureza no momento em que conseguisse construir instrumentos dotados de uma força capaz de se opor a forças naturais. Daí o problema técnico impor-se e como passo inicial para sua resolução, a aquisição de conhecimentos indispensáveis à construção das máquinas. Bacon e Descartes foram os primeiros a ter intuição dessa necessidade e a dar os primeiros passos para a sua solução.

O trabalho de todo o século XVII e de parte do XVIII foi o da elaboração da ciência, e as três últimas

décadas do século XVIII dedicaram-se à construção do reino das máquinas: e de então data para o homem o título de senhor e dominador do mundo, justificando a frase do antigo filósofo que afirmara ser “o homem a medida de tôdas as cousas”.

Dominando a natureza, o homem toma consciência de seu próprio poder. Suas vistas voltam-se, então, para si mesmo. Tendo mudado o curso dos rios, aplainado as montanhas, construído máquinas e produzido toda espécie de objetos o homem se eleva, pela primeira vez, e percebe em si a realização de tudo quanto existe. Da confiança em si mesmo que a contemplação da natureza por êle transformada lhe dá, o homem significativamente colocará seu próprio trabalho no centro das preocupações econômicas. Quando tudo quanto se produz, sai de suas próprias mãos, é natural que pense ser o rei da criação e julgue seu próprio trabalho como a única força criadora de bens.

Daí ter A. Smith afirmado, definitivamente, que é a atividade do homem que cria anualmente a massa de bens consumidos. A causa não está mais nas forças da natureza porque estas, sem a direção humana, mantêm-se infecundas e inúteis.

Isso abrirá um novo horizonte à Economia Política e proporá um novo problema que vai encher de lutas todo o século XIX e que é o da organização do trabalho, problema que procuraremos examinar em nosso próximo artigo.

Manifesto

O GROUCHISMO

O nosso tempo está cheio de credos novos. Entre os seus inumeráveis pregadores, entretanto, poucos têm a profundidade e a inspiração de Groucho Marx. Por isto é que o grouchismo aí está, a conquistar adeptos dia a dia, numa evidente demonstração de vitalidade. A força do seu criador vem menos das prédicas que da ação. Groucho não tem um corpo de doutrina organizado, nem tão pouco o gosto da parábola. É agindo que dá o exemplo e arrasta os adeptos. Só usa da palavra como acompanhamento obediente das atitudes, porque, segundo ele, a ação é o princípio e o fim de tudo, — concordando plenamente com a corrigenda do Doutor Fausto ao Evangelho de São João. Relegando, pois, o verbo para um plano secundário, Groucho desvenda a atividade em toda a sua plenitude, e é esta riqueza de realizações que dá um cunho tão convincente ao seu credo. É que ele compreendeu, melhor do que ninguém, que a crítica ao preconceito, assim como o estabelecimento de uma nova base para a conduta, não podem estar presos à justificação doutrinária, — retórica, maçante e ineficiente. Compreendeu, além disto, que não pôde haver fases distintas na transformação; que não se deve destruir para construir em seguida. O mesmo ritmo deve compreender no seu embalo a destruição e a reconstrução. Quando o tabú é derrubado, já deve estar nascendo de suas cinzas o novo tabúzinho, pronto e reluzente. É esta a sua profunda originalidade e a sua profunda divergencia com os outros heróis deste século. Wladimir Iliitch por exemplo, é o destruidor que espera tudo ruir para experimentar uma nova

solução. O professor Freud é mais grouchiano, pois propõe ao mesmo tempo que depõe; mas é um grouchismo interior, com repercussões lentas e incertas na conduta imediata. Além disto, usa a análise, o que é um principio ante-grouchiano por excelencia. Maurice Chevalier — deste então, nem falemos! É um gaiato que se limita à análise, à crítica — embora de um modo profundo e certo. Isto tudo me convence de que só em Groucho Marx existe a perfeita solução para os males individuais e coletivos. Falo como crente, é verdade, o que não impede a existencia de razões em que basear esta fé. Si o leitor não teve ainda oportunidade de se pôr em contacto com algum evangelista do grouchismo, o melhor é que vá diretamente às fontes, às grandes fontes, para se inteirar da sua essência. Refiro-me a “A night in the Opera” e “Brothers Marx at the Circus”. Aí verá todo o sistema em andamento, e poderá constatar que Groucho baseia a sua nova moral em dois principios fundamentais:

- 1) otimismo creador
- 2) rejeição em bloco do convencional

Si me pedirem um exemplo que esclareça estes principios, não saberia indicar nenhum melhor do que a cena da cabine em “A night in the Opera”. Néla, com efeito, os dois elementos básicos do grouchismo se fundem numa síntese perfeita. Sinão, vejamos: encarapitado no alto de uma mala, que um carregador empurra no carrinho, Groucho vem vindo pelos corredores do navio. Canta a “Bella figlia dell’amore”, do célebre quarteto do “Rigoletto”, entre-meando observações cômicas aos passageiros por cujos aposentos passa. Chegado ao seu, um cubículo onde a mala mal cabe, abre-a, libertando Chico e Harpo que lá estavam escondidos. O *steward* bate à porta: Groucho fá-lo entrar, assim como à arrumadeira, a dois eletricistas, a um garçon que traz o lanche, à manicura, a quem entrega as mãos, risonho, — e a não sei quantos mais. O cubículo

regorgita de gente, que procura fazer a sua tarefa, e que não se sabe como coube ali dentro. Ora, aí é que está o ponto: coube porque Groucho *quiz* que coubesse. Sem a perplexidade submissa de Buster Keaton, ou a resignação encolhida de Carlito, foi acolhendo todo aquele povo, com um sorridente otimismo e um desafio soberbo ao espaço — que êle viola com a naturalidade tranqüila dos grandes ousadores. Harpo, que é um profundo estéta, entrega-se à mais desesperada das alegrias deante daquêle espetáculo único — enquanto Groucho, sereno, tagaréla, faz as unhas e emite sentenças na cabine em que um mal cabe e em que êle fez caber um pandemonium de vinte.

Escolhi este episodio, de preferência a outro, porque nêle a rejeição das convenções não se limita ao aspéto humano, social (como quando Groucho irrompe no *boudoir* de Suzanna Dukesbury, em “Brothers Marx at the Circus”, e, jogando ao ar o chapéu e a pasta, passa sem cerimonia por cima déla — que nunca o viu mais gordo — e lança a invocação: “— Oh! Hildegarde, Hildegarde!”), mas, ultrapassando esses limites, ataca o impossivel e despreza as proprias contingências físicas.

Ora, um homem como este, que consegue para tudo o coroamento de inesquecíveis apoteóses finais (sobretudo aquela maravilhosa, de “A night at the Opera”, de um grandioso cômico raras vezes atingido), tem o direito de impôr os seus métodos, que se cristalisaram na formação do Grouchismo.

Ressalvadas as suas qualidades fortemente originais, não poderemos negar que o Grouchismo se apoiou de certo modo no surrealismo de Harpo. Foi certamente nêle que se inspirou Groucho para a valorização do absurdo, que liberta das apparencias e é um dos seus titulos de gloria. Criações como o portentoso sanduiche que Harpo faz em “A night at the Opera” (em cujo recheio se viam uma chícara, uma colhér, uma ponta de charuto, um pedaço da aba de chapéu e um de gravata) não podem ter deixado de ger-

minar fecundamente no cerebro reflexivo de Groucho. Devo esclarecer, aliaz, que está havendo um movimento harpista. Não creio, entretanto, que êle vença. Todo surrealismo traz em si o perigo de uma fuga ao real, e o que interessa no momento são as atitudes de comportamento. É por isto que, transcendendo-o e criando valores de vida e de ação, encheu-se de gloria eterna o grande homem dos oculos sem lentes e bigode escandalosamente pintado.

A. C.

Variedade

OPINIÕES SÔBRE "CLIMA"

A novíssima

SERGIO MILLIET — Planalto — N.º 6 — 1.º de Agosto

O aparecimento de mais uma revista literária em S. Paulo, em meio ao marasmo reinante em outros centros do país, já bastaria para nos encher de orgulho. Com efeito S. Paulo atravessa um momento de intensa vida intelectual e artística de excelente augúrio. Mas o que melhor nos impressiona neste instante é a atitude dos "novíssimos".

Confesso que alimentava certa desconfiança em relação aos moços de "Clima" e é com a maior alegria que a vejo esvair-se, agora, após o primeiro número pôsto à venda.

A novíssima geração, em que sobressaem os nomes de Paulo Emílio, Rui Galvão, Lourival Gomes, Almeida Prado, parece-me dotada de algumas qualidades essenciais de primeiro plano e que eu desejaria ver se desenvolvem aceleradamente. Em primeiro lugar o espírito construtivo. Nós que pertencemos à novíssima de 1922, entramos na arena literária como bárbaros iconoclastas, decididos a nos entregar com ardor a um trabalho ingente

de demolição. Dez anos pelo menos foram necessários para que percebêssemos infelizmente a inanidade do gesto de destruição e, abandonando a piada, começássemos a semear a terra que havíamos arado com a nossa mordacidade impiedosa. A poesia verde-amarela, os romances e contos de Mário de Andrade, Oswald e Antônio de Alcântara Machado foram os primeiros frutos da seara nova. Viria, mais tarde, a produção forte e seivosa do Nordeste, de Minas, do Rio Grande. Agora, outra geração chega; normalmente deveria mostrar-se também irreverente, iconoclasta, sarcástica devastadora. Deveria trazer em sua bagagem bombas explosivas, idéias subversivas na moral e na estética. Ora, os rapazes de 20 a 30 anos, que constituem a "novíssima", para maior espanto nosso, se apresentam cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos. Ai está o sr. Rui Galvão que num alentado estudo sobre Proust (porque os moços lêem Proust, sim senhor) despreza sem cerimônia o aspecto artístico ad-

mirável da obra para se apegar, com brilho e erudição invejável, à pesquisa psicológica, muito mais árdua e árida. Eis o sr. Lourival Gomes que em oposição à crítica de arte objetiva, técnica, plástica exclusivamente, defende a tese da crítica filosófica e sociológica, com não menor brilho que seu colega. Embora a sua exemplificação me pareça algo desnorteante pela heterogeneidade dos valores escolhidos, é com agrado que leio seu trabalho, sentindo no autor uma preocupação de acertar "verticalmente" de todo em todo simpática. E eis ainda o sr. Paulo Emílio numa crítica cinematográfica construída dentro de um espírito novo, com indiscutível inteligência.

A essa vontade construtiva dos novíssimos se alia outra qualidade importante e, aliás, imprescindível à solidez das possíveis construções: a penetração estudiosa das idéias gerais. Observo com imenso prazer a fria indiferença dos novos pela demagogia filosófica e pela retórica literária. Pelo menos nos ensaístas. Concomitantemente desinteressam-se pelas questões acadêmicas que esterilizaram inúmeros talentos nas gerações precedentes.

No ensaio, a "novíssima" surge portanto com grandes probabilidades de vitória. Já o mesmo não direi da obra de ficção de que algumas amostras se encontram em "Clima". Nada de novo nessa frente de batalha literária. Visível influência de Mário de Andrade, do Nordeste, de Antônio de Alcântara Machado. Facilidade entretanto, habilidade estilística, mas

algo superficial, em contraste com o valor dos ensaios. E' por certo curiosa essa tendência vencedora dos paulistas para a crítica, em detrimento do romance e da poesia, tendência que se vem firmando desde 1922 quase sem solução de continuidade. E tendência que não parece dever extinguir-se com a "Novíssima". Em verdade tivemos nestes últimos 20 anos algumas obras de ficção notáveis (Macunaíma, Serafim Ponte Grande, os Contos de Antônio de Alcântara Machado) mas são exceções, ao contrário do que ocorre no norte e no sul do país. Bem sei também que no seio da novíssima geração há contistas do valor de Mário Neme e Alfredo Mesquita, com promessas de realização muito sérias. Nenhum romancista porém é raríssimos poetas, cabendo aqui entretanto referências especiais a Camargo Guarneri, Julieta Bárbara e Oneida Alvarenga.

Já me dei ao trabalho de pesquisar as causas dessa falha e, em artigo reproduzido nos "Ensaio", digo: "De uma idéia nova surgem no norte ou no sul grandes poetas, grandes romancistas, produções individuais. Em S. Paulo nascem instituições, movimentos coletivos. O senso paulista da realidade utilitária de aproveitamento social da inteligência, empurra seus intelectuais para o campo da aplicação, tanto quanto possível imediata de seus ideais. São professores, pesquisadores de sociologia e de história, diretores de repartições culturais e institutos científicos. Invadem todos os domínios

da realização: Departamento de Cultura, Universidade. Sob sua orientação ou com a sua colaboração eficiente nasceram as sociedades de Etnografia e Folclore, de Sociologia, de Geografia; incentivaram-se as publicações históricas e as revistas científicas; sistematizaram-se as pesquisas sociais; formaram-se as bibliotecas populares e os parques infantis; abriu-se ao povo a possibilidade de uma educação musical mais completa; encorajaram-se as exposições de artes plásticas.

O paulista fez-se escravo da realização porque era, de certo, o melhor emprêgo que podia dar à sua liberdade. Nisso reside o seyrêdo de sua influência e também o de seu deslocamento para um plano aparentemente inferior. Os valores individuais e anárquicos sempre se destacam com mais violência, sobretudo nos momentos de crise. Mas as obras que atendem às necessidades sociais, que educam a massa e tiram dela a elite, essas embora realcem menos o indivíduo, são essenciais à existência cultural da nação. E pode-se mesmo aquilatar do grau de intelectualidade de um país mais pelo número e pela eficiência de suas instituições científicas, seus museus e suas escolas do que pelas exceções de seus filhos geniais". Com tais tendências a obra de ficção passa para um plano inferior. Nisso nos assemelhamos bastante aos norte-americanos. Estamos à espera de uma maturidade que se vem formando lenta mas solidamente. Nada temos de precoce. A genialidade não

nos caracteriza; somos lerdos e seguros e nosso romance, quando surgir, tenho essa impressão talvez errônea, será como um romance de Ramuz (caso se ligue à nossa mentalidade agrária) ou como um romance de Jean Richard Bloch (caso se prenda ao industrialismo). Será pesado, forte, sem brilho, quase cacete, mas eminentemente vertical. Podem agitar os exemplos de Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, mas eu irei buscar em defesa de minha tese as páginas angustiosas dos "Condenados", ou os contos de Lobato.

Tudo nos afasta porém da "Novíssima". Ei-la que surge, afinal em público, que se exhibe, que entra na luta. Vamos acompanhar-lhe os passos com toda a afeição, atentos às suas manifestações melhores, para compreendê-la, para extender-lhe a mão se possível.

Uma observação ainda. Confunde-nos um pouco a mentalidade universitária dessa geração. Não que nos pareça incompatível com o êxito literário, mas temos receio de que venha a influir num sentido didático que leva ao academismo de preferência ao realismo. Se a "Novíssima" vencer êsse obstáculo terá sem dúvida um futuro luminoso. Não lhe faltam talentos nem entusiasmos.

O espírito universitário pode ser perigoso à produção literária da "Novíssima" mas em seu favor milita a ausência do preconceito modernista, tão nefasto quanto o preconceito acadêmico. O que não pudemos fazer, amarrados que estávamos à preocupação da técnica

moderna, revolucionária mesmo, os novos talvez possam realizar: o famoso, o famigerado novo-classicismo que afirmam dever nascer das

cinzas dêsse período de transição, requintado e pouco viril, em que vimos vivendo desde fins do século passado.

Sinais da nova geração

ALVARO LINS — *Correio da Manhã* — 19-7-1941 — Rio

A vida literária — a que não entra na história e não tem outra duração além dos seus próprios dias — revela-se sempre em movimento através de revistas, de pequenos jornais, de publicações diversas, que aparecem e desaparecem numa espécie de ritmo natural. No entanto, pensando bem, verificamos que é sobre este movimento que se constrói a literatura. A vida da literatura de duração e permanência precisa desta outra vida efêmera de todos os dias. Através de revistas e de jornais desta espécie é que as gerações, por exemplo, afirmam os seus primeiros sinais e comunicam a sua presença nas letras. Detenho-me sempre, por isso, diante destas revistas e jornais literários que os rapazes publicam como um anúncio da sua chegada. Quase sempre não vão além do terceiro ou do quarto número. Pouco importa a extensão, porém. Os rapazes são ainda portadores dessa sinceridade que os leva a uma confissão de toda personalidade por intermédio de um só poema ou de um só artigo. E não encontraremos apenas confissões de personalidade mas, às vezes, as de uma geração inteira. Porque é certo que uma verdadeira

geração, na mesma medida em que continua as anteriores, traz para a literatura uma contribuição nova e original. Uma verdadeira geração será ao mesmo tempo tradicionalista e revolucionária; tradicionalista no sentido que se aproveita do passado, revolucionária no sentido que o ultrapassa. Mas aqui surge uma série de dificuldades: o que é uma geração? Como reconhecer uma nova geração e como separá-la da que a antecedeu e da que a sucederá? Quantos anos devemos estabelecer como intervalo entre duas gerações? Qualquer uma destas questões suporta muitas respostas e muitas interpretações. Todas as soluções serão discutíveis e conjecturais. E diante de qualquer objeção teremos que utilizar o recurso da dialética pascaliana que afirma a existência de realidades "que l'on ne prouve qu'en obligeant tout le monde à faire reflexions sur soi-même et à trouver la verité dont on parle."

Coube a Albert Thibaudet o papel de oficializar o critério literário das gerações, ao realizar uma Histoire de la litterature française sob êsse aspecto. Antes, em Reflexions sur la litterature, Thibaudet já discutira êste mesmo problema, dei-

xando-o porém numa atmosfera de dúvida e irresolução. Muitos outros se colocam diante d'êles, sobretudo Ortega y Gasset, mas o que se conclue é que a noção das gerações permanece como uma espécie de esfinge a desafiar todos os raciocínios e todos os cálculos. Além do critério que estabeleceu na sua Histoire — o de fixar gerações em 1789, 1820, 1850, 1885, 1914 — Thibaudet examina duas circunstâncias de ordem geral que auxiliam o entendimento da idéa das gerações: a sua posição e a sua duração. Assim é que somos convidados a aceitar o período de trinta anos como sendo o da existência de uma geração; um século contendo os movimentos e as obras de três gerações sucessivas. Ao historiador caberá mais tarde ajustar os escritores de idades mais aproximadas numa mesma geração. E para tirar dessa idéa todo o seu caráter de noção abstrata ou arbitrária, resta o problema da posição que é concreto e objetivo. Reconhecer em cada geração uma vida própria e real não implica no reconhecimento de uma vida isolada e autônoma. As gerações se ligam umas às outras numa sucessão comparável às das famílias que se desdobram através do mesmo sangue. Thibaudet associa mesmo uma idéa familiar à idéa de geração ao afirmar de cada homem que "socialement et intellectuellement il connaît donc trois générations précédentes qui l'ont préparé et dont il c'est détaché, la génération précédente qui l'a pré-

..... et qui c'est détaché de lui." Mas se numa história literária as dificuldades podem ser assim dominadas, vemos que se elevam diante de nós quando a perspectiva é o presente, é a nossa vida literária do momento. Ao historiador cabe dividir e situar as gerações, enquanto ao crítico ou ao cronista caberá apenas pressentir e anunciar o seu aparecimento. Enquanto na história literária as gerações se acham separadas por um período de trinta anos, na vida literária bastam, às vezes, dez ou cinco anos para distinguir uma geração das outras. Sobretudo, entre as mais jovens. Os que aparecem para as letras, os que têm vinte anos, não querem já se confundir com os que têm vinte e cinco ou trinta. Somente depois é que a história fará o nivelamento das idades aproximadas. Por isso fico agora nesta dúvida: os jovens de vinte anos que neste momento estão surgindo para as letras serão ainda meus companheiros de geração ou serão as primeiras figuras de uma nova geração? Quero vê-los como uma nova geração, embora seja possível que eles constituam apenas os cadetes da minha geração. E precisamente esta nova geração é que acaba de oferecer um forte sinal da sua presença através da revista Clima, cujo primeiro número vem de ser editado em São Paulo. Avisam-me que todos os seus colaboradores e responsáveis — apresentados por intermédio de um excelente artigo do sr. Mário de Andrade — são ra-

pazes de vinte até vinte e cinco anos de idade. Sendo assim, a revista Clima toma o aspecto de um sinal da nova geração e o que escrevem os seus colaboradores não deixa oportunidade para aquele pessimismo tão comum e tão habitual nos mais velhos sôbre os mais novos. Estes mesmos sinais da nova geração, eu já os havia sentido não só em São Paulo mas em outras cidades, sobretudo no Recife; conheço muito bem estes cadetes de vinte anos que me escrevem, que me enviam os seus trabalhos, que me confiam os seus projetos e os seus planos, que me procuram como um companheiro mais velho que sempre os entende e os apoia; leio os seus pequenos jornais e as suas revistas, principalmente os de São Paulo, Belo Horizonte, Baía, Porto Alegre, Belém e Recife, onde se encontram os meios literários que conheço de mais perto e que mais se comunicam comigo: e os conhecimentos individuais de jovens escritores de outras cidades completam as minhas idéias sôbre a nova geração. A leitura agora da revista "Clima" — e mais as palavras de explicação do seu redator que me entregou esta obra de juventude — me traz a lembrança de outras revistas e de tôdas as publicações que foram ultimamente lançadas pelos que têm vinte anos ou um pouco mais.

Não fico indiferente diante desta nova geração que se aproxima porque será sempre o partido dos mais moços que espero sustentar a vida tôda. Sinto-me solidário até mesmo com os seus impossí-

veis, até mesmo com aqueles seus sonhos que já sei que não se realizam nunca. Não quero, no entanto, me colocar diante desta nova geração com nenhum sentimento de otimismo ou de pessimismo. Não quero dizer que seja melhor do que as outras, que traz um papel messiânico de salvação intelectual ou social; mas também não direi farisaicamente que na época dos meus vinte anos tudo era melhor e mais considerável do que agora. Direi, porém, que certas circunstâncias novas podem fazer dela uma geração característica e afirmativa, uma geração que justifique, com as suas atitudes e com as suas obras, o seu direito ou o seu privilégio de viver. Bem sei que mais tarde os jovens de vinte anos chegarão a fazer tudo aquilo que marca desgraçadamente todas as gerações ao atingir os trinta, os quarenta, os sessenta anos; alguns deles terão realizados na velhice um sonho de mocidade — "une belle vie, c'est une pensée de la jeunesse réalisée dans l'âge mur", dizia Vigny — terão realizado o seu destino e o destino da sua personalidade; antes, porém, muitos deles se perderão pelos caminhos, muitos deles esquecerão o seu dever de "clérigos" da literatura, muitos deles venderão a sua inteligência e corromperão a sua consciência moral. Mas agora nem uma coisa nem outra aconteceu ainda. A nova geração está intacta, está diante da vida esperando o seu lugar e a sua oportunidade. Estou certo por isso que o artigo de apresentação do sr. Mário de Andrade — que me pa-

rece merecer uma longa meditação nesta hora de pragmatismo e de fraquezas intelectuais — constitue mais uma advertência para os jovens de vinte anos do que propriamente uma definição deles mesmos. Os pecados contra a inteligência e contra a consciência moral que o sr. Mário de Andrade denuncia tão oportunamente não são ainda os da geração de vinte anos. São os de outras gerações mais velhas. Aliás, não propriamente de gerações, mas de homens. Nesta nossa pequena província literária, conhecemos muito bem os que colocaram em leilão as suas letras e as suas consciências, sendo às vezes "arrematados" através de ofertas insignificantes num sentido geral mas bastante altas para tão estragadas mercadorias...

Falei das circunstâncias especiais que vão ajudar a decidir o destino da nova geração. Elas se ligam à própria existência da cultura em geral e da arte e da literatura em particular, através de dois caminhos distintos mas confluentes. É que o intelectual de hoje não terá somente a tarefa de realizar a sua obra mas também a de defender as condições de vida que tornam possível esta mesma obra. Não importa que estas condições de vida ainda subsistam na América; o fato de não mais existirem no próprio continente que era o centro da cultura já representa uma ameaça universal contra todos nós. O escritor ou o artista de hoje se sente assim ameaçado duplamente: na realização da sua obra e nas condições sociais que a tornam possí-

vel. São dois caminhos convergentes: o da arte em si mesma e o da vida social e política. Qualquer um dos dois isoladamente constituirá uma traição contra o outro. Qualquer confusão entre os dois implicará da mesma forma um desvirtuamento da missão intelectual. Como se vê, as circunstâncias da vida moderna não exigem só do escritor e do artista uma posição de luta mas também um máximo de equilíbrio, de lucidez e de controle dentro desta mesma luta. Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento na "torre de marfim", a indiferença por toda atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte. Eis a dificuldade toda; a divisão da personalidade, o poder interior de ser ao mesmo tempo um cidadão do mundo temporal e um "clérigo" da literatura. Esta a principal exigência que a vida veio colocar diante dos jovens da nova geração. E ela irá conhecer, ou já está conhecendo, esta exigência proposta não sob essa fórmula de equilíbrio e harmonia mas sob fórmulas exclusivistas e isoladas: uns lhe propõem a realização pura e simples das suas obras de literatura e de arte; outros, a decisão de colocar acima de tudo a luta pelos ideais políticos e sociais que estão agora se decidindo em batalhas tanto militares como espirituais. Para tornar mais concreta estas duas tendên-

cias, poderemos dizer que uma delas está representada no ensaio recente "Os irresponsáveis", do escritor norte-americano Archibald MacLeish, divulgadíssimo em toda a América, enquanto que a outra se acha ainda expressa na espécie de documento clássico que é o livro "La trahison des clercs", de Julien Benda. Cada um deles faz ao homem de letras uma exigência diferente; cada um deles representa uma das duas tendências em que se dividem os próprios homens de letras. Um exige do intelectual que seja sobretudo um cidadão político e social; o outro que seja sobretudo um "clérigo" da sua arte. Entre os dois, parece-me que cada um deles está no domínio apenas de uma parte da realidade e da verdade. Acredito que a verdade toda se encontra de um lado e do outro: o intelectual é um "clérigo" da sua arte e um cidadão da sua sociedade. Dependerá delê a capacidade de ser fiel a cada uma das suas duas condições.

Archibald MacLeish coloca-se muitas vezes numa posição ingênua ou falsa. Parece-me ingênuo quando atribue à inércia e à indiferença dos intelectuais a responsabilidade da vitória, na Europa, de certas ideologias anti-espirituais. Parece-me numa posição falsa quando acusa de traição todo e qualquer artista que pretenda permanecer exclusivamente dentro da sua arte. Uma atitude desta natureza resulta simplista ou unilateral porque despreza no artista a realidade fundamental do seu temperamento.

Como não levar em conta a existência de artistas sem vocação política e sem o gosto da vida social? Como exigir deles uma máscara dos outros homens, uma contrafação de paixões que não são as suas? No entanto, a exigência e os apelos de MacLeish se dirigem com toda oportunidade para todos aqueles que são capazes de atitudes políticas. Para todos aqueles que são capazes de fazer do seu título de cidadão um instrumento de revolta e de afirmação. Aliás, através de toda a história, assistimos homens de letras e artistas que se decidiram a lutar no plano político e social. Não esqueçamos no entanto que esta luta não visa partidos, regimes ou paixões de caráter temporário. Podem estar em jôgo no momento estas situações acidentais mas por seu intermédio a visão dos intelectuais se dirige para mais longe: o que êles pretendem é a defesa de princípios morais e de ideais humanos, os de justiça, os de liberdade, os de verdade. Esta colocação no plano dos princípios e das idéias é que torna possível ao intelectual o exercício do seu título de cidadão sem que esteja traindo o seu outro título de "clérigo". E mais do que em qualquer outra época esta colocação se torna hoje possível e até necessária. As guerras atuais — e esta representa a maior revolução da técnica militar — não envolvem apenas os exércitos e as classes guerreiras; envolvem e obrigam a participação direta ou indireta de todos os homens. De uma maneira particular, a pre-

sente guerra também oferece um caráter ideológico que interessa decisivamente os intelectuais: através dela é o destino do espírito e de certas condições de vida espiritual que se está decidindo. É certo que dentro desta guerra se defrontam apetites de imperialismo, competições comerciais, rivalidades mesquinhas e particularistas, com as quais os intelectuais nada têm que ver. Mas se defrontam nela também duas ideologias ou dois tipos de sociedades. Aí — nesse domínio ideológico e cultural — é que se vai colocar a luta dos intelectuais. É uma luta pela defesa da cultura, da literatura, das artes. E esta é uma luta sobretudo para a nova geração, pois “o que é próprio de uma juventude viva é recusar toda servidão”.

Apenas incompleto mas igualmente respeitável é o ponto de vista de Julien Benda. Ele constitui sobretudo uma advertência contra uma excessiva intromissão dos “clérigos” no mundo temporal das atividades políticas. E se uma época anormal como a nossa parece retirar todo o conteúdo das palavras de Benda, a verdade é que, num sentido absoluto, a sua pregação pela pureza e pela independência dos “clérigos” encontra a melhor correspondência na história das letras e das artes. De qualquer forma, uma coisa é certa: o artista não se deve confundir com o cidadão, pois são diferentes e distintos os deveres do mundo temporal do cidadão e os do mundo espiritual dos “clérigos”. O mundo das artes é um mundo particular, com

as suas leis, com os seus princípios, com os seus movimentos próprios. É na mesma proporção em que palavras como as de MacLeish ajudam a compreensão dos cidadãos, palavras como as de Benda ajudam a compreensão dos “clérigos”. Assim, ao lado de certas dificuldades de ordem social que a vida moderna apresenta, os intelectuais, sobretudo os da nova geração, não devem esquecer as dificuldades particulares do seu ofício e que são as de uma verdadeira vida eterna. Não devem esquecer que a sua principal atividade é a procura humilde da verdade e a construção da beleza artística. O caminho do artista é bem o da “porta estreita”, a que se referem as simbólicas palavras evangélicas. É uma vida toda, é a personalidade toda, que a arte exige para se transformar em obra; o artista não devendo nunca esquecer, por isso, que a história não se acaba em nenhuma crise, que todos os acontecimentos desaparecem menos o acontecimento que será sua obra de arte. O que significa que será sempre uma traição colocar a condição de “clérigo” a serviço de qualquer causa que só exige a qualidade de cidadão. Lembra Benda que ao excluir Jules Lemaitre que a desgraça de Sedan lhe fazia perder a cabeça, Renan lhe respondia que mais do que nunca conservava a sua. E era Renan e não Lemaitre quem estava se comportando como um verdadeiro “clérigo”.

Tenho um pressentimento de que a nova geração vai entender esta complexidade do artista no

mundo moderno, esta necessidade de se apresentar harmonicamente como um "clérigo" e um cidadão. Afirmo êste pressentimento, por exemplo, através desta revista "Clima", de São Paulo, que representa unanimemente as melhores tendências de todos os jovens da nova geração brasileira. Encontro neles "clérigos" e cidadãos. Um certo idealismo, uma certa disposição para influir e afirmar, uma certa capacidade de defender princípios e ideais — explicam a presença de cidadãos. Os estudos e as páginas literárias — um rapaz de vinte anos que escreve longamente sobre Marcel Proust, um seu companheiro que se dedica à crítica literária com uma ardente seriedade, outros que se ocupam, com um mesmo espírito, de poemas, de música, de artes plásticas, de cinema, de ciência, de economia,

e de direito — explicam a presença de "clérigos". E por isso é que esta revista "Clima" traz, em si, os sinais de uma nova geração. Que ao menos um pequeno número mantenha e continue êste espírito de fidelidade ao que é essencial no homem e no artista — isto bastará para que tenha uma existência histórica esta nova geração de vinte anos. Jovens de uma geração nova ou cadetes da minha geração, nada importa senão esta realidade: que alguns rapazes de vinte anos nos consolam hoje da vergonha que significa o espetáculo de vendilhões da literatura e de traidores da condição humana, especulando com a sua consciência artística e as suas obras, rebaixando, com seus apetites pragmáticos e seus desvirtuamentos intelectuais, a dignidade do mundo das letras.

"Clima"

Revista do Brasil — Notas e comentários — Julho — 1941.

Em São Paulo, dirigida por um grupo de rapazes nas alturas dos 20 anos, apareceu uma nova revista, cujo título já tão vulgar é largamente compensado pelo que ela encerra de realização e de promessa.

Bem se sente que é tudo gente moça, a quem não falta a coragem de afirmar nem a volúpia de concluir. Mas gente de ótima qualidade pelo sentido precocemente sério de seus gostos e preferências.

Ensaaios, por exemplo, como o de

Rui de Andrade Coelho sobre "Marcel Proust e a nossa época", honrariam as páginas da revista mais conspícua, dando as primícias de um crítico, cujo desenvolvimento está desde já a despertar a maior atenção.

Em nossa "Resenha do Mês" transcrevemos do primeiro número de Clima — "A elegia de abril", página de rara coragem e de alto pensamento de Mário de Andrade.

●

“Clima”

Diário de S. Paulo — 22 — Julho — 1941.

E' bem o caso de se dizer: estava faltando em São Paulo uma revista séria, honesta, de alto padrão cultural, dirigida por gente nova, pela juventude das nossas escolas superiores. Essa revista acaba de lançar o seu primeiro número. O exemplar número um de “Clima”, que acaba de sair agora, é muito mais do que uma simples promessa. Vai muito além de uma estréia auspiciosa, como se costuma dizer. “Clima”, pelo seu espírito liberto de preconceitos, pelos ensaios profundos que divulga, pelas colaborações valiosas que publica, constitui um espelho fiel do instante cultural de São Paulo. Nesse sentido “Clima” é uma forte mensagem dos moços paulistas. Não moços do ponto-de-vista meramente cronológico. Mas, moços de espírito — que a revista considera a única e verdadeira mocidade. Na apresentação que os redatores fizeram, sublinha-se que os jovens cientistas, escritores e artistas toparam com grandes dificuldades no começo. Os primórdios da carreira são ouriçados de obstáculos. Pois a nova revista se apresenta com um louvável programa: não só facultar êsses primeiros passos como também mostrar aos mais velhos e aos de fora, que existe aqui em São Paulo um punhado de jovens que estudam. Que trabalham. E se esforçam em

busca de um ideal elevado de aprimoramento cultural. “Clima” vai divulgar, assim, trabalhos inéditos de gente nova, de rapazes irrevelados. Vai revelar o nível cultural da mocidade das escolas superiores de São Paulo e de todo o país, abrindo suas páginas a todos, sem distinção de côr, raça e sexo — oferecendo a todos uma sadia oportunidade para expor e discutir idéias. Será uma tentativa. Tentativa digna do apôio dos moços e também do estímulo dos velhos, que visa criar “um ambiente de curiosidade, de interêsse e de ventilação intelectual”. Propõe-se ainda instituir concursos, realizar conferências, exposições e experiências teatrais. O primeiro trabalho, intitulado “Elegia de Abril”, de Mário de Andrade, é um ensaio de rara profundidade. Um dos ensaios mais sérios que já se publicaram sôbre varios aspectos da atualidade brasileira. Ensaio escrito por um autêntico moço de espírito. Certamente o mais moço de toda a revista. Além do trabalho sôbre “Marcel Proust e nossa época” e dos poemas de Almeida Sales, há um conto delicioso de Gilda Moraes Rocha — “Week-End” com Teresinha”, que revela uma escritora nova com uma força criadora extraordinária. Um conto modelo. Um mergulho psicológico sutil na

alma pitoresca e ingênua de uma colegial. Resta assinalar, ainda, a crítica de cinema, de Paulo Emílio Sales Gomes e o ensaio lúcido de Marcelo Damy de Sousa Santos.

“Clima” nasce com o rompante de tudo que é de moços. Tomara que ela se aclimate bem porque o seu programa é desses que merecem integral execução.

Do catálogo de Antônio Pedro

Neste século que, pela segunda vez, obriga seus filhos a cair no inferno da guerra para que finalmente conquistem, através duma enorme dor, a medida humana do seu tempo, como é possível surpresa porque a arte se contraia ainda e se atormente na renovação dos seus meios expressivos?

Indefinido como é, o século XX não encontrou a sua língua própria. E, no entanto, não há modelo a que não tenha recorrido nestes oito lustros: afrescos de Pompéia, estátuas da Ilha de Páscoa, fetiches de bantús, hieroglifos de tortual e da cerâmica na necrópole de Santiago del Estero, tão estranhamente idênticos aos de Ilion, virtuosismos do barroco em desenhos de corpo humano sempre anatômica e prospectivamente veracíssimos apesar de absurdo o movimento e de difícil o escôrço imaginado, etc.; mas o passado perdia tôda a eloquência diante da humildade e do desespero de quem o consultava.

Como deveríamos de confessar-nos desmemoriados em face desses

signos memoráveis se, procurando a razão mais obscura que determinou a sua traça, não houvéramos chegado, imitando-os fielmente, senão a decifrar, cada um de nós, o próprio, individual e incomunicável segredo.

Os grupos equestres de dióscoros da Praça do Campidoglio, Castor e Polux da Praça do Quirinal, e a arte suprema de Fídias e de Paraxíteles e a arte decorativa do Baixo Império: a Roma miquelangellesca, a bernimiana e a borrominiana, que coisas não ensinaram a De Chirico? A pedra dos cavalos dissolveu-se em carne e eles arrojaram-se contra as ondas duma praia-zinha melancólica perseguidos dos domadores. O tempo? Não há maneira de calcular-lhe a profundidade e percorrer-lhe a escala infinita de planos, como outrora, colocando cada coisa a sua distância; e tudo se confunde num único plano, precipitando-se contra nós; e não possuímos outras palavras senão as que nos fornece a cultura, mas uma cultura depauperada de

tôda a substância histórica, tornada prodigiosa como, para olhos primitivos, o sol, as estrêlas e a lua.

Um Picasso, deslumbre-o o bizantinismo do arcaico catalão ou o Greco que força o rendimento plástico dum pormenor pela violência de sua emoção, deslumbre-o a liberdade de caligrafia dum David ou dum Ingres, ou pense na estética herculana dum acadêmico como Winkelman, ou no jôgo abstrato de tons e de volumes dum naturalista como Cézanne, não poderá senão conduzir cada experiência a uma redescoberta lírica do universo. Pintura pura fundada sobre a impecabilidade das relações da côr e a elegância rigorosa do arabesco, como em Picasso, ou pintura narrativa abandonada ao humor, à veia, ao estro, como em De Chirico, uma e outra teem algo de monstruoso, que tanto mais original será a obra quanto mais de empréstimo forem as palavras usadas, porem submetidas à surpresa dum radical e arbitrária metamorfose de sentido.

Pus em causa Picasso e De Chirico por serem nomes célebres e entenda-se que me referia ao extremo romantismo da arte dos últimos quarenta anos em que participa tôda a Europa com seus trágicos embates e fatalmente também Antônio Pedro, a cuja arte atenta é especialmente dedicado êste rápido ensaio.

No primeiro romantismo o homem aparecia ao poeta esmagado pela natureza como nos aparecem, de certo modo, os pré-socráticos em

filosofia; no romantismo mais recente o homem tem de se debater nos meios que forjou, especialmente no século XIX, para submeter-se e organizar a natureza: a ciência, o monopólio do ouro, as máquinas, o caos da erudição desenraizada e sem limites, etc.

Humanizada a natureza, agora cabe ao homem humanizar o monstro nascido da sua própria humanidade. A história não é senão uma canseira de Sísifo. Embora o romantismo afirme a atividade artística autônoma, portanto única a experiência de cada artista e a tal ponto intransmissível que jamais alguém conseguirá no mundo refazer uma écloga de Virgílio ou um retrato de Franz Hals, não pareça ela em contradição com o mau estar moral aparente em tôda a atividade romântica.

Pode admitir-se perfeitamente que o juízo moral e estético sejam de ordem diversa e que uma obra de arte possa ser esteticamente reprovável, moralmente meritória ou vice-versa, e declarar ao mesmo tempo que uma anarquia nas crenças redunde em dano para o devir dum linguagem, paralisando-lhe a função social.

Em tais casos de amnésia histórica, por parte da linguagem, o poeta pode sempre, embora com isso sofra, limitar as suas preocupações à comunicabilidade mágica das palavras, das linhas, das côres e dos sons, que é independente do seu valor histórico e reside nas próprias fontes do ato poético. O artista dos últimos quarenta anos

transferiu por isso da natureza para o interior do homem as florestas, os terrores e as tempestades, previu em si mesmo a aurora e os esplendores que fatalmente na história sucedem sempre ao sacrificio, reconhecendo que não podia existir estilo, língua universal duma época, sem uma certa unidade moral alcançada pelo mundo, a não ser por negação e por assombro.

Será talvez a obsessão dos percevejos da "Abstraction sur un trompe-l'oeil" que um polegar se deleita a fincar de golpe, um após outro, aos quatro cantos da vossa pobre mão; será talvez a dilaceração que permanecerá sobre aquela picada por causa de seus dedos enterrados na órbita do "Desgosto simulado"; será a ferocidade cretina, de rato, daqueles dentes espalhados nas gengivas do alegre casal de "Paz inquieta"; será, na expressão da crueldade sofrida e na ferida mortal dum brusco sarcasmo de réplica, o primeiro sinal das preferências de Antônio Pedro quando lhe cabe sondar seus gostos de homens e de pintor.

Por exemplo os percevejos obtêm seu efeito poético porque são pintados sobre madeira com uma procura meticulosa de verosimilhança digna dum miniaturista do fim do século XVIII, sabendo-se quanto esta arte tinha de acuminado. O enxame de moscas que zigzagueia à roda das cabeças do "Calor, cantou um galo" dão o fastídio da tórrida jornada insuportável de novo mediante um excesso de semelhança, desta vez pela per-

feita ilusão do túrbido vôo, ilusão digna duma iluminura persa de página de conto ou dum grafitto de mastaba egípcia. Não findam aqui, porém, nossos espantos porque do furor equatorial que incha de protuberâncias os personagens humanos do quadro, tornados quase vegetais pelo acre demasiado da leve-dura, não nos teríamos sem dúvida apercebido sem o redemoinho das môscas. Os elementos poéticos não terminam nunca neste quadro e são o clangor do galo que escaqueira o pesadumbre ensonado da hora, o gato negro que se espicha num espreguiçamento, a metamorfose perene que dá uma unidade de rara harmonia circulando de um a outro elemento lírico: a atmosfera que se desfaz em môscas, as môscas que viram em humanidade, a humanidade que se degrada em planta, as plantas que se concentram em gato, o gato que se eleva a galo, o galo que se apaga na atmosfera, e assim se volta ao princípio.

Ouso presumir que possa compreender-se agora o significado que dei a estilo. O egípcio fechava a múmia à chave fazendo a indicação do nome de faraó defunto e a representação de suas feições na matéria menos destrutível. A sala aberta tanto quanto possível na rocha subterrânea estava encaixada em numerosos muros de blocos de granito formando, impenetrável no coração da terra, uma verdadeira montanha. Julgava-se que tanto poderia sobreviver um espírito quanto perdurasse sobre a terra o

que estivesse ligado ao seu nome. Quando o tempo tivesse destruído os traços daquele nome de tal modo que humanamente não ficasse mais nenhum meio de evocar sua lembrança, êsse espírito teria perecido para sempre. O pensamento tinha de verdadeiro. Sobre êle assenta sua base o desenvolvimento milenário dum estado hierático empenhado em tornar imortais alguns nomes de monarca. A sociedade não deveria ter outro princípio nem outra aspiração nem outra mira, e para aumentar, incessantemente a habilidade do artesão, o exercício de cada profissão passava de pai a filho. Era um mundo tão tradicional nos seus símbolos e tão unânime na sua inspiração que considerava mesmo a manualidade como hereditária. Nas funções supremas, a sucessão, para se manter pura, deveria ser assegurada pelo casamento consanguíneo e, se a sorte tivesse favorecido a dinastia com filhos macho e fêmea, pelo incesto entre irmão e irmã. E' um conceito de estilo levado a ilações hiperbólicas. No século XVIII, o estilo confinado com as frivolidades da vida de salão, leva os finos véus da consumada educação e da conversação espirituosa duma classe eleita a tornar transparente uma agonia condenada a brutais irritações eróticas.

O afã religioso que guiou a mão do artesão egípcio e o sutil vínculo social, prestes a quebrar-se, que legitima as solicitações sexuais duma estampa ou dum medalhão do tempo de Casanova não interessam a

arte de A. Pedro, e se a interessassem seria ela uma arte anacrônica que o nausearia como a nós, e afa-digamos-nos a fazê-lo compreender desde as primeiras linhas deste escrito. Somente o motivo da solidão do homem com a história imensa do universo perdido na cegueira do seu próprio ser, que era romanesco em De Chirico e epigramático em Picasso, que em grandes pintores brasileiros como Portinari e Di Cavalcanti é geórgico, é esópico e até esquiliano em certos momentos de Antônio Pedro. Êle não se resigna a aceitar que lhe não seja concedido pelo tempo o considerar o estilo como fato histórico, mas apenas como um fato pessoal e, por grande graça, num halo de poesia. Ê-lhe indiferente e, repetimolo, é preciso que esteticamente lhe seja indiferente, que os modelos a que pede conselho pertençam mais a uma época que a outra; mas exacerba-o o não poder pedir-lhes senão sugestões técnicas sejam elas de alta indole poética e não, ao contrário, poder comparar-lhes uma ordem coletiva da vida como poderia ter feito, por exemplo, o arquiteto gótico.

Que não se desencoraje com isto e que reflita no fato de poderem dar os períodos de transição uma obra sublime como a Divina Comédia e em que, sem Dante, Petrarca e Boccaccio não poderiam ter iniciado o Renascimento. Para a falta duma relação de estilo que o artista moderno possa estabelecer entre sua obra e um estado moral de síntese conseguido pela sociedade

contemporânea, não é pequeno resarcimento ser êle todavia autorizado a conceber a unidade estilística que a pouco e pouco se estaria elaborando na sua obra, embora castigado a concebê-la exclusivamente dentro dos estreitos limites polémicos indispensáveis à afirmação da própria individualidade artística.

Nas "Flores e dentes naturais" ao florear candor matutino levemente borrifado sobre o verde quase aéreo das fôlhas onde se descobre como que uma delicadeza insurgida para purificar o sentimento e a paleta, se opõe instantaneamente a dentadura meia a desemporcalhar-se no fundo da água de um copo. Da aproximação dos próprios objetos, se fortuitamente os encontrássemos sobre um criado mudo, nasceria o nosso asco, mas êle nasce aqui porque Pedro tem a necessidade de negar uma emoção que poderia fazer-nos julgá-lo fraco, e assim torna-a surpreendente pela surpresa do objeto asqueroso que lhe põe ao lado. Somente o drama é muito mais pictural que pode parecê-lo pela minha descrição, e consiste no tom vítreo do copo, na fluidez incolor da água onde se molha o branco fanado da porcelana, na cortada forma cilíndrica do copo em oposição ao ventilado tremular das fôlhas obtido por uma cerrada vibração de tons menores. As procuras estilísticas de A. Pedro partem portanto dum fundo natural de doçura que o aborrece e o torna cruel talvez por êste aspecto ridículo que ora se atribuíu à bondade.

Em "A ilha do cão" os dotes pictóricos tiram partido na evidência duma outra procura de estilo, a do movimento das figuras ora pacato, ora de louco tripúdio, ora simplesmente fatal, ora curvo, ora horizontal, ora vertical, ora insinuante. Não se pode omitir uma busca de perspectiva neste quadro pois ella está ligada a uma procura de movimento espacial, e o pintor o obtém vastíssimo passando do amarelo opaco da areia no primeiro plano ao semi-lúcido verde esmeralda sombrio do mar, ao último plano, fulgurantíssimo, occupado por um céu dum potente azul violáceo. O movimento de saída da perspectiva, que se torna brusco na linha do horizonte, é intensificado e encarcerado para a vida na grade formada pelos objetos que o quadriculam: arco, figuras etc., e pela: relação tónica azul-violeta, verde fôlha, vermelho de veneza noturno. E, se quizerdes saber a que ponto chega a sagacidade tonal dêste excelente pintor, tereis o testemunho de quadros aconchegados como "A teia de aranha" duma dourada tonalidade de pão caseiro ou como os três quadrinhos "Se mariposa pousa", inspirados em borboletas e preciosos de tom como a cambiante turmalina.

Resta-me dizer do sentido da terra de A. Pedro e da sua lusitanidade. Vêde como se faz bonacheirão e, facecioso e quase assume um ar de piada recopiando à letra em "Natureza assassinada" uma natureza morta de parras e cachos de uva de salinha de jantar provincia-

na, se não viesse perturbar tanta condescendência e ainda a figura de pai-natal do militar, a declaração de amor dum nuzinho doidivanas a um segundo nuzinho cheio de sossêgo e se, o que é pior, não houvesse até um terceiro diabrete empoleirado a fazer cócegas no pescôço taurino, sob a barba que, como o resto da cara meditabunda, não é senão uma mão que faz fiavel. Não se poderiam meter juntos com melhor garbo irônico o diabo e o pacífico burguês.

Valeria a pena fazer uma análise do "Sentimento na planície", um dos quadros mais fantasiosos da exposição, mas limito-me a assinalar que, tendo de pintar um pássaro, e tendo executado as asas, estiliza o resto do corpo, mas a estilização não se limita a uma pura estilização e torna-se madeira, uma cornija de madeira, quase para nos lembrar que, nas relações entre a natureza e o homem, a nossa faculdade abstrativa necessariamente entra em jôgo quando se quer humanizar o concreto das coisas; mas para um pintor que tem como Pedro o sentido da terra e o sentido terreno da unidade da matéria a estilização não pode ficar em pura estilização e torna-se cornija de madeira.

Atribuí a uma relação cruel o espasmo de verosimilhança com o qual são retratados nos quadros certos objetos, e isto continua verdadeiro num sentido exacerbado de extensão lírica, mas reconheço agora que, além do mais, tal coisa manifesta a ansiedade sensual e aventureira da possessão material das

coisas própria dum povo de camponeses e marinheiros como o português.

O mito da solidão, já foi tantas vezes encontrado nas coisas que se mexem e se transformam, somente para nos fazer sentir que estão eternamente encerradas na unidade material da roda em que se movem, na clausura que pela imposição orgânica do estilo vem assediando os objetos como uma teia de aranha etc. Não sem uma significação especial este mito se faz estentório no seu inviolável deserto onde está presente um mestre primitivo português como Jorge Afonso, no quadro intitulado "Repasto imundo". Cada objeto é tremendamente solitário e cheio de desconhecido como os emblemas heráldicos dum baralho de cartas sobre a mesinha duma bisca. Vêde sobretudo aquela espinha de peixe no chão. Mas serão as perspectivas do assoalho e da mesa que, movendo-se em direção contrária, se encontrarão fechando hermeticamente o quarto dando-lhe uma solidão de nave. E então nos aparece com seu grande sonho oceânico o Infante D. Henrique relegado no alto da rocha de Sagres a explorar com seu óculo as estradas insuspeitadas e Camões nos fará companhia com suas estrofes aladas com as quais fez, pela vez primeira, prisioneiro o sôpro do oceano.

"Procissão do entêrro" com a sua guerreira, impetuosa, desadornada igreja românica, com a grande nuvem tenebrosa que a calca, com a inferior teoria de encapuzados todos convictos da pequenez

humana, luminosa no entanto como as aureoladas tochas que transportam, assevera um másculo sentimento da divindade e êste catolicismo elementar é ainda o sentido da terra.

"Da minha janela" numerosas coisas são observadas. A aldeia do pintor, Moledo do Minho é no limite com a Espanha, e a altura em forma de pão de açúcar que vêdes a um lado alçar-se do mar, o Monte de Santa Tecla, é já em Espanha. Há de tudo na solidão, o anjo da fama com sua trombeta e, no belo meio da visão, uma roda de garotos que se dispersa no ar. Detenho-me nesta nota terníssima, belíssima. Creio, digo-vos em segredo, que tendo feito tôdas as contas, predomina a bondade.

Uma vez tendo-me encontrado na lande argentina entre o Rio Dulcê e o Salado, ocupados continuamente em mudar o leito à medida em que a terra que transportam se faz um pouco alta e os emborca para o lado, assistí naquela desolação a um espetáculo memorável. Um homem junto à sua cabana sustinha nos braços uma ânfora funerária, não muito menor que ele, escavada pouco antes. Continha um esqueleto e quem sabe como teria sido possível acomodar o morto ali dentro que assim descarnado parecia a espinha de peixe do "Repasto imundo". Examinando a ânfora entrevi um ornato em que se via bem que a grega é a estilização de duas mãos que se apertam. O homem fez-me olhar outros vasos que tinha encontrado, e vi assim a mão com um olho ao meio

da palma para significar, suponho, que a primeira marca poética de humanidade, ainda anterior à oral, é a imagem gráfica, ou também para significar que a mão obedecia com rapidez ao olho seguro e que o defunto era talvez um archeiro. Outros ornatos combinavam em unidade cabeças de serpente e asas, o rastejar dos répteis e o faiscar do raio, lágrimas de mulher e o pautado das gotas da chuva, para fixar, imagino, um momento determinado da estação, fazer alusão a um rito nupcial ou quem sabe. Havia ali eufórbias, algumas figueiras da Índia na poeira e uma árvore dum certa majestade entre cujos ramos tinha sido construído uma espécie de falanstério de proporções inacreditáveis. Curioso, toquei-o imprudente e fugiram gritando, como obsessos, uma centena de papagaios desaparecendo como uma nuvem prodigiosa de bandeiras. São associações de idéias que me vêm à mente refletindo sobre algumas imagens poéticas de Pedro, antigas como o mundo e se fôsem usadas pelos quechuás, e me fizeram pensar numa poesia de D. Diniz conhecida há um ano. Dizia a poesias

Ua pastor ben talhada
cuidava en seu amigo
estava, ben vus digo,
per quant'eu vi mui coitada,
e diss': "Ôi mais non é nada
de fiar per namorado
nunca mulher namorada
pois que mi-o meu á errado.

Ela tragia'na mão
un papagai mui fremoso
cantando mui saboroso
ca entrava o verão,

e diss': "Amigo loução,
que faria por amores;
pois errastes tan en vão?"
E caeu antr'uas flores.

Ua gran peça do dia
jouv'ali, que non falava,
e a vezes acordava
e a vezes esmorecia,
e diss': "Ai! Santa Maria!
que será de mim agora?"
E o papagai dizia:
"Ben, per quanto eu sei, senhora".

"Se me queres dar guarida"
diss' a pastor, "di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m'e esta vida"
Diss'el: "Senhor comprida
de ben, e non vus queixêdes,
ca o que vos á servida
ergued'olho e vee-lo êdes".

A poesia árabe e a provençal que é sua filha, nos cantares dêste tipo, fazem falar o falcão. Será que não sentís com quanto de verdade, se enriqueceu o fabulejar desde que a audácia poética portuguesa do século XIV substituiu ao falcão o papagaio que é, de fato, monstruosamente, um animal falante? Além disso, a chegada inesperada do papagaio à poesia européia enchia-a duma côr tão verdadeira, faustosa e remota, embora real,

que a surpresa se tornava de qualquer modo como a sua lei mais secreta. Somente dois séculos depois um outro poeta europeu, Tasso, ousará citar o papagaio na Jerusalém Libertada e, embora o barroco estivesse a ponto de nascer, não voltando a si da surpresa da novidade de efeitos que ia espalhar-se, lhe chamará monstro. Chamá-lo-á monstro mas restituindo, é verdade, à palavra, quase o seu sentido latino como sinal mostrado pela virtude misteriosa das coisas afim de despertar a atenção e o afeto dos homens, e revelar uma verdade patenteando-a e provando-a ao mesmo tempo. Por causa do valor etimológico do vocábulo e também porque ela o tinha feito sofrer tanto, Petrarca chamou Laura altaneiro e raro monstro das mulheres. ...

Há, sem dúvida, um monstro em nós e nos faz sofrer e é o mal, mas avaliados e reunidos todos os elementos que em sua admirável dosagem constituem o estilo da arte de Antônio Pedro nós amamos nossa dor que do imprescrutável mistério da vida pode suscitar o encantamento poético duma pintura tão surpreendente.

GIUSEPPE UNGARETTI

A V I S O

Reconhecendo a justiça das reclamações recebidas pela nossa diretoria concernentes ao atrazo com que foram distribuidos aos assinantes os dois primeiros numeros de "Clima", pedimos desculpas por essa falta e garantimos que agora em deante a revista será distribuida com a maxima pontualidade e regularidade aos nossos assinantes da capital, do interior e dos outros estados a quem somos sumamente gratos pelo interesse que têm mostrado pela nossa revista.

A REDAÇÃO

Banco Mercantil de São Paulo S/A

OPERAÇÕES BANCÁRIAS EM GERAL — CORRESPONDENTES
NAS PRINCIPAIS PRAÇAS DO PAÍS E DO EXTERIOR

SEÇÃO DE CÂMBIO

Depósitos a prazo fixo e de prévio aviso — Depósito a prazo fixo com pagamento mensal de juros — Depósitos em Contas Correntes de Movimento
COFRES PARTICULARES DE ALUGUEL NA CASA FORTE

MATRIZ

Rua Álvares Penteado, 165
Caixa Postal, 4077
Telefone: 2-5133

Filial em Santos e agências em Bariri, Garça, Guararapes, Ibitinga, Itapéva, Itú, Pindamonhangaba, Piratininga, Rio Claro, Sertãozinho, Sorocaba, Vera Cruz e Atibaia

Agência Americana de LIVROS

GALERIA GUATAPARA

(B. de Itapetininga, 112) - Loja 21

Raridades Bibliográficas — Livros de arte — Últimas novidades nacionais e estrangeiras.

Assinaturas de Revistas e importação de Livros por encomenda.

JOÃO

ALFAIATE

As últimas novidades em tecidos ingleses e nacionais — Confeção finíssima.

João Vicente Matangrano

Rua Libero Badaró, 137, 4.º andar.
— Fone 2-6749

OBJETOS DE ARTE — DECORAÇÕES

LEVY

arte antiga e moderna

Tel.: 4-1727 — Rua Barão de Itapetininga, 197 — SÃO PAULO

SA
ONDE
TER

SA
PORT

AO

AÇOE

PAUL





493362

