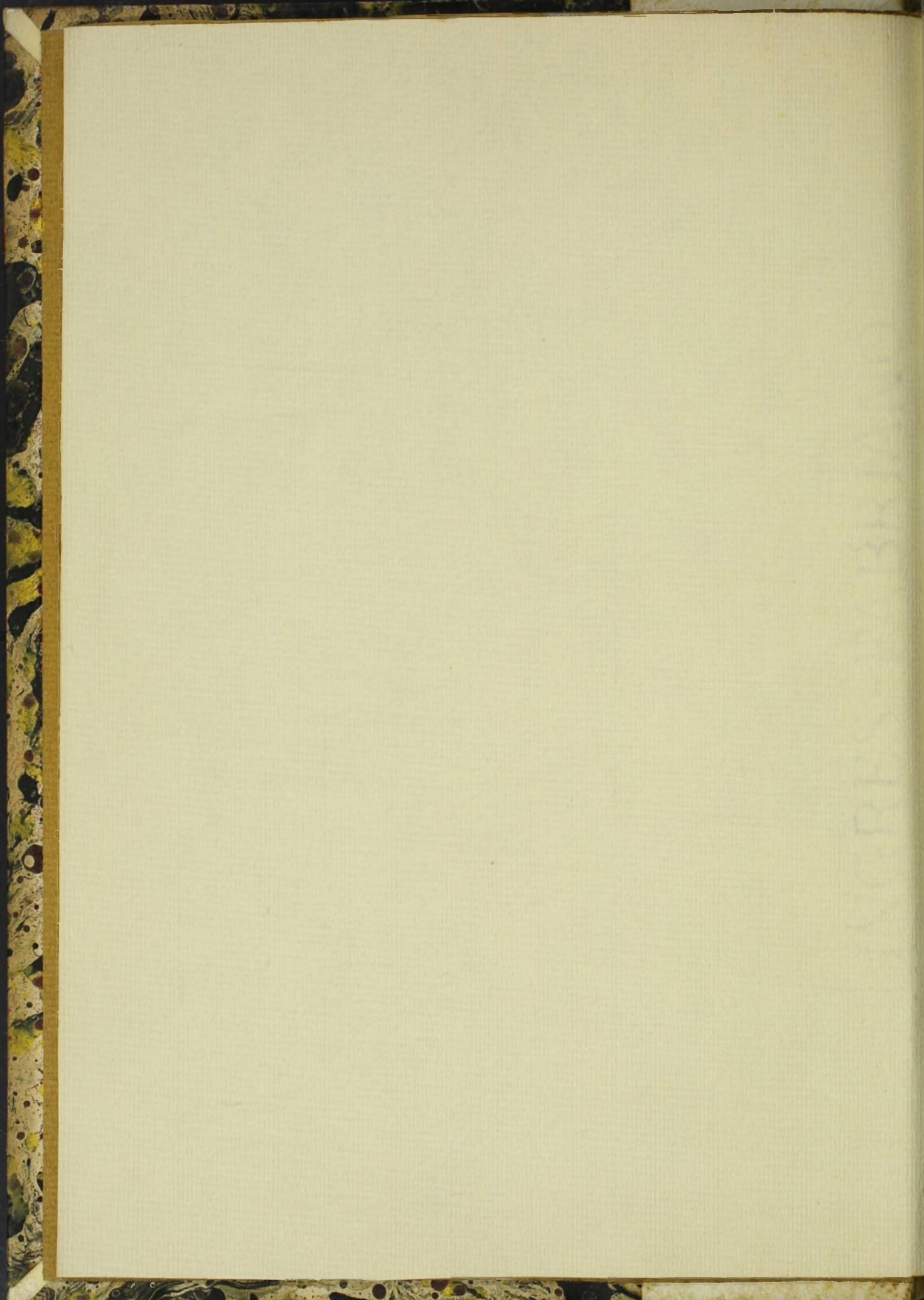
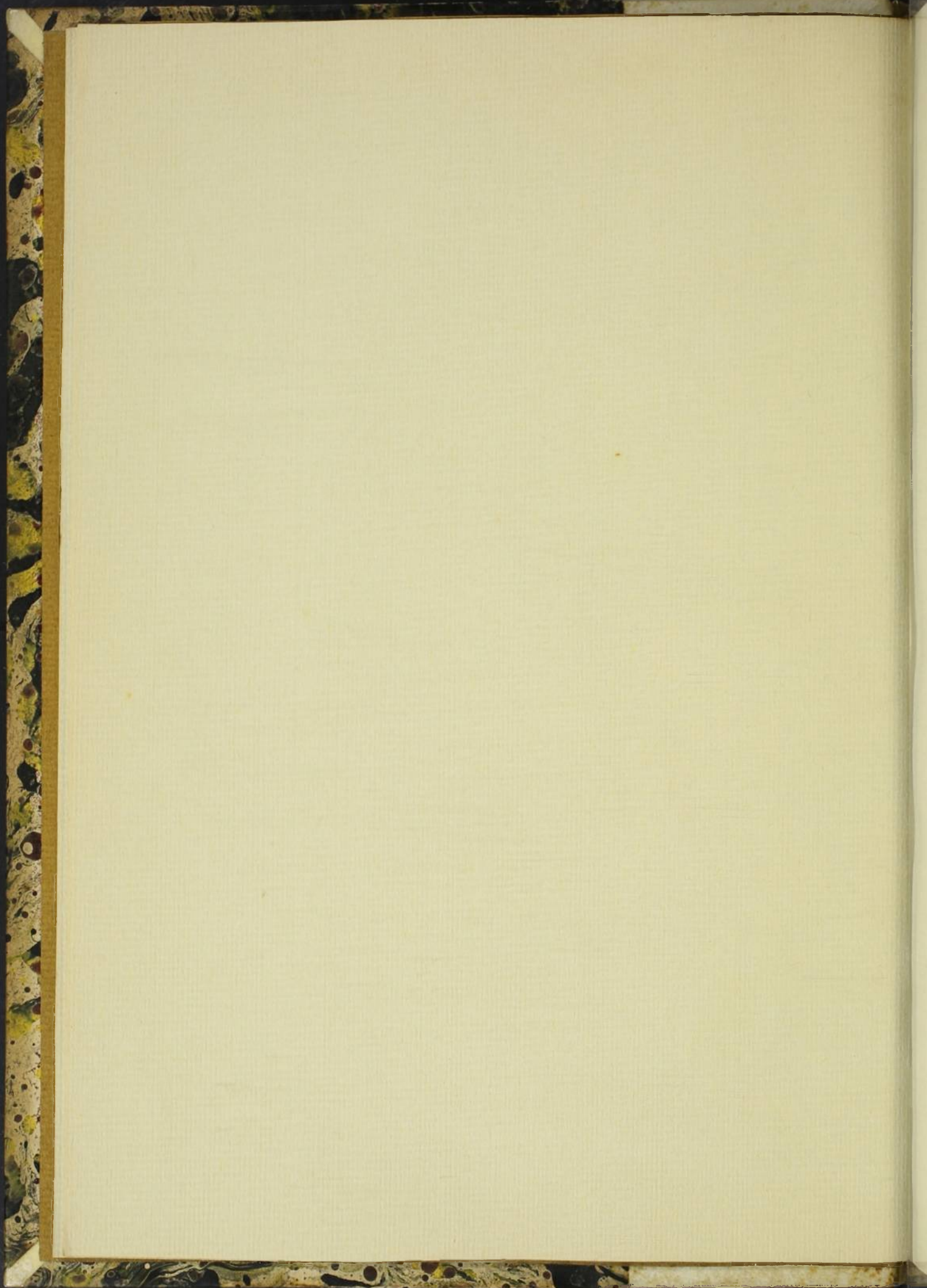


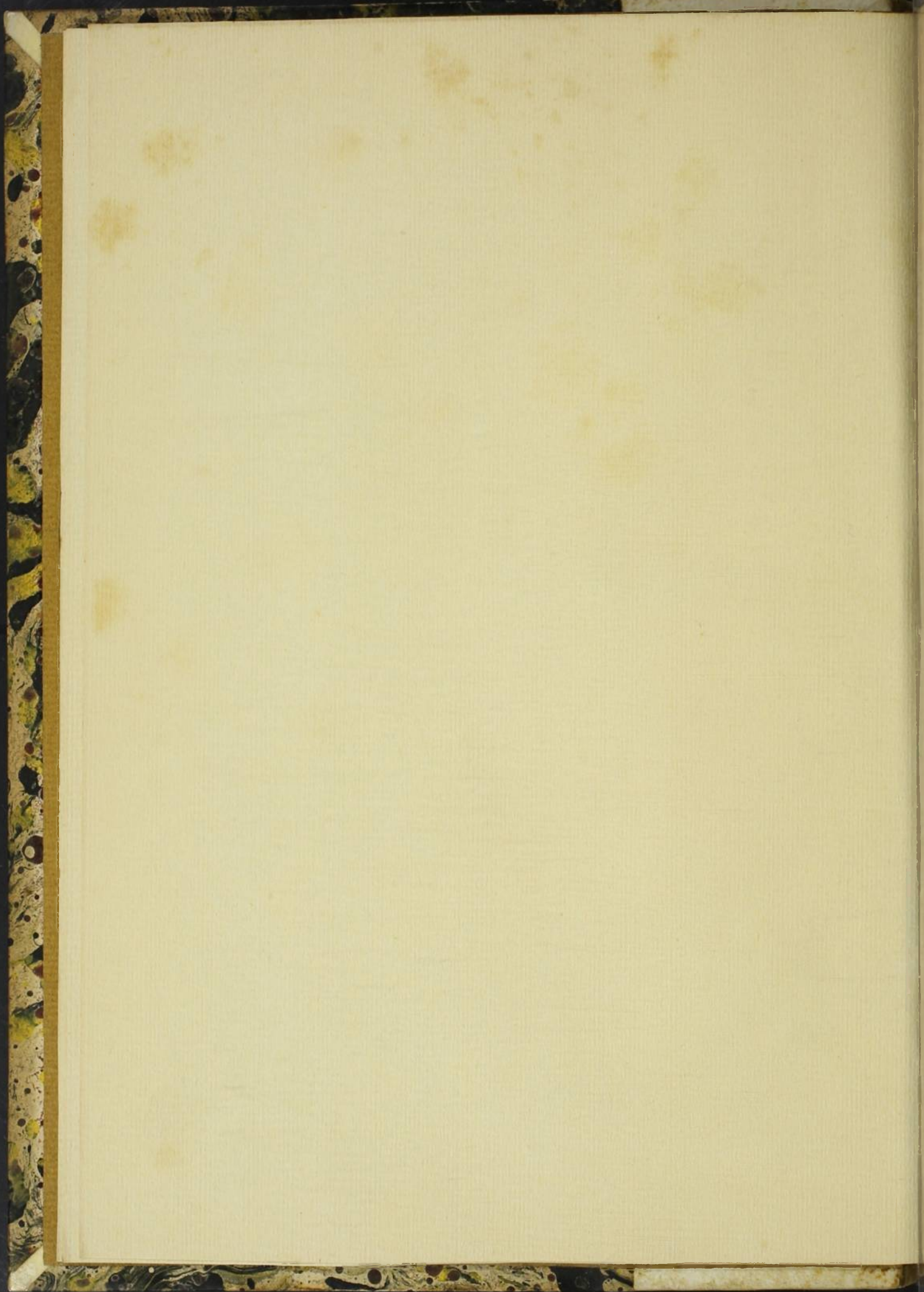
Le ne fay rien
sans
Gayeté

(Montaigne, Des livres)

Ex Libris
José Mindlin







CLIMA

4974
25

O romantismo francês	Alfred Bonzon
Spengler e o racionalismo	Vicente Ferreira da Silva
Notas sobre a poesia moderna na Inglaterra	José Eduardo Fernandes
Poesia	Pericles Eugenio da S. Ramos
O suicidio da Leocadia (conto)	Ligia Fagundes

Livros

Rúi Coelho

Música

Antonio Branco Lefèvre — Alvaro Bittencourt

Artes plásticas

Lourival Gomes Machado — Jacob Ruchti

Teatro

Décio de Almeida Prado

Cinema

Paulo Emilio

Economia e direito

Silvio Rodrigues.

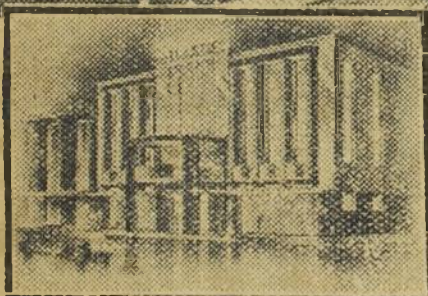
Variedade

EM SANTOS,

**divirta-se na praia
e repouse no**

Atlantico Hotel

À BEIRA do OCEANO



CASINO ATLANTICO

As mais belas paisagens das praias de Santos, podem ser contempladas do Atlantico Hotel.

Dos seus luxuosos apartamentos, das salas de estar, instaladas com todo o conforto, do salão de jantar com ar condicionado, das "terrasses" inferiores e superiores, onde quer que estejam os hospedes vêem sempre um retalho de praia doirada, uma linha azul do mar que se perde no horizonte. Diversões no Casino Atlantico, o mais suntuoso da America do Sul. Vá a Santos e hospede-se no Atlantico-Hotel — Praia do Gonzaga.

TRAJES DE ESPORTE

O CLICHÉ AO LADO MOSTRA UM NOVO E INTERESSANTE MODELO PARA CLUBE, PRAIA OU MONTANHA.

CONJUNTO de blusa-e-calça em tecido aberto, fio mercerizado, 4 bolsos, nuances de terra-cota, areia, verde-outono, perola rosada e branco. **210\$**

O MESMO modelo em tecido jaspé, tons de areia, bordeaux, azul-royal, marinho e damasco **188\$**

CAMISAS — BLUSAS —
PALETÓS — RAQUETAS
PARA TENIS — TACOS
PARA GOLF

CASA ANGLO-BRASILEIRA
Suc. de MAPPIN STORES



A' t
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

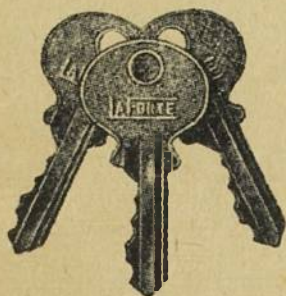
Distribuidora CASA GENIN — R. São Bento, 244

SÃO PAULO

A FONTE

A FECHADURA QUE FECHA E DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e Azulejos, Conjuntos Coloridos, Materiais para construções, Sanitários nacionais e estrangeiros.



Visite nossa exposição permanente

Carvalho, Meira & Cia. Ltda.

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



As viagens em transatlânticos e as excursões automobilísticas, já haviam determinado certos requintes nos artigos próprios para os viajantes cultos.

Agora, para as viagens aéreas, as malas e demais objetos devem apresentar uma extrema delicadeza aliada a uma perfeita durabilidade.

Visite V. S. a

CASA FUCHS

onde encontrará o que de melhor e de mais distinto existe no gênero.

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

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 — LENÇÓES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSU — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

PRUDENCIA CAPITALIZAÇÃO



VINTEM POUPADO VINTEM GANHO

CLIMA

ALFRED BONZON — O romantismo francês	3
VICENTE FERREIRA DA SILVA — Spengler e o racionalismo	35
JOSÉ EDUARDO FERNANDES — Notas sobre a poesia moderna na Inglaterra	44
PERICLES EUGENIO DA SILVA RAMOS — Poesia	62
LIGIA FAGUNDES — O suicídio da Leocádia (conto).....	65

●

LIVROS — Antonio Cândido

JULIEN GREEN — “Varouna” — Rúi Coelho	71
---	----

MÚSICA — Antonio Branco Lefèvre

Entender de música	79
O mês de Agosto	85
A temporada lírica — A. B.	88
“Música Viva”.....	89

ARTES PLÁSTICAS — Lourival Gomes Machado

O fenômeno Graciano	90
Construtivismo — Jacob M. Ruchti	95

TEATRO — Décio de Almeida Prado

Ainda Louis Jouvet	102
O Homem que veio jantar	105

CINEMA — Paulo Emilio

O Vilão ainda a perseguiu	110
---------------------------------	-----

ECONOMIA E DIREITO — Roberto Pinto de Sousa

Reflexões sobre a alta imobiliária — Silvio Rodrigues	125
---	-----

●

VARIEDADE

Opiniões sobre “Clima”.....	133
Documento	136

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

O ROMANTISMO FRANCÊS

(Conferencia realizada na Sociedade de Cultura Artistica)

Diz, algures, não sei que personagem cômica:

“Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement”.

Não estranhem, pois, que eu, dispondo-me a falar num ambiente dêstes, diante da bôca de cena, tenha um pouco a impressão de estar representando, como se fosse um ator, e um mau ator, pouco seguro do seu papel e atrapalhado, tal e qual o Petit-Jean de Racine, embora por motivo diverso.

É fácil discorrer sôbre um assunto vastíssimo como o Romantismo francês — difícil é saber como principiar. Extenso movimento, que abalou profundamente tanto as sensibilidades como as idéias, abrangendo tôdas as produções do espírito e coincidindo com o aparecimento de inúmeros escritores talentosos ou geniais, não só poetas mas ainda romancistas como Stendhal, Mérimée, George Sand e Balzac, filósofos, historiadores e críticos como Lemennais, Michelet e Sainte-Beuve, poder-se-á encarar o Romantismo francês, tão variado e amplo, de mil modos, seja pelo lado histórico, seja pelo lado filosófico e até pelo lado político. Nessas condições, o único recurso é destacar, de tão admirável assunto, um aspecto fragmentário e forçosamente incompleto, desprezando os outros. Se eu me restringir pois ao problema literário, não me culpem de deformação ou de mania per-

feitamente inocente e compreensível num professor de literatura que, naquele imenso còro de homens de gênio distingue de preferência os escritores mais caracteristicamente literários, isto é, os poetas e entre êsses os maiores: Lamartine, Vigny, Hugo e Musset. Aliás, as suas obras, por mais literárias, tanto pela riqueza do conteúdo como pela diversidade, refletem todos os aspectos do movimento romântico.

Ao crítico literário cumpre, em primeiro lugar, determinar as ligações do Romantismo francês com tudo que em França o precedeu ou, por outras palavras, usando, com a vossa permissão e para ser mais claro, de uma fórmula aparentemente paradoxal: existirá mesmo um Romantismo francês? — Na Inglaterra, na Alemanha, o Romantismo suscita um renascimento triunfal do mais puro gênio nacional: reatando, o Romantismo inglês, relações com a magnífica literatura da época de Shakespeare, coincidindo o Romantismo, na Alemanha, com a elevação desta a nação literária. — Já não se dá o mesmo em França, onde à primeira vista parece que a literatura romântica se sobrepõe às ruínas de uma tradição grandiosa, que dera à França, dentro da Europa, uma espécie de hegemonia intelectual. Mais ainda: há quem afirme que a literatura romântica se opõe a essa tradição, renegando-lhe o sentido e o valor original, atraindo, em suma, o próprio gênio da França em proveito dos gênios estrangeiros.

De fato, nas linhas gerais, as obras francesas anteriores ao Romantismo, não só as grandes obras clássicas como também as obras-primas do século XVI e até mesmo as do século XVIII, definem perfeitamente o espírito francês. Na sua diversidade, exprimem tôdas essas obras da nossa literatura um ideal de ordem, de clareza, de universalidade. Tomando como modelo o Homem, descrevem sem vãs lamúrias, mas tal qual ela é na realidade, a miséria humana. Um Rabelais, um Montaigne, um Molière, sem contar Voltaire,

lançam sôbre os nossos infortúnios o véu transparente de sua inteligente fantasia... Ou então procuram elas comover com intuitos instrutivos, exaltando as fôrças morais em estilo oratório — como é o caso de Rousseau, Malherbe, Corneille, Pascal — almas ardorosas, entusiastas, corajosas, inacessíveis ao desespero. Alguns, como Racine e La Fontaine, melancólicos e sonhadores por temperamento, sujeitando-se voluntariamente às regras de uma rígida disciplina, contêm as suas expansões, e dêsse recato provém a persuasiva doçura, o poder de sugestão que lhes dá tamanho encanto. — Em suma, repisando embora, por dever de ofício, coisas sabidas: a literatura francesa, dantes, exprimia o Homem em geral, mais que o indivíduo, era eminentemente moral e social, fundamentava-se num postulado de ordem superior a que sujeitava o homem, e, além disso, dobrava a forma às exigências da Razão — única, no seu entender, capaz de tornar esclarecidas e duráveis as obras do Espírito humano.

Ora, iniciando o Romantismo, Rousseau começa por atacar pelos alicerces o edifício das letras francesas. Dizia êle: “L’organe de la Vérité” será de ora em diante o Coração, não a Razão, acrescentando: quem nada sente nada aprende e não faz senão flutuar de êrro em êrro. A mestra da Verdade já não é a Razão, mas a Sensibilidade: tal o axioma fundamental da literatura romântica. Surge com ela um espírito novo, para alguns profundamente hostil ao antigo. Rousseau, alegam os inimigos do Romantismo, Rousseau o orgulhoso, o revoltado, que se julga livre perante a Natureza e em face de Deus, Rousseau o inimigo da Sociedade, infundiu na alma francesa um espírito pernicioso. Ajuntam mais que Rousseau não era francês de nascimento, que fôra educado em Genebra, numa religião cuja alma se afina mais pelo diapasão da sensibilidade inglesa ou alemã que pela nossa, que êle aparece exatamente quando, em França, chega ao auge a preferência pelas literaturas anglo-germânicas. Concluem daí que o Romantismo, em França,

é de importação estrangeira, não existindo por assim dizer Romantismo francês.

Convém reduzir essa afirmação às devidas proporções. É exato que o início do Romantismo provoca em França perturbações consideráveis e produz nas almas uma crise. Mas ligar à influência estrangeira a origem dessa crise é querer, por sectarismo, negar-lhe o verdadeiro sentido. Ao abalo geral das consciências, proveniente talvez de uma nova concepção do homem e das suas relações com o Universo, concepção essa derivada das pesquisas e descobertas científicas, a que se procedia em tôda a parte na Europa, a êsse abalo é que se deve ligar tal crise. Conforme circunstâncias especiais a cada um, a crise assume, nos vários países, aspectos peculiares, que dão feição característica aos diversos Romantismos.

As causas do Romantismo francês são, como se sabe: a decadência da disciplina católica e monárquica, surdamente minada desde o século XVII e abertamente visada, no século XVIII, pela crítica filosófica e social; um novo surto do individualismo francês, tão vivo do século XVI ao princípio do XVII nos costumes, senão nas letras; a confusão moral que deixa as almas sem guia, ao desamparo; e, finalmente, no que toca à literatura, o descrédito do gênio clássico, cuja seiva se esgotara. O prestígio das literaturas estrangeiras em França não significa absolutamente uma abdicação do Espírito francês. Ao contrário: o gênio francês, meio encolhido até então à sombra das tradições dos países latinos, abre-se larga e espontaneamente — a novos horizontes. Não se opera nas almas, sem sobressaltos e sem um certo mal-estar, essa lenta transformação, êsse progressivo enriquecimento. Tôdas as obras pre-românticas, de Rousseau a Chateaubriand, ressentem-se de um certo constrangimento e por isso não chegam à perfeição de verdadeiras obras-primas. O mal agrava-se gradualmente, à medida que às “delícias da sensibilidade”, de que já ouvistes falar, se vêm juntar as violentas impressões dos fatos da Re-

volução e do Império. Irrompe precisamente nessa época a geração dos grandes românticos, a dos Mestres do Romantismo francês.

Cabe a êsses grandes poetas sorver o suco abundante, mas ainda turvo, do século precedente, assimilá-lo e distilá-lo em obras de suprema beleza, em tudo conformes às nossas mais altas tradições. Tentarei prová-lo logo mais, e, sem ter a pretensão de afirmar que são obras-primas tôdas as obras dos nossos grandes poetas, a elas só me referirei. Essas obras rematam, a bem dizer por sorte, um edifício dantes inacabado — ou por desenvolverem completamente temas líricos até então apenas esboçados, ou porque insuflam mais vida às regras da antiga estética clássica. Dir-se-ia em suma que o lirismo romântico, ora elegíaco, ora descritivo ou pitoresco, ora épico ou filosófico, cumpre finalmente as promessas dos grandes poetas franceses que, a partir da Renascença, vasavam nos moldes da Antiguidade as suas obras-primas — que nunca, por isto ou por aquilo, conseguiram os nossos grandes clássicos igualar.

Tentarei, quanto possível numa simples palestra, caracterizar a nossa poesia romântica, conformando-me à sua evolução histórica. Voltarei pois a alguns dos grandes poemas do primeiro Romantismo, anterior a 1830, e mostrar-vos-ei como são reais as afinidades da nova poesia com as produções precedentes, clássicas ou pre-clássicas. Como os primeiros poetas românticos, Lamartine e Vigny, sempre se mantiveram meio arredados da Escola propriamente dita, é lícito começar por êles para, chegando a Hugo, e com êle à Escola chamada romântica, evocar-lhe a história, situando-a na atmosfera francesa e, passando então a Musset, e à recrudescência do mal romântico provocada pela revolução de 1830. Essa revolução, que suscitou novas inquietações e consagrou o fracasso da Restauração monárquica e religiosa, tem grande importância na história do Romantismo, e orientou para novos rumos Lamartine, Vigny e Hugo. Os seus versos, até então elegíacos ou pitorescos, passaram a

ser filosóficos ou épicos, obedecendo à inspiração política ou social — tendência essa tradicionalmente francesa, como por fim provarei.

Já em 1638, em época muito anterior à era clássica, quase dois séculos antes que as primeiras “Méditations” de Lamartine preludiassem à grande sinfonia romântica, o velho François Maynard, discípulo de Malherbe, dirigia a certa dama, velhusca mas sempre linda, no dizer do poeta que a cortejava há quarenta anos, umas estâncias ingênuas e fervorosas. Entre os protestos convencionais de paciência e respeito, próprios daquela época, brotam, repentina e antecipadamente, alguns dos mais legítimos temas do romantismo elegíaco: o amor, a melancolia e a saudade de quem vive, em terra estranha, penando langorosamente, longe do ente querido.

— Je sais de quel respect il faut que je t'honore
Et mes ressentiments ne l'ont pas violé.
Si quelquefois j'ai dit le soin qui me dévore,
C'est à des confidents qui m'ont jamais parlé.

L'âme pleine d'amour et de mélancolie
Et couché sur des fleurs et sous des orangers,
J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie
Et fait dire ton nom aux échos étrangers.

Sente-se incontestavelmente, na languidês melodiosa dessa estrofe, um éco prematuro dos futuros louvores poéticos aos céus da Itália — e servir-lhe-á de contrapêso, em canto alternado, o estupendo poema de Lamartine, escrito na baía de Nápoles:

A la molle clarté de la voute sereine
Nous chanterons ensemble assis sous le jasmin
Jusqu'à l'heure où la lune en glissant vers Mysène
Se perd en pâlisant dans le feux du matin.

Mas o que apenas desponta no poeta do século XVII, explode nos magníficos acordes, nas poderosas harmonias de Lamartine, pois a sensibilidade francesa, no correr dos séculos, fôra lentamente acumulando riquezas.

É o próprio Boileau que, na sua Arte poética, formulando a teoria da elegia, enuncia o seguinte, inesperado preceito:

“Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie”

Para que, como desejava Boileau, o coração do poeta se expandisse livremente, não era entretanto necessário quebrar as regras preciosas que a sabedoria clássica, legítima herdeira das tradições latinas, impõe à arte poética. Obedecem as mais belas poesias românticas, instintivamente, às leis do classicismo eterno: simplicidade e harmonia de composição, propriedade dos termos, acôrdo perfeito entre o estilo, o número e o pensamento. Até a lei tão peculiar ao classicismo francês, que veda ao poeta certas expansões indiscretas, essa lei de cortezia e humanidade não a transgrediram, na minha opinião, os mais ilustres dos românticos. Se os nossos grandes clássicos não brilharam, como podiam e deviam, na poesia lírica, não foi por se adstringirem a tais regras severas, que só elas dão solidez às obras literárias. Compensam, porém, de sobra, a meu ver, as suas falhas pela rígida disciplina moral, pela firme fé cristã que lhes serviu de alívio às mais amargas dores. Quem poderá, hoje em dia, discernir bem os sentimentos desses homens, que viveram num mundo criado, como dizia La Bruyère, há 6.000 anos e cuja história Bossuet considerava providencialmente orientada para o bem e a salvação do homem. Atacada, porém, pela base uma crença, estrita e exigente embora, mas profundamente tranquilizadora, percebendo o homem que, longe de ser êle o eixo de um mundo limitado, não passava de um átomo perdido no universo incomensurável; abalado pelos golpes dos filósofos — sem contudo ruir — o imponente e indestrutível edifício da fé cristã, o homem sentiu de re-

pena a sua solidão, o mistério do seu destino, o horror do inexorável escoamento dos dias, a angústia da vida e da morte. Do fundo dêsse abismo de tristeza, é que reboa a lírica e possante voz de Lamartine:

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
 Dans la nuit éternelle emportés sans retour
 Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
 Jeter l'ancre un seul jour...

Dessa radical transformação moral nascerá a poesia elegíaca, no seio de um povo morigerado por natureza, bem-humorado e inimigo de lamúrias. O "Lac" de Lamartine não será, pois, uma elegia dolente, não cantará as saudades de um moço desiludido que, à beira do lago do Bourget evoca uma determinada aventura sentimental. Será, na sua primorosa forma clássica, o clamor de uma geração inteira. Enquadrada numa elegia francesa, a simples história de um amor infeliz transborda e adquire sentido largamente humano. Assim pois não canta êsse poema a soledade de Lamartine abandonado por Elvira, canta a soledade do homem abandonado pelo seu Deus, descrente de ora em diante da eternidade, sentindo quanto é vã e efêmera a vida, a que o prendem o tempo e o espaço, e quanto são fugazes os dias que o arrastam para a morte inevitável. Contudo, num sublime arranco de inquebrantável coragem, apostrofando a natureza resplandescente e impassível, o poeta exorta-a a conservar indelevelmente a recordação dos seus amores fugitivos.

O lac! l'année à peine a fini sa carrière,
 Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
 Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
 Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes;
 Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés;
 Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
 Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
 On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
 Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
 Tes flots harmonieux.

Êsses versos exaltados, em que o poeta interpela o tempo inflexível, ressoam em tôdas as memórias. Limito-me pois a citar as últimas estrofes, desagradando embora aos admiradores de Lamartine porventura aquí presentes:...

Eternité, néant, passé, sombres abîmes,
 Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
 Parlez: nous rendrez-vous ces extases sublimes
 Que vous nous ravissez?

O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
 Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
 Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
 Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
 Qui pendent sur tes eaux!

Qu'il soit dans le zéphir que frémit et qui passe,
 Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
 Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
 De ses molles clartés!

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
 Que les parfums légers de ton air embaumé,
 Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
 Tout dise: "ILS ONT AIMÉ!"

Obedecendo ao pendor do espírito francês, amigo de generalizar, transmuda-se em meditação moral a evocação de Elvira, e a imagem desta, idealizada, dilue-se nas harmónicas vibrações das ondas. Tal qual uma oração, termina num surto da vontade, num grito de esperança, o mais antigo

e talvez o mais ilustre dos poemas líricos de um povo avêso, por temperamento, às lamentações inúteis. O poema, pela novidade da forma, causou sem dúvida surpresa aos contemporâneos e chocou os acanhados Aristarcas da época: O homem de gosto, a quem se devem estas linhas, esquecêra de certo os versos de Maynard: entretanto Lamartine, dando vida ao lago e alma ao mundo exterior, dispondo, já se vê, de recursos superiores, cede ao mesmo impulso que levara o velho poeta do século XVII a confiar aos mares e às laranjeiras insensíveis da Itália a sua mágua amorosa. Respondendo às injustas censuras dos falsos clássicos, bem poderia Lamartine retrucar-lhes com o exemplo desse clássico legítimo, hábil e fiel discípulo de Malherbe. Como quer que seja, não insistamos nestas analogias: não há negar que toda poesia verdadeira vive exclusivamente de renovações constantes. Era nosso intuito apenas provar que, no “Lac”, um material poético novo funde-se em fôrmas antigas e amolda-se insensivelmente às nossas tradições. Cabe a mesma observação à maioria dos mais belos poemas das “Méditations” e das “Harmonies”.

E aplica-se para mim o conceito, igualmente, a Vigny. Tal e qual Lamartine, e mais que êle talvez, o recatado Vigny começou como poeta elegíaco — pois, seja qual fôr o título dos seus primeiros poemas: “Poèmes antiques”, “Poèmes judaïques”, “Poèmes modernes”, neles vibra, incessante, um queixume, uma secreta mágua. Ao contrário de Lamartine e de Hugo, Vigny sofreu incontestavelmente do mal romântico: sentindo desde a infância a tortura do isolamento, considera-se sinceramente uma vítima, condenada pelo destino à solidão e ao desespero. Mas, a sua altivez estoica e aristocrática proíbe-lhe as declamações e as efusões de caráter pessoal. Fingindo, pois, nos seus poemas pintar épocas remotas, os cenários suntuosos e a aparente indiferença do poeta não lhe escondem a ternura, a amargura e o orgulho. Essa constante e surda vibração põe-lhe a alma a descoberto, como sucede a Racine, que às suas personagens mais

individualizadas, mais cheias de vida, empresta a paixão, a doçura e a trágica desolação da sua alma. Vigny introduz na poesia francesa uma mitologia nova, a dos mistérios cristãos, pois consagrando embora alguns poemas tristonhos e voluptuosos à antiguidade pagã, à Bíblia — fonte de inexgotável poesia onde se abeberam os mais incrédulos — é que êle pede os seus símbolos prediletos: Eloa, ou a irmã dos Anjos, a filha de Jefté, Moisés... Interpreta porém essas augustas personagens como bem lhe parece, à maneira de Racine, que também moderniza os heróis de Homero e de Eurípides. Num dos seus poemas mais conhecidos, assim como Racine lança, em péso, contra a sua Phèdre cristã, a terrível mitologia antiga, Vigny, na mais alta figura da antiguidade sagrada, rodeada pelo cenário solene do deserto e pelos hebreus em caminho da Terra de Promissão, simboliza o homem de gênio moderno, sobranceiro e solitário, desesperado por não poder abarcar o seu sonho:

Le soleil prolongeait sur la cime des tentes
 Ces obliques rayons, ces flammes éclatantes,
 Ces larges traces d'or qu'il laisse dans les airs,
 Lorqu'en un lit de sable il se couche aux déserts.
 La pourpre et l'or semblaient revêtir la campagne.
 Du stérile Nébo gravissant la montagne,
 Moise, homme de Dieu, s'arrête, et, sans orgueil
 Sur le vaste horizon promène un long coup d'oeil.

Tema incontestavelmente novo e que não existe na literatura clássica: criando o mito do herói solitário, Vigny concretiza nele o sentimento essencialmente romântico da solidão. Apenas, com a discreção de um Racine, sugere — não insiste. Sugere, pela magestosa evocação do sol que some lentamente na areia do deserto, a idéia de um fim cheio de soberbia e de íntima revolta, bastando-lhe a rápida insinuação negativa do “sans orgueil” para dar, melhor que as eloquentes declamações de um Rousseau ou de um Chateaubriand, a idéia do imenso desânimo a que succumbe o mais poderoso dos homens:

Et, debout devant Dieu, Moïse ayant pris place,
 Dans le nuage obscur lui parlait face à face.
 Il disait au Seigneur: "Ne finirai-je pas?
 Où voulez-vous encor que je porte mes pas?
 Je vivrai donc toujours puissant et solitaire?
 Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.
 Que vous ai-je donc fait pour être votre élu?
 J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
 Voilà que son pied touche à la terre promise.
 De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise,
 Au coursier d'Israël qu'il attache le frein;
 Je lui lègue mon livre et la verge d'airain.

Desenrolam-se, tangidas pelo mesmo estribilho, as três coplas do monólogo sublime em que o homem predestinado fala ao seu Deus silencioso, com a simplicidade estilizada e hierática das tragédias de Racine — e a peripécia final é um modelo de reticente classicismo:

Or, le peuple attendait, et, craignant son courroux
 Priait sans regarder le mont du Dieu jaloux;
 Car s'il levait les yeux, les flancs noirs du nuage
 Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,
 Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
 Enchainait tous les fronts courbés de toutes parts.
 Bientôt la haut du mont reparut sans Moïse.
 Il fut pleuré. — Marchant vers la terre promise,
 Josué s'avancait pensif, et palissant,
 Car Il ETAIT DÉJÀ L'ÉLU DU TOUT-POUISSANT.

Não haverá mais romântica conclusão de poema do que esse último verso, tão revoltado, tão amargo — e tão rigorosamente clássico de forma. Assim, pois, os poemas de Vigny, do mesmo passo que renovam ou antes alteram a sensibilidade à moda romântica, dão-lhe feitiço genuinamente clássico.

Chegando, por fim, a Vitor Hugo, terceiro, depois de Lamartine e Vigny, dos grandes poetas do primeiro período do Romantismo, torna-se ainda mais fácil provar as liga-

ções da poesia romântica com a literatura anterior. Isso porque as poesias de Vítor Hugo — que viria a ser o chefe da Escola Romântica — por um singular acaso, nessa época ainda em nada contradizem as tradições francesas.

Filho de um general do Império, neto de um marceneiro, bisneto de um sapateiro, Vítor Hugo não herda, como Alfonse de Lamartine e o conde Alfred de Vigny, o que o gênio francês tem de mais requintado. Corre-lhe nas veias o sangue do povo de França, o sangue rubro da Revolução, o sangue azul da Vendéia: êle não é, como Vigny, filho de um velho fidalgo, que pega à noite o filho ao colo para contar-lhe histórias do tempo passado: é o terceiro filho do general Hugo, soldado do Império, que anda combatendo a tôrto e a direito pela Itália e pela Espanha, arrastando consigo a família. Assiste desde pequeno aos imponentes acontecimentos de uma época dramática; aos 15 anos sonha com lutas e vitórias — não com frioleiras. “Je serai Chateaubriand ou rien”. A melancolia, o mal do século são, para êle, simples temas literários. Dera-lhe a sorte um esplêndido, um prodigioso talento verbal, e êle, com o bom-senso peculiar ao povo, resolve aproveitar êsses dons: escolhe a profissão das letras, vence em vários concursos, casa-se aos 20 anos, publica na mesma época as suas primeiras obras, já é ilustre aos 25 anos e rico aos 30. Tem-se dito e repetido: nunca houve mocidade tão pouco romântica como a de Hugo. E o seu maior valor é, exatamente, não ter a princípio introduzido novidade alguma nas letras francesas. Respirando os seus temas no ar da época, ligado pela mãe aos meios monarquistas e legitimistas, com cujo apôio conta, começa por celebrar a monarquia em odes líricas, tão puramente clássicas como as de Malherbe e Jean-Baptiste Rousseau, rivalizando com os mestres na exuberante abundância de idéias e na imaginação verbal.

Nesse meio tempo, funda com os irmãos um jornal — “Le Conservateur littéraire”, logo substituído pela “Muse Française”. Fazendo relações com os seus jovens colabo-

radores, toma parte nas discussões cada vez mais acaloradas entre os partidários retardados do classicismo e os jovens românticos. Pouco a pouco, incitado pela estupidez teimosa dos burgueses voltaireanos do “Globe”, liberais em política e tradicionalistas em literatura, Hugo — campeão da liberdade em arte — resolve chefiar a nova escola. Nem por isso, porém, repudia êle sistematicamente tudo que em França o precedeu. Chega, no ardor do combate, a terçar lanças no teatro, tentando derrubar a tragédia, baluarte do classicismo — mas perde inevitavelmente a partida, porque êsse gênero não prescinde do estilo nobre, cujo abuso é entretanto censurável em outros gêneros. O pitoresco realismo, intuitivo nesse poeta, homem do povo, assemelha-se ao de Boileau — acanhado e contraditório nas suas teorias, mas satírico saboroso quando escarnece dos confessores babados pelas suas amáveis e elegantes penitentes:

Le premier massépain pour eux, je crois, se fit
Et le premier citron à Rouen fut confit.

Tal e qual Boileau, mas com furos acima dêle — sosseguem — gosta de têrmos pitorescos, de polir a forma, de praticar proezas técnicas. Não só a Boileau — poeta realista ainda meio desageitado — mas a algumas das vítimas de Boileau, a certos poetas do início do século XVII, tão genuinamente franceses, tão francamente plebeus, a um Théophile de Viau, a um Saint-Amant é que se poderá comparar o Hugo primitivo, não o Hugo das “Odes”, herdeiro dos séculos clássicos, mas o Hugo das “Ballades” e até o Hugo das “Orientales”. Um Saint-Amant ou um Théophile de Viau superior, parente de Ronsard pelo talento rítmico, com algumas tinturas de Boileau: assim se definiria perfeitamente um gênio semelhante ao do jovem chefe da Escola romântica. Os assuntos das suas “Ballades”, pede-os a alguns dos seus amigos, grandes amadores da cintilante idade média de Walter Scott, do satanismo byroneano, e das fantásticas lendas germânicas — tratando-os, porém, à francesa, não

consegue, nem talvez tente, banhá-los na exótica e barulhenta atmosfera irreal das lindíssimas “Baladas” de Goethe. Pintando ambientes fantasmagóricos, tinge-os com o realismo brilhante mas veladamente irônico de um Théophile de Viau ou de um Saint-Amant:

“Que j’aime à voir”, diz Saint-Amant num dos seus mais célebres poemas, intitulado “La Solitude”:

Que j’aime à voir la décadence
Des ces vieux châteaux ruinés,
Contre qui les ans mutinés,
Ont déployé leur insolence!
Les sorciers y font leur Sabbat;
Les démons follets s’y retirent,
Qui d’un malicieux ébat
Trompent nos sens et nous martyrisent;
Là se nichent en mille trous
Les couleuvres et les hiboux.

L’orfraie, avec ses cris funèbres,
Mortels augures des destins,
Fait rire et danser les lutins
Dans ces lieux remplis de ténèbres.
Sous un chevron de bois maudit
Y branle le squelette horrible
D’un pauvre amant qui se pendit
Pour une bergère insensible.

Ouçam agora uma ode de Théophile de Viau:

Un corbeau devant moi croasse;
Une ombre offusque mes regards;
Deux belettes et deux renards
Traversent l’endroit où je passe;
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquais tombe du haut mal;
J’entends craqueter le tonnerre;
Un esprit se présente à moi;
J’ois Carron que m’appelle à soi,
Je vois le centre de la Terre.

Para dar de Hugo um exemplo, escolho um dos poemas mais conhecidos, que ilustra bem a minha tese. Ex-

plica Hugo, em nota, servirem de pretêsto a êsse poema, à moda oriental, os Djinns, espíritos noturnos, gênios naturalmente maléficos, que infundem terror aos pacíficos moradores de uma cidadinha árabe. Zumbindo ao longe, vai-se aproximando gradualmente o enxame de Djinns, até despenhar-se em catadupa :

Murs, ville,
Et port,
Asile,
Du mort,
Mer grise
Où brise
La brise
Tout dort.

Dans la plaine
Nait un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche,
L'écho la reedit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit,
Comme un bruit de foule
Qui tonne et qui roule,
Et tantôt s'écroule,
Et tantôt grandit.

Dieu! la voix sépulcrale
 Des Djinns!... — Quel bruit ils font :
 Fuyons sous la spirale
 De l'escalier profond!
 Déjà s'éteint ma lampe,
 Et l'ombre de la rampe,
 Qui le long du mur rampe,
 Monte jusqu'au plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
 Et tourbillonne en sifflant.
 Les ifs, que leur vol fracasse,
 Craquent comme un pin brûlant.
 Leur troupeau lourd et rapide,
 Volant dans l'espace vide,
 Semble un nauge livide
 Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près: — Tenons fermée
 Cette salle ou nous les narguons.
 Quel bruit dehors! Hideuse armée
 De vampires et de dragons!
 La poutre du toit descellée,
 Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
 Et la vieille porte rouillée
 Tremble à déraciner ses gonds.

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure;
 L'horrible essaim, poussé para l'aquilon,
 Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure.
 Le mur fléchit sous le noir bataillon.
 La maison crie et chancelle penchée,
 Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
 Le vent la roule avec leur tourbillon!

A meu ver, Hugo, nesse texto, com muito maior perfeição artística, visa o mesmo efeito que os seus longíquos, mais modestos mas também encantadores precursores. Dada a incredulidade, o prosaísmo rasteiro, se quiserem, fundamentais do espírito francês, não cuidam os poetas franceses propriamente de infundir terror. Compõem o melhor possível uma imagem terrífica, sem ligar-lhe impor-

tância demasiada. Se me permitem a expressão, pensam mais em provocar um gôzo intelectual que em convencer, têm em mira um efeito grandioso de arte, e dispendo da necessária técnica, conseguem-no sem dificuldade. Há nas “Ballades”, vários exemplos, talvez ainda mais surpreendentes, dessa extraordinária virtuosidade, entre outras as narrações da idade-média, intituladas “Les pas d’armes du roi Jean”, compostos de 32 estrofes de 8 versos de 3 sílabas cada um:

Ça, qu’on selle,
 Ecuyer,
 Mon fidèle
 Destrier.
 Mon coeur ploie
 Sous la joie,
 Quand je broie
 L’étrier.

Alinham-se paradoxalmente na “Chasse du Burgrave”, 50 estrofes, cada uma de 2 octasílabos e dois monosílabos de rimas emparceiradas:

Daigne protéger notre chasse,
 Châsse
 De Monseigneur Saint Godefroi,
 Roi.
 Si tu fais ce que je désire
 Sire,
 Nous t’édifierons un tombeau
 Beau...

Quero explicar porque insisto tanto nestas leves obras-primas ,abafadas talvez posteriormente por uma enorme produção. É que nelas se evidenciam as origens, para assim dizer artezãs do gênio de Hugo, tão profundamente arraigado na raça. Hugo cinzela e burila de fato a sua língua, como o marceneiro loreno, seu avô, cavava e esculpia a madeira. Talvez se possa acrescentar que a perfeita objetividade dêsses poemas, em que não transparece o mais tênue sentimentalismo ,sujeito às variações da moda e, especial-

mente em França, arriscado a cair no ridículo, essa perfeita objetividade torna essas obras mais duráveis que outras, mais pretenciosas. Em todo caso, lendo as “Odes et Balades” e as “Orientales” e admirando a incomparável perícia do autor, compreende-se o espanto e o entusiasmo dos contemporâneos. Compreende-se que os moços de então, poetas, pintores e escultores, agrupados em tórno de Hugo, saudassem nele um mestre. Voltaremos daqui há pouco a Hugo e aos poemas da idade madura, quando falarmos na segunda fase do Romantismo, posterior a 1830, época em que os gênios de Lamartine e Vigny, igualmente, se expandiram. Deter-nos-emos porém alguns instantes na Escola romântica, pois dela é que jorra, como um astro fulgurante e efêmero, que em rápida e esplendorosa carreira gasta a própria substância, o quarto dos grandes genios românticos, isto é, Alfred de Musset.

Terminara a primeira geração romântica, a que pertenciam Lamartine, Vigny e Hugo que, sem terem a mesma idade, publicaram ao mesmo tempo as suas primeiras obras. O caçula, Alfred de Musset, entrando na glória literária, faz até certo ponto figura de discípulo dêsses grandes mestres. Chamaram-lhe acertadamente — o “enfant terrible” do Romantismo — mais que terrível, de fato, foi êle criança: com êle penetra a mocidade, tanto na poesia romântica como na poesia francesa. Aliás, a obra de Musset representa unicamente um dos mais típicos e encantadores aspectos da tão espetacularmente chamada Escola Romântica. Os escritores pertencentes primeiro ao grupo de Gustave Nodier depois ao de Hugo, se não eram todos jovens, tinham entusiasmo e vivacidade de sobra, eram alegres e descuidados e porisso mesmo não se deve dar demasiada importância literária à sua furia contra os clássicos de cabeleira. Foi nos salões do Arsenal, de que era bibliotecário Gustave Nodier — o homem mais letrado, mais fino e curioso que tem existido — que se reuniu, cêrca de 1824,

logo depois de aparecerem as primeiras obras de Lamartine, Vigny e Hugo, o primeiro grupo de jovens românticos, isto é, o primeiro cenáculo. Existe uma deliciosa composição de Tony Johannot, gravador da época, representando uma “soirée” no Arsenal, em que se vêem as beldades daquele tempo num turbilhão romântico, mas muito pouco melancólico, valsando, abraçadas aos seus pares. Não só era uso dansar no Arsenal, como também conversar, de preferência sobre assuntos do agrado do dono da casa, referentes a uma idade-média das mais fantásticas, onde medravam à vontade o exotismo, o satanismo, o vampirismo — sem que ninguém levasse o caso muito a sério, nem mesmo o próprio Nodier. Não se negue porém inteiramente aos primeiros românticos um quê de sonhadora melancolia, um monarquismo e um misticismo copiados do Sr. Chateaubriand. Mas, quando ao salão do Arsenal sucedeu o de Vítor Hugo, evaporou-se do segundo cenáculo a tal idade-média “pendule et troubadour”, de que algures fala Gauthier. Quem quiser ficar conhecendo bem os jovens admiradores de Hugo, lerá ou relerá os “Souvenirs” de Gauthier e a sua deliciosa história do Romantismo, infelizmente inacabada. O bom do Gauthier, sorrindo complacentemente ao recordar as estravagâncias dos seus companheiros de mocidade, só fala na esplêndida robustez dessa rapaziada sadia. Entusiasmados pelas façanhas da grande Revolução, vêem êles em Vítor Hugo o jovem general, que comanda o assalto às bastilhas decrépitas, e, na batalha do “Hernani”, ostentando coletes vermelhos e mastigando salsichas de alho, assombram com a sua insolente mocidade e o seu exuberante bom-humor os burgueses esbaforidos. Mais tarde, após a Revolução de 1830, êsses rapazes de que Hugo, cada vez mais preocupado com a política, aos poucos se separa, fundam o que se chamou o “Petit Cénacle”. Levando então ao auge a excentricidade, adotam trajes exóticos, bebem vinho no crâneo de um oficial do Império, roubado ao pai de Gerard de Nerval, por não poderem nele beber a água do mar, à moda de “Hans

d'Islande". Tudo isso, porém, simples farças de boêmios e de estudantes, de gente alegre, de bons franceses, parodiando excelentemente o Romantismo:

"Il était de mode alors dans l'Ecole romantique, diz Gauthier d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavérique, s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords. Les femmes sensibles vous trouvaient intéressant, et, s'apitoyant sur votre fin prochaine, abrégeait pour vous l'attente du bonheur pour qu'au moins vous fussiez heureux en cette vie. Mais une santé vermeille égalerait cette douce et charmante physiologie qui essayait vainement de s'attrister".

A primeira obra-prima de Musset espelha bem a alegria, o verdor d'esses moços. Quando Musset, em 1830, publica os "Contes d'Espagne et d'Italie", já era conhecido como o "enfant-gâté" do Cenáculo. Aos 14 anos fôra apresentado a Hugo pelo seu camarada Paul Foucher, cunhado do Mestre, — e, aos 17, convidado para as recepções do Arsenal, a todos seduz com os seus espirituosos paradoxos, a sua linguagem de estudante e, principalmente, a frescura e a sensibilidade dos seus primeiros ensaios poéticos. Acaso, ali, na

grande boutique
romantique

como êle, entre irônico e comovido, mais tarde apelida a roda de Nordier e Hugo, acaso perceberiam bem a irreverência do jovem Musset que, na "Ballade à la lune", desafia não só os burgueses escandalizados, mas o próprio mestre da nova doutrina romântica, com quem rivaliza malabarismo das rimas?

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i.

Como quer que fosse, não tardou a explicação: de fato, pouco depois dos “Contes”, apareceram as “Secrètes-pensées de Raphael, gentilhomme français”, que tratam com igual desenvoltura o Romantismo e o Classicismo, e os românticos militantes, discípulos de Hugo, ficam então sabendo que o jovem poeta não é dos deles:

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
 Classiques bien rasés à la face vermeille,
 Romantiques barbus au visage blêmi!
 Vous qui des grecs défunts balayez le rivage,
 Ou d'un poignard sanglat fouillez le moyen-âge,
 Salut! — J'ai combattu dans vos camps ennemis.
 Par cent coups meurtriers devenu respectable,
 Vétéran, je m'assois sur mon tambour crevé.
 Racine rencontrant Shakespeare sur ma table,
 S'endort près de Boileau qui leur a pardonné.

Três anos depois, expande a sua verve chocarreira à custa de Lamartine e o suscetível cantor de Elvira, melindrado, nunca lhe perdoará:

Vous me demanderez si j'aime la nature
 Oui: — j'aime fort aussi les arts et la peinture
 Le corps de la Vénus me semble merveilleux
 La plus superbe femme est elle préférable?
 Elle parle, il est vrai, mas l'autre est admirable
 Et je suis quelque fois pour les silencieux.
 Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
 Les amants de la nuit, des lacs, des cascates,
 Cette engeance sans nom, que ne peut faire un pas
 Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas.
 La nature, sans doute, est comme on veut la prendre.
 Il se peut, après tout, qu'ils sachent la comprendre;
 Mais eux, certainement, je ne les comprends pas.

Assim, pois, Musset, desde o início da sua carreira poética, inscreve-se num partido independente. Despreza as discussões estéreis, tão do agrado de uns, e os ares languinhetos de outros, bem intencionados, mas imitadores tolos e

caricatos de um alto e venerável vulto — pois Musset, dirigindo embora contra Hugo as suas setas maliciosas, respeitava Lamartine. Zomba da insinceridade, do que está na moda, e de tôda e qualquer hipocrisia. Com êle torna a entrar na poesia romântica — rica até então de tantas obras sérias e essencialmente francesas, a ora exuberante ora discreta alegria de outrora, sorvida nas límpidas fontes do bom-senso nacional. Já disseram que Musset

“se rattache à la lignée de ces très libres esprits, un Mahurin Régnier, un La Fontaine, un Molière, nourris du suc des anciens et cependant très modernes, n’ayant peur ni des choses ni des mots, grands ennemis non seulement de tout mensonge, mais de toute affectation”.

Mais tarde, passada a crise dolorosa que lhe escangalhou a vida, torna êle ostensivamente, em várias das suas derradeiras obras primas, às mesmas fontes inspiradoras. Mais ainda: vêr-se-á que êle acredita sinceramente nessa reconciliação entre Shakespeare e Racine que já, aos 20 anos, sem que houvesse nisso leviandade, proclamára. Por um singular paradoxo, Musset — único poeta francês em cujas peças teatrais se distinguem reflexos do gênio de Shakespeare — foi quem desbancou a pueril escola dramática de Hugo, rehabilitando e colocando no seu lugar verdadeiro as obras primas trágicas de Racine. Finalmente, o maior encanto dos seus últimos poemas, repassados embora de melancolia e pungente saudade, reside no antigo equilíbrio, na discreção herdada de Marot ou de La Fontaine, que lhe encobre as lágrimas num sorriso:

Ainsi frère tu t’en reviens
 Du pays dont je me souviens
 Comme d’un rêve
 De ces beaux lieux où l’oranger
 Naquit pour nous dédomager
 Du péché d’Eve.

Essa terra de que o poeta, no fim da vida, se recorda

“comme d'un rêve”,

era a mesma que êle, antes de conhecer, evocara no seu primeiro compêndio de versos, pintalgando-a de exotismo convencional, em dramas descabelados e sanguinolentos. Era essa mesma Itália, onde o moço irreverente, colhido na própria armadilha, daria mais tarde provas do mais desarrazoado romantismo. De fato, o que há de mais dramático no caso de Musset é êsse temperamento, onde ao mais claro espírito francês se alia uma transbordante sensibilidade que, inevitavelmente, o expõe ao contágio de todos os germes malsãos então existentes no ar. Zomba do Romantismo nos seus poemas e vive, entretanto, a mais fúriosamente romântica das vidas.

Não se trata já, porém, de lânguido Romantismo conservador e conformista, tímido ainda, do grupo de Nodier, crente da restauração monárquica e da religião. Nem era também o Romantismo pitoresco e artista, saudosamente descrito por Théophile Gautier. Com Musset, surge, depois de 1830, uma geração mais inquieta e desiludida que a precedente. Nasceria o “enfant du siècle” descrente já da glória, do rei e de Deus: o herói byroneano, até então simplesmente simbólico, passa a servir de modelo. Essa crise, marcando o apogeu do Romantismo, serve-lhe ao mesmo tempo de remate e, como um resíduo, fica nas almas românticas, sobranceiras à multidão desprezível, insaciáveis e solitárias, o gôsto de a si mesmo se adorarem, a pretêsto de paixão amorosa. Tudo disse, do mal romântico e da aventura de Musset em Veneza, um livro admirável, saído da pena parcial do escritor Maurras. Mas quanto mais insensata a aventura, tanto mais extraordinário o poeta, que soube tirar do seu doido sofrimento uma lição imortal:

Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
 Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
 Que les noirs Séraphins t'ont faite au fond du coeur:
 Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
 Mais, pour en être atteint ne crois pas, ô Poète!
 Que ta lyre, ici-bas, doive rester muette:
 Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
 Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots...

Enquanto Musset acompanha a França nos desvarios que se seguem à revolução de 1830, nesse mesmo ambiente renovam as suas forças os três grandes poetas, a cuja estréia acima nos referimos. Não será possível analisar em conjunto tôdas as obras poéticas dêsse seu segundo período de genial expansão. O que importa, porém, não é segui-los na sua evolução artística, tão fiel, como dissemos, às tradições nacionais — é indicar de que maneira as obras-primas da maturidade dos grandes românticos, tanto pela inspiração como pelos assuntos e pelo espírito, derivam do gênio literário francês.

Não foram elas um acidente deslumbrador, mas vêm antes servir de complemento lógico, fatal, à tendência para a universalidade, peculiar, como já vimos, à nossa literatura clássica. De fato, consistia o ideal do Classicismo em dar do homem uma imagem geral e sumária, profunda e largamente humana. Supunham os escritores clássicos alcançar tal resultado obedecendo aos ditames da razão. Não me acusem porém de estar fazendo apologia do Classicismo, doutrina que se poderá acusar de segura e pobreza, de tirar assim o seu maior encanto às obras literárias: o sabor próprio e a originalidade. Quero apenas documentar fatos. Encontra-se, num livro recente de um crítico contemporâneo, esta curiosa observação: nunca teve em França prestígio literário, e sobretudo poético, aquilo que, sendo tipicamente francês, se refere diretamente aos costumes típicos ou à História da França. Um poeta alemão, evocando numa balada uma lenda alemã, chega com ela aos píncros da poesia alemã. Será porém difícil descobrir uma obra-pri-

ma poética diretamente inspirada na terra de França. Consagrando à história do seu país uma série de dramas, cria um poeta inglês legítimas obras-primas — enquanto que os românticos, na sua tentativa de imitar Shakespeare, fracassaram redondamente. Tudo leva a crer, portanto, que o destino literário da França é aproveitar a própria seiva, a própria substância, para servir ideais comuns a toda a humanidade, de que, aliás, participa, como membro que é da grande família humana. Os principais românticos, amadurecendo, não escaparam à regra. Transpuseram apenas para o plano filosófico, político e social o ideal de verdade humana que a ordem clássica colocava de preferência no plano psicológico. Ingenuamente acreditaram na humanidade, acreditaram que existe um ideal que serve para todos os povos da terra. E, de 1830 em diante, julgaram-se no dever de lutar por êsse ideal.

Contudo Vigny, mais equilibrado ou sagaz, logo percebeu os limites a que se devia restringir para tornar eficaz a ação do seu gênio próprio. Sentindo em tórno estalarem as bases da sociedade, minadas pelo problema social, afastase voluntariamente da arena política, condenando, numa estrofe serena e talvez injusta os seus amigos de outrora, acusando-os de traição ao puro entusiasmo, ao culto sagrado da poesia:

Vestale aux feux éteints! les hommes les plus graves
 Ne posent qu'à demi ta couronne à leur front;
 Ils se croient arrêtés, marchant dans tes entraves,
 Et n'être que poète est pour eux un affront.
 Ils jettent leurs penses aux vents de la tribune,
 Et ces vents, aveuglés comme l'est la Fortune,
 Les rouleront comme elle et les emporteront.

Vendo no poeta apenas um conselheiro e um guia, aristocraticamente alheio às multidões, não se recusa entretanto a essa alta missão, e, após uma dolorosa provação, encerrado na sua torre de marfim, tão debicada por Sainte-Beuve, não se compraz em remoer egoisticamente os mistérios do seu

destino particular. Em tôda a sua obra, desde “Stello” até as “Destinées”, freme a lúcida angústia do pensador que, observando as misérias do mundo, duvida dos destinos da humanidade. Fiel aos princípios rigorosamente clássicos da sua arte, tenta dominar essa angústia — e consegue-o — pela reflexão, que atinge o alvo sem ceder à vã tentação das palavras e das imagens. Difícil ideal o seu, nem sempre acessível à expressão poética: daí, nos mais belos poemas de Vigny, um ou outro verso contrafeito, mas daí, igualmente, a espantosa beleza daqueles “puros diamantes”, sempre que é dado ao poeta cravar nas garras de ouro do número, do ritmo e da música verbal uma dessas “verdades” sentidas, uma dessas intuições, um desses achados de ordem a um tempo espiritual e moral... Tal, na “Maison du Berger”, o apêlo solene, nos versos sibilinos, à sua misteriosa companheira:

“C’est à toi qu’il convient d’ouïr les grandes plaintes
Que l’Humanité triste exhale sourdement”.

Tal é, ainda mais, no mesmo poema, o verso célebre em que Vigny responde a Pascal, resolvendo a seu modo, com incomparável mestria, a antinomia da grandeza e da miséria do homem:

“J’aime la majesté des souffrances humaines”.

Afirma êle, num paradoxo sublime, que precisamente a nossa miséria é que nos confere uma dignidade eminente e nos dá um confôrto real, visto que a Humanidade, acorrentada pela enigmática Natureza a um mundo hostil, encontra salvação e esperança de futuros triunfos, exatamente na resignação conciente e exaltada ao seu destino singular e único.

Enquanto Vigny criava em França o que, até certo ponto, se poderá chamar poesia filosófica, seguiam Lamar-tine e Hugo rumos diversos. Primeiro um, depois outro,

abandonando a poesia pura, encetam carreira de oradores e de políticos. Gênios essencialmente opostos ao de Vigny, nascidos para a ação tanto como para a reflexão, vão exercendo desembaraçadamente essa dupla atividade, até serem, como previra Vigny, varridos pelos ventos da fortuna. Ninguém de certo lamentará a maravilhosa aventura, que transformou o grande poeta do "Lac" no maior orador do seu tempo, fazendo dele, durante meses, o árbitro dos destinos políticos da França, antes de precipitá-lo num amargo, austero e majestoso ostracismo. Talvez perdesse com isso a sua arte, a sua vida porém adquiriu tal beleza que, ainda hoje, a nosso ver, a grandeza do homem supera a glória do poeta. Quanto a Hugo, quem lastimará, ainda que unicamente do ponto de vista artístico, êsse duro exílio de vinte anos num rochedo batido pelas ondas, que o transformou no símbolo das grandes idéias, defendidas, desde então, em tôdas as suas obras, e em que se sente soprar todos os ventos do mar e do céu?

Apraz-me, ao terminar a minha conferência, associar um ao outro, estreitamente, os dois grandes homens a quem há pouco ergueram, numa cidade cara a todos os corações franceses, mas cujo nome calarei, um monumento que os representa juntos, de pé, no carro homérico que Hugo, em moço, evocava numa estrofe célebre, convidando Lamartine a combater com êle pela poesia e pelos mesmos ideais.

J'unis donc à tes chants, quelques chants téméraires,
Prends ton luth immortel: nous combatterons en frères
Pour les mêmes autels et les mêmes foyers.
Montés au même char, comme un couple homérique,
Nous tendrons, pour lutter dans l'arene lyrique,
Toi la lance, moi les coursiers.

No correr dos tempos, as vicissitudes da existência afrouxaram êsses laços, de que então Hugo se orgulhava — contudo lutaram sempre, ambos, pelas mesmas causas e a sua inspiração, ao sabor dos acontecimentos, seguiu curva análoga. Nesta segunda parte de sua carreira, animados

um e outro pelas mesmas generosas intenções, renovam ambos a grande poesia política que dera na era clássica as obras-primas de Malherbe e cujo alcance e significação as aspirações e utopias de uma época, crente na fraternidade humana, alargam. Dotam ambos enfim a literatura francesa com a poesia épica, que ela, a partir de Ronsard, no afã de emparelhar com a Antiguidade em todos os gêneros, procurara em vão criar — não se comparam, de certo, às grandes epopéias antigas ou às epopéias estrangeiras modernas, o “Jocelyn” e a “Chute d’un ange”, de Lamartine, e as várias séries da “Légendes des Siècles”, de Hugo. A poesia de Lamartine e Hugo é mais lirismo épico que poesia épica propriamente dita. Nem um nem outro têm, nem pretende ter, a serenidade imparcial de verdadeiros poetas épicos. Talvez mesmo por serem franceses, vendo a epopéia humana através de uma ideologia, tingem com as suas côres a evocação da vida e do esforço humano, insuflando-lhe a sua fé no progresso e a sua inabalável confiança num porvir feliz.

Sendo forçoso, para terminar, escolher um dêesses poetas, escolhamos Hugo, cuja obra, no período vertente, supera em brilho e importância a de Lamartine. E é aliás compreensível, pois Lamartine, na data fatídica de 1830, que orienta o Romantismo para novos rumos, conquistando a glória com as “*Harmonies poétiques et religieuses*”, publicadas em vésperas da revolução de julho, já percorrêra todo o ciclo da grande poesia elegíaca e lírica, chamada com certa impropriedade poesia pessoal. Nessa época, Vitor Hugo apenas afinara — se me permitem a expressão — o magnífico instrumento verbal a que acima aludí: — resta-lhe, a partir de 1830, fazer vibrar nesse instrumento os acordes de uma sensibilidade mais ampla, mais universal, numa palavra, mais popular que a de Lamartine. As obras-primas que despontam aqui e acolá, no caos das suas inúmeras produções escaladas em meio século mais de vida, revelam o sentido exato da revolução que êle provocara, como êle mesmo diz num poema célebre das

“Contemplations”, colocando o barrete frígio ao velho dicionário e elevando à dignidade poética todos os t ermos da língua, tal e qual fizera a Revolu o, elevando   categoria de cidadãos todos os franceses. Essa revolu o, de que ele se vangloria, não   uma simples metáfora: corresponde   realidade, porque a Hugo devemos a poetiza o das mais humildes circunstâncias da nossa vida.

O serviço genial que Hugo prestou   linguagem literária, integrando nela todo o vocabulário realista, caro, como já lhes disse, aos francese antigos e ao próprio Boileau, foi ter conseguido, ao menos nas suas obras-primas, insuflar a  esses t ermos usuais a indefinível emo o, que retempera as coisas mais singelas e mais familiares nas fontes misteriosas do mundo. Se fosse possível suprimir Hugo da nossa poesia, não saber mos distinguir a beleza das coisas vulgares. São  le, em França, soube captar essas vozes, extintas desde a Renascença: se não f ra  le, os nossos cora oes nada perceberiam dos ruídos que quotidianamente nos rodeiam na cidade, e não ouvir mos

“Pas même la chanson na ve et monotone
Que chante un mendiant dans l’angle d’un vieux pont”

Não sentir mos quanto s o belas as nossas humildes alegrias, nem cantar mos a can o dos miser veis:

“Les bleuets sont bleus, les roses sont roses,
Les bleuets sont bleus, j’aime mes amours”.

Foi  le quem nos revelou a ing nuia majestade da vida, cantando, como diz P guy, com a candura do homem que acaba de descobrir a natureza.  le sentiu a religiosa grandeza do esforço diário, a poesia primitiva do labor, dos instrumentos de lavoura, da fadiga e do repouso — que lhe inspiraram essas incompar veis obras-primas — “Ruth et Booz”:

Booz s'était couché de fatigue accablé;
 Il avait tout le jour travaillé dans son aire;
 Puis avait fait son lit à sa place ordinaire;
 Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.

e a célebre poesia, intitulada "Saison des Semailles". —
 "Le Soir", que é curto, pode ser citado na íntegra:

C'est le moment crépusculaire.
 J'admire, assis sous un portail,
 Ce reste de jour dont s'éclaire
 La dernière heure du travail.

Dans les terres, de nuit baignées,
 Je contemple, ému, les haillons
 D'un vieillard qui jette à poignées
 La moisson future aux sillons.

Sa haute silhouette noire
 Domine les profonds labours.
 On sent à quel point il doit croire
 A la fuite utile des jours.

Il Marche dans la plaine immense,
 Va, vient, lance la graine au loin,
 Rouvre sa mains, et recommence,
 Et je médite, obscur témoin,

Pendant que, déployant ses voiles,
 L'ombre, où se mêle une rumeur,
 Semble élargir jusqu'aux étoiles
 Le geste auguste du semeur.

Tanto a fôrça do gênio de Hugo como a vastidão da sua obra assombram e impedem um juízo equitativo a seu respeito. O crítico, entediado, sente-se por vêzes tentado a deixá-lo de lado. Mas, só no vácuo imenso causado pela sua ausência é que se percebe como a sua possante personalidade marcou indelevelmente tôda a poesia francesa, até

a mais sutil e requintada. Hugo, escancarando as portas de ouro da poesia, descobriu aos poetas modernos um campo de imagem deslumbrante.

Forçoso é concluir.

Procurei dar-vos uma idéia do Romantismo francês, tal e qual o realizaram os Mestres. Longe de atraiçoar o gênio nacional, êsse movimento completou, ao contrário, a nossa literatura, dando o devido realce ao que estava apenas esboçado, vertendo em fôrmas condignas sentimentos novos e assim criando a grande poesia elegíaca e lírica, filosófica e também épica — gêneros poéticos que só puderam surgir em França, quando um profundo abalo das sensibilidades lhes deu significação largamente humana.

O classicismo da forma e o significado largamente humano do fundo distinguem, para muitos, o Romantismo francês do Romantismo inglês e alemão — e julgam-no inferior aos outros, do ponto de vista poético, por ser êle demasiado intelectual ou demasiado oratório. Certo é, porém, que não se pode estabelecer comparação entre obras que, da essência de cada linguagem, tiram o seu verdadeiro significado e o seu verdadeiro valor poético.

Tratando, pois, unicamente de situar o Romantismo francês na literatura francesa, obrigado a limitar o assunto, que era imenso, lamento ter sido incompleto e não ter, por exemplo, tocado em nenhum poeta romântico menor... Mas, que remédio? — Ousei comparar-me, no comêço, a um ator e, no fim, recorro a igual artifício, pedindo-lhes, como faziam antigamente os oradores de companhias cômicas, que me julguem com indulgência e perdoem as faltas do autor.

ALFRED BONZON

SPENGLER E O RACIONALISMO

Identifica-se comumente o racionalismo com a exigência Cartesiana de estudar tudo por partes, partindo do que seja mais elementar, claro e distinto. Desta forma poderíamos conseguir uma figura fiel da realidade, compondo e estruturando os princípios e elementos últimos, ao fio do pensamento: a realidade seria uma estrutura luminosa e cristalina.

O racionalismo constou, historicamente, de um vasto conjunto de sistemas filosóficos — especulativo no sentido etnológico da palavra “especulação”, i. é, como atividade de espelhar, e aqui, como desejo de espelhar o universo no seu conjunto.

Sob a *possibilidade* de uma tal operação em geral nunca os racionalistas se pronunciaram, ou quando disseram alguma coisa foi só no tom de uma gnoseologia que só indagou *como* êste conhecimento racional poderia se realizar. Foi portanto um pressuposto tácito, em todos estes sistemas, a perfeita adequação entre o instrumento adotado e a matéria a ser trabalhada. Usando um termo muito apropriado, estas filosofias trabalharam sobre um universo, uma realidade Inteligível.

Mas ainda outro pressuposto, quiçá mais essencial, esconde-se no sub-solo desta arquitetura e é que na realidade não é inteligível, mas *integralmente* inteligível. O seu con-

teúdo devia poder ser esgotado numa tradução em termos lógico-conceituais, poderíamos conseguir uma fórmula lógico-matemática da realidade. Êste pãlogismo era essencial ao racionalismo, não se podendo conceber uma inteligibilidade parcial; aquí governará a lei do tudo ou nada.

Uma restea infinitesimal que fôsse da irracionalidade, de realidade opaca às luzes do intelecto, que fosse encontrada no comêço ou no fim das coisas, propagar-se-ia infinitamente, embebendo o resto da realidade com sua sombra misteriosa. Aquele enigma insignificante tornar-se-ia implacavelmente um enigma cósmico, de nada servindo ao pensamento a luz tênue com que poderia iluminar o seu contôrno imediato.

Aprofundando os nossos pensamentos, levando ao limite metafísico, notaremos que a hipostasis das “duas metades” — “l'ordre de la raison e a l'ordre du coeur” — não é metafisicamente sustentável. Supondo-a de pé, notaremos como tudo se orienta e encontra fundamento justamente na esfera do sentimento e do coração, como tudo fica dependendo da atuação dessa fôrça “sans visage”.

A realidade inteligível minuciosa e Kantianamente construída por Schopenhauer, torna-se no correr de nosso pensamento mera aparência; é o “véu de Maia” que nos esconde a verdade abismal. Não há acôrdo possível — no campo da filosofia — entre Apolo e Dionisius, entre o que se desdobra em formas e idéias precisas e estatuárias, e o que transborda em giros e anseios ilimitados.

Êstes “hiatus” metafisicamente intransponível, nunca rerecebeu da maioria dos filósofos uma apreciação concreta. Houve sempre uma esperança da possível comensurabilidade entre o inteligível e o irracional; o irracional seria um mero momento de uma infinita ignorância, o deus “progresso” podendo solver esta angustiosa situação.

Com as elucidações anteriores, vemos agora qual o mais profundo e o mais importante traço dos sistemas raciona-

listas, o pressuposto da permeabilidade integral da realidade pela razão.

Tudo o que é real é racional, e tudo o que é racional é real.

O mundo seria uma materialização do Logos divino, uma série infinita de pensamentos, o “cálculo de Deus”. “O livro do mundo está escrito em linguagem matemática”. Mesmo a idéia de Deus, muito conseqüentemente, vem estabelecida pelos racionalistas segundo as grandes categorias lógico-matemáticas. Deus é um ente cuja essência passa a ser objeto de estudo, análise, intuição, correlativamente é uma Weltanschauung que nos poria diante de Deus. Deus é racional; o pensamento que se pensa a si mesmo. Spinoza é portanto o mais conseqüente dos racionalistas quando afirma que explicou a natureza de Deus, talvez seja o único filósofo que levou até o fim o destino implícito no racionalismo.

Não poderia ser de outra forma, dentro de uma doutrina coerente; para que tudo se dissolva em sentimento, poesia e mistério é necessário que o ininteligível seja banido da realidade.

Para precisarmos o perfil da sistemática racionalista, mister se faz acrescentar mais um traço: o imperativo de apresentar um quadro não contraditório do universo. A contradição, a desarmonia, a heterogeneidade e o pluralismo fundamental das coisas nunca foi suportado pelas construções sistemáticas. O importante era aproximar, unir os contrários; fazer emergir as posições polares de um princípio único; as contradições seriam meras aparências e ilusões que se manifestam aos não iniciados na teoria de remontar às origens. A realidade empírica ou imediata conteria de fato contradições, mas não o seu suposto eterno e verdadeiro.

O princípio da não-contradição seria a pedra de toque que revelaria a verdade última; a lógica seria a responsável de tôda a estrutura conceitual racionalista, — eis porque falamos de um pãlogismo.

Como seria possível por outro lado, respeitando as leis da lógica, tolerar a co-existência, a simultaneidade numa mesma esfera, do ser e do não ser, de causalidade e da liberdade, da vontade subjetiva e da vontade objetiva, do bem e do mal?

Historicamente foi justamente o “problema do mal” uma das contradições que mais desesperaram os racionalistas. E’ por demais conhecida a cruel solução de Leibniz dêste problema, e a mordaz crítica de Voltaire, no *Candide*, á teoria do “melhor dos mundos possíveis”.

Entretanto mesmo no círculo do materialismo racionalista moderno, liberto da teologia, nota-se a preocupação pelo estabelecimento de uma imagem não contraditória do universo. São recentes p. ex. as intermináveis polêmicas sôbre o segundo princípio da termodinâmica, requerendo um comêço de universo no tempo, enquanto que a filosofia materialista exigia a infinitude do mesmo no tempo. O môdelo que os racionalistas de todos os tempos, tanto os materialistas quanto os idealistas, tiveram diante de si, como paradigma e incentivo, foi a matemática. Êsse organismo de proposições não contraditórias, compatíveis, era o que mais se poderia almejar para a filosofia.

A filosofia como ciência exata, como ordem de razões contraditórias!!

Num ponto que melhor se poderá ver a afinidade do pensamento racionalista com o pensamento matemático é no problema da fundamentação, no problema da instituição de um núcleo de afirmações iniciais.

Todos os teoremas e proposições da matemática podem ser deduzidos discussivamente e de acôrdo com leis lógicas, de um pequeno número de afirmações iniciais — os axiomas. Ora, esta exigência de fundamentação axio-

mática, nós o encontramos em todo o correr da história da filosofia matemática; é a aspiração é uma verdade primeira e fundamental da qual nós poderíamos inferir logicamente tôda a realidade: as verdades particulares, contingentes, seriam portanto teoremas ou corolários de uma matemática cósmica, e é inegável que a obra prima desta filosofia é a Ética de Spinoza.

Se a matemática foi o paradigma de organização formal da espuma racionalista, a física matemática não deixou de influenciar o seu desenvolvimento. Indicou uma via concreta para o alcance de tão almejada unidade.

Eis como Xiran encara esta influência: “Reduzir as coisas à sua essência, — isto é a seu verdadeiro ser — não pode ser outra coisa que reduzir sua multiplicidade pluri-forme à uma arquitetura geométrica eterna. As coordenadas cartesianas nos oferecem o instrumento infalível para realizar esta dedução. A sua estrutura rígida enquadra a realidade evanescente do Cosmos”.

A física matemática instituiu um método para resolver tôdas as contradições e discrepâncias que o mundo empírico nos apresentasse mesmo para substituí-lo por um modo mais real e perdurável que o que nos seria oferecido na experiência sensorial.

Neste caso a variedade e a contingência sensível seria mais uma mera aparência, e a verdade se esconderia numa arquitetura física governada por leis eternas.

Porque não seguir a trilha desta matemática aplicada, englobando o resto das coisas no seu campo de ação?

Todos estes caracteres, aspectos, afinidades e filiações que já descobrimos na filosofia matemática, podem ganhar uma nova luz, podem receber um tratamento mais profundo, se encararmos todo o problema de um ponto originário, — o ponto de vista Spengleriano.

Afasta-se Spengler, em suas pesquisas sôbre a monadologia das culturas, da trilha sistemática e construtiva do intelectualismo, preferindo imergir-se intuitivamente no

significado das coisas, captando os traços e símbolos que desvendam a alma das formas culturais. O seu método é poesia e música. Os momentos históricos foram sentidos por uma sensibilidade refinada, como a um crescendo, ralen-tando, alegros, cantante, de uma sinfonia cósmica; a beleza seria como um retículo para a verdade.

Começa ponderando Spengler, sôbre o momento infi-nitamente misterioso, quando a vida desperta para o mun-do, quando nos albores da vida de uma cultura, a vida li-berta-se da submissa sonolência em que viveu, e sente-se subitamente envôlta pelas imensas potências da extensão, pelo implacável contôrno natural.

Nos indefinidos tempos que precedem um aconteci-mento misterioso, as impressões sensíveis do contôrno ain-da não formavam um "mundo"; o caos sensorial não se ha-via estruturado num sentimento especial fixo, a vida acha-va-se imersa no fluxo vegetativo do orgânico. O homem e o mundo seguiriam a trajetória amorfa do inhistórico.

Daquele momento em diante há um mundo e há um destino a realizar nesse mundo; uma infinidade de aspira-ções e possibilidades agitam-se inquietas nessa alma pri-maveril.

Quando o olhar maravilhado do homem primitivo vê destacar-se em suas grandes linhas, sôbre o caos primitivo das sensações, êsse mundo nascente na extensão, quando a oposição proposta, inacreditável entre êsse mundo exterior e o mundo interior deu forma e direção à vida vigilante, então desperta também o *sentimento primário do anelo*, nessa alma, que subitamente se dá conta de sua solidão. É o anelo pelo fim do devenir, pela plenitude e realização de tôdas as possibilidades internas: a alma aspira a desen-volver a isa de sua própria existência?

A êsse sentimento das possibilidades incontáveis, une-se intimamente a direção irreversível do tempo; o tempo é o horizonte promissor, é a dimensão da esperança. Acon-

tece que tãda possibilidade marcha inelutavelmente para a realizaçãõ, que tudo possível deve tornar-se um dia necessidade, que tudo a produzir-se torna-se um produto. Ao sentimento "beatífico" do anelo liga-se secretamente um profundo sentimento de terror ante o realizado, ante o produto, ante a necessidade inelutável da natureza. Natureza é em última análise a legalidade espacial, independência ameaçadora, indiferença.

As potências do desconhecido descortinam-se implacáveis, incluindo a alma do homem primaveril de um profundo sentimento de terror cósmico. O mundo para essa alma é um estranho e terrível campo de atuação, uma rãde de soturnas fõrças espaciais, e nãõ o nosso conhecido sistema ordenado e legalizado de fenômenos naturais.

"Surge no espírito atemorizado dẽesses homens, o impulso de vencer, de aplacar, de conjurar, de conhecer, esse elemento das potências estranhas que implacavelmente atua em todo o externo, no espaço e pelo espaço. Conjurar, vencer, aplacar, conhecer, é no fundo a mesma coisa". De uma certa maneira, nesses momentos primaveris, a matéria, o impulso demoniaco da criação e o espírito com seus anseios e possibilidades ideais ocupam posições antagônicas, polares: "o desenvolvimento da vida cultural corresponderã a uma espiritualizaçãõ cada vez maior do contorno material, a uma humanizaçãõ do real".

É o nome, a palavra, que serve primeiramente para situar, limitar, conceituar as potências do espaço. Daí um nome, conceituar, classificar, é já uma forma de dominar, de possuir as coisas, de apanhá-las dentro das rãdes de um idioma.

Com um símbolo é possível estabilizar, imobilizar, as evanescentes e heterogêneas experiências sensoriais, submetendo-as a uma manipulaçãõ mental. Entre todos os símbolos conjurativos é o número a forma mais perfeita de limitaçãõ do real, é portanto justamente na estrutura do número que mais claramente se pode ler a alma de uma primeira

cultura. Através das formas matemáticas o espírito alcança o grau mais íntimo de apreensão, de domínio, da estrutura do “alter-ego” cósmico: através do simbolismo matemático, da lógica inorgânica do número, o espírito estende uma rede que se perde nos dois infinitos. Não é difícil portanto compreender a posição de modelo da certeza que no seguir dos tempos a matemática desempenhará.

Essa atividade comparatória desenvolve-se a seguir como uma ordenação, como uma apropriação, das caóticas impressões, dentro do quadro de um simbolismo como uma apreensão do espaço pelo instrumento idiomático. Não devemos entender aqui por idioma unicamente as frases lógico-matemáticas, ou as leis físico-naturais, as formas artísticas, religiosas, éticas, igualmente fazem parte desse tesouro de esquemas ordenatórios que pertencem a uma cultura.

A natureza é o mundo enquanto espaço, manifestando-se como em coexistência infinita das realidades conexas, é como uma enorme figura que nos envolve nos seus tentáculos inabaláveis. A via exata de pensar a natureza, ou melhor o espaço, é o sistema. O sistema desdobra-se como uma disposição articulada das partes, que deve espalhar uma realidade também articulada e portanto extensa: o sistema é um simulacro de qualquer coisa de externo. Eis porque a razão sistemática nasce do espírito do espaço, sendo uma lógica da extensão sistemática ao influxo estático e inorgânico do contínuo espacial.

Coisa idêntica afirmou Bergson, logo no início do seu livro: “Nous verrons que l’intelligence humaine se sent chez elle tant qu’on la laisse parmi les objects inertes... nos concepts ont été formés à l’image des solides, que notre logique est surtout la logique des solides”.

O produto imediato da especulação racional é o sistema, imagem harmoniosa constituída pelo homem no seu afã de apaziguar o seu desespêro ante o desconhecido. O sistema,

fruto humano, familiar, conhecido, íntimo, procura constituir-se, funcionar em lugar de místicas forças imensas.

As contradições inquietadoras encontram paz e aniquilamento dentro da estrutura homogênea dos esquemas que agora são a realidade.

O ideal é o real: eis a última palavra, a palavra mágica que tranquiliza, que apazigua, que conjura, que adapta o homem ao seu ambiente, criando-o à sua própria imagem.

VICENTE FERREIRA DA SILVA

NOTAS SÔBRE A POESIA MODERNA NA INGLATERRA

“One of the greatest pleasures of a literary life, to which a reader may be driven by a too close familiarity with the poetry of his own language, and equally by an increasing awareness of the narrow range of creative expression in general, is the exploration of the poetry of another language”.

(HERBERT READ — Collect. Essays in Lit. Crit. pg. 89).

A Inglaterra sempre teve grandes poetas. Desde Chaucer, o pai da poesia inglesa — “the star of the morning” — até nossos dias, os poetas da Inglaterra exprimiram poderosamente o pensamento do povo e do país. Por um fenômeno muito típico do tradicionalismo britânico essa poesia teve uma invariável continuidade, uma sequência sempre muito definida. Poder-se-ia mesmo representar essa unidade de evolução por um diagrama simplista — uma reta da qual derivassem de espaço em espaço segundo módulos cronológicos as variantes das diversas escolas e tendências. O significado da reta seria o caráter emocional (*) e romântico da poesia inglesa, que é de fato, o seu atributo essencial. Paralelamente operariam as correntes revolucionárias, encarregadas de reconduzir a poesia inglesa para essa linha essencial de evolução toda vez que ela daí se afastasse demasiado. Quando essas forças revolucionárias predominam, registram-se os grandes movimen-

(*) Emocional no sentido que tem o termo na língua inglesa, excluído o componente sentimental que êle possa encerrar em nosso idioma.

tos, definidores de épocas literárias. É o caso do movimento romântico do fim do Sec. XVIII e princípios do Sec. XIX, o "Romantic Revival", cujas características foram tão bem estudadas no último número de "Clima". (1).

Reafirmados nessa época os postulados românticos, e reencetada a nova era romântica, vai ela aos poucos perdendo suas características de espontaneidade e pureza para se tornar progressivamente artificial. A linguagem passa a merecer tôda a atenção dos poetas. A poesia torna-se o exercício exclusivo da forma; é fluente, elegante, correta, mas oca e inexpressiva. Tal é a situação da poesia inglesa no fim do Século passado, com Tennyson Swinburne e outros. Se o efeito poético é atingível por um equilíbrio entre forma e conteúdo, êles o procuravam com o emprêgo exclusivo da forma.

Novas reações, em diferentes direções, darão nascimento ao que se poderá chamar a Poesia Moderna Inglesa.

Esta contribuição para "Clima" espera trazer alguns elementos de esclarecimento sôbre essa poesia, sua formação, características atuais, e rumos possíveis de sua evolução. A pretensão que alimentei de um ensaio mais sério, desfez-se diante da extrema diversidade de dados e fatos, cuja proximidade no tempo, não permitiriam sistematização nem perspectiva para um exame conclusivo. Aliás, a carência bibliográfica já seria suficiente para barrar tal esfôrço. São as razões por que ela é feita sob a forma de notas, cujo espírito e extensão, estão definidos pelas duas observações de Herbert Read, citadas no início e no fim do trabalho.

Como preliminar, tentemos definir o conceito de poesia moderna inglesa. É uma questão difícil, que só pode ser resolvida arbitrariamente, como o fazem os antologistas ingleses e americanos. Ou se lhe dá uma interpretação cronoló-

(1) Ver Douglas Redshaw — "O renascimento Romântico da Inglaterra". N.º 3 de Clima.

gica incorrendo no perigo de procurar precisar datas de um movimento cuja própria natureza não se consegue definir, ou se procuram as características diferenciais da poesia moderna, o que é difícil e, também, temerário. Talvez seja melhor não precisar nada, e tentar com uma interpretação eclética da palavra “moderno”, esclarecer as condições do nascimento dessa poesia, e assim, formar um juízo aproximativo sobre o que seja a poesia moderna inglesa.

Dessa maneira, não será difícil reconhecer que depois de um século de evolução, a poesia romântica, nascida de Wordsworth e Coleridge e firmada por Byron, Shelley e Keats, se achava de tal modo deformada que qualquer movimento tendente a contrariá-la seria revolucionário e poderia ser considerado primordial para o nascimento da nova poesia. O “aestheticism” do grupo Oscar Wilde, iniciado nas duas últimas décadas do Sec. XIX, da “Art for Art’s sake”, foi um desses movimentos, e como prova de sua oportunidade teve grande repercussão, embora fosse, em si mesmo, irrelevante.

Não se deve inferir que já anteriormente não se formasse em outros um novo pensamento poético. Hopkins, influenciado por Donne, já a abandonara os cânones vigentes na poética e escrevia na forma, que mais tarde, teria tanta importância na poesia moderna. Sua obra, no entanto, só foi conhecida em 1918, no fim da Guerra. W. B. Yeats, outra grande figura, principalmente do Renascimento Céltico na Irlanda, influenciado pelo simbolismo francês (frequentador das célebres terças-feiras no apartamento de Mallarmé) também já escrevia diversamente. Mas, sua obra ainda não era amplamente conhecida. O fato é que já se lutava pela ordem nova, pelo restabelecimento do que se acreditava ser a legítima tradição poética. Yeats, na magistral introdução que escreveu para o “The Oxford Book of Modern Verse” define o ânimo dos novos da época: “Poets said to one another over their black coffee — a recently imported fashion — “We

must purify poetry of all that is not poetry". A revolução se fazia no sentido de uma purificação; a tradição Tennysoniana, a dicção poética, a métrica eram impurezas a se eliminar. Era necessário voltar à natureza, enrijecer a poesia, subtraí-la aos defeitos do formalismo em que se encontrava.

Henley, William Ernest Henley, concorre ativamente para tal evolução com seus "Hospital Poems", onde temas rudes são vertidos para a poesia sob a forma, ritmada mas não rimada, do que se chamaria mais tarde verso livre, o qual, com o "sprung verse" de Hopkins constituiria o substrato formal da poesia contemporânea. A poesia de Henley é enérgica, autoritária, quase arrogante. O final do poema "Invictus":

Beyond this place of wrath and tears
Looms but the Horror of the shade,
And yet the menace of the years
Finds, and shall find, me unafraid.

It matters not how strait the gate,
How charged with punishments the scroll,
I am the master of my fate:
I am the captain of my soul.

mostra-o bem.

Thomas Hardy, já avançado em anos, volta para o poesia e transplanta para ela sua "visão crepuscular da vida", que o obrigára a abandonar o romance, em virtude do escândalo que causaram seus livros, especialmente "Jude Obscure".

Por essa época, início do século, firma-se a renascença Céltica da Irlanda. Essa poesia com bases na renascença medieval tem a sua grande afirmação no misticismo envolvente de W. B. Yeats. O poema "After long silence" nos dá u'a mostra clara da vigorosa sugestão lírica do poeta:

After Long Silence

Speech after long silence; it is right,
 All other lovers being estranged or dead,
 Unfriendly lamplight hid under its shade,
 The curtains drawn upon unfriendly night,
 That we descant and yet again descant
 Upon the supreme theme of Art and Song:
 Bodily decrepitude is wisdom; young
 We love each other and were ignorant.

(*Oxf. Book of Mod. Verse*)

Ainda nesta escola, A. E., (pseudônimo de George Russell, Synge e o próprio Joyce.

Kipling, cujo estilo patriótico e enorme sucesso parecem ter-lhe impedido se aperceber da evolução da poesia, faz parte, também, desta época, e influencia John Masefield, cuja poesia então nascente representa um golpe violento contra os moldes estabelecidos. Restaurando a poesia narrativa de Chaucer, Masefield — o rude poeta marítimo que seria mais tarde o “Poet Laureate” (*) — aumenta o número dos inovadores.

Mas, em meio ao experimentalismo dos revolucionários, exerce-se também o tradicionalismo, representado sobretudo por Robert Bridges, fiel aos hábitos métricos de Milton e Keats e cômico das responsabilidades para com a língua. É mesmo fundador da “Society for Pure English”. Esse fato, parece-me, prova as limitações da sua poesia. Outros nomes desta Escola são os de Abercrombie, Bottomley, e Sturge Moore.

A. H. Housman e Davies procuram consolidar o “Georgianism”, movimento que tem esse nome devido à coincidência de seu aparecimento com a ascensão de Jorge V.

(*) Distinção oficial conferida, na Inglaterra, a um único poeta, constituindo um título vitalício. O antecessor de Masefield foi Robert Bridges.

Essa escola com propositos sérios foi no entanto prejudicada, pela insistência dos seus adeptos no que nela havia de pior, um excessivo ruralismo e uma falsa simplicidade.

Ralph Hodgson e Edmund Blunden também fizeram parte desta corrente.

Chegou-se então à Guerra de 14, que como a atual, afetou profundamente o pensamento poético inglês e trouxe o aparecimento de um certo número de poetas, que poderiam ser designados como poetas da guerra. Essa poesia, no entanto, tem sua sobrevivência diminuída dia a dia, pois o seu valor é função do momento.

Rupert Brooke é uma das individualidades mais salientes dêste período, devendo-se o seu sucesso, mais ao irresistível encanto de sua pessoa, do que propriamente ao valor de sua poesia. Wilfrid Owen, que Rodman considera como "the noblest voice of English Poetry since the death of Keats", (Introd. "A new Anthology of Modern Poetry") descreveu com personalíssima técnica as emoções criadas pelas circunstâncias da guerra e alcançou com isso imenso sucesso, sendo mesmo considerado, como uma das grandes influências da moderna poesia. Yeats que vota a êsses poemas de guerra particular ojeriza eliminou-os do "Oxford Book of Modern Verse" justificando-se com a seguinte observação: "Passive suffering is not a theme for poetry". Essa poesia, constando sobretudo da exaltação dos sentimentos patrióticos, readquiriu em parte o seu interêsse no presente conflito, mas a nova poesia de guerra é bem diferente, como se verá. "The end of the war" de Herbert Read escrito depois da conflagração tem indiscutivelmente uma grande beleza como transparece do trecho final da "Meditation of the dying German Officer":

Last night above the world, wavering in the darkest
 void of Nothing — how still and tenuous
 no music of the spheres — and so break with sigh
 against the ultimate
 shores of this world
 so finite
 so small
 Nichts”

(*Oxf. Book of Mod. Verse*)

Concomitantemente ao “georgianism” e a esta poesia da guerra, irrompeu, partindo da transbordante vitalidade de Ezra Pound, o “Imagism”. Essa escola por muitos chamada também impressionista, fêz desde logo crescido número de adeptos, principalmente na América do Norte. Seus postulados fundamentais não diferem essencialmente dos moldes da poesia moderna, exceto no caráter restrito dos assuntos poéticos que devem sempre ser definidos, nunca indeterminados. Os “imagists” publicaram desde logo diversas antologias e sistematizaram seu credo em vários livros. Ezra Pound exerceu, e continua a exercer, apreciável influência sôbre muitos modernos. Seu “A few Don’ts by an Imagist” contém as regras fundamentais da escola. A primeira estrofe dêste poema dá uma idéia nítida do que seja a preponderância da imagem na comunicação poética de Pound:

See, they return; ah, see the tentative
 Movements, and the slow feet,
 The trouble in the pace and the uncertain
 Wavering!

(*The Return — Poema “A new Anthol. of. Mod. Poetry”*)

D. H. Lawrence encontrou nesta forma poética, a maneira de exprimir o seu lirismo, e nela vasou a sua incontida emoção diante da vitalidade das flôres e dos animais.

R. Aldington e F. S. Flint, também adotaram o "Imagism". Nenhum deles porém se submeteu longamente, às rígidas disposições da escola, e todos a abandonaram a não ser Flint, que por essa razão mesmo permaneceu obscuro.

Todos êsses movimentos disputavam a primasia, sem seguir nenhum deles firmar-se de vez. Fred B. Millett, na "Contemporary British Literature" nos descreve de forma pitoresca o desenvolvimento das lutas: "But the tumult and the shouting accompanying the literary controversies of cults and cliques are notoriously brief in duration and, after the dust has settled, it becomes possible do distinguish the lines of conflict and something of the net gains and losses from literary bloodshed".

Aproximamo-nos agora das influências mais imediatas do modernismo inglês. Afins ao "Imagism" pelo emprêgo de certos artifícios de técnica surgem os Sitwells, Edith, Osbert e Sacherevell, criando um verdadeiro sistema familiar de poesia (curioso notar na Inglaterra a relativa frequência de famílias inteiras devotadas à literatura. Complexos, difíceis, usam, principalmente Edith, a "Sinestesia" — associação de sensações visuais e auditivas, visuais e tácteis, etc., conseguindo grande efeito poético em algumas imagens. Não sei até que ponto se poderia filiar esta técnica à grande predileção que tinha Keats pelas imagens que interessam os diversos sentidos. Terão os Sitwells grande influência sôbre vários poetas da nova geração.

Roy Campbell e Robert Graves são também afirmações da independência poética da época e desempenham papel de relativa importância como forças influenciadoras da moderna poesia, cujos prenúncios já estão despontando.

É então que surge a figura dominadora na moderna poesia inglesa, aquela cuja influência todos reconhecem, e, cuja contribuição foi essencial para o estabelecimento dos

princípios fundamentais da poesia moderna, pelo menos como os concebem os contemporâneos — T. S. Eliot.

Sua poesia define a atitude de todos os modernos, e sua autoridade de crítico é oracular. No entanto Eliot é muito difícil. “Waste Land”, a percuciente análise do mundo moderno visto pelo prisma pessoal do poeta é de um hermetismo desanimador. Mesmo as notas do próprio autor, são insuficientes para esclarecer o esoterismo de certas alusões e a obscuridade de muitos pensamentos. Mas sente-se a legitimidade do esforço, e a forma embora livre, obedece a certa sistematização que aliada à natural capacidade de Eliot para escolher as palavras, comunica aos seus poemas inegável beleza.

DEATH BY WATER

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

É o quarto poema de “The Waste Land” publicado em “Poems — 1909/1925” (— Edição de Faber & Faber — 1937). Dá-nos uma idéia bem clara da impenetrabilidade do pensamento de Eliot. Como nota muito bem Fred B. Millet (Op. cit), Eliot não consegue, apesar da sua poderosa força de sugestão e da intensidade de suas imagens, a comunicação artística necessária para a compreensão integral da sua poesia. E assim, falha como poeta. Isto no que se refere aos seus longos poemas de análise, onde

tenta, através de dissonâncias, mordacidade e rispidez exprimir as reações de uma natureza sensitiva ao desalento de um mundo, que julga empobrecido espiritualmente, e, filosoficamente caótico. Mas, em outras produções e mesmo nos “The Hollow Men”, poemas semelhantes aos referidos, já é mais claro e devassável, como se pode verificar pela transcrição que faço abaixo da primeira parte dos “The Hollow Men”. É, também, mais um exemplo da capacidade de Eliot em desenvolver, do ponto de vista de linguagem, a sua poética.

THE HOLLOW MEN

A penny for the Old Guy

I

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar.

Shape without form, shade without colour,
 Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
 With direct eyes, to death's other Kingdom

Remember us — if at all — not as lost
 Violent souls, but only
 As the hollow men
 The stuffed men.

De qualquer forma, a sua importância é maior como criador de escola e influência à qual não escapou nenhum

dos grandes poetas modernos da Inglaterra. De fato, Eliot, influenciado pelo poeta metafísico Donne, vê como seu mestre, ainda em vida, o desabrochar de uma escola e a formação de uma tradição poética, devidas quase que exclusivamente à sua atuação. Tôdas as suas qualidades, seu egocentrismo, seu espírito de sátira, sua repulsão por fórmulas estabelecidas, estão projetados nitidamente nas carreiras ainda incipientes mas já importantíssimas de Cecil D. Lewis, W. H. Auden, W. Empson, Stephen Spender e outros que constituem hoje o cerne da poesia moderna inglesa. Eles, porém, acrescentam a essas qualidades herdadas, um contingente de fé renovada nos cometimentos sociais e nas iniciativas idealistas. Como observa Millett (O. cit.) as tentativas dêesses poetas para sintetizar a nobre tradição romântica e a situação caótica do mundo moderno, através de uma análise apaixonada e sutil dos estados de espírito contemporâneos, podem resultar na criação de uma nova escola metafísica da poesia inglesa.

Esta ânsia de compreensão dos diversos fenômenos, esta irreprimível vontade de penetrar as essências das coisas e dos fatos, aliadas à cultura extraordinária dêstes jovens é que dão o caráter de autenticidade e nobreza que sempre evola das suas poesias. Qualquer tentativa para uma análise de conjunto dos novos poetas é infrutífera: são tão amplos os horizontes, tão diversos os elementos, que uma síntese resultaria imperfeita. Yeats, no fim da sua longa e gloriosa carreira poética admira-os intensamente, sobretudo pela extensão das suas análises: "Here stands not this or that man but man's naked mind". Julga-os idênticos, e baseado na asserção de Spender de que a poesia da fé deve exceder a da personalidade, procura unificá-los em uma escola única. Essa unidade se refere naturalmente apenas à atitude dos jovens diante da vida e não as qualidades intrínsecas da poesia de cada um. De fato esta varia segundo a gama mais extensa que se queira imaginar.

Talvez haja um contingente exagerado de intelectualismo impelindo êsses jovens poetas à atitude neo-metafísica a que aludí, e repassando-lhes a poesia desse angustioso desasocêgo.

Mas quais seriam as características fundamentais da poesia moderna, à que me referí, escrevendo sôbre Eliot? Façamos nova tentativa para defini-las. Lembro-me agora de uma restrição feita por Selden Rodman (Op. cit. pag. 22): "The demarcation of modernity is a personal matter at best". Seguindo ainda êste antologista poderíamos estabelecer os seguintes itens como fundamentais do caráter moderno na poesia inglesa:

- Imagens vasadas tanto quanto possível em língua popular (Quase que sistematicamente desrespeitado);
- Ausência de rigorismos poéticos relativos à métrica, etc., a não ser para efeito de ênfase;
- Libertação da sequência lógica em favor da técnica das associações livres;
- Ênfase no ordinário em contraposição ao cósmico;
- Interêsse no conciente e no inconciente em contraposição à alma;
- Interêsse no homem comum com exclusão do herói;
- Interêsse na ordem social mais que na natureza.

Êste esquema decalcado das idéas de Rodman se superpõe de um modo geral ao que se escreve na moderna poesia inglesa. De fato, os novos usam a linguagem comum, mais no sentido de atual do que no sentido de popular. Mesmos têrmos técnicos são usados quando necessários à clareza do pensamento. Aliás esta regra é ociosa, se se atentar para o

fato de que as palavras tem um valor único, intransferível, e só uma palavra se aplica à uma circunstância determinada. Não obstante o desejo de liberdade, muitos empregam a rima para crescerem seus poemas de efeitos eufônicos. O segundo item me parece fundamental, e é mesmo o responsável pelo hermetismo a que conduzem as associações livres, sem o menor respeito ao método clássico das imagens subordinadas ao princípio de causa e efeito. Herdadas do simbolismo elas constituem o desespero dos tradicionalistas. Os quatro últimos itens, só são característicos por serem sistematicamente desrespeitados. Apenas no sentido do antropocentrismo que encerram são êles próprios da poesia moderna. Essa particularização da poesia para a análise do homem e das coisas que lhes estão diretamente afetas, seria talvez, um caráter distintivo da poesia inglesa. Em relação por exemplo aos outros modernismos, semelhantes à ela no que diz respeito à libertação dos entraves da métrica e à amplidão dos anseios, mas diversos na atitude. No Brasil a grande poesia é cristã, e mais, é católica, é mais a expansão do indivíduo para o mundo exterior: Augusto Frederico Schmidt, Almeida Sales. No entanto há muitos pontos de contacto entre Vinicius de Moraes e os modernos poetas ingleses, mesmo na poesia que antecede a sua estadia em Oxford. O interesse apaixonado dos ingleses pelos problemas sociais tem correspondência entre nós na poesia de Rossine Camargo Guarnieri. A natureza destas notas não permite porém a insistência sobre estas comparações.

Seria muito extenso fazer alusão aos grandes poetas contemporâneos e acompanhá-las de ilustrações e juízos que permitissem individualizar cada uma das tendências, considerando sobretudo que a vitalidade de algumas delas é de tal ordem que apanha todos os campos da inspiração poética. De outro lado uma aproximação por mais geral que seja, obriga o destaque de alguns nomes que constituem o núcleo da poesia contemporânea, e cuja contribuição é o alicerce sobre o qual se elevará o edifício da poesia moderna de lín-

gua inglesa. A análise pormenorizada de cada um deles no quanto fôsse agradável e interessante seria longa, e, exorbitaria o caráter desta colaboração.

Stephen Spender deve ser destacado como um dos maiores nomes da atualidade poética inglesa. Para demonstrar a profundidade do seu senso poético e para corroborar um juízo que externarei a seguir, transcrevo uma pequena estrofe da 2.^a parte do seu admirável poema “The Uncreating Chaos”:

I stand so close to you,
I will confess to you.
At night I'm flooded by a sense of future,
The bursting tide of an unharnessed power
Drowning the contours of the present.

(S. Spender — The still centre)

Não sei de outra poesia que consiga induzir de modo mais profundo, a compreensão de um pensamento de outra forma quase inexprimível. É um grande poeta. Será, possivelmente, o maior poeta da sua geração. Mas, um poema, um trecho de poema não podem certamente dar a mais tenue idéia do que seja a diversidade, a polivalência do seu pensamento. Além de exercer com maestria a crítica literária colabora sobre assuntos vários em todos os jornais e revistas, e trabalha continuamente em obras sociais e da guerra. É um verdadeiro esteio da poesia na atual geração.

Cecil Day Lewis, autor de inúmeros poemas já clássicos é outro nome obrigatoriamente destacável. Sua poesia é fundamental. Com W. A. Auden, comanda o grupo em tórno do qual fundou-se a escola moderna, o “grupo de Oxford”. O poder de sugestão de suas imagens é surpreendente. Dispõe da língua com extrema facilidade. Prova-o exuberantemente a transcrição dos três primeiros tercetos do seu magnífico “February 1936”:

Infirm and grey
This leaden-hearted day
Drags its lank hours, wishing itself away.

Grey as the skin
Of long-imprisoned men
The sky, and holds a poisoned thought within.

Whether to die,
Or live beneath fears's eye —
Heavily hangs the sentence of this sky.

(C. Day Lewis — "Overtures to Death and Other Poems")

O poema continua e descreve a tristeza deprimente de um dia de Fevereiro, durante a guerra civil na Espanha, o que nos é comunicado com imagens extraordinárias. Não posso reprimir a vontade de citar mais alguns versos seus, que descrevem ainda impressões da Guerra Espanhola; a aproximação de aviões de bombardeio:

Black as vermin, crawling in echelon
Beneath the could-flour, the bombers come:
The heavy angels, carrying harm in
Their wombs that ache to be rid of death.

This is the seed that grows for ruin,
The iron embryo conceived in fear.
Soon or late its need must be answered
In fear delivered and screeching fire.

Choose between your child and this fatal embryo.
Shall your guilt bear arms, and the children you want
Be condemned to die by the powers you paid for
And haunt the houses you never built?

("Bombers" — Em "Overtures to Death and Other Poems" — 1939).

W. H. Auden, atualmente nos Estados Unidos é outro dos fundamentais. Preocupado com os problemas so-

ciais, acredita que a poesia deve tomar posição. Influenciado por E. Pound sua poesia é às vezes obscura. Dotado de extrema versatilidade, escreve em vários estilos abordando as mais variadas inspirações. Veja-se o ardor do seu interesse social nestes belíssimos versos:

All I have is a voice
 To undo the folded lie
 The romantic lie in the brain
 Of the sensual man-in-the-street
 And the lie of Authority
 Whose buildings grope the sky:
 There is no such thing as the State
 And no one exists alone;
 Hunger allows no choice
 To the citizen or the police;
 We must love one another or die.

Entre os recentíssimos, de menos de trinta anos, eventuais colaboradores de "Clima", Dylan Thomas é dos mais interessantes. Tem tamanha vitalidade que se obriga a criar palavras para sua poesia, revelando assim a grande influência que sobre ele exerce James Joyce, como prosador. Dinâmico como seu próprio conceito do universo. Sua poesia é penetrada de um estranho simbolismo sexualista revelando a profunda influência que sofre de Freud. Versa com muita frequência temas bíblicos, que vistos pelas suas disposições psicanalíticas se tornam quase inteligíveis. Sua poesia é cuidadosamente analisada num recente ensaio de Francis Scarfe, (Horizon — Nov. 1940), de onde retirei as opiniões expostas sobre D. Thomas.

Muitos outros poderiam ser citados; o próprio Francis Scarfe é um notável poeta. Em Cambridge e Oxford existem dois extraordinários núcleos de poesia moderna chefiados respectivamente por Nicholas Moore e John Waller. Prenúncios para breve de mais uma fecunda geração de poetas. A facilidade do verso de Nicholas Moore é admirável, como o evidencia a transcrição de duas

estrofes da sua magnífica “Epistle from Cambridge”, dirigida a um amigo:

But look, Hugh, over the hills and valleys of England
At the lakes you love, at the places I love and know,
As I love this town of my birth, and admit with me
The limitations of this, our own country,
As we also see the limitations of others.
The voice that protests is the voice we must follow.

I send greetings to you, Hugh, and I send messages.
I say remember, this Christmas that Christ was born,
That something else is about to be, that a magic
Babe is alive in the womb of history,
And join with me in hoping it may be happy,
And bring the people their promise, the future they wish for.

exprimindo não só os seus votos pessoais como de alguma forma a própria esperança dos modernos Ingleses no futuro. Inúmeros outros nomes deveriam aqui ser lembrados não significando a sua ausência desmerecimento em relação aos citados, mas apenas a impossibilidade de nomeá-los todos, pois a lista seria interminável.

Do esforço conjunto dêses poetas, principalmente dos mais jovens, se evidenciam os sinais cada vez mais acentuados de uma volta à tradição romântica. Fugindo das asperzas da fase experimental o modernismo, retoma, “purificado”, a continuidade da grande poesia Inglesa.

De tudo que foi dito espero ter sido ressaltada a importância da poesia moderna na Inglaterra e estabelecido o esquema geral da sua evolução. Muitos aspectos interessantes terão sido abandonados o que é inevitável numa apreciação geral de um tema tão vasto como a poesia moderna inglesa.

Um aspecto imediato dessa poesia é a sua relação com a guerra. Esta afetou, necessariamente, o pensamento poético contemporâneo e já é grande a produção de guerra...

Mas desta feita ela não envolve um aspecto heróico de luta de trincheira. Talvez porque agora não haja trincheiras, nota com certo sarcasmo S. Spender em artigo sôbre o assunto. Ela versa, antes, os aspectos mais transcendentais do conflito e a repercussão deles sôbre o pensamento individual.

If now above our darkened earth
A star was born, defying night,
Would we not too suspect its birth,
And point destruction at the light?

início de um poema denominado "Christmas 1939", publicado em "Fear No More", (*), revela o espírito com que os poetas ingleses encaram a luta, a desconfiança, e a cruel decepção que experimentaram ao ver a fôrça destrutiva do conflito.

A coparticipação dos americanos no movimento modernista é valiosa. O próprio T. S. Eliot e Ezra Pound são americanos embora radicados na Inglaterra. No entanto os americanos não foram incluídos nestas notas, não só porque tal inclusão estenderia demais os comentários como por julgar que a poesia Norte-Americana tem características próprias, derivadas sobretudo das influências de Walt Whitman e Edgard A. Poe. Ao finalizar volto minhas vistas para uma segunda observação de Herbert Read, que além de poeta é um dos maiores críticos literários da Inglaterra. Se ela não anula o trabalho feito, diminue, pelo menos, a responsabilidade.

"...For poetry is such a function of language — almost an impersonal fruit of its slow growth — that it seems contrary to nature that any one not born to a language should be capable of extracting its essence".

(H. READ op. cit. pg. 90).

JOSÉ EDUARDO FERNANDES

(*) Coletaneas de poesias, com contribuição não assinada dos maiores poetas ingleses. Publicada em 1940, para definir a posição da poesia moderna em face da guerra. Dedicada a J. Masefield, atual laureado.

O CANTO DA SERPENTE

Seja embora meu verbo uma cisterna,
correm-lhe no fundo as águas subterrâneas do sentido:
nem é preciso ter visão idêntica à dos lince
para nessas águas contemplar as cousas refletidas,
boiando numa nesga azul do céu longínquo.

Virgem de corpo gerado no sol,
por que prender-me em teus cabelos de ambar?
Ó louca glória a rutilar clarões de cobre,
compensará vender-te a paz do coração,
a íntima paz amarga das vitórias e derrotas,
para que a exponhas no mercado dos escravos?

Bem sei que minha voz se espalha nas cavernas abissais,
porque sobre ela não pousou o tempo,
como um par liberatório de asas:
nem as grandes serpentes, humildes e fortes,
quiseram deixar ainda o fundo do mar.

Líquen comprando o grão de areia sobre as pedras,
nutre-se o sonho dia a dia de renúncia:
e como o próprio pensamento verte sangue,
há um laivo fugitivo de triunfo
em ver-se as águas tenebrosas se corarem.

Olhos de imagem, dedos de metáfora,
 lancei âncora na ilha da substância:
 e eis que as essências passam flamejando asas de cisne.
 Mago e vidente,
 o rosto envenenado de aflição,
 quem conseguiu jamais alimentar nas mãos o fogo da
 [verdade?

Que vale contemplar a sombra fulgurante das estrelas mortas,
 se a palavra desfalece em frente ao canto das sereias?
 Por isso me perco nas trevas do fundo do mar,
 e sem desejos de voltar procuro até a última exaustão
 a taça cem mil vezes naufragada da expressão perfeita.

PROPICIAÇÃO

Por fim choveu:
 a sêca abrasadora terminou,
 e nas águas dissolveu-se a amargura das coisas.

Atenta, ó companheira de beleza enlouquecida pelo sol,
 dispensadora das recusas taciturnas:
 as árvores ainda não brotaram,
 as sementes no solo não germinam.
 Ah! é preciso propiciar a terra,
 para que as ervas rebentem e haja flôres.
 Escuta: praticaremos hoje mesmo a simbólica magia,
 e em teu ventre mais branco do que a lua ou do que o gêsso
 abordaremos o mistério da fecundação.

Teus seios permanecem neutros como as penhas de granito:
teu dorso é como as glebas sem consôlo,
onde fantasmas vegetais farfalham lamentosos:
teu corpo é como a árvore sem frutos.

Ouve porém:
quando os raios de sol atravessarem ramos florescidos,
talhando estátuas de luz,
entre elas nascerá teu filho,
sôbre as relvas odorantes:
e as pétalas receberão as abelhas,
e os frutos estarão maduros para o bico dos pássaros.

Unamo-nos sôbre o solo,
para que a terra inveje nosso amor
e lhe venha o desejo das florações divinas,
sombreadas pelas nuvens sem tosquia:
em teu busto errarão minhas mãos,
generosas como a chuva.

Olha! Já o louro ventre da manhã
começa a se espelhar nas fontes claras:
e em teu regaço delicioso como as plumas,
neste conchêgo saboroso como a noite e imenso como o sono
esperarei até que a terra propiciada reverdeça...

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

O SUICÍDIO DA LEOCÁDIA

— Socorro! Mãe Santíssima, acudam aquí depressa!
A Leocádia...

Os gritos de D. Almira atravessaram tôdas as paredes e portas. A longa escada de caracol, num minuto, ficou cheia. Foi como se todos estivessem acordados, à espera daquilo para acudirem, a um só tempo.

À frente dos pensionistas, solene, apareceu Isaltina, os olhos reluzindo, as narinas dilatadas farejando grandes desgraças. Logo atrás, ao lado do marido, Sinhana, muito alerta, procurando com o seu passinho de tico-tico passar adiante; e ainda Romualdo, de cobertor nas costas, a Florinda... Encerrando a fila, o vulto assombrado de Tinoco, a cara azêda, resmungando por ter o sono interrompido, sono cheio de sonhos que prometiam palpites magníficos para o dia seguinte.

No tôpo da escadaria, só ficou Messalina, imóvel, anunciando perigo com os olhos quase rubros. A cada grito da dona, encorujava-se mais, resolvida a não atender. Claro que não tinha nada a ver com aquilo...

Diante do quarto de Leocádia, houve uma parada brusca. Num gesto de teatro, D. Almira apontou o corpo da moça estendida na cama em desordem.

— Vejam, vejam que coisa horrível! Eu estava dormindo, quando acordei com os gemidos: ai... ai... Tive

então um pressentimento ruim. Uma coisa estava me dizendo que era a Leocádia. Corrí pra cá e assim que entrei, ela parou de gemer. Está morta, meu Deus ! O que é que eu vou fazer, Isaltina ? A menina está morta !

Isaltina aproximou-se :

— O que é isso, D. Almira ! O que adianta fazer essa barulheira ? Já chamô a sistença ?

— Não...

— Pois chame, filha de Deus ! Chame logo a sistença e a puliça também. Acho que a minina inda está viva.

D. Almira saiu correndo. A preta chegou-se para a beira da cama. Antes porém, empurrou com fôrça o pessoal para fora do quarto.

— Fiquem aí ! Não senhor, ninguém entra !

Os pensionistas obedeceram, comprimindo-se inquietos no corredor. Só Isaltina conservara a calma. Estava acostumada àquelas cenas. Vivera num cortiço quase tôda a sua vida, num cortiço onde constantemente havia crimes e suicídios. Habitudara-se a ver entrar e sair padiolas, porisso não achava nada de extraordinário naquilo. A inexperiência daquela gente, irritava-a.

Numa atitude que aprendera com o médico legista, segurou o pulso de Leocádia. Estava frio, sem vida.

Largou-o, concentrando o olhar no rosto triste da morta. Em tôrno, fez-se um silêncio absoluto. Ninguém sequer ousava respirar.

Os olhos atentos da preta encontraram, ao lado das cobertas, um copo vazio. Farejou mais um pouco. E afinal, convicta :

— Sucídio.

E ia dizer ainda qualquer coisa, quando ouviu a sereia da assistência parando na porta. Dois enfermeiros, o médico e alguns investigadores entraram pela casa a dentro.

— Aonde está ela ?

Abriram passagem, apontado o quarto :

— É lá...

Isaltina recebeu-os serena. Explicou:

— Nós tudo estava dormindo, quando minha patroa acordou com os gemidos. Correu, mas já encontrou a menina morta. A coitadinha era nossa pensionista...

— Vá chamar sua patrôa.

A preta respondeu por intuição:

— Está lá no quarto, com vertige.

E as perguntas foram-se sucedendo. Isaltina contou tudo o que sabia sobre Leocádia: tinha vinte anos e era sozinha no mundo. Chegára do interior há poucos dias e alugara aquele quartinho, fazendo as refeições fora. Sempre muito quietinha, sempre afastada... Procurava emprêgo em casas comerciais.

— E a vida, a vida íntima?

Ah! essa resposta só podia ser dada por Sinhana. A mulherzinha conhecia as particularidades de todos dali e o que não sabia, imaginava.

Adiantou-se do grupo, sacudindo a cabeça de macaco novo:

— Doutor, muitas vêzes vi essa menina conversando com um moço, aí fora. Moço bonito, de carro... Eu sempre dizia ao meu marido: isso ainda vai acabar mal! Uma vez ela me deu para ler algumas cartas, antes de queimá-las. Cartas de amor que êle escrevia... Pensei em dar conselhos, mas o senhor compreende, cada qual quer viver a sua vida. Uma tarde ela entrou chorando. O moço mesmo, nunca mais apareceu...

Foi feita uma busca pelo quarto. Algum dinheiro na bolsinha de crochê, meia duzia de vestidos modestos, um diário queimado... Debaixo do travesseiro, o bilhete manchado de lágrimas. A letra era trêmula, quase infantil: "Me mato porque estou cansada de viver. Não ponham a culpa em ninguém".

Os investigadores estavam satisfeitos com a facilidade do caso: uma provinciana, abandonada pelo namorado, tomara lisol. Nenhuma complicação, nenhuma incoerência.

Fizeram ainda algumas perguntas inúteis, tomaram os nomes dos pensionistas e depois de prometerem voltar no dia seguinte, saíram.

O cadaver de Leocádia foi colocado numa padiola. Fez-se um silêncio de espanto quando ela passou pelo corredor. Sinhana apertou o braço do marido. Na cabeça de alfinete da mulherzinha, surgiram mil pensamentos escuros; chegou a sentir mêdo, quase remorso ao lembrar-se das vêzes em que, na ponta dos pés, entrara no quarto da moça, remexendo gavetas, roubando o diário para ler aquelas confissões às escondidas.

Romualdo teve um arrepio, puxando o cobertor para os braços friorentos. Lançou um último olhar para o rostinho torturado da morta: “Bonita! Judiação... bem que tentei uma conquista...”

Florinda achou tudo deliciosamente romântico. Com meiguice, apertou os dedos de Romualdo:

— Se você me abandonar, farei a mesma coisa!

Só Tinoco não perdoou a morta: “Matar-se a uma hora dessas! Gente maluca! Me tiraram da cama para ver isso! Palpites magníficos...”

Quando a assistência partiu, a vizinhança tôda estava na calçada, rondando a casa. Isaltina bateu o portão, resmungando:

— Êsses bedelhudos estão pensando que podem entrar, é? Diabo de gente! Parece que nunca viu...

Pequenos grupos iam-se formando debaixo dos lampiões acesos ainda. Janelas abriram-se para os comentários:

— Foi crime, é?

— Acho que sim. Ouví dizer que o namorado entrou no quarto e deu dois tiros nela.

Uma velhinha meia surda, esticou o pescoço:

— Quantos tiros?

— Dois!

Um preto de colcha nas costas, esclareceu:

— Porisso que ouví, lá para as duas da madrugada, uns tiros...

Houve ainda algumas sugestões. Depois, como não aparecia mesmo ninguém da casa para contar a história, aos poucos, os vizinhos foram abandonando a rua.

Na longa escada de caracol, Isaltina dava as últimas ordens. Voltou-se para os pensionistas:

— E vocês, o que é que estão fazendo aí de pé? Vão dormir, gente! Já acabou tudo...

Ainda algumas considerações:

— Coitadinha! Tão nova... E' no que dá, confiar em homem!

Os olhinhos de Sinhana, instintivamente, procuraram o marido:

— Ah! Fôsse comigo... Acabava antes com a vida dele!

Piadas. Romualdo bateu no ombro de Isaltina:

— Escuta, minha filha, não tem um cafezinho para gente aí, não?

— Café nada, sêo! Vá dormir que é melhor...

Devagar, foram subindo a escada. Despedidas:

— Boa noite, Tinoco!

— Sim, — será boa se continuar meu sonho. Estava numa floresta linda e já pressentia os bichos, quando acordei com os berros. Em todo o caso, como a menina morreu, o palpite fica no elefante.

Risos. Ainda a vizinha adocicada de Florinda:

— Romualdo, vou sonhar com você...

O rapaz bocejou, fingindo não ter ouvido. Santo Deus! Como estava difícil descartar-se dessa viuvinha!

— Estavam loucos pra entrar! Bedelhudos! Parece que nunca viu...

Passou devagar pelo quarto fechado de Leocádia. Instintivamente, acariciou os pulsos onde havia duas cicatrizes fundas. Isaltina sabia o que era isso. Sabia... Pois também não passara pelo mesmo?

Foi subindo a escada, uma lágrima descendo pelo rosto cansado. Tinha vinte anos quando, talvez pelo mesmo mo-

tivo, passara um caco de vidro pelos pulsos. E faria agora a mesma coisa, se ainda tivesse tanta coragem para isso...

Lembrou-se com raiva de D. Almira, fingindo ataque na cama. Na véspera, ao receber ordem de despêjo, caíra no chão daquele mesmo jeitinho! E ela, Isaltina, que arranjasse tudo!

Espiou pela fechadura o quarto da patroa. Sossegadamente, D. Almira tomava chá com biscoitos, os biscoitos que escondia numa lata, atrás do armário. A preta revoltou-se. Ataque, hein? Também, o que é que ganhava em ficar com aquela mulher? Não recebia nunca, trabalhava que nem escrava... Amizade? Ninguém tinha amizade sem interesse! Amizade!...

Bateu a porta do seu quartinho. Sinhana ainda brigou um pouco com o marido, tendo agora a estranha sensação de ter sido traída. Depois, calou-se também.

Quando o relógio da sala anunciou seis horas, a casa inteira já dormia. No tópo da escada, só os olhos de Messalina continuaram acesos. A gata pensava. Por que aquele barulho todo?

Encorujou-se no canto. Ora, não tinha nada a ver com isso. Claro que não era com ela... Os olhos da gata eram agora verdes, anunciando que o perigo já havia passado.

LÍGIA FAGUNDES

(Do livro a sair "Estrêla do Mar")

Livros

Antônio Cândido

JULIEN GREEN — "*Varouna*", Romance, Coleção "Voix de France. Éditions de la Maison Française, Inc." New York, 1941.

RUY COELHO

Não é sem emoção que se lêem os dizeres da capa deste livro:

"Voix de France", Nova York... A quem conhecer os outros volumes da coleção, em especial os de André Maurois e Jules Romains, depoimentos lamentáveis e vergonhosos, patenteando, mais do que a corrupção da própria pátria, a falta de dignidade dos que ousam enxovalhá-la deste modo, fugindo-lhe no momento da desgraça, parece estranha a pretensão do título. Supúnhamos, entretanto, que Julien Green, romancista cujo principal característico é o sentido trágico, nos desse através da ficção aquilo que não tinham conseguido os representantes de uma parte gangrenada da França, que esperemos que tenha sido destruída: — uma visão do drama terrível que presenciou.

Nada se encontra de semelhante na obra.

O traço marcante do espírito francês, que se nota das obras de Rabelais às fitas de Jean Gabin — a lucidez na tragédia, o homem que se eleva acima de seu destino pela compreensão das grandes forças que o esmagam, acha-se ausente. Nada do que levou Pascal a encher-se de admiração diante deste frágil caniço humano, mas que é um caniço pensante, donde sua dignidade. Está ainda em meu espírito o vulto longo e magro do cavaleiro Ritter Hans von Wittenstein zu Wittenstein impelido para um caminho que

não escolheu e condenado simplesmente por ser um pobre ser humano comum, no momento da morte que é também o da visão clara, como outro cavaleiro, o da Triste Figura (“que acreditó su ventura — morir cuerdo y vivir loco”), formulando seu protesto: “Cela n’est pas très juste”.

Nem mesmo o espanto e terror diante de uma fatalidade que escapa à razão, como na literatura nórdica. “Macbeth” é o símbolo dessa forma de tragédia, que me parece mais espantosa e comovedora do que a forma francesa, dominada pelo espírito de clareza. Leia-se o desvario de Macbeth:

“Life’s but a walking shadow, a poor player — that struts and frets his hour upon the stage — and then is heard no more; it is a tale told — by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.”

Entretanto, a ação que se desenrola da alta Idade Média às vésperas da primeira guerra mundial constantemente propõe o tema do destino humano. Mas fá-lo sob aspecto de uma fantasia impregnada de hermetismo. É totalmente diverso do que Julien Green fez até hoje. Em lugar do relato das angústias interiores, onde os elementos de variação que agitam a linha da narrativa são as obscuras imposições do inconciente, trata-se aqui de uma verdadeira história, em que a fabulação, tem valor predominante. Daí mudanças notáveis de maneira de escrever e de técnica.

A palheta do autor acha-se singularmente enriquecida nesta obra. Abandonou o claro-escuro em que era mestre. Seu estilo se coloriu de várias cambiantes novas pela necessidade de descrição do mundo exterior em seus aspectos pitorescos. Mercê disto a primeira e a segunda parte são uma das coisas mais bem escritas da língua desde “Le Retour de L’Enfant Prodigue”. Poucos quadros tão vivos, tão fortes de côr e movimento como a vida medieval que nos apresenta, com seus soldados, mendigos, ladrões, os missionários que querem salvar as almas que não querem ser salvas, enfim o povo agitado, impulsivo, crédulo, imaginoso — poeta. No-

ta-se a influência dos cronistas medievais, mas o *pastiche* foi habilmente evitado. Não hesita em empregar arcaísmos saborosos mas que parecem indispensáveis, por designarem coisas ou costumes também arcaicos. Esta parte dominada pelo fantástico, lembra de certo modo os contos do seu compatriota Edgar Allan Poe.

Desde a primeira linha este halo de sobrenatural que envolve as coisas se manifesta poderosamente: “Höel trouva la chaîne sur la grève. Il courait sur le sable avec sa lanterne, un soir d’hiver, quand une vague pareille à une grande main noire jetta ces anneaux de métal aux pieds de l’enfant”. É a entrada direta no assunto como a longa frase sugestiva que nos introduz na 5.^a sinfonia de Schumann.

Em todo este início palpita a força poética do mistério. Veja-se êste trecho: “Parfois il arrivait qu’au plus fort de l’orage, Höel recevait l’ordre de souffler sa lanterne et de se sauver. — “Gare! Gare! lui criait-on á travers le tumulte des vagues. Voilà les hommes de la mer qui sortent de l’eau. — Il entendait en effet des voix qui l’appelaient dans l’ombre, au large des récifs.” Não importa que mais tarde se saiba que estas vozes eram as dos pobres marinheiros atraídos pela lanterna de Höel, cujos barcos vinham arrebentar-se contra os recifes e que eram os assassinados e roubados pelos pais do menino.

Assim segue a história, sugestiva e fantasiosa. Nos outros livros do autor os personagens se definiam e se impunham a nós pela introdução progressiva do leitor nos recantos obscuros do seu espírito. Os fatos exteriores concretizavam a tragédia, que se desenrolava no inconciente. Em “Varouna” Julien Green parece se filiar mais à técnica de Gide. Talvez seja simples vêsô de achar relações. Mas vejamos alguns pontos precisos. O ato de Adrienne Mésurat precipitando do alto da escada o pai foi preparado pelo conhecimento da estranha paixão pelo médico, do desejo de libertação, do seu desespero em vêr-se encerrada na velha casa, moça e bonita. Ao contrário o Lafcadio de “Les

Caves du Vatican”, quando atira pela janela do vagão o crítico André Fleurissoire, se revela a si proprio. Daí em diante, motivado pelo “ato gratuito” sua personalidade e sua vida tomam novo aspecto.

Esta técnica não é peculiar a Gide. Encontra-se nos grandes romancistas vitorianos, principalmente Meredith e Conrad. Mas na segunda parte, a influência do autor de “Les Faux Monnayeurs” se faz mais notável. Como Höel, Bertrand Lombard se vai tornando mais nítido à medida que é levado a agir pelo desenrolar dos acontecimentos. Mas quando procura iludir-se a respeito da identidade da filha, recorrendo à feitiçaria do primo Eustache, lembra os pastores da galeria gideana. O da “Symphonie Pastorale”, por exemplo, que consegue disfarçar tão bem aos próprios olhos as intenções a respeito da pupila.

Continuando na análise da técnica, a divisão em três épocas está hoje bastante banalizada.

Uma péssima fita francesa — “Cavalcade d’Amour” — também a empregava. Até uma opereta — “Le Trois Valses”. O que torna “Varouna” interessante, além da forma magnífica de Julien Green, é a intensidade evocativa do ambiente de sonho.

O sonho é o elemento predominante — o livro todo é um longo sonho. À confecção do romance presidiu, conciente ou inconcientemente um trecho de Schopenhauer: “La vie et les rêves sont les feuillets d’un livre unique: la lecture suivie de ces pages est ce qu’on nomme la vie réelle: mais quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé, et qu’est venue l’heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l’ouvrant au hasard à tel ou tel endroit, et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissons pas encore; mais c’est toujours dans le même livre que nous lisons.”

Na segunda parte, por exemplo, Helène Lombard tem um sonho em que um copo d’água sai de uma nuvem côr de laranja, sustentado por uma mão invisível, enquanto uma

voz diz: “Pour qu’il y’ait de l’eau dans ce verre, il faut que quelqu’un l’y ait mise”. Adiante, durante a festa que o pai dá em sua honra, recolhe-se ao quarto por um momento. Depois de uma explicação com a tia, pede-lhe um copo d’água. Ela recusa dar-lhe e se retira. Ficando sozinha seu olhar cai sôbre um copo cheio d’água: — “D’où vient cette eau? murmura-t-elle. Alors une voix répondit avec douceur et sur un ton un peu ironique: — Pour qu’il y ait de l’eau dans ce verre, il faut que quelqu’un l’y ait mise”.

Não só os fatos passados ou futuros da sua vida pessoal se desvendam aos personagens, mas também das existências que viveram em outras eras. Assim é que a mulher de Bertrand Lombard, burguesa da França no século XVI, em sonhos e delírio revê Höel, o tocador de cornamusa do País de Gales, que vivera quinhentos anos antes. Jeanne, cidadã do século XX, recorda-se das suas vidas anteriores.

Acima destas existências, limitadas no tempo, Varouna, o Urano indú, o céu sereno vela para que os destinos humanos se cumpram. Aqueles que estão na terra destinados um para o outro, na terra se unirão. O instrumento dessa união é uma corrente estranha e trabalhada que Höel encontra na praia. Através de um sonho, dentro do qual há outro sonho (fato muito comum, mas segundo me parece, pela primeira vez registrado na literatura), tem conhecimento do significado dela. Mas a conselho do monge Macário joga-a de novo no mar.

Os acontecimentos separam os destinos. Höel passa trinta anos longe da pátria. Quando volta, velho, alquebrado, é abrigado por Morgane, a noiva prometida que o esperara. Mas não a reconhece e, para apossar-se do seu dinheiro, assassina-a. Revistando o cadáver encontra a cadeia mágica.

Também Bertrand Lombard não pôde cumprir os destinos superiores, pois aquela que a fatalidade lhe destinara, por trágico encadear de circunstâncias, era sua própria filha. Tenta iludir a si mesmo, por meio da magia de um char-

latão. Quando a verdade se lhe revela, morre de horror. Helena entra para um convento.

Afinal, no século XX os acidentes naturais permitem que os dois amantes se unam. Um dia, Louis e Jeanne, em Londres, reconhecem, numa vitrina do British Museum a corrente que nunca viram. Tudo seria o mais banal possível se não fôsse a data: maio de 1914. A fatalidade que emana do trágico colar continua.

Como vemos, esta obra traz em si a essência do romantismo — os obstáculos às paixões, o laço que une duas almas para a eternidade, o amor prolongado além da morte... O que impressiona é a fuga à vida que nela se nota.

As mesmas observações feitas a propósito do caso proustiano são válidas aqui. Como Proust, Julien Green procura um refúgio contra a dureza dos fatos de um modo que lembra (no caso presente com maior intensidade) as práticas da doutrina Yoga. Principalmente o exercício ascético chamado *tat tvam asi*, em que se procura abolir as relações temporais e espaciais entre as coisas (“Affranchis-nous du temps, du nombre et de l’espace” — Leconte de Lisle). O passado e o futuro fundem-se com o presente, e a dor, sempre produto de um fato particular, desaparece, dissolvendo-se na “inefável corrente espiritual”.

Eis o que me parece terrível.

Entendamo-nos. Não exijo de um romancista que, em tanto que artista, tome posição definida ante os problemas políticos e sociais. Mas permanecendo um puro escritor e sem tomar partido, podia mostrar as marcas que a catástrofe lhe deixou. Êste o grande papel da arte, testemunha imperecível do sofrimento humano e de sua trágica grandeza. O que é explicável em Proust, é inadmissível na época atual.

O único traço que Julien Green apresenta da derrota francesa é precisamente êste — recusar-se a encará-la. Daí a evasão para o irreal. Procedo exatamente como os personagens de Shakespeare, o próprio Macbeth acima citado.

Mas o velho Will não compartilhava êsse sentimento. E Macbeth, apesar de enlouquecido, luta até o último momento contra o destino.

Não estaria querendo a intervenção direta do autor, como nos folhetins românticos: “Enfim, Artur! Ousarei narrar todos os teus crimes??!! Veja!! O pouco que disse já revolta o meu sensível leitor!” Lembra-me um trecho de “Mme. Bovary” em que o frio, objetivíssimo Flaubert descreve a festa cívico-agrícola. Concedem um prêmio a uma camponesa que servira cinquenta anos na mesma herdade. A mulher avança para receber a medalha. A propósito do pobre ser humano, gasto pelo trabalho, rosto enrugado como um pergaminho velho, o autor tem esta breve nota: “Devant les juges se dressait ce demi siècle de servitude”. Continua a narrativa, exterior, impassível, mas nessa pequena frase está encerrada a condenação moral da sociedade burguesa produtora dos Homais e Bovarys.

Poderiam me objetar que “Varouna” é um livro essencialmente sombrio. Mas as tragédias que conta, mergulhadas nas névoas das memórias ancestrais, perdem a intensidade e sentido. O que nos levou a duvidar da sinceridade dos livros anteriores.

No “Journal de Salavin” de Duhamel, há uma passagem em que o candidato a santo aperta o polegar numa porta, para se penitenciar. Mas sua mulher desastradamente abre a porta, esmagando-lhe a unha. O que o faz soltar gritos espantosos, ficar furioso, e desistir da penitência.

Ha certa relação entre o que acabamos de expor e as angústias que Julien Green cultiva nos personagens como tulipas raras, mas que, quando não podem ser puramente interiores por causa dos embates da vida, fenecem rapidamente.

Em suma a fora a terceira parte muito fraca, um livro que se lê com intenso agrado. Estilo sedutor e fôrça poética incontestável. Mas à luz da reflexão sentimos que parte de seu encanto vem de nele se ouvir a voz de contralto

intersexuada e insinuante da decadência. O fantástico não tem o poder explosivo de um Poe ou de um Hoffmam. Os tipos humanos, embora possuam a noção vaga de seu destino, não têm a dignidade, feita de clareza de espírito e julgamento moral, das figuras marcantes da literatura francesa. Nem a grandeza trágica, tirada da ignorância do sentido das coisas que se nota dos homens de Shakespearé aos marinheiros de "The Long Voyage Home".

A verdadeira "voz de França" se faz ouvir agora nos sofrimentos dos campos de concentração, na miséria da zona ocupada, na angústia da zona não ocupada.

Momentaneamente a França perdeu sua corrente encantada. Mas Varouna, com seus milhões de olhos acesos na noite, vela para que se destino se cumpra.

Música

Antônio B. Lefèvre

ENTENDER DE MÚSICA

une phrase du public
“je ne vois pas ce que cela represente”
JEAN COCTEAU — Le coq et l'arlequin.

Quem é que já não ouviu, nestas surradíssimas conversas sobre “S. Paulo, cidade triste e sem divertimentos”, esta frase justificativa do não comparecimento aos concertos — “olha, falando francamente, eu não entendo néris de música clássica”, êste adjetivo “clássica” qualificando em conjunto tôda a música, desde um canto gregoriano até a mais recente composição do professor Savino de Benedictis, passando por Debussy, Verdi e todos os outros.

Embora um grande figurão já tenha afirmado ser S. Paulo a “capital artística do país”, em vista da espantosa ignorância em assuntos de arte, principalmente de música, que anda por aquí, impedindo pessoas perfeitamente sadias de ir a concertos porque aí são usadas expressões como “opus 15”, “sempre scherzando” etc., que somente podem ser compreendidas por iniciados, parece-me que não será excessivo tratar-se dêste tão debatido assunto que é a posição do ouvinte diante da música.

Bergson no “Essai sur les données immédiates de la Conscience” analisando o sentimento estético, sintetiza e so-

luciona a dificuldade encontrada diante da arte, afirmando que seu objeto é “d’endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous sympathisons avec le sentiment exprimé”. A arte musical seria então um meio de vencer a resistência que a técnica cria, obscurecendo em uma sinfonia de Brahms o filete da inspiração melódica inicial, e a sua função, a de transmitir êste “fremissement” vivo da inspiração, ou como afirma Daniel Rops referindo-se à poesia, a “a aura” que envolve a criação artística.

Em um excelente capítulo sobre “la musique et la vie humaine”, Edmond Buchet cita esta magnífica fórmula de Bernard Schloezer “ce qu’il y a d’essentiel dans la musique, ce qu’il y a en elle de plus profond, de plus secret, s’est son apparence même”. Como é grande a distância entre a compreensão que existe na simplicidade desta frase e as tentativas de explicação daqueles que fazendo da música uma charada como qualquer outra procuram por meio de chaves penetrar o seu sentido! Beethoven, que em sua grande ânsia de libertação foi um literato de grande prolixidade, e não menor ingenuidade, é por isto mesmo uma das maiores vítimas destes resolvedores de charadas, esquecidos de que o próprio Beethoven sempre se recusava a responder aos que lhe perguntavam o significado de algumas de suas obras, pois êste grande angustiado sentia tôda a impossibilidade de, utilizando êste tão pouco plástico material que é a linguagem humana, acrescentar qualquer palavra explicativa ao milagre de suspensão da obra musical, a êste estado de comunhão perfeita que flue de um “muss es sein” do quarteto opus 135. E no entretanto quantas discussões já tem provocado, não digo obras inteiras, mas simples trechos como as malfadadas pancadas da Quinta Sinfonia de tão saudosa memória.

Confunde-se muitas vêzes a dificuldade de absorção encontrada diante de uma obra musical, que é uma dificuldade decorrente destas forças ativas, resistentes contra o

sentimento estético, com uma falta de compreensão da mesma obra. E' preciso porém que nos lembremos que se existem compositores como Mozart que confessava sentir nascer dentro de si a música, com a mansidão que a água brota de uma fonte, e outros como Beethoven que compunham num estado permanente de luta, agarrando a melodia em fuga no delírio da inspiração, da mesma forma existem estes tipos intuitivos e voluntários nesta repetição do estado de criação que é a audição de uma obra musical.

Baudoin em sua "Psicanalise de l'art" dá a interpretação fria e incisiva da psicanálise a êste contacto do contemplador com a obra de arte. Acredita Baudoin que não chega a se formar uma íntima comunhão entre o autor, ou melhor, o espírito que presidiu à composição e o contemplador, ou melhor, o espírito que preside à audição. O que há em um e outro é uma projeção dos próprios complexos e conflitos sôbre a obra elaborada e ouvida, sem que se exija qualquer similaridade entre o estado de alma do ouvinte e do compositor. A interpretação psicanalítica não pára aí, vai muito mais longe e o autor cita diversas observações clínicas de penetração do inconciente e análise através das associações obtidas pela audição de determinadas obras musicas.

Sem dúvida a constatação do caráter pessoal das associações, obtida através de um método científico indiscutível, é mais do que suficiente para calar os insuportáveis "entendedores" desta ou daquela obra musical, porém, é preciso que não nos limitemos a esta explicação fornecida pela psicanálise porque sendo ela tão sintética e fria póde dar uma impressão falsa de uniformidade dos tipos de ouvintes.

Odier, em um livro, do qual se deveria tirar edições populares para distribuição à porta dos teatros afim de acalmar muito espírito verdadeiramente musical inquieto com a própria ignorância, "comment faut-il écouter la musique" (citado por Baudoin), classifica os ouvintes em cinco grupos. Os racionais, são aqueles — vamos dizer francamente,

infelizes — que manuseavam ativamente seus albuns, aprendendo infatigavelmente, enquanto Borowsky construía um instante de pureza inteiramente indescritível com uma fuga de Bach ou enquanto Cortot obtinha um dos momentos mais maravilhosos que já viveu o nosso público com a interpretação da sonata da morte de Chopin. Próximos a êsses racionais (em infelicidade naturalmente) estão os ideativos, os tais que procuram descobrir coisas nas pancadas da quinta. Os imaginativos ao contrário dão liberdade ao espírito, construindo dramas, romances, panoramas, etc., movimentando tôdas as fôrças do inconciente, e, como verdadeiro subtipo, os sentimentais somente descobrem coisas relativas as expressões das paixões, dúvidas, desilusões, etc. Finalmente, os emotivos puros, “les plus spécifiquement musiciens” no dizer de Baudoin, que são aqueles colocados na fórmula de Schloezer, que não procuram na música senão sua aparência mesma. Se não fôsse debochar muito da classificação de Odier, eu proporia um sexto tipo, muito mais comum do que se pensa, (entre as mulheres naturalmente), que seria o tipo operativo. Nele estariam incluídas as pessoas possuidoras da invejável capacidade de ouvir música trabalhando, como aquela senhora que ouvia sonatas de Beethoven, num dos espetáculos da “Cultura”, fazendo placidamente o seu tricô, movimentando nada menos do que a bagatela de cinco agulhas a um só tempo.

Um cidadão qualquer resolve ir ao teatro um dia — “afinal é só dois mil réis. Se fôr pau a gente sai logo” — Entra e fica espantado com o colosso de gente que enche a sala. Êle é dos tais que não entende nêris de música.

Um pouco antes do espetáculo iniciar, a sala já escura, ouve-se umas tossezinhas microfonizadas indicando que alguém vai falar, e uma senhora com uma voz gozada começa a declamar uma porção de coisas. Não são completamente

desinteressantes e o cidadão presta atenção. Descobre que vão tocar um quinteto de Schumann, tão conhecido dele como o autor da “rêverie”, sua música favorita, que tocam sempre no rádio. Ouve que êste quinteto é de uma beleza surpreendente e que foi dedicado à Clara Wieck, a mulher que o autor mais amava no mundo — sua espôsa. O cidadão acomoda-se da melhor maneira possível nas horríveis poltronas da platéia, e esboça um sorriso satisfeito. De repente, aquela voz que já parecia tão doce para êle, começa a dizer coisas tão exquisitas que se vai num instante, todo aquele seu excelente estado de receptividade. — “O primeiro tema é vigorosamente ritmado em dó menor e o seu segundo tema em si bemol se desenvolve admiravelmente com efeitos de harmonias alternadas” e por aí afóra. O cidadão pensa — “tudo isso por dois mil réis”, e fica incomodadíssimo. Olha para os lados com respeito e vê pessoas com expressões paradas no rosto, que não dizem muita grande coisa. Começa então a sentir aquela impressão desagradável da pessoa que errou a data e entrou por engano em uma sala em que estão fazendo uma conferência sôbre o poder levitador das alavancas ectoplasmáticas, por exemplo.

Tenho para mim como certo, que estes comentadores de música são os principais responsáveis pela incompreensão dos ouvintes. Muitos deles são levados por intenções inconfessáveis em que entra uma fortíssima dose de cabotinismo e de demonstração de cultura, porém infinitamente peores são os que descrevem música tencionando criar uma obra de arte. Se tão grandes espíritos como Tolstoi e Proust já não tivessem tentado êste gênero, poder-se-ia dizer que tanto mais se descreve música quanto menos se tem um verdadeiro espírito musical pois só assim se pode explicar — excluindo evidentemente a hipótese do cabotinismo megalomaniaco — que utilizando êste modestíssimo

instrumento que é a palavra humana se queira repetir ou acrescentar algo ao que exprimiu um Mozart, um Bach, um Stravinsky. Nada é possível se tentar neste gênero que não seja seguindo o método de Huxley em alguns de seus romances, e que se tornou célebre no “Contraponto”, isto é, descrever a música através das impressões provocadas em um personagem, como por exemplo, o espantoso desenlace do romance com a tragédia de Spandrell sincronizada com o “heilige Dankgesang”.

Tudo o que sair disto escorrega para um terreno perigoso. A própria obra de Proust não é uma verdadeira demonstração disto? Não há muito mais música na construção do “Temps Retrouvé” do que nas célebres descrições das composições de Vinteuil, onde se fala em “rougeoyant septuor”, “blanche sonate”, etc.? Se em Proust estas descrições que pouco mais são do que virtuosismos literários, chegam a interessar, levando-se em conta o seu valor exclusivamente descritivo, em grandes escritores como o Tolstoi da Sonata Kreutzer têm elas um aspecto completamente ridículo. Garanto como muita gente seria capaz de engulir a descrição da sonata Kreutzer, pela de “Lobos do mar”, esta impagável coisa (não sei como classificar) gritada de vez em quando por uma espécie de Vicente Celestino português, com acompanhamento de furacão, oceano, corno e violino, entre as lamurias fadistas dos miseráveis programas portugueses de nossas lamentáveis estações de rádio.

Felizmente o nosso Departamento de Cultura parece que já compreendeu estas coisas — ou será economia? — e nos últimos tempos os concertos públicos não têm sido precedidos por estes comentários, e, se é lamentável a ausência dos indispensáveis comentários puramente informativos, é ela perfeitamente compensada pela inexistência dos pretensiosamente literários e cabotinamente eruditos.

O MÊS DE AGÔSTO

A. B. L.

A grande dificuldade que se encontra para fazer uma crítica de concertos, em São Paulo, é ainda acrescida pela grande discordância de valor dos programas e artistas apresentados.

Ao fazermos um balanço do que se ouviu durante um mês como o de agosto, por exemplo, é preciso que façamos um grande esforço para não nos deixarmos levar por estados de espírito de momento e dar um excessivo valor a um espetáculo, pelo contraste oferecido por êle com um outro que tenhamos achado péssimo. Passando a exemplos. Este mês de agosto foi o mês dos corais — ouvimos a Nona Sinfonia, a Criação de Haydn e os cantores “à la Crois de Bois”. Como se pode julgar o valor real do conjunto apresentado pelo maestro Mehlich sem aumentar seus méritos pela comparação com aquilo que foi a execução da Nona Sinfonia?

E’ preciso que se note que eu reconheço perfeitamente o quanto há de antipático nestas comparações, e, se as faço é porque elas trazem muitas vêzes em si uma solução.

Criou-se em São Paulo com relação à música, um mito (que já existia no cinema, com a desvantagem de conter a oficialização do mau gôsto no rótulo “Boa Qualidade”), o mito do esforço. Não se fala mais se um espetáculo foi bom ou mau. Fala-se que os seus executantes se esforçaram muito ou pouco, criando uma confusão de valores que, continuando neste teor irá se tornando dia a dia mais prejudicial.

E’ preciso, desde que a crítica é feita por moços, que ela rompa completamente com os preconceitos, pondo de lado esta camaradagem estéril, criadora no mínimo de uma impressão falsa da cultura que já existe entre nós, permitindo

que um grande regente, de uma das maiores orquestras do mundo execute aqui num concêrto sinfônico a Ouverture do Barbeiro de Sevilha e trechos do Guilherme Tell.

Não podia passar sem um protesto a impiedosa execução da Nona Sinfonia de Beethoven. O conjunto "Belardi-Orquestra-Grande Coral Lírico" — tal qual o teatro da cômte em "Ondine" que não podia representar qualquer peça sem que os atores invencivelmente se pusessem a declamar "Salambô, não pode interpretar qualquer composição sem que algum de seus elementos sinta surgir de seus instrumentos ou cordas vocais, notas do "Trovatore". Êste conjunto está inteiramente preso ao fatalismo do "Trovatore". Não adianta se tentar qualquer coisa, o "Trovatore" vem mesmo.

Uma pessoa qualquer que raciocinasse friamente durante os longos minutos que durou êste incrível espetáculo chegaria à estranha conclusão de que se criou uma ordem na desordem. O espetáculo teve um aspecto de verdadeira apoteose. Soltaram no meio da orquestra um fotógrafo, que com tôda a certeza, tendo ouvido contar a piada do "speaker" esportivo que irradiou o casamento, resolveu imitá-lo. Depois de ter tirado inúmeras fotografias da torcida (verdadeira torcida, com flôres e tudo), começou a tirar fotografias da orquestra e do maestro. "O maestro Belardi num crescendo". "O maestro dá uma entrada para a trompa", etc., etc. Note-se que o fotógrafo não destoou. Passou quase desaperecebido.

Não estou combatendo o coral lírico. Está muito bem que êle exista. Agora, é preciso que alguém proteste porque caso contrário qualquer dia êle quererá cantar o "Gürre Lied".

O oratório de Haydn executado pelo coral da Sociedade Filarmônica — embora longe de ser perfeito — teve pelo menos uma execução séria e cuidadosa, permitindo-nos prever que com um pouco mais de tempo, êste conjunto coral ainda poderá oferecer magníficos espetáculos.

A orquestra foi ouvida algumas vêzes, tendo sido particularmente feliz nas execuções da Tocata e Pastoral de Pasquini e na Passacalha de Bach. Principalmente nesta última, em que o maestro Camargo Guarnieri conseguiu extrair da orquestra o máximo que ela pode produzir.

Ouvimos ainda dois pianistas sendo um deles bom. Joseph Batista foi sem duvida a primeira coisa boa que a “boa vizinhança” mandou para o Brasil. Interpretou com grande segurança a concêrto em dó menor no 2 de Rachmaninof, com um espírito admirável de compreensão e equilíbrio no adágio, e um verdadeiro virtuosismo nas grandes dificuldades do “allegro scherzando”. Pena o que o incrível mau gôsto da organização dos demais programas, não permitiu que se conhecesse tôdas as possibilidades do joven pianista vencedor do prêmio Guiomar Novais.

Tivemos ainda êste mês na Sociedade Pró Arte, um concêrto como raramente se assiste em São Paulo. Disse raramente, não só pela natureza do concerto — para harpa e flauta — como também pelo magnífico gôsto na escolha do programa e grande cuidado na execução. A srta. Mirella Vita e o Sr. Koellreuter mostram-se igualmente seguros nos solos e nos duos, principalmente na sonata em sol-menor de Bach que foi sem dúvida o mais belo momento do concêrto.

A Discoteca Municipal realizou mais uma audição, na qual, como em tôdas as anteriores, revelou-se o bom gôsto e a inteligência de quem as dirige. E' lamentável apenas que num ambiente artístico de tão pequenas possibilidades como o nosso, onde o disco tem uma tão grande importância, não haja uma afluência como era de se desejar e como merecem os magníficos programas que a Discoteca organiza. Na audição dêste mês, que foi a 45.^a desde aquela temerária do “Sacre du Printemps” que inaugurou um gênero de concertos em São Paulo, ouviu-se a Sinfonia n.º 1 “The Santa Fé Trail” de Mac Donald (o campeão de pêso médio autor da Sinfonia Rumba), o admiravel ciclo de can-

ções "The Nursery" de Moussorgsky e o Concêrto Grosso em lá menor n.º 8 de Vivaldi.

Andam por aquí a Sra. Grace Moore (in person) e o Sr. Tito Schipa, que pela amostra estão perfeitamente integrados na campanha destinada a dar todo o ano pelo menos um mês de jejum artístico aos amantes da música em São Paulo, e à temporada lírica oficial.

A TEMPORADA LÍRICA

A. B. L.

Não resta a menor dúvida que em São Paulo (talvez o fato se verifique também em outros centros civilizados) os espetáculos líricos contam com um determinado público, perfeitamente distinto daquele que frequenta os concertos sinfônicos, de música de câmara e de virtuosos nacionais e internacionais. Esse público passa o resto do ano quase que inteiramente alheio ao nosso movimento musical e quem sabe nem se dá mesmo ao trabalho de ler os cartazes, cada vez mais numerosos, em frente ao Municipal. Que nada! Fica a espera do "lírico". E quando chega agosto ou setembro o "lírico" vem. Com o mesmo repertório e as respectivas celebridades mofadas do ano anterior, mas vem. Há anos que é assim. Com uma única exceção nestes seis anos, as temporadas de ópera têm constituído rematados fracassos artísticos. Lembremos apenas a última, com aquele infeliz Lohengrin ao qual nem mesmo o Santo Graal pôde valer...

O interêsse que se nota atualmente em São Paulo por manifestações musicais mais elevadas, permite já, sem nenhum risco para os empresários, a representação de uma companhia organizada com maior apuro e seleção.

Os comentários dos jornais do Rio em tôrno da temporada há pouco realizada lá, pinga uma esperançazinha sobre os desejos de ouvir êste ano pelo menos duas ou três

óperas de maior valor musical, afora as inevitáveis coleções de “trechos de bravura”. Teremos um conjunto com essa probabilidade? Fala-se de elementos novos, ainda desconhecidos para nós. Alguns franceses e outros dos Estados Unidos. Fala-se de óperas como “Os Mestres Cantores” e “Sansão e Dalila”. E fala-se principalmente da regência de Albert Wolff, magistral para os críticos cariocas.

Sabe-se que a Prefeitura do Rio conversou com os dirigentes e organizadores do conjunto que veio êste ano e reclamou representações bem montadas e ensaiadas... e sobretudo bem cantadas. Esta seção de CLIMA lembra que o Departamento de Cultura bem poderia agir dessa maneira. E estaria perfeitamente de acôrdo com sua finalidade procurando obter, como fêz há poucos anos, o melhor que a presença de elementos de valor e de um regente como Albert Wolff puder proporcionar a São Paulo, e exigindo que os empresários não tenham em vista só aquele público estritamente operista, que tudo aceita com igual julgamento e não influe e nem interessa mesmo ao desenvolvimento artístico nosso.

MÚSICA VIVA

Recebemos vários números do boletim “Música Viva”, órgão oficial do grupo “Música Viva” do Rio de Janeiro, que vem sendo publicado desde maio de 1940. Contando com um magnífico corpo de redatores êste periódico vem desde essa data enchendo um grande vácuo existente até então no ambiente musical brasileiro.

Além dos excelentes estudos sôbre compositores nacionais feitos por Luiz Heitor, esta revista apresenta ainda ótima seção noticiosa, de crítica e um suplemento onde já se publicaram composições de Vila Lobos, Camargo Guarnieri, Juan Carlos Paz, Koellreuter e outros.

Artes Plásticas

Lourival Gomes Machado.

O FENÔMENO GRACIANO

Quando o crítico sente e comenta a obra de um artista, as suas palavras vão servir como um registro da existência de novos esforços e novas construções da produção de um grupo em um determinado momento. Porisso o crítico não julga e porisso o crítico não pode se ater à crônica informativa: seu papel não é o do público e não é o de jornalista embora a função de ambas estas esfinges do consumo de arte se ligue à sua produção e através dela, bem ou mal, deva encontrar um complemento. De fato, suas idéias e as respectivas expressões materiais não devem achar “bom ou mau” — seja qual for o critério e a nomenclatura do julgamento de valor — como, está claro, não é notícia do acontecimento físico da pintura ou da escultura. Elas servirão — perdoem a imodéstia — para fixar um movimento de evolução especial dum ramo da criação humana e de tentativa de sincronização entre as tendências e a obra realizada, entre a mentalidade coletiva e a inteligência isolada. Daí a tragédia da crítica que dificilmente alcança em sua atividade o destino do genial e que vê, ainda se esforçando para mais, só a parte “necessária” do extraordinário. E também o drama da sua realização no ambiente acultural da vida quotidiana para a qual deve viver e da qual sofre o repúdio permanente e disfarçado como é de hábito na totalidade das si-

tuações de ensino. E, finalmente, desta crise original nasce ainda a sua comédia, os repuchões do jornalismo, do público e do artista: a sacudidela desesperada dos que “não penso como você pensa”. Tragédia, drama e comédia (escala das categorias do gênero dramático como ensinam as artes de bem escrever e têrmos cômodos para provocar o seiscientista e toleirão efeito do movimento decrescente como mandam as sùmulas de estilística — afinal é preciso usar o que se aprendeu) tragédia, drama e comédia, partes integrantes dum tríptico muito alto para nós, mas alcançável até por acaso, um dia...

São essas as idéias que penetram os visitantes mais intoxicados diante da exposição dos desenhos, aquarelas, guaches e monotípos de Clovis Graciano e, egoisticamente, em frente dos trabalhos do rapaz simpático que encheu as salas do sexto andar do Martineli, vai-se enchendo a cabeça de idéias ao invés de se parar humanamente na impressão gostosa da sensibilidade. Não se pode escapar à sugestão e vão nos aparecendo conceitos, embora raquíticos ou de empréstimo, sôbre o papel a ser representado um dia por êste pintor no panorama geral da arte post-22 paulista. O primeiro, o grande valor de Graciano está na espantosa facilidade com que soube, antecipadamente à produção, livrar-se do preconceito mais inútil e mais daninho, cujas raízes apontam ainda, depois da extirpação, em tanto quadro em tanto desenho por aí. Clovis Graciano partiu de onde raramente se parte: percebeu desde logo que não era gênio e que se o fôsse deveria deixar de lado esta convicção para poder produzir e, portanto, realizá-la plenamente. Assim nasce sua arte num ambiente de esforço e auto-crítica raramente observáveis e as suas séries não são para melhorar efeitos mas para anular “defeitos” perturbadores para si (a êsse respeito veja-se alguns desenhos em que os mesmos movimentos e as mesmas figuras aparecem, sempre as mesmas, para reaparecerem, ainda as mesmas, intensificadas e valorizadas pela ausência de alguns traços e pela presença de

novos valores). Sôbre esta base, a produção honestíssima vai-se desenrolando em plano sucessivos de aperfeiçoamento até alcançar qualidades tão individualizadas, tão próprias que, para fugir-se à impressão de virtuosismo, é preciso atentar ao provável devir facilmente reconhecível.

Veja-se, para nos mantermos em contacto com a produção exposta, o que fêz êle com a monotipia. Repare-se no seu contrôle sábio do material conceituado como incontrollável, note-se o quanto saiu de sério e de responsável quando o seu esforço foi aplicado no gênero cujas consequências são geralmente de “scherzo” delectável e ingênuo. E' tão espantoso êste efeito final que somos levados a procurar uma explicação para o fenômeno Graciano.

Nós, por exemplo, diríamos que as causas dêste desenho e desta monotipia acima do estalão comum estão sobretudo dentro do apegamento direto do seu autor às fórmulas e aos valores coletivizados do meio. No caso particular da monotipia o material estava predestinado a dar certo — a moda que Mario de Andrade caricaturou tão bem (1) significa algo além do divertimento intelectual de profissionais e amadores porque, ao menos para nós, êste gênero “que tem um tal ou qual sentido de jôgo de prenda, da víspera que a tornou o gamão da moda entre nós” na sua passagem para um plano de arte consequente e segura, significa não apenas a oportunidade entrevista e explorada por “um” onde “muitos” tinham permanecido sem piores consequências. Mario de Andrade vai nos dar licença e vamos levantar a hipótese de que “nas noite geladas, fechando os corpos nas salas de estar com bem estar e algum álcool desculpável, graves advogados, sociólogos de sustância, funcionários municipais e musicólogos também municipais” começassem a “tirar” sambas batendo em palhetas e caixas de fósforos ou, encapotados, saíssem à rua para lambuzar paredes caiadas com enormes e avançados murais. Somos capazes de aceitar apostas

(1) no Diário de S. Paulo de 5 de setembro.

de como não sairia da experiência nem um sambista nem um segundo Siqueiros com a facilidade e a plenitude dêste Moisés Graciano ao escapar do naufrágio “na tempestade incerta da monotipia”.

Poderá parecer dura e mecanizada esta interpretação mas só ela nos satisfaz: era preciso a preparação prévia da pesquisa do material pelo grupo culto para que o especialista mais adaptado ao meio pudesse desenvolver, dentro do jôgo ainda, a sua habilidade e depois, através dela, buscar projeção na arte propriamente dita. Se há alguma disposição para teorizar não será difícil deglutir êste sistemazinho fácil e resta-nos somente explicar porque “aconteceu” Graciano onde poderia “acontecer” qualquer um dos muitos outros. As tendências de Graciano coincidem em extensão e intensidade com as dos movimentos gerais do grupo humano paulista e refletem as qualidades mais marcadas dessa gente. Até a convenção que se traçou entre êle e a arte é tipicamente paulista e, como já falamos no repúdio da genialidade, basta lembrar, como um complemento, o seu desprezo pelo brilhantismo: o paulista não pode ser brilhante. Não é o “seu gênero” e onde os outros põem fulgurações, S. Paulo coloca firmeza. Pode-se amenizar uma observação com um estilo mais literário, em S. Paulo ela será cimentada duramente com bibliografias; a oratória deve ser desenvolvida amenamente, em S. Paulo os bons discursos transbordam de cifras estatísticas. Atenuem-se o sistema e êle poderá ser encontrado em tôdas as manifestações. Musculmanamente a nossa gente cumpre o seu destino de encontrar a glória por construção e nunca por intuição.

O jôgo mais ingênuo é para esta terra o comêço de uma seríssima realização. E' perigoso brincar em nosso meio e uma brincadeira desprevenida leva o público a pedir mais e, principalmente, mais análise (com vistas ao autor do “Grouchismo”). E também porisso, uma realização mais rápida sai sempre uma coisa carrancuda, saltando sobre os sorrisos preliminares, atingindo os seus compenetradísimos

fins. Assim talvez se explique a “sobrecasaca” que “Clima” enverga permanentemente, fazendo a tristeza de tantas pessoas amigas. Mas, que se poderia fazer neste S. Paulo escolar de ontem ou neste S. Paulo universitário de hoje?

Somos todos os alunos de um grande instituto de educação em que a pesquisa e a aplicação representam a consecução e o domínio do conhecimento e de suas consequências ativas. Apetece-nos até a curiosidade dos mistérios criados por nós mesmos. E será mais uma vez Clovis Graciano o nosso exemplo com aquelas experimentações em tinta de imprensa (quem, mais próximo de fins imediatos, lembraria de procurar as traições de tão difícil matéria?) que já apontam uma solução profícua no sentido de obter pelo mesmo simples branco e preto dos desenhos uns inesperados veludos carnaís. Graciano não se encontrou na monotipia, apenas encontrou a monotipia. E para lá das placas de vidro e dos rolinhos de borracha, está o negro tipográfico. E para lá desta tinta nova quantas tintas e quantos processos-

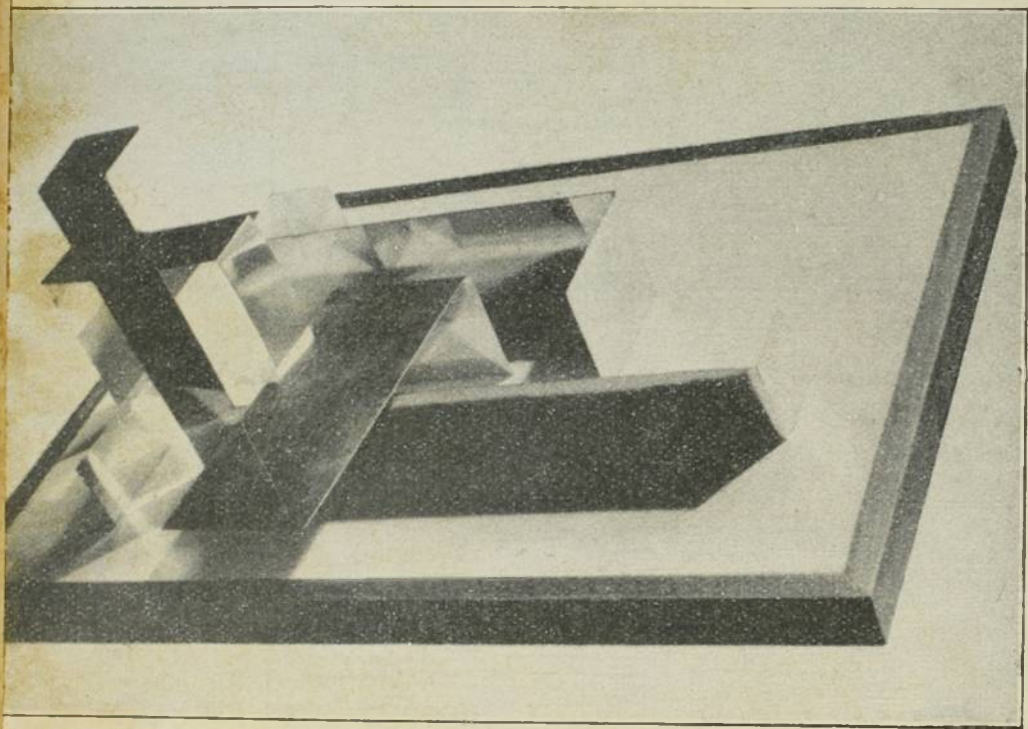
Mas, saiamos por um instante da produção artística e procuremos outros ângulos. Notemos, entre outras coisas, como um artista é julgado pela nossa boa crítica. Não se quer simplesmente louvar a grande técnica, o trabalho conscientemente dirigido das obras expostas pelo “Centro Paranaense”. Além de declarar o vigor de certos desenhos (como aquele estupendo “Graxeiro”), mais do que a análise das soluções novas para certos gênero (compare-se os nús com os desenhos feitos com o modelo vestido), além de se notar a desusada violência de cor que se pode ver incrível de valentia nas flores, ultrapassando-se a crítica do ótimo “sombrio-colorido-vivo” dos guaches de Campos do Jordão, saltando por sôbre a pormenorização deste punhado de coisas excelentes, nós queremos principalmente explicar a excelência de Graciano. Ora, Graciano explica-se por si mesmo. Dentro do homem cravou-se o destino da socieda-



"Homens e Mulheres", um desenho a tinta tipografica de Clovis Graciano



"Auto-retrato" de Graciano



"Espaços" de
Jacob M. Ruchti

de, ponto a ponto, marcando-o friamente. Quando a arte resolve a sua personalidade, traz à tona não só as perolas da natureza mas vêm para cima também as cinzeladuras artezãs e inteligentes. É êste o mistério das monotípias que agradam o público, satisfazem os artistas e provocam nos críticos a ânsia meio doentia de fazer teorias. Paulistíssimas teorias que defendemos para que deixem passar, impune, também a nossa.

CONSTRUTIVISMO

JACOB M. RUCHTI

O construtivismo na arte, mais conhecido por *arte abstrata*, teve sua origem imediata no cubismo, em relação ao qual mantinha entretanto uma atitude de repulsa. O cubismo representava o apogeu de um processo revolucionário na arte, iniciado com os impressionistas no fim do século XIX. Apogeu, porque depois de terminadas as experiências e as análises dos cubistas, a nossa geração encontrou, no mundo das artes, apenas um conglomerado de ruínas. A análise cubista não deixara nada das velhas tradições, sobre que se pudesse eventualmente basear um desenvolvimento subsequente da arte. Tôda a análise é útil e até necessária, mas quando deixa de procurar e encontrar uma síntese, em vez de esclarecer os problemas, tornar-os mais obscuros.

Os próprios cubistas percebendo como as suas experiências estavam levando a arte para a aniquilação completa, procuraram uma saída, voltando uns a Ingres, outros aos *gobelins* do século XVI, etc. Não constituirá isso uma solução no sentido de desenvolvimento consequente; era antes de mais nada uma retirada. Neste ponto é que a *idéia cons-*

trutivista se formou e procurou tirar as consequências das explorações analíticas do cubismo.

A idéia construtivista não é idéia pragmática, nem tão pouco um esquema técnico para um maneirismo artístico. E' antes de tudo uma nova concepção geral das coisas, originada da vida contemporânea. Não se limita a uma só disciplina da arte, como também não permanece unicamente na esfera artística. A sua base está numa interpretação completamente nova e diferente da natureza da arte e de suas funções em relação à vida. Preocupa-se com os dois elementos básicos de que a arte é composta: o *conteúdo* e a *fôrma*. Êsses dois elementos são, do ponto de vista construtivo, uma só e única coisa absolutamente indissolúvel.

Até agora na história da arte, sempre ou um ou outro deles era predominante e isso porque tôdas as concepções de arte não podiam ser concebidas sem a representação do aspecto externo do mundo. Qualquer que fôsse a maneira do artista ao representar a natureza visível, seja reproduzindo exatamente o que via, seja através de suas interpretações individuais, o aspecto externo sempre constituía o ponto de partida e a base de sua obra.

Para o rejuvenecimento da produção artística êste era um dos maiores obstáculos e foi aí justamente que o construtivismo colocou a sua pedra fundamental. A nova concepção revelou uma lei universal segundo a qual os elementos da arte visual, tais como linhas, côres e formas, possuem a sua própria fôrça de expressão independente de qualquer associação como os aspectos da natureza e tais elementos não são escolhidos como convenções mas ligam-se imediata e orgânicamente às emoções humanas.

A revelação desta lei fundamental abriu um vasto e novo campo na arte, dando possibilidade de expressão a impulsos e emoções humanas até então negligenciadas. Estes elementos tinham sido abusados exprimindo tôda a espécie de imagens associativas que poderiam ter sido reveladas de outra maneira: pela literatura ou pela poesia, por exemplo.

Entretanto parece não se compreender que é possível exprimir-se humana e profundamente por meio de plástica pura, sem correr o risco de cair na decoração ou no ornamento. Por parte do público, a preocupação com o assunto da obra (seja literário, poético, filosófico, etc.) restringe, e às vezes impede completamente, a libertação da sensibilidade necessária para assimilar uma obra de arte não figurativa. Em geral a natureza individualista do homem é tão predominante que a expressão da essência da arte através de um ritmo de linhas, cores e suas relações mútuas, parece insuficiente. Se dentro do movimento construtivista existem obras que não conseguem se impor, a culpa não é da arte e sim do artista.

O objetivo final deste movimento de arte não figurativa é a criação direta de uma expressão de beleza universal, diferindo portanto da concepção figurativa que representa a expressão da estética individual. Esta expressão de beleza universal só pode ser conseguida por meio de uma representação objetiva da realidade, isto é, construindo-se lindas cores e formas que evitem a representação ou interpretação do mundo exterior visual. Consegue-se desta maneira enriquecer o espaço de formas novas e inexistentes até agora, possuindo cada uma delas a sua própria força de expressão emotiva. Para estabelecer a visão objetiva, a execução e a técnica têm um papel importantíssimo. Quanto menos transparecer a mão do artista, mais objetiva a obra será. Esse fato leva à preferência de uma execução mais ou menos mecânica e ao emprêgo de materiais produzidos pela indústria. Com materiais completos e perfeitos, sob o ponto de vista estético e com uma técnica que permita o trabalho e a composição desses materiais da maneira concebida pelo artista, conseguiríamos formar uma arte mais real e objetiva do que a própria pintura.

Na pintura, para conseguir a objetividade, o artista construtivo estabelece determinadas relações mútuas entre as formas, de maneira a excluir o aparecimento de formas particulares. Notamos portanto o uso constante de formas neutras, predominantemente geométricas com um tratamento plano, evitando a ilusão de volume ou espaço. O mesmo acontece com o colorido. As côres primárias, que são as mais puras possíveis, realizam a abstração das cores naturais, concorrendo para realizar a visão objetiva.

No entanto, quando o tema exige a sensação do volume, o artista construtivo realiza *materialmente* o seu objetivo esculpindo ou construindo a forma desejada. O material a se usar em escultura tem uma importância fundamental.

Os materiais estabelecem as bases emocionais da escultura determinando os limites de sua ação estética. No seu uso a escultura caminhou sempre juntamente com a técnica e a técnica estabelece que não é possível impor a um material funções que não sejam próprias à sua substância. O aparecimento de um novo material sempre determina, conseqüentemente, um novo método de trabalho.

Não há limite nos materiais apropriados à escultura. O nosso século, principalmente, tem produzido e está continuamente produzindo numerosos materiais novos. Além disso, a técnica elaborou novos métodos para trabalhar muitos materiais tradicionais usados com dificuldade. Não existe proibição estética para um escultor quanto ao uso dêste ou daquele material para alcançar o fim de uma realização plástica, contanto que seu trabalho respeite e explore as propriedades substanciais do material usado. Assim, por exemplo, fazendo-se uma escultura de vidro sem respeitar a propriedade essencial dêste material, que é a sua trans-

parência, está se fazendo um uso falso do vidro como material escultural.

Até agora os escultores tem se interessado unicamente pelo *volume* dando pouca ou nenhuma atenção ao *espaço*. O espaço os interessa somente como o lugar em que os seus volumes podiam ser colocados ou projetados.

O construtivismo considera o espaço sob ponto-de-vista completamente diverso. Procura enriquecer a escala das possibilidades de expressão incorporando a ela o espaço como elemento escultural. Na escultura construtivista o espaço torna-se um elemento material maleável. E' evidente que esta nova emoção escultural reclama um método de expressão diferente daquele que é usado para expressar emoção de massa ou de pêso, no volume sólido.

Neste ponto é oportuno esclarecer que não se deve identificar a escultura construtivista com a exclusivamente espacial, isto é, não sólida. Pelo contrário, o volume com a sua propriedade de definir massas, ainda permaneceu como um dos atributos fundamentais da escultura, dependendo o seu uso da exigência do tema.

O conceito de espaço é também encontrado fora da escultura constituindo um dos princípios básicos da arquitetura contemporânea. Podemos até dizer que, em arquitetura, o conceito de espaço foi introduzido muito anteriormente ao seu uso, em escultura, pelos construtivistas. O grande arquiteto norte-americano Frank-Lloyd Wrigth estabeleceu o uso do *espaço* como elemento arquitetural há mais de 40 anos atrás. Naquela época, êsse arquiteto já se referia à *planta livre* o que significa a inter-união dos vários espaços de habitação, num ritmo contínuo. A liberdade de planta representa não só a inter-união dos espaços de habitação como significa ainda a união do interior com o exterior, incor-

porando a natureza aos ambientes internos. Esta divagação superficial para o campo da arquitetura, serve unicamente para demonstrar a analogia que existe entre a escultura construtivista e a arquitetura contemporânea no uso do espaço como elemento escultural.

Existe uma relação muito próxima entre o problema do *espaço* em escultura e o problema do *tempo* na arte em geral.

O construtivismo considera também o tempo como elemento de expressão emotiva. No entanto, para tornar o tempo uma realidade em nossa percepção, necessitamos do movimento de massas dentro do espaço, em outras palavras: escultura ou pintura dinâmica. A existência das artes da música e da coreografia é uma prova evidente de que o espírito humano deseja a sensação real do movimento e, teoricamente, nada existe que impeça o uso do tempo como elemento emotivo (arte plástica com movimento).

Para o caso da pintura, a técnica do cinema resolve o problema oferecendo ampla oportunidade sempre que for desejado explorar essa espécie de emoção. A genialidade artística de Walt Disney criou em "Fantasia" (Toca e fuga em ré menor de J. S. Bach) não só a pintura abstrata movimentada, como enriqueceu-a ainda, de mais elementos de expressão emotiva: a luz, a luminosidade, a vibração das cores.

A interpretação visual da Tocata e fuga em ré menor de Bach é uma verdadeira pintura dinâmica luminosa. Eu cito o trecho de "Fantasia" apenas como exemplo notável de pintura abstrata de movimento, sendo que a discussão do valor artístico da interpretação musical por meio de imagens (quaisquer que sejam) não se enquadra nesta breve exposição.

Para a escultura não existe tal oportunidade e o problema do movimento é mais difícil de ser resolvido. A mecânica atingiu necessariamente o estado de perfeição para poder produzir movimento, sem que as partes mecânicas interfiram no conteúdo escultural. O importante neste caso é o movimento e não o mecanismo que o produz. Várias experiências para resolver este problema foram feitas pelo escultor norte americano Alexander Calder. As suas esculturas móveis, algumas de proporções gigantescas, são impulsionadas em parte pela força do vento, em parte por motores, etc. Uma pequena plástica móvel de Calder esteve exposta aqui em S. Paulo, no 3.º salão de maio de 1939, onde aliás o movimento construtivista em arte esteve notavelmente representado.

Para terminar, uma pequena consideração sobre a denominação de “arte abstrata” que em geral se dá ao construtivismo. A palavra “abstrata” não tem sentido, desde que uma forma materializada é sempre concreta. Qualquer obra de arte é em si um ato de abstração, pois que nenhuma forma material ou acontecimento natural pode ser re-realizado. Do mesmo modo qualquer obra de arte na sua existência real sendo uma sensação percebida por nossos sentidos é concreta.

Teatro

Décio de Almeida Prado

AINDA LOUIS JOUVET...

Em nossa crônica anterior tínhamos procurado estudar o teatro de Louis Juvet em suas características essenciais. Pretendíamos fazer neste número a análise demorada de cada espetáculo realizado em São Paulo. Entretanto a extensão que tais comentários ameaçavam tomar, excessiva para os limites desta seção, de um lado, e a dúvida sobre a oportunidade deles quase dois meses após a estadia da Companhia Francesa entre nós, de outro, fizeram-nos desistir em meio do trabalho. Talvez voltemos a Louis Juvet nos números próximos. Por agora publicamos apenas uma nota sobre a menor peça dentre todas as de seu repertório.

“La Jalousie du Barbouillé” — farça de Molière, levada à cena juntamente com “La folle journée” de Emile Mazaud e “La coupe enchantée” de La Fontaine. Quando em 1731, Jean Baptiste Rousseau, o poeta que possuía os manuscritos das duas peças “La Jalousie du Barbouillé” e “Le Medicin Volant”, até então inéditas, foi interrogado, em carta, sobre o valor delas, tendo-se em vista a inclusão numa edição próxima das obras completas de Molière, respondeu: “quant aux petites pièces que notre auteur représentait en province il est vrai qu’il m’en est tombé deux entre les mains, mais il est aisé de voir que ce n’est pas

lui que les a écrites. Ce sont des canevas tels qu'il les donnait à ses acteurs, qui les remplissaient sur-le-champ, à la manière des Italiens, chacun suivant son talent". Nesse juízo, embora desfavorável, de "La Jalousie du Barbouillé", estão entretanto indicadas as razões principais que nos levam atualmente, a ver com tanto prazer a pequena peça que Molière representava na província, antes de transferir seu teatro para Paris. É exatamente dessa ausência de enredo e construção, apontada por Rousseau, que nasce para nós o encanto da peça. Seus personagens entram e saem no palco com bastante liberdade. Aparecem mais ou menos por acaso e desaparecem com a mesma discreção. Há mais até: o delicioso doutor, presente constantemente no palco, nada tem a ver com a historieta contada. A sua função é apenas a de atrapalhar tudo com a sua presença incômoda, sua verbosidade, seus conhecimentos filosóficos, sua insistência em permanecer em cena perturbando e paralisando a ação, contra a vontade de todos os outros personagens. Ninguém consegue tirar dele alguma coisa: êle interrompe todo o mundo, entulha a peça com coisas acessórias. Quando surge pela última vez, após a ultima briga entre o ciumento Barbouillé e a mulher, a preocupação geral é de afetar apressadamente a maior concórdia para afastá-lo do palco:

“LE DOCTEUR. — Hé quoi! toujours du bruit, du désordre, de la dissension, des querelles, des débats, des différends, des combustions, des altercations éternelles. Qu'est-ce? qu'y a-t-il donc? On ne saurait avoir du repos.

VILLEBREQUIN. — Ce n'est rien, Monsieur le Docteur; tout le monde est d'accord.

LE DOCTEUR. — A propos d'accord, voulez-vous que je vous lise un chapitre d'Aristote, où il prouve que toutes les parties de l'univers ne subsistent que par l'accord qui est entre elles?

VILLEBREQUIN. — Cela est-ce bien long?

LE DOCTEUR. — Non, cela n'est pas long; cela contient environ soixante ou quatre-vingts pages”.

É dessa ausência de construção, dessa quase confusão, ou melhor diríamos, dessa deliciosa gratuidade, herdada naturalmente da “Commedia dell’arte” italiana como o próprio Rousseau nota, que nasce o interesse da peça. Ela, se representada de maneira adequada a seu estilo, mostra a comédia em sua forma mais simples, mais ingênua e mais espontânea, ainda longe do intelectualismo sempre crescente das formas posteriores. “La Jalousie du Barbouillé” lembra a simplicidade e a falta de pretensão dos espetáculos de “marionettes”. E a interpretação de Jovet, que deve certamente ser a de Copeau quando êste a montou no Vieux-Colombier, em 1913, obedeceu e acentuou essa semelhança. Os movimentos de capa do doutor, o abaixar e levantar dêste à medida que vai exibindo todos os dez motivos que o fazem doutor e principalmente, em relação a todos os personagens, certa simplificação de movimentos, que em alguns momentos extremos parecem mais os de um boneco que os de uma pessoa viva, constantemente nos sugerem os espetáculos de “marionettes” e nos colocam no estilo apropriada à execução da peça.

Aliás, aqui mais do que nunca, é necessária a “convenção teatral” a que aludíamos em nosso artigo anterior, para a perfeita compreensão do espetáculo que Jovet nos deu, porque estamos muito longe da intenção de copia da realidade.

Preferimos falar sobretudo da forma da “La Jalousie du Barbouillé”, mas seu conteúdo tem também interesse, principalmente histórico: dois temas fundamentais da obra de Molière, que iriam mais tarde ser desenvolvidos e comentados, aparecem pela primeira vez. O tema do marido que receia ser enganado e o da mulher afastada do lar, ou seja pelo gosto da literatura ou seja pelo gosto da sociedade, já se esboçam timidamente, a nos tirar dúvidas quanto à paternidade da peça. Apesar do pouco desenvolvimento dado às cenas sente-se a presença de Molière. E aí está para atestá-lo também, e para nos pôr subitamente em con-

tato com a história, o vulto do doutor, verboso, falando latim e citando incessantemente Aristóteles, que nos faz recuar alguns séculos e lembrar uma época em que a filosofia andava bastante desmoralizada e parecia aos olhos dos burgueses como a ciência mais palavrosa e estéril que os homens tinham inventado...

O HOMEM QUE VEIU JANTAR

D. A. P.

“The man who came to dinner” — peça de George Kaufman e Moss Hart — apresentada no original, pela “Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo”, em 30 de agosto de 1941, no Teatro Municipal.

Num livro publicado há pouco mais de um ano, George Jean Nathan ao fazer uma série de prognósticos a respeito das futuras temporadas teatrais da Broadway dizia que, por maior que fôsse o progresso do teatro norte-americano, todos os anos teríamos novamente, entre outras repetições, “uma imitação e parafrase do “You can’t take it with you” (1) cujo autor julgará ter capturado a essência dêsse sucesso entulhando a cena com uma reunião maluca de coisas pelas paredes, fazendo um dos personagens dormir sobre o piano de cauda e obrigando outro, a velha avó, a escorregar pelo corrimão da escada.”

O que Nathan não previu, e entretanto a previsão era fácil, é que, como frequentemente acontece, seriam os próprios Kaufman e Hart, autores do “You can’t take it with you”, os primeiros a se imitarem e a procurarem repetir o sucesso anterior usando a mesma fórmula, vitoriosa uma

(1) A fita extraída dessa peça foi levada no Brasil com o título: “Do mundo nada se leva”.

vez, da farça amalucada. E foi isto exatamente o que aconteceu. Como prova aí está “o homem que veio jantar”, sucesso atual da Broadway, história de Sherry Whiteside, glória nacional, crítico de teatro e cronista de rádio conhecido em todo país, que indo jantar, por deferência única, em casa de modestos e prósperos burgueses de uma pequena cidade do interior, aí teve que ficar durante algumas semanas em consequência de uma perna quebrada exatamente no momento em que transpunha a soleira da casa. A comoção nacional e internacional é intensa. Os telegramas cruzam abrangendo desde Sacha Guitry até o Dr. Dafoe, médico das irmãs Dionne, passando por Jascha Heifetz, H. G. Wells, Alexis Carrel, Arturo Toscanini, Schiaparelli, Shirley Temple e Somerset Maugham. Em consequência o Maharajah de Jehraput, Bombay, receberá o seguinte telegrama: “Meu caro Bú-Bú. Programa modificado. Poderá encontrar-me Calcutá 12 de julho. Jantar às oito e meia. Whiteside”; e a revista “Time” ao concluir a notícia do acontecido esclarecerá “Possibilidade: talvez o Natal seja adiado êste ano”.

A peça é a história de como essa celebridade que veio para jantar e que apesar de tudo é bastante malcriada, se instala na casa com enfermeira e secretária, afugentando a família desesperada para o segundo jantar, reservando para si o telefone, a biblioteca, a sala de jantar e o “hall” e aí recebendo, com a maior delicadeza, seus convidados, entre os quais alguns presidiários vigiados por dois policiais de fuzil em punho e vinte e dois estudantes chineses, vindos diretamente da Casa Branca. Como se não bastasse, Whiteside instaura imediatamente um processo de indenização no valor de três mil contos contra seu hospedeiro, além de aconselhar a filha dêste a se casar contra a vontade dos pais e contribuir para que o filho parta, fugido, como fotógrafo amador, numa excursão a volta do mundo.

Após peripécias em que entram, entre outras coisas, uma caixa de pinguins enviados pelo Almirante Byrd, um

médico de roça que escreveu um livro sobre “Quarenta anos de um médico de Ohio”, e uma atriz inglesa, das dez mulheres mais bem vestidas do universo, que sai carregada, no terceiro ato, dentro de uma múmia presente do Kediva do Egito, a peça termina com a saída triunfal de White-side, curado e de bom humor, e com a sua volta inesperada, vociferando que a indenização, por ter quebrado, ao sair, a outra perna, seria agora de sete mil contos...

Essa é a história do “homem que veio jantar” feita, como se vê, bastante de acôrdo com a fórmula resumida na frase de George Jean Nathan, citada no início de nosso artigo: a do humor nascendo do emprêgo sistemático do exagêro, quase mecanicamente diríamos. A peça ressen-te-se, aliás, dêsse vício de origem: uma vez compreendido o mecanismo da produção do humor ela perde na impres-são de espontaneidade. Como sempre que, numa obra de arte, se substitue a inspiração pelo uso de uma fórmula há o perigo da repetição e do cansaço.

A peça é dedicada “a Alexander Woolcott por moti-vos que não são da conta de ninguém”. Apesar da discre-ção revelada pelos autores será bom entrar aquí na indaga-ção das razões de tal dedicatória e acrescentar que Ale-xander Woolcott é um muito conhecido crítico teatral e radiofônico dos Estados Unidos, conferencista famoso, quem, por exemplo, deu fama e fortuna, da noite para o dia, a “Good bye Mr. Chips”.

Esta similaridade, não de toda mera coincidência, nos dá imediatamente a chave da peça: é uma sátira amiga, um retrato propositalmente exagerado do ambiente altamente “sofisticado” do teatro, do rádio e do cinema norte-ame-ricano.

O efeito é conseguido pelo acúmulo de alusões a tôdas as pessoas e fatos em evidência, atualmente, em tais meios, de maneira que a peça necessita um verdadeiro dicionário biográfico dos nomes empregados com maior frequência para que possa ser bem compreendida no estrangeiro, o que

aliás, foi feito no programa do espetáculo que estamos criticando.

Além de Woolcott que aceitou integralmente a brincadeira representando, em "tournés" pelo interior, o papel de Whiteside, inspirado nele mesmo, Noel Coward também é satirizado, na figura do autor e ator inglês Beverly Carlton que, entre duas viagens pelo mundo, faz uma rápida visita a Whiteside para lhe contar que: "não somente escrevi a melhor comédia desde Molière, como a melhor revista desde a minha última e uma opereta que me amedronta — tão boa ela é".

Naturalmente uma peça assim tão presa a vida do teatro norte-americano e aos personagens que a animam parecia, a primeira vista, pouco indicada para ser representada em São Paulo.

Entretanto, ou porque o público fôsse composto em grande parte de norteamericanos ou porque, e esta hipótese é a mais provável, a peça possuía por si só elementos de movimento e graça que a tornam aceitável para qualquer público, o certo é que a reação dêste foi de inteira adesão e interêsse. O público se manteve sempre atento e divertido. E deve ter contribuído muito para isso a encenação perfeita que a peça recebeu. Não imaginávamos que aqui, em São Paulo, uma companhia de amadores pudesse apresentar com tanta perfeição uma comédia complicada (é o termo) como "The man who came to dinner", que requer, além do mais, uma quantidade de atores característicos em pequenos papéis.

Uma única observação, acredito, é possível fazer-se quanto á direção. O teatro norte-americano se caracteriza pela velocidade da representação.

Era o que Noel Coward notava ao narrar suas impressões acêrca da primeira peça que viu em Nova York: "achei a produção e a representação boas, a peça fraca, mas o que me interessou mais foi o "tempo". Educado na tradição das afáveis comédias inglesas, com suas inevitáveis empregadas, mordomos, vasos de flores e mesas de chá, levei bem

uns dez minutos do primeiro ato para compreender o que cada um estava dizendo. Todos pareciam falar ao mesmo tempo.” Essa velocidade o cinema ianqui também a possui porque é provavelmente uma característica geral da vida norte-americana. Em “The man who came to dinner” ela deveria ser extrema não só por se tratar de uma peça americana mas principalmente por ter como motivo o próprio meio teatral nova-iorquino. E até o gênero da peça, isso que se convencionou chamar, hoje em dia, de “comédia maluca”, exige uma rapidez máxima na ação, porque o interesse não nasce de detalhes felizes mas da própria sucessão vertiginosa dos acontecimentos. Pois bem, essa velocidade faltou um pouco no espetáculo dos amadores norte-americanos. Ela foi apenas normal. E se faço esta observação, faço-a unicamente porque ela se impoz a mim ao comparar o “The man who came to dinner” de São Paulo ao de Nova York, que tive também a oportunidade de assistir.

Não poderia terminar esta nota crítica sem que me referísse ao trabalho correto de todos atores, sobressaindo-se extraordinariamente Frank Bevan no papel de Sheridan Whiteside, o homem que foi jantar. O Whiteside de Nova York, Monty Woolley, era essencialmente calmo e irônico. Dizia as suas frases agressivas e sarcásticas contra o dono da casa e a enfermeira, suavemente, com o ar satisfeito de uma criança mimada que está apenas se exercitando ou como quem não acredita na própria maldade. Frank Bevan, ao contrário, imprimiu maior vigor e violência ao papel sem retirar-lhe, contudo, a graça e o “charme”: A interpretação foi diversa mas igualmente convincente.

Porque a “Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo”, não aproveita os ótimos elementos de que dispõe, quer quanto à direção quer quanto ao corpo de atores, não somente em peças ligeiras e divertidas como esta, mas igualmente em tentativas de teatro mais sério, que mostrariam melhor, creio, todo o valor, dessa instituição?

Cinema

Paulo Emílio

A RKO RADIO PICTURES *apresentou a*
produção de HAROLD B. FRANKLIN

THE VILLAIN STILL PURSUED HER

(*O vilão ainda a perseguia*)

Dirigido por EDWARD CLINE

CORPO ARTISTICO E TÉCNICO

Argumento — Baseado no velho melodrama americano
The Fallen Saved (1844)

Cenário (continuidade escrita) — ELBERT FRANKLIN

Direção da fotografia — LUCIEN BALLARD, A. S. C.

Vestuário — MORRIE FRIEDMAN

Direção musical — FRANK TOURS

Decors — LEWIS RACHMIL

Assistente de direção — EDWARD MONTAGNE

ELENCO

O mestre de cerimônias — BILLY GILBERT

Mary — a heróica e inocente mocinha — ANITA LOUISE

Mrs. Wilson — sua mãe amantíssima — MARGARET HAM-
MILTON

Cribbs — o perverso vilão — ALAN MOWBRAY

Edward Middleton — o mocinho que o vilão consegue
arrastar para o vício — RICHARD CROMWELL

Willian Dalton — o fiel e severo amigo — BUSTER KEATON

Hazel — a irmã louca de Willian Dalton — JOYCE COMPTON

Julia — a filhinha de Mary e Edward — DIANE FISHER

Healy — o filântropo — HUGH HERBERT.

*"Do the dark, sinister forces of evil receive their just reward?
Or is virtue crowned with everlasting glory? Wait and see".*

O mestre de cerimônias.

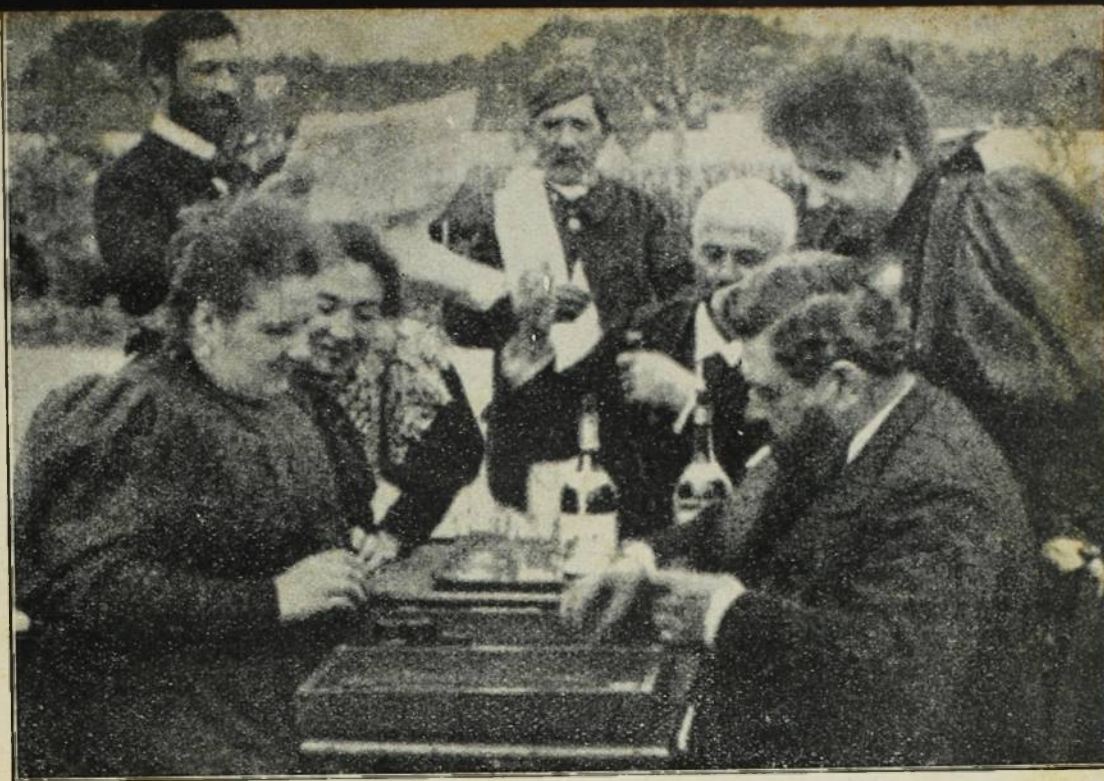
Com *The Villain Still Pursued Her*, pela primeira vez em sua história, o cinema entra em relações não equívocas com o teatro. O histórico dos contactos entre as duas artes é tumultuoso. Durante o tempo em que o cinema deu seus primeiros passos, do fim do século até mais ou menos 1908, o Teatro e a Literatura não tomaram conhecimento de sua existência. O cinema, logo ao nascer, teve ligações com outras artes muito menos nobres do que o Teatro e a Literatura. A função da nova técnica inventada era um prolongamento das funções do cartão-postal e das fotografias dos álbuns familiares. O cinema apresentava, então, a chegada de um trem, uma vista do *Boulevard*, um bebê no colo de Madame Lumière, o domingo na casa dos Lumière (clichê A). E, correspondente aos cartões postais cômicos, a história de um jardineiro que por causa das reinações de um garoto, pensa que seu esguicho enguiçou, e acaba recebendo no rosto um jato de água — o primeiro dos filmes cômicos nascido na era pre-histórica do cinema.

Daí em diante, os manejadores do novo aparelho comecem a se entusiasmar, um pouco mais, com aquela lanterna mágica aperfeiçoada, e passam a filmar atualidades, no início tiradas do natural, depois feitas inteiramente no estúdio. Dessa maneira, paradoxalmente, a fidelidade ao cartão-postal era mais severa; mas, ao mesmo tempo, surgia uma série de problemas, cuja resolução obrigava os realizadores desses ancestrais dos *March of the Time* a certas criações que não encontravam correspondência nas formas de expressão e nos espetáculos, populares ou não, daquela época. No entanto, o cinema, em seu progresso, procurava outros apoios além do que lhe oferecia o cartão-postal. E encontrou matéria farta para inspiração nas cenas com per-

sonagens de cera do *Musée Grévin* (1), em alguns quadros célebres, e nas páginas em cores do *Petit Journal* onde eram desenhados os episódios dos acontecimentos mais palpantes do momento. Enriquecido pelas novas influências, e tendo uma especial atração pelos assuntos trágicos, o cinema continuou a produzir documentários históricos, de estúdio, apresentando cenas de terremotos, e, principalmente, tôda uma coleção de assassinatos: o do Presidente Mac Kinley, o da família real da Sérvia, etc., além da morte pacífica do Papa Leão XIII. Ao lado disso, começam a aparecer alguns filmezinhos históricos como o *Affaire Dreyfus* por exemplo, apresentado em vários episódios: o suicídio do Coronel Henry, a Ilha do Diabo, o encontro de Dreyfus com sua mulher, a degradação, etc. Ainda influenciado pelo cartão-postal, mas desta vez de um gênero especial, o cinema apresenta um primeiro *Coucher de la Mariée*, seguido de uma série de *Une Mondaine au Bain*, ou ainda a imagem de uma bela senhora procurando uma pulga entre as rendas da roupa de baixo. Essas cenas ao mesmo tempo tão cheias de malícia e pudicícia, estão longe da naturalidade hipócrita com que são apresentadas à juventude de todo o mundo, as pernas maravilhosas de Paulette Goddard.

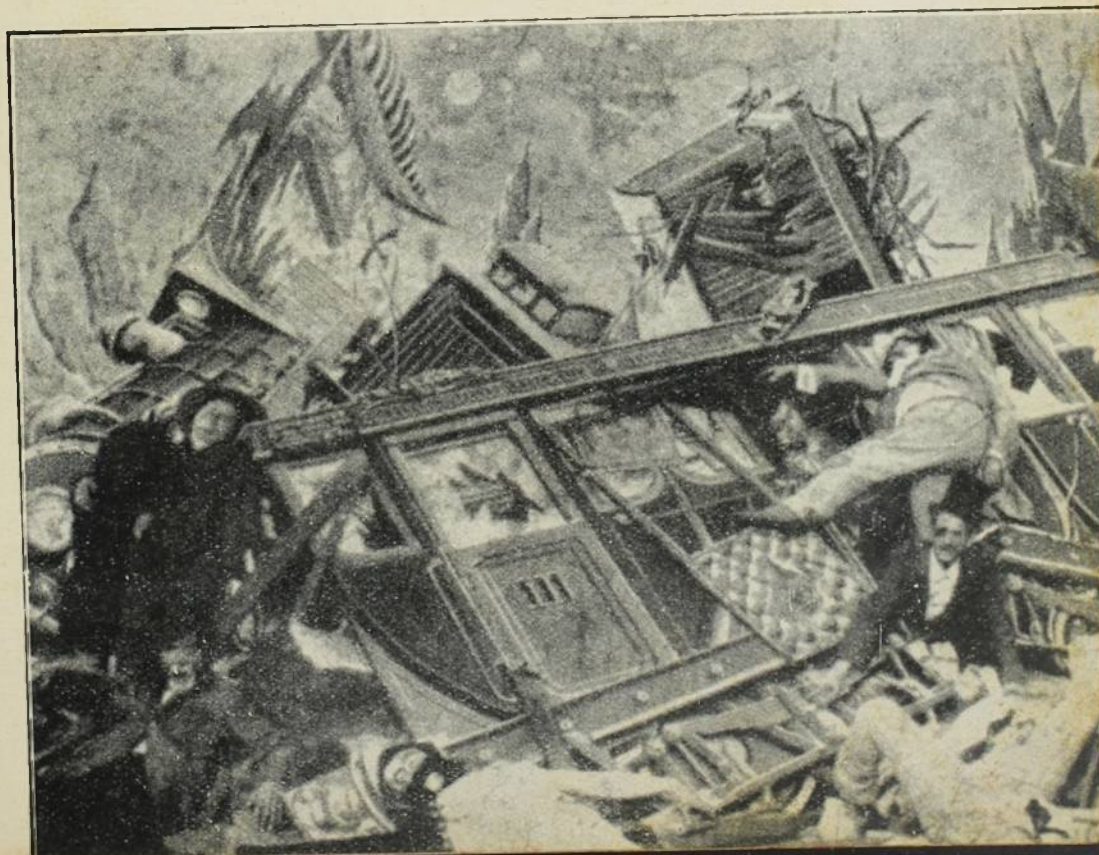
Por êsse tempo, ou pouco depois, há um acontecimento importante — é feito na América, em 1903, *The Great Train Robbery*, o primeiro filme que teve propriamente um enrêdo. Essa película não é apenas uma simples apresentação de quadros vivos que se sucedem, mas já contém um embrião de continuidade cinematográfica, e, onde, além disso, os atores não se limitam, como nos filmes anteriores, a atuar numa linha paralela à objetiva. Aproximam-se e afastam-se dela, dando-lhe mesmo as costas — audaciosa inovação para a época.

(1) Na América, pela mesma ocasião, o cinema seguia mais ou menos o mesmo rumo que na França. O papel do *Musée Grévin* foi representado em Nova-York pelo *Eden Museum*.



O domingo em casa da família Lumière
(1896).

Voyage à travers l'Impossible, realizado por
Méliès em 1904.





C) Filme d'Arte francês. Rejane, a celebrada atriz de teatro, em **Madame Sans-Gêne** realizado em 1911.

D) **Os últimos dias de Pompéia** realizado em 1913, uma das mais célebres produções italianas do período **filme d'Arte**. Seu sucesso é devido a Gabriele D'Annunzio.



Aparece, por essa ocasião, entre os produtores franceses de cinema, um prestidigitador chamado Méliès, que usa de todo êsse material existente, de tôdas essas influências, e lança mão, ainda, de Júlio Verne, dos espetáculos fantásticos de *Chatelêt*, dos aparelhos exquisitos que eram desenhados na revista *La science et la vie*, de historias para crianças, dos repertórios do circo e da pantomina. Para um prestidigitador, o cinema era um instrumento maravilhoso. E Méliès, procurando fazer truques, — movimento acelerado e retardado, aparecimento e desaparecimento súbito de objetos, transformações, movimentos autônomos de móveis — foi o autor de várias descobertas essenciais para o cinema, e realizou filmes, hoje fundamentais para a história da nova arte, como *Le voyage dans la Lune*, *Voyage à travers l'Impossible* (clichê B) e mais dezenas e dezenas, sem contar o seu *Chapelinho Vermelho*, o seu *Barba Azul*, e a sua inesquecível *Gata Borralheira*. O ingênuo Méliès não poderia ter deixado de convidar gente de teatro para seus filmes. Mas os atores e atrizes não se adaptavam à câmara, e tinham pelo cinema um grande desprezo. Méliès precisou apelar para seus empregados, para os acrobatas do *Folies Bergère*, para sua própria família, aparecendo também êle em todos os seus filmes. Nessa época longínqua, o cinema era frequentemente colorido e falado. Alguns atores representaram Molière e Racine diante da câmara, mas a experiência não deu certo.

O cinema era plebeu. O Teatro e a Literatura não se queriam misturar com essa arte de saltimbancos, que interessava sobretudo ao público das feiras e das quermesses.

Os produtores, entretanto, na sua maioria, não se conformavam com a situação, e não poupavam esforços para o "enobrecimento" do cinema, por meio de apelos ao Teatro e à Literatura. Finalmente, o grande dia chegou. Financiado pelos milionários Laffite, dirigido pelo célebre homem de teatro La Barge, filmado sôbre um cenário do acadêmico Henry Lavedan, com um elenco de societários da *Comédie Française*, e ainda com uma partitura musical de Saint-

Saëns, feita especialmente para a ocasião, foi apresentado ao público o para sempre célebre e eternamente ridículo *L'Assassinat du Duc de Guise*. O cinema recebia a consagração simultânea da Finança, do Teatro, da Academia, e da mais nobre das artes, a Música. O cinema adquiria suas cartas de nobreza. O *filme d'Arte* tinha nascido (clichês C e D). E cresceu, e tomou conta do mundo. Até às vésperas da guerra, e mesmo durante e depois, foi um delírio. A Itália, sobretudo, se revelou frenética. Nada escapou: o repertório mais de três vêzes centenário do Teatro — desde Corneille e Racine até Bataille e Bernstein, então moderníssimos — a História, a Bíblia, tôda a Literatura — inclusive Alexandre Dumas e Balzac, que, aliás, ficavam muito parecidos na tela —, a Opera. Atrizes como Réjane apareciam na t ela (clich  C), Sarah Bernhardt aceitou o papel principal numa *Tosca* filmado sobre a peça célebre de Sardou. Que vitória! Em seguida, foi a vez do melodrama, do folhetim. E muita coisa triste aconteceu ainda.

Depois, veio a Guerra de 14. A América surgiu com Griffith, De Mille (o daqueles tempos), e com aquele que viria a ser Charles Chaplin. Depois a Alemanha, e, novamente, a França. E mais os suecos, os russos. Pouco a pouco, o cinema foi tomando consciência de sua originalidade como forma de expressão artística, e encontrou sua linguagem. Libertou-se, libertava-se paulatinamente, mas com segurança, do teatro, da literatura, e mesmo das artes mais afins — a pintura e a dansa. Encontrara seu estilo e já se falava de sua est tica. Foi quando o falado surgiu (27-28) (1). Encheu-se de ruído o silêncio envolvente da imagem em

(1) Algumas fases do desenvolvimento do cinema, foram sugeridas aqui, em traços excessivamente rápidos. Qualquer boa história do cinema poderá dar, aos interessados, uma idéia de como se processou a pitoresca e apaixonante forma o da nova arte. Recomendamos, sobretudo, o livro do crítico italiano Ettore M. Margadonna, *Cinema, ieri e oggi* — *Editoriale Domus, Milano, 1932*; e o dos franceses Maurice Bard che e Robert Brasillach — *Histoire du Cinema* — *Les  ditions Deno l et Steele, Paris*. Dêste último existe magnífica tradu o americana de Iris Barry, encarregada do *Film Library of the Museum of Modern Art* de Nova York, editado por *Norton and Company and Museum of*

movimento e sucessão. O cinema liberto abandonou sua nobreza, dessa vez autêntica e dificilmente conquistada pelos seus operários, nobreza de arte original e *culminante*, para novamente escravizar-se — ao *music-hall*, no comêço — e em seguida, de novo ao teatro e à literatura. Mas desta vez, a subordinação não foi feita com a ingenuidade dos tempos heróicos, e sim apoiada num surpreendente progresso técnico, que procura esconder a miséria do cinema. Houve, é verdade, o King Vidor do *Hallelujah*, certos russos e franceses, e mesmo alguns americanos tentaram e tentam salvar alguma cousa. (2) Além disso, apesar do que desconfiamos e de tudo que nos foi contado, Charles Chaplin ainda é vivo. Nada disto, porém, pode impedir o impasse em que se encontra o cinema falado contemporâneo.

Alguns aspectos desta contradição vivida pelo cinema moderno nos foram sugeridos por êsse encantador e cínico *The Villain Still Pursued Her*.

Queremos, antes de mais nada, contar algumas cousas sôbre o produtor do *The Villain*, Harold Franklin, e outras sôbre seu diretor, Edward Cline.

Para o nosso tempo, a palavra *inquietação*, assim em itálico, está bastante desmoralizada. Já tivemos uma avalan-

Modern Art, New York. A edição americana é ilustrada e cheia de notas. Contém, ainda, um capítulo escrito pela tradutora, passando o cinema rapidamente em revista, desde 1936, ano a que chega o livro dos franceses, até 1938. Enquanto o *Clube de Cinema de São Paulo* não for uma realidade viva, precisamos nos contentar com essas tentativas de cultura cinematográfica livresca. Mas não perdemos a esperança de poder um dia apresentar, ao público paulista que se interessa por cinema, as obras essenciais a que frequentemente nos referimos nesta secção. Sobretudo as grandes criações da éra clássica silenciosa.

(2) Esse artigo já estava escrito quando tivemos ocasião de assistir *Cidadão Kane* de Orson Welles, filme que justifica nossas esperanças num renascimento do cinema nos EE. UU. Oportunamente nesta secção, pretendemos escrever sobre *Citizen Kane*.

che de juventudes inquietas, países e continentes inquietos, poetas inquietos, católicos inquietos, ateus inquietos e não sei quanta cousa mais. Um ramo, entretanto, no qual, normalmente, não existe nenhuma *inquietação*, é o dos modernos produtores de cinema. Estes ficam, em compensação, frequentemente inquietos sem grifo, como por exemplo, agora, diante da deserção de parte do público de cinema, e do simultâneo crescimento do público de teatro, nos Estados Unidos. Pois é, mas Harold B. Franklin é realmente *inquieto*. Não tenhamos ilusões: o produtor do *The Villain* é sobretudo um homem de negócios solicitado, alternadamente, pelo teatro e pelo cinema. Ao lado disso, entretanto, é um homem que escreve cousas e sabe mesmo várias delas. Além de ora tratar de cinema, e ora de teatro, mesmo dentro de cada um desses ramos, Franklin é inconstante. Escreve um livro sobre cinema sonoro, toma conta do *Hughes Franklin Theatres*, ocupa um dos cargos dirigentes da *RKO* forma uma companhia com Edgar Selwyn para a produção de peças de teatros, exerce as funções de presidente da *Standard Theatres*, dirige o corpo de produtores da *Columbia Pictures*, torna-se, em 38, o *manager* da campanha *Motion Pictures Greatest Year*. Desde então, não sei o que andou fazendo. E eis que agora Harold Franklin produziu e nos enviou *The Villain Still Pursued Her*.

Para dirigir *The Villain*, Franklin convidou Edward Francis Cline. Êste nome evoca todo um período de cinema, mas não como Edward Francis e sim, simplesmente, como Eddie Cline. Pensando em Eddie, lembra-se logo Mack Sennett, o criador do cinema cômico americano, com quem começou a trabalhar como ator, aos 19 anos de idade, e para quem dirigiu em 1915, com 21 anos, o primeiro filme da famosa série *Bathing beauty comedies*. Mack Sennett foi a primeira personalidade que marcou o cinema americano. Seu grande mérito foi ter insistido sobre o lado visual das comédias a serem apresentadas. Mack Sennett, que era entendido em circo e *music hall*, compreendeu que o grande su-

cesso do bofetão do circo, era causado sobretudo pelo sonoro estalo que se ouvia. E, procurando arranjar um equivalente em cinema, criou a torta de creme empregada como projétil, que se esborracha no rosto dos personagens, deixando-os tragicamente lambuzados. Outra criação de Mack Sennett, que se preocupava em fazer seus filmezinhos bastantes movimentados, foi a *perseguição*, a *chase*, que deveria ter uma tão grande importância, não só no cinema cômico, mas em todo o conjunto da produção cinematográfica americana. Mac Sennett foi também o introdutor das *Bathing girls* (3), meninas muito bonitas, de roupa de banho e sempre em *troupe*, que êle fazia entrar, mais ou menos, arbitrariamente no meio de seus filmes, como uma espécie de decoração. Isto, naquele tempo, não era tão grave quanto a segunda invasão do cinema pelas coristas, logo depois do aparecimento do *falado*. E ainda foi Mack Sennett que criou o *gag*, hoje quase completamente deturpado de seu sentido original. O *gag* — uma *trouvaille*, um efeito, que, habilmente colocado no entreccho de uma fita, deve provocar o riso — era no tempo de Mack Sennett, e continuou sendo ainda com Buster Keaton e Harold Lloyd, (4) uma surpresa cômica essencialmente visual, ao passo que nas comédias de salão, para as quais o cinema resvalou, a maior parte dos *gags* estão incluídos na dialogação. Mesmo os frequentemente admiráveis Marx Brothers nem sempre conseguem escapar aos *gags* falados. E, além de tudo isso que realizou, Mack Sennett foi um grande mestre e animador. De sua escola saíram atores e atrizes como Mac Swain, a grandalhão pestanudo dos velhos filmes de Chaplin; Mabel Norman, a primeira *leading-girl* de Chaplin; Roscoe Arbuckle, o inesque-

(3) Há pouco tempo o público de S Paulo pôde assistir no *Art Palacio* intercalado no filme *Hollywood Cavalcade (Hollywood em desfile)*, um trecho de uma dessas velhas *Bathing beauty comedies*, na qual uma das banhistas era Gloria Swanson, uma das descobertas de Mack Sennett.

(4) Não acrescentamos a estes dois nomes o de Charles Chaplin, porque Chaplin, desde os primeiros tempos, submetia o *gag* a um tal detalhamento minucioso que o transformava numa criação poética.

cível Chico-Bóia de nossa infância; Ben Turpin, para quem Mack Sennett criou aquela admirável máscara vesga, e cuja morte os telegramas nos anunciaram, há seis meses atrás; Harold Lloyd e Buster Keaton, ainda não completamente esquecidos pelos admiradores do Gordo e do Magro; Wallace Beery, que ainda êste mês está nas telas de S. Paulo, cada vez mais velho, cada vez mais bandido, cada vez mais bom sujeito, e cada vez mais pau, mas que foi, e ainda é, coitado, um honrado ator cômico e dramático; e, finalmente, o maior de todos, Charles Chaplin.

Em conclusão, Mack Sennett conseguiu com seus elementos e suas *trouvailles* criar um certo gênero de comédia cinematográfica que não encontra nenhum correspondente em outras artes. E, ao lado disso, deu aos seus filmes um elemento plástico em movimento cheio de encanto, preocupação que seus antecessores ainda não tinham tido. Como se vê, a escola em que trabalhou o diretor do *The Villain* foi das melhores. Passado êsse período heróico, Eddie continuou, honestamente, sua carreira de diretor. E, em 1932, teve o mérito de dirigir W. C. Fields em *A Million Dollars Legs*, filme que pareceu anunciar uma renovação na escola cômica do cinema americano.

O melodrama *The Fallen Saved*, do qual Elbert Franklin tirou o cenário para *The Villain Still Pursued Her*, foi levado pela primeira vez no *Boston Museum* em 1844, e retomado dez anos depois pelo *American Museum*, de Nova York, onde esteve durante quatro anos, diante de um público diário de três mil pessoas. Em face do sucesso, outros teatros montaram *The Fallen Saved* que, juntamente com a *Cabana do Pai Tomaz*, se tornou um dos melodramas mais populares nos Estados Unidos, durante a segunda metade do século passado. Com o tempo *The Fallen Saved* foi sofrendo modificações, mas continuou sendo apresentado du-

rante muitos anos, com nomes diferentes, por todos os Estados da União. Seu autor é desconhecido. Nos E. U. o nome dado ao filme sugere imediatamente o melodrama, desde uma peça em que um dos atores conta a odisséia de uma donzela perseguida por um vilão: — “ela mudou-se da cidade mas o vilão a perseguia”. Um dia, eis que o vilão surge no quarto da heroína. A testemunha conta — “ela corria pelo quarto, e o vilão a perseguia. Ela consegue abrir uma gaveta, tira um revolver, dispara na cabeça do vilão, e foge. Mas o vilão ainda a perseguia. Desesperada, descarrega todo o revolver no coração do covarde perseguidor, e continua a correr pelo quarto. Mas o vilão ainda a perseguia”. A frase, desde então, tornou-se famosa. E apesar de não ter, diretamente, nada a ver com o melodrama sobre o qual foi calcado o filme, o produtor achou-a bastante sugestiva para servir de título.

Não é fácil aparecer um filme que deseje ser uma peça de teatro. Em compensação, o caso contrário, é extraordinariamente frequente em nossas telas. Para o espectador desprevenido e não muito atento, *The Villain Still Pursued Her* está no primeiro caso. Na realidade, *The Villain* é, frequentemente, *cinema* que quer sugerir teatro. E que, até certo ponto, nos consola de todo êsse teatro que anda aí pelas telas, querendo bancar cinema. Pode parecer paradoxal que o cinema se purifique um pouco, justamente numa ocasião em que se quer dar ares teatrais. A explicação, entretanto, não é difícil. É que se trata aqui, de um determinado tipo de teatro, o melodrama. Ora, o cinema fez sempre, dentro da melhor tradição cômica (Mack Sennett), paródias satíricas aos velhos melodramas. Ou antes, o cinema cômico dos velhos tempos parodiava e satirizava, sobretudo, os filmes dramáticos que se inspiravam, e a sério, nos melodramas. No entanto, a maneira por que foi realizado o filme fez dêste *The Villain* muito menos uma paródia e uma sátira do que uma homenagem que presta ao melodrama, a êsse melodrama a quem

o cinema tanto deveu em sua adolescência, e ao velho filme cômico do tempo das tortas de creme. É nessa homenagem ao melodrama que está o cinismo a que nos referimos em outro ponto dêste artigo. O cinema realmente se libertou de um certo tipo ingênuo de teatro. E se agora fôsse, realmente, uma arte adulta e pura, poderia, e até lhe ficaria bonito, prestar uma homenagem ao seu velho e inocente inimigo. Mas o pior é que o cinema de hoje, com todos os seus ruídos e diálogos, está mais impuro do que nunca, está mais do que nunca sob a influência do teatro e da literatura. E quando não, é para ser essa cousa que não é nem cinema, nem música, nem dança, nem teatro, nem literatura, nem *show*, nem *jazz*, nem sapateado, nem declamação, que é só essa confusão desastrosa nos desgostando diariamente. É meio indecente um escravo, só porque mudou de dono, começar dizer para o antigo senhor “lembra-se de quando eu era seu escravo? Vamos brincar daquele tempo?” Para o caso do cinema, ainda há uma agravante. No tempo das primeiras influências teatrais — do grande teatro ou do melodrama — o cinema era jovem, ainda não tinha tomado consciência de sua fôrça e de sua originalidade. Ao passo que em 1927-28, quando o cinema foi novamente escravizado pela invenção dos *talkies*, êle não era mais uma arte nascente. Ao contrário, já estava de posse dos meios com que iria concretizar o seu destino de unificador das artes. Êsses meios eram, repitamos sempre que fôr preciso, a imagem em movimento, sucessão, e silêncio.

The Villain Still Pursued Her é, pois, cínico. Mas também é encantador. O encanto dêsse filme consiste em não ser uma simples paródia que procura ridicularizar o velho melodrama. Não resta dúvida que *The Villain* foi feito para provocar gargalhadas, mas acontece que os realizadores evidenciaram, sempre que possível, o lado poético e lírico do dramalhão. É nisso que consiste a “homenagem” a que fizemos referência no parágrafo



O moço bom repudia as insinuações do vilão.

O vilão vence provisoriamente.





G) A guerra das tortas de crême se anuncia

H) O canto do cisne do vilão: "Vivi como um vilão e como um vilão morrerei".



anterior. Em geral nesse filme, as mesmas características que o fazem cínico, o fazem encantador. Para insistir, ainda mais fortemente, sobre esse lado poético e lírico, Franklin e Eddie não só lançaram mão de elementos puramente dramalháticos, e também dramáticos — como aquela extraordinária criação da louca que gorgéia — mas também apelaram para elementos estranhos, aqueles animais por exemplo — o gato, os patos, os pombos, e, sobretudo, a vaca, o porco, e a ótima galinha, que dão ao filme um certo tom bucólico perfeitamente inesperado.

No *The Villain*, os recursos cinematográficos postos em ação emprestam a certos efeitos do teatro melodramático uma força singular. Os *à parte* em que o vilão se aproxima da objetiva, ou então quando se afasta do grupo em cena, acompanhado em seu movimento pela câmera, ou ainda quando o mocinho, completamente embriagado, aponta para o vilão, que está fora da tela, a casinha em que tinha nascido. Do lado esquerdo da imagem, surge a cabeça do vilão dizendo que não havia casinha nenhuma. E sobretudo o momento em que William Dalton — Buster Keaton — se aproxima nervosa e confidencialmente da câmera para contar a história do cheque falsificado, que, conforme observou Décio de Almeida Prado, é a maneira pela qual se explica que o drama atinge o seu momento decisivo. É claro que estamos longe de uma linguagem cinematográfica, mas essa terminologia melodramática apoiada na técnica de cinema não deixou de produzir resultados que, para uma vez, são aceitáveis.

Aliás, há no filme um grande momento, e este, puramente cinematográfico: o primeiro encontro do herói e da mocinha. Aquela chegada de Mary com a carinha escondida atrás das flores que deposita aos pés de Edward. Aquele gesto dele, ajoelhando-se quase a levantando-a. E depois a série de *close-up* dela e dele numa montagem cristalina, entremeada pelo movimento dos olhos do vilão

que se viram de um lado para outro, como se estivessem assistindo a uma partida de ping-pong. Essa cena é o mais belo amor à primeira vista que já vi em cinema. Digo isso com tôda a seriedade, e não com a leviandade de certos cronistas que descobrem “maiores momentos” da cinematografia mundial, a propósito de qualquer *Kitty Foyle*.

Uma cena que merece tôda simpatia, é a do casamento. Os realizadores do *The Villain* souberam tirar da *middle-class* americana tôda uma poesia cheia de singularidade, e, pelo que sabemos daquela, isso não deve ter sido uma tarefa fácil. Gosta-se imensamente do *toast*, do início do baile familiar, dos músicos, e pensa-se em René-Claire que detestava o *bourgeois*, o grande e o *petit*, mas que colheu tanto material e se inspirou tanto nas classes populares de Paris.

O diretor Eddie Cline soube aproveitar admiravelmente os gestos declamatórios dos atores, fazendo um verdadeiro trabalho de estilização com tôdas aquelas reações mecânicas — o movimento de ombros e o andar do vilão, os olhares para o céu de Edward, tôda vez que fala no falecido pai, e, principalmente, a gesticulação das mãos de Mary e sua mãe.

O elenco tem um equilíbrio, raro em nossos dias. Todos estão bons — o vilão, a mocinha, sua mãe, o belo herói com seus belos olhos, a louca em suas poéticas e fantasmiais aparições, Buster Keaton, que desde que saíu do hospício só tínhamos visto numa horrorosa comédia curta, e que nos apresenta a máscara trágica de um homem honrado. Há, entretanto, uma exceção — o filântropo Healy encarnado por Hugh Herbert que com seus habituais “woo-woo” e suas habituais distrações não tem nada a ver com o filme.

Até a metade, *The Villain* vai bastante bem. A cena do hospital é muito fraca e não faria nenhuma falta.

Destacadamente, a melhor cena cômica é o episódio da rua, quando aquelas pessoas tôdas começam a passar, uma a uma, entre o vilão e Edward. O final, o ponta-pé que o vilão dá no menino, é uma verdadeira *trouvaille*. Há ainda as duas cenas acrescentadas ao argumento original, que nos colocam em plena tradição mack-sennetiana — a cena das tortas de creme, tão fria e implacável, onde aparecem aqueles polícias cômicos que são dois veteranos dos tempos heróicos da *Keystone*, Victor Potel e Vernon Dent, e a perseguição, com aquela pá que derubava tôda a fila de perseguidores, como no jôgo das garrafinhas. Pensamos nesse momento, no amor com que Eddie Cline deve ter dirigido estas duas cenas.

Há ainda muita coisa de que se gosta no *The Villain Still Pursued Her* — a estátua do índio, o retrato do pai de Mary, Edward correndo com sua filhinha dependurada no pescoço, aquele final de cena em que a menina leva um tombo correndo para alcançar o pai, a discussão por causa do chale entre a mãe e a filha, no quarto pobre e frio, os saltos de Mary e do vilão por cima da menina adormecida. Aliás, o vilão Cribbs salta por cima de tudo, flores, homens desgraçados pelo alcool, meninas adormecidas. Só uma vez tropeça durante todo o filme — é quando, quase no fim, surge, todo satisfeito com o manto abanando ao vento e uma enxada ao ombro, para desenterrar e destruir a prova fatal.

Há, e nem poderia deixar de haver, muita concessão e muita vulgaridade, mas que não chegam a comprometer o filme, como a cena entre Edward e a *poule*, a história de consultar um advogado na tirada final do vilão, certas insistências e indiscreções aqui e ali, sem falar no já citado Hugh Herbert.

Assim como os antigos cineastas se divertiam com o mágico aparelho registrador de vida que deveria um dia ser o instrumento para fazer cinema, os realizadores do *The Villain Still Pursued Her* fizeram os personagens an-

dar de trás para diante, correr com a rapidez do vento, e se fixar subitamente na tela, numa imobildade confusa. Nós do *Clube de Cinema de S. Paulo*, quando nos reunimos na intimidade, para estudar um pouco de cinema, não deixamos nunca de passar um pedaço de um filme qualquer de trás para diante e bem lentamente...

Resta-nos protestar contra o fato do *The Villain Still Pursued Her* ter sido lançado no *Alhambra*, e acompanhado por um *Sultão Maldito* qualquer, com oito anos de idade.

As fotografias de
"O vilão ainda a perseguia"
foram gentilmente cedidas pela
RKO — Radio Pictures.

Economia e Direito

Roberto Pinto de Sousa

REFLEXÕES SÔBRE A ALTA IMOBILIÁRIA

SILVIO RODRIGUES

Observa-se nos centros brasileiros uma assustadora alta dos valores imobiliários, alta essa que se faz sentir com maior amplitude nos dois principais mercados financeiros nacionais, isto é, S. Paulo e Rio.

Em geral as variações dos valores imobiliários obedecem, em países progressistas, a duas sortes de influências, uma de caráter histórico, permanente e ascensional (a chamada secular), outra cíclica, paralela as demais alterações da vida econômica, sujeita como esta às crises que intermitentemente provocam mutações.

A primeira decorre do crescimento natural das cidades que, abrigando população dia a dia maior, cria uma procura de terrenos habitáveis e como consequência um aumento de seu valor. Esse aumento, entanto, é sempre limitado pelo desenvolvimento da população e há de ser contínuo porque, ainda que grandes as correntes migratórias, elas não podem criar bruscos desnivelamentos na escala ascendente de valores.

Quanto as alterações de caráter cíclico, elas se marcam de maneira curiosa e correspondem às demais modificações da vida econômica. A um período de baixa correspondente à crise, segue-se um progresso que se vai

acentuando mais e cada vez mais, até que os preços atinjam um auge; então novamente êles tombam, fazendo com que a curva que os representa desenhe uma senoide. Tal fenômeno é geral. De uma feita os preços sobem ou descem, simultaneamente, em todos os países. Então a interdependência entre êles aparece de maneira nítida, mostrando que a reação numa série de valores implica idêntica transformação dos outros. Essa noção de interdependência de mercados, si bem que sentida antes, foi exposta com grande clareza por Léon Walras, em sua "Economie Pure".

O desenvolvimento completo de tal ciclo dura aproximadamente dez anos.

Essas duas são as influências normais da curva representativa dos valores imobiliários.

Ocorre que presentemente, além de estarmos em período de alta de preços inaugurado há já algum tempo, outros fatores, excepcionais me parece, concorrem para que essa alta se efetive e se amplie, atingindo um auge que supera expectativas.

Essas causas, surgidas com a guerra, são, algumas de ordem psicológica, de caráter financeiro as outras, agindo, umas e outras, no sentido de criar uma massa de capital que, empregada em imóveis, tenderá a elevar o preço das transações.

Em primeiro dever-se-á ter em conta o temor da desvalorização da moeda e a descrença na segurança dos valores mobiliários.

A moeda, além de ser instrumento intermediário da troca, teve sempre uma função primordial que lhe emprestava o homem, a de, entesourada, ser objeto conservador de riqueza. Guardá-la significava transferir para o futuro as possibilidades que ela oferecia no presente. Era talvez "uma ponte entre o passado e o futuro". Como até 1914 ela se mantivera fiel ao padrão, essa confiança robusteceu-se. As desvalorizações que a guerra

trouxe não puderam infirmá-la e a moeda, até o último decênio, continuou a representar para o homem, além de mero intermediário, um instrumento que tinha valor intrínseco.

De lá para cá as inflações se repetiram e ela foi perdendo êsse caráter. Nota-se mesmo que as gerações moças, as que iniciaram sua vida prática neste último decênio, demonstram um desamor pelo dinheiro em si, o que vêm contrastar com o respeito que merecia de seus pais. Mesmo estes parecem desconfiar da solidez da ponte em cujos alicerces sempre creram e a impressão é de que a política monetária recente conseguiu abalar aquele valor psicológico que os homens emprestavam ao numerário. É de se crer que, diminuindo o patrimônio dos que economizavam, as inflações tenham desferido rude golpe no espírito de poupança, substituindo-o na geração moça, por uma mentalidade mais realista que por temer se sacrificar em vão, troca por serviços e bens, aquilo que dantes amealhava para garantir o futuro.

Assim o dinheiro passou a ser mero instrumento de troca, cujo valor variava de tempo em tempo e era medido pelo custo de vida. Êste é função da maior ou menor depreciação da moeda: um aumento de sua quantidade acarreta naturalmente uma ascensão de preços, da mesma maneira que a deflação conduz à baixa.

Portanto, desde que pelo encarecimento da vida se sinta que a moeda perdeu parte do seu poder aquisitivo, si se tem em conta que tal depreciação é sintomática de outras mais intensas, então, se faz mistér pô-la em movimento afim de que, acompanhando as oscilações da vida econômica, não perca seu valor relativamente aos outros elementos.

Ela poderia ser investida tanto em imóveis como em valores mobiliários, sendo que dentre estes em títulos nacionais ou estrangeiros. Quanto aos ultimos, grava-os a dificuldade representada pela guerra. Esta destrói a

produção das nações beligerantes ou quando menos a transforma, pois a noção de rendimento econômico é sacrificada pela preocupação de utilidade e defesa nacional. De sorte que os títulos emanados de sociedades e companhias nesses países radicadas, são maus. Além disso, num período internacional instável como o presente, em que não há liberdade de comércio nem de câmbio, todo o investimento fora do país é aventureiro.

Quanto aos valores mobiliários nacionais, êles oferecem menor segurança que os imobiliários e a prova é a diminuição do número de negócios, atestada pelo seguinte quadro.

	Ano de 1941		Ano de 1940	
	Janeiro a março	Abril	Janeiro a março	Abril
Fundos Públicos ..	58.687:535\$	18.247:989\$	63.742:961\$	23.400:827\$
Fundos Particulares	22.497:458\$	8.918:576\$	26.420:791\$	13.147:918\$
TOTAL	81.184:993\$	27.166:565\$	90.163:725\$	36.548:745\$

Essas estatísticas vem assinalar a fuga de um capital que dantes transacionava em títulos. Encontram-se na revista "Técnica e Economia Bancária", volume XIX, pg. 53.

Quanto aos títulos de dívida, êles são tão aleatórios e apresentam os mesmos defeitos apontados quanto a moeda pois, tendo um valor nominal inscrito em dinheiro, ameaçam-nos os mesmos riscos.

A indústria, a agricultura e o comércio, ramos em que se despeja a quase totalidade dos capitais brasileiros, com a guerra sentem a falta de mercados e tem de necessariamente diminuir sua atividade. Será pela ausência de ma-

terias primas que escasseiam no caso da indústria, será pela supressão da importação por parte de entrepostos consumidores de alguns de nossos produtos agrícolas, o fato é que grande parte do dinheiro até agora investido na produção ora se recolhe a espera de um emprêgo que, embora menos remunerador, seja mais seguro.

Verdade que o consumo interior aumentou de uma maneira fabulosa, fato que poderia tornar menos sensível a deserção de compradores de produtos agrícolas de nossos campos. Mas êsse aumento do consumo foi em parte compensado pela entrada de capitais estrangeiros investidos na Produção. Em 1936 calculava-se que o capital americano colocado no Brasil montava a \$194.345.000 enquanto que em 1940 atingia a 500 milhões, portanto duas vêzes e meia mais. Assim, se constatando um aumento nos dois braços da balança, a equação permanece inalterada e a ausência, em virtude da guerra, de alguns compradores do exterior, se faz sentir.

Por último há de se ter em conta os capitais estrangeiros. De um lado o dos emigrados que lograram chegar em nossa terra com recursos, e aquí tentam aplicá-los. De outro o de companhias constituídas no estrangeiro e que têm seus acionistas no além-mar. Essas emprêsas dantes remetiam dividendos a subscritores de seu capital, mas hoje, dada a situação que paira sôbre seus países de origem, procuram investir seus rendimentos no Brasil e não raro adquirem imóveis.

Sim, porque quanto aos países europeus não se cogita. A situação de suas moedas e valores é a mais precária possível. No referente às emprêsas daquelas nações ainda fora do conflito e principalmente as do Estados Unidos, elas sentem cada vez mais próxima a ameaça de verem sua pátria envolvida por êle. Ora, é certo que qualquer aventura dessa natureza trará necessariamente uma desvalorização geral. Por conseguinte, é bastante provável que essas sociedade prefiram deixar seus bens aquí, onde os riscos, si bem que existentes, são menores.

Aliás, nossa moeda, com a decadência das outras, desfruta uma posição privilegiada junto suas congêneres e a frase inserta na publicação do Ministério das Relações Exteriores — Brasil, 1940/41 fls. 457 — é realmente auspiciosa :

“O relatório do Banco do Brasil sôbre o ano de 1940 assinala, como índice dos mais promissores para o desenvolvimento das nossas atividades produtoras, o fato de terem ficado no Brasil, por deliberação dos próprios credores, fundos provenientes de importações brasileiras”.

O que vem demonstrar que o nosso meio circulante é ainda dos que de mais segurança se revestem ou, para melhor precisar, é o menos doente dentre todos os doentes.

Essas são as fontes do “surplus” de capital que se investe atualmente no Brasil em valores imobiliários.

Na realidade êsses são os que oferecem maior segurança : economicamente, porque além de serem os mais sensíveis às variações de preço, aproveitam da valorização que chamamos secular, oriunda do adensamento de população ; e ainda porque representam para o homem alguma coisa de compacto, de real, e essas impressões psicológicas são de se ter em conta.

Há, ainda para comprovar as considerações acima aduzidas, o quadro referente aos empréstimos do Banco do Brasil, durante os anos de 1938, 1939 e 1940.

(Em contos de réis)

	1938	1939	1940
Empréstimos a indústrias de construção	66.669	166.417	215.000
Empréstimos a indústrias texteis	64.716	104.918	111.415
Empréstimos a indústrias de transportes	108.800	102.483	102.591

Enquanto o aumento na indústria de transporte não se efetivou e o das indústrias texteis si bem que intenso no primeiro ano, no segundo é apenas sensível, quantia investida em empréstimos a companhias construtoras se triplica no primeiro ano e a cifra de 1939 se dobra em 1940.

Construindo com tais números, índices percentuais a base fixa, poderíamos dar maior realce à escala e teríamos aproximadamente (na construção dos índices abandonei os números de menor importância) a seguinte relação:

	1938	1939	1940
Empréstimos a indústrias de construção	100	250	324
Empréstimos a indústrias texteis ...	100	162	172

E' nítida a preponderância dos negócios com as Companhias de construção. Percebe-se que a razão em que progridem é muito mais ampla.

Não se tome contudo êsses dados como um argumento definitivo, porque êles não o são. Aliás, se referem apenas a um banco e é possível que cifras, fornecidas por outros institutos de crédito, venham desmentir as asserções que tais números parecem sugerir. Na verdade êles aquí aparecem a título de ilustração, sem pretender concluir nada.

Constatada a alta e indicadas algumas de suas causas, convem ter em vista um fato que anoto a guisa de conclusão, aproveitando uma consideração do Prof. Paul Hugon, da Universidade de S. Paulo (1).

As aplicações de capital em valores imobiliários são, por sua índole, investimento a longo-térmo. Essa é a espécie de capital que oferece maior interêsse para um país. Primeiro porque assentados, vem fornecer a êle o combustível que fará marchar seu maquinismo da produção; segundo porque êle cria uma estabilidade, não provocando, como quando investido a curto térmo, alterações bruscas e violentas na vida econômica em geral.

Ora, é de se perguntar si todos êsses capitais que presentemente aquí se aplicam, têm o mesmo valor para

(1) Êste artigo estava esboçado quando pedí ao Prof. Hugon que o revisse e apontasse os defeitos. Êles naturalmente eram abundantes. Gentilmente o prof. acedeu para fornecer-me dados e apresentar sugestões. De sorte que êste trabalho, no que tem de bom, a êle é devido. Pelo que agradeço.

o Brasil. Parece que não. Há os que se investem de maneira contínua e permanente nos países progressistas e dinâmicos, afim de aproveitar a alta que se processa incessantemente; estes ficarão. Sobram os capitais brasileiros que habitualmente se colocam a curto t^êrmo e que, por razões especiais, tomaram outra trajetória; e os capitais estrangeiros que, conforme examinamos, provém — a) dos emigrados; b) dos lucros das sociedades estrangeiras no Brasil e c) de importações que fazemos.

Por mais paradoxal que pareça, êsses capitais embora imobiliários, não são de maneira nenhuma a longo-t^êrmo. Poder-se-ia dizer que estão à espreita, porque evidentemente trata-se de fundos de especulação.

Portanto, é bem possível que uma mudança na situação política mundial provoque, dum lado a fuga d^esse capital estrangeiro, de outro o retôrno dos nacionais para seus antigos "habitats". E isso trará uma série de variações rápidas e profundas na Oferta e Procura dos valores imobiliários e mesmo, em virtude da interdependência da vida econômica, essas variações deverão atingir todos os preços.

Semelhante crise que aliás não está eminente, para ser evitada exigiria um conhecimento acurado da importância d^esses capitais de tão variada origem. Infelizmente tais estatísticas não existem na hora atual. Essa lacuna impede os particulares de se darem conta da situação imobiliária exata (seu grau de saúde) e o govêrno de apreciar com minúcia a maior ou menor gravidade do problema, afim de agir, tendo em vista o interêsse geral e permanente do país.

Em todo o caso, estas reflexões provocadas pela desmedida alta dos valores imobiliários, não pretendem ser um alarme. Além do mais é possível que elas não sejam exatas e provável que não sejam completas. Todavia aquí ficam para que se lhes dê o valor que merecem.

Variedade

OPINIÕES SOBRE "CLIMA"

VINICIUS DE MORAES — *A Manhã* — 6-9-41

Tenho em mão o segundo número de "Clima" a notável revista que São Paulo nos está dando e cujo aparecimento veio preencher o maior claro do momento em nossas jovens letras. A nova publicação não falta em absoluto ao programa traçado anteriormente e prossegue com uma seriedade a tãda prova o seu caminho de esclarecimento e renovação.

Tudo me agrada em "Clima", desde a sua feitura material, cuidadosa e sóbria, até o fervor, o exagêro quase da sua matéria de pensamento. No Brasil uma coisa destas roça o terreno da "gaffe", sobretudo num tempo como o de agora, onde a piada é o valor literário corrente e o escrever bem é mais importante que o escrever sincero. Não faz mal que as pessoas se arrepiem vagamente com a gravidade no modo de tratar os problemas. Não tivesse essa gravidade um fundo de pedras, fosse ela apenas falsificação como é tão comum acontecer entre moços que se reúnem para êsse gênero de aventuras, e a revista "Clima"

cairia por si só. Mas o que se nota, ao invés, é um movimento inusual de atenção, mesmo entre os que estão sempre entregues à oportunidade de uma caçada. "Clima" pode se gabar de ter violentado a leviandade do nosso meio literário. Entre as muquecas temperadas ao gosto da ocasião, nunca um prato de alcachofras chegou mais a propósito.

O Sr. Paulo Emilio de Sales Gomes comparece desta feita com um balanço do primeiro semestre do Cinema de 1941. E com o mesmo ardor, a mesma sêde com que se ataca, no número anterior, ao filme de John Ford "A Longa Viagem de Volta", que reputou excelente. Foi-me, aliás, uma boa surpresa saber o crítico paulista iniciado em Cinema por Plínio Sussekind Rocha, o que quer dizer meio caminho andado. Êste grande físico brasileiro, um dos fundadores do "Chaplin Club", e que é também um dos homens mais inteligentes com que tratei, conhece Cinema que não é brinquedo, e o conhece naquilo que êle tem de

mais difícil e sutil — o seu sentido por assim dizer matemático de construção. O sr. Paulo Emílio, sente-se, não quer desmerecer de tão boa direção. Trabalha com afinco, com amor, sequioso de decifrar tudo o que há de fundamental e legítimo na grande arte da imagem. Neste retrospecto entusiástico que fez do primeiro semestre deste ano tão pobre em realizações, o sr. Paulo Emílio se engana aqui e ali, será por hipermetria de visão, o que não compromete a sua autenticidade crítica. A vontade de ver é tão grande que às vezes o sr. Paulo Emílio vê demais, como no caso de John Ford, que é indiscutivelmente um diretor de talento, mas que está longe de ser um cineasta, e da "Longa Viagem de Volta", um grande filme fracassado por culpa de John Ford que não soube montar-lhe, cinematograficamente os elementos de continuidade.

Isso, quer me parecer, é no sr. Paulo Emílio uma falha que o trabalho visual e o cultivo do bom Cinema — êsse cinema que é o mudo — num instante não de ajustar. O sr. Paulo Emílio tem êsse sentido do bom Cinema, essencial

para quem quer conhecê-lo bem. Os exageros, no caso, marcam ponto a favor; serão antes um caminho aberto para a consecução de um maior rigor crítico futuro que o ouvir-cantar-o-galo sem-saber-onde da maioria dos nossos cronistas.

Fiquei satisfeito de vêr criticado o filme de Brian Desmond Hurst, "O Criminoso", que passou quase despercebido por aqui. Apesar de esquemático, foi, quero crer, o filme deste ano que teve mais Cinema. Não estou com o sr. Paulo Emílio no que diz respeito à possível influência de John Ford na película, que lhe terá emprestado talvez uma certa qualidade lírica de evasão. Sinto no "Criminoso" muito mais viva a influência dos mestres alemães, de um Fritz Lang por exemplo, onde me parece o próprio John Ford deve ter aprendido muita coisa.

Aquí fica esta nota que espero chegue ao conhecimento dos rapazes de São Paulo, como um movimento sincero de admiração pelo interessantíssimo trabalho que estão em vias de realizar com o seu Clube de Cinema e a sua revista de Cultura.

A ORDEM — Agosto de 1941 — Rio

Revista "de gente nova e desconhecida". Feita por gente moça e para gente moça, mas que também quer ser lida pelos mais velhos. Foi fundada, diz ainda o

artigo de apresentação da redação, para facilitar os primeiros passos dos jovens cientistas, escritores e artistas e mostrar aos mais velhos o valor dessa mocidade "cheia de

confiança no futuro, que tem todas 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 cheia de promessas, que representa o futuro de um país novo como o nosso, cujo maior, mais sério problema é sem dúvida alguma, o problema cultural "Entre parentes, será que estamos diante dessa idolatria da cultura a que se referiu Tristão de Athayde? E mais adiante: "Clima" pretende (...) ajudar, dar ânimo a essa mocidade, (...) tentando criar entre nós esse ambiente, esse "clima" de curiosidade, de interesse e de ventilação intelectual de que tanto necessitamos, etc."

Vê-se logo que existe o desejo de realizar algo de sério e profundo algo de diferente portanto das faceis improvisações, das cavações interesseiras, hoje tão comuns. E para os que sabem que o problema mais grave não é apenas o da cultura e o da inteligência e sim o da vida, vida total, vida cristã fortíssima, diga sem medo de escandalizar, — para os que sabem que não basta um "clima" de curiosidade e ventilação intelectual, mas é preciso ir adiante e procurar um ambiente vital sacramental, totalizador de todas as energias humanas e não apenas ambientes de idéias, conceitos e teorias — para esses é apenas de lamentar que os moços de "Clima" não tenham ido mais além.

Apresentam-se pela mão do sr. Mário de Andrade, com a sua "Elegia de abril". "Ha vinte anos atrás, diz êle, 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 saudoso da paz". Hoje mais do que nunca os homens são guiados não por idéias, mas por mitos. E o unico meio de fugir dos mitos loucos sem voltar às idéias estereis e vãsias é viver o Mistério e nele integrar corpo e alma, inteligencia e vontade.

O sr. Ruy de Andrada Coelho publica um vasto estudo, "Marcel Proust e nossa época". Interessante, ainda que não apresente nada de extraordinario. O sr. Ruy de Andrada Coelho sacrifica a um dos idolos da época, a psicoanálise, e vê na ternura de Proust por sua mãe um autêntico "complexo do Édipo". Não estivessem as teorias de Freud — não digo o metodo psico-analitico — tão desacreditadas aos olhos da ciencia, e valeria a pena discutir a realidade do famoso "complexo do Édipo". Quantas vezes Freud não foi realmente um artista — aliás detestavel — extraviado no mundo da ciencia?. No "Totem e Tabú", aparecido em 1913, Freud tomando como ponto de partida certas teorias etnologicas de Darwin e Robertson Smith, teorias essas já desacreditadas naquela época —

imagina uma nova explicação do totemismo baseado no "complexo de Édipo" Freud foi criticado por especialistas como Rivers, Boas, Kroeber, Malinowski e Schmidt (ver Pe. W. Schmidt, "Origine et évolution de la religion", Grasset, (p. 47 e seg.) que mostraram, á luz das aquisições mais recentes da etnologia o arbitrário e o novelesco das suas teorias. E no entanto, "Totem e Tabú" ainda é autoridade para muitos fósseis.

Voltemos porem a "Clima". Cícero Cristiano de Sousa publica As "ciencias" dos casos individuais". Almeida Salles assina tres poemas. E "Week-end" de Terezinha é de Gilda Morais Rocha.

Seguem-se as secções de Livros (Antonio Candido de Melo e Sousa), Musica (Antonio Branco Lefèvre), Artes plásticas (Lourival Gomes Machado), Cinema (Paulo Emilio), com noticiario sobre o Club de Cinema de São Paulo, que vem exhibindo e discutindo films do expressionismo e do periodo Far West, e anuncia conferencias de Otávio de Faria e Vinicius de Moraes. O Club quer retomar a tradição do antigo Chaplin Club de Otávio de Faria, Plinio Rocha e outros.

Existem ainda as secções de Economia e Direito (Roberto Pinto de Sousa) e de Ciencia (Marcello Damy de Sousa Santos).

Documento

Noticiam já todos os jornais a reedição da "Trilogia do Exilio" de Oswald de Andrade, pela Livraria do Globo, sob o titulo geral do primeiro romance da serie — "Os Condenados". Esperando que o livro seja posto á venda nas livrarias para criticá-lo na seção competente, quizemos reviver aqui um trecho curioso da carreira literaria do Oswald, exatamente quando terminara essa obra e se preparava para dar o "Serafim Ponte Grande".

Era em 1927. Oswald colaborava no "Jornal do Comercio" de S. Paulo, dirigido por Veiga Miranda. Por essa epoca, a geração que se revelara de modo tão explosivo e fecundo na "Semana de Arte Moderna" começava a se definir com maior nitidez. Dentro do que tinha sido um amálgama confuso de aspirações vagas, conjugadas no mesmo esforço de libertação, depois de concretizadas no movimento de 22, começaram a delinear-se as primeiras diferenciações.

Alguns acharam que a fase da revolução já passara... O momento era de pacificação, de estabelecer quartéis nas posi-

ções tomadas e gozar das presas de guerra. Outros mais impetuosos, e tendo alguma coisa a mais para dizer, continuaram na pesquisa dos meios de expressão.

Oswald de Andrade em 1925 lançou o "pau Brasil". A semelhança deste a outra ála fundou um movimento que se denominou modestamente "Da Anta". Era o grande momento da brasilidade. Cada qual procurava, sob forma de vegetal ou paquiderme, puxar o Brasil para a sua sardinha.

Enquanto o robusto prosador de "Serafim Ponte Grande" ainda triturava a frase para atingir uma camada nacional mais funda, o movimento da Anta quebrava lanças em prol da tradição e da ordem. Tratava-se evidentemente de uma tentativa prematura, verde mesmo.

Foi objeto no entanto, do artigo intitulado "Antologia" publicado no "Jornal do Comercio" de 24 de Fevereiro de 1927, que adiante transcrevemos. Nele surge uma nota diferente do talento de Oswald de Andrade, que faz lembrar a deliciosa fantasia do "Serafim". O estilo severo, quasi descarnado do Oswald, que a sobriedade do colorido dá tanta força e emoção, reveste aquí os trajés os trajés arlequinais do clown. As palavras libertadas se expandem em doidas cabriolas, que vão num crescendo de deixar o burguez zonzo. Jogando unicamente com deformações e assonancias da palavra anta ele chega a um poderoso efeito cômico. Dentro do espirito moderno, reatava-se a tradição de vigor verbal que nos vem dos grandes panfletarios da lingua.

Antologia

Pois vou-vos contar de pedanta grei, da qual recebi dois agravos durante a semana, que por certo esfalfaram as vísceras agravantas, demonstrativos porém ambos de um espirito antanho e garganta que não sacode pedras mui longe do antro em que se antola.

Antigamente os homens que nasciam sob o signo da estrêla Antares só bebiam cerveja Antártica.

Hoje os antólogos bebem da água vasanta e caçam môscas por papagaios. Por isso decidiram fundar a Escola Purganta e trinchanta em mão fingir de tribu sacripanta. Ora vai que se empalaram na figura de retórica chamada de nome antanagoge que dá ganho de causa ao adversário utilizanta dos meios primeiros empregados pela inicial litiganta.

Os tais deram de brincar que isto aqui é o país da Atalanta mas tal a anta tal o caçador e o venatório encontrando tanta anta não pôde a sério tomar uma Anta Tonanta, que querendo ser gigante não passa de axinomântica. Assim foi que a tal ruminanta tomada de antopodose jornalística anti-tirou-se desastrosamente no cerrado antiroteio que a guarda da alfântaga mantém nesta antanaclásica clã.

E fusilada na antamanhã ao som do "lucervan le stelle Antares" a Anta que era galicista disfarçada em tupiniquim gritou tantamente pela sua tanta que era uma santa Bacanta que Júpiter indignado da pretensão de ver uma falsa tonanta, mandou que uma tunda na funda se lhe desse da referida que era rendida e foi de taganta.

Foi aí qua intervieram as neves dantinho de há mui derretidas mas perfeitamente conservadas por antanaclase na frigideira das cabeças antalgicas as quais por bem houveram de dizer que isso de letras verdamarelas era a antítese da antese, coisa solenemente confirmada pelo professor Antero Dantas.

Resultou a anta encurralar-se num trocadilho e perante o público declarar que era só tunanta, pelo que se acalmaram os Imortais em conselho na antacamara e mandaram recolher o vingador antecamis que prometia frigar ovos e manteigas de todos os literatos da Tabanta.

Visto e acontecido que foi isto no céu das antigas letras pátrias

na terra repercutiu o anterior berreiro antal que também sendo por virtudes morais marisco arisco, fêz enjoar Sua Majestade, Rei Antão, o qual apressadamente pediu um chá de antemis.

Antimidades com tanta antevéspera constantada em seu espirito antacanhão, os infantes da antrassada Anta declararam tratar-se de uma antiparístese sobremodo antipática.

Antepondo anterioridades anterlocutórias disse a suplicanta que antequanto desejava purgar as reconhecidas culpas e Júpiter, tomando do tridante, disse: — Purga Anta! Donde todos sorriram amainados pelo tonante trocadilho. E como surgisse das águas Posseidon trazendo na anavalhanta mão erguida a cabeluda Atlanta, propuseram trocar dilha o que fizeram de Mamãe-Me-Leva e João-Francisco, respeitantas as direitas pois que a grilada vigilanta antegozava derrapages derrapantas.

O recurso da Anta foi recorrer a certo Pantaleão da Pantagonia que costumava se empanturrar de pansteis, o qual a levou perante o tribunal de Rei Antão e de dizer:

— Esta bichana que se diz anta chamar, trás um antrás no rabo, o qual literatura cheyra, mas da boa porque antiqualha é.

Ao que Rei Antão que era surdo e antaclássico tomou por coalhada de anta e berrou que a lhe dizer desrespeitosamente estavam muitas antolices. Antolharam-se os fidalgos e as figurantas por sa-

ber quanta rabiosa era a nervosa de sua Majestanta, gestanta as vêzes de corridas embargantas de vida e bens. Entrementes a farsanta apresentava-se de almiranta fluvial em bote rio acima, afirmando li haver muitas antas e elas ofertanto e prometendo ao Rei com muy apetitosas promessas para a janta.

As outras porém que veridicas eram laçaram a birbanta a barbanta e disseram-lhe:

— De hoje por diante levarás pontapés em tantas partes que plantarás em teu corpo a planta dos quatro pés que te marcaram ao nascer!

Então, Rei Antão perante Júpiter se dirigiu em lucilanta procição, com besantas, bargantas, brochantas e outras tagantas. Ao que Poseidon tirando da estanta um sextante, reconheceu a futurista indígena originária de An-

tuérpia, bem como possuinte de noventa anos formulanta de fórmulas e papéis carbonos e enfiçou-lhe o chuço marinho na serelepa.

Reconhecidos os antônimos como perigosos parasitos foram também chuçados a secanta guardando-selhes as exgalantas peles na sacrosanta melananta da Antecalva, pelo que viraram todos fantasmas e condenados que foram a escrever mal com angú e anquinhas. Pelo que inda hoje nos irritariam se não possuíramos mágicos e imunizadores antaclifos antagônicos a bufos de antambas mortas de seculice e cheirando antontem pelo que a antigalho dão o nome à peça com que se seguram as vergas, quando a enxercia está desbaratada, que tanto a Anta se assemelha e é dela semelhanta.

Todos os direitos reservados.

JOÃO MIRAMAR

Industrias Reunidas BACCHI

USINA HIDRO-ELETRICA

FABRICAS: Macarrão — Cerveja — Gelo — Raspa de Mandioca

MÁQUINAS: Algodão e Arroz — Serraria.

COMPRA E VENDA DE CEREAIS

Avenida Floriano Peixoto — Fone: 435 — BOTUCATÚ



Prefira sempre, em todos os momentos os produtos da

Cervejaria BACCHI

CERVEJAS: "Princesa" — "Pilsen" — "Cristal" — "Moreninha"

— "Bugrinha" — "Munchen" e "Malzbier"

REFRESCOS: "Guaraná" e "Soda Limonada"

Banco Mercantil de São Paulo S/A

OPERAÇÕES BANCÁRIAS EM GERAL — CORRESPONDENTES
NAS PRINCIPAIS PRAÇAS DO PAIS 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 GUATAPARÁ

(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 ultimas novidades em tecidos ingleses e nacionais — Confecção 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

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



Estilo!

Se é certo que o traje impecável é fator decisivo de sucesso na vida, não permita que a sua elegancia fique á mercê de continuas experiencias!... Tenha na devida conta as credenciais de quem, ha tres decenios, vem servindo a nata "smart" da Paulicéia.

Confie V. S. a confecção do seu vestuario á nossa bem organizada alfaiataria cujos trabalhos, executados ou assistidos por artistas emeritos, são de molde a proporcionar-lhe inteira satisfação.

TECIDOS INGLESES — Vencendo os inumeros obstaculos decorrentes da situação européia, os grandes fabricantes londrinos continuam a enviar-nos as suas melhores produções o que dá aos nossos sortimentos um lugar de marcante primazia. Visite-nos agora e teremos prazer em mostrar-lhe, através das nossas exposições na loja e nas vitrinas, as ultimas novidades vindas da Inglaterra em casimiras leves, tropicais e linhos.

Casa Anglo-Brasileira

Sucessora de MAPPIN STORES — São Paulo

A'  **HONORÉ** L^{TDA}
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

LA FONTE

A FECHADURA QUE FECHA E DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e Azulejos, Conjuntos Coloridos, Materiais para construções, Sanitarios nacionais e estrangeiros.



Visite nossa exposição permanente

Carvalho, Meira & Cia. Ltda.

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



As viagens em transatlânticos e as excursões automobilísticas, já haviam determinado certos requintes nos artigos próprios para os viajantes cultos.

Agora, para as viagens aéreas, as malas e demais objetos devem apresentar uma extrema delicadeza aliada a uma perfeita durabilidade.

Visite V. S. a

CASA FUCHS

onde encontrará o que de melhor e de mais distinto existe no gênero.

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

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:

BOTUCATÚ — CAMPINAS — CRU-
ZEIRO — JABOTICABAL — JACA-
REI — JAÚ — LENÇÓES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSÚ — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

**PRUDENCIA
CAPITALIZAÇÃO**



**VINTEM POUPADO
VINTEM GANHO**

CLIMA

NOTA DA REDAÇÃO	3
OSWALD DE ANDRADE — Bilhete sobre Fantasia	5
SERGIO MILLIET — A propósito de Fantasia	7
RUI COELHO — Fantasia e a Estética	12
ALMEIDA SALLES — Nota sobre Fantasia	24
FLÁVIO DE CARVALHO — A pintura do som e a música do espaço	28

MÚSICA

A esperança Fantasia — Antonio Branco Lefèvre	43
Fantasia — Alberto Soares de Almeida	52

ARTES PLÁSTICAS

Quatro afirmações para a salvação de Disney — Lourival Gomes Machado	61
---	----

CINEMA

Contra Fantasia — Paulo Emílio	76
Carta sobre Fantasia — Plínio Sússekind Rocha	83

VARIEDADE

Fantasia vista pela imprensa:

Mário de Andrade ("Diário de S. Paulo")	88
Guilherme de Almeida ("O Estado de S. Paulo")	96
Vinicius de Moraes ("A Manhã")	101
Cruz Cordeiro ("Diretrizes")	103

CLIMA

Revista Mensal

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

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

S. PAULO — BRASIL

Publicaremos qualquer trabalho, especialmente de novos e inéditos, estando êle dentro dos moldes desta revista e parecendo à direção digno de ser revelado ao público.

As colaborações devem ser endereçadas 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.

Dirigem as sessões:

Livros: Antônio Candido de Melo e Sousa — Rua Goiaz, 7.

Música: Antônio Branco Lefèvre — Rua Itambé, 367.

Artes Plásticas: Lourival Gomes Machado — Rua Franco da Rocha, 402.

Teatro: Décio de Almeida Prado — Rua Itambé, 505.

Cinema: Paulo Emílio Sales Gomes — Rua Veiga Filho, 323.

Economia e Direito: Roberto Pinto de Sousa — Rua Barra Funda, 138.

Ciências: Marcelo Damy de Souza Santos — Avenida Tiradentes, 695.

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

Êste número não se apresenta como uma valorização excessiva de "Fantasia"; nem mesmo como um julgamento. A nossa intenção foi, por assim dizer, dar um golpe de vara para que as opiniões brotassem e poder, dêste modo, apresentar um aspecto bem vivo das reações que ela provocou.

Não é possível negar que "Fantasia" represente uma tentativa original; — uma inovação, portanto. Ora, diante de uma inovação, é absolutamente necessário que as inteligências se manifestem e se exprimam as sensibilidades, para que se possa proceder a um balanço da coisa que é proposta, e que poderá trazer em si o germen das mais graves consequências. É claro que, nestas condições, não nos propuséssemos o problema da réussite de "Fantasia" em relação ao alvo que visava. Mesmo porque, embora falhasse como realização das fusões que desejava, "Fantasia" poderia ter atingido uma beleza outra, uma inesperada plenitude que nascesse dela própria e por ela própria se mantivesse. Além do mais, há no interior da obra uma série de aspectos particulares que são, porventura, outras tantas pequenas realizações ou pequenos fracassos, dada a maneira mais ou menos feliz com que se atacou o problema côr-som. Ê êste caráter mesmo de tentativa, que a obra apresenta, é de natureza a despertar atitudes críticas as mais variadas. Foi o que aconteceu. Opiniões discordantes, quando não totalmente contraditórias se manifestaram de toda parte. Esta variedade de julgamento justifica bem a nossa intenção de não coordenar tendências nem estabelecer quadros, mas deixar, como deixamos, que as atitudes se afirmassem livremente em nossa revista, para que pudés-

semos apresentar ao público um aspecto vivo e, tanto quanto possível, completo, da repercussão de "Fantasia". O leitor, em virtude disto, vai, talvez, ver repetidas as mesmas opiniões em mais de um artigo, seja no louvor, seja no ataque. Que o leitor não se espante, pois a êle é que cabe concluir. Procurando a ocorrência destas constantes, e o grau maior ou menor de sua generalidade, julgará sôbre a direção que se pode porventura vislumbrar na crítica brasileira de "Fantasia".

A nossa tentativa pode parecer falha, por esta falta de coordenação que é o seu intento básico. Ainda assim, não se lhe poderá negar o caráter documentário — importante, pois — de "constatação". Não sabemos qual o significado real de "Fantasia". Isto depende das sementes que tiver lançado, e dos frutos que dela germinarem. Por isto mesmo, êste número se apresenta como um esforço de situar, de marcar a repercussão da obra no momento em que appareceu; e a nossa ambição estará satisfeita na sua modestia se, futuramente, êste número, for considerado como um ponto de reparo

Uma última observação: dado o caráter excepcional dêste número, deixam de figurar as secções que não estavam diretamente interessadas no problema.

BILHETE SÔBRE FANTASIA

Sr. redator

Eu tinha simpatizado com a "Pastoral", quando o mundo do cinema ainda era a análise. Permitida, portanto, a disjunção entre as canções de criada de Bach e Beethoven e, por exemplo, o susto das cavalinas sentimentais que são muito boas. A gente gostava, como Nietzsche gostava da Carmen. Por causa dos *toreros*. Sem nenhuma malícia. A sua geração lê desde os três anos. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!

Olhe, o que houve foi isto: a música pertence ao silêncio. (É uma tese que reservo para "Marco Zero"). E Walt Disney faz cinema falado. Stokowski também é cinema falado. Dêsse macarrão, só se podia salvar o anedotário do desenho animado, longe portanto de Beethoven e Bach que são silêncio. Os críticos e os músicos não podem compreender isso porque entendem de si bemol e de clave de fá. Eu vi o desenho de "Pastoral" como meu filho de onze anos e vi assim a "Dansa das horas". Não ouvi nem Bach nem Beethoven. Nem fui lá para essa proeza, de que qualquer senhora prendada é capaz.

Agora porém o cinema produziu o seu primeiro filme clássico — "Cidadão Kane". Agora sim, o caminho foi

6 — CLIMA

achado. Mas não creio que Walt Disney o enxergue. É
nos horizontes de Orson Welles que se encontrará o som
que é imagem fundido no silêncio.

Do seu clima,

Em Outubro de 941.

OSWALD DE ANDRADE

A PROPÓSITO DE FANTASIA

Não sou técnico cinematográfico, nem mesmo um crítico de cinema. Meus conhecimentos nessa arte da fotografia animada (e sonora) não vão além dos que possa ter, por exemplo, no campo da música ou da coreografia. Sou um espectador que se diverte ou comove diante da tela; ou que se aborrece si o que aí ocorre não ultrapassa o nível habitual de uma obra de arte mediocre. Mas sempre tive uma especial afeição ao desenho animado. Já escrevi (Terminus Sêco, 1930 p. 205): “O desenho animado e sonoro é a grande poesia do cinema. Permite, pela abolição do intuito realista (diria hoje anedótico) ou psicológico, o desenvolvimento total da imagem. Dá à invenção um caráter sobrehumano (hoje diria surrealista) alegre ou trágico, de conto de fadas. É cinema puro, liberto de tradições e de regras. A imagem pela imagem, o movimento pelo movimento. Vem comprovar a inutilidade de (hoje diria a desimportância) do assunto na obra de arte, tese defendida por várias escolas, mas nunca plenamente realizada por nenhuma. Vem, si quisermos analisá-la de outro ponto de vista, patentear as imensas possibilidades da deformação como efeito artístico”.

Mais tarde, nos “Ensaio”, voltando ao assunto, impressionado com a decadência do cinema, frisei quanto as inovações técnicas, extremamente rápidas, prejudicavam a

crítica séria. “O fogo de artifício dos trucs fotográficos espantava e entusiasmava o suficiente para neutralizar a substância. O espectador, embasbacado diante da imagem gesticulante e expressiva, esquecia o enredo imbecil, o absurdo das situações psicológicas, o vazio das teses defendidas. Quando afinal se habituou ao milagre, e principiou a matutar sôbre a essência da produção cinematográfica, surgiu a maravilha do desenho animado... A sincronização foi o segundo fator de estagnação do cinema. Com efeito no momento em que a arte muda já havia exgotado todo o repertório das novelas policiais, e explorado até o cerne as pieguices amorosas, com beijos demorados, mulheres redimidas e milionários sentimentais, no momento em que apenas a fita cômica ainda lhe dava algum alento, a sincronização trouxe ao cinema um sôpro de vida artificial. Mas as tempestades de neve com as sereias da assistência, as imutáveis cenas de revistas, com bailados ricamente lamentáveis, as piadas em “slang” mal traduzidas nos letreiros, já enfastiam... Não nos surpreendendo mais a novidade mecânica, volta à tona, em tôda a sua evidência a grande pobreza do cinema atual.” (Ensaio 1938 ps. 154 e 155).

Pouco teria que acrescentar, hoje, a essas reflexões. As inovações técnicas continuaram, principalmente no campo da fotografia e do som, do colorido também, com algumas tentativas apenas curiosas de descoberta da terceira dimensão. Porem durante todo esse período ingrato o desenho animado permaneceu uma válvula aberta para o sonho, o humor, a poesia em suma. Certas realizações de Walt Disney atingiram a obra prima. Todos êsses efeitos alegres ou dolorosos a que eu aludia em “Terminus Sêco” foram alcançados. Até as possibilidades da deformação se viram ultrapassadas. Disney foi além do expressionismo. Com a glória porém, e ante as exigências dos comerciantes do cinema, Disney viu-se forçado a tentar a “grande fita” de enredo, com personagens humanos, com “intenções de beleza”. Nada se encontrava mais longe de seu temperamento,

de seu gênio criador. Foi um desastre. Porque Disney é um pouco como Mr. Jourdain, êle faz poesia sem saber, faz psicologia sem querer, faz arte por instinto. No dia em que procurou fazer tudo isso “concientemente” desandou. De suas grandes fitas salvam-se tão somente os trechos em que, esquecendo a “finalidade” se deixou levar pelo “natural”.

“Chassez le naturel, il revient au galop”... Mas assim não o entende Hollywood.

Eis, em verdade, uma bem longa introdução para chegar a essa “Fantasia” que tanta polêmica vem suscitando. Eu desejara prolongar-me mais ainda, pois me sinto muito menos esquerdo nessas apreciações de estética do que na análise de um exemplo de interêsse assás relativo.

“Fantasia”, apresentada como a “realização máxima” de Walt Disney (pobres adjetivos! Um “speaker” de rádio já qualificou também o Teatro Municipal de “nossa máxima casa de diversões”), careceu inicialmente de uma definição. E sinto dificuldade em julgar uma obra de arte sem o conhecimento exato do que pretendeu fazer o autor. É *Fantasia* um simples desenho animado e sonoro, tão somente de maior metragem? Visa um objetivo qualquer mais elevado, como por exemplo, a interpretação plástica da música? Não sei. Mas pela publicidade feita, pela apresentação e pelo cuidado que teve o autor em pessoalmente inaugurar as exibições, não será exagerado presumir que considerou sua obra digna de marcar época na história do cinema. Vejamos porém o lugar que realmente lhe cabe, considerada de ambos os pontos de vista.

Como desenho animado e sonoro, *Fantasia* apenas se salva pela parte a cargo de Mickey, a do “Apprenti Sorcier”. Isolada do conjunto apresenta-se como uma pequena obra prima de engenho e de humor, de filosofia, em que se pode vislumbrar até uma crítica social mordaz. Pois não se aplicará o conto com facilidade? E nas desventuras do aprendiz que não soube parar a sua “vassoura”, reproduzida

em série a cada tentativa de destruição, não haverá uma caricatura do homem inventando a maquina e acabando dominado por ela, afogado na produção racionalizada e impessoal? Com intenções sociais ou não, o trecho de Mickey, do ponto de vista do desenho animado, é o que há de melhor no filme. Que mais se há de salvar? O abstracionismo da primeira parte? As delicadezas das dansas de flores? A caricatura dos bailados clássicos? Talvez esta comporte elementos felizes, na entrada dos jacarés, realmente notável, e em algumas cenas dos elefantes. No mais, avestruzes e hipopótamos, tudo é de uma graça pesada, lerda, que não chega a nos fazer sorrir. Quanto ao segundo "ato", impossível falar em desenho animado. Aí se movimentam figuras enciclopédicas baratas (Sacre du Printemps), imagens infelizes de Gustave Doré (o mal) e imitações aguadas do já aguado Dulac (Ave Maria). E que dizer então da Sinfonia Pastoral? Que, à exceção dos cavalos alados (sobretudo do cavalinho preto, delicioso e dentro da melhor inspiração) o resto podia ser feito com grande vantagem por Belmonte. Indiscutivelmente os centauros ôbas e as companheiras granfinas se encontram melhor desenhadas, mais humanas, menos padronizadas, nos bonecos de Belmonte. Com esta vantagem para o brasileiro: tem espírito. O péssimo desenho aliado ao pieguismo juvenil torna as cenas da Sinfonia Pastoral insuportáveis.

Já quase se torna inutil, diante do que se diz acima, analisar Fantasia como interpretação plástica da música. Porém algumas observações ainda cabem aqui. A parte abstracionista é defensável e consegue pelo menos interessar. Há nela achados curiosos, mas não alcança jamais a pura emoção, a profunda emoção da música de Bach, nem o seu misticismo. É brilhante e melhor andara o autor escolhendo um trecho de Litz! Esse brilho falso e esse pieguismo a que já aludí vão a calhar na interpretação de Tchaikowsky, uma das boas coisas da fita. "Et pour cause..."

Mas se chocam violentamente contra o espírito da Sinfonia Pastoral. Infantil, superficial, de uma pobreza de imaginação inconcebível, essa brincadeira em torno de Beethoven! Mas já disse todo o mal que dela penso. Passemos adiante, por cima do aprendiz feiticeiro. A criação do mundo é monótona, e amesquinha lamentavelmente a obra de Stravinsky. Raríssimos pormenores cortam a sonolência do espectador. Para o grande público ignorante, alheio às mais mezinhas noções de prehistória, talvez apresente algum interesse aquele desfile interminável de bichos “agonizantezinhos”, após o interminável desfile das erupções vulcânicas. E chegamos assim, de decepção em decepção, já exaustos, à palhaçada tétrica da luta entre o bem e o mal e à melosidade do Ave-Maria.

Propositalmente deixamos para o fim a coisa mais feliz do filme, a única (afora o Aprendiz Feiticeiro) que deveria ser repetida, a única que veríamos com prazer muitas vezes: o retrato do som. Instrutivo, sintético, característico, diverte ao mesmo tempo pela verve com que foi conseguido. Porque não ter apresentado a orquestra inteira numa fantasia final que seria realmente uma fantasia?

SÉRGIO MILLIET

FANTASIA E A ESTÉTICA

A primeira vez que ouvi falar em “Fantasia” foi pelos amigos que a tinham visto nos Estados Unidos. As referências eram entusiásticas.

Mais tarde, cá esteve Antônio Pedro, de quem o público paulistano, em geral, guarda uma impressão de pesadelo. Além de sua pintura, no meu incompetente modo de ver muito interessante, é um poeta excelente, e co-autor de uma teoria — o dimensionismo — o que já deve ser conhecido do leitor de “Clima”. Tenho presente em meu espírito a imagem dêsse homenzarrão de olhos claros, sentando-se sob um “abat-jour” e sacando de inverosímeis óculos de feiticeiro medieval, para nos ler histórias fantásticas e admiráveis. Como o dr. Coppelius de Hoffmann, poderia desatarrachar-me as mãos para adornar um quadro seu, que não o sentiria.

Numa dessas ocasiões, expôs as idéias que defendia, as quais provocaram calorosa disputa. No ardor da discussão êle apelou para “Fantasia” à guisa de exemplo ilustrativo do seu ponto de vista. Como se achasse presente apenas uma pessoa que a tinha assistido e esta não se dignasse a falar, a querela manteve-se no terreno estético. É ainda sob êste ângulo que quero focalizá-la aquí.

Naquela noite, pareceu-me a teoria dimensionista aceitável à luz da razão. De fato, seria enriquecer uma ex-

pressão artística, dar-lhe mais uma dimensão. Assim é que fui assistir “Fantasia” num estado de espírito quase religioso. Aprontava-me para a revelação de um mundo novo.

E o que me foi apresentado me decepcionou. Não me refiro ao mau gosto da “Sinfonia Pastoral”. Nem à pobreza de imaginação de “A Noite na Montanha Calva”, que na “Ave Maria” atinge a indigência. As realizações artísticas que esta fita apresenta são puramente do gênero bailado. Tal o “Aprendiz Feiticeiro” (inegavelmente o melhor trecho da fita) ou a suite “Quebra-Nozes”. Quanto à “Dansa das Horas” a sátira perde sua intensidade pela monotonia dos efeitos.

Mas até aí nada de novo. No gênero bailado a duas dimensões, Walt Disney apresentara a “Dansa Macabra”, que embora não se valesse de côres, tinha um valor maior do que tudo quanto se fez em “Fantasia”. Enfim, parece-me que estou pisando nos canteiros alheios, com risco de dizer asneiras.

À fora a mistura híbrida de “Le Sâcre du Printemps”, em que se procurava submeter ao elemento puramente humano do ritmo os fenômenos naturais, como aqueles vulcões funcionando ridiculamente como brinquedos mecânicos, resta, como novidade capaz de interessar a especulação filosófica, a “Tocata e Fuga em ré maior” de Bach. Não queremos aqui negar o valor artístico das outras obras de Disney. Mas o bailado é uma arte existente há séculos, cujos princípios estéticos foram objeto de cogitações de muitos filósofos.

Parece-me interessante, porém, somente como tentativa. Está ainda muito distante de uma realização aceitável. Desde o início notam-se as imagens que vão se afastando da expressão concreta dos objectos usuais até se tornarem puro jôgo de formas abstratas e côres. Vemos em primeiro lugar Stokowski à frente de sua orquestra, cujos gestos lembram os de Ygor Youskévitich, representando o “Espírito Criador” no bailado de Leonide Massine da Sétima

Sinfonia, quando faz surgir o mundo do cáos. Obedientes as determinações do genial cabotino, os músicos friccionam as cordas ou sopram seus tubos. Passa a câmara a focalizar as sombras em seguida. Depois surgem as extremidades dos arcos em sucessões ascencionais e descencionais. Passam sombras de cordas, lembrando os fios de telégrafos que se vêm pela janelinha do trem. É só então que aparecem imagens desligadas das sugestões materiais dos instrumentos — manchas de ouro e côr de laranja irisadas afetando contornos de nebulosas. Mas logo surgem notinhas, figuradas como lombrigas fosforescentes, que mergulham uma atrás da outra, à guisa de "girls" de revista aquática. Quando atacam os contrabaixos, surge da objetiva um enorme contrabaixo estilizado que com pesados movimentos de elefante velho vai se perder numa perspectiva infinita. Para finalizar, de novo o grande Leopold arrancando, pela fôrça mágica dos dedos, emanações de natureza gelatinoso — ectoplasmática que se evolvem à direita e à esquerda. E assim acaba a peça.

Confesso que não era o que esperava. Nas discussões a que me referi, esclarecera Antônio Pedro que não se tratava de uma interpretação como a "Sonata Romântica" de Germaine Dulac, realização do cinema silencioso. O que se tinha proposto Disney era a criação no campo plástico de uma ordem de emoções idêntica à criada pela orquestração de Stokowski. Embora fôsse animado dos melhores propósitos, nunca, nas seis vêzes que assisti "Tocata e Fuga" (ficando para a 2.^a sessão com o fim de vê-la de novo), senti o seu valor como obra independente. Fechando-se os ouvidos e abstraindo-se as impressões da música, restava apenas um conjunto desconexo de imagens banais, sem ritmo próprio, sem atmosfera afetiva que recompusesse o estado de espírito da peça de Bach.

Tratava-se de mera conotação. A cada impressão auditiva procurava-se uma impressão visual correspondente. Não se queria ficar porém no campo da pura transposição. Nesse caso o melhor seria apelar para técnicos em Físi-

ca, que teriam em seus laboratórios meios perfeitos de fazê-lo. Pretendeu-se atingir uma expressão artística. Os esforços de libertação da forma visível usual e as pesadas quedas que se lhe seguem tem o cômico do espetáculo que aqui nos ofereceu um bailarino obeso, dansando “O Espectro da Rosa”, no Municipal.

Deixando de lado a realização concreta, ocupemo-nos dos fundamentos mais altos.

A muitos, talvez, pareça estranho que se aplique o raciocínio filosófico a um filme. Responderei com Hegel, na “Estética” — “La ciencia del arte, en una época semejante, es bastante más necesaria que en los tiempos en que el arte tenía el privilegio de satisfacer plenamente a las inteligencias. Hoy parece invitar á la filosofía á ocupar-se de él, no para que lo reduzca á su objeto, sino para que estudie sus leyes y ahonde en su naturaleza”. (Tradução Giner de los Rios).

A época de que trata é o romantismo. Até então a arte clássica fora a expressão perfeita de um ideal atingido. Por isso sua forma de predileção era a escultura. Mas a idéia de beleza dos gregos se satisfazia por completo na pura aparência plástica. Os olhos das estátuas (é Hegel quem o nota com penetração), êsses espelhos da alma eram pintados com um frágil esmalte, que desaparecia, deixando as órbitas vazias. Mesmo naquelas que chegaram intactas até nós, o olhar não tem a menor profundidade, é todo superfície. O herói grego era o “homem que, na sua felicidade, não tinha ainda consciência de sua desgraça”. A alma começa a aparecer na arte com o Cristianismo.

O romantismo, filho da religião cristã, se caracterizou pela liquidação completa da arte clássica. Em lugar dos cânones sociais, que a coletividade impõe, o artista procura os princípios que o norteiam na sua própria singularidade. É período denominado na “Fenomenologia do Espírito” *a lei do coração*.

Esta destruição, entretanto (é necessário que se saliente este ponto), não é uma raiva cega contra o passado, mas o esforço de exprimir o ainda não exprimido. As velhas formas caem, como a primeira dentição abalada pela força propulsiva dos outros dentes que vem nascendo por baixo.

Assim é que o drama romântico pôs a baixo as regras rígidas da tragédia clássica, misturando, segundo a fórmula tão conhecida, o sublime ao grotesco. Mas não bastou a abolição dos limites dos gêneros. Com Baudelaire, esse grande romântico que nunca se integrou no parnasianismo, atingimos a noção dominada pela consciência plena da unidade fundamental das artes. É o célebre soneto — “Correspondances” que é necessário citar por inteiro:

“La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens”.

Contemporaneamente, na Alemanha, dava-se o aparecimento da grande música romântica, culminando com o wagnerismo. Parecia reservado à música o papel de quebrar as fronteiras entre as artes. O drama wagneriano, em que o poema tinha feição musical, os sons muitas vezes criavam o ambiente dramático, os “motivos condutores” li-

gados aos personagens eram a sua presença humana e teatral na partitura, as cortinas de fumaça que terminavam os atos sem solução de continuidade, os cenários vagos, “musicais”, parecia ter realizado certa fusão das diferentes expressões artísticas.

Na França de antes da primeira guerra mundial, a época proustiana surgira o des Esseintes de Huysmans, o barão de Charlus de Proust — o conde Robert de Montesquiou-Fézensac.

Em “A Rebours” vêmo-lo junto a um órgão original, onde cada tubo é representado por um licor. Neste “instrumento” executa várias peças de sua predileção, até cair de costas, totalmente intoxicado.

Em inícios deste século surge o bailado russo, em que as formas e as côres, se animam de movimento, emprestando à música o elemento rítmico. Mas aí é uma criação de novo gênero, resultante da junção de várias artes, como certos corpos da química que surgem de uma combinação que difere dos elementos primários. Foi apenas a velha arte da dança, talvez a primeira que a humanidade tenha conhecido, que chegara à idade adulta, plenamente conciente da variedade de seus elementos.

O depois-da-guerra, esse breve espaço angustiado e delirante, momento de calma no meio da tempestade, a qual voltaria a se desencadear furiosamente, purificando a terra pela desgraça, a libertação atingiu o seu máximo. Das trincheiras, um artilheiro, polonês de origem e poeta francês, Guillaume Apollinaire, para distrair os soldados, seus camaradas, traçara alguns poemas em que a disposição tipográfica das letras tinha valor expressivo. E assim nasceu “Calligramas”, talvez a obra mais comovente que se escreveu sobre a guerra.

Este mesmo Apollinaire se fizera o teórico dos pintores cubistas, interessados nas puras relações dos elementos picturais entre si, acabando de assassinar o *assunto*, já seriamente ferido pelos impressionistas.

Da Suíça veio o Dadaísmo. Em Paris surgiu o Surrealismo. "Il en est tant venu"... Não eram só as limitações que vinham abaixo. Era a própria arte. Negava-se o valor de qualquer regra imposta à livre inspiração. Procurava-se atingir a inocência e espontaneidade das crianças e dos loucos. A própria idéia de beleza é posta de lado. O lema dos niilistas russos, — "Nem Deus, nem Senhor!" parece ter sido aqui levado à risca. Aí temos um bom exemplo de movimento dialético — a idéia de beleza, que começa por quebrar as formas que se opõem a uma manifestação mais real de sua essência, levada por êsse impulso inicial de se afirmar, acaba negando-se a si mesma.

Estamos assistindo pois, com o chamado modernismo, às últimas manifestações do romantismo. Esta pesquisa do inefável (Graça Aranha fala na "vaga ânsia de infinito" em "Espírito Moderno") é congenitamente romântica. É um tema constante de Vigny, Lamartine, passando mesmo aos parnasianos. Lembra-me o verso de Leconte de Lisle que citei na crítica de livros do n.º 4 desta revista. Também a chave do soneto de Baudelaire "Le Gouffre" — "Ah! ne jamais sortir des Nombres e des Êtres!"

A princípio eram tentativas de evasão como em "A Rebours" ou Proust. Depois as tendências condenadas, o indeterminado, o múltiplice tiveram fôros de cidade e pretendeu-se realizá-los na ordem concreta. Destaca-se aqui Gide, ao qual pretendo dedicar em breve um estudo à parte.

Mas dentro da negação pura não se pode ficar. O dinamismo do espírito impelia a novos caminhos. Eis que os artistas que se tinham distinguido pelo ímpeto libertário, Jean Cocteau na França, no Brasil, Mario de Andrade, Manoel Bandeira, Oswald de Andrade (pobre Manoel Bandeira! Que posição inconfortável lhe dei!), vão agora voltando a moldes mais socializados de expressão. Mas não são as velhas fórmulas tão combatidas. Como o filho

pródigo, retornam enriquecidos de tôda a experiência adquirida nesse doido vagabundear pelos campos.

A meu ver, não se trata simplesmente do conformismo e amadurecimento que os anos trazem. Entre os jovens de todo o mundo ressoa o apelo à disciplina. E a *Escrava que não é Isaura*, tendo ficado nua tanto tempo, sente o frio do inverno e procura cobrir-se com algum agasalho. Mas ainda não sabe bem as côres e formas que terá. Daí o construtivismo que Ruchti nos explicou o que seja e que se assemelha aos jogos e combinações a que os Pitagóricos submetiam os números, em si mesmos.

Tentativa do mesmo gênero é o Dimensionismo do nosso amigo Antônio Pedro, já familiar aos leitores de "Clima". Como devem estar lembrados, êste movimento não chegou a ter existência civil, pois não foi além de um manifesto. O salão que o lançaria e que contava com o apôio de vários nomes ilustres, não pôde realizar-se por circunstâncias adversas. Mas suas idéias estão no próprio espírito do tempo, como procuramos mostrar. Dentro delas se enquadra "Fantasia".

Trata-se pois de uma reconstrução do universo exterior. Mas não se pode de um só golpe estabelecer uma nova arte clássica. As determinações vão surgindo aos poucos. Não querendo desde logo abandonar a riqueza do elemento inconciente, procura traduzir a mesma emoção em várias artes, ou melhor tendo encontrado a expressão numa dimensão do espaço, busca a mesma expressão noutra.

No caso de "Fantasia", a música, arte do tempo, juntaram-se as impressões plásticas da pintura.

Os psicólogos há muito conhecem êsse fenômeno que chamam de sinestesia. Trata-se de uma conexão entre sensações puramente mecânica, segundo Titchener, em que não intervem atividades sintéticas superiores, como associação de idéias. Nota-se principalmente entre as crianças e em certos psicopatas que regridem a uma fase infantil. A explicação mais viável é a que supõe que o cérebro vai

se desenvolvendo e aperfeiçoando à medida que as experiências se multiplicam. A princípio, os centros analisadores do "córtex" não distinguem bem entre os estímulos trazidos pelos diversos sentidos. Assim se criam as audições coloridas, as sensações tacto-visuais, as olfações luminosas...

Não estou chamando o meu caro Antônio Pedro nem de criança, nem de louco (embora a maioria dos visitantes da sua exposição esteja bem próxima dessa opinião). Mas trata-se de alguém que tendo vivido plenamente a experiência surrealista, dela emergiu, procurando ordenar as novas conquistas que a abertura das comportas do inconsciente lhe deu. Mas como na idade adulta o fenômeno se encontra raramente no homem normal, assim a arte terá no futuro deixado de lado estas pesquisas.

Não quero com isso negar os serviços que possam prestar. Creio que artes sairão bastante *purificadas* dessas experiências cheias de ousadia. Teremos então uma música que abandonou tudo que não seja a emoção sonora, uma pintura mais fluida, mais maleável, um cinema mais conciente dos novos elementos (côr e som) que se lhe agregaram mau grado seu, e com que até agora não soube muito o que havia de fazer.

É ainda uma opinião de Hegel, que me parece absolutamente justa, que uma arte se torna mais elevada à medida que suas manifestações vão ficando mais precisas e concretas. É uma concepção que domina tôda sua filosofia. Quanto mais se afirma a Idéia na ordem temporal e material, isto é, na Historia, maior a liberdade do Espírito.

Baseados na Psicologia podemos chegar a mesma conclusão. Quando um espírito tem em mira um único objeto, nele concentra grande coeficiente de fôrça afetiva. Ao contrário, si várias são as direções em que se espraia a libido, há um empobrecimento de intensidade afetiva em cada manifestação.

Ao que me parece, portanto, não se trata de um movimento destinado a perdurar, a se inscrever na História para a eternidade. É um aspecto dessa angústia característica de nossa época — a busca de expressão. Não creio que sobre ela se possa construir nada de estável. As produções que conheço são fracas. Esta “Fantasia”, cuja parte interessante nada tem a ver com as teorias que estamos discutindo. Os “mobiles” de Calder... Enfim o próprio Antônio Pedro, no meu juízo de não-técnico um artista curiosíssimo, abandonou-o por completo.

Porque as grandes e pequenas formas de arte não surgem ao acaso, pela mera vontade individual dos homens de imaginação. É preciso que repousem sobre um conjunto social, psicológico, econômico, intelectual, científico... Todas as manifestações do espírito humano são o produto de um determinado momento histórico que se “cristalizou num estilo de vida”. Esta noção, introduzida por Nietzsche, já se achava implícita em Hegel, e não pode desconhecer-la qualquer teoria estética moderna.

Tomemos a arquitetura barroca, exemplo clássico. Evidentemente ela emana de uma organização social particular, aquilo que os franceses chamam “ancien régime”. Mas este regime, a monarquia absoluta, assenta sobre uma estrutura econômica — a divisão em três estados, os privilégios do clero e da nobreza. Tudo isto se reflete na divisão interior da igreja barroca, adaptada à divisão social. Mas também influenciaram na sua construção as idéias filosóficas da época. Matila Ghyka, na “Encyclopédie Française”, mostra como os adornos, as pinturas, toda a arquitetura da catedral barroca se utiliza dos conhecimentos matemáticos da época. Estes fatos estão muito divulgados e se encontram tanto em teorias de conservadores como Spengler, quanto nos comunistas.

O que eu não consigo ver é um estilo de vida dimensionista. O próprio surrealismo o teve — a guerra e o

após-guerra. A incoerência da vida das trincheiras, dos massacres estúpidos, o rompimento das gerações novas com o fundo de tradições que sustentavam os mais velhos, o delírio febril, a agitação sem causa clara da época que lhes sucedeu, encontraram expressão na obra de Breton, por exemplo. Quanto ao dimensionismo, nada.

É preciso não esquecer que essa teoria, como se lê no manifesto, tem ligações com certas conquistas da matemática moderna. Não tenho elementos para criticar êsse ponto. Mas dizem-me os especialistas que também a ciência atravessa uma crise, e a base adotada pela corrente que comentamos é fraca. Se as concepções científicas atuais marcarem profundamente a nossa alma, é possível que no futuro desçam à vida concreta. Teremos então uma sociedade dimensionista. Aliás H. G. Wells, em um dos seus livros sobre os tempos que hão de vir, descreve os enfeites usados então, que variam de forma e cor constantemente. Não lhes parece um prenúncio?

Creio, entretanto, mais baseado na intuição do que em outros dados, que isso não se dará. Não podemos dizer com segurança que tal resultado de uma pesquisa será englobado no neo-classicismo que surgirá em época incerta e, suponho, ainda afastada. É preciso lembrar-se do tempo imenso que levou a civilização cristã em sua elaboração, os inúmeros elementos díspares que digeriu, as vicissitudes, porque passou até atingir seu esplendor.

Estamos ainda em pleno momento da inteligência crítica e da procura. Reagimos, é verdade, contra a completa licença, a liberdade desenfreiada dos que nos antecederam. Estamos possuídos de um espírito mais construtivo. Mas não pretendemos a nada de definitivo. Mesmo porque os resultados colhidos ainda me parecem magros. É preciso ir para a frente, continuando a marcha inquieta do homem, prova de sua superioridade.

A "Tocata e Fuga" de "Fantasia" é uma concretização falha dessa eterna pesquisa. Não importa. Os prin-

cípios em que se baseou são interessantes. Temos impressão, embora profetizar seja perigoso, que muitos serão os que vão enveredar por êsses caminhos recém-abertos. Talvez, então, tenhamos obras de valor.

Como quer que seja será sempre lembrada, como tentativa inovadora. A Imortalidade decerrou gravemente as portas do seu templo para esta produção frívola, de um modo geral e muitas vêzes detestável.

RUY COELHO.

NOTA SÔBRE "FANTASIA"

Tarefa difícil esta de falar sôbre o que já não nos interessa, sôbre o que já foi analisado, discutido, superado e, portanto, comprometido para um julgamento de valor. Somos sempre levados a desconfiar e a suspeitar, mesmo em arte, por um prejuízo racionalista, das adesões precipitadas, formuladas sob a excitação do objeto e nas quais o elemento emocional é predominante. Preferimos "nos reservar" prudentemente para uma apreciação mais serena, quando, rompidos os laços de exaltação com a obra, nos sentimos capazes de uma "opinião" honesta e verdadeira. Não haverá, porém, nessa verdade crítica, uma traição ao que há de essencial na arte, essa fôrça de encantação, essa correspondência com o mistério da nossa natureza e não com as nossas atitudes de inteligência? A crítica se reduz a uma autópsia ingênua, pois a alma que se procura estava em nós, no fundo da nossa emoção, frágil e efêmera como a própria emoção, recusando-se à inteligência, como a chapa fotográfica à luz solar que vela e apaga as suas imagens.

Só consigo, pois, a propósito de "Fantasia", formular um esquema crítico simplista, que se escuda nessa ressalva preliminar. O único julgamento que me satisfaz, sôbre esta criação, é o que rejeita o objetivo visado por Disney, mas valoriza a qualidade e a importância do material de

expressão empregado. “Fantasia” é grande, a despeito da sua intenção fundamental. Tanta coisa em “Fantasia” precisa ser defendida e admirada, que não cabe a recusa total, a rejeição em bloco; por outro lado, tão condenável é a ambição que a anima, que a aceitação unânime seria leviana e injustificável.

Há em “Fantasia” mais uma afirmação da grande arte de Disney, mas comprometida por um vício de intenção. Condeno em “Fantasia” o seu propósito central: associar a música ao desenho e de tal modo que, formalmente, o recorte sonoro encontre seu equivalente no movimento da imagem e, essencialmente, a representação animada constitua uma visualização da música. Essa associação atenta, ao mesmo tempo, contra a música e contra o desenho: contra a música, porque a empobrece limitando o seu poder de sugestão e contra o desenho porque lhe impõe uma subordinação ao recorte musical. Há uma coação mútua nesse hibridismo artístico: o desenho sacrifica a sua liberdade de criação, nessa procura, tantas vêzes ridícula, do equivalente musical, e a música abdica da sua incontida e infinita capacidade de sugestão, dobrando-se diante de uma visualização interpretativa.

Essa associação impõe ao espectador-ouvinte um grave constrangimento e para uns, como aconteceu comigo, divide a atenção na mera curiosidade técnica dos equivalentes, lançando os olhos e o ouvido numa exaustiva procura de correspondência entre a expressão sonora e a sua representação visual.

Defendo e exalto em “Fantasia”, em primeiro lugar, o que me parece ser a sua real conquista, pela primeira vez levada a efeito com honestidade e perfeição, a *pintura* animada. Como falar apenas de desenho, diante do “Ballet das pétalas” do Quebra-Nozes, de tantos momentos do Strawinsky e mesmo da “A noite no Monte Calvo” de Moussorgski”. Não se trata mais de desenho a côres, mas

de autêntica pintura, com a fôrça do relêvo plástico, a complexidade de colorido e de perspectiva.

Que profunda emoção quando, na 3.^a dança da "Suite", cai sôbre aquele escuro rio, frágil e pura, a primeira flor; de início é a sua imagem côr de rosa refletida na sombria correnteza; depois a flor que pousa, delicada e ingênua sôbre o abismo! Não será possível esquecer aquele mar pastoso do "Sacre du Printemps", afogando os horizontes e aquelas cabeças esguias se erguendo de repente das águas, com um feixe de ervas aquáticas pendendo da bôca e, acima de tudo, aqueles vôos longos das monstruosas aves sôbre a desolação da paisagem!

Êste Disney lírico se afirma em "Fantasia" independente do cômico e do inverossímil; é o lirismo que brota da transfiguração da própria realidade pela emoção, como quando tombam as pétalas sôbre o rio e as fôlhas são arrancadas nervosamente dos galhos e arrastadas pelos ventos do Outono.

Ao lado do fabulista genial, "Fantasia" nos revela um lírico sublime, nesse sentido em que Disney nos emociona, não apenas animando antropomorficamente os bichos, as árvores, as flores, mas mesmo surpreendendo a natureza em si mesma, na sua realidade própria.

Sei que o que amamos em Disney é o mágico, o homem que arrancou a criação das suas fronteiras naturais e a arrastou, como uma fiel legião, pelos caminhos mais surpreendentes da imaginação; sei também que vemos nele o amoroso redentor do mundo irracional, que iluminou de inteligência e de profundas intenções, os movimentos mais instintivos e elementares da natureza. Mas estas incursões rápidas e magistras pelo sério e pelo possível, abrem um plano novo para a sua arte e não se pode deixar de sonhar com o que poderá ser feito nesse sentido, quando crescer ainda mais o seu domínio sôbre êste processo de expressão.

Julgo "Fantasia", pois, negando-a numa preliminar que me pacifica a consciência. Desfeita a monstruosa simbiose

(evidente que faço exceção à música de enrêdo, como o Dukas) só acho aceitável a estimação fragmentária da obra, perdendo de vista a sua unidade e a sua ambição. Que iria dizer do Bach na "Fuga"? Aceitar aquele espetáculo pirotécnico, com as suas lanternae, os seus faróis, o seu desfile de peças de instrumentos (as cordas, os arcos, os cavaletes, girando como num mostruário de exposição e elevados à dignidade de símbolos), as grandes massas coloridas, as profusas missanguinhas empanturrando a tela e se propondo como equivalentes plásticos do que de mais alto e misterioso tem dito a alma humana? Patuar com a identificação entre as harmonias da "Pastoral" — que pintavam para o trágico pastor gideano "non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché" — e aquela bacanal olímpica, admirável, em quase tudo, como criação plástica, mas comprometida pela irritante e criminosa pretensão?

Rejeitado, entretanto, o "couple" lamentável, quantos instantes de beleza e de inteligência mereceriam ser estudados, o que não posso nem ao menos tentar aqui, neste apontamento apressado e breve. Além do elemento dramático e lírico, "Fantasia" é rica em soluções satíricas, tipicamente disneyanas, como, por exemplo, aquele admirável primeiro vôo do péqueno pégaso, segurando-se a si próprio na queda, como o barão de Munckhausen arrancando-se êle mesmo do brejo pelos cabelos, num esforço simbólico que Gide compararia ao do seu destino, superando as contradições vitais através da confissão e da justificação delas mesmas, nos seus livros e no seu diário.

ALMEIDA SALLES.

A PINTURA DO SOM E A MÚSICA DO ESPAÇO (1)

Existe na Universidade de Hamburgo uma sociedade para pesquisas psicológicas estéticas abordando a relação entre os sons e as côres. Essa sociedade foi fundada em 1927 sob a presidência do Dr. George Auschutz e já reuniu 3 congressos.

No segundo congresso que se ocupou teoricamente da relação entre o som e a côr e também da renovação do cenário no teatro foram distribuídos os seguintes prêmios entre os 60 projetos apresentados para a renovação do teatro:

1.º prêmio Alberto Talhoff — Munich.

2.º prêmio Arne Hosek — Praga.

3.º prêmio o barão Anatol Vietinghoff, um russo báltico inventor do cromatofone, uma espécie de Cravo para côres.

O segundo congresso publicou um livro "Die Farbe Tonforschung H. Meissners Verlag, Hamburg" com todo o material das discussões e dos cursos.

O 3.º congresso se ocupou do estudo do problema da relação côr-som aplicado ao teatro e ao filme.

(1) Achamos que seria interessante publicar esta conferência realizada no Instituto de Engenharia de São Paulo, em 1935, porque versa um assunto que interessa ao julgamento de "Fantasia": as relações entre a pintura e a música.

Em Paris existe o grupo de pintores musicalistas cujo "leader" é o sr. Henri Valensi; na Holanda também fez-se alguma coisa sobre o assunto e em Londres encontrei uma jovem pintora inglesa Mabel Laphorn que não acredita em teorias e cuja produção está sendo estudada por um grupo de matemáticos das universidades. Estes senhores encontraram na produção não premeditada de Mabel Laphorn curvas e fenômenos matemáticos expressados a mão livre e que são inteiramente alheios aos conhecimentos dessa senhora.

A produção mais importante que me foi dado observar foi a de Arne Hosek, arquiteto no Ministério das Obras Públicas da cidade de Praga e que possui toda uma teoria sobre o assunto. Arne Hosek nasceu em Uherskj Ostroh na Moravia, Checoslovaquia, em 1885.

A terapêutica da música: A música em todos os tempos foi considerada como capaz de exercer grande feitiço e de provocar as mais fortes e as mais contrárias emoções no homem. Pela música produz-se os sentimentos de raiva, de calma, de inquietação, de desejos voluptuosos e amorosos — da mesma maneira como um narcótico provoca o sono e um afrodisíaco a luxúria.

Os bardos (nome originado do rei gaulês Bardus) no ano de 2140 da criação, marchavam à frente dos exércitos cantando cânticos apropriados para acalmar ou inflamar os generais e soldados.

Na batalha livrada por Josafat contra os Amonitas e Moabitas os cantores, alinhados como no templo, formavam a vanguarda do exército. Hoje a música de Batalha é mais o concerto das metralhadoras dos obuzes e o zumbido do avião.

A música era também usada nos funerais dos chefes para incitar os escravos a se atirarem na fogueira que consumia o mestre.

O poder curativo do cântico sempre foi notório no mundo. A “wadadja” uma reunião noturna com cânticos, da Etiópia setentrional cura, segundo a expressão local, “tudo quanto é quebrado e deteriorado... , é o grande remédio” — e os curandeiros receitam a “wadadja”, e pela prática do cântico, do tambor e a batida de mãos os doentes entram em transe e opera-se a cura (1). O próprio latido do cachorro é um *cântico das espécies* e tem certa influência sobre os homens. Entre os camponeses da Rússia subcarpática o latido do cachorro é frequentemente ligado ao ato sexual.

Durante a minha experiência sobre uma procissão de “corpus-cristi” observei que o poder do cântico era o de ajuntar e congregar os fiéis que se encontravam dispersados para me linchar. As minhas observações foram confirmadas pelos inspetores da guarda civil encarregados da minha defesa.

O cântico das igrejas provem da idéia de sedução da Virgem, é uma reza, uma súplica, uma “priére” um pedido à mulher; e que tinha como efeito excitar a mulher. O homem suplica à mulher de lhe conceder o seu sexo, é um resíduo matriarcal, resíduo de uma época em que o homem submisso ao poderio da mulher precisava suplicá-la, colocar-se de joelhos para obtê-la mesmo como faz o piedoso de hoje em frente ao altar. O catolicismo é uma religião em grande parte matriarcal.

A meu ver a origem da música é não somente sexual, mas a música foi, no começo de um ciclo, uma espécie de magia, capaz de excitar a dama que visava e tornar o sexo desta dama mais acessível ao cavalheiro pretendente.

(1) Veja Missão Dakar — Djibuti — Cahiers d'Art — pg. 78.

Os egípcios (1) consideravam certos tipos de música como corruptoras da sociedade e tomavam medidas severas contra estas proibindo toda música fora dos moldes estabelecidos... e diz mesmo Heródoto que entre os egípcios a música só podia ser empregada nos funerais e nas cerimônias religiosas.

Os padres de Cibela se utilizavam da flauta para se colocarem em estado de furor religioso o que redundava sempre no gesto abnegado e terrível da autocastração.

Os romanos consideravam uma grande honra ligar à pessoa do triunfador um tocador de flauta que o acompanhava por toda parte. Só na decadência da república é que o tocador de flauta foi substituído por tocadores de guitarra.

Neste caso evidentemente o tocador de flauta era um símbolo da virilidade. As leis das 12 taboas do ano 302 da fundação de Roma permitem o uso de 12 tocadores de flauta nos enterros — o simbolismo é o mesmo que o anterior; o som da flauta era uma mostra da virilidade da vida do morto e da morfologia e vigor do *macho* que tomou parte na vida do morto. Nas lendas do vale do Amazonas encontramos claramente a mesma significação para a flauta.

Ainda hoje os cantos que eram a Píndaro e os hinos que eram a Venus acompanham as efusões católicas em honra da Imaculada Conceição.

O silêncio, uma modalidade da música, é considerado sagrado pelos padres de Hawai.

Diz Hosek que a dança às vezes está em forte oposição à música. Na história encontra-se casos em que pequenas cidades foram inteiramente dominadas pela "loucura da dança" e que esta loucura se espalhava como uma moléstia. O professor Hegewald no seu livro "Modos de tratamento de ontem e hoje", publicado em 1892, menciona o efeito da música como remédio particularmente contra a loucura da

(1) Deduz-se do exame do Tratado das Leis de Platão e da obra com esse nome de Clemente de Alexandria.

dansa e cita os exemplos de Metz (1463) de Strasbourg (1418) e de Morzine, perto de Thonon (1870). Nesta última cidade, a loucura da dança era tal, que provocou um grande escândalo e os médicos de Lyon aconselharam: a cura pela música. O remédio foi aplicado e a dança cessou. Uma outra modalidade dos efeitos da música é o caso do compositor Smetana citado por Hosek. Hosek pretende que o tom Mi encontrado na sua música seja uma indicação da futura surdez de Smetana. Quero citar mais um caso que vos interessa de perto. — Segundo as opiniões dos musicistas Jank e Frank Smit ambos de São Paulo, o tom sensível, isto é, o tom que pucha, produz uma sensação de angústia, isto é, o desejo que um organismo carregado e em fluxo tem de se resolver. Todos sentem que o fluxo não pode parar em caminho, precisa ter uma saída, escoar. Fizemos os três, inúmeras experiências com um piano, experiências estas que confirmaram plenamente a sensação de angústia. Frank Smit descreve essa sensação de angústia provocada pelo tom sensível como alguma coisa que dói.

O sr. Jank me contou que certa vez quando executava uma frase musical numa sociedade de músicos, interrompeu a execução no sétimo acorde que inclui êsse tom sensível fechando em seguida o piano.

Os artistas conversavam alegremente quando de repente um deles se aproximando do piano, abriu-o e completou a frase com a tônica, resolvendo o seu problema pessoal de angústia. Evidentemente a tônica curou e dissolveu a sensação de angústia provocada pelo tom sensível. Para os gregos a palavra música envolvia tôdas as Belas Artes, e Mme. de Stael já dizia que a música era uma arquitetura do som e Ramenéé achava que a arquitetura era uma verdadeira música da extensão.

Hosek acha que a grande fôrça vital criadora de tôdas as artes é a fôrça musical, que a música é a arte absoluta do tempo e que a fôrça musical é a fôrça absoluta do não tempo.

Uma antiga definição de música dizia que quando as vibrações chegam aos ouvidos com intervalos irregulares o efeito chama-se barulho e quando estas vibrações chegam aos ouvidos com intervalos regulares o efeito é chamado música. Hoje esta regra perdeu a sua significação.

O desabrochar do indivíduo — Sinopsis — fonismo e Sinestesia — a música do espaço — A tradução da música ou de um discurso para a pintura chama-se Sinopsis e a tradução das emoções visuais plásticas e pitóricas para a música chama-se Fonismo.

A pintura ou imagem material obtida após a audição de uma peça musical, e que chama-se sinopsia, representa forçosamente só o modo (o temperamento) da peça. Assim é que Beethoven (op. n. 10 n.º 3 — 1.ª frase) produz em Hosek a imagem de uma abóbada gótica. A análise de uma música por meio da sinopsis às vêzes esclarece coisas antes não compreendidas, por exemplo: — compreende-se porque Romain Rolland homem extremamente sensível detesta Brahms, pois que algumas das composições de Brahms mostram uma sinopsis extremamente trivial.

A sinopsia ou a imagem obtida pela sinopsis deve ser colhida, de preferência por um observador em ignorância da peça musical. A primeira sinopsis deve ser reproduzida quando o observador ouve a peça pela primeira vez. Uma nova audição da peça produz imagens alteradas.

A música aritmica produz côres transparentes, como por exemplo as côres dos “vitraux”, e a música rítmica, que é estimulante, produz côres opacas. As côres transparentes são calmantes enquanto que as côres profundas não o são. Quando as duas tôres de uma igreja são iguais Hosek vê nisso uma representação de consonância.

Quando a música tem acompanhamento de voz, a imagem do espaço é mais facilmente apreendida e obtem-se até

imagens de certos materiais, por exemplo: uma voz de barítono ou baixo produz a imagem de um cristal, uma voz de tenor produz a imagem de um metal, um alto a imagem de esmalte, um soprano a de uma substância transparente e o verdadeiro "mezzo-soprano" a de um esmalte ligeiramente azulado. E diz Hosek que, quando ouviu Battistini se imaginou uma esmeralda e no espaço o Pantheon.

Neste momento nos Estados Unidos procura-se estabelecer certa conexão entre a cor e o som com relação aos aparelhos de rádio.

As cores são arranjadas para corresponder a certos tipos de música, por exemplo: o vermelho representa melodias quentes e excitantes, o azul corresponde à frieza, à tranquilidade e à serenidade, e o verde aos acordes neutros pacíficos e calmantes. O vermelho, o verde, o azul são usados com luz branca para graduar a saturação. Êsses aparelhos de telecolor são ao que parece superiores aos conhecidos órgãos de cores. O desenvolvimento do processo de telecolor já tem e terá consequências notáveis na arte dos cenários para teatros e na arquitetura em geral (2).

O fluxo de sons no "hexaccord" corresponde a um fluxo de cores. Segundo Hosek a dissolução das cores inicia o movimento de fluxo, ao vermelho, segue-se o laranja, o amarelo, verde, azul, roxo-claro que correspondem ao fluxo musical: dó, ré, mi, fa, sol, lá.

As sensações musicais que surgem da observação de formas sobretudo plásticas (o fenômeno chamado fonismo) são mais preciosas que a sinopsis porque diz Hosek "me fizeram perceber a diferença entre melodia e harmonia".

Um exemplo do fonismo é quando Moussorgsky, compositor russo, fez composições musicais baseadas nos qua-

(2) A música é apanhada por meio de microfone, num teatro, num rádio em casa ou de um fonógrafo, e depois de ampliada passa através uma série de filtros cada um dos quais recebe um certo tom. Cada filtro está ligado, por intermédio de um tubo "thyatron", à respectiva cor representando o temperamento da vibração.

iros de uma exposição; êsses quadros mais tarde desapareceram mas Hosek fez uma reconstrução dos quadros traduzindo da música de Moussorgsky. As composições de Moussorgsky chamam-se “O Velho Castelo”, e “A Porta Bohatyr em Kiev”. A primeira dessas composições é um fonismo melódico e a segunda um fonismo harmônico.

Outros exemplos de fonismo citados por Hosek:

As tôrres barrocas tem frequentemente silhuetas que se assemelham a Sol Maior, Mi Maior, Dó Maior e Si Maior. Os pagodes indús correspondem à gama do subdominante.

A cimalha do templo grego mostra como a harmonia era subordinada à melodia. Um templo grego antigo corresponde ao Si-Bemol-Maior.

O tom fundamental seria representado em arquitetura por abóbadas góticas. O edifício da Opera em París corresponde à gama La-Bemol-Maior. O altar mor de Sto. Antônio (Pádua) e o Sepulcro de Cristo de Donatello tem uma certa relação com a música de Wagner e corresponde ao tacto da seda. A plástica de Rodin que tem centros de gravidade móveis, surge de uma música com demasiados intervalos de tons inteiros.

A igreja de Tyn em Praga tem um efeito harmônico porque está separada por um intervalo das casas em redor, mas removendo êste intervalo de separação o efeito desaparece.

Voltando ao processo de sinopsis: a construção musical de tons fundamentais, a construção musical de tônica que é a construção da música de Beethoven corresponde por exemplo em arquitetura gótica à abóbadas nas quais cada plano tem uma direção diferente; em pintura encontramos uma correspondência nos anjos cantores de Van Eyck, cada anjo olha numa direção diferente. Portanto a meu ver a tonalidade fundamental é um problema de estrutura estética e de resistência estética de certas realizações artísticas, o problema possui um característico que parece dominar a

realização artística e sem o qual a realização artística em consideração se desmoronaria. Nas músicas que não possuem tom fundamental, na música atonal como por exemplo a música de Stravinsky, a resistência estética não precisa comparecer porque é uma música que desmorona no acaso das coisas, são as forças de “entropia” da humanidade e do mundo que cruzam o espaço sem saber como.

Conversando com Hasek em Praga ele me forneceu mais as seguintes informações: “o compositor Haba é muito forte, talvez mais tarde eu o realize como escultura luminosa, é uma música sem tema, é uma música plástica. Já realizei Hindemith em pintura e o búlgaro Vasil Boginoff provavelmente em escultura. A música de Honeger é a música engenhosa. “A giração” de Gabriel Pierné será provavelmente plástica. Construirei um andaime e sobre esse andaime projetarei luzes coloridas”.

Os sentidos — A sinestesia — A próxima tarefa da ciência — A arte absoluta. Os sentidos são instrumentos de polarização do organismo humano. Isto é, recebe a emoção do mundo exterior, e, mesmo como faz um cristal com a luz, decompõe esta “emoção” recebida, em: sentidos de olfato, de audibilidade, de visão, etc.

A sinestesia é a ação “concertada” dos sentidos. A próxima tarefa da ciência será demonstrar a relação de um dado sentido para com os outros. Como podem sentidos como a vista, o olfato, a audição e o gosto, influenciar, por exemplo, o tato que está espalhado em toda superfície do corpo. Para o gosto de uma obra de arte todos os sentidos entram em atividade.

Cada sentido tem uma função dupla: a função do conhecimento e a função do sentimento. A função ética dos sentidos pertence a parte “sentimento” e se manifesta pela concentração das percepções.

A estética, que é a realização da arte, tende a dispersar as concepções, porque especializa para poder realizar, enquanto a ética que é uma espécie de “criada” ou “diplomata” da sinestesia e que procura um entendimento entre os sentidos, tende a concentração das percepções. Portanto ética e estética funcionam em direções opostas e são antitéticas, a primeira concentra e a segunda dispersa. A ética pertence ao domínio do inconciente e a estética ao mundo conciente, o mundo das realizações.

Uma especialização ao infinito da vida no mundo exterior provocaria uma ruptura no equilíbrio interior, isto é, provocaria o que parece ser um destroçamento da ética.

Naturalmente a função das sinestésias no mundo interior dos sentidos, no mundo da ética, é a de procurar uma correspondência uma forma de ligação entre os sentidos, fazer com que cada sentido possa se comunicar com o outro por uma transmutação qualquer. Portanto a ação das sinestésias está em oposição com a especialização excessiva e é contrária à noção de que a arte é hoje uma “sobrevivência”. A arte, a menos que seja puro copismo mecânico não pode ser uma “sobrevivência”, porque os processos de sinestesia que cooperam cada vez mais no desabrochar do indivíduo e que são germes da produção artística não possuem a mesma intensidade dos de ontem; a sinestesia altera-se e evolue com o desabrochar do indivíduo. “Sobrevivência” só existe no copismo mecânico.

O conceito da arte “absoluta” seria talvez uma sinestesia perfeita, mas é demais ingênuo esperar que o homem possa concentrar em si tôdas as aptidões do super-homem, e assim sendo, o conceito de “arte absoluta” reduz-se a uma “resonância” de cada expressão da vida total interior em cada uma das artes. A importância da melodia é primordial pois é a união melódica dos sentidos que é a fonte de tôda e qualquer produção artística.

Pode-se dizer que a obra de arte é perfeita quando a côr, o som, a fórmula, as proporções e a impressão deixada são unidas melodicamente.

É a união melódica de todos os sentidos que leva à idéia de perfeição. A melodia torna-se assim um característico do inconciente e um produto que surge das atividades sinestésicas, diz Hosek. Enquanto que a harmonia é um produto mais do conciente do raciocínio e, como tal, é acontecimento recente na história. A melodia e a harmonia são até certo ponto antagonísticas como são ética e estética.

A dissonância que corresponde até certo ponto à cacofonia em literatura me parece que pertence mais à um inconciente mais remoto que o inconciente da melodia e está creio atraz da melodia, antes da melodia, isto é, fórmula o fundo do inconciente, do “não arranjado”. A consonância que pode também existir nesse mundo do “não arranjado” é mais um produto do arranjado do raciocínio e está mais do lado da harmonia.

Hosek compara a dissonância à 2 direções que não são paralelas e que nunca se encontram, e portanto só são representáveis por 2 linhas de uma geometria espacial. A consonância é comparada a duas direções paralelas, portanto pode naturalmente pertencer a uma geometria espacial ou a uma geometria em 2 dimensões. A harmonia que é a relação entre um tom e outro pode ser comparada ao encontro de 2 direções em um ponto e portanto pode pertencer à geometria de duas ou mais dimensões. Hosek diz que a melodia que é puramente geométrica provavelmente existiu antes da harmonia; acho que não pode haver dúvida sobre isso, pois que a melodia representa uma parte bastante profunda do inconciente.

A Grécia antiga diz Hosek, mostra com o “tetracord”, o “climax” da melodia, a idade média com o “hexacord” mostra o equilíbrio entre a melodia e a harmonia. Daí em diante a melodia entra em decadência e a harmonia se desenvolve. A Melodia é linear, arquetônica e puramente geométrica e a harmonia são formas derivadas de certas oscilações.

Hosek propõe um ciclo na história, o ciclo: Canto — Harmonia — Movimento (Dansa). O Canto corresponde à melodia.

Hosek parece ligar o movimento da dança à harmonia, não concordo porém. O período do movimento-dança é uma reversão ao período melódico da humanidade, a dança e gesticulação movimentada só podem surgir das profundezas do inconciente. É mais que provável que a dança seja mesmo anterior ao canto, sôbre tudo a dança que responde à idéia geométrica de dissonância e o ciclo Dansa-Canto-Harmonia me parece muito mais seguro que o proposto por Hosek. Sendo que o período de criação da dança corresponderia ao período da dissonância.

O homem chora e ri — Proponho a Arne Hosek algumas correções. Acho que o ciclo musical de Arne Hosek deve ser modificado.

Proponho o seguinte ciclo:

1.º) *A época da dança dissonante* que se compõe dos gestos de uma geometria primitiva, a geometria dissonante; é um período de luta e magia entre os elementos da horda, o homem não emite sons porque não possui cordas vocais e a sua locomoção de um ponto a outro o seu movimento era ato de magia e de bravura. Ele representa diante da sua querida a comédia e a gesticulação dos seus desejos — imitando em plena luz o drama da noite e da escuridão, êle pratica a magia sexual na esperança de oferecer à sua fêmea uma sugestibilidade.

2.º) *A dissonância atonal*; são os urros de uma horda que não possuía ainda a palavra articulada, é representado o grande drama da primeira alegria... são as lágrimas patogênicas do homem... o homem que chora e ri... e assim fazendo produz a sua primeira música: é o primeiro canto coletivo, a horda ronca, urra e chora em conjunto é o côro

da criação, o cântico que gera as emoções que guiará a horda através a história.

3.º) *A dissonância tonal*: — a angústia do homem procura um escoamento uma saída — aparece um pouco de raciocínio para guiar e dirigir o fluxo das suas emoções. O homem arranja e compõe as dissonâncias. . . e cria uma estrutura estética fundamental para a sua música. O homem começa a compreender o sentido social das coisas e a desenvolver a noção de estrutura e de resistência. . . começa a dar ordens ao mundo, a controlar as forças que o rodeiam êle começa a arquitetar e criando a idéia de resistência e de estrutura torna-se de fato um arquiteto e inicia-se na resistência estética das suas obras de arte. As suas obras de arte não são mais caóticas não mais desmoronam.

4.º) *O aparecimento da melodia*: — o homem analisa o valor do som — o seu raciocínio fez uma descoberta. Superior, êle isola-se da horda e cata sozinho a sua alegria, são as primeiras manifestações de individualismo; o aparecimento do canto, o canto é a alegria do inventor e a dôr do isolado — o macho se utiliza do urro para atrair a sua fêmea e afugentar o inimigo. Êle crea e constrói a guitarra o alaúde à imagem da sua amada e pratica sôbre esse alaúde a magia imitativa do canto e da música esperando por esta tornar a sua fêmea excitada. É o filósofo solitário, aquele mesmo filósofo que mais tarde se isolava nos campos de Ialu, nos Campos Elíseos e nas montanhas nietcheanas do Crepúsculo. — Ao longe, êle ainda ouve o zum-zum dos seus companheiros, e só com a natureza exhibe o seu grande segredo: a melodia. . . e espalha num mundo calado sons em sequência, um atrás do outro: é o homem etnógrafo, o homem que coleciona e classifica a sua alegria e que pouco a pouco adquire a mentalidade de museu — é o colecionador.

O “tetracord” começa a aparecer na música.

5.º) *A harmonia*: — é acontecimento recente, o homem já bastante sabido compõe a sua música mais com o seu intellecto que com as suas emoções reflexas.

É o comêço do “hexacord”.

A física mecânica é falha: A física mecânica provavelmente nunca poderá explicar a interdependência dos diferentes sentidos.

Parmenides um velho filósofo grego de 519 antes de Cristo já sentia êsse problema e professava a doutrina da unidade absoluta, só admitia dois elementos o fogo e a água, hoje os dois grandes símbolos da psicanálise, e distinguía duas ordens de conhecimentos, uma fundada sobre a opinião e a outra sobre a razão. Parmenides criou uma física própria para o seu uso particular e mantinha que a calma era transparente e o movimento opaco.

Sob o ponto de vista físico os sons se manifestam por um certo numero de vibrações, enquanto que, do ponto de vista sinestésico, êle aparece como uma “unidade”, como um “concêrto” entre os diferentes sentidos. Como, por exemplo, explicar o fenômeno que algumas partes de Beethoven, op. 18, influenciam o cheiro e espalham o perfume de um campo coberto de flores novas, e com a música de Rameau que as vêzes produz um gôsto doce ou amargo na boca. Evidentemente, que a percepção de um som não resume-se apenas nas vibrações enunciadas pela física; as qualidades do som são vivamente influenciadas por todo o aparelho perceptor e psicológico do indivíduo.

Nem as côres nem os sons podem ser explicados convenientemente pela física e pela química. A meu ver a pintura moderna e sobretudo as pinturas super-realistas e abstracionistas já há muito tempo sentiram êsse problema. Existe em tôda a arte uma coisa que me apraz chamar: “atmosfera”, e que pertence as emoções mais profundas e mais ciclópicas da alma humana, e para cuja compreensão e explicação a ciência não possui nem potência suficiente nem imaginação suficiente.

Hosek acha que tôda ação intelectual é explicável matematicamente e que o número não é somente um meio aritmético mais sim também intelectual.

E, diz Hosek, a história das artes é a História dos povos, da força criadora que surgiu de dentro, dessa força da alma que se costuma denominar "entropia" e a caminho da qual a relatividade marca uma transição.

No futuro as sinestésias encontrarão forte apóio nas matemáticas que, resolvendo o problema da relatividade passa pouco a pouco do domínio da ação puramente física ao domínio da ação fisiológica e psicológica.

A criação artística tem fundações abstratas, a parte positiva é: fluxo, espaço, número, idéia. A negativa é: paradoxo e contraste.

As pinturas de Hosek: Tive animadas discussões com certos elementos super-realistas de Paris, mormente o demonólogo Roger Caillois. Estes elementos negam completamente o valor da pintura de Hosek. Creio que os super-realistas excessivamente saturados pela sua pintura que é, está claro, diferente da de Hosek, tornam-se cegos na apreciação mesmo que parcial, de valores novos. Os super-realistas não enxergam que a pintura de Hosek contem elementos que são alguns deles representantes simbólicos de certas feridas do Comêço do Homem e das Coisas.

A morfologia da pintura de Hosek parece pertencer as vêzes ao mundo animal, indeciso dos "polysóa", animais aquáticos pequenos, e às vezes se aproximam dos "murex", do genus dos moluscos gasterópodos, principalmente o "Murex Inflatus" e o "Australium Imperiale".

FLÁVIO DE CARVALHO.

Música

A ESPERANÇA FANTASIA

“...ces harmonies ineffables peignaient non point le monde tel qu’il est, mais bien tel qu’il aurait pu être...”

ANDRÉ GIDE — La Symphonie Pastorale

A combinação da música e cinema é um gênero de arte ainda imperfeitamente explorado muito embora sejam imensas as possibilidades que tem de ocupar o lugar da ópera e do “ballet” há tanto tempo agonizantes.

Nada mais natural do que se utilizar para a expressão de uma forma tão distilada de sensibilidade — a forma musical — a relação infinitamente delicada das sombras. Esta é, pelo menos a opinião emitida por Claudel em uma conferência realizada em Washington sobre “A música e o drama”, na qual, depois de se afirmar crente na insustentabilidade da cena muda sem o apôio musical manifesta sua fé no cinema que é a seu ver a forma mais capaz de representar as impressões despertadas pelo som, como um vapor exalado, que se depositasse na tela, apagando-se pouco a pouco, deixando lugar para outros sonhos.

A realização de Walt Disney-Stokowsky que foi a primeira tentativa verdadeiramente importante neste acôrdo de artes é alguma coisa que justifica plenamente a previsão de Claudel que é mesmo superada pela introdução de elementos novos como a luz e a cor além da

forma e do movimento com que então contava o cinema para a possível interpretação das impressões sugeridas pelo som.

Fantasia tem qualidades que ainda não foram suficientemente louvadas, e que demonstram a grande capacidade de realização artística do cinema norte americano libertado do interesse puramente econômico, que era até muito pouco tempo o catalisador de toda a sua produção. Não quero dizer que em Fantasia esta libertação seja completa. Longe disto. Há nela coisas verdadeiramente horrorosas como aquele “eterno contraste do bem e do mal” e a indefectível Ave-Maria de Schubert, que ainda, evidentemente, são concessões ao excelentíssimo público.

Para mim um dos grandes méritos de Fantasia que ainda não foi devidamente comentado é a triunfante introdução da música no cinema americano pelas esculpturais mãos de Stokowsky, o que antecipadamente é garantia de sucesso e permanência. Fantasia foi a primeira coisa séria realizada no sentido de solucionar este incrível divórcio da música e do cinema americano tanto mais inconcebível quando recordamos os grandes sucessos artísticos obtidos pelos cinemas francês e russo com a solicitação do concurso de compositores como Honneger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Delannoy, Prokofieff e outros para a composição da partitura musical de algumas de suas grandes produções modernas.

O cinema francês, principalmente, salientou a deficiência da qualidade da música do cinema americano, pela extraordinária importância dada ao comentário musical em quase todas as suas grandes produções, justificando de uma certa maneira o cinema sonoro que havia expulsado das salas de projeção a orquestrinha ou o pianista da época muda. As maiores obras do cinema americano (com raríssimas exceções como “Of Mice

and Men” magnificamente enriquecida pela música de Copland) insistiam em apresentar um comentário musical absolutamente estandardizado e destituído de interesse, incapaz de ir além de certos efeitozinhos banais ageitados mais ou menos a muque segundo a natureza da cena fôsse sentimental, grandiosa ou de suspensão. Note-se por exemplo a música igualzinha de tôdas as fitas desta inexgotável série “marcha para o Oeste” ou coisa que o valha. Por mais dispendiosas, por melhores que sejam artistas e diretores, a música não muda. Não há quem não conheça os clássicos comentários musicais da partida dos carroções, da briga com os índios, do “saloon”, do idílio e finalmente do castigo dos malvados.

Compare-se por exemplo a “Longa Viagem de Volta” com uma grande fita do cinema francês como “Quai des Brumes”. Qualquer pessoa que tenha prestado atenção à música dêstes dois grandes filmes percebeu como no filme francês, em que Marcel Carné deu tôda a liberdade a M. Jaubert para a composição e execução da parte musical, não se sentiu esta impressão de desequilíbrio entre a qualidade da imagem e da música notável no filme de John Ford, em que Richard Hageman (que aliás está extraordinariamente melhor, inteiramente irreconhecível, neste espantoso “Cidadão Kane”) subordinou-se aos efeitos fáceis e seguros do “Harbor Lights”, não dispensando mesmo os clássicos efeitos da tempestade, da briga etc.

A surpreendente produção de Walt Disney-Stokowsky renova velhos temas que são propostos agora sem permitir o cepticismo justificável da situação anterior vazia dêste conteúdo de realização.

Já se tem discutido enormemente sôbre as relações entre a música e outras artes, literatura, pintura, escultura. O ensaio de Julien Benda sôbre a supremacia da pintura ou da música sugere admiravelmente a grande multiplicidade de idéias a êste respeito (desde os parti-

dários das formas puras, aos crentes na ressurreição da unidade de arte falecida com Wagner), desenvolvendo sua discussão na mesa de um jantar onde ao lado do intelectual que havia lido manuais de estética uma senhora exclamava sem admitir réplica que a primeira audição do Tristão lhe tinha valido três dias de cama, o que provava irrefutavelmente a supremacia da música sôbre a pintura porque jamais quadro algum lhe havia determinado tão aniquilantes efeitos.

Fantasia foi sem dúvida a manifestação artística mais saliente dos últimos tempos nêste sentido de aproximação de formas de arte isoladas, vamos dizer, por um determinismo biológico. Foi a experiência mais rica de resultados, fazendo com que em certos trechos do “Quebra Nozes” (que foi indiscutivelmente a manifestação mais densa de inspiração) se considere como insignificância as poucas centenas de trilhões de vibrações que separam uma vibração visível de uma audível, apresentadas sob uma forma nova, distinta da pintura, da música e do “ballet”. Lembrêmo-nos da admirável dança das pétalas ou de certos trechos do “ballet” aquático com o peixinho de lábios pintados engrandecendo como por um milagre em cada movimento a banal dança Árabe, vivendo integralmente, com aquela deliciosa expressão ingênua, a fusão de um elemento rítmico comum.

Me parece que tôdas as discussões surgidas antes de Fantasia sôbre a possibilidade da interpretação visível da música não tem mais razão de ser diante de “réussites” como esta com a música de Tchaikowsky, e a êste respeito eu acredito não ser excessivo lembrar — mesmo sem querer entrar em discussões sôbre a existência da música pura — que Mozart, inegavelmente o mais puro dos compositores, também tentou o gênero “música pictórica” como Rameau e Couperin, chegando a afirmar ter pintado Rose de Cannabich em algumas

de suas obras. De qualquer forma não se pode condenar num gênero que já produziu maravilhas como “Os Quadros de uma Exposição” senão o seu exagêro que pode conduzir à forma evidentemente inferior de arte que é a música de programa com a inevitável consequência da subordinação da música aos textos que na maioria das vêzes lhe são enormemente inferiores.

Do “Clavecin des Couleurs”, o estranho assimilador de vibrações do Padre Castel, ao cromofone — um piano ligado a um dispositivo de projeção colorida — desta Mme Artus-Perrelet que há uns dez anos deu com os costados pelo Rio de Janeiro, inutilmente se tem procurado realizar alguma coisa no sentido do estabelecimento de uma ressonância recíproca entre a audição e a visão. Pequeníssima é a produção dêste gênero, sendo os prelúdios de Laszlo para cromofone (acompanhados das respectivas representações coloridas) praticamente uma das únicas coisas a se levar em consideração.

Num campo inverso fracassaram também as obras dos artistas musicalistas que eram por assim dizer especializados em interpretação de impressões sonóras, e que chegaram mesmo a ter uma certa repercussão na Europa onde até um manifesto foi lançado por Valensi. Ainda muito recentemente assistiu-se no Rio de Janeiro a exposição de um musicalista — o pintor Hob — que exibiu uma grande produção na qual se destacam os quadros “Marcha Militar”, “Melodia Perdida”, “Música de Câmara” e outros, ao que parece sem grande sucesso (v. “Uma exposição musicalista no Rio” — J. P. Chabloz — Música Viva n.º 6).

Nenhuma destas tentativas, conseguiu obter a associação ideal — música pictórica ou pintura musical — que num verdadeiro desespero de causa era procurada, como afirma Chabloz, por intermédio dos métodos mais curiosos como a utilização de crianças, de virtudes mediúnicas e mesmo de intoxicações volun-

tárias com o “peyotl”, pequeno cactus mexicano que produz visões coloridas.

O que Fantasia realizou de importante foi a superação da imobilidade da pintura musicalista, inaceitável porque fixa alguma coisa que se desenvolve como a música, fazendo mesmo com que uma vez obtido o efeito visual da impressão despertada pela música, esta fixação como lembra Claudel, repugne ao olhar envenenando a visão poética pela mistura de um elemento inferior, ao em vez de alimentá-la. Aliás neste ponto é muito bom lembrar serem estas duas formas de arte — o cinema e a música — de natureza eminentemente móvel. Ambas se desenvolvem diante de nós.

Não pretendo fazer aqui um comentário sobre cada um dos trechos representados em Fantasia mesmo porque isto seria em primeiro lugar petulância da minha parte depois de Mario de Andrade já ter escrito a este respeito dois magníficos artigos. Pretendo apenas analisar o que há de bom e de máu, a meu ver, na produção de Walt Disney-Stokowsky.

Estou inteiramente com Mario que afirmou não admitir o “desenho” de longa metragem. Em todo o caso é preciso que se esclareça bem se esta impossibilidade do “desenho” longo reside na natureza desta forma de arte ou em uma causa mais simples, uma dificuldade de ordem técnica decorrente da falta de fusão da produção de uma infinidade de colaboradores. Esta falta de fusão é evidente em Fantasia não somente na desigualdade das interpretações visuais das diversas peças musicais — uma obra prima como a da “Suite Quebra Nozes” ao lado de uma inqualificável monstruosidade como a da VI Sinfonia, como também na falta de uniformidade de valor dos diversos trechos da interpretação de uma única peça como a “Sagração da Primavera”. De qualquer forma, a grande extensão anemia indiscutivelmente a potencialidade do espírito

criador, sentindo-se à medida que se desenvolvem certos desenhos o exgotamento progressivo da inspiração, espremida até a última gota, transparente na repetição de motivos que denunciam a luta do desenhista com a extensão da peça musical, algumas vêzes angustiante mesmo.

Fantasia tem defeitos, defeitos imensos, tão grandes que medem a qualidade das “réussites” salvadoras do fracasso, verdadeiras obras de uma forma de arte indiscutível.

E' preciso assinalar que as críticas feitas à Fantasia são justificáveis pelo mesmo princípio que possibilitou a sua realização, isto é, a interpretação livre dos trechos musicais.

Numa entrevista que concedeu à imprensa crioula, o pai de Mickey afirmou que certos trechos de Fantasia iriam irritar os críticos e músicos “puristas”. Refinada bobagem. Não sei o que tem que ver certas insuficiências de Fantasia com um hipotético purismo. A interpretação insuficiente ou defeituosa irá irritar não os puristas e sim qualquer pessoa de bom gosto que tenha notado a falha desta interpretação. O hipotético purismo evidentemente nada tem que ver com as falhas de um método que se aceita como ponto de partida.

Em Fantasia pode-se dizer que não houve propriamente alguma coisa de novo. Mesmo as novidades do som de que tanto se falava, se de fato existiram pouca gente percebeu. Fantasia foi simplesmente o milagre da transformação em obra de arte de alguma coisa que já existia como divertimento. O Mickey a que estávamos acostumados não aparece em Fantasia. Em seu lugar surgiu outro, verdadeira redescoberta de Mickey que viveu o primeiro grande momento de sua carreira regendo naquele pedestal (aliás, com atitudes parecidíssimas com as de Stokowsky) com a música de Paul Dukas, uma verdadeira orquestra celeste.

O pianista Borowsky já nos havia assinalado que a interpretação da "Tocata e Fuga" incorre em Fantasia num erro comum a muitos artistas que tem da música de Bach a impressão errônea de uma verdadeira geometria musical, fria, metronômica, incapaz de perceber a imensa liberdade que encobre a aparência de purismo primitivo, repleta intimamente de paixão, de alegria ou de tragédia. Não se pode de fato aceitar — por insuficiente — a visualização da "Tocata e Fuga" na simplicidade linear que lhe deu Walt Disney, simplicidade que não consegue mesmo em certos trechos ultrapassar a impressão retirada do movimento dos arcos das cordas no início e que insiste mais tarde no deslocamento das formas dos contra-baixos ao longo daquele canudo. A visualização da música de Bach realizada por Walt Disney é excessivamente primária. Não chegou a se aperceber do imenso conteúdo humano que nela existe.

A "Sagração da Primavera" é para mim a mais irregular de tôdas as partes de Fantasia. A impressão de verdadeiro êxtase que se tem no início em que a música incisiva e violenta de Stravinsky realiza-se inteiramente no choque fragaroso das fôrças primitivas da terra e do mar, naquela luta gigantesca da lava incandescente procurando roubar ao mar sua superfície, decai inteiramente com a intenção lógica que transparece na recapitulação filogenética, absolutamente dispensável, da luta pela vida, desde a inocente e fisiológica captação pseudopodal do alimento, como manifestação de necessidade biológica, até a sova sem qualquer razão de ser que aquele macacão aplica num lagarto perfeitamente pacífico.

Já que estou falando mal, não posso deixar de me referir outra vez ao que fizeram da Sexta Sinfonia de Beethoven. E' preciso que se guarde o nome dêstes senhores — H. Luske, Jim Handley e Ford Beebe —

que podem se gabar de ter dirigido uma das intrujices mais injustificáveis dos últimos tempos. Não posso compreender como Stokowsky permitiu um tratamento humorístico a esta música que menos do que qualquer outra se presta à piada, pois eu acho que esta é a única explicação para o atentado. Esta intenção humorística, que aliás já se preludiava naquele interessantíssimo intervalo em que a clarineta e os violinos apresentaram jazzificados alguns temas da sinfonia, consumou-se nos amores dos ridículíssimos centauros com aquelas centauretes, que de forma alguma convenceram. Os próprios risos mais ou menos boçais que de início se verificaram na platéia foram pouco a pouco se extinguindo cedendo a um ambiente pesado, desconfortante. A gente precisava fazer fôrça para não atirar um guarda chuva na tela, escrever uma carta-aberta-postuma para Beethoven ou qualquer idiotice dêste gênero.

Só mesmo um prodígio de graça como a interpretação da cansadíssima Dansa das Horas conseguiria fazer esquecer a angustiante opressão despertada pela Sexta Sinfonia. O "ballet" de Ponchielli tal como o "Aprendiz Feiticeiro" desenvolveu tôdas as possibilidades da arte da dansa no desenho animado, crescidas espantosamente com a supressão da contingência física limitadora do "ballet" comum, que permitiu ao avestruz com cara de Pato Donald debochar daquele geito da fôrça da gravidade. Aliás tôda a interpretação visual da Dansa da Horas parece ter como idéia central a demonstração da extensão de limites do "ballet" vitorioso da gravidade, subtraindo o pêso de monumentais elefantes e hipopótamos e possibilitando coisas maravilhosas como aquela descida do jacaré, um jato de luz verde lançado em círculos em tórno de uma coluna e que se plantou no solo.

E' inútil procurar-se acentuar as inúmeras possibilidades que êste caráter do desenho animado acres-

centa ao "ballet" comum. Só nos resta esperar que se faça realidade o "I'll be seen you" de Mickey que talvez faça de Walt Disney o reanimador de uma forma de arte quase extinta.

ANTÔNIO BRANCO LEFÈVRE.

FANTASIA

Fantasia pode ser encarada de vários pontos de vista, os mais importantes sendo o da sua significação plástica e o da sua significação musical. Nesta nota trataremos apenas do segundo, e achamos importante firmar inicialmente a distinção entre estes dois aspectos principais do filme, porque as considerações que fizermos sobre cada um deles nos conduzirão por caminhos opostos: se, plasticamente, a única atitude possível é a de adesão e entusiasmo diante de toda a beleza e poesia que sugerem os desenhos encantados de Walt Disney, musicalmente falando ela será não só de recusa e discordância, mas até mesmo de alarme e combate.

Como tentativa de ligar o desenho à musica, não através de uma simples juxtaposição mas no sentido indicado pelo próprio dizer semi-oficial de apresentação, que definiu o filme como um processo tornando possível "ver música e ouvir desenhos" — e, portanto, uma Ars-Nova operando uma espécie de transubstanciação sutil e misteriosa entre essas duas artes —, como tentativa nesse sentido Fantasia não convenceu. Pelo contrário, cremos que ela demonstrou exatamente o ponto de vista oposto que reivindica para a linguagem musical pura um domínio próprio e exclusivo, afirmando ser a sua beleza inteiramente irreduzível a todas as transposições. Quanto mais assistimos a Fantasia mais nos convencemos da verdade desta posição

e o fracasso da experiência de Disney se nos apresenta como o próprio fracasso da experiência em si.

Durante os momentos musicalmente mais representativos — Bach, Beethoven, Stravinsky —, há um permanente paralelismo plástico-musical e o esforço psicológico da apreensão se divide em face de duas linhas cujo desenvolvimento não coincide um só instante. Há durante essas partes uma luta íntima, mas poderosa, entre a realidade musical e a força incrivelmente absorvente do desenho animado. A coincidência não se realiza e o espectador, igualmente sensível aos dois planos artísticos, é lançado numa situação de desconforto e de constrangimento, de dissociação ante duas solicitações simultâneas imensamente fortes e essencialmente irreconciliáveis.

Os desenhos não souberam captar o sentido poético dos trechos executados, pelo simples motivo de ser esta captação impossível por natureza. A linguagem musical pura é intraduzível. As coisas que ela *dis* só por ela mesma podem ser ditas, e todo o esforço de interpretação artística utilizando qualquer outro meio expressivo conduzirá sempre a uma tentativa vã e ineficiente.

Fantasia sentiu bem as consequências deste egoísmo essencial à musica verdadeira. A Tocata e Fuga, a Sexta Sinfonia, o Rito da Primavera foram inteiramente impenetráveis, e o movimento íntimo que as anima e lhes confere a sua significação e a sua grandeza, de todo ignorado pelas ilustrações desenhísticas correspondentes. A emoção com que assistimos, por exemplo, àquele impressionante relato sobre a criação do mundo — e são muitas as cenas que conseguem comunicar um frêmito vivo de beleza, como a última caminhada dos imensos animais pré-históricos através a planície árida e sem vida, os momentos de luta entre os dois gigantes, quando os animais em volta se imobilizam, as longas cabeças silenciosamente erguidas —, essa emoção não tem nada de especificamente musical. Como também não é musical o prazer que se possa sentir com

as aventuras do Monte Olimpo ou o puro encantamento plástico diante da Fuga de Bach. Estamos sempre entre dois mundos. Quanto mais intensa for a tentativa de participação simultânea, mais agudamente sentiremos a distorção e o antagonismo e só repousaremos afinal, libertos dêsse contraponto solto e sem unidade harmônica, quando renunciarmos a uma síntese impossível e cedermos definitivamente a um dos dois planos artísticos.

É o equilíbrio pela mutilação. O equilíbrio integral, comprometendo igualmente a música e o desenho, êsse não consegue ser realizado, a não ser nos momentos em que a música recua voluntariamente para um plano secundário como no caso dos bailados da Suite Quebra-Nozes, da Dança das Horas ou da historieta do Aprendiz de Feiticeiro. Aquí a situação é outra. Surge sem dúvida um equilíbrio, mas conseguido à custa da música. Esta é evidentemente anedótica, programática, episódica, quer *contar* alguma coisa e existe para contar alguma coisa. Os motivos que presidiram à sua criação e que justificam a sua própria existência encontram-se *fora* de si mesma, e ela é, então, necessariamente extrovertida, incompleta e dependente; subordina-se por natureza aos elementos exteriores em função dos quais foi criada e aos quais se adapta, exercendo o papel de reforçadora e comentadora das intenções descritivas do programa prefixado.

Quando o artista se utiliza apenas desta espécie secundária de música, não sacrifica nada do seu conteúdo e não invade arbitrariamente os seus limites, antes vai ao encontro da sua própria significação estética. É por êste motivo que certos momentos de Fantasia conseguem atingir a um equilíbrio que satisfaz plenamente, um equilíbrio que não é mais plástico-sonoro apenas, ou físico, mas que é antes espiritual no sentido de que resulta de um compromisso íntimo entre o próprio espírito da música e as intenções coreográficas ou psicológicas dos desenhos. Assim, no "ballet" da Dança das Horas, nas aventuras de

Mickey feiticeiro, na admirável série de dansas sôbre a Suite de Tchaikowsky (o ballet das pétalas, a dansa russa e a valsa das flores constituíram para nós uma das expressões máximas de bom gôsto, delicadeza de sensibilidade e gênio coreográfico), em tôdas essas partes sente-se uma correspondência perfeita, justamente porque desaparece a pretensão do tratamento de igual para igual e a música se subordina deliberadamente, contribuindo para a realização de uma unidade estética valorizadora dos elementos plásticos. A atenção se centraliza no desenho. Êste avança para um primeiro plano absorvente, ilustrado e apoiado por um comentário musical que aumenta a riqueza expressiva das imagens e das côres mas que é antes de tudo aquilo mesmo que pretende ser: um pano de fundo. A sensação de identidade é perfeita e repousante e Disney acerta plenamente. Nada a objetar com relação aos instantes de prevalência plástica em Fantasia. Cremos ser êste o caminho que deve seguir a imaginação criadora do artista: a utilização das peças musicais de caráter descritivo e programático, quer selecionando entre o repertório já existente, quer aproveitando composições expressamente criadas para os seus desenhos. Nesse sentido muito se pode esperar do trabalho de colaboração com os maiores compositores da atualidade, como Honneger, Stravinsky, Hindemith, Shostakovitch e outros, todos presentemente nos Estados Unidos.

Mas que o desenhista não se volte nunca para as criações mais puras da música, (1), buscando nelas aquilo que

(1) Talvez cause estranheza o fato de atribuirmos à Pastoral e ao Rito da Primavera o significado de música pura, uma vez que têm sido respectivamente consideradas como uma interpretação da Natureza e uma representação de mitos e dansas primitivas. Não importa, entretanto, o que convencionalmente se estabeleceu ou mesmo a intenção originária dos seus autores, e não hesitamos em afirmar que a Sexta Sinfonia e "Le Sacre du Printemps", pela sua fôrça expressiva e intensa carga musical romperam e ultrapassaram de muito os quadros que possam ter presidido ao seu nascimento, firmando-se como criações autônomas, independentes, desligadas de qualquer limitação descritiva e contendo em si mesmas todos os valores capazes de desencadear uma emoção especificamente musical.

nos parece ser antes de tudo uma “orquestração” para a vida tão rica e sugestiva da sua própria imaginação, num processo de conhecimento que é anti-musical na medida mesmo em que é visualizante, e que se prende sobretudo aos elementos exteriores da música.

Nenhuma dúvida sobre este ponto. A correspondência que o filme apresenta é puramente exterior. É uma correspondência que compromete os elementos por assim dizer plásticos da música, numa síntese felicíssima e habilidosa do *rítmo sonoro* e do *rítmo da imagem*. É o aproveitamento ao máximo do dado material, o *som*, estreitamente ligado a todas as figurações.

O som é tão importante que foi contemplado com uma exibição especial e tratado como um personagem, o Sr. Som, num pequeno interlúdio interessantíssimo e que de certa maneira define todo o sentido de Fantasia. Aparece na tela uma linha colorida que vai interpretando, desenhisticamente, vários sons produzidos por instrumentos diversos. A riqueza dos desenhos é tão grande e o comportamento da linha luminosa tão fiel às menores variações sonoras de timbre, intensidade e altura, que temos a impressão de estar assistindo a fotografias mágicas do som. Ora, a fita é principalmente isso: um processo mágico de fotografar o som, surpreendendo e registrando pela objetiva da imaginação a fisionomia sonora da música, os seus valores aparentes, a sua estrutura, o seu ritmo, todos os seus elementos materiais enfim, numa compreensão muito mais plástica do que propriamente musical. Nada escapa à imaginação alerta de Disney. Todos os batimentos rítmicos, todas as “nuances” trazidas pelas variações de timbre e intensidade dos agrupamentos sonoros, toda a agitação por assim dizer epidérmica da música, tudo é visto e genialmente transposto. (Notável a identidade na Criação do Mundo, talvez a coisa mais perfeita deste ponto de vista). Disney somente não viu aquilo que em música é invisível, isto é... a própria música. E

como é artista demais para poder se resignar ao papel de simples anatomista e expositor de formas musicais, ficando no plano da combinação bem estudada, do artifício, do triunfo da habilidade técnica, êle *substitue* a beleza musical intraduzível por uma nova ordem estética, inventando uma beleza nova dotada de um grande poder de sedução e encantamento.

Assim, aquilo que poderia ter sido apenas uma exposição geométrica e estrutural adquire, sob o estilo pessoal do desenhista e animado pelo sopro fecundo da sua liberdade criadora, o significado de uma autêntica obra de arte. Êste foi o caminho pelo qual a sua imaginação o guardou da impenetrabilidade da Música abrigando-o do êrro de alguns precursores que tentaram a mesma experiência e não foram além das coincidências físicas e lineares.

Um exemplo típico desta falta de espírito criador foi dado por um casal de dansarinos, os Sakharoff, que vimos dançar há tempos. Lembramo-nos bem da tentativa de coreografar uma Fuga de Bach que não chegou a assumir um valor estético apreciável justamente porque faltou aos seus autores a audacia de se substituírem ao próprio Bach, tendo se limitado a uma simples marcação coreográfica do funcionamento mecânico da Fuga, numa realização que interessou apenas pelo seu sentido pedagógico, expositivo. Protegido e impulsionado pela sua prodigiosa liberdade de invenção Walt Disney soube escapar a esta atitude bem comportada e estudiosa, se bem que haja na Toccata e Fuga, e especialmente na Toccata, certos sinais de uma preocupação puramente didática, como a iluminação a côres dos grupos instrumentais que vão eventualmente intervindo no desenvolvimento do discurso musical. Êste processo elementar e sem significação é logo abandonado e a Fuga já prenuncia, em momentos de grande beleza, o autêntico espírito de criação que vai impregnar largamente todo o tecido da fita.

Mas que não haja nenhuma esperança de unidade. Aquilo que a Fuga “de Disney” nos comunica é inteiramente diferente do que nos diz a Fuga de Bach. É outra coisa. Uma beleza não é o reverso da outra e não há uma equação emotiva permitindo o livre trânsito e a permutabilidade. Vivem em planos bloqueados e irreduzíveis e o espírito poético que as anima tem, para cada uma, uma voz própria e inconfundível. O criador de Mickey aproveita do músico apenas o tecido sonoro, indispensável para sobre ele desenhar e improvisar livremente, respeitando somente as exigências dinâmicas da peça. Ora, servir-se antropocentricamente de Bach reduzindo-o à expressão da própria medida, tratar em última análise a sua arte como simples argila, um instrumento, um meio para conseguir efeitos novos, dar à interpretação um valor em si, de tal modo que ela se condensa e se interpõe entre o ouvinte e a obra interpretada perturbando a contemplação desta última, é simplesmente desconhecer toda a grandeza do maior compositor de todos os tempos. Disney é um gênio irrequieto passando pela fase dos ecletismos fusionantes, infelizmente tão típica do espírito norte-americano, e durante ela criando uma arte nova, híbrida e perturbadora da pureza da Música.

Que não se fale em liberdade de interpretação, em subjetivismo, no livre arbítrio que cada um tem de sentir a Música à sua maneira; há sem dúvida um comportamento livre e qualitativamente distinto, correspondendo às diferenças individuais, mas o problema é delicadíssimo e não pode ser resolvido nos termos que Fantasia propõe. A liberdade não se confunde com o arbítrio discricionário, irresponsável, e cremos que dificilmente alguém com o simples pressentimento daquilo que a música significa poderá justificar, em nome da liberdade de interpretação, o desatramento irreverente e a falta de profundidade com que foi tratada a Sexta Sinfonia, submetida a aventuras galantes de centauros americanizados, delicadezas de anjinhos, ternuras de cavalinhos e prazeres sensuais de Bacchos empile-

ados... Dificilmente o bom Beethoven concordaria, e isso porque há uma Verdade na sua música que nenhum intérprete tem o direito de desconhecer e infringir.

Aliás, não se trata de imaginar bem ou mal; trata-se simplesmente de não imaginar. A atitude de Disney e seus companheiros, ouvindo atenta e escrupulosamente os trechos escolhidos, de lapis em punho e imaginação à espreita, pronta a saltar avidamente sôbre tôdas as sugestões trazidas pelo fluxo sonoro, essa atitude nos parece a de quem não apreendeu a própria significação existencial da grande Música. Esta não quer ser imaginada e sensualizada mas é um meio de conhecimento abstrato por excelência. O seu domínio é o domínio do intraduzível, do vago, do imponderável, da emoção a mais imaterial concebível em Arte. O mistério íntimo do seu Canto não se revelará a quem se aproximar de olhos abertos, procurando captá-lo em têrmos de uma visualização impossível, pois o instrumento da sua apreensão não é a atividade imaginativa, nem mesmo um certo discernimento auditivo, mas essa faculdade especial que Edmond Buchet, à falta de uma expressão melhor e reduzido ao acanhamento de linguagem a que fatalmente chegam todos os que sentiram de perto a Música, chamou de "le sens interne de la musique".

O único estado psicológico compatível com a afirmação e o predomínio dêste *sens* musical é o estado de imobilidade interior, de repouso, de aniquilamento, de silêncio absoluto de qualquer outra forma de sensibilidade. Ora, Disney sugere justamente o acordar da forma mais sedutora, a sensibilidade imaginativa, que vem perturbar a unidade do espírito e impedir a intensificação do sentimento até o momento culminante em que êle supera tôdas as limitações sensíveis e atinge a essa plenitude de participação poética, que é a marca do verdadeiro estado de lucidez musical.

Trazendo a Música para o campo das imagens, Fantasia a desloca da sua posição legítima e a diminue, criando no público uma consciência falsamente musical, mais cômoda sem

dúvida, mas devendo êsse maior comodismo aos próprios elementos estranhos aos quais se mesclou. É muito mais fácil ouvir uma Fuga tendo diante dos olhos paisagens de sonho, mas também é muito menos honesto musicalmente. O filme implica numa tentativa de facilitação do conhecimento por meio de um nivelamento de cima para baixo, quando o caminho certo é o inverso: o caminho da iniciação lenta e progressiva, ascencional, arduamente adquirida.

Numa entrevista concedida a uma publicação do Rio Walt Disney confessou, com uma simplicidade notável, ser apenas um recém-chegado ao convívio musical, revelando que há poucos anos atrás “não gostava de musica *clássica*”. Achamos esta confissão significativa e importantíssima. Precisamente esta falta de passado, de penetração, de domínio, de contacto permanente e produtivo com a obra de arte, de paciente esforço de assimilação no sentido de penetrar a sua intimidade e receber dela a revelação do Mistério apenas pressentido, esta ausência de serenidade lúcida e silenciosa — “car il est un immuable bonheur dont la possession est assurée à ceux qu’habite la musique” —, em uma palavra: esta falta de verdadeira cultura musical responde em grande parte, segundo o nosso modo de ver, pela tentativa que Fantasia representa.

E quando Disney for assim “habitado” e tiver mergulhado mais fundo, acreditamos que não deixará de sentir uma certa emoção ao saber que Fantasia suscitou entusiasmos como o de um amigo nosso, dotado de grande sensibilidade, que aceitou a fita quase sem restrições assistindo-a, no entanto, da maneira mais ortodoxa e nitidamente musical.

O nosso amigo ficou alvoroçado com a aproximação do filme e precipitou-se para assistí-lo na sessão de estréia, ocupando ansiosamente a primeira cadeira da primeira fila. O nosso amigo ficou positivamente deslumbrado. O nosso amigo é cego, inteiramente cego há sete anos...

ALBERTO SOARES DE ALMEIDA.

Artes Plásticas

QUATRO AFIRMAÇÕES PARA A SALVAÇÃO DE DISNEY

“Tudo o que fizeres por outrem redundará em teu proveito”.

Das Folhinhas.

1. Traz vantagens escrever sobre “Fantasia” depois da sua retirada da tela. Sempre há o gôzo da perspectiva que, no caso, permite, por exemplo, ver-se melhor uma divergência crescente entre a massa e a chamada elite cujas opiniões tornaram-se opostas à medida em que decorriam os dias da exibição. Pouco a pouco foi-se tornando “bem” não gostar, como o “formidável” popular foi tomando conta do grande público. A crítica, em sua generalidade, encantou-se. Ora, desta maneira, se há a vantagem de se ver melhor o julgamento alheio, triste superioridade ela se torna desde que não se pode negar a carga intencional de predisposição trazida a quem se reservou o último momento para dar um parecer, mesmo débil. Acaba-se por julgar na medida das reações do público e não de acôrdo com a intenção do autor.

Na verdade, o autor fez questão de nada adiantar sobre as suas intenções, mais fundas, mais sinceras. Porque dificilmente alguém aceitará como ingênuas as declarações de Disney aos nossos jornais e revistas (1),

(1) Entre tôdas, a entrevista conseguida por “Diretrizes” é a que melhores elementos fornece.

isto é, tomará como finalidade do filme o ser êle um concêrto feito de modo a demonstrar a acessibilidade da música a qualquer ouvinte. E' quasi um pecado contra a qualidade da arte do som querer se convencer a alguém de que a expressão auditiva torne-se mais fácil na medida em que é acentuada pela percepção ótica. E isto para não chamarmos feios nomes às coisas pois seria loucura procurar demonstrar que as composições plásticas construtivistas são aceitas por um maior número de pessoas que as fugas de Bach. Mais estranha se torna a questão à medida em que a consideramos porque a música e a plástica sempre estiveram, na obra de Walt Disney, submetidas a uma finalidade diferente e muita vez foram tremendamente mutiladas para um efeito final maior ou melhor. Teria, então, êste homem de cinema traído a arte que sempre foi a sua para virar-se repentinamente em protetor desinteressado da execução de Leopoldo Stokowsky, como quer fazer ver a aquele horroso "speaker" nacional? E esta proteção exigiria o esforço enorme (para um não especialista dos dois gêneros) de criar uma interpretação não objetiva para Bach e um grande "ballet" para o "Quebra-nozes"? Explicação tão difícil e tão tolamente altruísta custa a nos passar pela cabeça. E' preciso obter uma interpretação mais justa, mais próxima da realidade e mais linear, sobretudo. Não podemos nos deixar levar pelo julgamento isolado de cada pedaço de "Fantasia" como nos aconselha a variedade musical, que foi tão evitada por aqueles trechos intercalados para não permitir ao espectador uma olhada repousante ao teto ou uma leitura furtiva do programa, como é tão habitual e tão natural nos concêrtos.

Boa ou má, "Fantasia" tinha um objetivo que, enquanto permanecer obscuro, não permitirá uma crítica eficiente. Revelado, poderemos então julgar o filme como uma unidade — ele foi apresentado assim — e será

exequível confronta-lo com o programa traçado no mundo subjetivo de Walt Disney, seja êle quem for (2). Êste homem que, depois da grande pretensão plástica dos dois primeiros passos do filme, depois da grande execução musical obtida nababescamente, ainda insiste em enfumaçar olhos menos expertos, deve ser descoberto e julgado segundo os seus próprios padrões. Difícil tarefa, pois joga o crítico sozinho contra o sistema fenomenal da propaganda capitalista, do jornalismo submisso, do reporter ingênuo e do entrevistado de má fé.

Ora, como não resta possibilidade humana de se percorrer o caminho real vamos tomar um atalho que com todos os seus perigos ainda é fruto da independência do espírito crítico e, em boa parte, um bocado de vingança. Vamos traçar como hipótese de trabalho o que nos parece ser o pensamento original do autor e isto passará, nas nossas considerações vagas, como autêntico e comprovado. Mais ainda, vamos além procurando a hipótese de maior ousadia para compensar o tédio do leitor com alguma excitação gratuita. Digamos, por exemplo, que Disney quis fazer, com "Fantasia" o lançamento súbito, em plena massa, de dois mais requintados princípios da arte moderna: a fusão de vários ramos de arte em um só (o "dimensionismo" de que falamos ao noticiar a exposição Antônio Pedro) e a arte não representativa, a arte não abstrata de que se fala comumente. Seria a difusão em grande escala, por um meio original, dos dois principais aspectos da grande corrente "construtivista" sôbre a qual Jacob M. Ruchti escreveu ótimo artigo em nosso número passado.

(2) No caso, tanto faz que seja um homem de gênio ou o trabalho de uma corporação, o produtor deste filme. A 2.^a hipótese, mais plausível e mais provável, ao envez de nos irritar, como a muita gente, nos traz uma grande satisfação.

Duvido que alguém se assuste com esta hipótese, aceitando-a mesmo de pronto como explicação parcial, mas se tal acontecesse bastaria lembrar (repitamos) o susto pregado pela palavra “concêrto”, em voz grossa e má pronúncia, antes da exibição.

2. Manda a lógica que mesmo a hipótese, em que pese seu caráter aparentemente arbitrário, seja fundada em bases suficientes de sustentação: para nós a maior prova em nosso favor está no cuidado em se tomar, dentro e fora da fita, precauções para que não ficasse nítido o seu caráter. Evitava-se assim a prevenção comum contra tendências modernas de arte tão mal julgadas, tão rejeitadas pelo público grosso que, comodamente, as lança à conta de snobismo, evitando o trabalho da crítica e pragmaticamente se reservando os calculados louros da modéstia e da simplicidade.

Ora, Walt Disney salvou-se dêste perigo com uma habilidade espantosa, lançando mão de dois truques inteligentes: o condicionamento prévio e a inversão da costumeira ordem crescente. De fato, o burguês que começa a ver na tela a silhueta curiosa e bonita traçada pela sombra dos músicos contra um telão branco que os cerca de um halo verde, que começa a ouvir os afinares de instrumentos tão familiares e agradáveis aos ouvidos, que já fixa mais a atenção a uns fogos coloridos intermitentes, que depois passa a pôr intenção e expectativa na espreita da luz “grenat” dos tambores ou no azul da harpa, êste burguês não sabe o que se passa com êle, não pode advinhar que serve de cobaia a uma monstruosa experiência de condicionamento. Pavlow fez melhor, não há dúvida, mas Pavlow fez com cães...

Quando começa propriamente “Fantasia”, o espectador está simpaticamente disposto, mais ainda, organicamente disposto para receber a convenção dimensionista. Bach cái então sôbre a sua sensibilidade com um jato de coisas “que não são nada” e que êle aceita satisfeito. E se acha estranho o fato, Disney acode prontamente e numa escala decrescente oferece espetáculos cada vez mais fracos em dificuldade de gôsto e cada vez mais cheios de vulgaridade, conciliando em definitivo aquele rebelado.

Nunca andou tão alta a didática norte-americana, nunca a arte de ensinar se lançou a tão difíceis resultados. Mas tudo o que a filosofia, a ciência e a técnica da educação já produziram até hoje nos Estados Unidos foi mobilizado. A começar pela preocupação inicial de não fazer revolução onde se possa fazer educação — velha e sacrossanta finalidade do sistema de ensino do outro lado da América — tudo obedece ao ritmo paciente do professor experimentado diante da criança turbulenta mas terna. E’ a preocupação psicológica de “ministrar” uma idéia ao espírito do aprendiz sem que êle sinta o sofrimento de ter a idéia mas sem permitir, por outro lado, a caça da verdade pelo espírito autônomo. E’ a mágica difícil de introduzir a afirmação em um subjetivismo com tal habilidade que o paciente subitamente descobrirá a “sua” opinião. Já vejo dedos acusadores a apontar hipocrisias ou maquiavelismos mas, com mais frieza, talvez só se veja maior eficiência...

Maior eficiência era exatamente do que precisava a fraqueza plástica (o construtivismo originariamente é plástico) dos americanos do norte. A preocupação comercial do maior preço; a perturbação publicitária produzida pelo renome dos colossos universais; o embaraçamento da tradição no gôsto populista do emigrante, no modismo de gôsto da importação das escolas, no mau gôsto dos “nouveau-riches” e no não-gôsto dos prag-

matismos levaram os Estados Unidos à ausência de uma escola autóctone que represente virilmente o homem ou a terra.

Grande número de telas e gessos atravessou o Atlântico norte, levando consigo a glória e o sofrimento dos surrealistas, cubistas e expressionistas europeus, mas estes abençoados compradores (afinal, êles pagaram) serão eternamente surdos aos gritos de Picasso como até agora continuam a rir-se de um espanhol, Salvador Dali, que é fotografado no seu "living-room" tomando café ao lado duma vaca. Dali rir-se-á melhor não há dúvida, fazendo soar no bolso os dois dolares deixados por cada visitante de seu palacete, mas isso não resolve o problema da entrada da arte não representativa na América do Norte. Não basta saber da ingenuidade artística de um povo porque, se formos um pouco humanos, sentiremos a ânsia de transmitir um cabedal e estimular a evolução de homens que, no mínimo, são sadios física e mentalmente. Êste foi o problema de Disney, embora não seja razão suficiente para ser, a questão, exclusividade dêste risonho senhor — poderia ser até de Dali...

Para um povo muito ausente da evolução do pensamento artístico moderno, era necessário um grande salto para se processar um ataque direto à arte abstrata e à arte unificada. Assim se pode explicar "Fantasia" mas quem quiser ver nesta tentativa alguma coisa além de uma simples experiência, muito cuidadosa realmente mas de duvidosíssimos resultados, ultrapassou de muito a nossa intenção. De uma certa maneira, estamos tentando, com essas considerações a salvação de W. Disney mas daí a proclamá-lo profeta vão muitos largos passos.

3. A tocata e fuga em dó menor de Johann Sebastian Bach é a grande aula. Depois do condicionamento antecipado, ao qual já nos referimos, cuidadosamente passado em revisão geral pelas côres que, já dentro das primeiras estrofes, jorram sôbre o cabotinismo capilar de Stokowsky, entra-se em um mundo de abstração mas não de abstração completa (poderia chocar) senão de uma abstração penetrada ainda por elementos objetivos. O objetivismo, é no entanto, a-lógico, não-funcional e figura aí como os traços nostálgicos do mundo abandonado provisoriamente. São a despedida, a passagem de barreira e os primeiros passos no país diferente: às figuras que lembram alguma coisa (formas de ouro que lembram pontas de arco de violino ou formas de prata que lembram cordas) vão se sucedendo figuras não representativas fáceis (formas geométricas), (3) cuja função é de simples comprazimento visual, até que aparecem figuras complexas, múltiplas, concomitantes às vêzes, cuja repercussão subjetiva não é o arracamento de recalques, memórias, desejos ou idéias da arte representativa mas ultrapassa de muito a simples sensação de agrado visual. Nêste momento não há separação entre a visão e a audição como não são só os olhos e ouvidos que entram em jôgo pois há algo mais profundo de vibração interna em intensidade e acuidade de sensações. Apesar de um esforço crítico pelo qual podemos verificar a necessidade de um som para arrancar à esquerda a forma que compensará, por composição,

(3) Escapa-se neste caso, felizmente, do plano único em que foi realizada a "Rapsodia Húngara" ha algum tempo. Nesta experiência, exibida no "Metro", as formas eram sempre planas e se mostraram de chapa para o expectador sem a liberdade das figuras do mesmo gênero que em "Fantasia" foram soltas no espaço.

a forma da direita (4) ou pelo qual ainda podemos notar a imprescindibilidade duma cor dominante para certo movimento menos rápido da música, esta presença ou aquela ausência são coisas que nos fazem falta ou nos satisfazem profundamente. E o espírito de Johann Sebastian — não contar a realidade pela música — não sofre ultrages. Esta aula, está claro, não é uma conferência para especialistas — é a primeira página vulgarisadora de uma introdução; não se apresenta com muitos requintes nem subtilezas e sua contextura singular comporta certos elementos fracos do ponto de vista plástico geral, como estrelinhas ou certas nuvens fixas, ou ainda permite pequenas interpretações objetivas, pecado construtivista, como uma forma que imita claramente o andar humano e foi sentida por um grande crítico como um caixão de defunto. Afinal, todo livrinho de iniciação não tem exemplos que fazem rir o especialista? “Fantasia” não foi feita para quem se deliciou alguma vez com um original de Kandisky; o seu Bach pode desagradar a quem já viu melhor, para nós foi um espetáculo. Uma prova do que dizemos está na impressão nitidamente inferior que se tem quando se assiste a êle pela segunda vez, pois o aprendizado já adquirido permite atitudes de aluno desejoso de corrigir o mestre. De mau aluno, portanto.

Enquadrado em nosso ângulo só uma restrição se pode fazer e será a certos limites de forma excessivamente marcados pela linha preta do desenho ou a certos esbatidos fáceis de pastel que trazem uma impressão desagradável de descuido para o seio de uma realização,

(4) Parece muito fácil à crítica malévola objetar que a Tocata foi escrita 200 anos antes de Fantasia. E' fácil também lembrar que Disney — o precavido Disney — confessou que doravante os músicos já podem escrever composições para este gênero.

cujo cuidado técnico é perfeito nos efeitos mais difíceis qual sejam as luminosidades.

Todo o resto de “Fantasia” está em função do Bach inicial. Cuidadosamente vai-se abrindo mão dos elementos mais fortes da primeira afirmação e vai-se passando para as fórmulas abençoadas pelo senso comum. É uma concessão, ampla concessão impune dos feios caracteres da concessão porque, até ela, se enquadra entre os argumentos que devem sustentar a verdade. É a insegurança do professor, sentindo desconfiança da classe diante da ousadia da verdade e buscando, em todo aquele patrimônio interno já possuído, material consolidador.

Da arte uma (ou quasi) do princípio, passamos a uma amostra pura do “ballet”, a melhor fusão de artes conseguida dentro do panorama clássico. Um “ballet” desenhado e pôsto em movimento pelo cinema é muito mais amplo que o comum, cuja liberdade fica tolhida pelos limites do palco e do bailarino. A doçura de movimentos dos peixes, a leveza das fadas, a vivacidade das pétalas, ainda não são humanas e o cenário tanto pode ficar preso ao foco de luz do qual não podem fugir os cogumelos quanto pode largar-se à fuga longa para a direita das folhas que caem indefinidamente. O bailado toma uma extensão insuspeita e nunca Tchaikovsky sonharia com um “Quebra nozes” tão bonito.

Dentro de seus novos padrões “Fantasia” corre facilmente mas ainda com frequência se volta para os elementos anteriores e a “Dansa das Fadas” e a “Valsa das Flores” são menos importantes pelas suas fadazinhas petulantes que pelos rabiscos luminosos ou pelo girar dos flocos de neve cuja natureza não está no

desenho acusado pelos microscópicos mas na frieza de gelo trazida pelos brancos e azuis. A grande passagem será, para quem possua um pouco de sensibilidade plástica, os quadros de flores avermelhadas do outono em que o seu movimento não depende do balouço nos galhos, mas do maravilhoso movimento obtido no desenho. Raramente uma figura tornou-se tão viva, partindo de um ritmo tão simples.

Da “suite” passamos ao ponto em que a diminuição progressiva do abstrato em favor do objetivo e a retirada sistemática do dimensional em favor do artístico particular chegam à sua confissão completa. No “Aprendiz do Mágico” a representação da história tem laivos tão ligeiros de qualquer criação plástica bela em si mesma (o sorvedouro da água ou as estrêlas e as ondas com que Mickey — o velho e cansado Mickey — se diverte) que elas ficam submetidas à narrativa, à história objetivíssima do camondongo. Voltamos assim ao melhor nível da “Silly Symphony” de Disney, isto é, ao melhor nível de um gênero (o desenho animado) de uma arte (o cinema). E’ êste ponto também o do gosto comum e o gesto de convidar “os carpinteiros, os jardineiros, os mensageiros, as moças do departamento de tintas, celebridades que se encontravam em vista ao studio” tem sua significação e a sua razão de ser. Como tem sua razão o ter sido êste o trecho pelo qual se começou a composição material do filme.

Daí por diante tudo cede à objetividade. O desejo de materializar toma a ciência (!), a sátira e a moral

religiosa. Mas tôdas sob a sua forma mais vulgar: a ciência no que tem de maior... em tamanho, a sátira na sua forma tradicional (animais) e contra o objeto mais vulnerável(a opera), a pretensa moral com pretensões religiosas nos seus aspectos mais simplórios e mais pobres. Vai-se descendo; por mais convictamente medíocre, pobre de espírito mesmo, que se queira ser, vai-se sentindo uma sensação desagradável diante dos bicharocos, quasi obscenos em sua moleza de carnes, a fazer lembrar a cada momento o argumento original do "Sacre du Printemps"; vai-se caíndo no aborrecimento com a mitologia fácil da Pastoral cujo papel importantíssimo como elemento convictente não pode encontrar em nós a crítica psicalínitica necessária; vai-se suportando o fim da fita porque, afinal, ri-se com os elefantes, hipopótamos, avestruzes e jacarés jogados sôbre esta desprestigiadíssima "Dansa das Horas".

Notemos, apesar de tudo, a vibração que cada um dêstes trechos vai arrancando à assistência, os murmúrios conhecedores diante das amebas e dos pterodactilos, os risinhos deliciados diante das centauretes, as gargalhadas contra o Ponchielli, a unção quase mística diante da cenazinha de presepio do final. E' o contacto com o conhecimento próprio, a aceitação do suborno apropriado, a vitória de "Fantasia" sôbre o grande público para o qual ela é feita e ao qual ela se dirige. E' a perfeição de Disney.

4. Resta, afinal, saber-se se vale a pena o esforço de explicar a fita, principalmente quando a explicação exige um trabalho de imaginação até certo ponto gratuito. Se confessamos a fraqueza de certas partes como

realização artística, porque tentar salvá-las numa interpretação de conjunto? Será preciso encontrar motivos suficientemente fortes na própria natureza da finalidade sugerida para nos justificar. Não é felizmente tão difícil esta última parte pois sempre será mais fácil procurar algum interesse na arte não representativa do que advinhar a declaração de propósitos de Walt Disney. Embora seja aquela uma forma de expressão artística cujos próprios fundamentos levem-na a sofrer um maior isolamento em relação ao público comum, a diversidade de propósitos dá-lhe um maior número de argumentos teóricos para justificá-la e fazê-la vencer diante da crítica.

Abstrata, não figurativa, não objetiva, construtiva, dimensional são denominações múltiplas demonstradoras da variedade de elementos novos que trouxe a corrente. Mudando a colocação do ângulo de concepção e execução artísticas, cada uma de suas facetas difere essencialmente, quando definidamente não se opõe às formas e idéias comuns. Até certo ponto as demais correntes modernas podem ser explicadas como continuidade lógica dos esplendores ou das misérias da grande linhagem plástica. Na medida em que louvamos Goya ou Greco e enquanto nos repugna o academismo do século desenove, estamos mentalmente preparando o caminho de Cezanne, de Picasso, de Chirico. Nunca poderíamos, contudo, esperar neste sentido algum apêlo histórico conciente para fundar-se uma arte que, abandonando, além dos cânones artísticos, os próprios fundamentos estéticos, passa à satisfação da sede secular de realização. Para o artista será esta expressão não representativa através das formas "inventadas" a maior conquista da nova arte. Para o esteta será sempre esta indiferença em face das divisões arbitrárias de artes do tempo e do espaço, de artes plásticas e rítmicas, a grande herança do século atual. Mas, até agora não

ficou traçada claramente a linha nova que deve caracterizar a impressão do consumidor de arte.

Imaginamos contudo, dentro de uma dificuldade formal de princípio, uma libertação inusitada do indivíduo através das soluções abstratas. De fato, não é fácil a linguagem não objetiva para o espectador comum: contra ela jogam todos os apelos do emocional quotidiano e, mais ainda, uma longa tradição artística cujo ponto de fé está em responder condignamente sob quaisquer mandamentos de escolas, a êste apêlo. Mesmo entre os post-cezarianos, as soluções do espectador são menos sentidas do que “compreendidas”. Explica-se e insiste-se em explicar um mundo a-lógico e a-racional.

No campo do abstracionismo não pode haver dialética ou explicação e a sua linguagem não é a convenção socializada das outras linguagens mas aparece antes sob a forma de um conjunto equilibrado de estímulos. Abandona-se o accidental, o pessoal, o produto de sedimentação ocasional de cada personalidade e a mensagem passa a ser exclusivamente dirigida ao básico, geral, ao característico fundamental do equipamento comum a todos os seres vivos. Dêste desejo de despir as formas das cargas humanizadoras aparece a técnica da expulsão do campo plástico das formas “livres”, isto é, da interpretação liberal, pessoal, e coloca-se o mundo criado com as figuras que Kandinsky tentou definir com a acumulação dos termos “exato”, “estricto” e, atendendo à denominação vulgar, “matemático”. Exageros de início que, se são bem fundados naquela indiferença dos homens pelos hidrocarbonetos que Lord Bryce já observara, pecam por excluir quanta forma que, por não ser geométrica, não deixa de ser limpa de interpretações.

Encontrará, o poder criador do artista que não reproduz nem se inspira no natural, aquela harmonia

espiritual de contemplação sem a qual perde todo o seu valor original? Sim, mas dentro das enormes restrições levantadas pelos preconceitos e pelas paixões, componentes essenciais do homem moderno comum. Principalmente quando êsse assalto se dirige através de uma só das vias de percepção, o seu resultado se torna duvidoso. A pintura de movimento, para ficarmos em um exemplo concreto, só conquista bons resultados quando dinamizada pelo cinema; em desenho e pintura, se encanta a alguns, passa por requintada loucura para muitos. O homem tem como norma fundamental de comportamento a defesa encarniçada do que julga ser “seu”, mesmo em detrimento do que é a parte mais legítima do seu “eu”.

O ataque eficiente a esta resistência foi o drama dos construtivistas e, acima dos “mobiles”, o cinema permaneceu como a técnica suprema. Nele a cor, a forma, a ilusão de relevo, o movimento e o som podem ser postos a serviço do mesmo fim geral e os seus resultados podem ser medidos em escala sensível. As tentativas sempre foram em pequeno número e pouco divulgadas, pois a perfeição técnica fora submetida ao acorrentamento da produção industrial capitalista, anti-artística por excelência.

Eis o panorama mental armado por nós para ver e julgar “Fantasia” — nele a produção de Disney é a solução conciliatória da dificuldade de transmissão, porque apresenta uma linguagem simples acompanhada de técnica esplendorosa, e dos problemas da produção capitalística cuja finalidade seja artística, porque se obriga o grande público (leia-se: grande bilheteria) a aceitar a forma mais pura por via duma composição convincente.

Todo o mundo tem o direito de recusar estas insinuações (fizemos questão de nos manter no plano das insinuações pois nos foi vedado o da crítica) como sendo o pensamento de Disney. Talvez, o próprio Disney o fizesse. Mas a nós sempre restará uma esperança que tem seu fundamento: não seria ótimo se fôsse assim?

LOURIVAL GOMES MACHADO

Cinema

CONTRA FANTASIA (1)

Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère
Et tel, quoiqu'en effet il ouvre les paupières,
Suit attentivement un discours sérieux,
Qui ne discerne pas ce qui frappe ses yeux.

LA FONTAINE (2)

O problema de julgamento diante de *Fantasia* foi desencadeado pela incerteza evidente e pela má fé provável de Walt Disney na apresentação de sua última obra. Essa apresentação foi feita ora com discreta modéstia, ora com megalomânica e ingênua pretensão. Modesta nas palavras com que o "speaker" brasileiro do filme apresenta-o como uma nova modalidade de espetáculo. Pretensiosa na vontade de fundir duas formas de expressão, uma auditiva e outra visual, enunciando no "slogan" publicitário "ver música e ouvir desenho". Além destas duas posições, Disney adotou ainda outras e, em entrevistas nos Estados Unidos e no Brasil, falou bastante em tentativas e experiências.

(1) Não queremos que o título dado a este artigo seja interpretado como uma agressividade cabotina. Quer-nos parecer, entretanto, que numa publicação enfeixando uma série de colaborações sobre um mesmo assunto, seja mais prático para o leitor poder encontrar, já no título, uma orientação sobre a tendência do pensamento de cada um dos autores.

(2) Citado por Roland-Manuel em seu trabalho *Rythme Cinématographique et rythme musical — Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de L'Art. — Paris — 1937 — Librairie Félix Alcan — Volume II.*

Entretanto, de qualquer maneira, a repercussão que teve *Fantasia*, o fato de alguns espíritos profundamente amigos de cinema se terem interessado vivamente por essa obra, é um convite a uma análise de alguns aspectos dêsse filme. É claro que nesta secção esta análise será tentada por mim na posição de quem gosta de cinema, e quer cinema, desenho animado inclusive.

Levo o cinema a sério porque o considero uma arte. O cinema é uma arte porque possui um meio próprio de expressão. O cinema refaz, estiliza e exprime a realidade por meio de imagens em movimento e sucessão. Além de ter um meio de expressão próprio, o cinema tem também um ritmo próprio. Esse ritmo é conseguido simultaneamente, primeiro dentro de cada imagem isolada: — é o *ritmo interior da imagem*, e em seguida pela ordenação das imagens, umas em relação às outras. Dessa ordenação depende a unidade rítmica do filme, em seu conjunto. Esse ritmo de imagem em movimento e sucessão é a profunda originalidade do cinema, e não tem nenhuma parecença com os ritmos característicos de outras artes.

A música se aproxima do cinema na medida em que ambos são artes que se projetam na duração. Visto isso, a música se separa do cinema, e cada uma dessas artes se desenvolve dentro dos seus limites, com o seu ritmo próprio. O ritmo musical auditivo e o ritmo cinematográfico visual são dois mundos distintos, cada um com suas leis próprias de desenvolvimento e seus limites nítidos (3).

(3) O esteta Roland-Manuel sentiu essa verdade, mas não soube em seu trabalho citado levá-la até suas últimas consequências, no que se refere ao problema preciso das relações entre cinema e música. Ele diz: — “On ne s’est pas avisé que les arts qui se développent dans la durée s’y comportent différemment selon leur essence et s’y organisent chacun à sa manière, — qui n’est jamais celle du voisin, — alors que notre entendement, du fait même de sa structure, ne peut les comprendre simultanément”.

A associação histórica entre a música e o cinema, o fato da música ter sempre acompanhado o cinema tem merecido a atenção dos estetas e, em geral, essa “estranha simbiose”, na expressão de Pietrasanta (4), tem sido apresentada como argumento de que o cinema não é uma arte independente. É preciso lembrar logo que esta associação era bastante arbitrária. Pertencem ao nosso tempo as partituras feitas ou adaptadas especialmente à projeção de determinado filme. Geralmente o repertório das orquestras ou do pianinho do cinema era sempre o mesmo, para tôdas as fitas, e a correspondência procurada muito vaga. Com o filme sonoro o acompanhamento musical foi mais preciso, mas continuou sendo um fundo musical, com a função de valorizar e comentar as imagens (5). Entretanto, a razão explicativa dêsse papel da música está relacionada com a profunda e excessiva *novidade* que o ritmo cinematográfico representou e representa para a sensibilidade humana. Êsse ritmo era tão *novo*, que por si só não conseguia levar-nos a êsse estado de “docilité parfaite” da citação de Bergson, feita na precedente crônica musical desta revista. A música seria um elemento de *facilitação*, sua finalidade a de provocar nos espectadores um estado emocional receptivo, a de criar uma atmosfera de aceitação. No público de um Clube de Cinema, essa atmosfera de aceitação é provocada diretamente pela imagem, e no *Clube de Cinema de S. Paulo*, tivemos ocasião de projetar filmes da era silenciosa, sem nenhum acompanhamento musical, com os melhores resultados. É claro que os produtores, quando introduzem mú-

(4) Hugues Tolomei de Pietrasanta (Padua) — *l'Art du Cinema — Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de L'Art — Paris — 1937 — Librairie Félix Alcan — volume II.*

(5) Frequentemente a música também é empregada para reforçar o reaparecimento do mesmo tema, de um mesmo personagem, como em *Pride and Prejudice* (*Orgulho*) a musiquinha que é tocada tôda a vez em que aparece o primo. Em vários filmes de Lubitsch a música também é empregada nesse sentido. No *Alexander Nevsky* (*Cavaleiros de Ferro*), de Eisenstein, a música é algumas vêzes usada como uma espécie de “pedal”, afim de facilitar a sucessão de uma imagem para outra.

sicas nos filmes, não pensam em nenhum desses problemas. Eles só sabem que sempre houve acompanhamento musical, e que o público gosta disso. E como os produtores querem sempre transformar o cinema em espetáculo — *mistura de artes em suas aparências frívolas* — a associação entre música, cousas filmadas, e mesmo cinema é para eles um gozo.

De maneira que a combinação de música e cinema estava sendo feita, deixando a primeira em papel secundário e acessório. Essa vontade de fundir as duas formas, manifestada por Disney, deu que resultado? Não querendo subordinar a música às imagens, Disney tomou como ponto de partida algumas músicas, e sobre elas calçou toda a sucessão de desenhos animados. Para acompanhar o desenvolvimento e o ritmo musical, aplicou as três formas cinematográficas de movimentação:

- 1) movimento dentro de uma determinada imagem;
- 2) sucessão de imagens dando impressão de um movimento de câmera;
- 3) sucessão de imagens diferentes (6).

Mas aqui, estas formas cinematográficas estão vazias de seu conteúdo rítmico original, que é substituído por um ritmo exterior vindo de um outro mundo, da música. Impõe-se a analogia com a ópera. A imagem animada do cinema está, em *Fantasia*, na mesma situação do verso verbal na boca de um cantor de ópera — como uma forma morta, sem alma. E com essa ausência de alma, camouflada por um processo — a introdução da música.

Por que o *Aprendiz do Feiticeiro* é o momento bom de *Fantasia*? Porque aí a música é um simples acompanhamento para a aventura de Mickey. Aliás, quando Dukas fez a música, essa já era descritiva, acompanhativa, quer dizer, subordinada a uma história que já pertencia ao mun-

(6) Disney procurou ainda relacionar a cambiância de cores com o desenvolvimento musical.

do há vinte séculos. Na *Dansa macabra*, a primeira “Silly Symphony” de Disney, realizada em 1929, e que está sendo aceita como o primeiro passo para a *Fantasia*, a música de Saint-Saëns também está de uma maneira geral, subordinada ao desenho.

Gosto muito de Disney. Será difícil dizer o que significou para mim a obra que Disney e seus colaboradores vêm criando, justamente num período em que o cinema percorre um caminho falso e perigoso. A poesia, o movimento, o humorismo dramático, as côres, os personagens de seu mundo, além de tanta cousa que o cinema esquece e êle conserva, tudo isso foi muitas vêzes, para mim, em períodos de aborrecimento e desânimo, uma revanche. Nos dias londrinos de setembro de 1938, em que me iniciava nesta sêde de cinema que perdura até hoje, e em que vivíamos sob a angústia da crise de Munich, enquanto parte do povo ia rezar nos templos e nas catedrais, eu ia àquele cinema de Tottenham Court Road onde só levavam filmes de Disney, buscar humanidade, confiança, cinema e entusiasmo. *Fantasia!* É por isso que não te perdôo, Walt Disney.

Fantasia apavora. Porque não podemos pensar em *Fantasia* sem nos lembrarmos de um filme tragicamente importante — *L'assassinat du Duc de Guise*. Êste é um velho inimigo de quem se interessa por cinema. Os leitores da secção de cinema desta revista, conhecem-no de nome. Foi em 1908 que tudo aconteceu. Os produtores estavam pouco satisfeitos com a situação plebéia do cinema e queriam mostrar que poderiam fazer dele uma Grande Arte. E de uma colaboração entre grandes financistas, a “Comédie Française”, gente da “Académie Française” e Saint-

Saëns, nasceu o *filme d'Arte* que deveria “enobrecer” e “dar importância” ao cinema. O resultado é conhecido. Nossos pais tiveram a mocidade surpreendida pelo *filme d'Arte* — aqui no Brasil, sobretudo de origem italiana, — e o cinema nascente recebeu um golpe sério. O ingênuo Disney não quis mais fazer “cousas para criança”. Quis “enobrecer”, “dar importância” ao desenho, e lançou mão — ih! meu Deus, de quanta coisa êle lançou mão. Os dois maiores compositores mortos, e o maior compositor vivo. Mais uma série de honrados compositores. Stokowsky, “o maior artista da América” segundo me informou Disney mesmo (é claro que não cometi a “gaffe” de falar em Chaplin). Os cientistas Chapman Andrews, Julian Huxley, Barnun Braum e Edwyn S. Hubb, para o lado científico do *Rito da Primavera*. Tôda uma galeria de pintores. Ballet. Ballet. Ballet. Fogos de artifício. Efeitos de holofote. O órgão luminoso da exposição de Paris. Repuxos. Purpurina. Mitologia. Até desenho animado. Tudo isso numa combinação para atingir as pessoas no que elas têm de mais fácil. Uma gigantesca tapeação. E tendo em vista a música empregada, uma gigantesca “chantage”.

Fantasia proclama ao mundo que o *cartoon d'Arte* nasceu. Não podemos deixar de temer que essa obra sem inocência e sem nobreza mate o desenho animado, do qual tanto se esperava.

Disney deve ter ficado aborrecido ao verificar, durante a feitura de *Fantasia*, quanto sua “nova” tentativa de conjugar formas de expressão se parecia com o ballet. E reagiu de duas maneiras. Por um lado, levou conscientemente parte de *Fantasia* para o ballet. E por outro justificou-se, fazendo na *Dansa das Horas* uma sátira minuciosa, impiedosa, divertida e insultuosa às limitações do ballet humano. Ora, acontece que o ballet humano encontra sua razão de ser, sua originalidade, sua dignidade, seu ritmo,

e seu estilo justamente dentro dessas limitações. O ballet desenhado e cinematografado, na forma que foi visto em *Fantasia*, cheio de liberdade aparente e ilimitação, é, no fundo, aquele mau tipo de ballet inteiramente subordinado à música. As limitações do dansarino humano, aliás, nunca permitiram uma escravização absoluta, como *Fantasia* conseguiu. Além do mais, *Fantasia* frequentemente, mesmo quando não quer ser ballet, é ballet, e ainda desta vez, mau ballet. Mickey quando sonha que está comandando os elementos, o Feiticeiro quando realiza as suas mágicas, e o demônio do Monte Calvo em atividade, são todos bailarinos. E nos fazem lembrar imediatamente a crítica severa que André Levison fez a certo tipo de dansarino-coreógrafo — “Il n'est pas rare que ses gestes rappellent les mouvements et la danse instinctive du chef d'orchestre à son pupitre”. O bailarino-regente Mickey ainda é mais simpático, pois trata-se, evidentemente, de uma pilhéria com Stokowsky.

Durante dois momentos em *Fantasia*, tem-se a sugestão do que poderá ser um desenho animado propriamente dramático. Um foi no *Rito da Primavera*, quando os olhos claros do monstro vencido se fecham para morrer. O outro é no *Monte Calvo*, quando as três mulheres brancas e esfumadas, que estão na palma da mão do demônio, se transformam inquietadoramente em porco, bode e burro.

É claro que há no filme admiráveis instantes de desenho animado — sobretudo os movimentos em profundidade, servidos por uma técnica impecável. Aliás, o progresso técnico apresentado é surpreendente, e isso deixa *Fantasia* em posição ainda mais difícil. Há também, além dos bichos da *Dansa das Horas*, o adorável burrinho da *Pastoral*. Migalhas, detalhes, dentro de um conjunto desastoso.

Vejamos, ainda, a intenção de Stokowsky, metendo-se nessa aventura. O maestro deseja, com a fórmula de *Fantasia*, que o grande público seja atingido pela boa música. Isso, pelo que se pôde observar em São Paulo, foi razoavelmente conseguido.

Em outra ocasião, talvez *Fantasia* me deixasse num profundo abatimento. Mas aconteceu que, logo depois que assistí ao filme de Disney, fui ver *Cidadão Kane*. E diante da surpresa que foi *Cidadão Kane*, a decepção de *Fantasia* não pôde amargurar muito. Não quero mais saber de *Fantasia*. Quero esquecer *Fantasia*. Disney, não. Foi para mim um sacrifício rever *Fantasia*, depois que vi *Cidadão Kane*. Quero agora rever *Cidadão Kane* muitas vezes, mergulhar em *Cidadão Kane*, tomar um banho em *Cidadão Kane*. Porque o cinema moderno suja.

E tocar para diante.

PAULO EMILIO

CARTA SÔBRE FANTASIA

Paulo Emílio

Você pediu minha opinião sôbre “*Fantasia*” para publicá-la em “*Clima*”. Creio que, por política, todos nós que amamos o cinema, devíamos fazer de “*Fantasia*” uma con-

sagração sem limites. Aproveitar a ocasião para levar o público a aplaudir um filme sem palavras e sem atores, com a esperança de que êle queira no futuro menos palavras e menos atores.

Você me dirá que os leitores de "Clima" formam uma elite à parte, incapaz de tal influência. Mas você me disse uma vez que se tiravam para mais de mil exemplares da revista. Se bem que essa quantidade e aquela qualidade me pareçam incompatíveis em nosso meio, acredito em você.

Admitindo a elite, fico entretanto sem saber o que escrever. Pois não creio que interêsse a ela um depoimento meu sôbre o que agradou ou me desagradou no filme. Isso pode justificar uma crônica em seção diária. Em artigo especial, como um publicado aqui no Rio, é ridículo. Creio porém que atino com a sua idéia: utilizar a atenção concentrada em "Fantasia" para ampliar o esforço pela cultura cinematográfica, atualmente limitado no Brasil ao que vocês fazem aí em S. Paulo e ao que escreve aqui no Rio o Vinicius. (1) Que o filme mereça ou não tal atenção, não importa. De resto, Disney a merece sobejamente, sendo o criador de obras primas como a recente tentativa de Gooffy para voar.

Infelizmente, já passaram 10 anos sôbre a minha última ocasião de escrever sôbre cinema. Além de continuar a não saber fazê-lo, não tenho mais os 20 anos que autorizam a gente a escrever leviana e apaixonadamente sôbre tudo. Prefiro assim lhe mandar uma carta, para dizer simplesmente que espécie de crônica gostaria de encontrar na sua revista.

Gostaria — já que o filme confessadamente não tem unidade alguma — que se passasse adiante de tudo que não pode contar como cinema. Da evocação feita na "Pastoral" daquêle milionário "yankee" que fazia gôndolas venezianas passearem em tórno do seu castelo integralmente importado

(1) O poeta Vinicius de Moraes que está fazendo critica de cinema no jornal "A Manhã" do Rio. (nota da redação).

da Escóssia. (Cf. "The Ghost" de René Clair). Da "Dança das Horas" que é uma "silly symphony" mais bem desenhada e quando muito engraçada para quem ainda não se divertiu com uma récita de ópera italiana. E até mesmo da suíte "Quebra Nozes", cujo valor coreográfico é às vezes imenso, mas que, por isso mesmo não é valor cinematográfico. (Você reparou como aqueles cogumelos estupendos e aquelas flores que dansam vertiginosamente a Dansa Russa estão colocados num "palco"?)

A crônica se limitaria então ao que resta. Certo, falta a êle qualquer grandeza que justificasse estudo profundo, como o que poderia ser feito, por exemplo, por um Mário de Andrade sôbre a "Romanza Sentimental" de Eisenstein, que tivemos a ventura de ver em Paris. Mas não se pode, na época atual, ser tão exigente. Você mesmo é obrigado a levar a sério os filmes recentes de John Ford que, há 15 anos atrás, apenas o recomendariam como fotógrafo. E há, inegavelmente, na "Tocata e Fuga" de Disney, qualquer coisa de muito superior ao espírito de certo articulista carioca que queria continuar a ver a "elegância impecável de gestos e de atitudes de Stokowski"; como há, nas imagens do "Le Sacre de Printemps" muito mais que a capacidade de "dar sentido e razão de ser" à música de Stravinsky para os que só têm dela uma "impressão de esquisitice".

Creio mesmo que o conteúdo cinematográfico dêsses dois ensaios autorizaria o cronista a ser mais rigoroso para com os outros dois. Pois com as peças de Dukas e de Mussorgski, Disney se limita a ilustrar, isto é, a representar o que as músicas descrevem. Coloca então o poder do cinema e da sua habilidade pessoal ao serviço de outra arte. Fá-lo sem duvida e não poucas vezes com grande felicidade: todo mundo reconhece que não se ouvirá mais o "L'Apprenti Sorcier" sem se lembrar de Mickey nem o andante final de Mussorgski sem se rever aquela movimentação de "câmera" (?). Mas o crítico, fan que combateu sempre o ci-

neasta ilustrador de novelas, não poderia consentir em nenhum papel secundário para o cinema.

E ficaria assim diante de um fato curioso. As duas coordenadas que poderiam fixar “Fantasia” na história do Cinema, são justamente as duas partes que, antes de se ver o filme, inspiravam menos confiança, pela distância que as separam do gênero habitual de Disney.

Sinto que você está supondo que eu tenha acreditado na “visualização” de Bach anunciada com o filme. Bem sei que, retirada a gravação de Stokowski, ninguém se lembraria de Bach diante daquelas imagens sem nenhum ritmo cinematograficamente próprio. Mas confesso a você que me tenho perguntado às escondidas se Stravinski não está transposto para o filme. Essa pergunta sobretudo é que eu gostaria de ver respondida pelo meu cronista. Mas êle teria que ver o filme sem a sincronização sonora... e quem o conseguiria? Eu procurei fazer a experiência tapando os ouvidos, mas sem resultado.

Portanto, o meu cronista teria que ter um bom conhecimento das duas artes, de música e de cinema. Uma espécie de Paul Romain, que em 1925 perguntava nos Cahiers du Mois: “Qu’y-a-t-il de plus cinéma que le Sacre du Printemps?”. Mais filósofo que esteta. Mais poeta que filósofo. Poeta livre de romantismo e de materialismo, que conservasse intacta a força de penetração simbólica numa realidade metafísica. Êle me explicaria porque é tão pequena a probabilidade de transpor para o cinema a “Tocata e Fuga” quando é tão forte a de transpor o “Rito da Primavera”.

Pois o argumento da grandiosidade de Bach não poderia convencê-lo. O cronista teria que ser também filósofo, não esqueça. Além de acreditar, como Gance, “le cinéma capable de tout exprimer et de tout engendrer”, já teria também observado que a grandeza da obra de Bach está totalmente transposta em qualquer edição dela, para quem sabe ler música. Se é possível conservá-la em sinais feitos

de pequeninas nódoas negras, porque é tão difícil exprimí-la na riqueza prodigiosa das imagens cinematográficas?

Cairia pois em cheio no problema do isomorfismo artístico, da semiótica dos valores. E a magia da palavra por excelência — a magia da palavra “forma” — o arrastaria à especulação pura. Oxalá tivesse êle meios de enfrentá-la.

E oxalá você, Paulo Emílio, tenha achado êsse cronista, se já não o tiver encontrado dentro de si mesmo. Eu fico aquí, torcendo sempre pelo seu sucesso e de todos os seus companheiros de “Clima”.

a) PLÍNIO SÜSSEKIND ROCHA.

Variedade

“FANTASIA” VISTA PELA IMPRENSA

MÁRIO DE ANDRADE — *Diário de São Paulo* — 9 e 13-9-1941 (1)

“Fantasia” é uma obra-prima? Estou convencido que não e os seus defeitos são enormes. Mas, pelo que contém de genial invenção, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema.

Não há nenhuma originalidade em seu princípio conceutivo: um desenho animado baseado numa composição musical escolhida preliminarmente. Mas, se o princípio é exato e mais que experimentado anteriormente, a concepção do filme me parece defeituosa: uma série de criações desligadas entre si e sem a menor unidade conceitual, nem musical, nem descritiva, nem espiritual. É o “estilo” do desenho colorido de Walt Disney foi insuficiente pra ligar as diversas peças de “Fantasia” numa unidade de qualquer forma indiscutível. Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e aliás com esplêndido poder criador, saiu do seu estilo e dos seus climas psicológicos, para se servir de tôdas as possibilidades do desenho, até da abstração purista.

Numa das partes mais irritantemente banais, como arte, a antítese do Mal e do Bem (Mussorgski e Schubert) Walt Disney faz a transição entre os dois princípios da vida, por meio de um pequeno interlúdio, provavelmente da autoria de Stokovski. Este interlúdio permite, desenhisticamente, uma ligação graduada entre os dois ambientes expressivos. É mais agradável, porventura, e não obriga o espectador a quebras muito forçadas de estado de sensibilidade.

Em tôdas as outras vezes, Walt Disney preferiu separar uma peça de outra, por uma espécie de refrão musical-cinematográfico, a visão realista em branco e preto, com efeito coloridos, da orquestra se afinando e seu regente. Este processo me parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais leal. Mas, não tem sombra de invenção nele. É a transposição para o cinema, de um processo bastante usado, desde o Romantismo, na música pertencente à formalística da “Suite”, quando Schumann, e principalmente Mussorgski com o “Passeio” dos seus “Quadros de

(1) Para efeitos desta transcrição, estes artigos foram revistos pelo autor.

na Exposição”, o sistematizaram. Aliás, a própria idéia da afinação instrumental é exatamente o refrão que liga as diversas partes da suíte para quarteto de cordas “Rispetti e Strambotti” de Malipiero.

Aquí, um problema interfere no que venho examinando: qual seria exatamente a colaboração de Stokovski para a concepção total de “Fantasia”? Não há dúvida nenhuma que Walt Disney provou possuir extraordinária musicalidade, e mesmo bons conhecimentos musicais, e sobre isto falarei adiante, porém esta quase repetição da idéia de Malipiero, autor sem grande voga, num das suas peças menos popularmente ouvidas, por ser quarteto, não me parece derivar dos conhecimentos musicais do desenhista, mas do músico, que posso afirmar, conhece muito o quarteto de Malipiero. E outra vez em que ainda julgo ver o mau dedo de Stokovski, é na antítese do Bem e do Mal, única e discrepante parte, em que Walt Disney abandona seus processos pessoais de compreender a música e sobre ela criar livremente, para se entregar a um associativismo puramente sentimental, de estreito sentimentalismo.

A fraqueza do estribilho ligador das peças é incontestável. A sua repetição não só fatiga, mas irrita; nem me parece que Walt Disney tenha feito suficientes esforços para lhe dar variedade. Aliás esta mesma pobreza já transparecia fortemente no refrão dos “Rispetti e Strambotti”. Só quem realmente conseguiu alguma coisa perfeita,

neste processo de um refrão ligador das partes de uma suíte, foi Mussorgski, por ter escolhido livremente um tema ritmico-melódico com possibilidades suficientes de variação. Ainda há mais: o defeito insanável do estribilho de Walt Disney é que ele é exclusivamente musical. Nele a música não é mais uma arte “concertante”, pra me utilizar da terminologia musical, mas domina em absoluto. Estamos em plena... ópera: a cinematografia se tornou escrava da música.

Ora justamente a grande “invenção” de “Fantasia”, afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney está nas diversas maneiras com que ele soube unir desenho e música, indo às mais diversas interpretações desta. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é prodigiosa. Não teve a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudo-sentido das músicas, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, preso e livre, extraordinariamente preso e livre. E’ de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquele caixão de defunto, se pondo a andar pela galeria misteriosa. Não é possível maior liberdade criadora. A lógica fácil seria perseverar na unidade das abstrações. Mas o caixão estoura em nosso estado de puro encantamento plástico e nos arroja de repente às aparências

mais dolorosas mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial.

Essa a maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestivo, mas a sua sugestividade é incontrolável. Se na Fuga, Walt Disney baila em formas puras, na "Pastoral", se libertará magnificamente do "programa" fixado por Beethoven, pra inventar um idílio absurdo, com Grécia e mitologias. Não estou verificando agora o valor desta parte, estou apenas mostrando a liberdade exatíssima, com que Walt Disney se isentou de certas pretensões ridículas da música e certos preconceitos estéticos. Outro passo admirável, como interpretação criadora, é a do "Feiticeiro Aprendiz" com o rondó de Paul Dukas. Aqui Walt Disney aceita apenas a linha exterior da história mítica multi-milenar, o aprendiz de feiticeiro que aprende a animar os espíritos e não sabe, depois, como fazê-los voltar à imobilidade. Mas é só. E em vez dos inumeráveis espíritos turbilhonantes que, conforme o mito, acabariam matando o nosso querido Mickey Mouse, a formidável veia humorística (mais satírica aliás que humorística) de Walt Disney cria uma das suas enormes historietas.

Mas cabe reconhecer que tudo isto é lição, lição apenas. Podemos teorizar à vontade, o que importa não é teorizar, mas se impor pela força criadora. E isto Walt Disney consegue plenamente, em todas os momentos em que usou da sua liberdade, obedecendo

apenas às imposições dinâmicas que a música fornece. Daí a prodigiosa identidade de partes com a Fuga de Bach, o "Quebra-Nozes" de Tschaikowski, o sr. Som. "Dança das Horas" e também "Feiticeiro Aprendiz". Agora nem a música prevalece sobre o cinema nem este sobre ela. O equilíbrio genialmente conseguido. Mas que em vez de traduzir por formas plásticas irredutíveis, a temática, melódica das peças que interpreta, Walt Disney apenas se deixou suggestionar pelo ambiente psíquico dinâmico geral delas (tristeza, alegria, calma, violência), pelos ritmos e pelo timbre. Aquele êrroneo grave da "Segunda Rapsódia Húngara", em que cada tema era fatalmente traduzido por uma forma plástica só, bolas, riscos, Walt Disney evitou com esplêndida plasticidade. Em vez, na Fuga em Ré Menor, não os temas, mas os ritmos e especialmente os timbres que levam àquela deslumbrante cascata de formas luminosas que chegam a tontear a gente, de tamanha riqueza e beleza de invenção.

Na realização do seu film Walt Disney não conseguiu infelizmente manifestar aquela mesma unidade de criação de muitas das suas obras menores. Aliás já desde "Branca de Neve" esse desequilíbrio se manifestara. E temos um problema novo. Si, no seu gênero, Walt Disney alcançou a mesma grandeza de Carlito no dêle, parece que o abuso de deshumanidade, tão específico do desenho animado, pela sua própria violên-

excessivamente condimentada, desrespeito à realidade, impede a criação de obras longas. Imagina-se uma fábula de La Fontaine em mil versos!... Carlito, como Rubelais, como Giotto nos painéis bizanciosos, usando a maior irrelevância, podem nos conservar dentro do sentido trágico da vida. Já o me parece possível o conservarem La Fontaine, o Schumann "Carnaval", o Hoffmann e o de dos contos, si desenvolvessem seus temas, até grandes proporções. E o mesmo, creio, esta mesma condição estética, está implicado no desenho animado. De tal jeito ele é violento, de tal jeito ele romba o que Couto de Barros, numa página admirável, chamou de "limite existencial das coisas", que seu prolongamento a proporções gigantescas, em vez de convencer, fragiliza pelos deslocamentos que exige, e desilude pela falsificação que é inerente. Não se pode dar muitas páginas a um conto, muitas horas a uma valsa, ou o resco de uma parede de dez metros a uma natureza-morta.

Me parece que o desenho animado participa desta condição de limitação de certos gêneros de arte. Embora "Fantasia", pela sua forma de suite, possa disfarçar mais a fraqueza das "longueurs" tão evidentes em "Branca de Neve", é contestável que apresenta quedas e quebras de criação que a tornam muito imperfeita. Na verdade não trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura. Digo "impostura" sem a menor intenção de ofender Walt Disney.

nem Stokovsky. Desconfio que Walt Disney foi o primeiro a ser... imposturado. A impostura vem das condições do cinema, que ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...) de dividir em arte e comércio, com franqueza. Foram, exigências não-artísticas, que levaram ao encomprimento de "Fantasia". Foram exigências anti-artísticas que levaram à parte do Bem e do Mal, tão cara a certas mães de família, aliás tão humanas cada uma delas como Dante ou... o Itatiaia. Foram exigências comerciais que levaram ao absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez milréis pra assistir "Fantasia". Quem pode gastar dez milréis pra ver "Fantasia"? Ópera. É o tenor Fulano com o soprano sra. dona Fulana, questão de oferta e de procura, que fazem o teatro como o cinema, artes coletivas por excelência, inacessíveis às coletividades, ora bolas! No entanto, até como realização musical (não entendo de técnica do cinema) a orquestra sinfônica de "Fantasia" é uma maravilha de verdade sonora. Convince mais que o disco, e é a oferta mais coletiva de música que a máquina já realizou. Mas, sr. Mickey Mouse, dormindo porque arranhou quem trabalhe pra ele, só quem tem dez milréis sobrando pode ver "Fantasia"! Pois viva a Feira de Amostra!

II

Por certo "Fantasia" não é uma obra-prima que se possa admirar

em sua totalidade, mas não é menos certo que apresenta alguns dos momentos mais esplêndidos da criação artística contemporânea.

Já vários outros desenhistas buscaram a interpretação de músicas por desenhos abstratos, no cinema. Walt Disney porém, alcança pela primeira vez uma criação satisfatória, não só satisfatória, admirável, na Fuga de Bach. As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Kandinski. Jamais a luz obteve mais delicadas carícias, volúpias mais mornas, intensidades mais dramáticas. E então quando, no fim, após o violento retôrno à vida provocado pelo caixão andando sozinho, o desenhista traduz cada rajada das cordas, por erupções luminosas, não é possível conceder mais convincente expressividade dramática à luz em movimento abstrato. Pela primeira vez a abstração plástica consegue igualar as misteriosas expressividades insabidas da música.

As cenas imaginárias, baseadas no "Quebra-Nozes" de Tschaikowski, com seus elfos menos felizes, suas flores, seus peixes, seus noturnos, seus efeitos de água ou de nevada, ainda se conservam na maior elevação criadora. Walt Disney principia aqui, se aproveitando, se inspirando é melhor, de

elementos fornecidos pela ciência (como as mirificas formas dos cristais de neve) e os desenvolve fantásticamente, até alcançar flores orvalhadas e certos peixes que são a coisa mais linda que, cinematograficamente, se possa imaginar. E sempre o lado satírico, como é específico deste grande criador, acompanha o lado lírico das suas invenções. A cena dos cogumelos, já salientada por Guilherme de Almeida, o bailado das flores humanizadas, caindo de saias erguidas para o espectador, na cascata, fundem em tal unidade convincente o lirismo ao cômico, que estamos na mais desapoderada complexidade da invenção criadora.

O "Quebra-Nozes" é de uma unidade conceptiva verdadeiramente admirável, a-pesar-da sua variedade estonteante e itinerante. E isso porque o grande artista se entregou ao pleno domínio da subconsciência, obtendo assim uma espécie de sobrerrealismo, que deixa longe quanto se fez, neste sentido, em pintura parada, e se equipara ao que já se fez na própria poesia. E com efeito, o cinema, que é movimento e imagem, se presta mais que nenhuma outra arte a se exprimir no domínio, também movimento e imagem, da subconsciência. O "Quebra-Nozes", não de Tchaikowski, coitado! mas de Walt Disney, é integralmente associativo. E a sua unidade se baseia exclusivamente nisso: as formas e movimentos derivam uns dos outros, por associações e por constelações

de imagens, de toda espécie, e que, por mais inesperadas para nosso deslumbramento, são de uma lógica irretorquível. E, aliás, estamos em plena psique, em pleno, estilo Walt Disney. Não a parte satírica do fabulista, mas a sua alma delicada e lírica: é aquela sua graciosa ao mais não poder e encantada maneira de amar a natureza livre do homem, aquele seu sentimento "inglês", que já o tornara de uma grandeza shakespeareana nas cenas da bicharada, em "Branca de Neve" e na genial "Morte do Pintarroxo".

Talvez levado pelo proveito que soubera tirar no "Quebra-Nozes", (a música neste filme é indissolúvel das imagens plásticas, por isso me refiro sempre a ela) das sugestões científicas, Walt Disney apresenta, em seguida, sobre a "Sagração da Primavera" de Stravinski, a sua concepção, "científica" dirá o espinquer, da formação da terra e seus primeiros tempos pre-históricos. É uma das peças irregulares do filme. O artista, que soube com tanta força criadora se libertar dos programas musicais nas duas peças anteriores, preso agora a um programa, lidando animais, árvores e descrições telúricas de que não tem a experiência, perdeu o melhor das suas qualidades. A própria côr, condicionada por suposições "científicas", se desvirtua por completo em suas possibilidades cinematográficas. Mas disto falarei mais adiante. Em todo caso, com seus múltiplos defeitos, esta parte

contém dois grandes momentos: a briga dos dois monstros antidiluvianos, e a migração dos bichos, acossados pelo frio. Desde o instante em que, pela primeira vez, os bichos pastando pressentem a chegada do inimigo e levantam as cabeças auscultando no ar, um frêmito impaciente de inquietação nos agarra, os ritmos formais se intensificam, o próprio ridículo de certos galopes monstruosos acentua o trágico da cena: e na luta entre os dois monstros, o grande artista obtém um clima dramático da maior ferocidade. E' formidável. E logo em seguida, quando bate a invernia, o artista faz os bichos imigrarem soprados pelo vento e as tempestades de neve, onde ficou a festiva sagração da primavera, e os seus rituais prehistóricos na Rússia? Ficou outra coisa, nem melhor nem pior, outra coisa, duma tristeza, duma grandeza, duma força impressionantes. A música fere o nosso olhar, a visão fere o nosso ouvido, e tudo é o mesmo paroxismo da devastação. E' o trágico, no seu mais estético sentido. E' aquela força superior, pouco importa si terrestre, si divina, predeterminada e fatal, que leva às incomensuráveis convulsões da vida.

A segunda parte de "Fantasia", mais irregular que a primeira, ainda guarda pelo menos duas criações geniais. Uma é, logo no começo, o sr. Som, chamado a se manifestar na tela. Ainda aqui, como na Fuga de Bach, é o timbre e o movimento musical que

sugestionam a fantasia do desenhista. Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa identidade plástica-sonora; e os efeitos de lirismo e de grotesco luminoso são inesquecíveis.

E também magnífica é a "Dança das Horas", onde o artista se apresenta na plenitude do seu poder de interpretação satírica de vida, por meio de animais. Consegue mesmo o mais impiedoso sarcasmo, fazendo a maior caçoada que a dança "clássica" jamais sofreu, em seu refinamento e gratuidade. E então, no final turbilhonante, se aproveitando das formas angulares dos avestruzes, redondas de hipopótamos e elefantes, e dos jactos lineares dos jacarés, o genial desenhista atinge antiteses plásticas e cacofonias rítmicas dos mais impagáveis efeitos cinemáticos...

Não é possível mais dúvidas: o cinema é um mundo novo. Um novo mundo de intuição definido-ra, em que a arte impõe aquelas mesmas manifestações religiosas ou cultivadoras de demiurgos míticos, com que de primeiro se manifestou. "Fantasia" é tão funcional como os desenhos de Altamira, ou o brônzeo carro solar de suevos inimagináveis. A diferença é apenas histórica. E desesperadora, talvez... Aqueles me conduziam à construção dos napoleões, os vários mitos... "Fantasia" me impõe a destruição desses ideais. "Fantasia" tem a lição da guerra

científica atual: onde ficou a validade do homem? Vamos para o "Grouchismo", dirá o crítico sarcástico de "Clima". Ou acaso vamos para a mistificação de novos napoleões?... "Fantasia" não diz. Ou diz, a seu modo, rindo com a maior vaia que nunca o homem sofreu: tudo se resume e se resume mirá, pelos séculos, a uma estratégia ficada e convencional briguinta entre o Mal e o Bem. E também esse gênero conhecidíssimo de feiticeiros, que só fazem feitiçaria pra obrigar os outros a trabalhar para eles — ora será possível? "Fantasia" não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!

O resto do filme é de uma enorme irregularidade. Walt Disney se repete infantilmente, com a mesma irresponsabilidade da guerra atual. Abusa das tempestades, como a guerra atual, das enchentes, como a guerra atual, bolas!

Na "Pastoral", o artista escapou de ficar quasi nas mesmas alturas da Fuga, do sr. Som, do "Quebra-Nozes". A invenção dos cavalos alados nos repõe no Walt Disney lírico — uma das suas mais sensíveis invenções. Todos os episódios da égua branca e dos filhos, levam a gente aos cumes do sentimento de poesia. O casal de cavalos é de uma elevação de pensamento, de uma nobreza de ritmos e de formas, absolutamente extra-

ordinários. Walt Disney consegue aqui uma das raras expressões realmente belas da felicidade conjugal, em arte. Beethoven ficaria orgulhoso, em sua grandeza moral, desse casal de cavalos.

Mas figuras importantes na "Pastoral" são também os centauros, e neles se escancara a incapacidade de Walt Disney na representação da figura humana. É estranho que um artista, que sabe mover um olho de avestruz ou de peixe com tanta vida interior, não consiga fazer vibrar com sensibilidade um olhar de moça! Tôda a intensa humanidade de Walt Disney vai para os seus bichos, e estes guardam por isso um formidável poder crítico. Poderiam argumentar que a irracionalidade insensível da humanidade de Walt Disney, ainda é um valor crítico. Seria e formava um contraste genialmente trágico, si essa irracionalidade se apresentasse como irracionalidade. Em vez, ela se apresenta diluída num estereotipado e num sentimental, sem a menor fôrça de expressão e de sentido. O trágico da irracionalidade humana, nós o teremos que buscar em Chaplin, não em Disney.

E o problema da côr? Em tôda a Fuga, em todos os momentos de pura fantasia, e mesmo em outros passos frequentes, o grande artista alcança maravilhosos efeitos de co-

lorido. Mas o que me parece importantíssimo verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material, eterna lei! É justo nesses momentos que a côr se torna luz; e o cinema não tem como material a côr, mas exatamente a luz. Para o meu gôsto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância que promete, sem outras credenciais mais que a esperança. Mas eis que Walt Disney, auxiliado pelos seus técnicos, num golpe verdadeiramente genial que é a melhor lição de "Fantasia", em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. Enfim: no cinema, que é luz, em vez da luz se transformar em côr, o que a empobrece e embaça, a côr é que se sublima em luz. Em passagens como as citadas, e ainda nas tão convincentes manifestações do sr. Som, a luz se expande em tôda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante.

"Fantasia" não é uma obra-prima. Nem chega a ser uma Obra, no desconchavo irreduzível das suas diferentes peças. Mas tem partes inteiras e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea.

N. B. — As minhas quase sempre desastrosas “estrelinhas” eclipsaram-se hoje, aqui muito prudentemente. Elas foram inventadas para condecorar fitas de cinema, e não qualquer outra manifestação de outra qualquer arte. Ora, acontece que “Fantasia” é um OUTRO CINEMA. Distinguí-la, pois, com êsses meus frívolos “crachats” tipográficos seria o mesmo que tentar agraciar, por atos de bravura, um militar com o Mérito Agrícola, ou vice-versa, por uma vitória leguminosa, um agricultor com o Mérito Militar...

...Começo citando Baudelaire: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”...

Já no velho Paname dos “poetas malditos” — quando o “navire équipé d’argent” de Paris ameaçava naufragar no absinto literário do Século XIX — o demoníaco “dandy”, ao compor o perfumado, colorido e sonoro ramilhete das “Flores do Mal”, parecia saber que as artes sendo, na sua expressão, essencialmente sensoriais, dirigindo-se aos sentidos, têm que existir numa inter-dependência, como se entre-correspondem a vista, o ouvido, o olfato, o tacto e o paladar. Charles Baudelaire já compreendia que músicos, pintores, escultores, poetas, arquitetos, atores, dançarinos pudessem entre si, trocar frases como estas: — “Ouça só o

colorido dêste acorde!”, “Prove a harmonia dêste volume!”, “Veja a maciez e o perfume dêste verso!”, etc...

Pois bem. Quase um século depois de Baudelaire, uma Nova Arte apareceu, impressionantemente maleável, acolhedora, escancarada, tôdas as possibilidades de tôdas as outras artes: o Cinema, Nasceu mudo — mas não insensível — vista, ouvido, olfato, tacto e paladar abertos a tôdas as impressões. As exigências mais ou menos mequinhas da inãústria e do comércio fizeram-no, em nome da Ciência, perder o material de arte absolutamente novo com que viera ao mundo: o Silêncio. Deram-lhe voz. Depois, deram-lhe côr, para maior satisfação dos olhos. Amanhã, dar-lhe-ão a ilusão do relêvo para os reclamos materiais do tacto. Depois-de-amanhã, talvez, perfume e gôsto, para atender aos apêlos do olfato e do paladar...

Por enquanto, entretanto — e contentemo-nos com isso — o Cinema vive apenas em duas dimensões sensoriais: vista e ouvido. E, com isso, já capaz de receber e transmitir todos os vários valores de tôdas as varias artes. Ele pode, a um mesmo tempo, ser música, pintura, escultura, poesia, arquitetura, teatro, dansa... Pode — êle sozinho — deixar de ser “uma” Arte, para ser “a” Arte! Afirmo isso sem medo... sem medo nem sequer dos “entendidos” furibundos,

mas unilaterais, que negam ao Cinema essa sua capacidade absorvente, esquecidos, “*et pour cause*”, de que, por exemplo, numa Opera (“*horresco referens*!”), pode haver, e quase sempre há, uma combinação mais ou menos harmoniosa de música, poesia, teatro, dança, pintura, escultura, quando a orquestra toca e os atores cantam versos e representam papéis, com “poses” escultóricas, entre bailados e cenários pintados ou arquitetonicamente armados... Tanto quanto a Opera (repito: “*horresco referens*!”), o Cinema (repito também, mas sem me horrorizar) pode, a um mesmo tempo, ser música, pintura, escultura, poesia, arquitetura, teatro, dança, sendo Cinema “*tout court*”! Pode — êle sozinho — deixar de ser “uma” Arte para ser “a” Arte.

Ora, por enquanto, a mais elevada, na sua concepção, e melhor sucedida, na sua realização, prova dessa multiforme capacidade do Cinema é “*Fantasia*”.

Embora apresentada em São Paulo numa sala, como é a do “Rosario”, boa sem dúvida mas não devidamente aparelhada para o justo efeito do “*Fantasound*” (a tentativa de dar ao som uma terceira dimensão, tornando-o corpóreo, como um líquido que invadisse tôda a sala e em que naufragasse em melodias a alucinada assistência), a ousada experiência de Walt Disney deixa, em quantos a

presenciam, uma inédita, estranha, imperecível impressão.

“*Fantasia*” é um concêrto ilustrado. Grande concêrto e grande ilustrações.

A chamada “visualização da música” não é uma novidade no Cinema. E muito menos no mais interessante dos seus ramos: o desenho-animado. Há uns dois anos, vi, no “Metro”, a “visualização” de uma das Rapsódias Húngaras, de Liszt, na qual se tentava dar às notas forma e côr: forma dessas tentativas trazia em si a geometria euclidiana; e côres primárias do espectro solar. Faz pouco tempo, nessa mesma tela, impressionou-me um “talkartoon” que contava a lenda do “Danúbio Azul”, ilustrando com muita inspiração a conhecida página de Strauss. Mas, evidentemente, nenhuma dessas tentativas trazia em si a intenção séria e a mensagem de Beleza que animaram Walt Disney e Leopoldo Stokowski — dois “nomes feitos” que não hesitaram em arriscar a sua popularidade numa aventura perigosíssima. E êste é justamente o primeiro valor de “*Fantasia*”. Êle chama-se simplesmente — *Coragem*.

Perfeita a realização? — Graças a Deus, não. Se a perfeição fôsse possível sob o sol, que bocejante monotomia a dêste mundo! O próprio Deus, cheio de tédio, arrepen-der-se-ia por certo de havê-lo criado assim tão divinamente insupportável! Não vou — porque não sei e porque não posso — comentar a

organização do programa musical e a sua execução pela Orquestra Sinfônica de Filadelfia, sob a regência do maestro Leopoldo Stokowski. Deixo tal especial tarefa aos especialistas, conservando-me, como todo prudente macaco, “no meu galho”. Quero tão somente dizer umas coisas “minhas” em torno da arte de Walt Disney.

Walt Disney é o fabulista do nosso século. Século necessariamente diferente dos anteriores, êle é necessariamente diferente dos anteriores fabulistas. O seu “movimento” psíquico é precisamente antagônico, contrário, oposto aos dos seus antecessores. Para Esopo, Fedro, La Fontaine, os homens eram como os bichos. Para Walt Disney, os bichos é que são como os homens. Em Luiz XIV, por exemplo, La Fontaine descobriu “un lion décrepit, goutteux, n'en pouvant plus”; ao passo que Walt Disney inventou um “Patinho Donald” arbitrário, e só depois a gente começou a achar outras gentes parecidas com êle. A “coisa” acontece assim: — “Como este retrato está parecido com você!” (isto é Esopo, Fedro, La Fontaine); ou então: — “Como você está parecido com aquele seu retrato!” (isto é Walt Disney). “Voilà”!

Assim, descobrindo que os bichos — e também as coisas: uma caçarola, um palito, uma flor, uma vassoira... — são ou podem ser

parecidos com os homens, Walt Disney é o antropomorfista por excelência. Sua arte resume-se nisto: O Antropomorfismo. Tudo, na natureza, é capaz de tomar a forma humana e agir como gente. Ponham-se êsse pensamento e essa sensação ao serviço da mais universalizável de tôdas as artes — a música — e ter-se-á a explicação e justificação de “Fantasia”. Oito grandes paginas musicais, dentro das quais Walt Disney viu inumeráveis coisas e bichos. Bichos e coisas inumeráveis nas quais o gênio do artista descobriu formas, ou atos humanos. Um “meio de expressão”, ou veículo, maleabilíssimo: — o Cinema na sua manifestação mais livre, isto é, no desenho-animado... Resultado: “Fantasia”.

Enquanto Walt Disney pratica o seu antropomorfismo puro, isto é, enquanto se limita à fantasia, enquanto transforma em gente as coisas e os bichos, está certo. Quando se reporta à forma humana natural, simples, está errado. Lembrem-se daquele horror que foram a “Princezinha”, o “Príncipe Encantado” etc., quer dizer, as criaturas humanas, em “Branca-de-Neve”? Pois vejam só o mesmo horror que são, em “Fantasia”, as Fadas do Orvalho (de “Quebra-nozes”, de Tchaikovsky), ou as metades homem e mulher dos Centauros e Centauras (da “Sinfonia Pastoral”, de Beethoven): parecem “girls” de qualquer “show” da Broadway. No entanto, qua pu-

ras maravilhas que são os cogumelos “sugerindo” chineses (no citado “Quebranozes”), ou a família tôda dos Pegasos (na “Sinfonia Pastoral”), agindo como... como a “Familia Hardy”, por exemplo!.

Mas essas imperfeições de *Fantasia* são até úteis ao conjunto maravilhoso: elas fazem realçar, pelo contraste, a excelência do todo.

A gente pode não concordar, de maneira alguma — e eu sou certamente dos que menos concordam — com a monstruosa, satírica, quasi perversa interpretação dada por Disney á “*Dansa das Horas*”, de Ponchielli, transformando o gracioso no desgracioso, o que há de mais leve (o vôo diáfano das *Horas*) no que há de mais pesado (um batepé grotesco de avestruzes, hipopótamos e crocodilos) ou com a absurda transposição, para as paragens clássicas do Olimpo, da simplicíssima inspiração e humaníssima intenção de Beethoven na sua muito terrena “*Sinfonia Pastoral*”. Mas não pode, de maneira alguma, deixar de achar um portento de sonho — discutível, arbitrário, sim, como tudo o que é sonho; mas, como o próprio sonho, fascinante — tudo o mais de que é feita “*Fantasia*”. Tudo o mais! A atrevida, estranha e impetuosa experiência feita com a “*Tocata e Fuga*”, de Bach, em desenhos e cores metafísicos, como que escapados, em estilhaços, da

solene arquitetura musical, quando, por exemplo, aquela “*fuga*”, representada por uma onda de sangue grosso e morno, se precipita como um tapete de purpura por uma escadaria de mármore alvo e sôbre êle vão pingando estrêlas loucas... Ou então, a “*suite*” de Tchaikovsky, “*Quebranozes*”, quando as volantes e matutinas Fadas do Orvalho enfiam suas missangas nas teias-de-aranha e despejam o seu aljofar no cálice das flores, para que o sol tenha onde brilhar sôbre a terra triste dos tristes homens... Ou então, a mais “*walt-disneyana*” composição de “*Fantasia*” — “*O Aprendiz de Feiticeiro*”, de Dukas — quando Mickey Mouse resolve ilustrar, muito à sua maneira, aquela história do pequeno serviçal de um grande mágico, que Luciano sonhara na velha Grécia, Goethe pusera em poema na Alemanha romântica de faiança e lúpulo, e Dukas transformara em música na França sensitiva de ontem... Ou então, aquela formação do mundo, 100% Pascal, Darwin e Wells, com todos os seus cataclismas formidandos, que Disney entreviu nas dissonâncias de hecatombe de que é feito o “*Rito da Primavera*”, de Stravinsky... Ou então, o demoníaco officio da morte, que êle fez nascer daquele “*sabbat*” infernal no cume lívido do “*Monte Calvo*”, iluminando com imagens de pesadelo a página satânica de Moussorgsky... Ou, finalmente, a calma lírial, azul e branca, da “*Ave Maria*”, de Schu-

bert, quando a floresta sobe para o céu em fustes finos que se curvam e se tocam no alto em ogivas góticas, transformando a natureza numa catedral de Paz erguida em mãos-postas para Deus...

Um "intermezzo", muito oportunamente colocado depois da trágica e asfíxiante "visualização" dada à violenta música de Stravinsky ("Rito da Primavera"), percorre, como uma corrente-de-ar, fresca e saudável, a sala. É a apresentação do "Senhor Som". Na tela escura, um fiozinho luminoso e vertical se insinua. Dir-se-ia um tubo fino de Gás Néon, aceso. Entra, tímido, da esquerda. Hesita, recua. Mas, a um convite animoso do locutor, ganha o centro da tela — e começa a exhibir as suas "habilidades." É uma tentativa exquisita, engraçada e principalmente preocupante de estabelecer-se um "gráfico do Som". De todos os sons: dos instrumentos de corda, de sopro, de percussão. Ele descreve plasticamente a voz de um violino, de um fagote, de uma bateria. É divertido, sim; mas, principalmente, como eu já disse, preocupante. A gente começa a cismar, a pensar numa porção de coisa que daí podem surgir... — É uma brincadeira? um passa-

tempo? uma simples curiosidade? — Mas não foram brincadeiras, passa-tempo, curiosidades que originaram as grandes descobertas, que fizeram Stephenson divertir-se com uma chaleira fervendo e Franklin empinar o seu papagaio de papel-de-seda?...

Ai estão as tão desalinhasadas quanto sinceras coisas que eu precisei dizer à margem de "Fantasia".

Podem os muito exigentes, ou muito maliciosos, querer insinuar que esta última experiência de Walt Disney é um "feitiço contra o feiticeiro": a fábula contra o fabulista. Podem pensar que, tentando agradar a Gregos e Troianos à "élites" e ao grosso público, com uma Grande Música e uns infantis desenhos-animados, Walt Disney e a sua "Fantasia" apenas ilustraram a moralidade daquela fábula do moleiro que quis "contenter tout le monde et son père". Mas o que nem mesmo os mais exigentes e mais maliciosos poderão jamais, em boa fé, negar é que, paradoxalmente, "Fantasia" é uma realidade. Esta realidade: a dignificação e glorificação do Cinema num Outro Cinema.

VINICIUS DE MORAIS — *A Manhã* — 27-8-941

Aí vai: reví "Fantasia" e confirmou-se a minha primeira impressão — sempre que falta o movimento, falta tudo ao desenho de Walt Disney.

Ora, (dizeis), quem sou eu para criticar Walt Disney, para querer descobrir a verdade sob o manto líáfano da sua "Fantasia"? Mas eu me permitirei ponderar que não se trata da verdade, mas de algumas verdades a dizer sôbre um homem que tenho em grande admiração. O simples fato de tê-lo em grande admiração dá-me êsse direito. Em geral, a gente pouco se importa com as coisas que não nos tocam de perto. Em Walt Disney tratou-me o artista e o homem. Por nada no mundo quereria dar a um tão ilustre visitante a primeira má impressão da educação indígena.

Falei, em crônica anterior, que "Fantasia" herdou os melhores e os piores motivos de Walt Disney. Realmente: às vezes o desenho é tão evidentemente ruim que se torna incompreensível a maravilha que se segue depois.

O êrro em si não me parece ser do desenho: o desenho de Walt Disney não tem pretensões artísticas. A arte nele decorre da movimentação: dessa harmonia de valores novos que só o grande animador soube concertar, em sua peregrinação, para o maravilhoso.

O que eu acho é que Disney pecou por ambição. Sempre que o

ataca o ímpeto de descrever a música de "vê-la", em valores de "cartoon", êle fracassa. Sempre que a música lhe arranca aquela espontaneidade de movimento, êle é inexecutável. Ninguém o supera nisso. Ê uma invenção sua, o melhor da sua criação.

Tenho para mim, gratuitamente é claro, que "Fantasia" nasceu mais da costela de Modesto Moussorgski que da de Paul Dukas, como corista. Não nego que a tentativa de animar o "Apprenti Sorcier", ao lado de Stokovski, tenha sido o primeiro passo, ia dizer quadro, para essa exposição tantas vezes mediocre. Mas a idéia original se parece muito mais com aquela da "Exposição de Quadros" onde Moussorgski musicou, em homenagem a seu amigo, o pintor Vitor Hartman, a sua galeria de óleos e aquarelas, realizando uma das mais belas peças descritivas da música moderna.

"Fantasia" é muito isso. Só que se sente nela o labor de imaginação no ato de fazer, o que não há na música de Moussorgski. Começando com a "Tocata e Fuga em Ré menor" do nosso tio João Sebastião Bach, que me horrorizou tanto as noites de menino com o seu movimento final de transfiguração, sem dúvida um dos três ou quatro maiores momentos da música no mundo, Walt Disney ataca de frente o problema da impressão

visual dos sons. E fá-lo com uma maestria digna da maior atenção. E' realmente um espetáculo fascinante ver o músico no seu espaço elementar, espécie de cosmos fulgurante e colorido, onde sons metéóricos se cruzam e se estilhaçam em tempo perfeito e com uma facilidade cujo teor poético não é difícil de alcançar. A experiência já foi feita com a nossa prezada "Rapsódia Húngara n.º 2", com um resultado até mais curioso. Trata-se de exercício, como Mallarmé fêz e tantos outros. Pouco traz de novo. Bach fica a léguas de tôda essa fantasia.

Com a antipática "Suite" de Tchaikovski, chamada "Quebra-Nozes", feita sôbre um conto patriótico de Hoffman ("The Nutcracker and the Mouse King"), Disney sente-se mais à vontade. Seus bons motivos começam a surgir. A dança dos cogumelos é excelente. A dos peixinhos também: sua deliciosa "Cléo", o adorável peixinho de "Pinocchio", reaparece em várias congêneres. A "Valsa das Flores" é esplêndida. Disney é uma força dessa natureza simples de bichos, flores e árvores.

No "Apprenti Sorcier" Mickey aparece. A música e a lenda não chegam a convencer. Disney supera de muito essa historieta sonora pouco interessante. A movimentação que dá ao final do quadro é admirável.

Terminando a primeira parte, Disney faz, a meu ver, a tentativa

mais séria do filme, embora nem sempre a tenha mantido igual. Do "Rito da Primavera" de Stravinski, tira a criação do mundo, tema que sempre achei da mais alta poesia. Quer me parecer (parecer, é claro...), que Disney tenha estudado seriamente nos paisagistas do "surrealismo", em Dali mais que todos, sem dúvida. Uma certa aglutinação de tons, de valores plásticos, que vão se repetir na "Noite no Monte Calvo", quando os fantasmas se evadem dos túmulos. Aqui também. Há coisas de grande beleza, de grande emoção poética. Mas de vez em quando as côres se misturam, se enrolam à Van Gogh, e o desenho perde por ambição. Disney devia ter ficado mais na paisagem pré-histórica, com seus mastodontes, seus desertos, sua angústia árida. De qualquer modo, é um bom instante de emoção no filme.

Senão vejamos: a "Pastoral" de Beethoven, que a má-sorte não sei porque fez descritiva; a pobre "Pastoral, cuja beleza não há bem como dizer, transforma-se numa verdadeira monstruosidade no desenho que Disney lhe fêz. Aqui não há desculpa. E' uma total droga. Essa "feérie" grêga, com seus centauros e "centaurettes", pois assim se chamam, é uma garrafada na cabeça no meio de uma boa festa de carnaval. Disney não poderia ter sido pior. Seus bonecos, meio gente, meio cavalo, são nefandos. Disney, aliás, nunca soube movimentar bonecos sem ca-

ricato. Haja vista em "Branca de Neve" com aquele príncipe e aquela princesa. Um mais dois igual a zero. Disney podia ter poupado Bach e Beethoven na sua "suíte a lapis de côr".

Mas, na "Dansa das Horas" êle supera tudo o que já fez anteriormente em matéria de movimento e cômico. E' assombroso. Nunca houve tanta felicidade, tanta naturalidade, tanta precisão, tanta côr como nesse excelente bailado de bichos. Degas não desreveria com mais graça um movimento isolado de "ballet" nessa série de movimentos perfeitissimos. Disney cria o milagre com as suas "ballerinas", uma avestruz e um hippopótamo. Aquí é Disney mais que Ponchielli, como deve ser. Agora, Disney, mais que Bach ou Beethoven, é um pouco forte...

O filme termina com uma sequência final fraca. No "Noite no Monte Calvo", de Moussorgski,

há instantes bem bons, embora aquele gênio do mal seja para capa de revista carioca de 3.^a classe. Em contraposição, desce a já intollerável "Ave-Maria" de Schubert, não por Schubert, mas pela "Ave-Maria", bem entendido, que se tornou uma espécie de convite à rápida melancolia. O desenho aquí é curioso, feito à maneira das gravuras japonêsas, tentativa vagamente vertical de atingir o gótico pelo oriente, se é que isso faz algum sentido.

Stokovski rege, com a perfeição e a liberdade de sempre. E tal é o desenho. Muito bom, muito ruim. Muito bom, sempre que Disney volta à "Silly Symphony"; muito ruim, sempre que se esforça, além da medida na procura do seu novo caminho. De qualquer modo, a experiência é interessante. Vale para provar que as artes se bastam a si mesmas, e que a arte de Walt Disney é o "cartoon".

CRUZ CORDEIRO — Diretrizes — 9-10-941

E' uma velha aspiração artística traduzir, em música, a beleza pictórica natural e os dramas íntimos da alma humana ou, ao contrário, expressar pelo desenho ou pela pintura, o que o som ou o espírito, apenas confiam ao ouvido ou ao coração.

Aquí mesmo, nesse "Rio, cidade de São Sebastião", na frase recente de um samba, em confronto,

talvez, com aquela "cidade maravilhosa" de marchinha anterior, ambos, porém, traduzindo o mesmo anseio em musicar encantos cariocas, já tivemos uma revista que procurou, sistematicamente, ilustrar, para seus leitores, descrições de obras-primas da música sinfônica. Foi a "Fono-Arte", revista da qual fomos um dos fundadores e diretores e que, naquele tempo e

em nosso meio, teve a curta vida das publicações culturais, pois durou apenas de 1928 a 1931. Gilberto Trompowsky e Luiz de Gonzaga foram dois dos artistas patrióticos que, interpretando passagens de obras sinfônicas descritas pela revista, ilustraram as páginas de "Fono-Arte" com desenhos, dos quais damos algumas reproduções.

Sendo, porém, a gama sonora paralela à gama colorida do espectro, bem depressa a tradução da música pela plástica da côr empolgou os artistas.

Em 1932, por exemplo, Paris via, na sala Pleyel, o pintor Gustave Bourgogne, que também era músico, exhibir quadros transpondo em pintura nada menos que as nove Sinfonias de Beethoven. As telas tiveram grande repercussão e se baseavam numa técnica preconcebida. O pintor executara um gráfico do campo orquestral, acentuando, como a agulha sôbre um disco fonográfico ou os sulcos sonoros sôbre um filme, o ritmo linear distribuído no dito gráfico segundo a mesma disposição instrumental clássica das orquestras sinfônicas. Baseado nesse gráfico, conforme os sons dos vários instrumentos durante a execução e de acôrdo com o lugar onde os mesmos se encontravam no gráfico. Bourgogne ia fixando no quadro, em côres, a sua interpretação plástica das obras sinfônicas do genial Beethoven. Chamou êle ao seu trabalho de "Pintura Musical" e, através de uma série de artigos

para "Le Courrier Musical" de Paris, cuidou de explicar ao público o que entendia por isso. . . .

Tratava-se, assim, pela primeira vez, de realizar a comunhão de uma arte estática como a pintura, como a arte dinâmica, e cinemática por excelência que é a música. . .

Se o resultado do pintor já foi notável, é fácil hoje imaginar o valor do vasto campo aberto por Walt Disney, lidando com o cinema colorido para o mesmo fim, através de desenhos e formas que podem ser plasmados ao infinito, ao sabor da mais extravagante imaginação.

Sôbre a película "Fantasia" de Walt Disney, porém, o próprio programa de sua primeira exibição no Rio, é que nos informa quanto a sua origem, isto é, nos dá a razão pela qual Disney se dispôs a plasmar em côr e movimento uma série de obras sinfônicas:

"A história do "Aprendiz do Mágico", de Paul Dukas, foi a origem de FANTASIA. Disney e Stokowski haviam resolvido fazer juntos um "short", e êsse foi o escolhido, porque a personalidade do aprendiz adaptava-se, as maravilhas, a Mickey Mouse. Terminado o "short", Disney resolveu fazer o mesmo às outras páginas musicais, isto é, ilustrar a música com desenhos".

Depois disso lembremos, numa rápida descrição, o desenrolar da peça em si mesma. O "Aprendiz do Mágico" ou "Aprendiz Feiticeiro", a que o próprio Dukas deu

o nome e forma musical definida de "scherzo", segue, de perto, uma famosa balada de Goethe e fêz grande sucesso logo na sua estréia, continuando até hoje, aliás, como peça obrigatória de repertório sinfônico.

No seu desenvolver orquestral são apresentados dois temas característicos, que se modificam e se alternam conforme a situação da história que descreve. O primeiro é entoado, grotescamente, pelos fagotes e, depois, repetido pelos pistões em surdina: é o motivo da vassoura. O segundo, que é o tema do aprendiz, aparece, inicialmente, nos agudos dos violinos e das flautas, acrescidos de ligeiros tóques de celesta. Em pequenas escalas bem expressivas, a orquestra descreve a água que, pelo chão, vai crescendo, jogada de baldes carregados pela vassoura tornada gente. Surge a confusão polifônica e, por vêzes, dissonante, numa vibração de cordas a demonstrar a preocupação do aprendiz e ritmos variados descrevem a luta que se passa a desenrolar, tendo como resultado o esfacelamento da vassoura pelo aprendiz. Há então uma pausa com esta vitória e, logo depois, o fagote, seguido por clarinete descreve o aparecimento dos inúmeros fragmentos da vassoura tornados outros tantos indivíduos. Os violinos, aflitos, desenvolvem, em modulação, a agonia do aprendiz, que fez a mágica do mestre e não sabe agora como pará-la. Os instrumentos da orquestra, admi-

ravelmente combinados pelo gênio de Dukas, reúnem-se para descrever a inundação e confusão geral, terminando a peça sinfônica com a plangência do segundo tema na clarineta, tema do aprendiz e que motiva o aparecimento final do mágico em socorro ao seu imprudente ajudante.

Há, portanto, perfeita identidade entre a música criada por Dukas e seu objetivo descritivo, isto é não se trata no filme de uma adaptação de Disney. A obra foi, originalmente, feita em função da história apresentada, onde, além de sua magistral execução cinematográfica, só temos a notar a popular figura do camondongo de Disney encarnando o aprendiz, o que não significa que um aprendiz com jeito de gente fosse menos expressivo. Essa perfeita interdependência da música com seu objetivo pictórico, porém, foi o que fez do "Aprendiz do Mágico" de Dukas, não só o motivo do empreendimento total como a melhor das realizações contidas em FANTASIA de Disney. Queremos dizer que as adaptações pictóricas como simples interpretação de idéias musicais, não são tão completas.

E a unidade fundamental do verdadeiro espectáculo é tal como se encontrava já na concepção de Wagner.

Realmente, sabemos que no famoso teatro wagneriano de Bayreuth na Baviera a orquestra fica escondida numa espécie de fossa, do que resulta uma parte ficar si-

tuada de baixo do palco, e a outra por baixo do primeiro plano das cadeiras da orquestra. Tal dispositivo representa o "abismo místico" de que falava Wagner, tendo por fim, conforme seu próprio idealizador, dar às harmonias, assim saídas de lugar indefinido, caráter puramente musical, isento dos elementos visuais dos executantes instrumentais. Essa preocupação de Wagner de não querer distrair o espectador, conservar sua atenção presa à cena, fazendo da música um excitante das impressões visuais, pode, portanto, ser considerada como uma concepção antecipada ou precursora do cinema falado e, ainda, do próprio cinema sonoro tipo Disney.

Com efeito, as harmonias saídas do famoso "abismo místico" do teatro da Baviera, destinam-se a prolongar e sublinhar os gestos, as palavras dos heróis da peça e transportar, imediatamente, o espectador ao domínio dos sonhos do drama wagneriano, onde tudo é mais homogêneo e mais puro.

Para ligar a intensidade da expressão de seu sonho à realidade, dispunha Wagner de dois elementos: o canto e a encenação. Esta, sendo um tanto pobre no teatro, poderia o artista ter voltado sua atenção para o canto. Mas Wagner foi buscar na orquestra o verdadeiro meio de ligação entre o sonho e a realidade. Foi buscá-lo na sua música sinfônica extraordinariamente descritiva e poderosa, saindo daquele "abismo místico".

E nestas condições, com efeito, a música de Wagner parece mais emocionante do que em simples concertos sinfônicos. Não é por isso atoa, que seu teatro tenha tido sempre enchentes de musicófilos, vindos de tôdas as partes do mundo, para assistirem às temporadas wagnerianas que ali se realizam periodicamente.

Podemos, assim, imaginar que se Wagner dispusesse dos imensos meios de encenação ou de desenho que hoje oferece o cinema, teria escolhido a música orquestral e a encenação, deixando de lado o canto ou as palavras, já de importância tão secundária nos seus dramas musicais. E, nesse caso, estaríamos hoje apreciando obras-primas em sinfonias óticas e auditivas.

Com efeito, imaginemos essa coisa extraordinariamente dinâmica que é a "Cavalgada das Valquírias", transposta para tela e vista por Wagner, acompanhada de sua música! Que cuidados o mestre não teria para que o espectador tivesse a impressão mais fantástica dessa louca cavalgada? Figuremos ainda a "Cena do Fogo" e o "Adeus de Wotã", com a cortina de chamas ondulantes encobrendo o rochedo, tudo isto, pelos meios cinematográficos modernos! Imaginemos, por fim, o que faria Wagner, por intermédio de simples formas em movimento, para redobrar o poder de sua música fúnebre do "Crepúsculo dos Deu-

ses", que já contém tanta força sugestiva!

Tôdas essas reflexões nos levam, finalmente, a indagar por que é que não existe, atualmente, uma mais completa colaboração entre os compositores de novas músicas e os encenadores? Cinema e música devem marchar de mãos dadas. Não se trata de compor música para filmes ou vice-versa, nem tão pouco de procurar fixar a alma musical de certas criações quase impossíveis de fixar como as de Bach, mas sim cuidar que a ima-

gem e o som sejam concebidos, simultaneamente, por um mesmo cérebro, ou por dois na mais íntima das colaborações. Assim marcharemos para o verdadeiro ESPECTACULO, que, parece, cedo ou tarde virá eclipsar quase totalmente as obras teatrais e cinematográficas, pois a cena será comentada pela música, produzindo nos espectadores impressões infinitamente mais intensas e mesmo porque a concepção da arte vem evoluindo para formas cada vez mais cerebrais e esquemáticas.

Industrias Reunidas BACCHI

USINA HIDRO-ELETRICA

FÁBRICAS: Macarrão — Cerveja — Gelo — Raspa de Mandioca

MÁQUINAS: Algodão e Arroz — Serraria.

COMPRA E VENDA DE CEREAIS

Avenida Floriano Peixoto — Fone: 435 — BOTUCATU



Prefira sempre, em todos os momentos os produtos da

Cervejaria BACCHI

CERVEJAS: "Princesa" — "Pilsen" — "Cristal" — "Moreninha"

— "Bugrinha" — "Munchen" e "Malzbier"

REFRESCOS: "Guaraná" e "Soda Limonada"

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 Penteadó, 165

Caixa Postal, 4077

Telefone: 2-5133

Filial em Santos e agências em Bariri, Garça, Guararapes, Ibatinga, Itapéva, Itú, Pindamonhangaba, Piratininga, Rio Claro, Sertãozinho, Sorocaba, Vera Cruz e Atibaia

OBJETOS DE ARTE — DECORAÇÕES

LEVY

arte antiga e moderna

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

LA FONTE

A FECHADURA QUE FECHA E DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e Azulejos, Conjuntos Coloridos, Materiais para construções, Sanitarios nacionais e estrangeiros.



Visite nossa exposição permanente

Carvalho, Meira & Cia. Ltda.

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



As viagens em transatlânticos e as excursões automobilísticas, já haviam determinado certos requintes nos artigos próprios para os viajantes cultos.

Agora, para as viagens aéreas, as malas e demais objetos devem apresentar uma extrema delicadeza aliada a uma perfeita durabilidade.

Visite V. S. a

CASA FUCHS

onde encontrará o que de melhor e de mais distinto existe no gênero.

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

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:

BOTUCATÚ — CAMPINAS — CRU-
ZEIRO — JABOTICABAL — JACA-
REI — JAÚ — LENÇÓES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSÚ — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

**PRUDENCIA
CAPITALIZAÇÃO**



**VINTEM POUPADO
VINTEM GANHO**

CLIMA

GUILHERME DE ALMEIDA — O romantismo brasileiro	3
ANTONIO CANDIDO — O romance vendeu a sua alma	26
ALUISIO BUARQUE VIEIRA — Guy de Maupassant	33
ÁLVARO DE ABREU — Poemas	40
FRANCISCO DE MARCHI — Uma solução em qualquer parte (conto)	44

LIVROS

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ — “A Sereia Verde” — Antonio Candido	48
TASSO DA SILVEIRA — “Só tú voltaste?” — Antonio Can- dido	53

MÚSICA

Uma voz da platéia — Ruy Coelho	56
“Canto do pastor” — Alvaro Bittencourt	60
Nota a respeito de Slonimsky — A. B. L.	64

ARTES PLÁSTICAS

Problema — Lourival Gomes Machado	67
---	----

TEATRO

Nota sobre uma interpretação de Gil Vicente — L. G. M. ...	73
--	----

CINEMA

“Le Dernier Tournant” — P. E.	80
Artigo sobre “Cidadão Kane”	82

ECONOMIA E DIREITO

O Socialismo Utópico — Roberto Pinto de Souza	83
Uma revista séria — S. R.	95

VARIEDADE

Opiniões sobre “Clima”	97
Um grupo novo	100

CLIMA

Revista Mensal

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

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

S. PAULO — BRASIL

Publicaremos qualquer trabalho, especialmente de novos e inéditos, estando êle dentro dos moldes desta revista e parecendo à direção digno de ser revelado ao público.

As colaborações devem ser endereçadas 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.

Dirigem as sessões:

Livros: Antônio Candido de Mello e Souza — Rua Goiaz, 7.

Música: Antônio Branco Lefèvre — Rua Itambé, 367.

Artes Plásticas: Lourival Gomes Machado — Rua Franco da Rocha, 402.

Teatro: Décio de Almeida Prado — Rua Itambé, 505.

Cinema: Paulo Emilio Sales Gomes — Rua Veiga Filho, 323.

Economia e Direito: Roberto Pinto de Souza — Rua Barra Funda, 138.

Ciências: Marcelo Damy de Souza Santos — Avenida Tiradentes, 695.

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 ROMANTISMO BRASILEIRO

Quando da benemérita Sociedade de Cultura Artística de S. Paulo recebi a tão honrosa quão imerecida incumbência de vir falar aqui sobre o Romantismo Brasileiro, na série de conferências comemorativa da revolução espiritual que, há mais de um século, reformou o mundo dos sentimentos humanos; ao refletir um pouco sobre a tese generosa que generosamente me era confiada, fui, sem querer, por uma inevitável associação de idéias, rodando pelo meu passado abaixo, resvalando, mental e retrospectivamente, por êste aqui, êsse outro alí, aquele outro além de vários "momentos" de minha vida literária. E, nessa descida mais ou menos sentimental ao longo e até o fundo de mim mesmo, eis que vou ter a certo estudioso instante em que eu resolvêra construir, para meu próprio uso e gôso, e dedicado "ad me ipsum", como uma Tôrre de Marfim — mais uma Tôrre de Marfim! — uma dessas clássicas "classificações" para o estudo da História da Literatura Brasileira, no gênero daquelas que, "ad usum Delphini", têm elaborado ponderados e substanciosos tratadistas nossos. Não é a minha uma sábia, erudita classificação, como foi a de Ferdinand Wolf, ou a de Fernandes Pinheiro, ou a de Sílvio Romero, ou a de José Veríssimo, ou a de Ronald de Carvalho. Não. É a minha apenas uma classificação... romântica. Romântica! E por ser tal — ah! o prestígio

das palavras! —, e por ter eu que tratar do Romantismo Brasileiro num curso comemorativo do Romantismo, nessa minha romântica locubração me detive maquinalmente e a ela me reporto, neste instante.

Partindo de dois princípios ao mesmo tempo — do aristotélico “nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu” e da convicção minha de que a literatura, como a alma dos povos, não vive em matemáticos círculos astronômicos, mas em fortuitos ciclos mentais — eis como armei o meu quadro sinótico para o estudo da literatura brasileira: — Ela acompanhou “pari passu” a nossa vida política e social. Foi literatura do Brasil-Território e literatura do Brasil-Nação; e, tanto neste como naquele período, foi primeiro sentimento e depois consciência. Quatro fases, pois, se desenham, nítidas: — I) Sentimento da Terra, II) Consciência da Terra, III) Sentimento da Nacionalidade e IV) Consciência da Nacionalidade. Explicando: — Brasil-Território — I fase — Sentimento da Terra, isto é, cronologicamente, de 1500 a 1601 e, historicamente, da descoberta da terra à descoberta das minas: II fase — Consciência da Terra, isto é, cronologicamente, de 1601 a 1750 e, historicamente, da descoberta das minas à Conjuração Mineira; Brasil-Nação — III fase — Sentimento da Nacionalidade, isto é, cronologicamente, de 1750 a 1822 e, historicamente da Conjuração Mineira à Independência; e afinal — IV fase — Consciência da Nacionalidade, isto é, cronologicamente, de 1822 até nossos dias, e, historicamente, da Independência em diante.

Vou avistar do alto, num vôo rápido, as três primeiras dessas quatro fases da nossa existência política e intelectual; e, afinal, demorar-me na última, que corresponde ao nosso Romantismo.

Sentimento da Terra — foi o pasmo do homem branco do achamento, da catequese e da colonização ante a avassaladora beleza e a acabrunhante grandiosidade da terra

amorfa, misteriosa e dominante. Foi o forasteiro possessor exprimindo na sua língua ariana, já complicadamente mestiçada na Península, o seu êxtase tonto, e mandando à sua velha terra novas da terra nova, e desta dizendo, como Pero Vaz Caminha, que “em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo”; ou como Nóbrega, que “é tão grande que, dizem, de três partes em que se dividisse o mundo, ocuparia duas”; ou como Anchieta, que “toda ela é um jardim em frescura e bosques e não se vê em todo o ano árvore nem erva seca”; ou compondo, como Bento Teixeira Pinto, as oitavas-rimas derramadamente laudatórias da sua “Prosopopéia”; ou contando à gente da Doce França, “en langage françois et sauvage”, como contou Jean de Léry, o sonho de flibusteiro, que teve, aqui “où Villegaignon print terre”, de uma “France Antartique”, onde, em colóquio, o hospitaleiro chefe Tupinambá lhe diz: — “Exultemos das gentes que nos procuram. O mundo é o nosso bem; êle é que nos dá os seus bens”...

Conciência da Terra — foi a gula do conquistador ante a revelação das minas, quando a loucura das riquezas surpreendidas no ventre violado da terra virgem, incendiou as imaginações e acicatou as atividades. Já as “bandeiras” paulistas disparavam doidamente terras-a-dentro e rios-acima, e a gricultura florescia, e o pastoreio proliferava, e a mineração fervilhava — e o homem, acordado do seu pasmo primeiro, deslumbrado e deleitado, saciava-se de bens. Um sentimento novo — o medo — assalta-o então: o homem rico teme uma investida estrangeira e inimiga, e sente intuitivamente o perigo e instintivamente a necessidade de defesa, e começa a compreender o valor do que é seu e a experimentar uma coisa diferente, inédita, que é quase patriotismo... É a consciência da terra. É Gregório de Matos, primeiro a explodir de íntima revolta contra a submissão cega à metrópole: o “Boca do Inferno” satirizando, brasileiramente já, os “unhates”, os “reinóis”,

os “maganos”. É Botelho de Oliveira explicando “os frutos e legumes que dão a Portugal muitos ciumes”. É a paz abastada da Baía florindo em Academias que daí se propagam pela Colônia tôda: a dos “Esquecidos”, a dos “Renascidos”, a dos “Felizes”, a dos “Seletos”, a “Arcádia Ultramarina”... É o judeu Antônio José. É o “Peregrino da América”, de Nuno Marques Pereira. São os “Eustáquidos”, de Frei Manoel de Santa Maria Itaparica... É, enfim, um como pressentimento já da nacionalidade precipitado no fundo do sentimento nativista dêsses que acabavam de descobrir para a sua terra duas fortes razões-de-ser: a riqueza e o povo...

Sentimento da Nacionalidade — foi a primeira reação do homem contra a tirania física da terra e a tirania política da metrópole. Foi quando, entre outras falas já nossas pela alma e pelo corpo, isto é, pelo pensamento e pela expressão, se ouviu a nossa primeira e corajosa “poesia do povo” cantando nos lambuzados lundús crioulos de Lereno, o “fulo” Caldas Barbosa; e na sátira irreverente e xenófoba das anônimas “Cartas Chilenas”; e nos poemas, já todos profundamente penetrados de uma ânsia de ser brasileiros, de celebrar tradições, de quebrar cadeias, de castigar costumes, de construir nacionalidade, que escreveram a sangue, lágrimas e suor Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Claudio Manoel da Costa, Tomaz Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga... Estes foram as luzes precursoras que nos anunciaram, de longe, a...

Conciência da Nacionalidade — isto é, o Romantismo Brasileiro. Duas palavras formando uma expressão: “Romantismo” e “Brasileiro”. Vamos deixar que paire alto ou flâne solto, primeiro por essas duas palavras separadas e, depois, por essas duas palavras juntas, o nosso pensamento. Primeiro, “Romantismo”; depois, “Brasileiro”; e, afinal, “Romantismo Brasileiro”.

Romantismo... — Mas, o que será isso, precisamente? — “Junção da poesia cavalheiresca medieval com as lendas religiosas”, de que falava Madame de Staël? Ou, segundo Sthendal, “apresentação das obras literárias com o fito de proporcionar ao homem cansado a maior soma possível de prazeres”? Ou então, na definição de Vitor Hugo, “expressão livre do belo indiferente — sublime ou grotesco, bom ou mau, triste ou alegre”?... Seja o que for. O que é certo é que veio da Alemanha. Musset e Byron confessam que Goethe foi o precursor “da nossa melancolia”; e Madame de Staël, no seu livro “De l’Allemagne”, definindo o Romantismo pela negativa (“o Romantismo *não é* o Classicismo”), busca e revela a origem germânica do termo — “romantismo”. E, vindo do sonho angelico e infeliz da Alemanha do Werther, passou à Inglaterra do Manfredo e à França do René. “Weltschmerz”, “intoxication”, “mal du siècle”... Um indefinível estado-de-espírito; reforma de ideais; abandono à melancolia; preferência pelos tons fanados da terra e da vida: outonos, crepúsculos, ruínas, aguas quietas, vontade dorida de sofrer e morrer, desejos de heroismos impossíveis e de sacrifícios insensatos, gosto do martírio, mansa compaixão, tumultos interiores, inquietude, abatimento, morbidez religiosidade, desconsolo, tédio, dúvida, descrença, pessimismo, fatalidade... Esse, o sentimento. Dele passou-se à ação. Ação exaltada, mas eficaz. Ruíu e esfarelou-se a estátua rígida, teza e castiça do classicismo, à investida da insubmissão romântica. E da poeira erudita do ídolo derribado surgiu o homem afirmativo da própria personalidade. Era *o domínio do individualismo sobre a norma clássica*.

Ora, no seu sentido e na sua feição de dominante estado de revolta espiritual, não podia o Romantismo deixar de afetar também o humaníssimo sentimento de pátria. O Romantismo tinha que ser também, no fundo, um movimento patriótico. E foi. No seu citado “De l’Allemagne”, já Madame de Staël dizia: — “Somos franceses e cristãos:

não podemos, como franceses e cristãos, imitar os pagãos. Seria *impatriótico*... Também Sthendal, que no século se chamou Henry Bayle, no seu manifesto "Racine et Shakespeare", patrioticamente combate tôda imitação do que é estrangeiro: e o herói de "Le Rouge et le Noir" plenamente justifica êsse combate. Pois bem, si assim foi em países já de velha e inabalável formação, que *não* precisavam de incitamentos patrióticos, — o que não viria a ser o Romantismo numa terra nova de gente nova com sentimentos novos, numa terra de outrem que estava querendo ser dela mesma, que apenas começava a sentir a consciência da nacionalidade? O Romantismo, nestas cabralianas plagas, tinha que ser — e o foi — fundamentalmente patriótico, essencialmente...

Brasileiro. Creio mesmo que não houve, até hoje, nada mais brasileiro do que o nosso Romantismo. Nem mesmo o jogo-do-bicho ou o samba, o "foot-ball"... Tive eu mesmo ocasião de notar e afirmar isso num prefácio, que me foi dado escrever, para uma recente edição da "Iracema" de José de Alencar. Vou cair no "poncif" de uma auto-citação. Escreví eu nas páginas de rôsto dessa obra: — "Libertação espiritual, o Romantismo, providencialmente, ou melhor, brasileiramente (pois que no Brasil tudo é providencial...) coincidiu, entre nós, com a libertação política. Êle fez, simultaneamente, uma literatura e uma Constituição. E, na sua entusiástica feição de revolta nativista, agressivamente patriótico, o Romantismo, com as mesmas mãos com que fez uma pátria quis criar também uma língua. Orgulhoso da sua mestiçagem mais ou menos consumada e da sua independência oficialmente afirmada, o brasileiro pôs-se a escrever, então, não propriamente a língua que falava, mas a língua que julgava dever falar. Irreverentemente saturou o branco idioma do descobridor de quanto barbarismo lhe ocorria — indianismos ou africanismos —; adotou, usou, abusou e gosou as populares corruptelas de forma e deturpações de sentido: tor-

ceu a sintaxe, como um cipó flexível, a seu capricho...; aclinou, enfim, a prosódia, exagerando, no falar vagaroso, o esparramado das vogais abertas, lentas, moles... Era uma romântica maneira de sublinhar literariamente a nossa emancipação política. Malsinaram-na, naturalmente, puristas dalém e daquem Atlântico. Castilho, em árdua polémica, discutiu com José de Alencar a azêda rebelião. José Veríssimo chamou a isso de “desavisada prática da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”...

Ora, todos os grandes eventos da humanidade tiveram sempre os seus profetas, os seus precursores. Estes são como aquele superficial, levíssimo franzir da água, que denuncia a onda; aquele rosado ténue do céu, que antecipa a aurora; aquelas “vírgulas” espirituosas, nos cantos dos lábios e dos olhos, que antecedem o sorriso... ou o beijo... E se eu tivesse que apontar um precursor do fenómeno romântico-político brasileiro — um, autêntico, genuíno, completo, em quem se fundissem o homem-de-letras e o homem-de-estado, o escritor e o político; um Anjo da Anunciação, legítimo intermediário entre duas fases (a do sentimento e a da consciência da nacionalidade) —; se eu tivesse que apontar esse iluminado, o meu pensamento iria fatalmente parar sôbre aquele paulista que se chamou José Bonifácio de Andrada e Silva, no século, Américo Elísio, nas letras, e “O Patriarca da Independência”, na História. Ele é uma balisa nítida: marca o limite exato entre os últimos clássicos e os primeiros românticos, entre os árcades da Conjuração Mineira e os próceres da Independência, entre o sentimento e a consciência da nacionalidade. Num autorizado “Elogio Histórico de José Bonifácio de Andrada e Silva”, lido na sessão pública da Academia Real das Ciências de Lisbôa, em 15 de maio de 1877, o puríssimo purista que foi Latino Coelho pronunciou, entre outras, estas puras palavras: — “Se for necessário comprovar mais uma

vez esta verdade intuitiva — e contudo tantas vêzes contada pelo preconceito ou pela inveja —, de que o talento n seus graus mais eminentes é igualmente prestadio nas qu tas cogitações da literatura e da ciência e nas tempestuos turbações da vida pública, nenhum exemplo se nos pode deparar com mais persuasiva autoridade do que o do ben mérito varão a quem hoje, em nome da Academia, venl prestar as honras soleníssimas, com que ela tem por timbr e por costume inscrever os nomes mais illustres no livro oiro do seu patriciado literário...”.

Apesar de sábio, estadista, sociólogo, político, patri ta, orador, moralista — ou talvez por ser tudo isso ao me mo tempo —, José Bonifácio foi, antes e acima de tud poeta. Assim, o nome que, de preferência, neste ponto de ta minha arenga, pronunciarei, não será o de José Bonifac de Andrada e Silva, mas o de Américo Elísio. E o se título, que agora declinarei, não será o de bacharel em d reito civil e filosofia pela Universidade de Coimbra, nem de lente dessa escola famosa, nem o de cientista acuradís simo, nem o de sócio e secretário perpétuo da Real Acade mia das Ciências de Lisbôa, nem o de Fundador do Império nem o de Patriarca da Independncia, nem o de ministro d Estado, nem o de deputado à Constituinte, nem o de tuto de príncipes... , mas simplesmente o título de poeta.

Não é difícil situar com precisão a Américo Elísio n poesia brasileira. Já Veríssimo o classificava “um árcad imbuido de filintismo”... Ligado estreita, visceralment à vida política da nascente nação e, em virtude dêsse laço mandado para o destêrro, em Bordéus, nos seis anos d melancólico mas fecundo exílio foi que sentiu Américo Elísio brotar em si o que lhe faltava para ser completo: o poeta. E, nessa sua poesia de expatriado ,teve necessaria mente uma unica musa legítima e nostálgica: a Pátria Vejo-o, pois, diretamente descendente dos sonhadores pa triotas da Escola Mineira. Vejo-o continuador natural dos Inconfidentes Poetas. Literária e politicamente, a Incon-

fidência fôra o pressentimento da nacionalidade. Se, politicamente, foi a primeira revolta contra a opressão da metrópole, literariamente foi também uma espécie de pre-romantismo: a primeira rebelião contra a natureza dominadora e esmigalhante. Dois séculos havia durado a ação da terra e a sujeição do homem. A beleza ativa da terra empolgara o fator humano. O homem tinha em si três sangues oprimidos, em luta constante e, por isso mesmo, facilmente domináveis pelo ambiente: o sangue exilado, dorido de saudades e envenenado de cobiças; o sangue barbaço revoltado contra as brutalidades da invasão branca; e o sangue negro, esguichado de todos os poros pelo azourrage do mandão. E, odiando-se entre si, mas maquinalmente, instintivamente buscando-se para a coletiva adoração e defesa da terra, pouco a pouco, à proporção que se vão amalgamando as raças inimigas, e confundindo os interesses contrários, vão-se anulando, por inativas, as iras recíprocas. E o homem cruzado centraliza-se, unifica-se para reagir contra a agressão estrangeira. É que, já conciente da terra tornada legitimamente sua pelo trabalho comum, começa a experimentar a sensação da completa posse física, o prazer de ser dono. E vai dominá-la. Vão-se inverter os papéis: ao predomínio do exterior sobre o homem passivo vai suceder a ação deste sobre o meio. Porque, forte pela coesão, o fator humano já é povo. E a terra já não é apenas terra: é país. Povo e país — o Brasil já é quase uma nação. Falta-lhe somente — o quê? — Um brado nas margens de um ribeiro, um monarca, uma constituição. Simples formalidades...

É na nossa primeira, frustrada mas gloriosa tentativa de emancipação política — a Inconfidência Mineira — que tem o seu primeiro estremecimento de vida a nossa Pátria. E é preciso não esquecer, em honra das nossas letras, que esse movimento libertador brotou das camadas cultas da sociedade, do seu nascente sentimento nacionalista. Foi

um sonho de poetas que vitimou poetas. E é preciso admirar essa gente que foi patriota antes de ter uma pátria.

Passaram, ficando, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Claudio Manoel da Costa, Tomaz Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga. Vieram e passaram, ficando líricos, épicos, satíricos... Foi-se o fim do Século XVIII. À sombra patriótica e desgraçada dêsse tumultoso fim-de-século, povoado do pesadêlo libertário da Inconfidência, em que perpassava, num halo, o espectro branco do Tiradentes dormitaram, bocejando, os primeiros repousados anos do Século XIX, num sono levemente agitado de temores e dúvidas, de frouxas tentativas de renovação — continuação daquele sonho tormentoso de Minas, a terminar na madrugada paulista e livre do Ipiranga. Muitos anos antes, já a Colônia, política e economicamente sobrepujara a metrópole. Era Reino. O trono, ainda português, plantara-se no Rio de Janeiro. Os portos franquearam-se ao comércio universal. Gemeram os primeiros prelos dos primeiros jornais. E nesse ambiente mais calmo e propício, já agora utilmente adubado para a semente da Independência, vicejaram “poetas menores”, mas fundamente nacionalistas na sua poesia. E apareceu um “maior” entre esses “menores”: Américo Elísio. A sua poesia, paralela à sua ação política, é a única que se inspira diretamente no momento nacional, a que reflete o povo e o país de então, a que traduz a aspiração e a inspiração brasileiras. No seu exílio, em Bordéus, publicou Américo Elísio as suas “Poesias Avulsas”. É essencialmente o poeta da Pátria Nova: soube fazer versos como soube fazer pátria. Raras são, nesse seu livro, as páginas que não cantam o Brasil. Afirma José Veríssimo que, na obra poética de Américo Elísio, “só” têm valor os poemas “inspirados na sua paixão de repúblico fundamente ferido na sua soberba, ou em que êle mais misturou essa paixão”. Está certo. Desterrado, chorando o afastamento da pátria, Américo Elísio suspira:

“Amei a liberdade e a independência
Da doce, cara pátria a quem o luso
Oprimia sem dó, com riso ou mofa:
Eis o meu crime todo!”

Mas, nunca na sua queixa contra os homens, feriu propriamente o Brasil. São lapidares e vivem à flor de todos os lábios e no fundo de todos os corações estes versos da sua “Ode Aos Baianos”:

“Qual a palmeira que domina, ufana,
Os altos tôpos da floresta espessa,
Tal bem presto há de ser no Novo Mundo
O Brasil bem fadado”...

Lírico, nem nas doçuras dos idílios, ou nos arroubos da paixão, esquece a Pátria:

“Ah! não digas, ó zoilo, mal do vate
Se ainda se acolhe de Narcinda ao seio,
Pois no meio do sonho e dos amores
Também co'a Pátria sonha”...

Nem tampouco no prazer anacreôntico em que quis afogar, no exílio, a saudade do Brasil, consegue o poeta negar o berço:

“Em bródio festivo
Mil copos retinam,
Que a nós não nos minam
Remosos cruéis;

Em júbilo vivo
Juremos constantes
De ser como dantes
A' pátria fiéis”!

Já antes, falando da Pátria a Dom João VI, aconselhava o poeta à magestade:

“Este imenso país, mimo do céu,
 Que deve merecer-te amplos cuidados...

 Ilumina teus povos, dá socorro
 Pronto e seguro ao índio tôsko, ao negro,
 Ao pobre desvalido: então, riqueza
 Teus cofres encherá”.

E ei-lo, no extremo de sua atribulada velhice, recusando do primeiro monarca brasileiro honrarias e graças e pedindo apenas que, após a sua morte, mercê única, lhe pusessem na sepultura uma pedra rústica, que o Estado custeasse e que trouxesse esta inscrição:

“Eu desta glória só fico contente:
 Que a minha terra amei e a minha gente”!

“Américo Elísio não foi um árcade de salão: foi um homem que, seguindo o conselho de Goethe, fez da sua dor um poema” (Ronald de Carvalho). Que poema foi êsse? — Foi essa verde e linda e livre e conciênte imensidão de terras e gentes, que êle nos legou, e a que soube dar um único ritmo — o ritmo da Liberdade — e uma única rima — uma rima para Pátria...

* * *

Dêsse ritmo e dessa rima derivaram todos os ritmos e tôdas as rimas do nosso Romantismo, ao mesmo tempo político e literário. Foram principalmente poetas os nossos homens de letras, porque foi principalmente poesia a nossa Independência e foi principalmente poesia o nosso Romantismo. Ah! o...

Romantismo Brasileiro! Descendente do pensamento político e literário do Patriarca, o romantismo brasileiro exasperada, acintosamente patriótico — mais que isso: jacobino mesmo — pelos temas e pela língua — é todo um só

poema de um só poeta. O poema é o Brasil; o poeta é o brasileiro. Brasil selvagem de tabas, palhas, penas e paus — Tupã!; Brasil negro, mazombo, de sensalás, troncos e quilombos; Brasil branco de deportados enobrecidos pelo trabalho, pela revolta e pela libertação. Brasileiro nostálgico, cheio da *poracé* das lendas verdes, dos mitos tóscos, dos pensamentos livres como rios e flechas a correr sob luas e folhas; brasileiro das modorras africanas, cheio do *calundú* dos desertos amarelos e afogueados, das palhoças feiticeiras sob os olhos do Zambí trombudo e das estrêlas claras; brasileiro marujo, cansado das “singraduras do caminho” nas proas altas, cheio da *saudade* remota de um reino bonito, heróico, religioso de cristãos e moiras enamorados... E êsses três sentimentos — poracé, calundú, saudade — iguais no fundo mas diversos na forma, entrelaçados na afirmação da Pátria recém-nascida, são, de fato, o nosso Romantismo todo. Romantismo índio, Romantismo negro e Romantismo branco.

Índio... — É índio o Romantismo Brasileiro pelo seu ardor bélico, pelo seu anseio de liberdade, pela sua psicologia revoltada, pela sua emoção simples ante as coisas coloridas e pitorescas da terra selvagem, cantando no boré guerreiro e no maracá sinistro de Gonçalves Dias que, na pátria ou exilado, foi como o nosso índio que

“...errante vaga,
Mas por onde quer que vá
Os ossos dos seus carrega;
Porisso onde quer que chega
Nunca dos seus longe está”....,

e que sabia, na introdução do seu poema “Os Timbiras”, que

“Como os sons do boré soa o meu canto
Sagrado ao rudo povo americano”...;

e que a sua pátria era

“...êste vasto,
Fronroso praino, estes vestidos serros,
E o imenso azul dos céus”...;

e que todo brasileiro, conciente do que é seu, é como o Piaga desconfiado do seu canto de terror:

“...Nossas matas demanda, fareja
Êsse monstro... Que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!!

Vem trazer-vos crueza, impiedade,
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a massa valente,
Profanar manitôs, maracá!

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribu tupí vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de escravos,
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser”...

É índio o Romantismo Brasileiro na “Confederação dos Tamoios”, de Gonçalves Magalhães, onde, ritmada pela verde música dos nossos rios preguiçosos, entoa o selvagem a ondulante “Canção da Canoa”:

“Voga, canoa, que é maré de amigo;
Ligeira voga sem temor das ondas;
São braços fortes que aquí vão remando,
Braços tamoios que a remar não cansam”...

É índio, na corajosa cabocla de Junqueira Freire, que canta:

“Sou índia, sou virgem, sou linda, sou débil,
— É quanto vós outros, ó tapes, dizeis!
Sabei, bravos tapes, que sei com dextreza,
Cravar minhas setas nos peitos dos reis!”...,

e na sua “Dertinca”, e naquele soneto que conclue:

“...Marchai, que ao livre nem o céu suplanta,
E o índio do Brasil, sem elmos duros,
No olhar, somente, os déspotas espanta!”...

É índio o nosso Romantismo na “Voz do Rio”, de Casimiro de Abreu:

“Nosso sol é de fogo, o campo é verde,
O mar é manso, nosso céu azul...

.....
Tupã, quem troca pelo pátrio ninho
As ventanias dos vergéis do Sul?..

É índio, na “Juvenilia” de Fagundes Varela, o cantor de Anchieta e das “Vozes da América”:

“Assim passava eu no mundo,
Como nas noites de estio,
Ao sôpro do vento brando,
Rola o selvagem cantando
Na correnteza do rio...”,

ou naquele seu êxtase incontido de nativo ante “As Selvas”:

“Selvas do Novo Mundo, amplos zimbórios,
Mares de sombra e ondas de verdura,
Povo de Atlantes, soberano e mudo,
Em cujos mantos o tufão murmura...

.....
Pátria da liberdade, antros profundos!
Vastos palácios! eternos castelos!
Mandai-me os gênios das sombrias grutas
Dos meus grilhões espedaçar os elos!”...

É índio ainda o Romantismo Brasileiro nos “Jesuitas” do estrepitoso Castro Alves:

“Um dia, a taba do tupí selvagem
 Tocava alarma... Em baixo da folhagem
 Rangera estranho pé...
 A cabocla da rêde ao chão saltava,
 A seta hervada o arco recurvava...
 Estrugia o boré”...

E é índio, enfim, no “Tumulto Selvagem” da cabocla de Melo Moraes — o último romântico:

“Dorme a serrana o derradeiro sono
 Entre os coqueiros do silente val,
 Por onde, ao por da tarde, as aves cantam
 À fresca sombra do país natal”...

Negro... E’ negro o Romantismo Brasileiro enquanto se apieda da dor resignada do escravo, e por êle combate, clama ou chora — como nos vôos de condor da poesia abolicionista de Castro Alves, eloquente e fragorosa quando sauda a “Palmares”:

“Palmares, a ti meu grito,
 A ti, barca de granito,
 Que no sossôbro infinito,
 Abriste a vela ao trovão,
 E provocaste a rajada,
 Solta a flâmula agitada
 Aos urros da marujada
 Nas ondas da escravidão!”...;

ou, sobretudo quando blasfema, no estrondo dorido das “Vozes da África”, ou geme com os pretos desgraçados no porão do “Navio Negreiro” que traz na pôpa o

“Auriverde pendão da minha terra
 Que a brisa do Brasil beija e balança,
 Estandarte que à luz do sol encerra
 As promessas divinas da esperança...
 Tu, que da liberdade após a guerra
 Foste hasteada dos heróis na lança,

Antes te houvessem rôto na batalha
Que servires a um povo de mortalha!"...

E é negro o Romantismo Brasileiro no choro da triste
escrava de Gonçalves Dias:

"O' doce país do Congo,
Doces terras d'além-mar"....,

e no tom desolado do seu "Tabira":

"Êste, o conto que os índios contavam
A deshoras na triste senzala;
Outros homens alí descansavam,
Negra pel', mas escravos também.
Não choravam; somente na fala
Era um quê de tristeza que mora
Dentro dalma do homem que chora
O passado e o presente que tem"...

Branco... E' branco o Romantismo Brasileiro pelo
que encerra de inteligência, de nobreza, de lealdade, de
amor, de patriotismo — no puro versejar de Araujo Pôrto-
Alegre, ora a celebrar a invenção brasileira do "Voador":

"O Ítalo, o Franco, o Britano
Conquistaram o orbe inteiro!
Mas a conquista dos ares
Deu-a Deus a um brasileiro!"

ora a louvar a Pátria:

"Tú és, ó pátria querida,
Um mimo da Providência"...

É branco nas altisonantes estrofes de Fagundes Va-
rela:

“Bela estrêla de luz, diamante fúlgido
Da coroa de Deus, pérola fina
dos mares do Ocidente!

Oh! como altiva, sôbre nuvens de oiro,
A frente elevas, afogando em chamas
O Velho Continente!

.....
Oh! tera de meu berço, ó patria amada,
Ergue a frente gentil ungida em glórias
De uma grande nação!

Quando sofre o Brasil, os Brasileiros
Lavam as manchas, ou debaixo morrem
Do santo pavilhão!”...;

ou quando canta a S. Paulo:

“...Terra da liberdade,
Pátria de heróis e berço de guerreiros...

.....
Eia, caminha! O Partenon da glória
Te guarda o loiro que premia os bravos!
Voa ao combate, repetindo a lenda:
— Morrer mil vêzes, que um viver de escravos!”...

É branco o nosso Romantismo em todos os soluços de
exílio de Gonçalves Dias, quando recorda, em Coimbra:

“Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá;
As aves que aquí gorgeliam
Não gorgeliam como lá”...;

ou quando suspira, em París:

“...do que por fora vi
A mais querer minha terra
E minha gente aprendí...”;

ou quando exclama, todo aceso do fogo sagrado:

“Honrosa a morte que liberta a pátria!”...;

ou então:

“Oh! fôra belo
Arriscar a existência em pró da Pátria,
Regar de rubro sangue o pátrio solo —
E sangue e vida abandonar por ela!”...;

ou quando grita ao “Gigante de Pedra”:

“Se algum dia a fortuna inconstante
Puder-nos a crença e a pátria acabar,
Arroja-te às ondas, ó duro Gigante,
Inunda estes montes, desloca êste mar!”...

É branco ainda o patriótico Romantismo Brasileiro no orgulho legítimo de Magalhães Azeredo cantando o Amazonas:

“Balisa natural ao norte avulta
O das aguas Gigante caudaloso
Que pela terra alarga-se vastíssimo”...;

ou celebrando a sua Niterói:

“Niterói, Niterói, como és formosa!
Eu me glorio de dever-te o berço”...

É branco também o nosso Romantismo quando soluça naquele desconsolado “Adeus ao Mundo”, de Laurindo Rabelo:

“...Não é perder o mundo
O que me azeda os pálidos instantes
Que conto por gemidos... Meu tormento,
Minha dor é morrer longe da pátria”...;

ou quando reza de mãos-postas:

“Perto dos meus e do torrão da pátria
E' só quanto suspiro”...;

ou quando afirma, sereno:

“...a morte é dura,
Porém, longe da pátria, é dupla a morte!”

É branco, mais, no culto de Pereira de Sousa à sua
“Terribilis Dea”:

“Ela estava também, espectro pavoroso,
Do “Amazonas” a bordo, ao lado de Barroso,
De pólvora cercada, em pé, sôbre o convés...
Quando, à voz do valente o monstro foi bufando,
Calados os canhões, navios esmagando,
A deusa varonil de amor caíu-lhe aos pés!”...

Ou no clarim hugoano de Castro Alves:

“E foram grandes teus heróis, ó Pátria!
— Mulher fecunda que não cria escravos —
Que ao trom da guerra soluçaste aos filhos:
Partí, Soldados, mas voltai-me bravos!...”

É branco ainda o Romantismo Brasileiro, e mais pa-
triótico ainda, no mais belicoso dos nossos poetas — Tobias
Barreto — que, no seu rugido ensanguentado de leão ferido,
canta a Guerra do Paraguai, ora descrevendo, num lindo
brado de ânimo, uma “Partida de Voluntários”:

“São êles que partem... Nos olhos vermelhos
Que acende a coragem, que inflama o valor,
São raios do Norte... Lopes, de joelhos!”...;

ou erguendo, na “Capitulação de Montevideú”, êste vôo de
heroísmo:

“Já das vitórias que correm
Nitrem os rubros corcéis;
Os fortes avançam, morrem;
Erguem-se espectros cruéis!
Levam os gládios terríveis
Rúbidos, quentes, flexíveis

Como línguas de leões;
Gritam, a morte se assusta
Voa tonta e barafusta
Nas asas dos pavilhões”...

E é branco, afinal, o Romantismo Brasileiro — mais que branco: europeu; mais que europeu: britânico; mais que britânico; byroniano; e, principalmente, mais que branco e que europeu e que britânico e que byroniano: paulista — na doença literária de Álvares de Azevedo, o “Estudante-Poeta” de S. Paulo, o mais acabrunhado de todos os brasileiros, que, no meio do seu tímido e recalcado sonho de chorões, ruínas, tumbas, palores, donzelas, caveiras, saturnais, febres, alucinações, hemoptises, também soube sentir a pátria no seu sangue, aquele mesmo sangue ardente de “Pedro Ivo” que

As faces lhe assomava incandescente
Quando cismava do Brasil na sina”...;

e soube também sonhar assim no seu “Canto do Século”, patrioticamente:

“Meu sonho foi a glória dos valentes,
De um nome de guerreiros a eternidade
Nos hinos seculares,
Foi, nas praças, de sangue ainda quentes,
Desdobrar o pendão da liberdade
Nas frentes populares!”...;

e comover-se e chorar ante

“O véu azul e o manto nebuloso
Do céu da minha terra”...

Êsse, assim cívico e patriótico assim — mais que ininterruptamente paralelo, exatamente justaposto à vida do país

—; êsse é o verdadeiro Romantismo Brasileiro, o nosso originalíssimo Romantismo, a nossa característica exasperação político-literária.

... Mas, parece-me que só falei na nossa poesia romântica, tendo calado a prosa. Não o fiz de propósito: foi o meu instinto que o fez. Assim como o Apóstolo São Paulo, o mais humano dos Santos da Igreja, falava apenas “como homem” (“humanum dico” — confessava êle), também, eu, sem querer e para ser eu mesmo, falei como poeta. E, falando como poeta, falei de poetas. Não corri, assim o risco de errar muito. Êles os poetas, entre si se entendem... “Poetas por poetas sejam lidos”... e compreendidos.

Não falei, por exemplo, do romance brasileiro na nossa quadra romântica: — quando a prosa de ficção foi tomando fisionomia própria no Brasil, com “A Moreninha” e “O Moço Loiro”, de Manoel de Macedo, o verdadeiro criador do romance nacional, êsse Bernardin de St.-Pierre de varanda de chácara brasileira, contando assucaradamente a nossa vidinha monárquica, simplória e piegas, feita de namoricos, titias e toalhinhas de “crochet”...; ou quando José de Alencar, o autêntico “indianista”, fazendo os bugres falar como bugres e não como doutores de Coimbra, alinhavava a cipó e bordava de parasitas os verdes e líricos episódios d’“O Guarani” e de “Iracema”, que representam, nas nossas letras, o papel que em Franca representaram os primeiros episódios de Chateaubriand...; ou quando Bernardo Guimarães criava o “sertanismo” com a sua “A Escrava Isaura”, e Manoel Antonio de Almeida escrevia as suas “Memórias de um Sargento de Milícias”, e Es-crag-nolle Taunay a sua “Inocência”...

Nem tampouco falei da História e da Crítica no nosso Romantismo, com Varnhagen, Pereira da Silva, Sotero dos Reis e João Francisco Lisboa...

Não falei do teatro de Magalhães e Martins Pena...

Não falei disso tudo... E no entanto, sem falar de tudo isso, creio que já falei demais. Mas eu mesmo me perdôo o abuso pensando que, desta, para mim deliciosa hora de doce convívio com êste gentilíssimo auditório, levo a íntima e legítima satisfação de tê-lo feito talvez sonhar um pouco (se é que com o meu barulhento falatório eu lhe permití que adormecesse e, adormecido, sonhasse...).

GUILHERME DE ALMEIDA

O ROMANCE VENDEU A SUA ALMA.

Um fenómeno interessante na literatura moderna é o abandono constante e progressivo, por parte dos romancistas, do aspecto artistico da sua obra. Falando em aspecto artistico, não quero absolutamente referir-me á apparencia artistica com que tanta gente esperou solver a questão — trabalhando a forma pela forma, com uma ânsia de querer arrancar da palavra efeitos que ella não pode dar, no presupposto errado de que fazer arte em literatura consistia em transfundir-lhe a substancia e os processos das outras artes. Esta brincadeira começou em Flaubert. Flaubert, entretanto, querendo fazer a famosa obra “que se sustentasse pela virtude apenas do estilo”, se esforçava por tornar artistica a propria palavra, com seus proprios recursos, sem trair a arte literaria. Com os Goncourt é que as coisas se vão pondo mais pretas, ou antes, excessivamente mais coloridas. E o fim-de-seculo atirou-se desenfreadamente nos efeitos musicais e pictoricos, com o fim de dar à literatura uma gratuitidade que, verdadeiramente, é a sua morte. A reacção contraria, “do caso clinico, do documento, da monografia” — como queria João da Ega — marchava paralelamente, uma tendencia se exacerbando pela presença da outra. Enquanto isto, gente mais séria ia aprofundando extraordinariamente

o campo e as possibilidades do romance, desdobrando o seu objeto e enriquecendo o seu material. E o romance moderno, tomado entre estas correntes disparatadas, acabou por ser tudo, por cuidar de tudo, por usar de tudo, num perigo bem grande de vir a dar em nada. Deante do perigo deste nada é que eu acho necessario um movimento de revisão no caminho andado e da formação de conceitos que indiquem ao romancista a sua verdadeira senda. Neste sentido é que eu falo em analisar o assinalado abandono por parte do romancista do aspéto artistico do seu *métier*. Em que consiste tal abandono? Si eu conseguir indica-lo, quem sabe outros resolverão o problema?

Para começar, uma coisa que se vai tornando cada vês mais vasqueira em literatura é este fáto, em apparencia simplissimo, de uma bôa historia, bem contada, sem enxertos sutis nem digressões violentas. Uma coisa que seja *especificamente* romanesca, como sejam — meu Deus! — “La Chartreuse de Parme”, “The Vanity Fair”, “A Guerra e a Paz”, “A Ilustre Casa” ou o “Dom Casmurro”. Estes grandes livros são, sobretudo, uma historia que se conta e que, si apresenta alguma transcendencia, tira-a do seu proprio desenvolvimento, do seu ritmo proprio. A grandêsa do escritôr reside na sua capacidade de sugerir isto ou aquilo, chegar a isto ou aquilo — através do seu enredo; e não em submeter a marcha da sua historia ao predomínio, á invasão de preocupações e de teorias que não estejam fundidas néla e que a explorem em uso proprio. A tendencia do romance moderno é entrar por campo alheio e receber as mais disparatadas transfusões. Filosofia, sociologia, politica, estética, — todas estas e muitas coisas mais constituem o verdadeiro recheio da bôa ficção contemporanea. E ha um desdem aristocratico em relação ao enrêdo, — o que é um colossal equivoco, originado da inintelligencia do verdadeiro significado de enrêdo.

A culpa destas traições é dupla: de um lado, a necessidade de usar o romance como um instrumento, cômodo pela sua plasticidade e elasticidade, de sondagem e exposição de problemas angustiosos desta época, de ordem individual e de ordem coletiva. Do outro lado, a curiosidade excessiva do leitor de hoje; esta escandalosa curiosidade do homem moderno, excitada pela propaganda e pelo sensacionalismo, e elevada quasi á categoria de necessidade básica a ser satisfeita. A preocupação máxima de todo o mundo é informar-se um pouco de tudo. E esta gula insaciável se repasta com delícia nos gordos romances em que os problemas filosoficos e sociais da moda, a musica e a pintura, se acotovelam e se empilham, através de personagens sapientes e simbolicos, para deleite do leitor e maior gloria da sua cultura geral. Resultado é que o romance muda de rumo: não se dirige mais ao sentimento artistico ou á reflexão, mas á curiosidade e á necessidade de emoções rápidas e fortes — faculdades que ainda restam a um homem apressado e nervoso como é o de hoje em dia. á busca de prazer e mais prazer que dure pouco, seja barato e não exija esforço.

E o escritor moderno difficilmente pôde escapar a esta literatura de momento. Do geito que vivemos hoje — ao par de tudo, sabendo-se tudo que vai por casa e pelo mundo, com a intimidade invadida pela minucia dos jornais e o instantaneismo escandaloso do rádio —, não nos é mais possível deixar de participar deste ritmo coletivo que nos tira a liberdade e a solidão. E, ao escrever, somos obrigados, quasi sem querer, a tratar dos problemas em fóco, a provêr ás exigencias da hora. De que maneira fugir a uma onda que nos leva juntos? Daí o aparecimento diario de obras efêmeras; de constatações, de auscultações, de respostas apressadas — num malbaratar soberbo de possibilidades sacrificadas ao momento que passa. Poucos escritores constróem os seus livros num plano de forma e de pensamento (da *ordem* de pensamento) que lhes assegure a sobrevivencia. “Le renoncement à la durée marque

une époque du monde. Les oeuvres qui demandent du temps sans compter, et les oeuvres faites, en vue des siècles, ne sont plus guère entreprises de nos jours. L'ère du provisoire est ouverte: on n'y peut plus mûrir de ces objets de contemplation que l'âme trouve inépuisables et dont elle peut s'entretenir indéfiniment. Le temps d'une surprise est notre présente unité de temps". (Paul Valéry: "Variété III"). E, pensando bem, ha, em profundidade, um certo heroísmo nos escritores dignos de tal nome que se fazem representantes do gosto do tempo; nos escritores que, "renunciando á duração", se dedicam a lidar com problemas do momento, trazendo a êles a contribuição da sua inteligencia. Pois, com esta atitude, bem sabem que difficilmente se inscreverão no plano da literatura eterna, e passarão quando passarem aquêles problemas a que se dedicaram com intenção não artistica. Quando os problemas aparecem num romance como motivo de uma verdadeira construção artistica, asseguram a duração do autor — não porque a sua obra seja um tratado dêsses problemas, mas porque tirou dêles uma expressão superior de arte. O que perdura não é o problema, mas a arte que o transpôs para o seu plano proprio. Em geral, porém, tais preocupações não tiram o sono dos autores de hoje e, a continuarem as coisas como vão indo, teremos brevemente uma literatura sem arte, que (quem sabe?) poderá até ser mais fascinante, mas que, apenas, não será mais literatura.

Qual é esta arte literaria de que tanto falamos, e em nome da qual protesto aqui? Como já disse, nada tem a vêr com a arte pela arte, que, exagerando morbidamente questões de forma, passa a considerar o meio em vês do fim, e transforma-se num monstruoso equivoco estético. Para que exista uma arte literaria, não é mistér que se vão buscar os processos e a substancia das outras artes. Ha uma arte literaria especifica, que pôde admitir a intrusão das outras. Cada arte é rigorosamente autonoma, embora tenda no

limite para uma arte vizinha. E' um limite porém, que não deve ser ultrapassado. Wagner compreendeu, com a lucidês do costume, a importancia destas barreiras. Por isto queria a fusão de artes acabadas e trabalhadas em si, subordinadas porem a um alvo mais geral que lhes dêsse unidade, mas de maneira alguma as misturasse umas com as outras. No prefacio de "Quatre Poèmes d'Opéra" expõe bem claramente esta concepção, que tem o tragico destino de ser tão mal compreendida por wagnerianos, anti-wagnerianos e awagnerianos.

Quando se diz, portanto, que um escritor é artista, de maneira alguma se deverá entender por tal coisa um burlador de frases musicais ou um pintor em palavra. Tal gente tende lamentavelmente para o cromo e a glossalalia, e os "artistas-pela-arte" dão a impressão de musicos, pintores e poetas fracassados *in-ovo*, que se desforram na prosa literaria. Não conheço ninguem menos *artístico* que Stendhal, e, em literatura, ninguem mais verdadeiramente artista que êle. É que a sua arte está onde deve estar: na transposição para o plano do romance, através de personagens vivos, dramas e problemas dos mais fortes da consciência humana. "Le rouge et le noir" é uma obra em que passa a tremenda tensão de *parvenir*, esta paixão que, em Julien Sorel, põe em obra uma massa enorme de vontade marchando com a consciência nitida do seu alvo. É o tratamento pelos processos da ficção deste aspéto da alma humana — com todos os seus choques e repercussões no ambiente — que dão o alto valor do livro e fazem dêle uma obra de arte, um pedaço da natureza dentro da natureza e melhor que éla, porque colocada acima da banalidade do quotidiano. E isto, Stendhal obtem com o mais sobrio, parcimonioso e desataviado dos estilos, por vezes desgracioso em sua absoluta despretensão, em sua absoluta falta de sensualidade estilistica. Stendhal, porem, sabe criar o mundo para os seus personagens; sabe dispôr o detalhe material necessario á sua verdade, o detalhe material que

reflete de varios modos o proprio personagem. A existencia do romance enquanto arte está ligada a problemas de fatura, ia dizendo — material. O desprezo pelo detalhe sensível é uma marca do romance moderno (todos ensimesmado ou refugiado em generalidades) e uma das causas da sua inferioridade artistica. A criação do ambiente é tão necessaria quanto a ordenação do mundo interior do personagem. Proust tem razão em admirar e insistir em Vermeer de Delft — mestre inegalavel do detalhe sensível (os seus “étaient d’une beauté qui se suffisait à soi-même”) através do qual nasce vive a atmosphera de um romance, como de um quadro. A arte da narração repousa sobremaneira no dado concreto. A representação nitida do seu objeto devendo ser a principal preocupação do escritor, a obra deve se basear em dados concretos bem definidos. Da sua disposição e da sua inter-influencia depende a verdade e a solidez do romance. E falando de tais problemas numa época em que os romancistas filosofantes os afastaram, ou quasi, lembro-me do milagre que é a obra de um Charles Morgan — “Sparkenbroke” ou “The Fountain” — onde parece realizar-se a perfeição do genero. Perfeição que reúne ao mais extraordinario conteúdo a mais bela das formas e uma surpreendente verdade, obtida graças á atenção escrupulosa ao ambiente, aos detalhes, á minucias — numa *réussite* que continua a boa tradição dos romancistas ingleses, respeitosos até o escrúpulo do detalhe sensível.

Assim, parece-me que se póde falar em especificidade da arte literaria. Especificidade que não requer este ou aquele conteúdo, que não tem objeto estreito e unico, e que se manifesta no *tratamento* da questão. Não ha materia especifica do romance, tudo lhe serve. O que ha é a atitude e são os processos do romancista diante da materia, qualquer que ela seja. Portanto, não me acusem de querer limitar-lhe o campo. Aqui não se condenam as conquistas do romance moderno. Lamenta-se apenas a ruptura da tradição que ia, pouco a pouco, fazendo do romance uma

arte específica, e as aventuras que o desviaram bruscamente daí, sacrificando a sua pureza á sua riquêsa. Este enriquecimento do romance, e a sua utilização para fins os mais vários, a par da sua perda de carater artistico verdadeiramente literario, talvês estejam a indicar que o momento não é da literatura, e que éla só póde subsistir pactuando com o Diabo: “Tu me dás a gloria, a riquêsa e as mais belas aventuras, e eu te dou a alma em troca”.

Mas o dia a de chegar, como para Fausto, em que ela terá nostalgia dessa alma vendida por emoções tão efêmeras. E ai então — quem sabe? o seu mundo será de novo o da duração eterna.

ANTONIO CANDIDO

GUY DE MAUPASSANT

Remexendo outro dia umas velhas revistas francesas, colecionadas por um amigo meu, descobrí por acaso a notícia da venda dos originais da correspondência de Guy de Maupassant.

Ainda que possa parecer acaciano e fora da moda, Guy de Maupassant é, e sempre foi para mim, o Rei dos contistas, Rei com R grande, por mais que se entusiasmem os novos, e sobretudo as “novas”, pelas diáfanas fantasias das Mansfields mais ou menos esvaecentes...

Pelo que diz a curta notícia a que me refiro acima, seguida de mais curto comentário, os fragmentos dessa correspondência já publicados fariam desejar a sua publicação integral que viria de-certo reavivar a fama um pouco esbatida do autor de “Maison Tellier”, fazendo melhor conhecer o “homem”, até hoje tão difícil de ser definido e compreendido a fundo.

De fato, tudo leva a crer que Maupassant valia mais do que pode parecer à primeira vista, tendo o mau hábito de se esconder por trás de uma máscara com a qual se apresentava em público e que a sua obra só pode justificar. Obra forte e curta que reproduz tão bem uma época de que êle foi, talvez, o mais fiel dos pintores, a mais implacável das testemunhas.

É difícil chegar a uma conclusão sobre as críticas que se fizeram e se fazem ainda sobre Maupassant: muitas vezes acontece que o gosto do público, mesmo do público culto, vai de encontro à crítica. Assim, é inegável que até hoje há quem leia e se entusiasme por Maupassant e isso, mesmo entre os menos de vinte e cinco anos... Parece certo também, que ele ainda há de encantar a muitos e por muitos anos, como acontece com o nosso adorado Eça de Queiroz, mas por razões diversas e que nada têm de ver com a estética propriamente dita. É que Maupassant fala claro, indo direito ao fim, ora comovendo ora divertindo ao sabor do seu capricho, prendendo todo o leitor, e são muitos, que goste de histórias simples, diretas e sobretudo *bem contadas*. Mesmo que ele não tivesse talento, como é moda dizer hoje em dia, conseguiria ainda agradar a maioria de seus admiradores apenas com a matéria saborosa que lhes sabe oferecer.

O caso começa porém, a complicar-se, quando se é forçado a reconhecer que Maupassant tem talento e muito, um dom verdadeiramente extraordinário de pintar as cousas exatamente como elas são, uma arte inimitável de recrear, (se me permitem o neologismo) a realidade em poucas linhas e que, apesar de todas as restrições que lhes são feitas, não pôde deixar de forçar a admiração dos conhecedores, por mais afastados do seu ponto de vista que sejam. E entre estes está a maioria dos críticos franceses não só contemporâneos como também do tempo dele, Maupassant...

Taine, por exemplo, punha Maupassant muito abaixo de Flaubert, o que não o impede de exaltar numa carta que se encontra na sua "Correspondência", dirigida pessoalmente ao grande "conteur": "ce don essentiel que nous admirons tant, nous autres découpeurs et analystes, justement parce qu'il nous manque et qu'il indique un esprit construit sur un patron opposé au nôtre: ce don est la plénitude naturelle de la conception, la faculté de voir par masses et ensembles, l'abondance et la richesse

extrêmes d'impressions, souvenirs, idées psychologiques, demi-visions physiques accumulées en bloc, comme soutiens et points d'appui sous chaque frase et chaque mot...".

E Taine atribuía todos êsses dons a Maupassant em 1882, numa época em que havia publicado apenas "Boule de Suif" e "La Maison Tellier", suas primeiras obras-primas no gênero. Em todo caso, não estou de todo certo que Taine e Flaubert não viessem com o tempo a criticar o abuso que Maupassant fazia do próprio talento nessa série bastante mesclada de contos, entre os quais os que mais contribuíram para o seu êxito de livraria, não devem ter sido os mesmos que concorreram para a sua glória futura como "La Bête à Mait'Belhomme" ou "Le Rosier de Mme. Husson", anedotas brejeiras e divertidas mas que, não fôsse o estilo, poderiam passar por piadas de almanaque. É sabido que passa por pedantismo, criticar aquilo que nos faz rir. Aliás, no gênero, Maupassant segue e continúa apenas uma tradição bem francesa. O que não impede que a necessidade, a exigência das colaborações jornalísticas, o seu êxito enfim, não o tenha influenciado, e mal, tornando-o demasiadamente indulgente consigo mesmo, e, sobretudo, na escolha do assunto... Mais: talvez correspondesse essa predileção, a uma parte da sua própria natureza, a pior. E, por mais que digam, o autor é sempre uma função do "fundo" do homem. Ora, pelo que se sabe, o fundo de Maupassant não era dos mais puros.

Pelo contrário: Maupassant era antes dotado de um físico formidável, capaz de ardores e apetites imensos, orgulhando-se da sua fôrça, adorando espantar os outros com façanhas de cama e mesa das quais se gaba em carta ao seu amigo Robert Pichon, contando-lhe do espanto de Flaubert ao testemunhar uma das suas proezas amorosas, que, em amor, era Maupassant da opinião de Buffon: só presta o físico... mostrando-se um materialista puro,

sem ternura ou ideal, a quem as múltiplas experiências no gênero, levantaram a uma concepção da natureza verdadeiramente desolante. Daí, a sua filosofia sem fôlego nem esperanças, criadora de uma estética limitada e prosaica.

Que Maupassant não dava para poeta, aí estão os seus versos que o digam. Havia ainda a doutrina naturalista negando brutalmente tudo que não lhe dissesse respeito. E Maupassant poderia de-certo assinar aquela dedicatória de Zola a Flaubert: "En haine du gout". Como todos sabem, o ódio não é inteligente. Flaubert, êsse, não era odiento: o grande lírico soube amar, adorar, venerar o que admirava: Maupassant não. Mais instintivo e sensual do que inteligente, negando tudo o que não chegava a compreender, só compreendia aquilo que via. Basta ler uma das suas cartas publicadas na edição Cornard, e dirigida, em 1885, ao jovem Maurice Vaucaire: "Je crois que pour produire il ne faut pas trop raisonner. Mail il faut regarder beaucoup et songer longtemps à ce qu'on a vu. Voir: tout est là, et voir juste... voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres. L'originalité d'un artiste s'indique d'abord dans les petites choses et non dans les grandes. Des chefs d'oeuvres ont été faits sur d'insignifiants détails, sur des objets vulgaires... Chercher la poésie dans les choses précises ou méprisés, où peu d'artistes on été la découvrir... Ne vous rappelez rien de ce que vous avez lu... Pour devenir bien personnel, n'admirez personne..."

Há nesse trecho muita coisa verdadeira ao lado de outras, muitíssimo contestáveis numa tal profissão de fé. A admiração votada a Eurípedes não impediu que Racine fôsse Racine, nem Stendhal deixou de ser Stendhal por admirar Shakespeare. Por outro lado, a extrema minúcia em descrições, a predileção exclusiva pelos objetos vulgares não produziram obra-prima alguma. Foi justamente por se terem intransigentemente conformado a êsses métodos, que os naturalistas erraram... A verdade não

é, por mais que digam, um todo indivisível e de uma só tonalidade...

Maupassant tinha razão em querer que o escritor soubesse ver as coisas como elas são. Foi êsse o seu dom por excelência, apesar da sua observação lembrar por demais a fotografia. Maupassant tinha ainda razão ao dizer que é preciso ver justo. Mas a justeza da vista humana não é nem deve ser a mesma de uma simples objetiva. Nela deve influir a escolha feita pelo espírito, que por sua vez depende do grau de cultura, de saber, de reflexão e do gosto de cada um. Assim, apesar da sua observação genial quase, Maupassant nada viu de Roma, da verdadeira Roma. É que, infelizmente, não compreendeu o que via: "Je trouve Rome horrible. Le "Jugement dernier" de Michel-Ange a l'air d'une toile de foire, peinte pour un baraque de lutteurs par un charbonnier ignorant... (Bem se vê que não era do tempo do Douanier Rousseau...) Cette croûte!"

Podem-se dizer que pouco importa que Maupassant tenha ou não entendido de arte. Seu gênio visava outros fins. Sendo embora seu admirador, admirador do seu inegável talento, do seu dom de escritor, de pintor por escrito, si é possível dizer assim, sou forçado a confessar que um homem de tal impermeabilidade ao belo e ao grande, mesmo que tenha a sinceridade (fácil demais) de confessar essa fraqueza, é necessariamente um homem incompleto, cujo golpe de vista tem de ser falso ou pelo menos limitadíssimo.

A culpa não era dele. Maupassant foi um produto da época, desses anos de 75 a 90, durante os quais a vida parisiense parece ter sido fácil e agradável mas de rara pobreza intelectual, com o seu horrível conformismo oficial, literário e "boulevardier". Fazendo parte integrante da época, estava pois talhado para ser o pintor por excelência desses burgueses, "clubmens", remadores de Bougival, cocottes, e "gran-finas" de anquinha, que soube

animar e fisgar nos seus melhores contos. E é essa a parte da sua obra que há de ficar para sempre, como documento social e inestimável depoimento. Seria também necessário insistir sobre o caráter publicitário e estratégico da vida literária daquele tempo, perto da qual a de hoje poderia parecer pudica e infantil: o arrivismo, o "bluff" sempre existiram mas, lendo as memórias, as correspondências e outros testemunhos da época, as notas enviadas aos jornais, as recomendações aos editores, a narrativa das cabalas dos salões literários, é impossível desconhecer o quanto Maupassant foi influenciado pelo meio em que viveu. Se por acaso Flaubert vivesse ainda, de certo o havia de criticar por se adaptar tão bem a êle...

Felizmente não existia apenas êsse Maupassant mas um outro, o estóico dos últimos tempos, o que lutava corajosamente, sabendo-se embora condenado irrevogavelmente. E essa sua moléstia, antiga já, poderia talvez explicar o resto, até o pessimismo opaco que, entre duas risadas irônicas, sobrecarrega a sua visão do mundo.

Há em Maupassant um imenso poder de desprezo — que chega a atingir a arte — e, quando êle dizia à coitada da Maria Bashkirtseff que só escrevia para ganhar dinheiro, caluniava-se concientemente, porque ninguém acreditaria que o autor de "Une vie" e "Mont oriol" fôsse capaz disso, mas também é certo que não podia deixar de reconhecer serem alguns dos seus contos, e os de maior sucesso, de uma veia completamente diversa à das suas melhores produções... Numa das suas cartas também publicada, datando de 1891, há a seguinte afirmação: "J'ai réfléchi et je me suis absolument décidé à ne plus faire de contes ni de nouvelles. C'est usé, fini, ridicule. J'en ai trop fait d'ailleurs. Je ne veux travailler qu'à mes romans, et ne pas distraire mon cerveau par des historiettes de la seule besogne qui me passionne..." Nessa época, Maupassant teria uns quarenta e um anos e seu

espírito, apesar de forte ainda, já se devia sentir atingido pelo mal implacável que o derrubou meses depois. Lúcido ainda, essa sua resolução mostra quanto as suas ambições eram elevadas, pretendendo renovar-se ainda em obras de maior fôlego.

Qual seria o resultado? Perfeito nas histórias curtas como "Mouche" ou "La Parure", e mesmo nas mais longas como "Boule de Suif" ou "M. Parent", Maupassant torna-se hesitante quando ataca um romance como o brutal "Bel Ami" que, seja dito de passagem, envelheceu horrivelmente, ou "Fort comme la Mort", cheirando a Bourget e ao peor Bourget (se pudesse haver um peor...) O seu melhor romance é sem dúvida o primeiro que escreveu, êsse pungente "Une vie", escrito ainda sob a sensível influência de Flaubert.

Sua obra prima? Não creio que seja nem um romance nem um livro de contos, mas um diário de divagações, de impressões, escrito no seu "yatch", durante as peregrinações pelo Mediterrâneo: "Sur l'eau". Nele não há consessões ao público, anedota trágica ou cômica. Lendo-o, como que assistimos e sentimos um homem que sonha e diz o que sente. "Nada mais triste nem mais verdadeiro", como disse Emile Henriot. Nada que faça melhor conhecer êsse pobre grande homem, tão só, longe do que detesta, junto ao que mais adora: o mar, a solidão, a natureza. Sozinho com os seus tristes pensamentos, descrente de tudo, desiludido consigo mesmo e que se sente perdido irremediavelmente.

ALUISIO BUARQUE VIEIRA

Poesia

POEMA

Dono dos meus sóis inventados,
a alegria doida de os gerar
esconde a dor amarga e triste
de os não conseguir viver sem fé,
na plenitude pagã de sóis inventados!
E o gesto da minha mão estendida
é o gesto lívido e esgotado
de quem quer ainda suportar
— lá ao longe —
qualquer coisa que não pode agarrar.

Ou então dono do meu sangue remoto,
macerado em revoltas caladas
e derrotas sofridas de pé,
reveladas por fôrça do meu sangue
corajoso e libertado.

E tudo na bruma do que advindo por mim,
e tudo no sonho do que sonhei por mim,
em recordações esquecidas ou nem tocadas,
desde sempre em mim.

Nem sonho nem vida:
só produtos de uma álgebra eterna
incompreensível aos olhos de pó,
a transformarem o pó dos olhos
em poalhas d'ouro para tudo!

tudo d'oiro a tapar o mundo,
 para que o meu sangue inviolado
 não suje na crosta imunda,
 se derrame — puro —
 por cima do meu mar sonhado por mim!
 Os meus anjos ofendidos e tristes
 podem ao menos encharcar as penas
 — e esconderem lágrimas contidas à fôrça —
 do meu mar doido da coberta d'oiro!

Mas outros é que têm culpa:
 culpa de eu ser assim.
 Mas só eu é que posso,
 eu, ser assim...
 tão triste e tão doido, e tão senhor de mim.

MATURIDADE

Agora que o sofrer não tem misterio,
 agora sim, é que é sofrer!
 em uma dúvida que mova a minha dor,
 lhe invente inconstantes apoios.
 em uma ansiedade que a expulse de mim,
 me deixe a sofrê-la — exterior.
 em sequer uma angústia também física,
 me me canse e me despedace — todo.

Agora que o sofrer não tem mistério,
 agora sim, é que é sofrer!
 definitivos pontos de apoio
 que não variam porque os sei e os encontro.

Uma perfeita serenidade dolorosa,
e eu a olhar, fixo, a minha dor dentro de mim.
Uma desolada lucidez sem disfarce,
e eu a sentir, equilibrado e capaz,
as dimensões e natureza da minha dor em pressã

Antigamente —,
o sofrer era sempre qualquer sensação,
misteriosa e volúvel no meu sentir.

Hoje — sem remédio,
a minha dor tomou foros de idéia
na minha consciência magoada,
e definitiva.

Agora que o sofrer não tem mistério,
agora sim, é que é sofrer!

DESPRENDIMENTO

Envolveu-me a noite como um búzio,
que eu deixasse...
Os sons e o mar, ao querê-los capazes,
fizeram-se tão irreais e insuspeitos
como os dum grande búzio, verdadeiro e inútil,
achado na areia da praia
— salgada e sêca.
Envolveu-me a noite como um búzio,
que eu quisesse...
...é já noite há tanto tempo,
e só agora eu sinto os sons e o mar
do meu búzio achado...

só agora eu sinto a noite-pêso,
matéria estável,
elástica,
enhora de distâncias esquecidas,
presentes,
bloquearem e a terem razão
a minha fôrça.

filagre de certas horas sem dor,
também sem alívio,
que talvez parem de ser horas.
ninguém sabe do milagre
aro,
om de certas horas merecido,
or ser capazes de as fazer capazes
um tal milagre:

..as horas pararem,
eu sobreviver a uma tal paragem,
mais distinto de tudo e de cada coisa,
mais verdadeiro e desprendido,
também mais completamente inútil,
certo,
triste!

ALVARO DE ABREU

N. da R. — Alvaro de Abreu é o pseudonimo de um jovem poeta de Portugal, que enviou os seus poemas especialmente para "Clima".

Conto

UMA SOLUÇÃO EM QUALQUER PARTE

Escravo obediente, nasci sem gritar. O outro escravo pegou-me ao colo com estúpido orgulho:

— Este lutará! Lutará! Tem sangue de leão!

Soube disso, mais tarde. A estupidez mais do que nunca teria se adaptado ao seu rosto achatado. O velho leão, fraco de dentes e sem garras, dissera isso de mim...

O velho leão, como lavrador ou chefe de família, jamais inovou. Tinha o espírito semelhante ao grande rio; nunca buscou novos caminhos. Todos os seus filhos — ele os fazia, com método, a cada nove meses — traziam os defeitos da fabricação em massa: — o meu rosto é achatado; os de meus irmãos iguais ao meu; o de meu pai igual ao meu e aos de meus irmãos. Rostos planos, prensados através de gerações pelas bofetadas atiradas a esmo...

— Vassilí faz hoje seis anos...

— Tem sido um parasita. Agora escolherá...

— Você quer estudar ou sujar-se de estêrco, como seu pai?

Eu olhei para meu pai. Seu rosto era um espelho a retratar o meu. Rosto nivelado a pancadas... Um impulso repentino e desatei a correr. Alegrou-se meu pai. Eu correria para o estábulo; estava feita a escolha... Por que? Porque eu não gostava das expressões tristonhas e anêmicas dos meninos que iam aprender as primeiras letras. Depois, os letrados não eram os que mais filhos faziam, e o misterio da procriação então me assombrava. Dezoito

foram os filhos atirados por meu pai ao mundo, entre homens e mulheres, todos vivos. Nas colheitas somávamos trinta e seis braços, afora os do velho leão. E eu sonhava empalidecer a obra de meu pai; haveria de ser o autor de trinta rebentos. Com meus filhos, meus netos, formaria uma aldeia, minha, só nossa. Isto pesou na minha escolha. Além do que, no inverno, o estábulo agrada mais do que a "isba" onde funcionava o colégio. Há o calor dos animais e o cheiro tépido de estrume fresco fermentando, irradiando calor, criando até uma atmosfera até certo ponto agradável...

E Vassili — eu próprio — cresceu, pois, repartindo o tempo entre o estábulo e o campo. Quando o inverno partia para outras terras, corríamos para o campo. Aprendi muitas coisas, apesar do meu porte juvenil. Aprendi a cuidar da terra e a repelir e acarinhar as mulheres. Por desgraça a árvore chegara ao último período, com a frutificação monótona, invariável, o tédio. A raça clamava por um enxerto; tentei a experiência numa campônia saudável e bela, com tremenda decepção. Filhos com rostos iguais ao meu, iguais ao do tronco, ao de meu pai... Um só diferia, sendo em tudo pasmosamente igual ao do funcionário do correio que às vezes chegava até a aldeia, quando estávamos no campo. Esta repetição seriada me desagradou. O campo já não tinha atrativos para mim. Por que? Eu posso saber? As mulheres já me não agradavam. Menos ainda os animais. Nem mesmo os filhos. Sabia o que podia obter de uma mulher. Desvendara o mistério da procriação. As colheitas não eram más e a terra, se retalhada, produzia. Mas eu estava cansado de espojar-me sobre o ventre da devoradora dos homens. Depois, os agentes do govêrno... Não nos tiravam tudo, é verdade; não consentiam que minguássemos; toleravam que vegetássemos, não mais. Meus filhos, então, exasperavam-me pela monotonia; faziam o que eu já tinha feito e que meu pai fizera: — filhos. Sentia-me, portanto, cansado. Can-

sado de aspirar sempre a mesma coisa: o cheiro da terra revolvida de fresco e o odor morno dos estábulos. Cansara-me também da minha mulher, de meus filhos, da luz e das trevas que se alternam sôbre o horizonte inexpressivo dos campos de minha terra. Teria esmagado a cabeça contra uma pedra se o velho leão não me tivesse envenenado a vontade com fumaças de religião. Agora, eu já não tenho religião. Mas até quando durará o maldito hábito de temer o suicídio? Eu odeio as religiões; as religiões são más, ensinam a sofrer ainda mais os que já sofrem. Mas as vezes que as pregam um dia tornar-se-ão cansadas. A tinta com que a lançaram nos livros desaparecerá. Nem na forma de informes borrões sua lembrança permanecerá. As chuvas e os ventos derrubarão os ídolos, apagarão as inscrições. E o céu ficará despovoado de imagens, reservado somente para o exercício mecânico dos mundos luminosos...

Eu estava cansado, muito cansado... A noite ainda não despertara quando me pus a caminho. As solas de minhas botas desapareceram e meus pés sangraram. Vi os horizontes se transformarem, novas árvores, novos frutos. Na minha interminável caminhada vi milhares de campônios dobrados sôbre a terra. Nenhum dentre êles — a não ser um — me chamou a atenção. Descrevê-lo? Olhos fundos, fixos, apagados e, por cima disto, uma infantil cabeleira loira. E era um homem. A fadiga espiritual amortecera-lhe a vibração luminosa nos olhos claros.

— Gostas de trabalhar? — perguntei-lhe.

Êle refletiu. Não, não gostava...

— Esperas criar raízes neste teu pequeno mundo?

Os cavalos continuaram a arrastar o arado. Êle deixou-se ficar.

— Aí está o que nunca me perguntaram, — respondeu. — Sinto-me aborrecido de tudo, não tenho desejos, e não gostaria de ter obrigações...

— Vem comigo...

Veio. Não precisávamos conversar mais. Estávamos fatigados. E o falar cansa...

A vida da cidade é diferente da do campo. Mas as mulheres e os homens se parecem com os de meu país. Fastio em todos olhos. Os que pregam a eternidade feliz, apavorados diante da morte, apegando-se à vida que infelicita... E crêem viver!

Éramos dois, no princípio. Depois, três. Um dia, um médico nos observou longamente. Dirigiu-nos a palavra, com sequidão:

— Vocês são neurastênicos!

— Ignoramos o que seja, mas certamente não somos isso, — respondemos.

Examinou-nos, tomou-nos o pulso, a temperatura. Rimo-nos. Dissemos-lhe que pouco nos importava o funcionamento de nossos órgãos vitais.

— Vocês são anarquistas? Comunistas? Fascistas?

Rimo-nos, novamente:

— Não sabemos o que isso seja, mas certamente não o somos...

Explicamos-lhe que apenas nos sentíamos cansados...

Depois disto, passamos a ser quatro. A situação do médico era boa; êle é jovem, forte, belo. Mas entre a rudeza de um campônio e a cultura de um homem de ciência, não há grande diferença. Em tôda a parte há lugar para o tédio...

Amanhã — está assentado — nós quatro iremos nos afogar no Danúbio...

Livros

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ — *A Sereia Verde* — Contos — Livraria José Olympio Editora — Rio, 1941.

As obras da Senhora Dinah Silveira de Queiroz têm uma característica que, até certo ponto, não deixa de ser uma qualidade: a de afastar os problemas de vária ordem — os graves problemas! — que interferem no julgamento de uma produção literária, para deixar livre esta agradável capacidade de cada um gostar ou não gostar, simplesmente. Diga-se logo que daquilo que Dona Dinah Queiroz escreve, sempre se gosta.

Segundo o velho Thibaudet existe uma “crítica de senhoras”, tôda construída sôbre as expressões *j'exècre* ou *je raffole*. Ora, no fim de contas, esta posição, embora elementar, talvez seja no seu esquematismo a verdadeira forma de aproximação para certo tipo de obras. De um modo geral, o julgamento em literatura pode subordinar-se ao largo critério do belo e do feio. É evidente que, dentro de um romance, há coisas e mais coisas completamente imensuráveis por êste padrão: em muita obra, certamente o melhor. Fora de dúvida, entretanto, é que o conjunto da obra se inscreve ou não numa ordem de beleza. A beleza literária nem sempre coincide com o bonito, e nem sempre é proveniente dos pedaços de antologia. Nasce de uma plenitude de tôda a obra; da consecução de seu propósito; da coerência para com a sua verdade profunda. E feliz é o livro que deixa a impressão de tal beleza.

E assim, sem que se faça jus ao zombeteiro dilema do velho Thibaudet, pode-se, o mais das vêzes, achar uma obra

simplesmente bela ou não, porque o que dela nos ficou não foi um choque e uma revelação, intelectual ou moral, nem tampouco o deslumbramento de um infinito qualquer entrevisto; mas unicamente esta sensação, de fundo estético, em verdade, de que algo nos foi dado que deixou um rastro consolador de harmonia e de beleza.

É o que acontece depois da leitura de Dinah Silveira de Queiroz, que sabe dar com tanta justeza a “nota da realidade transitória”, de que falava Eça numa de suas cartas. Depois da leitura de “Floradas na Serra” — sem dúvida alguma. Depois da de “Sereia Verde” — com algumas restrições.

Este livro veio colocar para mim, mais uma vez, a grave questão do que seja um conto e quais os seus requisitos. (Disse que a obra de D. Dinah não levanta graves problemas. De fato: quem os levanta é o gênero conto...). Porque há em “Sereia Verde” cinco narrativas de valor profundamente desigual, obrigando o leitor a perguntar porque é que a autora, triunfando em uns, não conseguiu arrancar os outros da banalidade. Mas a análise dos tais requisitos pouco adianta. Pesando todos os elementos que podem servir para julgar se um conto é bom ou mau, chegamos à conclusão de que não os há ponderáveis e de caráter definitivo, pois que a virtude de um é defeito de outro. E somos levados a acabar no cômodo, salvador e famoso *quid* — resultado com que custo a me conformar, porque representa uma abdicação da inteligência, uma certa derrota da capacidade humana de explicar e julgar segundo dados claramente determinados. O lugar que, na crítica, se deve deixar ao “inexplicável” há de ser o menor possível, e o seu aceite só deve ir de par com a resignação.

Em “Sereia Verde” há cinco histórias: três longas e duas curtas. A maior de tôdas, que dá o nome ao livro, já é uma velha conhecida, e foi a que deu renome à sua autora. Publicada na “Revista do Brasil” há pouco menos de três

anos, aquí a vemos de novo a despertar o mesmo interêsse, a confirmar o entusiasmo que despertou a sua aparição. “Sereia Verde”, com efeito, é um grande conto (falo conto para curvar-me à denominação da autora: na realidade, “Sereia Verde” não é só conto nem só novela; participa dos dois). Tenho para mim que êle corresponde a um dêstes momentos excepcionais na vida de um autor, em que a sua capacidade criadora e as suas possibilidades de expressão beneficiam de uma felicíssima visão das coisas. “Sereia Verde” é destas pequenas novelas em que se sente a perfeita realização de um equilíbrio literário.

E é uma história comum: a pequena tragédia dos casamentos sem base, das uniões mal ajustadas e da ânsia de compensação que bruscamente se desencadeia. No caso, é ainda a história da resignação final, da renúncia à felicidade entrevista, da vitória invencível dos escrúpulos e dos princípios. Júlia, a heroína e narradora, foi desde criança, segundo ela própria, “uma pequena faminta de impossíveis”. Para os famintos de impossíveis, a vida, em geral e de maneira automática, se erige em impossibilidade permanente. Foi o que aconteceu com Júlia, sempre à espera surda do seu momento, de sua realização, — através da banalidade de um casamento pacato, convencional e sem paixão. Um dia, no marido da prima, Júlia entrevê a ventura que a vida lhe negara, e que parecia alcançada por essa prima invejada no seu encanto superior — a prima que parecia absorver pela existência afora as plenitudes de vida e de paixão que a ela lhe faltavam. E Júlia sente que será feliz (“Tôdas as angústias e malentendidos desaparecerão. Amanhã terei uma felicidade minha, atingirei...”). Vê, porém, que a prima sofre com a frieza súbita do marido, e diz: — “Não quero que você sofra, não quero, Marilda!

Posso dizer isto e, felizmente, meu Deus, já disse!”

A partir dêste momento, o escrúpulo venceu a paixão; não importa que, durante uma longa vigília — em que “mãos invisíveis percorrem a noite, de leve a princípio, ago-

ra mais agitadas, vertiginosamente” — ela sonhe com o encontro amoroso do dia seguinte: o escrúpulo já se instalou.

E, sobretudo (isto ela não conta, porque com certeza nem percebe claramente), o encanto e o mistério, já quase atingidos, perderam do seu valor com esta quase realização: “Não nasci para ser mãe. Nasci para sentir, para alcançar e perder. Na casa grande de Santa Maria desencantei a minha sereia. Está ridícula, abandonada e exposta. Está desencantada como a mata.” Assim será para o grande amor, naturalmente. E Júlia, que o sentiu possível, que o alcançou, não o quer perder. Ora, para as criaturas como Júlia, a realização traz o desinterêsse. Júlia só tem fome de impossíveis, e por isso, bem no fundo, gosta do seu fracasso, porque êle será a condição de uma certa virgindade do mistério. Com a sua sensibilidade e o seu instinto, Júlia sabe que só os sonhos que não se realizam são de fato belos, e êste, ela o terá para o resto da vida como algo que não se desfez, porque ficou escondido nas dobras de uma reticente, de uma sedutora possibilidade de gloriosa realização. É como a Sereia Verde. Quando menina, Júlia pintou-a na parede de um quarto que ia ser coberto de papel. Só ela e a avó sabiam dêste segrêdo escondido no bolor da parede de uma velha fazenda, sob o velho papel rosa que desbotara. Um dia, Júlia rasga o papel e mostra a sereia ao quase amante. É como que o símbolo da sua vida, latente sob a crosta vulgar de uma existência sem romance, que desperta repentinamente para a claridade do amor e da felicidade. Ora, para Júlia o mistério é tudo. Revelada a sereia, quebra-se o seu encanto. Obtida a certeza da felicidade, desaparece o seu atrativo. Não importa que ela, acabando a sua história com as “mãos vazias”, se nos apresente como renunciando pelo escrúpulo, pelo sentimento de piedade para com a prima.

Não: a piedade é para consigo mesma. Nós sabemos que as Júlias são mais complexas, e que a sua renúncia é o recuo diante de um mistério que se ia desencantar; é uma

recusa desesperada de violar a sagrada plenitude do desconhecido. Júlia quer ter na vida ao menos um abrigo para refugiar a sua sêde de impossíveis, a sua bela insatisfação de nostálgica do absoluto. Teme que o amor de Leonardo fique, como a mata e a Sereia Verde, banalizado pela revelação do seu mistério.

Ao lado dêste conto, cujo encanto e cuja poderosa sugestão hão de permanecer, Dona Dinah Queiroz publica mais quatro. "Raimundo, Eunice e Babinha" é um pequeno conto com uma nota pungente, equilibrado e bem feito, mas um pouco de mais ao gôsto do gênero a que chamam, se não me engano, *sketch*, e que é lido pelo rádio ou publicado em revistas populares. "Banderita" é um conto longo, um pouco desenxavido, com uma ponta de folhetim e daquele desagradável *humour* de magazine americano, que é um martírio para o leitor de bom gôsto, e cuja introdução no Brasil é, positivamente, um fato de má vizinhança. "Pecado", pequena narrativa datada de 1937, fica apagada no conjunto, sem nenhuma qualidade que lhe dê relêvo ou defeito que a faça condenar. A última narrativa, "A Fileira de Sombras", retoma a boa tradição de "Sereia Verde". Construído com segurança e com medida, sem o *flou* dos três anteriores (*flou*, em conto, quase sempre é um desastre), êste conto tem uma fôrça e uma intensidade que comovem — mais realçadas ainda pela sobriedade, pela ausência absoluta de traços não essenciais, o que lhe dá uma qualidade maupassanteana de poder e de verdade.

Note-se que, como o primeiro, êste conto é narrado pela heroína. Dona Dinah Queiroz parece realizar-se melhor escrevendo na primeira pessoa, onde evita os rodeios e a falta de espinha dorsal, tão evidentes em "Banderita" e tão perniciosos ao bom contoo. Não fôra estender-se demais, e eu gostaria de falar longamente d'"A Fileira de Sombras"; da forte personalidade da pobre copeira asilada, tão cheia de paixões desordenadas sob o seu obstinado estoicismo.

TASSO DA SILVEIRA — *Só tu voltaste?* — Romance —
Livraria do Globo — Pôrto Alegre — 1941. (1)

Êste livro não me pareceu animador quanto às possibilidades do ilustre autor de “Canto Absoluto” na ficção. Admiro muito Tasso da Silveira como poeta, como ensaísta e como respeitabilíssimo lutador de idéias para guardar silencio sôbre o seu romance, com o qual estou radicalmente em desacôrdo.

O autor focaliza a vida numa fundição do Govêrno’ apresentando o drama de cada indivíduo, que se integra no drama de uma coletividade sem Deus, agitada pelo destino.

Antes de mais nada, há a considerar num romance o aspecto técnico. Em face dêste não se pode estar de acôrdo com o sr. Tasso da Silveira. Há pelo livro um ar contrafeito, uma desoladora infelicidade de expressão. O ambiente não se forma; entre os personagens, e acima deles, não circula aquela corrente que os liga uns aos outros, como pertencentes a uma mesma atmosfera, e cuja ausência produz, como no caso em questão, uma impressão de falta de unidade — o autor correndo de um personagem para outro sem conseguir integrá-los na realidade maior que é a unidade do romance.

Outro fenômeno curioso é relativo ao sentimento do tempo nesta obra. Descontando o epílogo, a ação se desenrola num período de três ou quatro anos. Ora, é impressionante como não se sente o tempo; como os acontecimentos não se dispõem em profundidade temporal; como os anos parecem estender-se bi-dimensionalmente.

(1) NOTA — Fique aquí registrado um protesto amistoso contra a capa do livro, de um mau gôsto absolutamente inaceitável. Porque é que a tão simpática editora gaúcha porfia em se tornar famosa pelo espalhafato raras vêzes atenuado das suas capas escandalosas?

É uma sensação incômoda de sucessão sem duração real, que compromete irremediavelmente o livro. Portanto, apesar de uma ou outra rara cena bem traçada, não posso estar de acôrdo com as condições técnicas de “Só tu voltaste?”.

Não posso tampouco concordar com as suas condições psicológicas, por razões idênticas. Os personagens, como o livro, não têm duração. Não evoluem com os acontecimentos de que são vítimas — com raríssimas e imperfeitas excessões. Parecem o mesmo pedaço de goma-elástica espicado dois palmos mais: é só largar e êles voltam ao seu manequim. Êste sentimento de imobilidade moral é intolerável. A consciência individual é algo que dura, isto é, que persiste e muda ao mesmo tempo, como tudo o que é real. É nada mais esquisito do que ver os anos se acumularem sôbre indivíduos pétreos, que passeam pelo tempo uma absoluta fixidez psicológica.

Ainda e finalmente com a intenção básica — a tese moral do autor — não posso estar de acôrdo. Com efeito, depois de contar a pequena tragédia de cada um, êle lamenta, no fim, que “não obstante aquela miséria, aquela amargura inominável, tôda essa gente infeliz atravessara, ou ia atravessando a vida sem que nunca lhe ocorresse pedir o auxílio de Deus. Jamais percebera, nas personagens de tais dramas, o acento mais tênue de religiosidade”. A compensação se encontra num entalhador alemão, homossexual, que voluntariamente se contamina de lepra para castigar a carne rebelde e purificar-se. É êste, segundo o autor, o único que voltou a Cristo. (Não sendo católico, não posso talvez compreender o significado de tal volta. De um ponto de vista meramente humano, parece-me impossível atribuir um valor preferencial à *volta* do entalhador sôbre a *ausência* dos demais infelizes da Fundição). Discordo do Sr. Tasso da Silveira quanto à importância básica que atribue ao fato da presença de Deus na existência dos desgraçados operários. O Sr. Tasso da Silveira deve ter transposto para o

seu romance uma observação da vida real. E esta observação, cuja generalidade o desconsola, deveria tê-lo feito pensar na possibilidade de uma outra ordem de salvação para o operariado infeliz, e na consciência que este porventura tenha tomado de tal problema.

Mas isto é lá com o autor, e não se poderia censurar o seu romance só por isto. O que eu quero observar, nesta terceira *discordância*, é que o autor falhou o seu objetivo. Há no livro um *personagem-controlador*, que filosofa sobre os fatos em nome do autor — ao que parece — medindo-os em relação ao ponto de vista da Igreja Católica. Êste personagem, quase que simbolicamente, não consegue coordenar o que observa, nem imprimir outro rumo aos operários e pequenos funcionários que são seus subordinados. Limita-se a ficar desnordeado e penalizado pelo aspecto que as coisas tomam, e o seu consôlo é a purificação final do alemão — uma desforra bem pequena do ponto de vista dos problemas sociais. Assim é que o livro, em vez de mostrar a necessidade da busca de Deus para a solução de tais problemas, apenas nos mostra um espectador católico, bem intencionado mas fracassado diante do caos moral e material do operariado e do pequeno funcionalismo.

E se católico eu fosse, menos de acôrdo poderia estar.

O que há de respeitável no livro é a intenção do Autor se colocar honestamente em face ao desamparo do homem sem Deus, desamparo que o comove profundamente na sua sensibilidade homem e na sua inteligência de pensador, mas ao qual, forçoso é confessar, êle não soube dar a consistência artística indispensável a um romance.

ANTÔNIO CÂNDIDO

Remessa de livros a Antônio Cândido de Mello
e Souza, Rua Goiaz, 7.

Música

UMA VOZ DA PLATÉIA.

A gíria americana criou a expressão “moviegoers”, para significar os que habitualmente vão ao cinema, qualquer que seja a fita em expectativa. Ao contrário do que se imagina estes são os mais exigentes. O contacto com os truques das fitas banais com que a América inunda a Terra os faz reconhecer agudamente o que de novo apresenta um bom filme.

Em São Paulo poder-se-ia falar da classe dos “concertgoers”, os idores-a-concêrto, aqueles cujo amor à música os impele a comparecer ao Municipal tôda a vez que um sarau se anuncia, não importando o artista. Quando é um grande “virtuose” estrangeiro, aureolado de glórias, retiram-se para as localidades mais elevadas e baratas. Só podem usufruir a platéia nos concertos do Departamento de Cultura, ou se forem sócios da Sociedade de Cultura Artística. É esta gente entusiasta, que vai ao teatro exclusivamente pela qualidade do espetáculo, que tem um conhecimento, embora vago, da música brasileira.

Os auditores elegantes dos intérpretes afamados digeram resignadamente a pecinha que lhes é impingida por lei, em geral minúscula e que lhes arranca no máximo um — “Bonitinho”. Acreditam, quando se fala em música nacional, que se trata de sambas e marchas do carnaval.

Os verdadeiros melómanos, que têm revistas especializadas, sabem que ela existe, no entanto. Uma vez ou

outra "Le Menestrel", os jornais do Rio, ou um periódico americano noticia a execução de partituras de Vila Lobos ou publica artigos referentes à sua personalidade. Entretanto, em São Paulo, sua obra é quase que inteiramente desconhecida. Não quero insistir nessa omissão inexplicável e escandalosa, tanto mais quanto se pensa que está em vigor a lei já citada. Mas o que de fato é doloroso é que, dando cumprimento às exigências legais, ou em programas especialmente consagrados à nossa música, incluem-se produções de décima categoria, guindadas a representativas da nossa musicalidade.

Houve época em que o Coral Paulistano, do Departamento de Cultura, criado por Mário de Andrade e dirigido por Camargo Guarnieri, apresentava ao público excelentes espetáculos. Lembro, com emoção, do que foi o "Maracatú de Chico Rei", de Francisco Mignone, no texto original para coros e orquestra.

Depois disso, que tivemos? A invasão das toadazinhas populares atreladas ao carro da polifonia barata, exibindo aos olhos do público umas gracinhas de cavalo sábio. Alguns, que se dizem compositores, embora de uma falta de consciência profissional berrante, tomarem um tema folclórico, triturarem-no e juntarem-no ao miolo de pão dos efeitos batidos. E o que é positivamente alarmante é que o público já começa a apreciar os bolinhos de tostão assim confeccionados.

Porque se toleram e mesmo se aplaudem entre nós tais manipulações? Pelas razões que Mário de Andrade apontou em "Música do Brasil": "o despolicimento intelectual do país, de editores, jornais e revistas especialmente, a camaradagem da crítica tão madrinha como comodista, permitiu esse estado assomboso de coisas, cujo menor efeito ainda é a superstição nacional do talento". Mais adiante, em frase que dá a chave da explicação: "Mas a falta de

técnica do compositor brasileiro é determinada principalmente pela nossa situação econômica”.

Como princípio e do ponto de vista geral é aceitável. Evidentemente, não tendo à sua disposição os conjuntos que lhe interpretem as obras, e as provem de modo decisivo, permitindo a eliminação de defeitos, não podendo, por outro lado, por falta de meios, realizar as viagens à Europa, que o poriam em contacto com os grandes centros musicais, o compositor pátrio tem de se manter numa tal ou qual ignorância. Mas no que não se insistiu bastante foi nos prejuízos do fetichismo nacionalista.

Não estou aqui, e nem poderia fazê-lo, defendendo o internacionalismo musical. Depois de Wagner na Alemanha, o Grupo dos Cinco da Rússia, a Escola Tcheca, Pedrel na Espanha, Vila Lobos no Brasil, a consciência musical de cada nação parece definitivamente fixada. Percebeu-se que o universalismo era uma ilusão, oriunda da adoção de um tipo de música (como, por exemplo, o domínio dos modismos musicais alemães até quase o fim do século XIX) por todos os povos.

Mas a propósito do mesmo Wagner, cumpre citar o que escreveu Nietzsche em “O caso Wagner” — que a música que emanava das colinas sagradas de Bayreuth, em sua busca deliberada dos motivos nacionais se afastara do coração da Alemanha. Porque nacionalismo demasiado e intencional é ainda uma forma de exotismo. O comprazimento com os aspectos pitorescos das melodias pátrias, leva longe da expressão simples e sincera dos sentimentos nativos.

Sem endossarmos os ataques amargos de Nietzsche, reconhecemos algo de verdadeiro no trecho. Uma fuga de Bach, com o desatavio e nudez de sua construção geométrica, é mais profundamente alemã que qualquer passagem de Wagner.

Passando destes gigantes aos nossos minúsculos poe-deiros de melodiazinhas para corais ou piano, gostaria que

se compenetrassem dessa verdade. Vejam como o grande talento de Vilas Lobos e vários outros que seria longo citar já a percebeu. Da “Prole do bebê” às “Bachianas Brasileiras” que magnífica evolução! Deixando de lado as pequenas peças fáceis, embora nêle fossem arranjadas com muito mais gôsto e ciência, do que nos outros, lançou-se à pesquisa das puras formas de nossa linguagem musical. Sinta-se o esforço de Mignone em traduzir o sentimento de religiosidade do povo brasileiro, tão mesclado de influências africanas, em “Festas das Igrejas”, sem precisar da exploração desesperada da temática popular!

Aprendam que o importante é a fixação dos ritmos, volteios melódicos e inflexões harmoniosas com as quais um povo exprime sua tristeza, sua alegria, seus cantos de guerra, suas preces à divindade, seus sofrimentos, suas lutas, seus triunfos! Os moticos folclóricos que, aliás, na maioria das vêzes não passam de trechos de canções eruditas degradadas, não devem se sobrepor à livre inspiração pessoal. (Pergunta-se se os moluscos em aprêço terão a mínima inspiração...).

Em que possa haver de petulante em minha atitude, não se confunda, entretanto, com a do mestre-escola em distribuição de prêmios, punindo los vagabundos, recompensando os trabalhadores. Limite-me a interpretar os desejos do público da platéia, que não tem coragem de se manifestar. A gente lá de cima quando o corinho acabou de sussurrar o “Luar do Sertão”, ou o pianista X executou uma dansinha qualquer, grita “Bis! “Bis!” ou então: “*Rêve d'Amour de Chopén!*”

Nós, cá de baixo, temos o direito de ser ouvidos. Exigimos regentes da qualidade de um Sousa Lima, um Camargo Guarnieri, um Mehlich. Clamamos energicamente peia barragem dos piolinhos melódicos catados na cabeça musical do povo. Conjuramos os compositores a, supondo que não possam suprir-se por razões materiais de uma técnica razoável, ao menos adquirir algum conhecimento do

ofício a que os azares da vida os conduziram. Sobretudo que executem as obras dos bons autores! Queremos, tão somente, esta coisa espantosa e insólita — boa música brasileira no Brasil!

RUY COELHO

“CANTO DO PASTOR — SENTIMENTOS DE SATISFAÇÃO APÓS A TEMPESTADE”

A temporada lírica custou mas terminou afinal. Como uma heroína verista em seu leito de agonia, quando se julgava que o último alento já se havia esvaído, lá vinham mais óperas. Cada vez mais fracas, a preços mais reduzidos e com artistas sempre piores. Foi lamentável! Por fim até nomes bem obscuros do nosso Rádio foram chamados a intervir. É verdade que por estas alturas as representações estavam a caminho do Teatro Colombo, onde foi dado o derradeiro agudo. “Excepcionalmente e a preços reduzi-díssimos”, segundo os cartazes espalhados pela cidade.

O fenômeno lírico é de pascar. Talvez os comentários que desperta já vão se tornando tão convencionais e ridículos como qualquer personagem operístico e eu seria bem discreto se interrompesse aqui estas notas, ou mais ainda se não as tivesse iniciado. Prossigo porém, animando-me com estas considerações de Edouard Schuré no seu livro “O Drama Musical”: — Aquele que aceita a ópera como um mal necessário, como um gênero consagrado pelo tempo, como uma convenção útil, recusa-se de início toda liberdade de julgamento. — Fique pois a ópera mais uma vez na berlinda.

Para a presente fase de nosso movimento musical, tendo-se em vista as realizações do Departamento de Cultura, da Cultura Artística e da Sociedade Filarmônica, as tempo-

radas líricas, tais como se realizam em São Paulo principalmente, não tem nenhum interêsse. Ao contrário. O que a ópera tem de equívoco — o falso e o vulgar ao lado de certa beleza e espontaneidade melódica, despertando os sentimentos e as emoções mais contraditórias — presta-se a confusões e interpretações que só podem retardar e atrapalhar uma boa cultura musical. Êsse mistifório do belo e do grosseiro que ela realiza, desorientando as sensibilidades mal informadas, é seguramente a causa direta de sua permanência nos teatros de tôdas as “capitais artísticas” do mundo. Os fatores econômicos e sociais em geral apontados e discutidos, não me parecem tão determinantes e são mais consequências daquele, de ordem estética. O número dos que vão ao “lírico” por razões extramusicais, sem que sejam impelidos pela mínima necessidade de satisfação artística, não é maior que o daqueles citados acima, as tais sensibilidades musicais transviadas. A ópera produz nelas as mais tremendas convulsões. São raras as que conseguem se libertar, saindo para o ar puro e sadio da música de câmara ou sinfônica. Para a maioria a ópera fica sendo uma verdadeira “cachaça” musical.

Abaixo dêstes “liricófilos” há ainda a facção dos fanáticos, de cara vermelha e pescoço apoplético. São os que urram e se agitam como energúmenos, antes mesmo que termine a frase final de uma aria conhecida. Êsses emotivos desenfreados e aberrativos são, paradoxalmente, grandes responsáveis pela insistência dêsse seu correspondente em arte. As manifestações de violento entusiasmo de que são capazes, logram consagrar como indispensáveis as cênicas temporadas líricas anuais. Quando está bem evidente que essas manifestações por si só já atestam a insanidade artística do gênero.

Coisa lamentável a ópera! Não comporta equilíbrios nem eurtmias. Vejam a adjetivação exasperada que me provocou.

Mas felizmente o temporal passou e as nuvens negras já se desfizeram nos céus, como as hipopótomas e elefoas de Fantasia. Nestes novembro e dezembro muita música boa poderemos ter. É possível mesmo afirmar que iremos tê-la. A Sociedade de Cultura Artística, depois da apresentação do ciclo das 10 sonatas de Beethoven para violino e piano, que nos foram admiravelmente reveladas por Odnoposoff e Sousa Lima, reserva para êste fim de mês provavelmente, um enorme acontecimento. E esta afirmação não me vem de um entusiasmo irrefletido. É muito bem pesada. Com a criação de uma Orquestra de Câmara permanente, a Cultura irá sistematizar em São Paulo a execução do repertório de um dos mais elevados gêneros da arte musical. Tôda a Sinfonia Clássica, a música instrumental dos séculos XVII e XVIII e as obras modernas para pequenos agrupamentos, serão finalmente conhecidos e frequentemente apresentados.

A “Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística” (assim se chama o conjunto recentemente fundado), foi organizada e é dirigida por Sousa Lima, o que lhe aumenta a significação e o valor. Seus componentes foram escolhidos entre os melhores da orquestra sinfônica e o quinteto de cordas compõe-se dos mais valiosos executantes de São Paulo. É suficiente citar: Anselmo Slatopowsky (“spalla” da orquestra), Eunice de Conte, Gino Alfonsi, Amadeu Barbi, Herta Kahn, Calixto Corazza e Cecília Zwarg. São nomes bem conhecidos. Alguns pertencem aos conjuntos de Câmara do Departamento de Cultura. Outros já se têm apresentado em público e estão afirmados como valores individuais inegáveis. E irão se reunir todos, tocando lado a lado nas estantes, em um conjunto que é o meio de expressão para as formas mais... apolineamente musicais já creadas. É uma grande realização da Cultura Artística.

No Departamento de Cultura, o Quarteto Haydn e o Trio São Paulo, depois de uma inexplicável interrupção, tão

longa, terão certamente os seus concertos já marcados. Se não contam com um público tão numeroso quanto os concertos sinfônicos, êsse fato não mede a importância e o valor deles. A menor acolhida que ainda têm não pode regular a infreqüência de seu aparecimento. Em música, não se trata de consultar a opinião pública por meio de qualquer Instituto Gallup e dar o que ela pede. Maomé que vá à montanha e a escale. É absurdo arredá-la.

Os concertos sinfônicos, se não nos acodem Sousa Lima e Camargo Guarnieri, levariam o Hino ao Sol durante todo o ano. Em grande estilo e com efeitos de luz... Os programas bem organizados e tão cuidadosamente preparados por ambos os maestros são os melhores que se têm ouvido em São Paulo. E já que os dois apenas se impuseram pelas excelentes execuções e elevada orientação, o Departamento de Cultura poderia assegurar permanentemente êsse nível de bom gosto nos concertos, confiando a Camargo Guarnieri e Sousa Lima, unicamente, a sua parte sinfônica. Dessa maneira o Coral Lírico teria também o seu maestro preparador a inteira disposição e com mais tempo para ensaiar melhor um número maior de peças que não seriam apenas o jôio do repertório... E já que cheguei até aqui, acho oportuno lembrar a existência do Requiem de Mozart. O mês de dezembro será uma época muito oportuna para a sua execução. A passagem do 150.^o aniversário da morte de Mozart merece bem mais que um simples festival comemorativo. O Coral Lírico bem poderia preparar uma apresentação bem cuidada do Requiem. Seria muito mais significativo e o redimiria de uma boa parte dos seus pecados verdiescos e mascagnescos...

ALVARO BITTENCOURT

NOTA A RESPEITO DE SLONIMSKY

Confirmando a nossa fácil profecia que anunciara um mês de jejum artístico para os amantes da música em São Paulo, a empresa Piergile-Biloro e Cia., insistiu no prosseguimento da campanha de embotamento artístico que se repete anualmente com a temporada lírica oficial.

A “temporada” deste ano, demonstrou, mesmo para os mais cegos, que o lírico perdeu completamente o interesse que despertava numa época longínqua em que era a única manifestação artístico-musical admissível para um grande público absolutamente hostil à verdadeira música. O flagrante insucesso da ópera este ano em São Paulo foi sem dúvida, e com que ênfase se diz “até que enfim”, o primeiro gorgulho seguramente precursor da morte de um agonizante pesadão que é sustentado em vida até agora por estimulantes inexplicavelmente desconhecedores de nossa situação cultural. É suficiente constatar-se o doloroso final desta temporada disfarçada em “ballet”, que, percebendo o esfriamento até dos enrouquecidos “Bravi!!” do poleiro, resolveu, liquidando de uma vez por tôdas as aparências de boa intenção, ajuntar numa assinatura de segunda, a escolher, tudo de pior que já ouviram nossos avós nos longínquos tempos do reinado operista.

Teve morte digna de sua vida a ópera em São Paulo. Entrou já em franco período de agonia sem ter tomado conhecimento da existência de “Pelleas”! Se não fôsse por outra razão pelo menos que fôsse para evitar êste meu “avanguardismo” bastante ridículo pelos seus trinta e tantos anos de atraso.

Comemorando estes acontecimentos a revista CLIMA patrocinou a conferência do compositor, pianista e musicólogo Slonimsky que trazia um cartel capaz de scandalizar qualquer conservatório dramático e musical do mundo civilizado.

Não se poderá medir inteiramente a importância desta conferência sem se saber que nesta mesma noite, em nosso “teatro máximo”, falecia em um catre de segunda ordem, depois de ter cacarejado pela quinta ou sexta vez a mesma bobagem, uma senhora de costumes discutíveis alcunhada Mimi, assistida por um conquistador obeso e suarento, estacionado ao lado do supramencionado catre, em atitude de estupor.

Antes de passar adiante não posso deixar de assinalar, para uso de todos aqueles que se escandalizaram com as coisas ditas e feitas por Slonimsky, que êle tem classe para muito mais, pois é, por exemplo, o introdutor da escôva de roupa na técnica de interpretação pianística, atitude que além de seu valor altamente simbólico provou muito bem na execução de certas peças como a abertura do Tanhauser de Wagner.

Em resposta à oficialização da temporada lírica o trêfego musicólogo (*) praticamente desmontou um piano de propriedade do estado, transformado em instrumento de percussão onde foi esmurrada uma composição de Bela Bartok, e, como homenagem à calorosa acolhida que lhe dispensou nosso meio artístico, protestou contra a desnaturalização do aborígene Perí consumada poucos dias antes com a anexação da sinuosidade ventral do cantor italiano, valorizando a verdadeira música nacional de Vila Lobos, Mignone, Guarnieri, Lorenzo Fernandes etc. (reduza-se este etc. à extensão mínima).

Esta nota (que aliás não tem nenhum caráter de “explicação” como poderiam supor certas pessoas muito cuidadas que existem em São Paulo) escrita sob indisfarçada irritação, não tem outro intento que não seja chamar a atenção de quem de direito para um fato a meu ver importantíssimo para nosso progresso musical. A nossa situação

(*) Slonimsky confessou-se entusiasmadíssimo com o movimento grouchista de São Paulo, sentindo-se inteiramente irmanado com êle, seguidor como é do chiquismo, movimento paralelo ao grouchismo, inspirado nas concepções de estética e de técnica de Chico Marx.

atual, esta é a verdade, é a de uma inversão de posições. A música sinfônica e a de câmara que eram antigamente exigidas por um pequeno número que tinha de arcar com tôdas as desvantagens de sua posição, hoje o são pelo público em geral. É portanto esta a forma de arte que deve ser estimulada com a vinda de bons conjuntos estrangeiros, e, se isto não fôr possível procure-se pelo menos melhorar a nossa orquestra municipal, quer pela introdução de elementos novos ou pela melhor remuneração dos atuais, que, entre outras vantagens tem a de dispensá-los de tocar em tôdas as festinhas que resolvem dar as pessoas de boa vontade. Qualquer destas formas de estimular o progresso da música entre nós é infinitamente mais útil do que a oficialização destas temporadas líricas de que só se aproveitam os operistas viciados. Mas eu tenho esperanças que ainda um dia êles haverão de pagar bem caro pela cantaridazinha anual lubrificadora das encarquilhadas vias lacrimais.

A. B. L.

Artes Plásticas

PROBLEMA

Passamos dois meses, e a culpa é de Walt Disney, sem comentar acontecimentos plásticos ligados, na sua produção, ao nosso meio. E, assim, perdemos a oportunidade aberta com dois dos melhores empreendimentos do gênero, cujo valor intrínseco atraíu a atenção e ficou a exigir uma nota: a exposição dos mosaicos “Ozirarte” e o salão de pintura e escultura instalado na Água Branca, em um dos pavilhões da Feira Nacional de Indústrias. O primeiro já se foi há muito tempo e com êle o momento favorável aos comentários; o segundo, embora ainda aberto à visitaçã, já se encontra naquela fase em que a definição de julgamentos — como são definitivos estes julgamentos! — cortou a apreciação crítica que, surgindo neste momento, exigiria quase o “parti-pris”.

Se a função crítica não pode ser desempenhada com eficiência nem porisso se satisfaz o crítico, cuja norma de existência é a loquacidade. Quer-se falar. Meia dúzia de palavras que seja, deve ser extraída do acontecimento. Mas, uma vez escritas não devem dar impressão só de loquacidade. Afinal, crítica não é parlamentarismo. E, sinceramente, passado o interêsse maior, não é mais possível fugir à perguntinha insistente que continua a vibrar mesmo isolada do fato que lhe deu origem.

Diante dos ótimos azulejos que a organização de Paulo Rossi Ozir conseguiu produzir, como diante dos quadros

que a “escola paulista” (1) pendurou nos feíssimos “stands” da exposição de industrialistas modernos. Atitude feita mais de expectativa e consultação do que de resolução, como é necessário à própria arte. E a pergunta está em saber-se se, no futuro, a solução será encontrada na sugestão medievalizante da produção corporada ou na contemporânea não-solução da resignação no papel de sub-produto da indústria? A questão — e como vêem ela existe — poderia ser colocada em termos mais exagerados: submissão da arte ou desaparecimento do artista? Ou em termos otimistas, se preferem: a arte depende mais fundamentalmente da expressão individual ou da continuidade de produção?

O problema não é novo nem velho. Possivelmente está em toda a arte. Desde o passo diferente dos rituais, que foi inventado pelo primitivo e que, se significa personalidade quer dizer também rebelião contra as normas sociais, começou o problema da libertação das artes. Mas, talvez, a parte melhor está estabelecida a partir daquele momento em que, libertada do velho sentido artesanal, a arte deixou de um lado a profissão que lhe era xifópaga para ser em si mesma uma profissão. Aí então o produtor de arte passou a ser também um centro de oferta das suas próprias obras. Conseguiu assim a liberdade de personalidade tão desejada, mas o fez aceitando a incômoda liberdade econômica. Procurou soluções as mais diferentes, a partir deste instante, mas elas giraram sempre em torno do dilema concessão-sacrifício. E as ocorrências históricas, despejando novas liberdades sobre sua cabeça, agravaram cada vez mais a situação. Ainda hoje o artista continua em dúvida...

(1) O crítico não pode jurar pela existência irretorquível desta escola, embora se entristeça muito com isso...

Teoricamente poderíamos afirmar que a função do artista na sociedade moderna será o de alçar-se, gozando as suas liberdades, para um plano superior de realização que fica acima do mundo organizado do presente e passar-se para uma esfera ideal. Êste patamar superlativo nada mais é do que a sublimação dos homens do real mas, pelo seu próprio caráter de sublimação, só pode ser conhecido por aquele que, anteposto às condições de insatisfação, continue não só conciente mas até certo ponto satisfeito. Colocado em um mundo ideal, teria nele todos os elementos necessários à existência espiritual: a inspiração, a disciplina e o devotamento. Transportado para fora das emoções comandadas da vida comum teria o acôrdo com todos, mesmos desconhecidos, que sentissem do mesmo modo. “L’artiste, le poète, sont des interpretes, des prophetes ou des devins” — lemos uma vez. Resta saber se o mundo moderno ainda se interessa pelos profetas, se há entre as categorias sociais alguma especial para os adivinhos ou se os intérpretes estão irremissivelmente submetidos a uma delas.

Desligada a arte do artesanato medieval — por que não continuou Elias Chaves Neto o tema tão bem proposto no seu artigo do catalogo? (1) — muita cousa se processou e muita terá ainda de se processar. Não basta dizer que a situação do artista está hoje acrescida pelos confortos do progresso e pelos inacreditáveis alcances da técnica. Resta saber se êste acréscimo vai ao encontro da condição humana do artista colocando-o em um nível melhor, porque o arma mais eficientemente pelas técnicas, ou se ,pelo contrário, o proprio avanço dos meios materiais acaba por submetê-lo ao

(1) Referimo-nos ao catálogo do 1.º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias.

degrau em que ficam os desarmados de possibilidades de trabalho.

Pode-se acusar o artista moderno de pedante, de "snob", de boêmio, mas estas classificações nada dizem de profundo acêrca do cerne da sua atividade. Acusar a superioridade artificialmente construída de certos produtores de arte é ficar na superfície das suas atitudes individualíssimas sem procurar, mais no fundo, uma acomodação mal ou bem feita que gerou êste comportamento como uma estratégia de conservantismos ou uma necessária resistência acomodadora. O boêmio é o artista perdido em uma sociedade construída para os outros, em que só se faz notar quem se acomoda diferentemente. Ora, não interessa o artista nos seus aspectos ocasionais gerados por contactos desagradáveis: por baixo desta indumentária está o homem que produziu a arte.

Onde colocarmos o artista neste mundo de posições instáveis? Ao lado do pequeno produtor que se reúne aos seus semelhantes para resistir aos repelões das dificuldades econômicas? Ao lado do que se encobre sob a capa da organização técnico-industrial e encontra, assim, uma garantia de existência segura em troca da perda de qualquer escalonamento especial? Ou permanecer na situação atual do cavaleiro-andante sem teto e andarilho que acaba, pela própria força do tempo por se colocar sob as ameias de um feudo mais forte?

Existe a questão. Ela não é susceptível de instantânea solução como possivelmente nunca encontrará resposta definitiva. Por ela tem de se incomodar qualquer intelectual que, não sendo artista, disponha do aparelhamento da inteligência, cujas pesquisas, como as da microscopia exigem um esforço de detalhamento para alcançar o virus dos males do

todo. É preciso pensar na questão, e pensar com o desinteresse que o pesquisador científica tornou clássico, pois não acreditamos na sua imediata ou próxima liquidação por fórmula ou por revolução. Não foi com qualquer pretensão deste tipo que resolvemos dispender as nossas páginas deste mês. Porque não estamos propondo proféticas saídas. Queremos apenas lembrar de que não se trata de buscar um corretivo para o comportamento dos artistas (engraçado, estes homens barbados levando “pito”) mas que precisamos traçar o esquema da produção artística.

Talvez agora tenhamos tocado verdadeiro eixo do problema. Devemos pôr, a um canto, o enternecimento que o fenômeno homem nos causa e procurar uma compreensão puramente econômica da questão. Não vamos, provisoriamente — e tão só provisoriamente —, pensar no sacrifício ou na glória de pintores e escultores mas, num esforço de generalização, tentaremos descobrir a destinação futura do criador intelectual. O jornal, o cinema, o rádio, a decoração foram irremediavelmente alcançadas pela industrialização e os esforços torturados das suas vítimas, ao lado do comprazimento dos acomodaticios, nos fazem já razoável quota de dúvida. Valerá a pena para a pintura, para a meio-ameaçada escultura e para a música e a ficção entregarem-se à mesma solução? Ou será melhor a luta consciente contra o sistema, utilizando-se de suas próprias armas?

Não nos iludamos pois. O artista só tem estes dois caminhos abertos diante de si, pelo menos até agora. Operário ou companheiro de corporação rediviva, terá de submeter suas qualidades intrínsecas aos característicos peculiares destas situações. Dentro delas poderá continuar “snob”, boêmio ou superior. Mas a sua produção, esta sim e não a sua pessoa, sofrerá os ataques do novo padrão. Submissão ao gosto comercializado ou o deslizamento para a renúncia à concorrência, eis os reais perigos, como de outro lado lá estão o sossêgo da vida sem espírito lucrativo ou o panorâmico futuro aberto pela ação social do capitalismo como

vantagens atraentes. Ainda outro dia nos chegou um filme feito na Inglaterra dos bombardeios no qual, apesar de todas as guerras aéreas, não tinha perdido seu sentido uma luta que, faz tanto tempo, Bernard Shaw provocou entre uma apostólica Major Bárbara e seu pai armamentista.

Se lá houve tempo para encarar a questão, embora sob um outro ângulo, será que nestes pacíficos trópicos podemos continuar a ignorá-la?

LOURIVAL GOMES MACHADO

Teatro

NOTA SÔBRE UMA INTERPRETAÇÃO DE GIL VICENTE

Apresentado pelo seu novo patrono — o Departamento de Cultura — o Teatro Universitário, ostentando um novo título — Escola Dramática — que lhe dá uma maior extensão e maior âmbito de ação, veio à cena no mês de Outubro para executar um programa, cuja parte essencial e aproveitável era composta somente por autos de Gil Vicente.

Do que foi a realização considerada em seu conjunto, deveriam ter dito os críticos que ou lá não apareceram ou escreveram notas com um acentuado sabor de ausência física ou mental. Perderam com isto, pois o que se viu no palco do Municipal constituiu uma lição para aqueles que vivem apegados à tradição teatral nacional, se é que ela existe. Mais do que uma exumação sentimental, mais do que exibição mesmo honesta de erudição, há em Gil Vicente oportunidade de aprendizagem sadia e útil para os teimosos que, no Brasil, esperam sebastianamente pela “volta” do teatro. Na literatura cênica luso-brasileira o que de grande nos deixaram os outros tempos — Gil Vicente, Antônio José e um pouco dêste nosso Martins Pena — está caindo dia a dia sob o julgamento imbecil de velharia clássica, estéril e gongórica, cuja leitura traz aborrecimento. Há, aliás, uma meia razão nisto porque o conhecimento de obras como estas dá, realmente, uma impressão muito aborrecida que é a da consciência da fragilidade dos esforços contemporâneos. É pre-

ciso tomar as amostras do teatro recém-nascido para sentir as possibilidades cênicas da contextura e da índole duma língua. Na medida em que teve a cena de viver sem as plásticas e as luzes do maquinário, ela progrediu como palavra e ação pura. Nesta medida deve ser julgada e seguida.

Se não for muito tola essa afirmação inicial e acadiana, a ela podemos acrescentar uma outra que diga do papel infinitamente importante que representa para nosso meio a ação destes moços que foram do Teatro Universitário e que hoje se ligaram ao Departamento de Cultura. Trazer para um palco vivo as obras, que todo mundo cita de leituras ou, sejamos mais sinceros, sem ter lido, é satisfazer umas necessidades, confessada pelos que a citam e por êles contornada com o truque pouco hábil da citação dos “trechos escolhidos”. Pôde-se ver Gil Vicente e, assim, realmente conhecê-lo. A’ medida em que anotamos estas observações, sentimos como são lugares comuns mas sentimos também que isto prova a importância de um teatro composto de estudantes, com vivo espírito universitário, que pode, entre outras coisas, tornar realmente comuns estes lugares intelectuais.

Preferiríamos ficar nestas insistências iniciais do que entrar propriamente numa crítica do espetáculo. Porque uma vez detalhada, a representação apresentará inúmeras falhas que, à primeira vista, parecem desvirtuar o conjunto realmente bom. É preciso que tudo o que dissermos seja encarado como um esforço pela melhoria e nunca como uma corrigenda. Diremos mais objetivamente: nunca dispenderíamos esforço igual com as companhias profissionais, pela muito boa razão de que elas não o merecem.

De fato, faremos reparos meramente complementares. Começaremos, por exemplo, pelos cenários que, desta vez, já se apresentam bem melhores do que nas anteriores exibições do Teatro Universitário. Mas, desta vez, notemos bem isto, já não se conta com aquele anterior panorama de pauperismo simpático pois ninguém acreditará em desejos de economia por parte da Prefeitura a quem estes gastos, positivamente, não fazem moessa e que nos seus espetáculos públicos só pode ter a preocupação de aprimorar seus próprios recursos. Ora, se assim é não se justifica aquela pobreza artística do “Auto da Índia” assombrado por aquela tétrica barquinha, legítimo fantasma de folhinha de empório (admitimos que folhinha possa passar como epígrafe, como “décor”, nunca) e outros horrores adicionais. Foi a grande infelicidade da noite vicentina, esta parte plástica. Ao atacar da realização deveria o diretor ponderar inicialmente as vantagens ou as desvantagens da montagem cenarizada moderna para a índole do teatro que não as conheceu ao nascer. Quando Gil Vicente escreveu suas peças, contava com elementos tão diversos dos atuais que revivê-lo hoje traz uma série grande de problemas de montagem, interpretação e expressão. Estes problemas não foram atacados na repesenação de que falamos, de modo a permitir, a cada momento, ameaças do passado ao presente. Assim foi logo de início, com o “Monólogo do Vaqueiro” — o palácio real era o cenário de Gil Vicente e a prosa do vaqueiro se referia aos esplendores da arquitetura; a dificuldade foi muito bem resolvida com a abolição de qualquer realismo plástico ou mesmo de figuração. José Creteia monologou diante de uma cortina. Não havia rainha, nem infante, nem nobres, nem soldados que segurassem o aldeão à porta do palácio. Porque então o desfile inútil de meia duzia de tipos rústicos em lugar dos “vinte ou trinta” de que falara o vaqueiro?

“Todo mundo e ninguém” foi de uma quase perfeição na sua realização de montagem. As mesmas cortinas do

ato anterior, mais complicadas na sua disposição para atender à complicação da cena, leves elementos objetivos, apenas sugerindo a realidade, e uma necessária mudança de planos a meio palco foram suficientes para alcançar o objetivo visado. Cenário pesado, acompanhado de luz fraca e localizada, que serviu de ambiente à interpretação estática e bem “recitada”, completando-a, para alcançarem ambas um alto clima clássico. Pena não ter continuado esta observância estrita do espírito vicentino.

No “Auto da Índia” os problemas se apresentavam em cheio: o grosso das cenas principais se passava com um personagem fora da casa, os outros dentro, mas todos participando diretamente da mesma ação. A solução não podia tergiversar, dando uma impressão de equívoco. Ou se faria a convenção absoluta do cenário não objetivo mas simplesmente decorativo (como no “Monólogo”), ou se lançaria mão dos recursos da carpintaria (cenários móveis ou cenários duplos) como fez Berard para “L'École des Femmes” de Jovet. Ora, o que se viu no palco foi uma maquinária complicada e inútil de papel pintado, escadarias e balaustradas que dificultava completamente a ação dos atores e alguma intensidade de contacto foi conseguida pelo ótimo amador que fez o espanhol porque este rapaz resolveu convencionar uma prosa direta com o público, à borda da ribalta. Neste trecho do programa, lutou-se também contra a vestiária difícil e pobre (por exemplo, chapéus femininos modernos disfarçados em peças “a caráter”).

Finalmente, chegamos ao “Auto da Barca”, termo natural do programa; aliás, a noite morreu realmente no intervalo, pois é preferível não comprometer o espetáculo com o ato de Sacha Guitry, inexplicável e inoportuno. A “Barca” não apresentava dificuldades convencionais de cenário, mas somente de execução interpretativa. De fato, todas as cenas se passam em um só ponto de tal maneira que uma perfeita unidade espacial poderia ser conseguida. Devia ser aproveitada de tal maneira que possibilitasse um

jôgo amplo de movimentos e uma concentração do interêsse do espectador, de modo a formar um sentido único, linear, contínuo de todos os elementos desta peça que nada tem de complexa. As barcas do inferno e do paraíso são o centro natural que fica explícito nas falas, nos movimentos e na própria intenção do texto que procura mostrar a angústia dos personagens que, querendo embarcar em uma delas, são levados a tomar a outra, que lhes é naturalmente destinada. O cenarista, coerente com o fim da peça, deveria fazer das barcas o centro do interêsse visual e o eixo dos movimentos. Na realização do Departamento de Cultura, as barcas, pequenos truques de papelão decorados com terrível mau gôsto, foram relegadas para o canto da cena, no ângulo morto da visão. O cenário aprimorou-se em suspender cortinas limitadoras do domínio da vida como se o intuito de Gil Vicente fôsse, de qualquer modo, demonstrar que se abandona a vida com a mesma facilidade com que se afasta uma cortina.

Evidente ausência de direção na confecção dos cenários, tem-se que concluir. E falta bem grave, porque em peça apresentada com foros de cultura clássica é preciso fazer de toda a realização uma interpretação justa do autor e não se permitir liberdades que iriam bem em uma peça moderna.

Esta falta de direção interpretativa vigilante fêz-se sentir também na interpretação de certos atores que, pelo seu próprio caráter de principiantes com cultura especial de letras, mereciam a atenção de uma pequena discussão elucidativa de seus papéis. Como não podemos nos atirar muito a fundo neste ponto, por falta de preparação suficiente, vamos lembrar somente as dificuldades de Zarif no papel de marido que volta das Índias. Sentia-se que êste

rapaz não sabia ao certo o destino do personagem que interpretava e, na falta de melhor orientação limitou-se, como disse alguém ao meu lado, a dizer com um tom naturalmente engraçado as suas frases. No auto seguinte, em um papel mais difícil, tendo no entanto encontrado seu caminho, deu uma interpretação correta ao pedaço que lhe coube.

E não seria possível uma movimentação mais rápida, uma interpretação mais viva e corrente dos acontecimentos? Afinal, a monotonia do teatro mais velho cheira-nos a preconceito. Não haveria, mesmo, a possibilidade de fazer qualquer coisa mais "vicentina"? Parece-nos que os silêncios do anjo depois do apêlo dos maus seria muito mais doloroso, muito mais punitivo se, no resto da peça, as deixas corressem mais vivamente. Cremos que êste é o caráter da intriga passada à porta do paraíso e à bôca do inferno: a atitude do anjo, que iria às mil maravilhas em um intérprete masculino, é a rigidez de quem simplesmente age em nome de uma consciência que não é a sua. Um homem faria muito mais virilmente (et pour cause...) do que Heda Franco que, contudo, fêz a melhor interpretação feminina desejavel.

Dissemos que os nossos comentários seriam simplesmente complementos de quem se sente obrigado, pela simpatia, a colaborar no melhor espetáculo nacional a que assistiu; cremos não ter faltado à nossa palavra. E os fazemos esperando que não choquem mas, somente, chamem a atenção dos responsáveis que, se os têm contra si, têm também tôda uma grande realização a seu favor.

Soubemos que êste grupo planeja levar à cena um espetáculo sofocleano bem ensaiado e bem montado. Permitimo-nos uma sugestão: porque não repetir êste Gil

Vicente? Sem certas falhas, com mais vivacidade e, também, com uma propaganda maior para levar um maior público ao Municipal que, esperamos, seja nesse dia, mais acessível do que o é costumeiramente nos espetáculos populares.

L. G. M.

Cinema

LE DERNIER TOURNANT (Amor Criminoso)

DE PIERRE CHENAL

O público brasileiro não está bem ao par do que foi o cinema francês de antes da guerra atual. Os comerciantes que se encarregaram da distribuição dêsses filmes, entre nós, orientaram sempre sua escolha pelos motivos que fizeram de Viviane Romance um sucesso comercial certo. Aliás, essa Viviane Romance sempre foi considerada nos meios cinematográficos de Paris como “artigo para a América do Sul”. De maneira que os nomes dos principais cineastas franceses — René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Léonide Moguy, são familiares ao nosso público por algumas produções esparsas, sendo o conjunto das principais obras de cada um dêsses diretores desconhecido de nossos fans. O mesmo aconteceu com os melhores artistas do cinema francês — em primeiro plano, naturalmente, os nomes de Jean Gabin, Corinne Luchaire, Michel Simon e Michelle Morgan.

De qualquer maneira, o nosso público estava aprendendo a amar o cinema da grande nação vencida e, desde a guerra, cada produção temporã, que aparece por aquí, encontra, pelo menos em certos meios, um ambiente de aceitação e carinho. Demonstração disso é o movimento que se está fazendo no Rio, em torno do discutível *La Femme du Boulanger*. Esse carinho é aliás, frequentemente explorado por uma publicidade hábil, como foi o caso dêsse *Eduardo VII*, de L’Herbier, que nos irritou há alguns meses.

Mas, sejamos justos, não é êsse o caso dêsse *Le Dernier Tournant*, de Pierre Chenal, com Corinne Luchaire, Michel Simon e Fernand Gravey, que passou discretamente pelo Rosário.

Pierre Chenal é um diretor de segunda ordem. Na sua carreira notam-se algumas aventuras de amator vanguardista, sua estréia promissora com *La Rue Sans Nom* e seu melhor filme, *Crime et Châtiment*, com Pierre Blanchard como Raskolnikof e Harry Baur como Porfírio. A força de Chenal consiste na criação de certas atmosferas, e em algumas lições bem aprendidas com os mestres alemães. Foi êle o primeiro que introduziu em filme francês o ingrediente *escada à alemã*, que deveria tornar-se indispensável no formulário de certo tipo de filmes de atmosfera.

Le Dernier Tournant surpreende Chenal ao ar livre, ar livre na batata, ar livre de beira-mar ou das estradas de França, e não de vielas tortuosas dos bairros mal-afamados das urbes, nas quais tudo “*pousse*” com facilidade para os atmosferistas. Decididamente, o ar livre não é propício a Pierre Chenal. Êle não sabe o que fazer com aquele *chemineau*, nem com aquele albergue da curva da estrada. Faz-lhe falta o ar preso. A vontade de criar uma atmosfera moral também não dá certo. Um dostoiewskismo de fanfaria — a cumplicidade no crime como adubo necessário para aquele amor — que não consegue ser senão *saloperie*. A conclusão, entretanto, é *bien-pensante*. O amor dos criminosos é purificado pelo aparecimento de uma criança que deverá nascer, pelo casamento dos dois bandidos, e, como não há crime sem castigo, pela morte de ambos. O único inocente que leva na cabeça é a criança que ia nascer (Michel Simon não se conta, porque era *dégoutant* demais). Mas a gravidez da mulher não era muito convincente, e o público não acreditou muito. Enfim, tudo acaba bem.

Os últimos momentos do *Le Dernier Tournant* são bons. Desde que Pierre Chenal pilha o moço entre grades, o filme melhora e há um belo momento de direção: Frank

(Fernand Gravey) recuando em sua cela, diante do padre que foi confessá-lo.

Há uma *recherche* de montagem na cena do hospital entre o juiz de instrução e Frank, mas é uma *recherche* puramente mecânica, sem nenhum ritmo, e além do mais, banalizada por um sincronismo absurdo entre as imagens e os diálogos.

E quanto aos atores? É instrutivo a gente ver Corinne Luchaire, desta vez morena, segundo os anúncios, nas mãos de um mau diretor. Michel Simon sempre consegue alguma cousa, nem sempre dentro do cinema, é claro. Fernand Gravey dirigido por fulano ou por sicrano raramente consegue alguma cousa. E aqui não consegue nada.

P. E.

Artigo sôbre CIDADÃO KANE

Por motivo de saúde, nosso redator cinematográfico não pôde assistir ao *Cidadão Kane* o número de vêzes por êle julgado necessário para o estabelecimento de um juízo seguro sôbre essa obra de Orson Welles.

Tratando-se de um filme de excepcional significação acreditamos que um artigo sôbre *Cidadão Kane*, no próximo número de *Clima*, não deixará de ter um certo interêsse, e não terá perdido a atualidade.

Economia e Direito

SOCIALISMO UTÓPICO

O século XVIII ao se fiudar encerra também uma fase da humanidade e com o século XIX uma nova era se abre ao destino humano.

Durante três séculos o homem lutou para alcançar um domínio completo sôbre a natureza, através da elaboração do meio necessário para atingir tal fim; a segunda metade do século XVIII vê essa luta coroada de êxito — descobre-se e aperfeiçoa-se maquinismos que significam a possibilidade de produzir com menor esforço e em maior quantidade tudo aquilo de que se necessita. A Revolução Francesa destruiu a servidão política e a Ciência Econômica parecia ter fixado de uma vez para sempre as leis da prosperidade.

De fato, depois de A. Smith, J.-B. Say, Ricardo e Malthus a Economia Política parece perfeitamente constituída. É o que é. Nada mais lhe é necessário acrescentar. O trabalho, no seu sentido mais amplo é o centro da nova ciência, em tórno do qual tudo o mais gravita. Do livre trabalho de cada um resultará um mundo feliz e próspero. O mundo é encarado como uma vasta fábrica onde os homens labutam intensamente para produzir riqueza para as nações. Para que tudo corra bem é necessário a mais completa liberdade, sem o que serão vio-

lados princípios da maior importância para a felicidade e prosperidade geral. O trabalho e a liberdade produzirão o melhor dos mundos, um mundo onde haverá abundância e com ela felicidade.

Esse mundo ideal, progressista e feliz ruirá com os primeiros sinais inequívocos de miséria e com as primeiras crises que deixarão a humanidade atônita diante do novo problema que a introdução da máquina havia criado: o problema social.

O homem, servindo-es da máquina escravizou-se a ela: é a tragédia do criador dominado pela criação, de que nos fala Spengler ao comparar a conquista do mundo primitivo pelo homem, com a situação criada pelo aparecimento da máquina: “A criação subleva-se contra o criador. Assim como antes o micróscomo-homem se sublevou contra a natureza, assim agora o micróscomo-máquina se subleva contra o homem nórdico. O senhor do mundo tornou-se escravo da máquina”.

Um grande abismo abre-se então na humanidade, dividindo-a em dois campos opostos; duas facções sociais, separadas por uma hostilidade irreconciliável, erguem-se uma contra a outra. Patrões e operários, ou seja, homens que dispõem de capital e máquinas e homens que nada possuem além da força de seus braços, têm agora idéias antagônicas, desejando uns exatamente aquilo a que os outros se opõem. A introdução da máquina quebrara a antiga estrutura social, criara um desajustamento que vem ocupando o centro de tôdas as especulações filosóficas desde o início do século XIX até nossos dias. O tema principal da filosofia contemporânea é o tema moral, isto é, a procura de uma organização social capaz de resolver os desequilíbrios que a “Grande Indústria” introduzira no mundo contemporâneo.

A situação assim criada desde os meados do século XVIII agrava-se no início do século seguinte e é então que os homens tomam consciência da gravidade das trans-

formações provenientes do industrialismo em grande escala. Aparecem então uma série de pensadores que pesquisam uma solução para o problema e de suas cogitações nasceu o socialismo moderno.

Com o problema da acomodação da técnica à estrutura social e política afastou-se o pensamento econômico do plano científico para o doutrinário. Dêste modo as cogitações econômicas se deslocam para o terreno da filosofia e o socialismo do início do século passado é inteiramente destituído de qualquer caráter científico, constituindo antes uma filosofia social, descendente em linha reta do apriorista e dedutivo pensamento do século XVIII.

O socialismo de então é denominado "Utópico" pois que é voluntarista e "acredita firmemente no poder da razão para descobrir os defeitos da organização econômica existente e para impor os remédios indispensáveis à sua melhoria. Voluntarista, êsse socialismo inspirado pela tradição de liberdade de Descartes, opõe-se à dialética necessária de Hegel; pensa que a vontade humana pode agir sobre a evolução econômica e a pode reformar no sentido do progresso" segundo palavras do Prof. Paul Hugon em livro a ser publicado.

Por outro lado êsse socialismo é otimista e o seu otimismo emana da própria classe social de que provêm os seus autores, isto é, da burguesia. O otimismo exuberante que emana dessa camada social perfeitamente instalada na vida econômica e política comunica-se ao socialismo pre-maxista e leva-o a encarar o grave problema da organização da sociedade com uma alta dose de ingenuidade, acreditando na possibilidade de uma revolução sem violência. Êsse aspecto moral do socialismo será inteiramente pôsto de lado quando o marxismo se funde com a classe operária e toma uma feição nitidamente revolucionária.

No início do século XIX, porém, o socialismo possui ainda um princípio moral, como diz Kropotkine "econômico pelas suas forças, mas profundamente ético pela sua

essência”, visando essencialmente a realização da justiça social sôbre a terra. As reivindicações sociais pleiteadas o são sempre em nome de uma ordem moral ideada. Saint-Simon. Fourier, Proudhon, Morelly, Weitling, Godwyn, Owen, Considerant, Infantin, Bazard são todos justiceiros sociais e firmam todos na idéia de justiça as bases sôbre as quais almejam edificar o mundo novo. “É sempre, como diz Otávio de Faria, porque possuem uma moral social que se acham com o direito de modificar a ordem existente”.

Essa atitude dura enquanto permanece apenas em alguns poucos espíritos elevados, que se propõem reformar o mundo afim de acabar com o sofrimento material que pesa sôbre uma certa classe de homens. Essa atitude dura enquanto dura uma época de fé, de ideal, de amor e de humanitarismo. O proletariado não ouviu ainda a grande voz que bradará “Trabalhadores Uní-vos”; permanece ainda díspero e apático.

Mas, se o socialismo utópico é homogêneo pelos seus caracteres e pelo fim que se propõe, — diferencia-se em várias modalidades no que diz respeito à maneira de atingir o ideal. Os Saint-simonianos vão reclamar a supressão da propriedade privada e da herança e a direção centralizada da indústria por um govêrno oniciente. Os socialistas associacionistas — Owen, Fourier, Louis Blanc — pretenderão substituir o reinado do interêsse pessoal pelo da cooperação voluntária. Proudhon sonhará conciliar a liberdade e a justiça, por um sistema aperfeiçoado de troca da qual a moeda seja excluída.

Nesta multiplicidade de doutrinas é possível, contudo, esboçar uma classificação, como o fez o Prof. Paul Hugon em livro a ser publicado, dividindo as modalidades do socialismo utópico em:

- industrialista
- associacionista
- socialismo da troca

Exporemos neste artigo apenas o socialismo-industrialista, ou melhor o saint-simonismo que é constituído de Saint Simon e seus discípulos.

I

Não se pode separar Saint-Simon dos saintsimonistas, no sentido de que formam um único conjunto de idéias. A êles se pode perfeitamente atribuir a denominação de Escola, i. e., um conjunto de pessoas que possuem um sistema de idéias e que lutam não só para a sua propagação como também para a realização prática de seus ideais.

Saint-Simon era um fidalgo. A sua vida foi uma aventura. Viajou por quasi todo o mundo. Tomou parte em guerras na América. Durante a Revolução Francesa abandona o título nobiliárquico e especulando sôbre os bens nacionais reconstrói sua fortuna, é encarcerado como suspeito. Libertado ao 9 de Termidor entrega-se ao estudo, às viagens e aventuras de todo gênero, morrendo na miséria após uma vida atribulada.

Êsse temperamento aventureiro reveste as suas próprias idéias. O sistema *saintsimoniano* abrange tudo e é como que uma aventura de um cérebro por demais poderoso. Percorre todos os campos do conhecimento humano, superficialmente, aliás, e num arroubo de poder criador procura estabelecer um sistema que seja ao mesmo tempo síntese e glorificação dos conhecimentos humanos da época. Êsse objetivo, contudo, não chegou a ser realizado, devido em parte ao seu próprio temperamento por demais aventureiro e incapaz de se fixar e de criar algo sistematicamente; a sua extraordinária concepção seria realizada mais tarde por um de seus discípulos, Augusto Comte.

Saint-Simon é um homem das elites, não só por pertencer a ela por direito de nascimento como também por ter idéias por demais elevadas para serem compreendidas pela massa. Pertencia igualmente à burguesia e assim suas obras estão impregnadas do otimismo a que já nos referimos, bem como de um certo acento profético, traduzido pela crença na razão e no poder desta para alterar a situação da sociedade.

Saint-Simon, como os demais socialistas utópicos, considera-se o Messias que libertará a humanidade da miséria e desgraça em que vive, pela simples adoção de suas panacéias literárias. Saint-Simon “profundamente emocionado pelo nascimento da sociedade nova a que assiste, sociedade na qual as condições políticas, morais e materiais parecem bruscamente subvertidas, em que antiga crenças desaparecem sem que nada as venha substituir, sonha-se o portador de um novo Evangelho”. Assim, prega e seu auditório contém tudo quanto há de melhor no mundo das ciências, da finanças e da política. Arregimenta desde logo grande número de adeptos, impregnados todos com o mesmo idealismo, o mesmo sonho que se situa na mais alta esfera da realização não só de obras materiais — Infantin criando a sociedade para a construção do canal de Suez — como espirituais — Comte realizando a filosofia positiva — e ainda morais — a religião santsimonista.

Saint-Simon é talvez quem melhor reflete as aspirações generosas das novas classes burguesas, libertadas pela Revolução da tutela da nobreza e do clero e que a política da Restauração ameaça no seu triunfo.

Como filho do século XVIII estava completamente imbuído no espírito apriorístico e dedutivo da época, espírito êsse plasmado pelo pensamento científico que, após a sedimentação de alguns séculos, veio atingir seu pleno apogeu naquela época. Os filósofos franceses de então estavam todos impregnados pelos métodos rigo-

rosos das ciências físicas e matemáticas e julgavam poder atingir resultados notáveis pela aplicação ao mundo humano das fórmulas precisas e da dedução rígida que constituía o característico das ciências das grandes matemáticas. Maravilhados pela maneira lógica e rigorosa das equações matemáticas tornaram-se adeptos exaltados da razão abstrata e a melhor prova disso é que os mais ilustres nomes dessa época ou pertencem a grandes matemáticos ou a pensadores imbuídos de cultura matemática. Condillac escreve um tratado sobre *La Langue des Calculs*; Fontenelle é um matemático notável, D'Ambert redige o *Traité de Dynamique*; Buffon divulga Newton; Condorcet e Lalande são matemáticos, físicos, astrônomos, enquanto d'Holbach e Cabanis e La Mathie são excelentes físicos e químicos.

Os gabinetes de estudo desses homens da véspera da revolução transformaram-se em verdadeiros laboratórios de naturalistas e físicos, onde se classificavam coleções e se manejavam microscópicos: nada mais natural, portanto, que fossem levados a conceber a ordem social e humana como um laboratório imenso onde o método dedutivo imperava. É, aliás, o sentir de Condorcet, para quem a humanidade está presa à lei inflexível do progresso indefinido, porque a isso a conduz o desenvolvimento sempre crescente das ciências físicas e naturais e as suas infalíveis aplicações.

Esse realismo que se verifica no domínio científico só com A. Comte vai penetrar no campo social. O próprio Montesquieu, o espírito mais objetivo desses filósofos, que se preocupava com o estabelecimento das condições de fato que tornam viáveis os códigos e de chamar a atenção para a diversidade das condições dos povos, determinada não só pelo habitat como pela diferente formação histórica, ainda se deixa levar pelo apriorismo ambiente, apriorismo esse que transparece no início mesmo de "*L'Esprit des lois*": "J'ai d'abord examiné

les hommes et j'ai cru que, dans cette infinie diversité des lois et des mœurs, ils n'étaient pas uniquement conduits par leurs fantaisies. J'ai posé les principes et j'ai vu les cas particuliers s'y plier comme d'eux mêmes, les histoires de toutes les nations n'en être que les suites, et chaque loi particulière liée à une autre loi ou dépendre d'une autre plus générale”.

Com Rousseau o apriorismo atinge o seu apogeu: “Commençons pour écarter tous les faits” diz êle ao principiar o “Discours sur l'inegalité”. Para êle é da própria natureza humana abstrata que se há de construir todos os direitos do homem e, mesmo, toda a complexa organização social. Daí Alexandre Correia afirmar ser “o Contrato Social o padrão clássico de uma concepção imaginaria da realidade concreta”.

Seguindo a batuta do racionalismo é que se orchestra o raciocínio de todos os filósofos militantes do século XVIII. Êles que, em matéria de física e psicologia preferem Locke e Descartes e se exaltam afim de predominar o sensualismo sobre o inatismo, no terreno social seguem tôdas as pègadas de Carthesius e julgando que o bom senso é a coisa mais bem distribuída do mundo, acreditando na virtude das idéias claras e distintas acham que o mundo social pode ser inteiramente construído a golpes da razão. Saint-Simon, imbuído dêsse espírito apriorístico e dedutivo, fortemente impressionado pelo extraordinário desenvolvimento das ciências, procurou elaborar uma síntese científica que, de futuro, pudesse fornecer uma moral positiva e substituir os dogmas religiosos. Esta síntese seria, como justamente a denominou Dumas, “um breviário científico” em que o global das idéias deveria provir de uma só idéia, a da gravitação universal. Cedo, porém, se desiludiu de semelhante obra e se dedicou à exposição de suas idéias sociais e políticas. Sua doutrina, no entanto, ficaria marcada por dois dos caracteres principais da obra idealizada: a necessidade de

introduzir o método científico no estudo dos fatos sociais e a de examinar os problemas econômicos no quadro geral da Sociedade, encarada esta como um ser coletivo, sujeito às leis da evolução e organização.

Estuda então a história para estabelecer as grandes linhas da evolução econômica, distinguindo uma sucessão de épocas construtivas e destrutivas, jôgo dialético de um grande e único movimento. O século XVIII marca a destruição do regime feudal que teve com a Revolução Francesa o seu enterro definitivo; esta, contudo, tendo implantado o reino da liberdade individual semeou a anarquia. A nova organização não pode ser entregue às fantasias individuais: é um êrro pensar que se resolve o problema entregando a sociedade ao livre jôgo dos interesses individuais pois que o fim para o qual o universo tende não é a liberdade, mas a produção de cousas úteis a vida. E para que o mundo atinja o seu destino Saint-Simon, como todo reformador do início do século XIX — constrói um sistema capaz de implantar a felicidade e a prosperidade.

Entusiasta que é do novo poder criado pelo surto da ciência, seu plano de reforma social é científico, porque só assim uma organização nova pode ser assegurada. A política deve tornar-se científica e a moral nada mais é do que um aspecto da ciência geral, ciência que é o único meio de realizar as duas grandes leis que resumem o seu sistema: a da evolução e a da organização.

De fato, a ciência nos ensina em primeiro lugar que a humanidade obedece a lei da evolução contínua, levando-a a um progresso indefinido; em segundo, que a lei da organização ideal a êsse progresso é a industrialização, donde sua frase "une nation n'est autre chose qu'une grande société d'industrie". A sociedade passa a ser um imenso atelier em que a produção está organizada da melhor maneira, afim de garantir o maior resultado.

Saint Simon vai além de J. B. Say e da Escola de Manchester e entoia um verdadeiro hino ao industrialismo. Aliás todas as idéias desse socialista poderiam se resumir, como diz Gide e Rist, na exaltação do papel da indústria, entendendo-se esta palavra no sentido mais amplo, ou melhor, no sentido que A. Smith deu ao Trabalho.

O entusiasmo santsimonista pela indústria é bastante compreensível. Alguns séculos atrás um grande filósofo dissera que a humanidade só se libertaria da miséria no momento em que conseguisse maquinizar a produção. Enquanto esta permanecesse entregue só à força de trabalho do homem nunca o gênero humano se libertaria. Saint-Simon presenciou o nascer e o crescer do trabalho mecanizado e pôde constatar o poder fantástico de produção nele contido. As misérias e a exploração do trabalhador que tanto impressionaram Sismondi e Fourier não fazem diminuir sua admiração pela máquina e é com o maior entusiasmo que acolhe os sinais da era nova. Se há miséria e exploração do proletariado é devido à má organização da sociedade, é que, equipada a humanidade com o espírito científico e suas consequências técnicas surgiu o problema de acomodar a estrutura política, jurídica e social a esse novo equipamento. Para o observador perspicaz o mundo novo assenta inteiramente na indústria, e por aí se compreende o desdém por ele dedicado aos seus contemporâneos em defender uma constituição já falecida — a carta de 1814. “Liberdade”, “Sufrágio Universal” são palavras sem sentido. O problema que se impõe é o da acomodação da indústria à sociedade; da máquina ao homem. É necessário portanto estabelecer as bases de uma nova ordem na qual a produção seja elevada ao máximo e a organização permita ao homem o pleno gozo de sua prosperidade.

Saint-Simon formula a lei dessa nova ordem da maneira seguinte: “A cada um segundo suas capacidades,

a cada um segundo suas obras". Desde que essa norma seja observada estará assegurada a felicidade sôbre a terra e o mundo volta a ser novamente um paraíso. Essa lei possui a mesma fôrça que o imperativo categórico de Kant. Neste a humanidade encontraria a sua salvação, naquele ela encontra a felicidade e a prosperidade sôbre a terra.

Trata-se, na verdade, de um princípio de interêsse geral e de justiça. O interêsse geral é satisfeito quando cada homem se dedica ao trabalho para o qual está mais habilitado; a capacidade individual é fator de rendimento e de produção. A equidade, por uma justa repartição, estimula o homem e contribue também para o desenvolvimento de sua atividade. A sociedade atual, da maneira como está constituída, não permite a aplicação integral nem do princípio de produção nem do de repartição. Esse fato é devido, para Saint-Simon, a um elemento de ordem jurídica, e está concentrado na herança e suas péssimas consequências tanto no domínio da produção como no da repartição. No domínio da produção impede a real sanção do princípio "a cada um segundo suas capacidades" e a abandona ao acaso do nascimento, o que traz o duplo inconveniente de, por um lado, não oferecer garantia alguma aos homens capazes e trabalhadores e por outro de ser responsável pela disseminação da propriedade sem ter em conta as necessidades da produção e da repartição.

No terreno da repartição impede a realização da regra "a cada um segundo suas obras" o que determina uma dupla violação ao princípio da equidade: uns receberão lucro sem trabalho enquanto outros receberão menos do que o merecido.

A crítica dirigida por Saint-Simon à herança forma a parte mais interessante, e talvez a mais importante de sua obra. É nela que totalidade do socialismo do século XIX vae buscar os argumentos a opor à organização jurídica da produção capitalista. Para eliminar os er-

ros, na produção como na repartição, e realizar a aplicação dos princípios saint-simonianos é necessária a reorganização total da sociedade, na qual se tenha rejeitado de uma vez por tôdas o “laissez-faire” Trata-se de tôda uma organização e para empreendê-la é necessária uma autoridade forte. O seu sistema político é autoritário; essa autoridade, porém, não deve caber ao Estado mas a homens capazes pois que só estes poderão organizar científica e industrialmente a sociedade.

Por homens capazes Saint-Simon entende aqueles que realmente elaboram o progresso não só científico e técnico, mas também o artístico. A autoridade deve caber a técnicos, sábios e artistas e na Constituição imaginada haverá três Câmaras: a primeira, composta de engenheiros e artistas, tendo por função aventar e propor os trabalhos necessários:

a segunda, composta de sábios, julgaria o valor dos trabalhos apresentados pela primeira;

a terceira, composta de industriais encarregados de executar os planos referendados pela segunda. Essas três câmaras são denominadas de acôrdo com suas funções: câmara de invenção, de exame, de execução.

Trata-se, portanto, de um govêrno de feição econômica e não política, e a autoridade terá como fim a organização da sociedade econômica. “Administrar-se-á as cousas, em lugar de se governar os homens”, segundo sua própria expressão.

A essa organização estatal Saint-Simon acrescenta a supressão da propriedade privada e da herança, o que vem dar ao saintsimonismo um caráter coletivista.

Essas duas supressões permitirão a constituição de um Fundo Feudal que será empregado para assegurar o funcionamento e progresso do industrialismo, implantando desta forma o novo mundo. Na ordem econômica o Estado será organizado sob a forma de um grande Banco Central e de Bancos regionais, que serão os depositários

da massa das riquezas que constituíam as propriedades individuais. O fim dêsses Bancos é substituir a iniciativa individual que, pela ação dos mesmos, será ultrapassada porque acrescentarão à iniciativa privada o sentimento do interêsse geral que é de sua própria essência. Por outro lado a produção, segundo as capacidades, será perfeitamente assegurada, porque o Estado distribuirá os meios de produção aos homens realmente aptos às suas funções.

O saintsimonismo, porém, não se contenta em ser apenas um sistema econômico. Suas vistas e ambições de reforma e organização social vão mais além, ultrapassam os quadros das nações e situam-se no plano de estruturação global do universo. Um universo completamente novo, realmente feliz e inteiramente pacifista será o mundo saintsimoniano do futuro. Mundo êsse organizado segundo os moldes de uma colossal Associação Universal, onde os antagonismos dos indivíduos e das nações desaparecerão e a humanidade atingirá a harmonia mais completa, onde até mesmo os antagonismos entre espírito e matéria não terão mais lugar. O saintsimonismo passa, então, a ser uma religião que se chamará "O Novo Cristianismo", título da última obra de Saint-Simon. Agora o saintsimonismo já é um sonho e merece bem a denominação de utópico.

São estas em linhas gerais a contribuição dêste sistema econômico as idéias do socialismo e por certo não foram as de menor porte.

ROBERTO PINTO DE SOUZA

UMA REVISTA SÉRIA.

O "Observador Econômico Financeiro", é uma revista que se publica no Rio de Janeiro, dirigida por um grupo de

homens de negócios inteligentes, que compreenderam a necessidade de não deixar que a nossa vida comercial e financeira permanecesse eternamente na mão de leigos “homens práticos” e diligentes, mas alheios de uma vez aos problemas teóricos da ciência econômica.

Por isso, para melhor difundir questões a êle concernentes e para ligar todos os que se interessam pelos temas da Economia, fundaram essa revista, que é uma publicação séria, honesta e extremamente útil.

O último número que nos veio ter à mão, no bom intuito de tirar o caráter regional da revista, apresenta 10 estudos sôbre S. Paulo, dentre os quais quero destacar, pelo interêsse que desperta, um sôbre as condições de vida do operariado da Capital do Estado; o autor trabalha as estatísticas fornecidas por “enquêtes” anteriormente feitas e apresenta observações que poderão ser úteis a quem se impuser a tarefa de prosseguir nesses estudos.

É lamentável, entanto, que uma publicação tão caprichosamente elaborada e de tão rica impressão, não tenha sido até agora suficientemente difundida. Esperamos, todavia, que êsse mal seja rapidamente saneado.

S. R

Variedade

OPINIÕES SÔBRE "CLIMA"

VINICIUS DE MORAIS — *A Manhã* — 6-XI-41

"Fantasia", de Walt Disney, volta à meditação do público brasileiro com a homenagem, ou melhor, a anti-homenagem que lhe vem de prestar a revista "Clima", de São Paulo, consagrando-lhe um número inteiro de cem páginas. Folheando-a, vemos se suceder, em excelente montagem, boas páginas dos escritores mais diversos, desde Oswald de Andrade, que "fade in" com um bilhete silencioso de ingresso verdadeiramente antológico, até o sr. Cruz Cordeiro, cronista de "Diretrizes", que "fade out" com uma imagem "flou" sobre a unidade musical em "Fantasia". Bem gentil foi o sr. Paulo Emílio em colocar minha nota entre as demais, tão superficial, coitada, tão superficial que nela até Paul Dukas consta "como corista", quando realmente "corista" no caso vale por "consta". E' que alguém achou meu "n" parecido com um "ri". Paciência. Digo superficial porque, não sei se inconscientemente, ela nasceu-me de uma impressão visual falseada pela música. A terceira vez que vi o filme gostei muito menos. Falar verdade, de tudo, fiquei só com alguns momen-

tos do "Sacre du Printemps", onde há realmente Cinema, com alguns dos movimentos da "Dansa das Horas" e com o "Apprenti Sorcier", considerado aqui puramente como "cartoon". Mas mesmo neste caso Disney já fêz coisa melhor, como o recente autogiro de Goofy, a que se refere Plínio Sussekind Rocha em sua carta ("desenho realmente de gênio"); ou a primeira Silly Symphony "Fôlhas, Flores e Frutos, se não me engano; ou o famoso castelo mal assombrado de Mickey.

A creme da inteligência de São Paulo jorrou abundantemente sobre êsse bolo litero-musical. O sr. Sérgio Milliet, com a ressalva inicial de que "não é técnico cinematográfico, nem mesmo crítico de cinema", escreve um a propósito sobre Fantasia onde está tôda a finura vagamente sofisticada do seu belo espírito, bairrista, mas inteligentemente. Com o título de "Fantasia e a Estética", o jovem sr. Rui Coelho, — que surge nas letras nacionais assim como um acrobata-malabarista, adolescente, grácil, manipulando, com o mecanismo de um sorriso, os seus alteres, ar-

cos e esferas sôbre os trapézios volantes de qualquer assunto do mundo, inteligentíssimo mas, para o meu gosto, muito perigosamente em excesso seguro demais de si mesmo nas suas voladas, — faz “loopings” e “grands écarts” sôbre a cabeça dimensonial do mau pintor e mau poeta Antonio Pedro. A seguir o meu muito caro Almeida Sales, artista em cuja consecução jogo de olhos fechados a própria roupa do corpo, vem com uma nota excelentemente escrita, antes de defesa, mas onde surge essa frase a rejeitar sumariamente do ponto de vista cinemático ou plástico “...aquela bacanal olímpica, admirável em quase tudo como criação plástica...” Não, meu caro Almeida Salles. Tudo a rejeitar na “Pastoral”. Tudo. Não sou eu (quem sou eu para julgar artes plásticas?) quem o diz; mais que eu, pronunciaram-se os maiores artistas plásticos que conheço, os homens que verdadeiramente só veem o mundo plástico das coisas e só dele vivem. A “Pastoral” é uma feridinha, uma coisa sórdida, uma porcariazinha como cinema, como côr, com imaginação, como não importa o que. Almeida Sales não levará em conta a minha rudeza, que sou seu amigo, e só posso ser rude com quem estimo e admiro. Mas houve um êrro ou há um êrro grave a sanar imediatamente na formação plástica, digamos assim, desse notável Almeida Sales. Ainda conversaremos sôbre.

A contribuição do sr. Flávio de Carvalho é uma antiga conferência sôbre as relações entre a pintura e a música, tornada a lume pelo que poderia trazer de novidade para o esclarecimento de “Fantasia”. Confesso tê-la lido meio por alto, mais interessado no momento em coisas menos abstratas que as do nosso grande Flávio. Sôbre a parte musical de “Fantasia” dão-nos os srs. Antônio Branco Lefèvre e Alberto Soares de Almeida duas excelentes crônicas, dentro do que posso julgar, sôbre o valor musical intrínseco da unidade “Fantasia”. A de Alberto Soares de Almeida é, a meu ver, a melhor coisa de todo êsse número. Ai há o homem da música, de ôlho na “sua” arte, e sentindo toda e qualquer violação feita ao seu recato.

Aconselho essas páginas esplêndidas dêsse jovem musicólogo paulista, que se revela de saída um escritor de primeira água e um crítico excelente, dêsses que não tergiversam com a sua arte. O artigo do sr. Lourival Gomes Machado, que tem a seu cargo a seção de Artes Plásticas da revista, vem com um julgamento abstratíssimo sôbre uma matéria que é da pior qualidade, como é a matéria plástica de “Fantasia”. E aqui chegamos enfim ao Cinema.

O sr. Paulo Emilio escreve uma violenta nota contra “Fantasia”. Exagerada e gesticulante, mas por rejeitando sinceridade e vontade de revelar o êrro de Disney ao basbaque do Brasil. No fundo Paulo

Emílio tem apenas metade da razão. Há em "Fantasia" momentos altamente cinematográficos, que o próprio Cinema ainda não tinha visto, como a montagem dos mastodontes à escuta, na floresta pre-histórica, quando sentem se aproximar a fera inimiga. Aquilo é de primeiríssima ordem. Mesmo outras coisas. Agora o seu protesto é justo e bem fundado. Há uma impostura qualquer no conjunto artístico de "Fantasia" que vai aparecendo à medida que aquelas cores e aqueles movimentos param de fascinar nossos olhos.

Esse número de "Fantasia" tem três grandes coisas do ponto de vista do Cinema. Uma é o artigo de Paulo Emílio, violento e às vezes injusto mas ferindo um ponto de grande importância cinematográfica. Outra é o artigo de Alberto Soares de Almeida, importante para o Cinema pelo ponto de vista musical em que coloca, irrefutável. O final da sua nota é de uma grande verdade como sentimento da arte. Ou o seu amigo cego, indo assistir "Fantasia" ortodoxamente, e saindo deslumbrado ou... — e eis a terceira coisa de que falávamos — esse outro "cego" para tudo o que em Cinema não seja Cinema, Plínio Sussekind Rocha, dizendo na sua carta que tentou "tapar os ouvidos" ao

assistir "Fantasia", para experimentar se "via" a música na imagem, e assim, a criação a que se pretendia Disney.

Essas três contribuições deslocam uma onda apreciável de cinema, dentro de muita literatura. Isso é Cinema. Ser cego e ir "ver" Fantasia. Ser surdo e ir "escutar" "Fantasia".

Nas variedades finais dá-nos "Clima" a opinião da imprensa sobre "Fantasia". Ai está a crônica de Mário de Andrade, ora boa, ora ruim, tal como a própria "Fantasia". Não entendo Mário de Andrade gostar da "Pastoral". O poeta devia andar à solta esse dia, à custa do pervitin da música, no crítico de artes plásticas que Mário de Andrade já tem sido. E a nota do sr. Guilherme de Almeida adêja algumas considerações deliciosas sobre o jardim colorido de "Fantasia" com aquela graça e aquele perfume de miosótis que só são no Brasil do autor de "Nós". E assim cai o pano sobre um grande empreendimento de "Clima", grande pelo seu desejo de criar uma compreensão cinematográfica no Brasil. O Cinema entretanto está todo nessas duas frases que citei de Plínio Sussekind, e de Alberto Soares de Almeida. Parabens a Paulo Emílio.

UM GRUPO NOVO

Sob este titulo, em artigo que abaixo transcrevemos, Gilberto Freyre comunicou ao público brasileiro o aparecimento em Recife de um grupo de moços que, em linhas gerais, quer repetir a tentativa que, parece, levamos avante com êxito ao criar "Clima". A nota de Gilberto Freyre, editada pelo "Correio da Manhã" do Rio, no dia 25 do mês passado, queremos ajuntar um aplauso e um convite. Com o nosso aplauso os moços de Pernambuco já podiam contar antecipadamente e o convite, para que façam conosco o intercâmbio dos que têm os mesmos ideais, é o seu complemento natural.

Se houve no passado um obstáculo para a maior compreensão entre os membros das nossas várias gerações intelectuais, êsse foi a impermeabilidade entre o Norte e o Sul. Ao invés das lamúrias e dos antagonismos do passado, precisamos tentar, um mais amplo e completo entendimento entre todos os moços patricios que ainda creem na supremacia e na força do espírito. As nossas páginas são feitas para isto. Que saibam, os nossos amigos de Recife, aproveitá-las.

A gente mais nova do Recife está querendo se organizar num grupo semelhante ao tão interessante que se organizou em São Paulo em torno da revista chamada Clima, cuja significação já foi salientada pelos críticos literários do Rio e pelo mestre ilustre que é Mário de Andrade. A gente mais nova do Recife, pensa, entretanto, noutra maneira de organização e de comunicação com o público: menos uma revista regular ou sistemática que uma série de cadernos. Um esforço ou uma aventura editorial.

Não só no Recife como em todo o Brasil, a gente mais moça luta

com a dificuldade de editor. Não há entre nós editor nenhum especializado em aventuras de descobrimento literário, na verdade arriscadas e precárias. O resultado é este: certos livros de novos realmente interessantes passam às vezes largos meses e até anos de molho, tristonhamente de molho, saindo já um tanto frios quanto ao assunto... Outros não saem nunca.

De modo que a idéia de que estão animados alguns rapazes do Recife me parece boa. Sua aventura editorial, uma aventura merecedora da simpatia e do interesse dos mais velhos. E isto por se tratar de um grupo que não preci-

sa complacência intelectual ou da caridade literária dos idosos e consagrados.

Conheço quatro dos cinco que o constituem ou estão à frente do movimento. E cada um deles se impõe de fato a nossa atenção por uma inteligência, uma sensibilidade ou um começo de cultura fora do comum entre a gente nova no Recife ou em qualquer parte do Brasil.

São dos tais cinco os primeiros livros ou cadernos que um deles já se sente com coragem de anunciar aos amigos: *Ensaio de Crítica de Poesia*, de Otávio de Freitas Júnior, *Um filósofo reacionário*, Newton Sucupira, *Poemas*, Cláudio Tuiuti Tavares, *Um homem pulando no escuro*, João Cabral de Melo Neto, *Na rua dos lampeões apagados*, Breno Acioli.

Um crítico literário voltado para a poesia se esboça de modo interessante em Otávio de Freitas Júnior; o segundo, Newton Sucupira, é um estudioso nada superficial, nem vulgar, antes penetrante e lúcido, da filosofia e da litera-

tura; João Cabral de Melo Neto vai se revelando um poeta também invulgar, que já atraiu a atenção de mestres esquivos como Carlos Drummond de Andrade; de Cláudio Tavares, nada conheço, mas a seu respeito tenho ouvido de gente autorizada palavras de entusiasmo: é bem um companheiro para João Cabral de Melo Neto. Quanto a Breno Acioli, posso estar exagerando ou me enganando de todo: mas me parece uma das melhores promessas, entre a gente mais jovem do Brasil, para o conto: alguém que reúne o poder poético à agudeza na observação do quotidiano de província e de subúrbio.

Só publicando os trabalhos destes cinco, o movimento editorial que se esboça no Recife terá sua explicação e sua justificativa. Serão cadernos cuja variedade de gênero e de assunto terá unidade essencial na inteligência na sensibilidade e na preocupação de cultura que animam o grupo inteiro, destacando-o dos interessados na literatura fácil e só de improviso: simples meio de satisfazer vaidades precoces.

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

Industrias Reunidas BACCHI

USINA HIDRO-ELETRICA

FÁBRICAS: Macarrão — Cerveja — Gelo — Raspa de Mandioca

MÁQUINAS: Algodão e Arroz — Serraria.

COMPRA E VENDA DE CEREAIS

Avenida Floriano Peixoto — Fone: 435 — BOTUCATÚ



Prefira sempre, em todos os momentos os produtos da

Cervejaria BACCHI

CERVEJAS: "Princesa" — "Pilsen" — "Cristal" — "Moreninha"
— "Bugrinha" — "Munchen" e "Malzbier"

REFRESCOS: "Guaraná" e "Soda Limonada"



Para os que desejam

CONFORTO E QUALIDADE

A nova forma "WILSON"

Fruto de frequentes experiencias por parte dos nossos tecnicos, o calçado "Wilson" vem resolver, definitivamente, o magno problema da comodidade. Feito sob moldes scientificos, com base e alturas perfeitamente equilibradas, o calçado "Wilson" proporciona um conforto absoluto. Graças á qualidade do couro e sola de que é fabricado, o calçado "Wilson" mantem a fórmula original após dilatado tempo de serviço continuo.

Comada inglesa
"NUGGETE"
para, limpar polir
conservar o cal-
çado. O que ha
de melhor i

Casa Anglo - Brasileira

Sucessora 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

APRENDAM ALEMÃO

à base de leitura e conversação
no espírito de "CLIMA"
(sem ou com noções elementares)

Cartas a KURT SCHENKE
r. visc. do Rio Branco, 709

LA FONTE

A FECHADURA QUE FECHA E DURA

Ferragens Finas, Ladrilhos e Azulejos, Conjuntos Coloridos, Materiais para construções, Sanitarios nacionais e estrangeiros.



Visite nossa exposição permanente

Carvalho, Meira & Cia. Ltda.

Rua Libero Badaró, 605

Telefone 3-3197

S. PAULO



As viagens em transatlânticos e as excursões automobilísticas, já haviam determinado certos requintes nos artigos próprios para os viajantes cultos.

Agora, para as viagens aéreas, as malas e demais objetos devem apresentar uma extrema delicadeza aliada a uma perfeita durabilidade.

Visite V. S. a

CASA FUCHS

onde encontrará o que de melhor e de mais distinto existe no gênero.

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

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:

BOTUCATÚ — CAMPINAS — CRU-
ZEIRO — JABOTICABAL — JACA-
REI — JAÚ — LENÇÓES — LO-
RENA — MOGI DAS CRUZES —
PARAGUASSÚ — PRESIDENTE
PRUDENTE — SERTÃOZINHO

**PRUDENCIA
CAPITALIZAÇÃO**



**VINTEM POUPADO
VINTEM GANHO**

CLIMA

ALFREDO MESQUITA — O teatro romântico	3
JOSÉ MÁRIO TAQUES BITTENCOURT — A gnosis corporal	34
ANTONIO GARBASSO — A Divina Comedia nos comentarios dos cientistas italianos	63
ONEYDA ALVARENGA — Dois poemas	87
GILDA DE MORAIS ROCHA — Armando deu no macaco (conto)	89

LIVROS

MARIO NEME — "Donana Sofredora" — Antonio Candido	96
---	----

MÚSICA

Dois concertos — Antonio Branco Lefèvre	101
Tres sonatas de Mozart — Alvaro Bittencourt	105
Discos novos — A. B.	106

ARTES PLÁSTICAS

Gente grande e crianças — Lourival Gomes Machado	108
--	-----

TEATRO

Richard of Bordeaux — L. G. M.	119
-------------------------------------	-----

CINEMA

Citizen Kane — Paulo Emilio	122
-----------------------------------	-----

ECONOMIA E DIREITO

A ordem natural dos Fisiocratas — Roberto Pinto de Souza	135
--	-----

VARIEDADE

Opiniões sobre "Clima"	143
------------------------------	-----

CLIMA

Revista Mensal

Diretor Responsável — LOURIVAL GOMES MACHADO

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

S. PAULO — BRASIL

Publicaremos qualquer trabalho, especialmente de novos e inéditos, estando êle dentro dos moldes desta revista e parecendo à direção digno de ser revelado ao público.

As colaborações devem ser endereçadas 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.

Dirigem as sessões:

Livros: Antônio Candido de Mello e Souza — Rua Goiaz, 7.

Música: Antônio Branco Lefèvre — Rua Itambé, 367.

Artes Plásticas: Lourival Gomes Machado — Rua Franco da Rocha, 402.

Teatro: Décio de Almeida Prado — Rua Itambé, 505.

Cinema: Paulo Emilio Sales Gomes — Rua Veiga Filho, 323.

Economia e Direito: Roberto Pinto de Souza — Rua Barra Funda, 138.

Ciências: Marcelo Damy de Souza Santos — Avenida Tiradentes, 695.

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 TEATRO ROMANTICO

*(Conferencia realizada na
Sociedade de Cultura Artistica)*

Não quero que pensem que tenho a pretensão de vir dizer aqui coisas essenciais ou definitivas sobre o teatro romântico. De maneira alguma. Quero, apenas, tentar expor umas tantas idéias sobre essa espécie de teatro, ilustrando as minhas opiniões com exemplos tirados dele mesmo, exemplos que servirão para provar, até certo ponto, espero, as minhas tímidas afirmações.

E' bem possível mesmo, que ouvindo as minhas palavras, assistindo às cenas que serão intercaladas entre elas, o auditório da "Cultura" chegue a conclusões completamente diferentes das minhas, opostas até. Não faz mal. Ou, por outra, tanto melhor. Não sou daqueles que têm a mania de se julgarem infalíveis e únicos detentores da verdade una e indivisível que querem impor aos outros...

Pela minha parte, acho que cada um tem o direito de ter e manter idéias próprias e pessoais a respeito de qualquer assunto... do teatro romântico, por exemplo...

Além do mais, eu sei perfeitamente que as únicas credenciais que trago para abordar o assunto são, em primeiro lugar, o gosto e o interêsse que sempre tive pelo teatro em geral e, em segundo, uma certa predileção pelo teatro ro-

mântico em particular, ou, para ser sincero, pelo teatro de Alfred de Musset...

Se discordarem das minhas opiniões e das minhas preferências, pior para mim... E' que não conseguí ser — como temia — bastante convincente.

Antes, porém, de entrar diretamente no assunto, acho que devemos passar a limpo umas tantas idéias gerais sôbre a noção de romantismo. Se ouvimos com atenção, e podemos assimilar o que foi dito durante esta série de conferências, estaremos mais do que aptos a tirar algumas conclusões sôbre êsse movimento que teve o seu apogeu por volta de 1830.

Ora, para mim, estas palestras vieram justamente confirmar uma antiga convicção. A saber que: de maneira geral, poder-se-ia dizer que o romantismo é uma das duas principais, e antagônicas, tendências do espírito humano.

Assim, se me fôsse permitido generalizar, eu dividiria os homens em clássicos e românticos. Os clássicos, representariam o equilíbrio, a calma, ou, se preferem, seriam os temperamentos chamados frios, os racionalistas, que, conseguindo dominar as paixões humanas, ou que, por natureza não as sentissem em grau apreciável, guardam uma perfeita ou relativa lucidez de espírito para, na medida do possível, julgar as coisas mais ou menos como elas são...

A estes, se oporiam os românticos, os exaltados, os apaixonados, os que vivem em contínuo estado de ebulição, os que sentem e vibram mais do que raciocinam, os que nem sempre — e infelizmente para nós — conseguem dominar as paixões e não só se entregam a elas, mais ou menos de olhos fechados, como muitas vêzes, reconhecendo-as, continuam a colocá-las acima da razão e do raciocínio.

Está claro que entre estes dois tipos, que se opõem, existe toda a escala dos tipos intermediários e todas as combinações possíveis.

Todos sabemos que os homens são, geralmente, contraditórios e cheios de imprevistos... Ninguém é um tipo perfeito, completo, de clássico ou romântico. Uns serão mais acentuadamente isto ou aquilo e, numa classificação — se fôsse possível tentar a classificação do gênero humano segundo os diversos caracteres — haveríamos de ver que, como não ha divisão nítida entre os seres animados e os inanimados, mas que êles se encadeiam sem solução de continuidade na escala biológica, também, na suposta classificação dos caracteres, não se poderiam marcar os limites exatos que separam os clássicos dos românticos.

O que eu quero dizer com isto e tentar provar — se possível for — é o seguinte: que, sendo o romantismo uma das duas faces principais do espírito humano, sempre existiu, constituindo, por assim dizer, um dos seus aspectos constantes.

Seguindo pois, a evolução da humanidade que caminha entre períodos de relativa calma entrecortados de crises — e nós infelizmente, podemos saber o que essas crises são... — poder-se-ia também acrescentar que os momentos de crise em que o equilíbrio das forças que regem as sociedades se rompe, serão períodos românticos ou, por outra, períodos em que os temperamentos românticos prevalecem e vêm a tona. Nos períodos de calma, serão antes os clássicos que terão a supremacia, como na Atenas de Péricles ou na França de Luiz XIV. Em compensação, a Revolução Francesa, como foi dito neste recinto, enquadra-se num período em que o romantismo predominou. — Pelo meu lado, estou convencido mesmo de que os tempos que atravessamos são típica e caracteristicamente românticos... (Pior para nós...) — Se houvesse tempo e não fôsse sair demais do assunto, poderia tentar uma prova... Mas, acalmem-se: não tentarei a aventura, nem tão pouco per-

derei tempo explicando como não existe perfeito sincronismo entre o romantismo, digamos, político e o romantismo literário...

Chega, também, de generalidades.

Entremos no assunto. Mas antes, gostaria de dizer que esta introdução, por mais descabida que pareça tem um sentido, servindo de base — a meu ver, indispensável — à primeira das minhas proposições.

De fato, eu acho que, sendo o romantismo uma constante do espírito humano e sendo, por outro lado, o teatro uma expressão dêsse espírito, o teatro romântico nunca deixou de existir. Ou, por outras palavras: o teatro romântico não é apenas o teatro de um período limitado na história das letras, mas sim teatro de todos os tempos.

Acho ainda, que não se poderia falar em teatro romântico sem começar pelo maior homem de teatro que já existiu, por Shakespeare.

Se estou bem lembrado, o professor Gagé, na sua conferência sobre as origens do romantismo, disse, justamente, que o indivíduo genial era um produto do romantismo.

Se houve jamais quem merecesse o título de genial, êsse foi Shakespeare. Não bastasse êsse predicado e poderíamos ainda encontrar na imensa galeria dos tipos shakespearianos, criados e descritos pelo mais profundo e fino dos psicólogos, tipos caracteristicamente românticos como Romeu e Julieta, mortos por amor, Desdêmona, apaixonada e impressionável, a doce Ofélia, para não falar em Hamletto que, mais, talvez, do que simples romântico, seria um moderno, com a sua eterna inquietação, suas dúvidas, seu constante mal estar: “um introvertido” — como dizem os entendidos — um inquieto cheio de complexos e recalques, um “freudiano”, se me permitissem a expressão...

E, sem aprofundar o estudo dos personagens, bastaria assistir ou ler as peças de Shakespeare para reconhecer

nelas todos os característicos do teatro romântico, como o imaginava e queria Victor Hugo, prototipo do gênero, autor do célebre manifesto do romantismo — e coisa significativa — manifesto em forma de prefácio a um drama.

Aliás, os próprios românticos de 1830, os primeiros que se reconheceram como tal, que se chamaram e se orgulharam em ser românticos, não escondiam a sua admiração por Shakespeare, tomando-o por patrono, traduzindo-o, inspirando-se na sua obra gigantesca.

Como disse há pouco, pretendo ilustrar as minhas afirmações. E, já que temos a sorte de possuir uma tradução magistral de Shakespeare, vou aproveitar o ensejo para fazer com que seja representada aqui. Refiro-me à tradução de Bilac. Vamos ouvir a célebre cena do balcão de “Romeu e Julieta”, cena que todos conhecem... nem que seja pelo cinema... — à maneira de informação, quero explicar que esta tradução foi feita por Bilac para a sua belíssima conferência sobre as heroínas de Shakespeare.

Depois do período elisabetiano na Inglaterra, estou em que a grande época para o teatro foi sem dúvida o período clássico francês.

Pois bem, mesmo nesse apogeu, clássico por excelência, podem-se reconhecer fenômenos de romantismo dos mais bem definidos. O “Cid”, de Corneille, tomada por exemplo de peça romântica pelo próprio Hugo, no prefácio de “Cromwell”, essa história apaixonada — e paixão em tão alto grau é sentimento românticíssimo — essa história apaixonada de Rodrigo, o cavalheiresco herói, grande matador de infiéis, de um orgulho imenso — “Rodrigue, as-tu du coeur?” pergunta-lhe o pai, e o filho: “Tout autre que mon père, L'éprouverait sur l'heure” — e Chimène, amantíssima heroína, debatendo-se entre o amor e o dever — com o qual chega, aliás, a uma acomodação — é história pura-

mente romântica, que Corneille teve de forçar às mais violentas contorsões para conseguir amoldar aos quadros rígidos das unidades clássicas. E não falo nas outras peças do autor de "Polyeucte", nas peças do último período — menos apreciadas e com razão — em "Rodogune" ou "Sertorius", verdadeiros dramalhões, dignos de 1830.

Quanto a Molière — e foi o professor Gagé quem o notou — num dos seus mais célebres heróis, o Alceste, do "Misanthropo", pintou um tipo de verdadeiro romântico, revoltado contra a sociedade, dando solução tôda romântica a seu caso, ao fugir à Côrte para procurar na solidão um refúgio "Où d'être homme d'honneur on ait la liberté"...

E mesmo Racine — o "doux Racine" como é costume chamá-lo, impropriamente, creio eu — se o seu teatro é clássico em tôda a extensão da palavra, a sua vida o foi muito menos. Vida tormentosa, cheia de contrastes, passando da formação em Port-Royal à vida agitada dos bastidores, e das paixões mundanas à reviravolta imprevista da conversão final...

No século seguinte — século que se encerrou com a Revolução Francesa, durante a qual a Convenção ofereceu o título de cidadão francês a Schiller, pela simples razão de ter êle escrito a tragédia da "Conjuração de Fiesque" — tragédia republicana — no século XVIII, dizia eu, teremos de passar a outro país para lá encontrar dois grandes pensadores que foram grandes poetas românticos e escreveram grandes dramas: êsse país é a Alemanha; os dois poetas Schiller e Goethe.

Schiller e Goethe. No entanto, e apesar de admirar imensamente a ambos, não posso considerá-los como sendo verdadeiros homens de teatro. E' que, na minha opinião se escreveram dramas e tragédias não foi propriamente

com o fim de fazer teatro, mas apenas por acharem a forma dramática adequada à exposição das suas idéias.

Eu bem sei que Schiller, na sua revolta contra a sociedade, no seu arrebatado amor pela liberdade, foi um puro romântico — Goethe já o foi menos — eu sei também da grande admiração do autor de “D. Carlos” por Shakespeare, do seu interêsse pelo teatro, interêsse que o levou até a tomar parte na representação de uma peça de Goethe. Mas quando, em 1781, escreve o primeiro drama, esses terríveis “Brigands”, não é com a idéia preconcebida de os fazer representar e, se o drama vem mais tarde a subir à cena, isso só acontece depois do êxito de livraria alcançado pela obra, e de ter sido o drama refeito e adaptado ao palco. E mesmo essa adaptação, que conheço de tradução apenas, guarda o tom enfático, pouco natural, as tiradas longuíssimas, quase impossíveis de serem ditas — e, sobretudo, de serem ouvidas com interêsse — e que só servem para atrapalhar a marcha da peça. Obra de extrema mocidade, poder-se-ia dizer... Mas “D. Carlos” também; não será mais um poema lírico do que um drama propriamente dito? Em todo caso, sou o primeiro a reconhecer que “D. Carlos” possui qualidades dramáticas superiores às que podemos encontrar nas peças que o precederam. Algumas de suas cenas, como aquela entre Filipe II e o Grande Inquisidor, são de tremenda intensidade, sem falar na belíssima figura, uma das mais nobres de todo o teatro romântico, êsse estupendo Marquês de Posa, portavoz do autor e paladino da liberdade. Em todo o caso, ainda em “D. Carlos” podem-se encontrar inúmeras dissertações filosóficas e abstratas que não só tornam a peça longuíssima, como de difícil digestão.

“Não nasci para poeta, reconheceu o próprio Schiller, mas para filósofo metafísico.” Se não nasceu para poeta, o que é contestável, muito menos para dramaturgo... diria eu.

E, durante doze anos, Schiller abandona a forma dramática para voltar a ela com o tríptico de "Wallenstein", poema épico, representado em Weimar, em 1798, naquele teatro onde imperava Goethe, aboletado num trono colocado no centro da platéia. Só depois de "Wallenstein" é que Schiller escreve "Maria Stuart", para mim, a única de suas peças que deveria ser levada à cena, podendo contar com algum sucesso em qualquer país mesmo que não fôsse na Alemanha. Nessa tragédia ha ação, ha composição dramática, ha cenas lindamente feitas e de uma fôrça emotiva inexcedível, como aquela do encontro das duas rainhas ou a que encerra o drama.

Para terminar êste insuficiente resumo do teatro de Schiller falta-me citar o grandioso poema de "Guilherme Tell", obra prima não só do autor como de todo o teatro alemão. Poema ainda, versando, como sempre, sôbre a liberdade de um povo. Poema situado no quadro de doçura inefável das montanhas da Suíça. Obra lindíssima, de rara elevação, de serenidade olímpica. Mas, mesmo a grandiosidade de sua beleza, a elevação de tom não seriam forçosamente desmantelados pelas dificuldades de uma representação? Nunca assistí a uma interpretação de "Guilherme Tell", e não gosto de falar daquilo que não vi, mas estou quase certo de que sim. . .

Em todo o caso, não seria possível falar em teatro romântico sem dar um lugar de destaque a Schiller, que se bateu por êle, que lutou contra o classicismo decadente e abafador, que pedia a volta do teatro ao natural, à verdade e que chegou a brigar, quase, com Goethe por ter feito representar em Weimar, uma tragédia de Voltaire. . .

Passemos, pois, a Goethe, que além de outros dramas de menor importância, escreveu o "*Fausto*". Como Schiller, porém, e mais do que êle, se deu forma dramática ao poema filosófico, foi por achar que a fórmula, mais livre e

pitoresca, prestava-se à exposição das suas teorias. — Seja lá como for, a escolha dos dois poetas filósofos não deixa de ser significativa, mostrando quais os recursos que o teatro oferece aos românticos e quanto se presta à expressão de suas idéias.

Qual de nós deixou de ouvir o “Fausto”, pelo menos cantado... Quem não conhece o “Fausto”, de Gounod, o “Mefistófoles”, de Boito, ou mesmo, a “Danação de Fausto”, de Berlioz, levada neste mesmo teatro, nos áureos tempos das grandes temporadas líricas... Mas, apesar de ter tentado tantos autores de óperas, o “Fausto” não pode ser considerado como peça essencial do teatro romântico. Lembro-me da tentativa, aliás interessante, feita por Baty, no “Théâtre de Montparnasse”, em Paris, e que, a seu modo não deixou de ser uma “réussite”... No entanto, é certo que, no “Fausto”, o que, como sempre atraíu... e traíu Baty, foram as possibilidades da “mise-en-scène”. A dele foi de gosto e engenhosidade perfeitas — como tôdas as suas “mise-en-scène”. Lembro-me particularmente do cenário, representando o quarto de Margarida e, no qual, poder-se-ia reconhecer alguma influência do “Fausto” do cinema, o célebre “Fausto” de Murnau...

Mas, se fôssemos reconhecer o poema de Goethe como peça teatral, não haveria razão para que também não considerássemos a “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo, sôb o mesmo aspecto. (Houve quem pensasse em fazer representar o poema do jovem poeta paulista... Não deixaria de ser uma experiência interessante. Aquí fica a lembrança que, como já disse, não é minha. Quem sabe se alguém quererá aproveitá-la... E’ uma aventura a tentar...)

Mas, voltando mais uma vez ao “Fausto”, ou se quiserem, continuando com a “Noite na Taverna”, visivelmente inspiradas em Goethe... e em Byron também... — mistura... picante... se me permitem o aparte — serão

ambos, poemas tipicamente românticos, mas sobre os quais tenho dúvidas quando os encaro sob o ponto de vista teatral...

Também na Inglaterra, o simpaticíssimo Shelley escreveu uma tragédia: "Cenci": "The most dramatic poetic play written since the tragedy of "Venice Preserved", na opinião de sir Edmund Gosse. Tragédia, porém, que, como disse muito bem o professor Redshaw, foi uma experiência apenas, e sem maiores consequências... Que eu saiba, Byron e os outros românticos ingleses nada escreveram de aproveitável para o teatro.

Pensava dizer alguma coisa sobre a Itália, mas, depois da conferência verdadeiramente magistral do professor Ungaretti, uma das mais belas a que jamais assistí, não ousei sequer tocar no assunto...

Temos, pois, de mais uma vez voltar à França, onde, por volta de 1830, a crise romântica chega ao auge.

Antes, porém, de falar no teatro francês, precisamos fazer uma distinção entre duas espécies de teatro romântico: entre o teatro melodramático, o teatro do "Boulevard du Crime" onde se representavam aqueles melodramas "où Margot a pleuré", "As duas órfãs", "As ruínas de Babilônia", dramalhões em que "la croix de ma mère" era acessório indispensável e nos quais eram comuns réplicas como estas: "Comme vous êtes pâle, marquise!" espanta-se um personagem, e a "marquise": "Ma mère aussi était très pâle..." Ou esta, verdadeiramente sem resposta: "Elle me résistait, je l'ai assassinée...", depois da qual, só mesmo caindo o pano...

Havia ainda o dramalhão histórico — que, como o melodrama não deixou de apetecer a Victor Hugo, como vão ver logo mais — espécie de monstro-teatral cujo mais brilhante representante foi Dumas pai o autor do "Antony". Dumas pai que não hesitou em adaptar à cena seus romances qua-

se sempre interessantes e divertidos mas, às vezes, assustadoramente longos, fazendo-os no entanto, representar na íntegra como fez com a série de “Reine Margot”, “Les Quarante Cinq” e “La Dame de Monsoreau”, espetáculos que se prolongavam pela noite a dentro, obrigando os espectadores a levar farnel ao teatro, se quisessem aguentar até o fim do último ato sem desmaiar... de fome...

Havia êsse teatro, de um gênero, podemos dizer, popular, apesar de apreciado também pelas elites como, hoje, confundem-se no interesse pelo cinema — divertimento para as massas (cada tempo com seus usos e costumes) — as diversas classes sociais...

Como ia dizendo, ao lado do teatro popular, havia outro, o grande teatro romântico, o teatro de Victor Hugo, de Vigny e sobretudo, o adorável entre todos, o teatro de Musset.

Cabe aqui um comentário que me parece interessante:

Dos quatro grandes poetas românticos franceses, Lamartine, Vigny, Hugo e Musset, apenas um, Lamartine, não escreveu para o teatro e, se o teatro de Hugo e de Vigny não é o melhor das suas obras, não estou longe de achar que, com Musset, acontece justamente o contrário.

Já Sainte-Beuve irritava-se com essa opinião, mas, apesar da irritação do grande crítico, continuo a pensar que é bem possível que possam os poemas do autor das “Noites” cair, um dia, em esquecimento — já há mesmo quem não se entusiasme por êles — mas o seu teatro, êsse, nunca será esquecido nem ouvido com menor admiração e encantamento... Mais ainda: foi um homem de teatro, Francis de Croisset, quem disse: “Musset apparait comme le véritable précurseur de notre Théâtre d'avant garde.” E Croisset tinha tôda a razão.

Estamos pois, em França e em pleno romantismo. De fato, em outubro de 1827, Victor Hugo escreve “Crom-

well” cujo prefácio, famosíssimo, é considerado como o verdadeiro “*Manifesto do romantismo*”.

Nesse prefácio, começa Hugo por fazer um apanhado bastante simplificado da evolução da sociedade, das religiões e, paralelamente, do teatro e da poesia, explicando como era o teatro antigo do gênero épico e o “*drama*”, de origem cristã. Logo em seguida passa a definir o drama como sendo: “*la comédie fondue dans la tragédie*”, para voltar depois à poesia, à poesia evoluída, à poesia moderna, ou seja, a poesia romântica que, segundo êle, “*se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l’ombre à la lumière, le grotesque au sublime*”.

E a quem devemos a criação desse novo gênero, desse contraste? A um só homem; “*un poète-roi, comme Dante le dit d’Homère, qui va tout fixer. Les deux génies rivaux (o moderno e o antigo) unissent leurs noble flamme, et de cette flamme jaillit Shakespeare!*”. “*Nous voici parvenus, continua Hugo, nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c’est le drame: et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon la tragédie et la comédie. Le drame est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle*”.

E, linhas abaixo, acrescenta: “*... le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque*”. Assim, segundo Hugo:

“*C’est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne*”.

E quem conseguiu atingir a perfeição nesse novo gênero?

“*Voilà ce qu’a su faire entre tous, d’une manière qui lui est propre et qu’il serait aussi inutile qu’impossible d’imiter Shakespeare, ce dieu du théâtre...*”

E é ainda, nas peças do “deus do teatro” que Hugo reconhece tôda a arbitrariedade que há na distinção dos gêneros como também da pretensa regra das duas unidades clássicas, porque das três nossas conhecidas, o romântico abandona duas apenas, as de lugar e tempo, guardando uma, a unidade de ação, imprescindível.

E, como o naturalismo pretendia ser reação contra o romantismo, êste também se dá como reação contra a falsidade do classicismo e volta, como já o queria Schiller, à verdade da natureza.

Como diz Hugo:

“Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité de la nature”.

Mais adiante, Victor Hugo preconiza o drama em verso tendo, então, como diria o outro, uma das suas frases lapidares:

“Le vers est la forme optique de la pensée!”

E, logo depois:

“Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction.”

Correção, único mérito do escritor dramático somente, não! De todo e qualquer escritor, poderia ter dito e repetido sem se cansar, e seria essa a frase mais sensata e verdadeira de todo o seu célebre prefácio.

Resumindo, para terminar: quais os fins a que se propõe o drama romântico?

“Il ferait passer à chaque instant l'auditoire, du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie!”

Fica, assim, definido e criado o drama romântico.

Pelos trechos que acabo de transcrever, parece-me que, fica também provada mais uma vez a influência de Shakespeare sobre os homens de 1830 e, como o seu teatro não só se amolda singularmente bem à fórmula hugoleana, como talvez, fôsse essa fórmula inspirada no teatro de Shakespeare.

Veremos daqui por diante de que maneira os românticos, a começar por Victor Hugo, se comportaram dentro do novo programa.

Victor Hugo enceta a sua carreira dramática em 1830 com "Hernani", drama histórico, em verso. Nessa época já havia publicado as "Odes", "Han d'Islandia", as "Orientais", "Cromwell" e o seu célebre prefácio, o drama "Marion de Lorme", que causara escândalo, e muita coisa mais...

Victor Hugo era célebre, em suma... e tinha 28 anos... apenas...

Já escrevera também três dramas, todos três históricos. É nesse gênero que se há de manter até o fim de sua carreira dramática, encerrada com a epopéia dos "Burgraves", cujo fracasso no palco fez com que o poeta abandonasse o teatro.

Nas suas peças conserva-se Victor Hugo sempre nas mesmas normas, variando apenas entre a prosa e o verso. Tôdas, porém, serão dramas históricos em que se reconhecem não só os tiques e modelos queridos aos românticos em geral: os contrastes fortíssimos, os paroxismos de sentimento e linguagem, a grandiloquência, como também os sinais caraterísticos do próprio "Père Hugo", o seu verdadeiro delírio verbal, a sua verborragia incoercível de homem que escreve e faz versos como respira. Nessa tremenda e espantosa produção nem tudo, ou até — para alguns, dos quais não estou longe de me colocar — pouca

coisa escapa... Entretanto, a sua assustadora facilidade, a sua imaginação desenfreada não pode deixar de forçar a admiração e pelo menos quanto à quantidade, somos forçados a reconhecer em Hugo um verdadeiro gigante da produção literária.

É nessa avalanche que vão de cambulhada os seus dramas, bastante envelhecidos, prestando-se à sátira e ao *pastiche* — o que deixava o bom Théophile Gautier louco de raiva — dramas cheios de grandiloquência oca, de inverossimilhanças, de exageros ingênuos, infantís quase, e que no entanto, tanto êxito obtiveram em outras épocas, que tanto entusiasmo provocaram, tantas lágrimas fizeram correr...

Entre as peças de Hugo o “Hernani” marcou e marca época: quem não ouviu falar na batalha do “Hernani”... A batalha que assinalou a vitória definitiva do romantismo.

Depois da desdita de “Marion de Lorme”, cuja representação fôra impedida pela censura — já naquele tempo... — Hugo não desanima, e poucos meses depois, apresenta à Comissão da “Comédia Francesa” uma nova peça que é aceita incontinenti. Essa peça é o “Hernani”. Fora, há grande interêsse pela representação. Os “clássicos” não hesitam em enviar uma petição ao Rei, pedindo que impeça a representação do novo drama. Desta vez, porém, o Rei não chega a deferir o pedido e, depois de muitos ensaios, durante os quais Mlle. Mars, a principal intérprete da peça, tenta sabotar, pelo menos as audácias literárias do jovem poeta — Mlle. Mars pendia para os clássicos — a peça é levada com grande sucesso, repercutindo ao longe nos ecos de um verdadeiro escândalo.

Desde que se abre a bilheteria, os lugares para a estréia são disputados ferozmente, como tinham sido também aqueles para a primeira representação das “Noces de Figaro”, de Beaumarchais. A sala enche-se à cunha. Gérard de Nerval encarregara-se de organizar a claqué, en-

tregando a chefia a Gautier. E formam-se os dois campos. De um lado, os românticos incorporados, a postos, de colete vermelho, as gaforinhas eriçadas, bem alimentados com salsichas temperadas com alho. Do outro, os clássicos, de cabeleira empoadada, escondendo, talvez, as carecas passadistas... Imagine-se o aspecto da sala, vibrante, eletrizada, pronta para a luta. Levanta-se o pano, e desde o primeiro verso, quando a "dueña" fala no célebre "escalier derobé", desde os primeiras estrophes livres, cheias de liberdades poéticas, como eram queridas e pedidas pela nova escola, estrofes cheias de "enjambements" ousados, de sonoridades desconhecidas, rompem as palmas dos românticos, os protestos dos clássicos, dos conservadores, assustados com as inovações revolucionária impostas pelo jovem poeta. Segue o espetáculo entre demonstrações de gêneros opostos, numa verdadeira luta, não em cena, como hoje em dia, nos ringues de "box" ou de "catch", mas na sala, onde os espectadores por um triz não chegam a vias de fato. A representação termina entre ovações. Estava ganha a batalha do "Hernani".

Tempos longínquos e heróicos em que o teatro e a vida literária provocavam tamanhas paixões... Hoje... nem é bom falar... aliás, não estamos aqui para tocar em assuntos tristes...

No dia seguinte, os críticos teatrais, e outros, põem-se em campo, batendo-se pelos jornais, divididos ainda: românticos contra clássicos e, entre estes, está Balzac, o grande Balzac da "Comédie Humaine"...

O romantismo vencera, porém...

Pretendia fazer representar uma cena de "Hernani" mas não conheço tradução apresentável dessa peça. Em

compensação encontrei uma, bastante boa, do “Rui Blas”, e, como êste segundo drama é tão célebre como o primeiro, sendo, talvez, mais bem construído, menos inverossímil e não menos teatral e característico, preferí aproveitar a tradução, que é de Bulhão Pato.

Eis o enredo da peça:

Para se vingar da rainha de Espanha que o exilara — e com tôda razão — D. Salustio, nobre... vilão, faz passar seu laçao Rui Blas, que tem segundo êle mesmo diz: “A ocultas, aterrado, Paixões de um rei sôb a libré de um fâmulo”, por seu primo, d. Cesar de Bazan, gran-d’Espanha decaído e tido por morto nas longínquas Índias... Passando por d. Cesar, Rui Blas cai nas graças da soberana pela qual morre de amores e por quem é também amado, e protegido em segrêdo. E o laçao chega a ministro. D. Salústio volta, então, do exílio para mandar à rainha certa carta em que lhe marca um encontro à noite, em casa de Rui Blas. A rainha corre ao supôsto apêlo do laçao-ministro. Horrorizado, Rui Blas tenta fazê-la fugir. Entra d. Salústio que desmascara o fâmulo e tenta uma verdadeira *chantage* com a rainha, procurando destroná-la. O vilão ainda a perseguiu! Mais horrorizado ainda, Rui Blas mata d. Salústio, suicidando-se em seguida para salvar, assim, a honra da sua bem-amada soberana! Vendo-o morrer e sabendo-o embora laçao, a rainha curva-se sôbre o corpo agonizante e confessa amá-lo ainda...

Eis um exemplo de Victor Hugo dramaturgo. Aliás, todos nós estamos fartos de conhecer pelo menos um de seus dramas: “Le roi s’amuse” ou, em estilo musical, “Rigoletto”, ouvido tantas vêzes ao som da música de Verdi. Mas, se a música de Verdi tem alguns admiradores — eu conheço pelo menos um que fez uma viagem de três horas para ouvir pela vigéssima vez o “Rigoletto”... Ain-

da se fôsse pela primeira... — Mas, como dizia, se Verdi tem ainda admiradores, creio que o teatro de Hugo deve ter menos. É impossível mesmo deixar de sorrir do seu estilo empolado e ôco, das tiradas sonoras e, às vêses, quase sem sentido, das suas cenas sensacionais e descabidas.

Mas deixemos Victor Hugo e seus dramas históricos sôbre os quais haveria muito a dizer e tratemos de outro grande poeta romântico que também escreveu para o teatro: Alfred de Vigny. Porque também o aristocrático e distante cantor de “Eloa” dedicou-se ao gênero.

Em 1829, Vigny faz representar uma tradução do “Otelo”. Logo depois, em 31, escreve “La Marechale d’Ancre”, péssimo drama histórico cujo enredo se desenrola no tempo de Luiz XIII e cujo único valor é o visível esforço que há nele para emancipar o teatro das regras clássicas que o paralisam. Vigny escreve ainda uma comédia “Quittes pour la peur”, mas é em 1835 que dá a sua verdadeira medida, com o drama de “Chatterton”, tirado, com ligeiras modificações, de um episódio do “Stello”.

Chatterton é um drama filosófico e simbólico. Nele, diz Vigny, “J’ai voulu montrer l’homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le *calculateur* avare exploite sans pitié l’intelligence et le travail”.

A causa da luta dramática entre o intelectual e a sociedade é, como continua a dizer o poeta, “le martyre perpétuel et la perpétuelle immolation du poète. La cause c’est le droit qu’il aurait de vivre. La cause, c’est le pain qu’ont ne lui donne pas. La cause, c’est la mort qu’il est forcé de se donner...”

Para ilustrar a sua tese, Vigny escolhe a história do poeta inglês Chatterton da qual, aliás, guarda apenas o

nome do herói e o suicídio final. O resto é obra da sua imaginação. O que o interessa no drama de Chatterton é a história romântica logo infeliz, trágica mesmo, da revolta do jovem poeta contra a sociedade, e do seu puro amor pela hospedeira Kitty Bell. História trágica e, para a época em que foi escrita, de atualidade: o verdadeiro Chatterton morreu em 1770, com dezoito anos apenas...

Como vêem, nem sempre o teatro romântico se confunde com o teatro histórico preconizado por Victor Hugo. Hugo via-o assim, e podemos dizer, o seu romantismo era mais pitoresco, visual, formal, se quiserem. A meu ver Vigny foi mais ao fundo da questão, escolhendo para herói, um autêntico romântico como Chatterton.

Eis o drama, contado em poucas palavras.

Fugindo de uma sociedade onde só sofrera e onde seu valor não pode ser reconhecido, o jovem poeta Chatterton, às portas da miséria, esconde-se, incógnito, em casa de um certo John Bell, indivíduo vulgar, abrutalhado e materialista: "L'homme riche, le spéculateur heureux, l'égoïste par excellence, le juste selon la loi", como é descrito, não por um extremista da esquerda, como poderiam pensar, mas por um personagem da peça, o Quaker que representa, ali, a filosofia e a bondade cristãs. Ora, êsse John Bell tem, justamente, por espôsa, um verdadeiro anjo de candura, um espelho de virtudes, espôsa, naturalmente infelicíssima e aterrorizada de tão rude personagem a quem, no entanto, e apesar de todos os maus tratos, mantém-se irrepreensivelmente fiel. Chega, porém, Chatterton e mesmo sem que tenham consciência disso, os dois jovens infelizes apaixonam-se um pelo outro. Chatterton escreve uma carta desesperada, pedindo uma pensão ao Estado que, segundo êle (e outros, conhecidos nossos...) tem a obrigação de sustentar os desamparados. O Estado nega-se a dar a pensão, oferecendo-lhe em troca um emprêgo público... Orgulhoso demais para ser simples... funcionário, o poeta

se mata. Kitty Bell morre. Morre de amor ao saber o poeta morto, ou, talvez de alguma moléstia de coração de que sofria sem saber... — Êsse diagnóstico é meu, porque, se acho possível a morte de amor a longo prazo, por meio do conhecido método da consumpção, assim, instantânea, não deixa de me parecer um tanto suspeita...

Em todo o caso, morrem, assim, um depois do outro, os dois heróis de Vigny.

O drama de "Chatterton" foi representado na "Comédia Francesa" e com maior êxito do que o próprio "Hernani" — George Sand, segundo contam, chorou dias seguidos depois do espetáculo — A principal intérprete, Madame Dorval, a grande paixão de Vigny, obteve nesse dia um imenso sucesso pessoal, sobretudo ao cair da escada na última cena da peça. Essa queda foi tão bem... levada que bastou para que a artista, tida até então por simples atriz de melodrama nos teatros do "Boulevard", se impusesse ante os inimigos que lhe moviam perigosa cabala.

Em 1926, assistí à "reprise" de "Chatterton", na "Comédia Francesa", com Fresnay — que todos conhecem do cinema, mas que posso assegurar, é artista muito superior no palco — no papel do poeta e Madame Ventura no de Kitty Bell, terrivelmente dramática, como requer o personagem, e também as tradições um tanto envelhecidas da "Comédie"... daquela época — porque, seja dito de passagem, a "Comédia Francesa" mudou muito, e para melhor, de 26 para cá...

Lembro-me, porém, não só da boa interpretação dada à peça que, apesar da sua intensidade dramática nada perdeu da atualidade, como do lindo efeito cênico da "grande entrée" dos Lords ex-amigos do poeta e que, de volta da caça, vêm tomar um "drink" em casa de John Bell

provocando, então, uma cena violentíssima com o supersensível Chatterton. O quadro era lindo: na hospedaria inglesa, como a poderia descrever Dickens, as casacas vermelhas, os bonés pretos dos nobres e tôda uma mantilha de cães perdigueiros, "tenue en laisse" pelos caçadores. No meio dêsse brilho todo, destacava-se a frágil a tensa silhueta do poeta, descabelado e vibrante, enfrentando o atrevimento dos ex-companheiros de vida mundana.

Foi muito de caso pensado que deixei para falar em último lugar do terceiro dos poetas românticos franceses que se dedicou ao teatro: Alfred de Musset, o adorável Musset, como muito bem disse o professor Gagé.

Antes, porém, de falar nele, convém que insista sôbre um ponto: sôbre a admiração enternecida que sempre tive por Musset, admiração que em vez de diminuir só tem aumentado com os anos, que não se dirige propriamente ao poeta mas sim ao autor dramático, ao autor das "Comédias e Provérbios" por quem sinto uma grande ternura, uma quase veneração...

Já de leitura admirava êsse teatro de sonho, tão leve, tão fino, tocado por uma fantasia alada e, ao mesmo tempo tão profundo, tão verdadeiro, tão humano!

Lia-o e relia-o com imenso encanto, mas nunca suspeitara o que pudesse ser representado. Vi-o, enfim, em cena, e aí então, o meu enlêvo não teve mais limites. Para mim, e é esta uma opinião muito pessoal, Musset encontrou a verdadeira, a mais perfeita fórmula teatral, aplicando-a nessas peças em que a imaginação mais poética, a realidade mais humana se contrabalançam e equilibram. Teatro de sentimento e inteligência, teatro romântico quanto à forma, mas de um equilíbrio interno tão perfeito, que o torna clássico, clássico ainda pela pureza de sua linguagem, clássico enfim pela harmonia das suas formas, pela musicalidade puríssima do seu estilo que, segundo Labory, liga-

se à mais pura tradição clássica francesa, teatro de rara perfeição e belesa, criador de um dos mais finos prazeres intelectuais que se possa imaginar...

As peças de Musset banham numa atmosfera de poesia muito suave e, ao mesmo tempo, paira através dele uma amarga ironia sob a qual é fácil reconhecer a sutil psicologia que guiou o autor. Como diz Croisset, no artigo citado: "Si le poète se demasque, s'incarnant dans ces héros, un psychologue objectif, lucide, demeure en coulisse. Tout son théâtre est dû à une collaboration: la collaboration d'un grand psychologue avec un grand poète".

Sôbre êsse teatro ideal, quanta coisa teria a dizer! Gostaria de poder falar de cada uma das peças a que assistí, em todas as que lí... Quanta particularidade a estudar, quanta belesa ante a qual parar, quanto segrêdo a aprofundar...

Que estranha coisa, o teatro! Que segredos possui o gênio!

As peças de Musset não foram escritas para serem representadas, menos uma, talvez, "La nuit venitienne" que, por sinal, levada à cena no "Odeon", em 1830, fracassou miseravelmente. No entanto, apesar da sua pouca idade, já nesse tempo publicara o poeta os seus deliciosos "Contes d'Espagne et d'Italie"... Desanimado, porém, com a sua infeliz estréia no teatro, Musset abandona o gênero, ou pensa abandoná-lo. O seu espírito, o seu gênio atraíam-no irresistivelmente para a cena, e o jovem autor continua a escrever peças, produto da sua inspiração e do seu irresistível temperamento dramático. A êsse teatro Musset dá o nome de "Spéctacle dans un fauteuil", querendo dizer com isso fazer teatro para ser lido e não representado. As primeiras comédias dêsse novo gênero são "La Coupe et les lèvres" e "A quoi rêvent les jeunes-filles..." Dessa despreocupação, dessa completa liberdade criada pela idéia de que as suas "comédias e provérbios" nunca veriam o

fogo da rampa, a desenvoltura, a leveza alada com que as escreveu, entregando-se livremente à sua adorável imaginação, criando, à vontade, sem pensar em convenções, em regras teatrais, peças que, uma vez levadas a cena, foram julgadas imediatamente como sendo tudo o que existe de mais cênico de mais puramente teatral. Eis do que foi capaz o gênio de Musset.

Deve-se essa revelação, em primeiro lugar ao acaso, em segundo a Madame Allan-Despreaux que, segundo uns, durante a sua viagem a Rússia, em 1847, assistiu à representação de uma peça que a maravilhou. Indagou quem era o autor. Um francês, responderam-lhe: Alfred de Musset. A peça era, de fato, uma tradução. De volta a Paris, Madame Allan conta a sua aventura e bate-se pela representação da peça. “Un caprice” é representado e com êxito completo. Diz a segunda versão que foi a própria Madame Allan quem teve a idéia de representar a peça de Musset durante a sua “tourné” à Rússia, vindo depois representá-la em Paris... Pouco importa. O que é certo, porém, é que desde que “Un Caprice” foi representado, uma a uma, tôdas as peças de Musset entraram para o repertório do primeiro Teatro Francês. Algumas, tal qual foram escritas, outras, com algumas modificações, tôdas, porém, com o mesmo e ininterrupto sucesso. Até a grande Sarah Bernard foi tentada pelo estranho personagem de “Lorenzacio” e, segundo dizem, a sua interpretação não foi das mais felizes.

Uma das comédias mais encantadoras de Musset é, sem dúvida, “Le Chandelier”, a que assistí várias vezes e, ainda ultimamente, no Rio, pela troupe da “Comédia Francesa”, quando aquí estive em 39. Um verdadeiro sonho, a peça de Musset, na montagem, discutível e discutida, mas, como sempre, engenhosa e de perfeito gosto, de Baty.

Para "Le Chandelier" Baty imaginou e construiu uma casa em cena. Uma casa com dois andares, uma escada, rodeada por jardim, aberta porém para o público, como uma casa de boneca. Nesse cenário evoluíam os personagens como se vivessem ante os nossos olhos.

Se escolhi para começar "Le Chandelier" é que o seu principal personagem, o jovem Fortúnio, encarna, para mim, a figura ideal de Musset. Eu sei que o poeta morreu aos quarenta e sete anos, minado por uma vida de dissolução mas, para mim e, creio, para todos nós, Musset, "l'enfant terrible du romantisme", como lembrou o professor Bonzon, será sempre o adolescente, sensível e cheio de ilusões que a vida machuca a cada instante sem conseguir envelhecer... Foi êle mesmo quem disse:

"Mes premiers vers sont d'un enfant
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme..."

E tinha razão: se como poeta, Musset foi o que ná de precoce, também o que escreveu de melhor para o teatro, escreveu-o antes dos trinta anos: poeta e autor dramático precocemente amadurecido como vêem...

Voltando ao "Chandelier": o título da comédia é explicado logo no primeiro ato da peça, por um dos seus personagens, o sedutor e atrevido Capitão Clavaroche. "Le Chandelier" diz êle à sua... "fan"... Jacqueline, "Le Chandelier" é o tímido apaixonado que acompanha e serve de criado à bem-amada, prestando-se a trôco de um sorriso a todos os seus caprichos, que se contenta com êsse papel sacrificado pelo simples prazer de segui-la por toda a parte, chamando sôbre si a atenção dos outros e por trás do qual se esconde o verdadeiro namorado... Um "chevalier servant", como dizem os franceses, com funções de "paravento"... E aí está a peça. Clavaroche e Jacqueline amam-se às barbas do Maître André, notário de

provincia, espôso crentíssimo... como deviam ser todos os bons esposos... Uma noite, porém, um dos serventes do cartório, vê alguém entrar a deshoras em casa do notário. E o fiel empregado conta o que viu ao patrão. Êste não chega a crer no que ouve. Em todo o caso, transmite as suas suspeitas... nascentes à esposa, que consegue facilmente tornar a adormecê-las... Mas o alarma foi dado; Jacqueline treme... um pouco. Cheio de prática e de expediente, Clavaroche acalma-a e organiza um novo plano, para melhor embrulhar Maître André. Arranja-se um "Chandelier"... a escolha é fácil e cai sôbre o jovem e romântico aprendiz de escrivão, o nostálgico Fortunio que, como diria o próprio Rui Blas: "parece verme da terra, namorado de uma estrêla". Fortunio ama Jacqueline à presença de quem é chamado, prestando-se às mil maravilhas ao papel que lhe querem dar, acreditando mesmo no amor da frívola provinciana... O brinquedo dura pouco e Fortunio descobre a trama e o triste papel que representa. Pensa morrer. Quer morrer como é dever de todo o jovem romântico que se preza... Mas não morre. Ante o seu desespero, ante a pureza e o desprendimento, o altruísmo do seu amor, Jacqueline não pode ficar indiferente e, para fazer perdoar o mal que lhe fez, o que lhe ia fazendo — já que as consequências da aventura não chegaram a ser fatais — Jacqueline consente em trocar o amor superficial, turbulento e cheio de confiança em si do Capitão Clavaroche, pela paixão profunda, sincera, discreta e tímida do jovem Fortunio...

Se, "Le Chandelier" é uma comédia ligeira, "À quoi rêvent les jeunes-filles" é uma das mais lindas "feéries" que se possa desejar, de uma pureza virginal e que nos faz como repousar "à l'ombre des jeunes-filles en fleur", mas de "jeunes-filles" de um outro século, de uma época em que não havia Proutst nem psicoanálise...

A história aqui é de um Duque que vive em seu castelo de sonho em companhia de duas filhas, Ninon e Ninette, ambas em idade de casar. O duque sabe, porém — e a sua sabedoria é de tôdas as épocas — que as mocinhas não só sonham com príncipes encantados como se negam terminantemente a aceitar os pretendentes que lhes apresentam os pais. Por outras palavras: em geral, as mocinhas têm horror aos casamentos arranjados — e com tôda a razão — e quanto mais difícil lhes parece um noivado, mais se aferram a êle... Ora, o duque Laerte, tem em vista um ótimo partido, Sílvio, moço bom a conta inteira, o qual escolheu para genro. Mas, para que as filhas não se assustem e se neguem a aceitá-lo para marido, imagina criar à volta do pretendente uma atmosfera romântica e cheia de emoções. E, sob as janelas das mocinhas começam a chover serenatas. Há tentativas de rapto, à noite, no parque enluarado. Ecoam beijos, roubados à sombra dos arbustos; capas espanholas correm ao longo dos muros; há um roçar de bigodes — naquele tempo também... — pelas nuças assetinadas; bilhetes secretos passam de mão em mão. E as duas “jeunes-filles” caem como dois patinhos... como caíu Fortunio... Como êle, Ninon e Ninette entram no jôgo sem o saber. Apaixonadas, querem imediatamente entrar para freiras — como é lógico em amor — depois mudam de idéia e preferem fazerem-se pastoras... O pai, sabido, concorda com tudo, deixa que passem os diversos e contraditórios sintomas de amor e de mocidade... Sílvio escolherá entre as duas irmãs.. Da outra, encarrega-se o pai, fazendo com que se divirta a custa de um primo idiota — ia dizer grã-fino — enquanto não aparece um segundo pretendente a seu gosto...

Imaginem esta cena num cenário de Marie Lauret-
rin, cinza e rosa, ao som da música de Debussy, escrita
especialmente para a peça. E assim que era levada na “Co-

media Francesa”, como o foi no Rio, pela trupe daquele teatro. Espetáculo único em que os ouvidos, os olhos, o espírito se reúnem num mesmo enlêvo e no qual as diversas formas de arte se correspondem e completam de maneira perfeita e ideal: Musset, Debussy, Marie Laurencin! Três nomes dentre aqueles que o espírito francês produziu de mais requintado, cultivado, fino! Quintessência de uma cultura e de uma civilização...

Se “Le Chandelier” é uma comédia ligeira, “A qui rêvent les jeunes-filles” uma “féerie”, “Les Caprices de Marianne” é um verdadeiro drama, como “Monsieur Hugo” os queria, com cenas cômicas e dramáticas alternadas e contrastando. Peça simbólica, se quiserem, e das mais típicas do teatro de Musset.

Apesar de ser de praxe reconhecer em “Fantasio” o personagem que melhor encarna o Musset integral, pelo meu lado, prefiro reconhecer o poeta, o mais profundo Musset, amargo e desiludido, apaixonado ainda depois da triste aventura com Georges Sand, nos personagens de Célio e Octave que guardam o segrêdo da dupla personalidade que Musset sentia em si e que exprimiu mais de uma vez em lindos versos como naqueles, conhecidíssimos, da “Nuit de décembre”:

“Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère...”

Assim, nesta peça, se Marianne, a heroína, personifica o eterno feminino, a mulher caprichosa e perigosa, também os dois inseparáveis amigos, apesar de tão diferentes e, por assim dizer opostos — Célio, o romântico, melancólico e bom e Octave, o boêmio, devasso, perdido, representam juntos uma só pessoa: Musset.

E já se pode imaginar o drama: Célio ama desesperadamente Marianne que repele o seu amor com aspereza verdadeiramente inhumana. Célio pede, então, a Octave, moço mau, primo de Marianne, que lhe sirva de embaixador junto à rebelde. Octave, por amizade de Célio ou por birra à prima beata e ao marido desta, o intratável magistrado Cláudio, presta-se de boa vontade de mensageiro de Célio junto a Marianne. A orgulhosa napolitana, por puro capricho e também para se vingar dos injustos ciúmes do marido, finge aceitar a côrte de Celio. Cheio de suspeitas e de ciúmes, Cláudio põe capangas à volta de sua casa. Julgando-se traído por Octave e sabendo seu amor sem esperanças. Célio deixa-se assassinar pelos espadachins pagos pelo marido suspeitoso. Ao ver o amigo morto, Octave entrega-se ao desespero e a caprichosa Marianne que não quisera aceitar o puro amor de Célio tenta então seduzir Octave que nunca a amou...

É ou não Musset inteirinho, o seu desespero ao ver que as mulheres, pérfidas e caprichosas, desprezam as suas qualidades de homem de coração, atraçoando o puro amor do poeta, preferindo o Musset devasso e desiludido que já não as pode amar...

“Je ne vous aime pas, Marianne, c'était Célio qui vous aimait...” diz Octave, fechando o drama e, esta última frase, segundo Gauthier, é, talvez, a mais profunda que Musset jamais escreveu...

Antes de deixar Musset quero fazer ainda uma última observação. Não sei se as cenas que fiz representar deram para que se pudesse perceber a grande, a imensa influência que teve Shakespeare sobre o autor das “Comédias e Provérbios”. Influência inegável e inegada. De todos os autores teatrais é sem dúvida Musset quem mais se aproximou do grande Will. Não é só na divisão das peças em múltiplas

cenas, com constantes mudanças de cenário ou na maneira de fazer falar e agir os personagens, mas na evocação de doce irrealdade em que envolve os seus dramas e comédias, no apêlo a essa meia luz, azulada como a do luar e em que banham as suas “feéries” e a favor da qual consegue aproximar-se do seu modelo. Dele não possui decerto o pujantíssimo gênio criador, mas chega às vèzes a igualar-se a êle na criação dessa suave poesia que é o maior encanto do seu teatro...

Vai chegando a hora de terminar. Quero, pois, relembrar uma vez ainda o meu ponto de partida, a saber, da continuidade do romantismo através do século e com êle do teatro romântico, uma das suas mais caraterísticas expressões.

Tentei provar como êsse teatro já existia antes de 1830. Queria agora mostrar como continuou a existir depois dessa data. Ousarei, pois, dizer, que, para mim, o naturalismo, que se queria e acreditava reação contra o romantismo, foi antes de mais nada uma nova, porém perfeitamente caraterística forma de romantismo: Zola não passa de um romântico — “a rebours”, se quiserem... — Quanto aos autores teatrais da sua escola, nem se fala... Que é a “Dama das Camélias” se não um drama romântico com a idéia central tipicamente romanescã da redenção da pecadora pelo sacrificio? (Dostoiewsky romântico? Em todo o caso místico, e misticismo faz parte de romantismo...) E mesmo o teatro de Ibsen — literatura do norte — Hedda Gabler ou a heroína do “Canard sauvage”, outras tantas figuras românticas... O ato de acusação que se julgava revolucionário de Ibsen, em que se inspira senão em puro espírito romântico?

Precisamos chegar ao teatro de Becque e, na Inglaterra, às primeiras peças de Bernard Shaw para que as di-

versas manifestações do romantismo percam a supremacia da cena.

E mesmo assim... Que é o teatro de Rostand, do famoso Rostand, como era considerado no "gay nineties", sinão teatro puramente romântico? Cyrano, herói cavalleiresco, "La Princesse Lointaine", no seu quadro medieval, "L'Aiglon", filho de Napoleão, "Les Romanesques" — talvez a melhor peça do poeta, se bem que menos ambiciosa e conhecida — e que não deixa de lembrar Musset...

Na Itália, d'Annunzio... Todos estão lembrados da "Gioconda", levada há bem pouco tempo na "Cultura". Apenas as vestimentas eram modernas, e mesmo elas: lembrem-se dos véus negros da muher fatal, do "deshabillé" de mangas perdidas, na protagonista, no último ato...

Tudo isso, porém, é do passado... Passado próximo, passado assim mesmo... Mas como classificar Sarmant, autor de "Pêcheur d'ombres", levado em S. Paulo há uns três anos, e de outra peça cujo título parece-me dos mais significativos: "Je suis trop grand pour moi..." Sarmant, que ainda ultimamente traduziu o Otelo... E não quero falar no insólito rebento do já citado Rostand, o inefável Maurice, e as suas xaropadas em versos melosos e assexuados, como a desagradável personalidade do autor...

Autores românticos...

Espero ter conseguido tornar perceptível uma certa linha sinuosa, cheia de altos e baixos, mas constante, se bem que às vêzes quase invisível mas que, por tênue que seja, não deixa de ligar tôda uma tradição teatral. Tradição que vem de longe, que teve o seu apogeu logo ao nascer com Shakespeare — autor que se tornou desde então o seu patrono indiscutível — tradição que tornou a brilhar, dando tôda a sua fôrça em França, por volta de

1830 e que continua a evoluir, mais ou menos na sombra, até que venha lançar mais um dêsses clarões que, como o fogo dos projetores, iluminam brilhantemente os palcos do mundo...

Teatro romântico, teatro de todos os tempos, porque em todos os tempos houve e há de haver românticos; teatro que terá sempre seu público porque em todos nós, por mais céticos ou materialistas que pareçamos ser, sempre ha de haver um pouco de romantismo...

E felizmente, que um pouco de romantismo é necessário na vida, para que, com o seu véu diáfano possamos envolver e disfarçar a nudez, às vêzes, rebarbativa e demasiado forte da realidade...

ALFREDO MESQUITA.

N. DA R. — Prestaram valioso concurso a esta conferência, ilustrando-a com a representação de diversas cenas do teatro romântico, a Sra. Christiane de Lacerda Soares, Srtas. Irene de Bojano e Vanda Aulicino e os Srs. José Lourenço e Geraldo Vidal, do Teatro Universitário, tendo sido todos calorosamente aplaudidos pelo público da "Cultura Artística".

A GNOSIA CORPORAL

(Conhecimento do nosso próprio corpo — gênese,
composição, patologia)

Refletindo a respeito da nossa motricidade concluímos que, para agir, há necessidade de possuímos, a todo momento, uma “imagem do nosso corpo”. Como poderíamos agir si não estamos cientes da nossa atitude, das respectivas posições dos nossos membros, enfim duma imagem do revestimento simples e elástico que envolve o nosso corpo?

Na base da nossa atividade motora encontramos, pois, uma imagem do “eu corporal”, (1) uma “imagem de si”, (2) um “esquema corporal”, (3) ou um “esquema postural”, (4) enfim, a “gnosia corporal” (5).

Não se pode criar nenhuma psicologia de fundamentos biológicos sem se basear neste conceito fundamental da gnosia corporal. Esta gnosia não é uma coisa hipotética.

(1) LHERMITTE, J. — Les mécanismes du cerveau — 1 vol. Gallimard Paris — 1937.

(2) von BOGAERT, L. — Sur la pathologie de l'image de soi (études anatomo-cliniques) — Annales médico-psychologiques II — 4:520 — 1934).

(3) SCHILDER, P. F. — The image and appearance of the human body (studies in the constructive energies of the psyche) — Psyche Monographs: n.º 4 — 1 vol. — Kegan Paul, Trench, Trubel — Londres — 1935.

(4) HEAD, Sir H. e HOLMES, G. — Sensory disturbances from cerebral lesions — 34:220 — 1911.

(5) VICTORIA, M. — La gnosia corporal.
Revista Neurológica de Buenos Ayres, VI-2:179 — 1941.

concebida por ser necessária para a explicação da motricidade e da sensibilidade, fora da realidade empírica. Ela é um dos resultados mais brilhantes da investigação experimental, fisiológica, psicológica e clínica destes últimos 20 anos.

Podemos definir a gnosis corporal como “a imagem que formamos do nosso corpo no nosso espírito, isto é, o modo pelo qual o corpo nos parece a nós mesmos. Existem diversas sensações, vemos parte da superfície do corpo, temos impressões tactís, térmicas, dolorosas; há sensações que provêm dos músculos e de suas bainhas, as que indicam a deformidade dos músculos; sensações que provêm da inervação dos músculos e sensações que provêm dos órgãos internos. Mas acima delas ha a unidade do corpo. Esta unidade se percebe, porem trata-se de alguma coisa mais que uma percepção. O esquema corporal é a imagem tridimensional que cada um tem de si mesmo”. (6)

A gnosis corporal não é um dado hereditário ou inato como o instinto. Ela se constitue, segmento por segmento, lentamente, na criança, obedecendo à lei de localização cronológica de von Monakow, isto é, que se precisa, se individualiza com o tempo.

Utilizando o método da observação contínua (7), o estudo dos desenhos, dos movimentos, da escolha dos brinquedos e da técnica em utilizá-los, puderam os psicólogos, que se dedicaram ao estudo da criança, acompanhar o desenvolvimento da gnosis corporal.

Já no fim da primeira hora de vida, o recém-nascido apresenta movimentos reflexos e automáticos que são res-

(6) CURRAN, F. J. e SCHILDER, P. F. — Problemas de la infancia e adolescência — Index 2-3,4:91 — 1940.

(7) BÜHLER, C. — El desarrollo psicologico del niño. 1 vol. Losada — Buenos Ayres — 1939.

postas motoras elementares aos estímulos extero, intero e proprioceptivos, isto é, oriundos do mundo exterior, do interior do próprio corpo e de seus músculos. Com essa atividade começa para a criança a experiência do seu próprio corpo.

Do terceiro ao sexto mês, os membros entram fortuitamente no campo visual da criança, que busca, surpresa — pois não supõe nenhuma relação entre êles e o seu eu — discernir a utilidade e o sentido desses movimentos, nos quais não se observam indícios de coordenação ou finalidade e que escapam ao contróle da criança. Ela segue com os olhos o deslocamento das mãos no terceiro mês e dos pés no quinto mês. O primeiro segmento a ser observado é a mão direita. Tournay (8) relata o caso de uma criança de 17, semanas que observa atentamente a mão e os movimentos dos dedos, pára e recomeça novamente o jôgo. Mais tarde a mão esquerda é também observada. Quando, na 23.^a semana u'a mão encontra a outra casualmente a criança fica surpreendida. Na 34.^a semana, a criança quando deitada de costas, contempla interessada os movimentos dos membros inferiores que, erguidos verticalmente, são incluídos no seu campo visual. Quando uma criança de 20 semanas esforça-se para apanhar um objeto qualquer que a interessou, mais atenção presta no seguir os próprios movimentos do seu braço do que para segurar o objeto. O interesse das crianças pelas suas extremidades é incrementado pelo cuidado e atenção que a elas dispensam os adultos, no corte das unhas, nos jogos que realizam (como por exemplo mexerem os dedos como se tocassem piano), o que faz a criança reflexionar sôbre a conexão dessas extremidades com o corpo.

(8) TOURNAY — L'asymétrie dans le developpement sensitivo-moteur de l'enfant.

Journal de Psychologie — 1934 — citado por Pirisi — Il problema dello schema corporeo — Archivio generale di Neurologia, psichiatria e psicoanalisi — XIX — :137. 1938.

Gradualmente a criança vai formando um amontoado de sensações. Incapaz de coordenar essas distintas percepções sensitivas e sensoriais, de associar os dados da sensibilidade exterior com aqueles ministrados pelos movimentos dos músculos, articulações, tendões e periósteo (sensibilidade proprioceptiva de Sherrington), forma-se, na alma infantil, uma tríplice imagem corporal: a visual, a proprioceptiva e a táctil. Um largo período de tempo é necessário à criança, para fazer coincidir essas diversas imagens.

Do 6.^o ao 12.^o mês, o estudo do próprio corpo é suplantado pela conquista do mundo exterior, que constituindo a maior tarefa dêsse período, torna secundário o processo integrativo que irá constituir mais tarde a gnosis corporal. Os novos dados sensitivos provindos dos objetos do mundo exterior são postos em confronto com os oriundos do próprio corpo. Essa diferença tem um grande papel no conhecimento do “eu” e do “não eu”. Uma criança na 41.^a semana bate com as duas mãos na mesa, e, em seguida, na boca com uma das mãos. Após um período de surpresa, golpeia novamente a mesa e depois a cabeça como apreciando a diferença entre essas duas sensações. Uma outra criança de um ano e meio bate com a mão na cabeça e no rosto, e fica espantada por sentir aquela tão dura comparada com êste.

Até a idade de um ano a gnosis corporal faz pouco progresso.

Guillaume (9) observou uma criança dessa idade fazer tentativas para calçar os sapatos na cabeça da boneca. Outra, com 19 meses, segura o pé, esforçando-se para entregá-lo a quem lho pediu, como se êle pudesse separar-se do corpo. Uma outra, no 23.^o mês, oferece ao pé um biscoito e se surpreende dêste não apanhar a gulodice. Com

(9) GUILLAUME — *L'imitation chez l'enfant* — 1 vol. — F. Alcon — 1935 — citado por Pirisi.

62 semanas as crianças agem como se quisessem arrancar os dedos e os tratam como apêndices estranhos.

Mesmo quando aprende a caminhar, a gnosis corporal não está madura. Muito tempo passará ainda para ter a objetividade necessária a ser transposta aos demais homens. Esse trabalho prolonga-se até aos 8 anos.

Já com 7 anos a criança reconhece os lados direito e esquerdo e sabe utilizar essa distinção nos seus movimentos. Nas outras pessoas, porém, não é capaz de aplicar essa diferenciação. Constitue esse fato uma das provas do teste de Binet-Simon (10) para essa idade. Dos 8 aos 11 anos a criança identifica o seu esquema ao corpo dos seus semelhantes. Corresponde essa idade ao período de socialização de Piaget (11) e a início do estado objetivo. Aos 12 anos, a imagem corporal atinge seu completo desenvolvimento e a criança orienta-se perfeitamente quanto ao seu corpo e aos das demais pessoas, assim como sobre os desenhos e esquemas do corpo humano.

Desde o nascimento até aos 12 anos a gnosis corporal vem se elaborando lenta e penosamente como o demonstram os desenhos infantís (12) nos quais se nota a incapacidade sintetizadora das crianças. O objeto não está como um todo. Os detalhes somente são colocados juxtapostos. Assim, um olho será colocado próximo a uma orelha, um braço a uma perna, etc. (13) Os desenhos expressam a figura mental que as crianças têm do corpo humano.

(10) BINET, A. e SIMON, T. — Testes para a medida do desenvolvimento da inteligência, nas crianças. Tradução por Lourenço Filho. 1 vol., Melhoramentos de S Paulo, 3.^a edição, 1929.

(11) PIAGET — Judgement and Reasoning in the Child — Londres 1928.

(12) LUQUET, G. H. — Les dessins d'un enfant — Paris — 1913, citado por Schilder.

(13) É difícil saber-se o que é devido à incapacidade motora, à limitação sensorial da criança. Mas como estas ficam satisfeitas com o resultado do seu trabalho, podemos deduzir que na realidade o desenho reflete os seus conhecimentos e experiências sensoriais da imagem do corpo. Schilder.

Tôdas as sensações influem sôbre essa construção. Dois fatos desempenham, aparentemente, grande papel na criação dessa gnosis. Um é a dor, outro o contrôle motor sôbre as extremidades. A dor socorre a criança na escolha do que ela quer trazer para mais próximo do seu "ego" ou do que deseja afastar dele. Mas si isto é verdade para a dor, o é também para as outras sensações, pois tôdas elas trazem qualquer tonalidade agradável ou desagradável para o "ego".

Tôdas as sensações têm em si uma resposta motora, pois tudo escolhemos ou regeitamos pela ação. O componente motor integra-se também na constituição da gnosis corporal. Essa união — sensação, resposta motora — é a base da gnosis corporal, que se edifica por graus, graças às contribuições sucessivas da extero, intero e proprioceptividades, unidas à coordenação da atividade motora e sob a féru-la da componente visual, decisiva para a espécie humana, notoriamente macro-ótica, união essa que se processa no sentido das tendências e impulsos do eu.

Estudando a gnosis corporal no adulto, observamos que é um todo indivisível, que se formou, como vimos, lentamente, à custa das diversas sensações e da motricidade. A noção que temos atualmente de ser a gnosis corporal constituída por sensações e pela motricidade, não foi adquirida facilmente, e sim à custa de inúmeros estudos e experiências.

Dividiremos as partes constituintes da gnosis corporal em dois grupos; os dados perceptivos e os dados afetivos ou estrutura instintivo-afetiva.

Das sensações, a que provalvemente menor contribuição traz à constituição da gnosis corporal, é a táctil. Um

doente estudado por Head (14) com perda do sentido postural (músculo articular) assinalava corretamente na pele o lugar em que era picado, e também era capaz de mostrar esse lugar num desenho do corpo humano. Porém quando Head impedia que êle olhasse, tapando-lhe os olhos, e depois picava a pele dum membro e fazia executar com esse membro movimentos de flexão e extensão, o doente era incapaz de localizar a excitação que sentiu. As alterações do sentido postural faziam o enfêrmo perder a capacidade de localizar no espaço a sensação, mau grado a conservação da sensibilidade superficial ao tacto.

Já a sensibilidade postural tem grande papel na formação da gnosia corporal. Uma simples variação da tensão muscular é capaz de induzir-nos em êrro sôbre o lugar que ocupa o nosso corpo no espaço.

Muito interessante e demonstrativa é a experiência de Kohnstamm (15). Colocando-nos lateralmente, próximo a uma parede, em posição de sentido, apoiamos as costas da mão e a parte inferior do antebraço na mesma. Fazemos força com os músculos do braço, principalmente com os da espádua, tentando elevá-lo, o que é impedido pela parede, durante dois minutos. Depois girando sôbre os calcanhares num ângulo de 90°, permanecemos com os dois braços caídos, "mortos" e observamos que o braço antes apoiado eleva-se, involuntariamente, com grande surpresa nossa.

O aumento do tonus muscular, exigido pelo esforço de apoiar o braço na parede, modificou a noção da posição do corpo. O esquema corporal modificou-se no sentido da elevação do braço, movimento êsse que só não se observou devido a oposição da parede. Excluída essa oposição, o corpo acompanhou o esquema corporal, sem intervenção alguma da vontade.

(14) HEAD — Obra citada.

(15) KOHNSTAMM — citado por VICTORIA.

O mesmo resultado obter-se-á com a experiência de pronação de Goldstein (16). Façamos uma pessoa normal estender horizontalmente os braços para a frente, com a palma das mãos para cima e os polegares para fora e para baixo, isto é, em supinação forçada, e manter essa posição incômoda, com os olhos fechados. Notar-se-á que espontaneamente a mão esboça um movimento de pronação, com elevação do polegar, ao passo que o paciente tem a impressão que se acentuou a supinação. A gnosis corporal não segue a nova posição da mão, diverge dela e caminha independente para a posição oposta, devido a tensão muscular que a orienta nesse sentido. Também as atitudes anormais, de u'a maneira geral, impõem uma retificação da gnosis corporal que nem sempre chega a resultados exatos. O exemplo mais célebre e o melhor estudado é o da experiência de Aristóteles. Quando cruzamos forçadamente dois dedos duma mão, e mantendo os olhos fechados, colocamos entre êles uma esfera, sentimos duas sensações distintas, que nos dão a impressão de existir duas esferas. À cada ponto de nossa pele corresponde uma sensação (sinal localizador de Lotze) que acompanha êsse ponto nos seus movimentos normais. Assim, a noção da mão com os dedos fechados, é constituída por verdadeiras percepções fornecidas pela sensibilidade geral, muscular, articular, etc., que no cruzamento dos dedos, acompanha o movimento até o limite da ação voluntária. Quando o movimento é anormal, como o cruzamento forçado de dois dedos de uma mesma mão, as sensações não acompanham o movimento, permanecendo imóveis no limite normal do deslocamento. Dá-se uma dissociação da motricidade com a sensibilidade (17).

(16) GOLDSTEIN, K. — *Das Kleinhirn*, Bethe's Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie 1927 Bd 10 pp. 1-96 citado por Schilder.

(17) TASTEVIN, J. — *En partant de l'expérience d'Aristote (Les déplacements artificiels des parties du corps ne son pas suivis par le sentiment de ces parties ne par les sensations qu'on peut y produire)*. *L'encephale* XXXII-2:57-1937.

Maior importância têm as sensações visuais. Tendemos a visualizar os dados de distinta proveniência: sensitivos, motores e posturais e traduzí-los em ordenadas óticas. A importância do contingente visual na integridade da gnosis corporal foi bem evidenciado num doente de Lhermitte e Trelles (18). Esse doente, apesar de conservar íntegras as percepções intero e exteroceptivas, era incapaz de tocar, sob comando, partes de seu corpo. Na autópsia encontraram uma grande lesão seccionando as fibras que ligam as áreas sensitivo-motoras da visual.

Uma noção exata da preponderância que tem na gnosis corporal, o contingente visual, é-nos dada pelos fenômenos de "captage" no qual havendo dissociação entre as percepções visuais e as pósturo-tactís, o esquema corporal segue as visuais, mesmo sendo elas errôneas.

Dessas experiências, uma muito conhecida, é a ilusão japonesa. "Cruzemos os antebraços e apliquemos nossas mãos, palma contra palma, com os polegares dirigidos para baixo. Invertamos as mãos depois de haver entrecruzado estreitamente os dedos. Olhemos agora êsses dedos ou coloquemo-nos diante de alguém com as mãos entrecruzadas, e indiquemos qualquer dedo sem tocá-lo. Tratemos de mover o dedo assinalado, por exemplo o médio da direita. Com grande surpresa, veremos que não é o direito o que se move mas sim o esquerdo, e vice-versa. Pelo contrário, si se toca o dedo que se deve mobilizar, o êrro não se produz. (17)

No primeiro caso — sem tocar — a sensação ótica predomina e o esquema corpóreo a segue. Como essa sensação está totalmente invertida, o dedo oposto estando no lugar que, sem a inversão, ocuparia o indicado, êste não se move mas sim o outro. No segundo caso tudo se passa

(18) LHERMITTE, J. e TRELLES, J. O. — Sur l'aphasie pure construtive. *Encephale* XXVIII :413-1933.

(19) VICTORIA, M. — Teoria de las apraxias — 1 vol. "El Ateneo" Buenos Aires 1941.

como se as impressões tactís fôsses vivificadas pelo toque do dedo do observador e dominassem a ação. O esquema corporal acompanha então a sensação táctil.

Stratton, Worster e Sholl (20) conseguiram modificar o esquema corpóreo alterando o contingente visual. Após colocar no sujeito da experiência, u'a máscara que suprimia por completo a visão dum ôlho, colocaram diante do outro ôlho um sistema de lentes que invertiam por completo sua visão; o solo era percebido como teto, os objetos situados à direita eram vistos à esquerda. Durante os primeiros dias o sujeito da experiência ficava muito perturbado, tonto. Como as gnosias óticas não correspondiam mais às gnosias posturais e cutâneas, os atos eram lentos, desconexos e inadaptados, não chegando a realizar a sua finalidade. É que no espírito do sujeito, dois conhecimentos procuravam impor-se, a imagem antiga e a nova que se vinha formando pela impressão experimental que invertia a realidade. Si a pessoa da experiência tocava em alguma parte do seu próprio corpo, dirigia sua atenção para um lado e a sensação vinha de outro. Lentamente o mau estar se dissipava, porém continuavam os erros nos movimentos que só começavam a corresponder à nova sensação visual depois de uma semana. Depois dêsse espaço de tempo uma nova gnosia vem a se formar, à qual se incorporam as partes do corpo não visível (costas). São frases de Sholl: "Quando dirigia minha atenção para a nova apresentação visual do meu corpo que desejava tocar e que efetivamente tocava, experimentava depois do contacto uma sensação que se incorpora ao novo sistema de correlação;

(20) STRATTON — Some preliminary experiments on vision without inversion of the retinal image.

Psychol. Rev. 1893, 3,611.

Vision without inversion, etc.

Psychol. Rev. 1897, 4,314.

M. WOOSTERS — Certain factors in the development, etc. Psych. Monogr. 1923, 43, 220.

porém, em seguida, sentia uma espécie de post-imagem do tacto situada do outro lado do campo visual. Quando a sensação de contacto era imprevista, a imagem visual e o espaço táctil correspondiam à imagem e ao espaço pré experimentais ao mesmo tempo que aos novos dados experimentais”.

Depois de firmada a nova gnosis e os atos realizados com perfeição e quando o novo sistema de coisas tinha se incorporado ao viver do indivíduo, tiravam as lentes. Novamente apareciam a tontura e a confusão dos movimentos que se dirigiam para o lado oposto àquele em que deveriam dirigir-se. Após um tempo mais curto que o da 1.^a fase da experiência, tudo voltava ao normal. A nova gnosis tinha deixado impressões não tão profundas, capazes de contradizer a realidade. Essa experiência nos mostra claramente que o componente visual é importantíssimo, tanto que é capaz de substituir por outra, a gnosis que passou a estar em contradição à ele, apesar de continuarem as mesmas, as sensações tactis e posturais.

Um outro fator de importância na constituição da gnosis corporal é o vestibular. São bem conhecidas as alterações do esquema corporal nos indivíduos mareados. Os braços, as pernas se alargam desmesuradamente, aumentam e diminuem de peso até que a queda se processa. Como nesses casos é regra a alteração do aparelho vestibular, Schilder trouxe a baila o problema das conexões funcionais, que ligam a gnosis do nosso corpo ao aparelho vestibular. O caso patológico de Bonnier (21), que observou no curso de uma vertigem labiríntica um verdadeiro desdobramento da noção do corpo, e o de Oppenheim, de um doente com ataques vertiginosos e enxaqueca no qual a gnosis corporal cindiu-se em 2 ou 3 fragmentos, provam

(21) BONNIER, P. — L'aschematie.
Revue Neurologique 13:605 — 1905.
Citado por Schilder — obra citada.

que alterações do aparelho vestibular podem alterar a imagem do próprio corpo. Muito interessante é o estudo feito por Schilder e Parker (22) em Norte América, da alteração da gnosis corporal durante a ascensão nos rápidos elevadores novaiorquinos. No início da ascensão a parte mais pesada do corpo parece condensar-se nos pés e nas pernas. Ao parar, si os braços estiverem estendidos, se elevam e se fazem mais leves, o corpo continua o movimento vertical, alongando-se longitudinalmente. Fenômenos inversos ocorrem na descida. De u'a maneira geral, nos deslocamentos verticais, a gnosis corporal não corresponde ao corpo real, existe um deslizamento na direção ou no sentido do movimento.

Este estudo torna interessante outro; o da sensação da gravidade. Na posição ereta sentimos a maior densidade do corpo na parte inferior das pernas, no abdome e na cabeça. Si deitarmos, tudo muda. A densidade maior fica localizada no dorso e na cabeça, aquelas partes que estão em contacto com o leito. Essa deslocação se explica pela influência do aparelho vestibular na regulação do tonus de atitude.

Outro estudo semelhante, também ligado à questão do tonus, é o realizado por Federn (23) sôbre a dissolução do esquema postural no estado intermediário entre a vigília e o sono. Na fase anterior ao comêço do sono, perde-se a noção da 3.^a dimensão e a gnosis corporal se deforma nas 2 outras dimensões restantes, às vêzes até monstruosamente. A distância que separa dois pontos do peito, pode alongar-se tanto que ultrapasse o comprimento total do corpo. O abdome desaparece e as zonas erógenas resistem fortemente à dissolução. Outras vêzes o corpo reduz

(22) PARKER, S. e SCHILDER, P. F. — Das Körperschema im Lift-Ztschr. f. d. ges. Neurol. 128:777-1930.

Citado por Schilder — obra citada.

(23) FEDERN, P. — Ego Fellings in Dreams.

Psychoanal. Quarterly, 1:511 — 1932.

Citado por Schilder — obra citada.

de tamanho até chegar ao de um lápis (van Bogaert) ou de alguns centímetros (Schilder).

Em suma; na análise da gnosis corporal fundem-se as sensações cutâneas com as musculares (posturais) e aquelas provenientes do aparelho vestibular. Porém o fator mais potente e mais constante e que subordina os demais é o ótico. Sua perturbação transtorna, de imediato, a síntese; uma nova gnosis pode erigir-se (experiência de Stratton). Uma vez que o indivíduo chegou a madureza, os elementos da síntese escapam à análise, o esquema adquiriu individualidade própria e independente.

As sensações que viemos estudando e que constituem o material com o qual se constrói o esquema corporal: sensações táctis, posturais, óticas e labirínticas, devem ser plasmadas pelas condições pessoais, pelo "ego". As atividades afetivas e a complexa e obscura estrutura instintiva é que dão sentido a sistematização sensitivo-motora dentro da organização biológica total do indivíduo. Não resta dúvida alguma que a gnosis corporal é muito mais solicitada quando é pôsto em jôgo um processo instintivo. "Si vejo um livro na minha biblioteca e minha mão guiada por meus olhos, colhe o livro e o abre, pus em jôgo, utilizei minha gnosis corporal. Porém muito mais intensamente será solicitada a presença corporal num processo instintivo, na realização dum ato sexual, por exemplo. A conquista do objetivo coloca êste mais perto do corpo. Tem, a conquista, maior ressonância pessoal: solicita muito mais percepções ótico-kinestésicas que a mera possessão de um livro".

A afetividade influe poderosamente sôbre o esquema corpóreo. Basta para documentar êste fato a observação da importância da dor na constituição da gnosis corporal. A mão que se queima está integrada completamente no

corpo. O mesmo parece que ocorre aos animais inferiores. A importância biológica da dor torna-se clara no fato de impedir a automutilação. Os ratos cujos nervos são seccionados devoram as próprias patas. O contrôlo ótico perfeito impede que a falta da sensibilidade dolorosa destrua o esquema corporal. Com o macaco a experiência dos ratos não dá os mesmos resultados. Nos invertebrados os aparelhos nervosos necessários para a criação da gnózia corporal não estão presentes. A gnózia corporal comporta um alto nível anatomofisiológico, que só se encontra nos vertebrados superiores. O reflexo de autonomia evidencia perfeitamente essa falta de consistência do esquema corporal. Esse reflexo conduz ao desprendimento voluntário de algumas partes do próprio corpo com a finalidade de defesa pessoal. O lagarto pode quando perseguido abandonar sua cauda. Demonstra esse fato como é vaga a gnózia corporal nos animais inferiores, os quais podem modificá-la sob um estado emocional violento (medo — fuga). O estado emocional, a afetividade é também capaz de alterar a gnózia corporal de animais superiores e até do próprio homem. É sabido que os chimpanzés, quando em cativeiro, são coprófagos. Contudo o mesmo animal que continua no hábito, apesar de violentos castigos, si pisa excremento, comporta-se exatamente como o homem (24) começa a limpar sua extremidade com um pau, papel ou trapo, porém nunca com a mão desnuda e sua expressão demonstra à evidência seu nojo. Dessa maneira a mesma mão desempenha um papel muito diferente em duas circunstâncias semelhantes desde que as côres efetivas sejam diferentes.

Os selvagens, cujas operações mentais regem-se pelo juízo mágico (pensamento místico, pré-lógico ou primitivo) dão nomes diferentes aos números, desde que passem

(24) KÖHLER, W. — The mentality of Apes. 1 vol. 2.^a ed. Londres, 1927, citado por Schilder — obra citada.

de um objeto a outro, (25) assim como tem uma palavra particular para uma circunstância concreta, sem se importar que ela possa abarcar as instâncias variáveis dos fatos. (26) Paralelamente, pode-se pensar que a gnosis dos homens primitivos seja mais maleável e deformável que a de um europeu, culto e civilizado, devido também ao grande teor emotivo do pensamento primitivo.

Mesmo os homens do século XX quando experimentam emoções sofrem modificações no esquema corpóreo. (27) “Dilatamos o corpo quando nos sentimos amigáveis e amorosos. Abrimos os braços como se quiséramos abraçar a humanidade inteira. Expandimo-nos e a linha demarcativa da gnosis corporal perde sua distinção. O oposto ocorre na pena (23) e na dor física. Apequenamo-nos, enrodilhamo-nos sobre nós mesmos. Outras circunstâncias ligadas à vida emocional e erótica, modificam a gnosis corporal. Head mostrou que a gnosis corporal de uma dama elegante se estende até a ponta da pena do

(25) LEVY-BRÜHL — Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. “Na língua Carrier, um dos dialetos Dènè do Canadá ocidental, a palavra *tha* quer dizer três coisas; *thame* três pessoas; *that*, três vezes; *thatoen*, em três lugares, *thauh*, de três maneiras; *thaitoh*, as três coisas juntas; *thoelt*, as três pessoas juntas; *thakultöh*, as três vezes, consideradas juntas. Na língua tsimshiana da Colúmbia Britânica, se encontram sete séries distintas de números, empregados para contar classes diferentes de objetos. A primeira serve para contar quando não se trata de objetos definidos, a segunda para os objetos chatos e para os animais, a terceira para objetos redondos e as divisões do tempo, a quarta para os homens, etc..

(26) Assim por exemplo na linguagem dos habitantes da terra do fogo “*mamihlapinatapni*” quer dizer “olhar um à outro, esperando que qualquer dos dois se disponha a fazer algo que ambas as partes desejam, porém que se mostram por igual capazes de renunciar a fazê-lo”.

MARETT, R. R. Antropologia, Madrid 1931, citado por Gutierrez-Nuriaga, C. — Significado de los dibujos en la historia de un esquizofrenico. Revista de Neuro-Psiquiatria — Lima-Perú; III-3:355-1940.

(27) FLACH, A. — Zur Psychologie der Ausdrucksbewegung” em Internt Tagung für angewandt Psychopath — Berlim 1931, páginas 202-209 — Citado por Schilder.

(28) Pena no sentido de dor moral (Myra y Lopes — Problemas psicológicos contemporâneos — 1 vol. Buenos Aires, 1940).

do seu chapéu. O chapéu se sobrepõe à gnosis, forma corpo com ela”.

“As roupas se identificam com o nosso eu físico; realçam nossos movimentos, ocultam nossos defeitos de constituição, exaltam nosso ideal (em imitar em nossos vestidos os heróis que preferimos) consolam nossa modéstia. Em algumas ocasiões, a gnosis do corpo se refugia nas roupas. Limita-se a elas. Um dândi, um Brummell vive delas; o resto da pessoa física carece de interesse e é indigno de cuidado (29). Mudamos de atitude ao mudar de roupa. As roupas de gala nos erguem orgulhosos. Ocultamo-nos, envergamo-nos, retorcemo-nos sobre nós mesmos, ao percorrer com roupas de operário uma rua movimentada do centro da cidade. A desnudarmos à noite (operação com definido significado erótico) nossos movimentos experimentam uma variação muito grande com respeito aos movimentos que acostumamos fazer no resto do dia. Temos o costume de levar coberto os genitais, e ao descobrí-los, nossas atitudes são novas. Na mulher ocorre o mesmo. Além disso, teríamos que acrescentar que quasi tôda a roupa feminina tem, em nossos dias, simbolismo erótico, simbolismo que se incorpora à gnosis corporal e empresta-lhe sua maravilhosa plasticidade, joguete da moda”.

A psicanálise tem estudado intensamente a vida instintiva e os resultados desses estudos podem ser aplicados ao problema do esquema corporal. Em particular, as relações da gnosis corporal com o erotismo, o narcisismo, a libido em suma.

Para Freud (30) a libido é inicialmente narcísica; sua única preocupação é o corpo. Ao narcisismo primário, para o qual o corpo como um todo é a única preocupação, sucede estado canibalesco ou oral, no qual certas zonas adquirem especial significado erótico; a bôca e região cir-

(29) FLÜGEL — *Psychology of Clothes* — Londres, 1930, citado por Vitoria.

(30) FREUD, S. — *Psicologia de la vida erótica*. Obras completas, XIII volume. Biblioteca Nueva Madrid, 1930.

cunvizinhas tornando-se o centro da libido. Tudo que rodeia a criança é referido à boca e os objetos se dividem conforme são capazes ou não de dar satisfação oral. Em seguida, a essa satisfação oral, se superajuntam as sensações que provêm dos músculos (movimentos e balanços — o ninar por exemplo), da pele (cócegas) e principalmente as das regiões de passagem da pele para as mucosas (ânus, uretra, vagina). Compreende-se que a gnosia corporal tenha, nesse período da evolução erótica da criança, como partes de apóio as zonas preponderantes, das quais partem “linhas de forças” para as zonas indiferentes.

Ao se resolver o complexo de Edipo (ou de Electra) os valores eróticos mudam o mundo exterior começa a adquirir significado definido em relação ao próprio corpo. “O mundo exterior adquire sentido e relêvo, porém sempre a partir do narcisismo primário, ponto de partida do processo de diferenciação da libido. Não há libido ou energia dos desejos do *ego* que possa apresentar-se, si não há um objeto com o qual estes desejos se possam conectar-se. A libido narcisista tem como objeto a imagem (gnosia) do corpo”. (31)

As zonas eróticas do período narcísico persistem fortemente na gnosia do adulto. Os estudos de Federn (32) mostram como elas resistem até o fim a dissolução que sofre o corpo na passagem da vigília para o sono. “São verdadeiras centrais vitais da personalidade, das quais irradiam os braços, as pernas, o colo, o resto do corpo, como apêndices, simplesmente como prolongamentos”. (33)

Schilder sugere que nos casos de desvio da evolução erógena, nos quais aparecem desejos particulares, a gnosia corporal é sentida mais intensamente, na zona que é objeto desses desejos, zona essa que se transforma em centro de ação e de irradiação de energia. Conforme os desejos de

(31) SCHILDER, P. F. — Obra citada.

(32) FEDERN — Obra citada.

(33) VICTORIA — Obra citada.

cada ser variará a orientação da energia. Fontes inesgotáveis de estímulos são os órgãos genitais, em menor grau o resto do corpo.

Em suma, a gnosis corporal sofre a influência das emoções e da vida intuitiva. Nossa atitude frente aos outros, nosso amor ou ódio, influe em nossa gnosis corporal, em nossas atitudes e respostas. Partes do nosso corpo adquirem, inversamente, cores eróticas e mágicas, como as fezes e as urinas. Os “despachos” são feitos com parte do corpo humano (cabelos principalmente por serem mais fáceis de obter). E ainda algumas partes do corpo, separaram-se do todo, tornando-se independentes em algumas atividades lúdicas (34)

Como acontece frequentemente em biologia, foram os casos patológicos que mais contribuíram para o estudo da gnosis corporal. Uma lesão que atinja essa função, traz perturbações da localização da sensibilidade e da motricidade. A perda da gnosis corporal acarreta o descontrôle completo da motricidade e mesmo a inércia motora .

Garcin, Varay e Hadji-Dimo (35) observaram um doente com perda da sensibilidade postural e hemianopsia homônima esquerda, no qual estava lesada a gnosis corporal, o que acarretou inércia motora. O doente era incapaz de utilizar o lado esquerdo do corpo apesar dêsse lado não

(34) VICTORIA cita o seguinte exemplo do folclore argentino:

“Este niño chiquito compró um huevito (meñique)

Este lo puso a asar (anular)

Este le puso sal (mayor)

Este le probó (índice)

Y este picaro gordo (pulgar) se lo comió. Por aqui va, por aqui vai (se hace cosquillas al niño, hasta la axila) ”.

3(5) GARCIN, R., VARAY, A. e HADJI-DIMO — Documento para servir no estudo das alterações do esquema corporal — *Revue Neurologique* 69-5:498 — 1938.

estar paralizado, pois movia-o ao comando. Porém, “esquecia-se” de usá-lo e agia como se fôsse amputado dêsse lado. Ao vestir-se, não enfiava o braço esquerdo na manga do paletó, nem a perna na calça. Ao deitar-se, não punha a perna esquerda para dentro da cama e não era capaz de notar essa falta, apesar de não poder acomodar-se. Nos movimentos automáticos não utilizava os membros esquerdo. Da mesma forma não os usava no escrever, no acender fósforos e no vestir-se. Chegava mesmo a não saber diferenciar a sua mão de outra posta sôbre ela. Êste fato muito interessante, prestava-se para experiências verdadeiramente dramáticas. Colocavam o doente sentado no leito e cobriam o seu corpo com um lençol, deixando só as mãos de fora. Uma outra pessoa fazia com que sua mão aparecesse de sob o lençol, no lugar da do doente. Êste aceitava essa mão como sua, apesar de ser, como algumas vêzes o era, mão de mulher, com jóias. Mais tarde percebendo a burla o doente para reconhecer a mão utilizava o seguinte expediente: beliscava fortemente a mão que aparecia no lugar de seu braço esquerdo; si sentisse dor reconhecia-a como sua.

As lesões da gnosia corporal podem ser divididas em duas classes: positivas e negativas.

Nas lesões positivas há o aparecimento de uma parte do corpo ou mesmo de todo um corpo que na realidade não existe. É uma sensação de tal maneira potente que dá ao paciente a noção exata da realidade da parte aparecida. Nos amputados é muito comum aparecer a sensação viva e potente da existência do membro perdido. Êsse membro não permanece imóvel, mas é dotado de movimentos, as vêzes incômodos ao doente. Van Bogaert (36) relata o caso de membro fantasma num hemiplégico esquerdo, no qual o membro tomava uma posição insólita, elevado no ar por sôbre o rosto, o que tornava impossível o sono. Êsses

(36) van BOGAERT — obra citada.

movimentos aparecem principalmente quando o membro do outro lado realiza movimentos que exigem esforço. O membro fantasma pode também ter a sua morfologia modificada (encurta-se, encolhe-se) com o tempo, chegando mesmo, às vezes, a desaparecer parte dele como por exemplo a parte intermediária do braço, permanecendo somente a mão e o ombro.

Nos hemiplégicos podem também aparecer membros fantasmas. Apesar de possuir os membros dos dois lados, estando os dum lado paralizados, um novo membro aparece e como no caso dos amputados é capaz de mover-se, etc.

Num caso de anestesia raquidiana van Bogaert descreveu o aparecimento de um mesmo fantasma. Tratava-se de um doente que foi operado de fístula retal e colocado, para a operação, na posição ginecológica. Após a operação o doente tinha a noção nítida e firme que seus membros ainda continuavam naquela incômoda posição. Para afastar essa verdadeira alucinação, olhava continuamente para os verdadeiros membros inertes no leito. Contudo a sensação angustiante de possuir outros membros continuamente na mesma posição, qualquer fôsse a posição adotada pelo doente, persistia.

Nesses casos todos, o corpo foi seccionado (amputados) ou paralizado (hemiplégicos) em uma de suas partes, porém o esquema corporal não o foi e persiste intensa e totalmente, de tal maneira que impõe à consciência o não reconhecimento da perda anatômica ou funcional de algum dos seus segmentos. Nota-se aqui a importância da parte afetiva; o doente não deseja reconhecer-se aleijado.

Outras vezes há uma verdadeira emancipação da gnose corporal, um sentimento de desdobramento de si.

Na autoscopia, o paciente, doente ou não, vê aparecer repentinamente, diante de si, a sua própria imagem como a contemplá-lo, independente do seu corpo e locomovendo-se comodamente no espaço. A objetividade da visão (alucinação) é tão perfeita e viva que o paciente quer segurá-la.

Axel Munthe, conta uma visão autoscópica de Guy de Maupassant ao iniciar-se a paralisia geral que devia matá-lo. Durante seu trabalho, o artista notou a porta do seu gabinete abrir-se. Volveu a cabeça e viu, surpreso, que entrava sua própria imagem, a qual se sentou na sua frente e pôs-se a ditar-lhe. George Sand relata uma visão autoscópica de Alfred de Musset que “viu passar na sua frente um homem que corria, com o rosto descomposto, as roupas rasgadas os cabelos ao vento. Quando esteve perto de mim, disse Alfredo, pude ver que estava ébrio, porém que ninguém o perseguia; passou, lançando-me uma mirada tonta e fazendo uma careta de ódio. Tive medo então; lancei-me ao chão face contra a terra, porque aquele homem era eu. Era eu, com vinte anos mais, com as rugas aprofundadas pela vida ou enfermidades, com os olhos aterrados, com a bôca embrutecida. Apesar do aniquilamento do meu ser havia no fantasma um resto de vigor, como para insultar e desafiar o ser que sou agora”.

Nos epiléticos e em certos intoxicados e doentes com moléstia infecciosa, soem aparecer essas alucinações.

O modelo postural é projetado para fora e perde todo contacto com o eu do qual nasceu, é percebido sob a forma duma imagem.

Quando a imagem refletida no espelho personifica-se e vive, trata-se de um fenômeno semelhante chamado alucinação especular de Féré. Outras vêzes a imagem do espelho desaparece e a pessoa olhando o vidro não se vê refletida nele. São as alucinações especulares negativas.

Existem outros casos patológicos, nos quais há, contrariamente aos acima descritos, o desaparecimento de parte ou de todo o corpo. Êsses síndromes negativos do esquema corpóreo são quase sempre laterais. Em alguns o doente é incapaz de localizar no seu corpo uma sensação (autotopognosia) outros sentem as sensações do lado doente no lado são, em pontos simétricos (alquiria). Nestes casos ao picar a mão do lado hemiplégico, o doente, com os olhos fechados, sente a dor na mão do outro lado.

Outras vêzes a lesão da gnosis corporal é intensa. Os doentes agem como se não tivessem um dos hemicorpos. Já vimos o caso de Garcin. Doentes hemiplégicos (com metade do corpo paralizado) podem não ter consciência do seu mal e agir como si só tivessem o lado são.

Babinski (37) descreveu um doente hemiplégico esquerdo, que apesar das dores na espádua, sem grandes alterações da sensibilidade profunda, não fazia com o lado nenhuma ação espontânea nem provocada e se comportava como si o ignorasse. Propôs o nome de anosognosia (não conhecimento da doença) para a ignorância do membro atingido e “anosodiaforia” (indiferença frente à doença), para a não importância atribuída à moléstia, considerando sua hemiplegia como uma afecção insignificante. Nestes casos a amputação (psíquica) da metade do corpo é total e a ação fica inteiramente prejudicada. Van Bogaert chamou este síndrome de anosognosia verdadeira ou muda.

Um dos doentes de Van Bogaert, com alterações da sensibilidade térmica e conservação das sensibilidades profundas, utiliza voluntariamente os membros do lado esquerdo, porém quando não obedece ordens esquece de utilizar os membros esquerdos. Nos movimentos em que há necessidade de utilizar os membros dos dois lados, os membros esquerdos são negligentes e incorretos em suas funções. O doente permanece eufórico, não está impressionado ou triste com sua moléstia, pelo contrário passa os seus dias feliz.

Outras vêzes o deficit motor da metade do corpo é percebido mas praticamente desinteressado da melodia cinética inconciente que é a nossa vida de tôda hora; essa percepção tem qualquer coisa de desagradável para o doente. Von Stockert e Pötzl chamavam-na de anosognosia dolorosa.

(37) BABINSKI, J. Sur l'anosognosie.
Revue Neurologique II:365 — 1918.
" " I:731 — 1923.

Num hemiplégico com alterações da sensibilidade superficial e deficit motor do lado direito, van Bogaert observou um síndrome de anosognosia dolorosa. O doente percebia desagradavelmente a metade direita, “como um corpo morto”, como um acessório inútil e doloroso. O pé e a perna sobretudo tomavam uma posição bizarra; à mesa — sob a cadeira do vizinho; no carro elas se enroscavam nas barras do “traponten”. A preocupação com os membros direitos tornava-se obsedante. O doente sentia o lado como u’a “massa morta” grudada a êle, e nada é mais fatigante que estar sempre preocupado com as posições que ocupa êsse lado, de saber se a perna segue o corpo, não se dependura atrás de um móvel, se o braço não se dependura numa cadeira, num vaso, etc.

Para existir anosognosia é necessário haver perda mais ou menos completa da sensibilidade profunda e da noção de posição (sensibilidade postural), que é verdadeiramente a condição necessária do fenômeno mas que o não explica completamente.

Uma alteração do esquema corporal que mostra de uma maneira muito clara a importancia dessa gnosis sobre a sensibilidade e a ação é a chamada gnosis digital (38) que consiste na impossibilidade primária e eletiva em reconhecer, nomear, selecionar, diferenciar e indicar os dedos da própria mão e os da dos outros, acompanhado ou não de perda de reconhecimento dos lados direito e esquerdo (desorientação para a direita e esquerda) só em relação ao próprio corpo ou o dos outros, porém não do mundo espacial, além de agrafia e acalculia. Êsse síndrome de Gerstmann pode aparecer puro em doentes com lesão cerebral no *girus angularis* ou após um ataque apoplético ou ainda associado à afasia.

O doente torna-se incapaz de nomear, diferenciar, reconhecer, indicar ao comando os dedos de sua mão e os dos

(38) GERSTMANN, J. — Syndrome of finger agnosia, disorientation for right and left, agrafia and acalculia. Local diagnostic value.

Archives of Neurology and Psychiatry 44-2:398-1940.

outros, desorienta-se em relação aos dedos, não é capaz de imitar a posição dos dedos do examinador. É incapaz e pouco hábil no escrever, quer no escrever palavras ou mesmo letras; no realizar operações aritméticas principalmente se nelas entram números complexos.

Explica-se essas inhabilidades pelo papel que os dedos têm no aprendizado do contar e porque a função de escrever é incompreensível sem o alto nível integrante de diferenciação morfológica e fisiológica dos dedos, desenvolvido no homem. Nesse síndrome não há alteração psíquica.

Trata-se de um distúrbio da parte correspondente na imagem do corpo, da dissociação da secção do esquema corpóreo pertencente aos dedos — como se a imagem ótico-táctil-cinética dos dedos fôsse lançada fora da imagem total do corpo.

Em alguns casos patológicos que viemos expondo observamos o sentimento de estranheza que sente o doente à respeito de seu próprio corpo. Esse sentimento vai até a dissociação do fantoma do sujeito que o emitiu, ao ponto que êle o olha como uma presença estranha. Chegamos ao limite do problema da despersonalização. O sentimento de estranheza, de não possessão de certas partes do corpo é um sintoma muito corrente nos estados hipocondríacos.

Competiu a Ehrenwald (39) mostrar que êsses fatos de não possessão e de despersonalização de segmentos ou de todo o corpo podem ser observados no curso de afecções não neuropáticas.

Numa moça de 28 anos com uma hemiplegia causada por um tumor cerebral, Ehrenwald observou que ela, não reconhecera como suas as próprias menstruações e ignorava

(39) ERENWALD — Ueber Zentrale Schmerzen u. i. Bekämpfung. *Nervenarzt*, 137, 1930. Citado por von Bogaert, L. — Obra citada.

sua proveniência. Ulteriormente desenvolveu-se outras idéias de negação; todo o seu corpo estava apodrecido, e mais tarde declarou que o corpo tinha completamente desaparecido.

Noutra mulher de 33 anos, com hemiplegia esquerda, o mesmo Ehrenwald notou um quadro semelhante. Começou negando sua própria menstruação, tinha um comportamento pueril e não falava de si senão na 3.^a pessoa.

O incidente orgânico que exclue brutalmente o reconhecimento da função menstrual como sua, traz secundariamente, no estado mental da doente, uma modificação que leva a uma despersonalização mais profunda.

Observa-se também o síndrome de despersonalização nos estados de intoxicação.

O álcool, o *haschich*, o éter, o peyote e principalmente o seu alcalóide, a mescaína produzem êsse síndrome. Um pintor observado por Havelock Ellis, descrevia assim suas sensações: "Minha perna se punha pesada de repente; parecia como se todo o pêso do corpo se trasladava sobre um lugar determinado (joelho e coxa), desvanecendo-se, dissolvendo-se o resto. Em seguida, com a rapidez do relâmpago, a parte posterior de minha cabeça pareceu abrir-se e lançar torrentes de côres brilhantes; sensação imediatamente seguida por a de uma espécie de ventania que passava em meus cabelos nessa mesma região. Experimentei em seguida um sentimento de delicioso alívio e de extraordinária leveza da região frontal, seguida de uma impressão crescente de contração. Quando fechava os olhos a maior parte de minhas visões representava, seja partes, seja a totalidade de meu corpo, que sofria uma série de maravilhosas transformações e metamorfoses. Em uma ocasião vi minha perna tingir-se de um delicioso colorido heliotrópico. Uma sensação estranha de calor e de febre nas faces se fez sentir; depois pareceu, primeiro, que a pele de meu rosto se adelgaçava até o ponto de não ter outra consistência que a do papel de seda; por fim, pareceu a meus olhos

a visão de meu rosto semelhante a um papel semi-transparente e de côr avermelhada”.

“Durante o estado ebrioso — dizia outro doente de Havelock Ellis — o vínculo que reúne meu ser físico à minha inteligência se rompia; meu corpo se transformava em alguma coisa estranha a minha razão”. O viciado ao sair do estado de embriaguez, tinha a rara impressão de voltar a ocupar seu corpo”. (40)

O problema da despersonalização nos conduz ao problema máximo da psicologia: a noção da individualidade. Não se pode dividir o indivíduo sem fazê-lo perder seus essenciais atributos formais. “Se há uma realidade evidente, é que nosso corpo existe. Em estado normal, essa verdade, anterior a qualquer reflexão, é um axioma irrefutável”. (41)

Diversos estudiosos trabalharam no problema da gênese da personalidade. Maine de Biran (42) colocava na base da personalidade a sensação de esforço, que teria para êle uma origem central. Essa origem central é atualmente insustentável, após as experiências de Cushing (excitação elétrica direta da córtex) e a supressão da sensação de esforço pela interrupção das vias sensitivas (centrípetas). Ela tem uma origem periférica, originada pelas sensações tactís, musculares, tendinosas, articulares, etc.

(40) Citado por Victoria, M. — Obra citada.

(41) VICTORIA, M. — Obra citada.

(42) MAINE DE BIRAN — *Essai sur les fondements de la Psychologie*. Obras completas, tomo I, pag. 203.

“O fato primitivo do sentido íntimo, não é outro que o de um esforço querido, inseparável de uma resistência orgânica ou de uma sensação muscular, cuja causa é o eu”... “O caráter essencial do fato primitivo consiste em que nem um, nem outro dos termos da relação fundamental se constitui sob a dependência necessária das impressões exteriores. Dessa maneira o conhecimento do “eu” pode ser separado, em seu princípio do conhecimento do mundo exterior.

Para Séglas, Peiss e Weber (43) a base fundamental da individualidade é a cenestesia. Ela é definida por Weber (44) como “um tacto interior que proporciona ao sensorio dados sobre o estado mecânico e químico-orgânico da pele, das mucosas e serosas, das vísceras, dos músculos, das articulações”. A cenestesia recordaria continuamente ao “eu” a presença do corpo. As sensações cenestésicas são, para os indivíduos normais, como êsses ruídos contínuos e monotonos aos quais nos acostumamos e só os notamos quando cessam.

Contudo podem existir graves perturbações da cenestesia sem que se origine nenhum fenômeno de despersonalização. Schilder (45) descreve o caso de um homem de 58 anos com alterações profundas da cenestesia sem perda da personalidade. É a observação seguinte: “A. E., 58 anos. Queixou-se a polícia de o terem transformado em uma estação de telégrafo sem fios. Boa orientação e bom raciocínio. Os demais sabem tudo o que êle fez. Influências sobre seus órgãos. Vozes no estômago, vozes que dizem em voz alta, como por telefone, o que pensa e o que faz, e comentam sua vida sexual. Querem dar um nó em seu estômago e intestinos. Há já um ano, não possui coração. Seu corpo é, as vezes, terrivelmente pesado, logo depois levíssimo; o abdome cortado; a mão diminuída. Tôdas essas mudanças se produziram mediante procedimentos electro-magnéticos. Não há alteração da personalidade”.

A cenestesia é para os modernos neurobiólogos como Schilder e Lhermitte, um conceito vago, amorfo, inútil. Ela não é necessária para a ereção do conceito da individualidade. Aliás, os estados de despersonalização nos casos de alteração da gnosis corporal, nos faz colocar essa gnosis como base da individualidade orgânica, fundamento da personalidade. A gnosis corporal, não é uma soma,

(43) SÉGLAS — Leçons Cliniques.

(44) WEBER — Citado por Victoria.

(45) SCHILDER — Obra citada.

nem uma conexão de sensações, “ela nos mostra, a evidência imediata de nosso eu; refazendo-se constantemente, mantém a imobilidade dentro da mobilidade das mudanças de atitude; propõe coordenadas físicas indispensáveis para a ulterior elaboração intelectual e afetiva; corrige, renasce; propõe, sempre ativa e energicamente formal”. (46)

No estado atual dos nossos conhecimentos, a gnosis corporal é o fundamento da individualidade. A percepção e as camadas mais elevadas da individualidade e da personalidade, necessitam, para a sua constituição outros dados, que a Neurobiologia é incapaz de alcançar. Corresponde à Interpsicologia, a Psicologia dos valores, a Sociopsicologia, a Caracteriologia limitar a figura do ser humano, desenhar seu perfil sobre o entôrno físico e social.

JOSÉ MÁRIO TAQUES BITTENCOURT.

(46) VICTORIA, M. — Obra citada, pág. 241.

A personalidade de Dante Alighieri como poeta é suficientemente conhecida através da sua obra. O aspecto científico da "Divina -Comedia" fôra entretanto menos considerado. Para fazê-lo era necessário alguém de autoridade científica indiscutível e que fosse capaz, ao mesmo tempo, de uma visão bastante ampla da obra do poeta. Tais condições foram reunidas por Antonio Garbasso, professor de Física na Universidade de Florença.

Pareceu-nos que a republicação de sua conferencia feita em 1915, e que conserva, hoje, toda a atualidade, teria grande interêsse porque, pouco conhecida até na Italia, o seu aparecimento em língua portuguesa corresponde quasi à publicação de um inédito, vindo enriquecer sensivelmente a bibliografia nacional sobre a obra de Dante.

A DIVINA COMÉDIA

NOS COMENTÁRIOS DOS CIENTISTAS ITALIANOS

No campo Santo de Pisa, onde mais tarde floresceu a obra prodigiosa de Benozzo Gozzoli, onde florescem as rosas, onde repousa com Henrique VII a última esperança do Santo Imperio Romano, Pietro di Puccio da Orvieto pintou, em fins do século XIV, uma sua representação do universo sensível e suprasensível.

Em tórno da Terra movem-se os nove céus do sistema Ptolemaico, e, além do cristalino, no empíreo, as falanges dos anjos, divididas nas nove ordens e três jerarquias da doutrina de Dionísio, o Areopagita. Deus Padre, na figura de um gigante adolescente, rege com as mãos a máquina do universo; abaixo d'êle, dos lados, Tomaz e Agostinho louvam o Senhor.

E ocorre-nos pensar que existe alguma razão para que êste símbolo da ciência e da teologia medievais tenha subsistido entre as coisas que vivem eternamente, e as que renascem, e as que estão mortas para todo o sempre. A ciência e a teologia podem caducar quanto às doutrinas, mas serão sempre vivas e perenes pelo método e pelos resultados e o objeto: porque o objeto *dura* e os resultados se acervam e o método continuamente se desenvolve e aperfeiçoa.

Esta continuidade realíssima, necessária e benéfica tem sido por demais esquecida, assim como tem sido por demais desprezada a longa fadiga da idade do meio.

Mas a "*forma mentis*" do Italiano médio deriva em pequena parte do Renascimento e, na mor parte, procede da Revolução Francesa.

Ora, os homens do Renascimento não amaram a Idade Média e os homens da Revolução a ridiculizaram sem a compreender melhor.

Os primeiros são mais desculpáveis do que êstes, embora uns e outros tenham tributado maior consideração aos Antigos, desdenhando pela glória dos avós o prodigioso afã dos pais.

Mas ao menos os Toscanos, em fins do século XV e durante todo o século seguinte, viveram verdadeiramente a vida helênica e, enlevados em sonho de beleza e paganismo, *viram, realmente*, com os olhos afortunados, as colinas sagradas da Hélada e os jardins onde os sábios fixavam as verdades imortais à sombra de imortais estátuas, e o mar onde nasceu a divina Afrodita, e as ilhas onde Febo Apolo nasceu e onde cantavam os poetas.

Ao contrário, os Franceses do século XVIII — e chamavam-se filósofos — conheceram os povos clássicos através da obra de um retórico da decadência, Plutarco de Queroneia, e pode-se dizer que souberam apenas de dois fatos da multiforme atividade dos Antigos: o parricídio de Brutus e, melhor ainda, talvez, por ser mais humanitário e mais requintadamente democrático, o exílio de Aristides, o Justo.

Não tiveram conhecimento mais profundo da Idade Média.

Mas por isso mesmo formularam os caracteres das duas grandes épocas em poucas idéias, claras, simples e definitivas.

A Grande Enciclopédia, a Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, aquela que, como todos sabem, abriu as estradas do futuro, fixando para sempre o tipo da mentalidade

jacobina, convicta, simétrica e inocente, resume doze séculos de história em duas linhas inimitáveis: *história bárbara de povos bárbaros, que em se tornando cristãos, não se tornaram melhores.*

E em outro lugar, a Enciclopédia repete com pia serenidade: *quando Roma caiu, também caíram as ciências, e durante doze séculos a Europa ficou imersa dans l'esclavage et la stupidité.*

Ora, a curiosidade genial dos Gregos renasceu justamente entre "*l'esclavage et la stupidité*" do medioevo, quando os povos ocidentais entraram em contacto com os Árabes, herdeiros da Escola de Alexandria.

Bem sei que, segundo a opinião corrente, houve então cerca de mil teólogos e místicos; sei que a teologia e o misticismo são tidos como fórmulas particulares de neuroses.

Estranha sentença esta, que condena em Bernardo de Claraval a mesma atitude que o uso moderno admira em Plotino e outros neo-platônicos, reputados precursores das doutrinas teosóficas.

Mas a sentença é impugnada pelo êrro material do veredicto.

Já em 1175 Gerardo de Cremona, em Toledo, traduzia do árabe para o latim o "*Almagesto*" de Ptolemeu e, em 1180, a "*Composição das estrêlas*" de Alfragano. E quasi contemporaneamente Leonardo de Pisa ditava o "*Livro do Ábaco*".

Alberto de Colonha, o Doctor universalis, escrevia um tratado de Física; Bonaventura de Bagnoregio, o Doctor seraphicus, aquele que

nei grandi uffici

sempre propose la sinistra cura,

ensinava que a substância do céu é idêntica à da terra e sujeita à corrupção; Tomaz de Aquino, o Doctor angelicus, procurava conhecer a origem do arco-iris e determinar a velocidade da luz; Guilherme de Ockam, o Doctor invincibilis, era o primeiro a impugnar o postulado fundamental da dinâmica aristotélica, segundo o qual o movimento supõe a ação contínua de um motor.

Precursos da ciência moderna? Digamos, para fixar as idéias, da ciência de Galileu e de Newton?

Certamente que não, no sentido em que o foram Pitágoras, Arquimedes e Hierão de Alexandria; mas no sentido em que o foram Heráclito, Empédocles e Demócrito, certamente que sim.

Mais do que cientistas, os teólogos da Idade Média foram *livres* agitadores de idéias; mas ninguém pode negar de boa fé que êles tenham preparado o Renascimento.

Para que Galileu pudesse ensinar como se resolvem os problemas da natureza, era preciso que alguém os houvesse proposto.

Compreende-se pois que os homens de ciência, maravilhados ante a obra galileana, mas concientes de que a natureza não faz saltos, perguntem sempre com interêsse: *come è germinato questo fiore?*

E compreende-se que o tenham perguntado e o perguntem ao gênio mais sublime da idade média, a Dante Alighieri.

Foi neste espírito e com êste fim que os cientistas italianos do século passado estudaram a Comédia e o Convívio. Um dêles, Angelitti, disse-o explicitamente, ao afirmar que se a astronomia tem proveito em entender Dante, Dante tem proveito em entender a história da Astronomia.

Do século XV ao XVII, ao contrário, os que estudaram o poema sacro viram nele um texto profético ou um mero

objeto de curiosidade. Encontram-se entre os primeiros Amerigo Vespucci e Andrea Corsali, e, entre os últimos, Antonio Manetti “*muito louvado como geómetra em seu século e depois*”, e aquele a quem Vincenzo Viviani chamou “*o segundo florentino Amerigo, não somente descobridor de uns poucos de terra, como também de inúmeros globos e novos lumes celestes*”.

Vendo surgir no céu meridional as quatro estrêlas dispostas em forma de amêndoa que se acham nos pés do Centauro, o afortunado navegador pensava naquelas outras estrêlas

non viste mai fuor ch'alla prima gente.

E nelas também pensava Andrea Corsali, em 1515, na cidade indiana de Cochim, quando escrevia a Juliano de Medicis que havia observado “*uma cruz maravilhosa e de tal beleza que não lhe parecia possível compará-la a nenhum desenho celeste. E se não me engano — acrescentava — creio ser êste o cruzeiro de que falou Dante no princípio do Purgatório, dizendo com espírito profético*

*Io mi volsi a man destra e posi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle.*

Por sua vez, Antonio di Tuccio Manetti, no diálogo de Jerônimo Benivieni, procurava determinar a *situação, forma e medida do inferno*.

Nicola Zingarelli, que reeditou o opúsculo na bela série de Passerini, duvida da legitimidade de certas deduções propostas por Manetti.

“Como deduzir o diâmetro da Giudecca da altura de Lúcifer? “Falta aquí toda e qualquer relação: seria como se quiséssemos medir o diâmetro da Praça do Povo, conhecendo a altura do obelisco que se ergue em seu centro”.

Em realidade o absurdo está, não na dedução de Manetti, porém na comparação de seu solerte editor.

Não tenho pretensão que me acreditem sob palavra; mas, com certeza, não é destituído de significação o fato de Galileu Galilei ter sido a favor de Manetti, contra o professor Nicola Zingarelli.

Nas famosas “*Duas Lições*”, o divino Galileu retoma os argumentos de Manetti e chega quasi sempre aos mesmos resultados.

Vejamos precisamente como êle determina as dimensões da mais interna das quatro esferas geladas, onde estão encerrados os traidores. Esferas, e não camadas, como o faz notar Galileu, porque Dante disse no último canto do Inferno:

*Tu hai li piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa della Giudecca.*

E assim raciocina nosso filósofo:

“Encontramos no canto XXXIV estas palavras:

*L'imperador del doloroso regno
da mezzo il petto uscia fitor della ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia.
Pensa oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.*

“Sendo pois escopo nosso investigar a grandeza das geleiras, e sabendo que Lúcifer emergia da menor (pois é desta que se fala no logar citado) da metade do peito para cima, e além disso sabendo que êle tem o umbigo no centro do mundo, como se vê no canto já citado, onde o Poeta diz:

*Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, appunto in sul grosso dell'anche,
lo Duca con fatica e con angoscia
volse la testa ov'egli avea la zanche,
et aggrapposi al pel com'uom che sale,
si ch'in inferno i' credea tornar anche,*

se soubermos a altura de Lúcifer, teremos a distância que vai do umbigo à metade do peito e, por conseguinte, o semi-diâmetro da esfera menor.

Mas quanto à altura de Lúcifer, vemos pelos versos já citados que deve ser tal que haja menos diferença entre Dante e um gigante do que entre êste e um braço de Lúcifer.

Portanto, se conhecermos o tamanho de Dante e o de um gigante, poderemos avaliar o de Lúcifer.

A respeito de Dante, sabemos por aqueles que escreveram sua vida que tinha estatura comum, a qual é de três braças.

Resta-nos sòmente investigar a altura de um gigante, para alcançarmos o nosso fim, que é conhecer a grandeza das geleiras, pois que, dada a altura de um gigante, ficará conhecida a proporção entre êste e um homem, e, por conseguinte, a relação que existe entre o tamanho de um gigante e o de um braço de Lúcifer.

Mas a proporção de um braço ao corpo todo é conhecida, de onde se pode deduzir a altura de Lúcifer; tendo esta, teremos a distância do meio do peito ao umbigo e, portanto, o semi-diâmetro da esfera menor.

Passemos pois a calcular a altura de um gigante. O Poeta, escreve a respeito de Nenrode, primeiro gigante que encontrou no poço:

*La faccia sua mi pareva lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
e a sua proporzione eram l'altr'ossa.*

Se, pois, o rosto de um gigante for do tamanho da "pina" terá 5 braças e $1/2$, que é o quanto esta mede. Normalmente, a altura de um homem é igual a oito vezes a da cabeça, embora os pintores e escultores, e entre outros Alberto Dürer, em seu livro sòbre a medida humana, opinem que os corpos bem proporcionados devem ter nove

vezes a altura da cabeça; mas como os corpos tão bem proporcionados são muito raros, poremos que um gigante deve ser alto de 8 vezes a própria cabeça, devendo portanto medir 44 braças, que é o produto de 8 multiplicado por 5 e 1/2.

Por conseguinte, Dante, isto é, um homem comum, deve estar para um gigante na razão de 3 para 44. Mas desde que a diferença entre um homem e um gigante é menor do que entre um gigante e um braço de Lúcifer, teremos que 3 está para 44 assim como o 44 está para outro número, que será 645, e poderemos dizer que um braço de Lúcifer deve medir mais de 645 braças.

Mas como o comprimento de um braço é igual à terça parte da altura total, a altura de Lúcifer seria de 1935 braças, que é o produto de 645 multiplicado por 3.

Mas como a diferença entre um homem e um gigante é menor do que entre um gigante e um braço de Lúcifer, e como fizemos o cálculo como se a razão fôsse a mesma, se acrescentarmos a quantidade incerta que lhe falta, poderemos razoavelmente admitir que Lúcifer deve medir 2.000 braças de altura.

E assim sendo, a distância entre o umbigo e o meio do peito será de 500 braças, por ser igual à quarta parte da altura total, e esta será a medida do semi-diâmetro da esfera menor”.

As dimensões da Praça do Povo são portanto deduzidas da altura do obelisco.

No século passado, assim como no atual, a Divina Comédia foi objeto de estudo apaixonado por parte dos homens de ciência.

E' verdade, entretanto, que um egrégio dantista tenha declarado que “o espírito científico procura invadir

Dante... o qual não nos pode dar mais do que sua época lhe permitia". Mas o mérito dos cientistas está justamente em ter estabelecido *aquilo que a época lhes permitia*.

E como sustentar que somente agora o espírito científico tenha querido invadir Dante, se o Poeta também escreveu no Convívio que "*la scienza è l'ultima perfesione della nostra anima?*"

A verdade é bem diferente. O caracter da cultura média mudou, de fato, desde a Idade Média até os nossos dias.

Uma pessoa medianamente culta, que se sentiria envergonhada por não saber distinguir a maneira de Sandro Botticelli da de Paulo Veronese, ou por ter que confessar que não conhece "l'Evolution Créatrice" ou qualquer outro produto similar de fabricação nacional, julga entretanto naturalíssimo não saber como se movem os planetas no céu ou como se determina a configuração da terra.

Mas no fim do século XIII o Poeta escrevia que a astronomia é "*scienza altissima su tutte le altre*".

Sem dúvida alguma, impõe-se medir Dante com a medida de Dante.

A predileção do Poeta para os estudos astronômicos, e a circunstância da astronomia ter alcançado alto grau de desenvolvimento na Idade Média, talvez por ser a mais antiga e mais simples das ciências, fazem compreender por que motivo justamente os astrônomos, mais do que os outros cientistas, tenham volvido a atenção para a Divina Comédia.

Um dos primeiros resultados das pesquisas foi a possibilidade de se determinar com segurança a data da viagem de Dante.

A tradição e o argumento estético e alegórico tinham feito acreditar, durante cinco séculos, que a época devesse ser fixada no ano do Jubileu, isto é, no ano 1300 após o nascimento de Cristo.

Podia-se invocar para tanto o testemunho do próprio Dante, que, no segundo canto do Purgatório, assim diz do Anjo que recolhe as almas na foz do Tribre:

*Veramente da tre mesi egli ha tolto
chi ha voluto entrar con tutta pace.*

Os três meses são, sem dúvida alguma, contados a partir do aparecimento da bula de Bonifácio VIII, que, no dia de Natal de 1299, fixou o Jubileu.

Um astrônomo já citado, benemérito dos estudos dantescos por suas longas fadigas, o professor Filippo Angelitti, levantou contra a opinião corrente um argumento curioso.

Como é sabido, o planeta Venus mostra-se sempre próximo ao sol; precede-o às vezes e outras vezes o segue, aparecendo, segundo o caso, como estrêla d'alva ou estrêla da tarde.

Mas no primeiro canto do Purgatório, Dante levanta os olhos para o céu:

*Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
dell'aer, puro infino al primo giro,
agli occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscii fuor dell'aura morta,
che m'avea contristati gli occhi e il petto.
Lo bel pianeta che ad amar conforta,
faceva tutto rider l'oriente
velando i pesci ch'erano in sua scorta.*

Venus aparecia portanto como estrêla d'alva na época da viagem.

Mas com cálculos simples e seguros, Angelitti achou que em março de 1300, o terceiro planeta brilhava ao pôr do sol, ao passo que aparecia ao raiar do dia na primavera de 1301.

Encontramo-nos, pois, diante da seguinte alternativa: ou a viagem teve lugar de fato em 1301, ou, citando de memória, Dante errou.

A segunda hipótese não nos parece muito provável, em se tratando de um poeta dotado de *espírito científico*.

Contorneia-se a dificuldade, supondo-se que o erro seja imputável a outrem.

“Não sei — escrevia Angelitti — se os almanaques estavam em uso no fim do século XIII e se Dante se valeu de um deles, *errado*”.

Alguns anos mais tarde, Boffito e Melzi d'Eril assinalaram a existência, na Biblioteca Laurentina, de um almanaque compilado por Profácio, o Judeu, exatamente na forma em que são feitos atualmente o “Nautical Almanac” inglês e a “Connaissance des Temps” francesa. A obra do calculador medieval, da qual existem muitos códices hebraicos e latinos nas maiores bibliotecas da Europa, contém, segundo o prefácio, as tabelas das posições dos planetas a partir de 1300.

Mas por um equívoco inexplicável, em todos os exemplares, as tabelas dos movimentos de Venus começam a partir do ano de 1301 em lugar de 1300; quem tivesse usado este almanaque *deveria* forçosamente ser induzido ao erro, como Dante o foi.

E assim, com muita razão, Boffiti e Melzi julgam ter encontrado no códice laurentino o *almanaque de Dante Alighieri*.

Falei incidentalmente da estrêla Venus. O Poeta menciona-a cinco vezes na Comédia e mais vezes no Con-

vívio onde louva “*la chiarezza del suo aspetto, che è soavissima a vedere più che altra stella*”.

Por isso, talvez, Dante se comprazeu mais particularmente em estudar a teoria dos movimentos de Venus, como se deduz de uma bela memória de Giuseppe Lorenzoni, falecido em Padua após ter ensinado a longa sucessão de astrônomos italianos a ciência “*altissima sopra tutte le altre*”.

Mas para compreender as glosas de Lorenzoni é preciso abrir um parêntese.

Certos planetas movem-se no céu de modo muito estranho, pois às vezes param e parecem retroceder um pouco, ou, como se diz “retrogradar” antes de prosseguir o seu movimento.

Explicam-se agora essas anomalias aparentes, levando-se em conta a revolução própria da terra; mas do ponto de vista geométrico, os Gregos as tinham compreendido de maneira completamente diversa. Imaginavam que o planeta se movia em um círculo seu, com movimento uniforme, enquanto o centro dêste círculo descrevia por sua vez uma circunferência em tórno da terra. Chamavam “*epiciclo*” ao primeiro círculo e “*deferente*” ao segundo. Êsses térmos ainda eram de uso corrente na idade média, graças à tradição dos astrônomos árabes.

*Solea credere lo mondo in 'suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo.*

Um homem muito versado aliás nos estudos dântescos e na história das ciências, Raffaello Caverni, julgou ter apanhado Dante em erro a propósito dêste trecho.

No sistema Ptolemaico os planetas se sucedem a partir da terra na ordem bem conhecida: a Lua, Mercúrio, Venus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno.

Ora — raciocinava Caverni — Ptolemeu valeu-se dos epiciclos para explicar as aparentes retrogradações; mas

a Lua, em seu movimento, caminha sempre no mesmo sentido e portanto não tem epiciclo. Logo, o epiciclo de Venus vem a ser o segundo (depois do de Mercúrio) e não o terceiro.

Deve-se então concluir que o Poeta tenha empregado o termo como figura retórica, em lugar da palavra genérica "céu".

Mas a figura retórica da imprecisão não se encontra na arte poética de Dante.

Como o demonstrou Lorenzoni, Claudio Ptolemeu, no reinado de Antonino Cesar, e Dante Alighieri, no ano de Cristo de 1300, eram mais profundos conhecedores da astronomia do que o Abade Caverni, em meados do século XIX.

Embora a Lua, na verdade, não apresente estações nem retrogradações como os outros planetas, ela tem em seu movimento uma irregularidade particular, descoberta por Hiparco, e que Ptolemeu explicou, introduzindo novamente a hipótese do epiciclo, como se pode ver no quinto livro do Almagesto.

E Dante disse portanto com toda a precisão da linguagem

*Solea credere lo mondo in sito periclo
che la bella Cipriagna il folle amore
raggiasse, volta nel TERZO epiciclo*

Poucas linhas atrás foi citado o Almagesto.

Este grande livro que, durante catorze séculos, até Galileu, foi o livro de texto da Astronomia, chamava-se no original grego Megále ou Magíste Súnaxis o que quer dizer a "Grande Construção" ou o "Grande Sistema". Mas nas vulgarizações árabes o adjetivo substituiu o substantivo e recebeu um artigo.

E' pouco provável que Dante o tenha conhecido diretamente. O nome de "Almagesto" não se encontra na Comédia nem no Convívio. Aparece porém o nome de Ptolemeu, quatro vezes no Convívio, uma vez na Vita Nuova e uma vez no Inferno, com o nome de Euclides, o Geômetra.

Como veremos adiante o mestre de Dante deve ter sido outro, formado em todo caso na escola do grande sábio de Alexandria, pois que Dante soube tudo quanto soubera Ptolemeu.

Êste, por exemplo, tinha determinado o diâmetro do círculo deferente e do epiciclo de Venus, e portanto as dimensões do céu onde o planeta se move.

O céu vem a ser uma crosta esférica, compreendida entre duas esferas concêntricas, cujo centro coincide com o da terra, e cujos raios são, respectivamente, iguais ao do círculo deferente aumentado ou diminuído do raio do epiciclo.

Ptolemeu tinha determinado também o diâmetro do sol e o da terra e a sua distância média.

Deduzem-se dêstes elementos a forma e a grandeza do cone de sombra que a terra iluminada pelo sol projeta no espaço.

Ora, o cálculo numérico ensina que o vértice dêste cone está situado no céu de Venus. Valendo-se dêstes conhecimentos, Lorenzoni pôde pela primeira vez explicar aquele terceto do Paraiso, em que Folco de Marselha conta de Raab, a meretriz, que, na estrêla Venus

*da questo cielo in cui l'ombra s'appunta
che il vostro mondo face, pria ch'altr'alma
del trionfo di Cristo fu assunta.*

Lorenzoni mostrou também como deve ser explicado o trecho

e da costei ond'i principio piglio

(quer dizer Venus)

*e da costei ond'i principio piglio
pigliavano il vocabol della stella
che il sol vagheggia or da coppa or da ciglio*

Para todos os comentadores, sem que me conste excepção alguma, o Sol é objeto desta última sentença e Venus, o sujeito.

Venus, portanto, contempla amorosamente o Sol

or da coppa or da ciglio.

Isto é verdade no sistema de Copérnico, porque

il bel pianeta che ad amar conforta

girando à volta do

ministro maggior della natura

“o vê *da coppa* quando se encontra além dêle, em relação à terra, e *da ciglio* quando se acha entre êle e a terra”.

Mas a interpretação está errada quando nos referimos ao sistema de Ptolemeu. Neste, o Sol volve sempre a mesma face para Venus, enquanto que Venus ora se afasta ora se aproxima; o sol portanto a contempla, *or da coppa or da ciglio*.

As noções que o Poeta possuía sôbre o movimento do sol e do céu das estrêlas forneceram também assunto para algumas pesquisas engenhosas; são particularmente interessantes, porque nos permitem determinar com alguma segurança as fontes da astronomia de Dante.

Sosigenes de Alexandria, o autor do calendário Juliano, tinha avaliado em 365 dias e 6 horas o tempo da

revolução solar. Tinha-se portanto admitido a necessidade de se acrescentar um dia a cada quarto ano, sendo esta a origem dos anos bissextos.

Descobriu-se mais tarde que o cálculo de Sosígenes estava errado por excesso. O tempo da revolução é na realidade de 365 dias 5 horas e 49 minutos aproximadamente. Os onze minutos contados a mais representam mais ou menos $1/130$ de dia. Em quatrocentos anos eram portanto quasi três dias que o calendário juliano acrescentava ao tempo verdadeiramente decorrido. Em 1582, o Papa Gregório XIII determinou que fossem suprimidos 3 dias em quatro séculos, de tal maneira que o centésimo ano nunca seja bissexto, a não ser que os dois primeiros algarismos do ano secular formem um número divisível por quatro.

Assim, foi bissexto o ano de 1600, não o tendo sido 1700, 1800 nem 1900; sê-lo-á novamente o ano 2000.

Ora, três séculos antes da reforma gregoriana, Dante sabia que o cálculo de Sosígenes estava errado; avaliava porém o êrro em catorze minutos no lugar de onze, o que representa $1/100$ de dia.

Beatriz afirma pois em seu vaticínio, no canto XXVII do Purgatório

*ma 'prima che gennaio tutto si sverni
per la centesma ch'è laggù negletta,
rugeran si questi cerchi superni,
che la fortuna che tanto s'aspetta
le poppe volgerà u'son le prore,
si che la classe correrà diretta
e vero frutto verràà dopo il fiore.*

Feita esta observação, prossigamos.

O céu das estrêlas fixas do sistema Ptolemaico, chamado por Dante o oitavo ninho, tem dois movimentos distintos.

O primeiro se efetua em vinte e quatro horas, em tórno dos polos do equador terrestre, e dá origem à sucessão dos

dias e das noites. O segundo, chamado movimento de precessão, foi descoberto por Hiparco de Nicéia. Realiza-se em tórno dos polos da eclíptica, do ocidente para o oriente, e é muito mais lento. Ptolemeu o avaliava em um grau por século, mas observações posteriores demonstraram que na realidade é um pouco mais rápido.

Em virtude do movimento de precessão, as constelações visíveis de um dado ponto da terra vão se deslocando paulatinamente, e tendem a passar do céu setentrional para o meridional.

Alexandre de Humboldt, por exemplo, calculou, no segundo volume do *Cosmos*, que o Cruzeiro do Sul deixou de ser visível para os povos do litoral báltico quinhentos anos após a Pirâmide de Kheops ter surgido nos desertos do Egito.

Dante deve ter tido conhecimento deste fenômeno, pois que escreveu no capítulo XV do Convívio que o céu das estrêlas “*mostra un sol movimento da oriente a occidente e un altro che fa da occidente ad oriente quasi ci tiene ascoso*” e faz notar mais adiante que o movimento de ocidente para oriente se faz “*per un grado in cento anni*”.

Mas o Poeta valeu-se também do movimento de precessão em um engenhoso terceto do Purgatório:

*Io mi volsi a man destra e posi mente
all'altro polo e vidi quattro stelle,
non viste mai fuor ch'alla prima gente.*

No jardim que o Senhor plantou no Eden, na terra de Oriente, entre os quatro rios que são o Pison e o Ghihon, o Hidechel e o Eufrates, os primeiros homens viam portanto constelações que, em 1300, eram visíveis somente no céu meridional do Purgatório.

Como já foi dito êstes dados são suficientes para estabelecer as fontes astronômicas de Dante.

Em fins do século XIII a literatura se reduzia a quatro obras principais.

Em primeiro lugar, o *Almagesto*, já citado, e que era difundido na versão de Gerardo de Cremona.

Tinha-se em língua grega dois textos de origem árabe: o "*Livro da agregação das estrelas*" de Alfragano e a "*Obra Astronômica*" de Albatenho.

Ahmed ibn Mohammed Al Fergani, é do nono século da era de Cristo e *Mohammed ibn Deschabir Al Battani* do décimo. Suas obras tinham sido traduzidas para o latim.

Por último, em 1352, foram publicadas em Toledo, sob os auspícios de Afonso X de Castilha, as "*Tábuas Afonsinas*", primeiro livro de astronomia do ocidente.

Afonso X, poeta e legislador, eleito rei dos Romanos, não assumiu a coroa por ignávia; os maus senhores, que sempre dominaram os povos, levantaram a plebe contra êle e um parente rebelde, Don Sancho, o depôs.

A história chama-o *Sábio*, e as Tábuas Afonsinas, devidas na realidade a Isaac, o Judeu, salvam-lhe a fama.

Quais dêses livros pode ter conhecido o Poeta?

O problema deu origem a longa série de pesquisas, às quais se dedicaram, na Itália, Schiaparelli, Nallino, Campani e Angelitti e, na Inglaterra, Moore e Toynbee.

Contento-me com relatar aquí os resultados que me parecem mais seguros.

Dante conheceu a astronomia de Ptolemeu e Alfragano que segue fielmente o sábio de Alexandria; mas, como já foi dito, nunca menciona o *Almagesto*, ao passo que cita exatamente no *Convívio* o *Livro da agregação das estrelas*.

Êste deve portanto ter sido o seu principal livro de texto.

Mas Dante sabe também algumas coisas que Alfragano ignorava. Sabe que a duração do ano, determinada por Ptolemeu e Alfragano não é exata; devia portanto ter conhecido Albatenho ou as Tábuas Afonsinas, que contêm a medida mais precisa.

Por outro lado, Albateno corrigiu também a afirmação de Ptolemeu a respeito da velocidade do movimento precessional, avaliando-o em 1 grau em 67 anos. Logo, o Poeta não leu Albateno. Porém, pode ter lido as Tábuas, que nesta parte conservam os dados tradicionais. Não as cita entretanto em lugar algum, parecendo mais provável que tenha tido a sua informação sobre o movimento de precessão por via indireta, talvez por intermédio de Brunetto Latini, que esteve na côrte de Afonso o Sábio.

Recordemos, pois, o nome de Alfragano como o do mestre de Dante em Astronomia. A observação a respeito da projeção do vértice do cone de sombra da terra no céu de Venus encontra-se em Alfragano e, em uma vulgarização de Alfragano, vem dito que as estrêlas cadentes *discurrunt*.

Quem não relembra o famoso terceto

*Come per li seren tranquillì e puri :
discorre ad ora ad or subito foco,
movendo gli occhi che stavan securi?*

Outra questão está ligada à do movimento precessional: a das “*quattro stelle*” e das “*tre facelle*”. No primeiro canto do Purgatório, ao alvorecer, as quatro estrêlas estão próximas da culminação; no canto oitavo, transmontam.

*Gli occhi miei ghiotti andavan pure al cielo
pur là dove le stelle son più tarde
sí come rota più presso allo stelo.
E il Duca mio: Figliuol che lassú guarde?
Ed io a lui: A quelle tre facelle
di che il polo di quà tutto quanto arde.
Ed egli a me: Le quattro chiare stelle
che vedevi staman son di là basse,
e queste son salite ov'eran quelle.*

A literatura a êste respeito é vastíssima; o Padre Antonelli, o conde Ballada de St. Robert, Rizzacasa, Angelitti e muitos outros têm estudado a fundo o problema.

E parece possível estudá-lo astronômicamente, pois que deve ser excluído que se trate de meros símbolos.

Dizem também as quatro mulheres sobre o monte:

Noi sem qui ninfe e nel ciel semo stelle.

Do ponto de vista astronômico, pede-se portanto identificar duas constelações, a primeira de quatro estrêlas e a segunda de três, visíveis do jardim do Eden na época da criação do mundo (o que quer dizer no ano 5.200 antes da era vulgar) e que passaram para o céu meridional em virtude do movimento de precessão.

Diz-se mais que, na primavera de 1300, as quatro estrêlas culminavam ao alvorecer e as três passavam pelo meridiano quando as primeiras estavam para transmontar.

Posto nestes têrmos precisos, o problema admite uma e uma só solução: *as quatro estrêlas são as mais brilhantes da constelação do Altar (daquela que os Árabes chamavam al-migmara, que significa turíbulo ou queima-incenso) e as três estão agrupadas na constelação de Argo, e entre essas está Cánope, a mais brilhante no céu depois de Sírio.*

Angelitti mostrou que os cálculos necessários podem ser feitos com os métodos e as tabelas que estavam em uso no tempo de Dante.

Aquí, porém, é preciso fazer uma advertência.

O *Almagesto* e a compilação de Isaac, o Judeu, contêm de fato as coordenadas (longitude e latitude) das estrêlas do Altar e de Argo, mas êstes dados faltam em Alfragano.

Ora, viu-se que segundo toda a probabilidade, Dante não fez uso da obra de Ptolemeu, nem das *Tábuas Afonsinas*.

Não é um labirinto sem saída.

O que se faz com o cálculo pode ser feito muito mais facilmente com a simples observação de um globo celeste. Resta a ver, portanto, se existiam globos no tempo de Dante.

Havia-os, sem dúvida, de origem árabe.

Um dêles ainda existe no Museu de Instrumentos Antigos de Florença, publicado por Meucci, e construído por Ibrahim Ibn Saïd, em Valença, cidade de Espanha, no reino de Córdoba, no ano de 473 da era do Profeta (Deus lhe conceda a paz perfeita).

O ano 473 da Hégira corresponde ao ano 1080 da era vulgar.

O solerte Ibrahim assinalou em seu globo 1.015 das 1.022 estrêlas do catálogo de Ptolemeu e não desprezou o Altar e Argo.

Talvez o Poeta tenha usado um glôbo dêesses, quando quis descrever o céu meridional.

No que se refere à mecânica, estamos ainda no período primitivo em que se julgava encontrar a lei da atração universal ou, talvez, o postulado de Newton da igualdade entre ação e reação, em um terceto do Paraíso onde se diz das ordens angélicas:

*questi ordini di su tutti rimirano
e di giù vincon si, che verso Dio
tutti tirati sono e tutti tirano.*

A mecânica de Dante guarda outras surpresas para quem a souber investigar.

Para citar um exemplo, lembrarei como Aristóteles ensinava que todo movimento supõe um motor que age sobre o móvel.

E o Poeta foi portanto aristotélico, admitindo que se pudesse efetuar um movimento uniforme sob a ação de uma fôrça constante

*ma già volgea il mio desire e il velle
si come rota che ugualmente è mossa,
l'amòr che move il sole e l'altre stelle.*

Não o foi em outra ocasião.

Tratando-se de explicar como uma flecha lançada pelo arco continua a se mover, podemos propor, segundo o filósofo de Stagira, duas hipóteses diferentes.

A primeira é aquela a que Aristóteles chamava da *antiperistasis*. A flecha ao avançar faz o vácuo atrás dela; o ar se precipita neste vácuo e a ação do ar mantém o movimento.

Mas o próprio Aristóteles refuta êste modo de ver, porque, de acôrdo com a teoria, uma única flecha lançada deveria pouco a pouco abalar todo o universo até o céu.

A segunda hipótese, que o *Maestro di color che sano* achava plausível, admite ao contrário que a ponta do dardo abala o ar em contacto imediato com ela, e êste, por sua vez, arrasta o móvel, confiando sucessivamente às camadas que o precedem o ofício de motor.

Esta singular teoria tinha merecido os aplausos de muitos filósofos medievais em particular de S. Tomaz.

O primeiro que a discutiu e regeitou foi Guilherme de Ockam. Fez observar que a roda do oleiro, sem deslocar ar, continua entretanto em movimento depois que se fez girar por algum tempo.

Conforme ensinava Guilherme, o primeiro motor instantâneo comunica ao contrário ao móvel um IMPETUS particular, que basta por si só para mantê-lo em movimento.

Sob forma rudimentar aparece aquí na história da mecânica a lei da inércia, enunciada mais tarde de maneira precisa por Galileu e Kepler.

O vocábulo impulso tornou-se um termo técnico e identificou-se mais tarde com a *velocidade inicial* e, ás vezes, com a *quantidade de movimento*.

Ora, não é crível que Dante tenha entendido o *impulso* no sentido em que o entendia Guilherme de Ockam, independentemente dêste.

*Così da questo corso si diparte
talor la creatura ch'ha potere
di piegar così pinta in altra parte.
E si come veder si può cadere
fuoco di nube, se l'IMPETO primo
a terra è torto da falso piacere.*

Nasce portanto uma questão elegante: como teria o Poeta conhecido Guilherme, que foi seu contemporâneo, e que era mais moço cinco anos. Sabemos de Guilherme de Ockam que ensinou na Universidade de Oxford e de Paris, mas ignoramos em que data tenha passado por esta última cidade. Por outro lado, Cipolla provou com ótimas razões que Dante esteve em Paris entre os anos de 1316 e 1318. Se se pudesse estabelecer que Guilherme esteve lá mais tarde, ter-se-ia novo argumento a favor da tese de Gladstone e outros, segundo a qual Dante teria frequentado a Universidade de Oxford.

A história da mecânica sugere portanto que a biografia de Guilherme de Ockam pode esclarecer um ponto obscuro da biografia de Dante.

Conta-se que um ilustre matemático francês, tendo ouvido uma sonata de Beethoven, perguntou no fim: "*Qu'est-ce que cela prouve?*" — Que é que prova?

O ilustre matemático não tinha razão. Uma sonata de Beethoven demonstra o teorema de Shakespeare, o teore-

ma segundo o qual, entre o céu e a terra, existem mais coisas do que vê a filosofia humana.

E' muito mais difícil perceber o que tenha provado uma conferência sôbre Dante; mas pode-se ao menos dizer o que deveria ter provado na intenção do autor.

Esta conferência, na intenção do autor, deveria ter provado que Dante teve *espírito científico*, um espírito não dissemelhante, no fundo, do de Galileu.

E' um resultado particular que cabe em uma regra geral.

Porque todos os grandes Italianos do Medioevo e do Renascimento, Dante e Francisco de Assiz, Galileu e Nicolau Machiavel, tiveram um traço espiritual comum, que é o *senso profundo da realidade*.

Porque a *poesía* e o *misticismo*, a *ciência* e a *política* são quatro aspectos de uma mesma tendência, que nos leva a *intuir, amar, compreender, dominar* a realidade que *sentimos* existir *fora de nós*.

ANTONIO GARBASSO

Tradução de Yolande Monteux.

Poesia

DOIS POEMAS

I

O traje novo que eu desejei
Seria claro, leve, inconsútil,
Teria raios de sol perdidos,
Teria cheiro de campo agreste.

Com essa amável túnica branda
Eu dansaria pelos caminhos,
Aérea, fluida, fantasmagórica,
Casada às aves e à ventania.

Meus gestos suaves se moveriam
Seguindo o embalo verde dos ramos,
Meu corpo eurítmico encerraria
A ingenuidade profunda e lírica
Da água mansa e humilde das fontes.

Foram-se as horas, foram-se os dias,
Foram-se os sonhos. Naquela estrada
Por onde andei na inquieta procura
Do traje, leve, inconsútil,
O sol morrera. Na noite eterna
Havia corpos despedaçados,
Vozes gemiam gemidos roucos,
Lobos uivavam gelando a treva.

E a noite enorme vestiu-me inteira
De uivos de lobos, corpos ragentes,
Roucos gemidos, roucos gemidos,
Roucos gemidos.

II

Volte a hora do amor, a hora humilde,
A hora criadora, a hora fecunda,
Voltem as brisas mornas de outros tempos,
E o cheiro dos jasmims, que os vendavais
Arrancaram da terra.

Volte o silêncio azul das tardes longas,
Voltem os sons puríssimos dos sinos,
Volte o desvairamento harmonioso
Das asas leves se agitando rápidas
Por um céu de abril.

Volte o grito agudo com que o corpo moço
Chamava loucamente o amor sonhado.
Volte a ternura extasiada e mansa
Caindo sôbre as coisas.

E volte o coração que não provara
A deshumanidade amarga do ódio.

ONEYDA ALVARENGA

Conto

ARMANDO DEU NO MACACO

Na folha do caderno já tinha escrito, não sei quantas vezes, o nome inteiro, sempre com um risco por baixo. Por algum tempo continuou escrevendo assim maquinalmente, até que não houve mais espaço onde escrever Armando Rodrigues. Então pegou o livro abandonado e de novo se esforçou pra concentrar a atenção na leitura. Mas os olhos foram lendo sempre a mesma frase, sempre a mesma frase e de repente tudo ficou tão lonje que êle não enxergou mais.

Quando acordou do sono curto e machucado, a luz ainda parecia mais amarela nos olhos doídos; e o som rouco da vitrola, subindo do andar de baixo, punha pelo quarto um abafamento insuportavel. Levantou devagar os olhos que estavam olhando sem ver. Por todos os cantos havia roupas atiradas em desordem, pontas de cigarros, pilhas de livros. Uma dolorosa sensação de abandono o foi invadindo, e ainda meio tonto com a luz, deixou a cadeira pra endireitar os sapatos atirados um pra cá outro pra lá. Não fez isso, porém, com nenhuma intensão de ordem: não tinha a mínima vontade de arrumar aquelas coisas. Preferia mesmo que tudo o lembrasse do provisório de sua situação e êle pudesse ir pensando, "quando tiver meu quarto, eu arrumo". Mas o caso é que os sapatos atirados lhe davam sempre um esquisito malestar.

Arranjados os sapatos, um bem junto do outro, sentou-se sem coragem na beirada da cama e alí ficou amargo e infeliz. Era inútil tentar mais uma vez a leitura e, pra sair, já era tarde e estava com pouco dinheiro. Não havia outro remédio sinão ficar prêso entre aquelas quatro paredes insensíveis, num ambiente em que as coisas surgiam sonolentas, contagiadas pela vida morna e obscura. Assim era fatal que a sua noite fosse igualzinha ao seu dia, e sucedesse a êste com a mesma perfeita coerência com que uma pensão barata sucede a uma repartição pública... Se lembrou melancólico do desespero que o invadira, quando pouco depois de ter vindo pra êsse quarto, descobrira que o oleado tinha exatamente o mesmo desenho do oleado de sua sala de trabalho. Pois é: essas coisas o perseguiram, indo pra casa com êle, empestando devagarinho o ar que respirava. Elas estavam alí por todos os cantos, exalando vulgaridade. Os olhos desconsolados foram da pintura barulhenta da parede, ao vasinho japonês em cima da mesa, (“A! seu Armando! não ponha mais cinza no vaso, faz favor...”) e pararam no quadro assinado Naír. Tudo isso, decerto, eram concessões a êle, como o arranjo especial do cobertor.

Escondeu a cabeça dolorida entre as mãos. Era-lhe penoso suportar êsse abafamento, agora que os seus pretêxtos ingênuos não lhe traziam mais alívio. — À noite já não conseguia ler, quanto mais estudar, e si à tarde saía à janela, depois do banho, pra gozar um pouco a fresca, avistava infalivelmente as duas vizinhas solteironas, que a essa hora vinham ao fundo do quintal molhar as suas plantas. Enquanto os dois vultos deslissavam silenciosos, entre as latas de samambáia e os vasos de gerânio, tudo ia muito bem e êle se esquecia mesmo da vida num assobio despreocupado. Mas quando as vizinhas se punham a conversar delicadamente com aquele enorme gato amarelo que recebia preguiçoso os últimos

raios de sol, uma irritação incontida o invadia e êle precisava sair da janela pra não gritar com tôdas as forças dos seus bons pulmões: “Pelo amor de Deus, minhas senhoras, arranquem um gigolô, mas dêem um jeito nessas vidas!”

Não era implicância dêle... Sucumbia-o a falta de imaginação que o rodeava, a calma repetida, a monotonia de gestos e de sons. Era como si vivessem todos, e êle tambem, num mundo mecanizado, onde não havia vontade. — De manhã acordava com a algazarra dos pássaros na árvore do lado. Todos os dias, à mesma hora, o mesmo canto de pássaro. Parecia-lhe que havia nisso qualquer coisa de irremediável como uma condenação. Êle mesmo era obrigado a se levantar diariamente às sete horas, escovar os dentes, lavar o rosto, tomar café, ir à aula, engulir na hora do almoço os bolinhos de arroz de dona Albertina. Tudo sem que nêsse ritmo se intromettesse a mais leve mudança... E era assim tambem pros outros, pro entregador da Fôlha da Noite, pro pipoqueiro, que passavam pela rua cada um com o seu pregão e à sua hora certa. Chegava mesmo a saber as horas pelos ruídos que lhe vinham de fóra. Agora, por exemplo, devia ser meia-noite porquê os carroções da Prefeitura tinham acabado de passar varrendo a rua. Dai a pouco o guarda apitaria na esquina e êle se sentiria mas abandonado no meio do mundo.

Deitou-se no cama estendendo os pés em cima do cobertor. Às vezes pensava que êsse malestar que frequentemente o invadia durante a noite ou nos intermináveis domingos de chuva, vinha de não ter um lugar seu. Êsse quarto não era dêle, não tinha pra êle nenhuma intimidade, nenhuma ternura. Era-lhe estranho, hostil mesmo. E talvez no mundo tudo fosse uma questão de posse... Sentia bem nítido dentro de si uma enorme nostalgia de mando e de comodidade. Devia ser bom chegar da rua cansado e dizer “esta casa é minha”, ves-

tindo o chambre confortavel pra ir fumar estendido num canapé... À sua volta estariam espalhadas as coisas dêle, móveis em seus lugares próprios, livros numa estante, quadros na parede. Sob uma luz azulada suavizando os contornos das coisas, lia sem sentir os olhos doídos. Não pensaria em dinheiro. E dos desejos muitos que tivesse, não lhe sobraria apenas o gôsto amargo de renúncia.

O torpor suave que começava a envolve-lo foi-se aos poucos desvanecendo. Afinal êsse hábito de se esquecer da realidade com um sonho fácil, era tão infantil como a sua mania de passar muito por uma vitrina, desejando insistentemente uma gravata. Do lado de fóra da loja ficava imaginando o efeito que ela faria em sua roupa azul-marinho, as ocasiões mais apropriadas para o seu uso, si bem que nunca tivesse coragem de chamar o caixeiro e perguntar pelo preço. No entanto sabia que não adiantava namorar as coisas de lonje! Levantou-se e ficou andando rapidamente pelo quarto, as mãos enterradas nos bolsos. — Era preciso possui-las fisicamente, utiliza-las, destrui-las. Ainda essa manhã tinha avistado num empório, quando voltava da Faculdade, uma belíssima pilha de uvas moscatel. E porquê não tivesse podido satisfazer seu desejo, chegára em casa com aquela sensação desagradavel de que o haviam posto à margem dos gozos da vida. Culpára o emprêgo mesquinho que fazia com que, pra êle, tudo existisse feito uma miragem longínqua. E na hora do almoço, enquanto examinava os outros moradores da pensão, com uma crueldade maior que de costume, se perguntára intimamente si, com o tempo, êle tambem havia de renunciar aos seus planos, havia de conformar-se com o insolúvel da vida. — Será que viria a esquecer todos os sonhos e perderia o desejo de se afundar no mistério das coisas?

Isso pensando encostou-se melancólico no batente da janela e ficou sentindo a noite. Devia ser tarde, mas não botou reparo na hora e continuou alí parado, respirando fundo o perfume da terra. Agora tudo estava calmo, sem barulho de vitrola, sem calôr mesmo, porquê havia aquela aragem graciosa passeando pelas coisas, assoprando-lhes os cabelos. No quintal do vizinho as plantas balançavam devagar dentro das latas. Pensou nas duas solteironas que decerto dormiam a sono solto. Teve vontade de soltar um grito pra assusta-las. Elas pulariam nervosas da cama, procurando os chinelos no escuro: “Você ouviu, Rosalinda? Foi aí nos fundos...” Mas a perversidade se satisfiz só com a lembrança e êle abriu a camisa no peito e acabou olhando pro céu.

Daí a pouco estava distraído achando engraçado as estrêlas, tôdas diferentes umas das outras. Com a doçura da noite alta, a paz foi subindo mansamente pra êle, trazendo as lembranças de pequeno. De noite, na fazenda, êle apostava com os irmãos quem achava mais depressa o Cruzeiro do Sul... Eram tantos os Cruzeiros semeados no céu, que tinham sempre de recorrer à sabedoria da mãe:

— Então não é o meu, mamãe?

— É o meu, não é?

Não era nenhum daqueles. Era um lá lonje que nem se parecia com uma cruz. Como é que a mãe conseguia distingui-lo entre tanta luzinha?

Fechou os olhos suavemente. É que ela sabia as coisas. Si estivesse agora alí, por exemplo, havia de alisar-lhe os cabelos, e dizer “você está cansado, Armando, vou cantar pra você”. E enquanto êle pousasse a cabeça no seu ombro, ela havia de cantar:

“Armando deu no macaco...”

Armando deu no macaco...”

Sorriu. Êle costumava abrir os olhos choramingando, quando de propósito ela se enganava na canção:

“O macaco deu no Armando...”

— Nããããão! mamãe!...

— A! desculpe, meu filho!

... Armando deu no macaco...

Deu no macaco...

Deu no macaco...

Isso sim! Queria sentir o gosto bom de mandar:

— Mamãe, quem manda em todos?

— Não sei, meu filho, o rei...

— Manda nos soldados?

— Manda...

— Manda nos ladrões?

— Manda...

— E quem manda no rei, mamãe?

— O Pápa, meu filho...

— O Pápa manda mais que o rei... ainda?

— Manda!

— E quem manda no Pápa?

— Mussolini...

— Mamãe...

— Que é, meu filho?

— Eu quero ser Mussolini...

A lembrança o fez rir, esquecido. Tirou um cigarro do bolso e começou a fumar devagarinho. — “Mamãe, eu quero ser Mussolini...” Isso era naquele tempo antigo em que chorava quando não faziam as suas vontades, em que fugia de casa pra andar sozinho, pelo mato, pelo rio.

— Onde você esteve, menino, que não se achou você em parte alguma?

— Por aí...

— Por aí aonde, diga?

— Por aí, atôa...

E ia-se embora, gozando a volúpia de não dar satisfações a ninguém. Amorosamente olhou a noite para-

da, quieta. Era engraçado como a vigília o tornava superior entre os homens dormindo... Só êle acordado, velando... Parecia que tôda a fôrça jovem que existia dentro dêle, havia despertado milagrosamente e agora estava alerta, querendo se expandir ao primeiro gesto. Não, não estava perdido... Si quizesse, chegava na Repartição com a cara de quem estava dando graças a Deus e iria dizendo, bom, eu me despeço, amanhã embarco num cargueiro, vou-me embora... E enquanto o chefe da seção, o primeiro, o segundo, o terceiro es- criturários ficassem abanando a cabeça e dizendo "que besteira do seu Armando, abandonar o emprego numa época dessas", êle iria livre como antigamente, caminhando sem amarras, sabe lá pra onde...

E foi assim até que não pode mais ficar alí, sentindo o perfume úmido da noite. Passou os dedos pelos cabelos em desordem, bateu com a mão no dinheiro do bolso, apagou a luz e deixou o quarto, establanadamente.

Pro homem retardatário das duas horas que ia entrando, perguntou a queima-roupa, arregalando os olhos: "O senhor sabe, por acaso, o que é um cacho de uvas?" E saiu para a rua, cantando em voz baixa "Armando deu no macaco".

GILDA DE MORAIS ROCHA

Livros

NOTAS Á MARGEM DE DONANA SOFREDORA (1)

“Pois a literatura não suporta a fidelidade ao objeto: a literatura é a personalidade humana dominando e ultrapassando a realidade”.

Concordo em cheio com estas palavras de um grande crítico. Com efeito, a vida e a arte estão em dois planos que é necessario não confundir. Uma vez reproduzida exatamente a realidade — com a mais compreensiva e minuciosa das fidelidades — o que é que avançamos no domínio da arte? Parece-me que não grande coisa. Procedendo de tal modo, o artista põe a sua obra à margem da literatura para ficar dentro da vida; o que, embora não pareça, é um *parti-pris* como outro qualquer. E de más consequências, porque a vida se basta a si mesma, e a nossa função é vivê-la, não imitá-la. O artista começa no ponto em que principia a sua *concorrência* à vida, e, repetindo André Thibaudet, na medida em que consegue instalar ao lado do registro civil o *seu* registro civil. Deste modo — criando um ambiente *seu*, em que se movem personagens *seus*, frutos da síntese deformadora que imprimiu à observação da vida — penetra realmente na verdadeira criação artística.

Notar o aspéto de material bruto, de materia prima, que apresenta todo material de arte colhido diretamente da

(1) MARIO NEME — “Donana Sofredora” — Editora Guáira — 1941.

vida, sem passar pelo processo de deformação que assinalei. Dá a impressão apenas de primeira fase, de possível base para a elaboração posterior que sentimos necessaria.

Mario Neme parece que procura reproduzir as coisas nua e cruamente. Quer a vida como ela se mostra na sua primeira apresentação. Isto quer dizer que êle prefere submeter-se a ela em vez de dominá-la. E esta submissão inverte as posições, colocando o escritor abaixo das coisas, e não a cima delas, como ele deve ficar.

Em “Donana Sofredora” ha muito disto. Cada conto é um perfeito retalho da vida, retalho de uma absoluta fidelidade e de uma perfeita mão de obra; porque, seja dito, Mario Neme põe na realização do seu intento uma notavel perfeição dos meios tecnicos. Mario Neme escreve bem; muitissimo bem. Não contesto em absoluto a sua tentativa linguistica. Acho-a louvavel e perfeitamente legitima. O que contesto é a sua concepção estetica; a sua fidelidade excessiva à *coisa-como-ela-é*.

Mas “Donana Sofredora é um livro em que ha mais do que isto. Para caracterisar este “mais que isto”, arriscaria dizer que é um livro funcional, querendo exprimir com isto que cada conto tomado em si não tem grande significação, e raras vezes se eleva acima do anedotico e do episodico. Mas considerado junto com os outros, participa

com êles de uma certa linha de direção, uma certa linha superior, que faz de cada um a ilustração de um grande tema. Eles concorrem para a impressão de todo que dá o livro. E esta impressão é devida á concepção que Mario Neme faz do homem. Para ele o homem é sobretudo um animal covarde. E cada conto é um episodio do drama da covardia. Na ilustração deste ponto de vista, põe em jogo as suas grandes qualidades de observação, ironia e um peculiarissimo humorismo, muito seu. Um humorismo que vai de mistura com um bom senso adquirido na observação conformada do espetaculo permanente da fraqueza moral do homem. Fraqueza que aparece na vida exatamente como nos seus contos —: eterna, onipresente, chegando a ser monotona na sua inflexivel ocorrencia.

Ora, esta linha geral do livro, em função da qual variam os diversos contos, é que a meu ver salva a obra de Mario Neme. E' ela que redime a relativa irrelevancia individual de cada parcela, transpondo-a para o seu plano de verdadeira humanidade.

E chegamos assim a esta extranha conclusão: um livro de contos que vale pelo conjunto, como si cada um deles fosse uma peça de jogo de puzzle.

Tomados isoladamente, os contos de Mario Neme, como já disse, têm um carater anedotico que não lhes asseguraria nenhum qualificativo que não seja, por exemplo, da ordem de: ameno. Mesmo quando tão bem feitos quanto "Donana Sofredora" ou "E o dr. Moreira sorrindo por cima". Faço uma exceção, faço acentuadamente uma exceção, para "Marta Maria enxovalhada" — uma bellissima historia que ha de ficar. Uma historia que me faz crer em Mario Neme verdadeiramente contista e verdadeiramente artista — capaz de criar verdadeiros personagens.

Por falar nisto, uma ultima observação. Uma fatalidade que pesa sobre aqueles que se atêm à rigorosa imitação da vida é a impossibilidade de criar personagens. Para dar vida a um personagem, é preciso realizar uma síntese sobre os dados imediatos da vida. E' preciso elevar-se a um certo grau de generalidade que torne o personagem ao mesmo tempo tipico e universal (universal porque tipico). Transposto sem retoque da vida para a arte, o personagem nunca se elevará a tipo. Não passará jamais de um aspéto. Na pequena galeria de Mario Neme só ha um grande personagem: a covardia. Mas ha um tipo: Marta Maria. Todos os outros não passam de aspetos do homem fraco, visto deste ou daquele angulo. São pitorescos e divertidos, mas sem grande relevo. Marta Maria não. Marta Maria é a grande criação do seu autor, e é o penhor do quanto ele poderá fazer no futuro. Esta moça que tem a tranquila coragem dos seus instintos e a serenidade que tal força confere, se impõe ao leitor da mesma maneira por que se impõe ao patife do namorado — grande Marta Maria feita de expontanea sinceridade para consigo mesma.

Quanto ao mais, faço questão de reconhecer que Mario Neme deve ter atingido plenamente o fim que se propoz. Tenho a certeza de o que ele quiz foi fazer exatamente o que fez, e esta segurança de objetivo e de realização é que faz dele um escritor tão atraente, mesmo quando não se está de acordo com os seus propositos.

Isto são notas para um artigo. Como este não teve tempo de se organizar, vão as notas assim mesmo, no seu

estado bruto — o que poderá fazer dizer a um leitor engenhoso que as impressões são apenas o mais modesto dos pontos de partida do critico, e que a critica começa apenas quando ele se eleva a uma ordem mais geral e mais trabalhada de considerações.

Ao que eu responderei humildemente que o leitor tem perfeitamente razão...

ANTONIO CANDIDO.

Remessa de livros para Antonio Candido de Mello e Souza,
Rua Goiás 7, São Paulo.

Música

DOIS CONCERTOS

Imensa é a dificuldade com que luta o crítico musical. Sua posição permanente é oscilante entre a frieza inútil e prejudicial da análise musical cientificamente certa, porém anônima e impermeável à verdadeira emoção haurida no contacto absolutamente íntimo da audição musical, emoção intraduzível pela própria condição da linguagem humana, e a logorréia histeróide de um Camille Mauclair, alma inteiramente apaixonada pela música (entenda-se esta expressão em seu sentido mais lato), que sentindo criar-se uma barreira à emoção direta e primária pela erudição científico-musical, abandonou de uma forma total qualquer compreensão fundada nesta instrução, entregando-se com tôdas suas fôrças, fisicamente, à emoção de ordem puramente sensual despertada pela música, atitude inspiradora de algumas páginas de crítica que, não fôsse a enorme sinceridade que delas transborda, poderiam ser colocadas sem qualquer desfavor ao lado das páginas mais ridículas da literatura universal.

A posição do crítico musical é uma posição de sacrifício pelo desdobramento contínuo de personalidade que exige — mais do que em qualquer outra forma de arte — para que a crítica não se resuma a uma tentativa de comunicação de um certo número de emoções de ordem inteiramente individual e que por isto mesmo não interessam a mais ninguém. Ao mesmo tempo esta limitação fundamental que

barra de início o campo em que o crítico poderia desenvolver seus comentários não pode acorrentar as inteligências a ponto de criar certos tipos de vencidos — críticos de arte profissionais no sentido desprezível desta expressão — que se entregam a um palavreado absolutamente desconexo quando não fazem como aquele célebre que no auge do desespero punha-se a escrever sôbre a falta de higiene do Largo do Arouche depois das feiras livres, por exemplo.

Em São Paulo porém o crítico musical tem um grande papel a desempenhar. E do qual não se pode furtar. É um papel educativo. Simples e despretensiosamente educativo.

Há poucos dias Tristão de Atayde enunciou os diversos tipos de reação das diversas classes da massa culta ante o fenômeno modernista. Parece-me que para a música, pelo menos em São Paulo, não se pode ainda procurar conceituar esta situação. E isto por uma razão simples. Porque os poucos indivíduos verdadeiramente cultos em assuntos musicais que aqui existem limitam sua crítica às ironiazinhas de corredores de teatro negando-se a colaborar na obra de sacudir o ambiente entorpecido em que os mais atrevidos chegam a tocar Ravel e Debussy. O que há em São Paulo com relação à música é a ignorância mais simples e despida de disfarce que até hoje tem sido exibida. Não há nem falta de gosto nem hostilidade a uma época ou escola musical. Há apenas ignorância. Ignorância de coisas inteiramente comezinhas tais como a existência de certos autores consagrados em qualquer centro civilizado. Uma prova disto dão as nossas infelizes estações de rádio que agora não contentes de infestar o honesto ar paulistano vão se estendendo por ai afora levando para o exterior esta incrível pobreza artística em matéria de música séria, quando não transmitem as chalaças grosseiras do bate boca de japoneses, turcos, alemães, italianos, portugueses e caipiras, nesta algaravia completamente sem senti-

do de que nunca nenhum humorista nacional conseguiu se livrar. Isto para não se falar da Lira Musical Flor do Sumaré. A ignorância a que eu me referia acima constam diariamente tôdas as pessoas que insistem em retirar de seus inúteis aparelhos de rádio alguma coisa que os console do fato de não morar em Montevidéu. Não estou me referindo a certas peças que se toca certamente em todos os programas de "musica clássica". A Rapsódia Húngara número dois, a Valsa Triste de Sibelius e algumas outras. Destas não se pode falar. Todo o mundo já está acostumado com elas. Já são de casa mesmo. Seria exigir demais querer que não fôssem irradiadas. Quero me referir a um fenômeno que se verifica aquí de vez em quando e que se apresentou perfeitamente nítido depois da exibição do filme de Walt Disney. Os organizadores de programas são informados da existência de um certo número de composições que passam então a ser irradiadas furiosamente a todas as horas em tôdas as estações. Eu acho que a "Sexta Sinfonia" e a "Quebra Nozes" foram irradiadas seguramente umas cem vêzes depois de Fantasia. O mesmo se deu sempre que foi exibido qualquer filme sôbre assuntos musicais (Intermezzo por exemplo) ou quando algum grande artista consagrado esteve por aquí. Os casos de Toscanini e Stokowsky são de ontem.

Este preâmbulo todo vem a propósito de dois concertos. Só posso comentar um deles porque o outro dástilava qualquer coisa de nauseoso, antes mesmo de ter sido publicado o programa, que eu tive o prazer de nem olhar. São dois concertos que definem duas atitudes, duas posições diante da arte. Um o de um rapaz alemão — o flautista Hans Joachim Koellreuter, aluno do grande Moyse — estabelecido no Brasil há uns quatro anos e que deu agora seu

primeiro concêrto publico para o departamento de Cultura, juntamente com Camargo Guarnieri, êste grande lutador da música nacional que ainda insiste na estranhável atitude de manter-se íntegro diante de sua arte. O outro concêrto foi realizado por uma grande artista. Consagrada em todos os palcos nacionais e, segundo dizem, em muitos estrangeiros. Não se foi muita gente a êste último concêrto. Quanto àquele eu sei que foi um dos menos concorridos a que eu tenho ido.

Koellreuter e Guarnieri tiveram a coragem de organizar um programa bom. Integralmente bom. Como há muito tempo não se vê em São Paulo. Fugindo completamente à consagração fácil das acomodações com a platéia. Ao contrário do concêrto em que o próprio público escolhia as surradas peçazinhas da admiração geral (tal qual os programas de rádio — Rêve d'Amour de Liszt dedicado à tia Marcelina que completa 40 anos, com nossas felicitações — com a desvantagem de não contar com os anúncios que sempre divertem um pouquinho), tôdas as peças executadas o foram em primeira audição. Um compositor mesmo — Hindemith — o foi pela primeira vez, que eu saiba, em São Paulo.

Não pretendo insistir no valor do programa executado neste concêrto de flauta e piano. Não cabe aquí o estudo desta maravilhosa peça que é o "improviso" para flauta em que Guarnieri aplicou tôda a sua admirável arte para elaborar com a simplicidade de recursos dêste instrumento uma composição em que a densidade de inspiração se nivela com a perfeita construção.

Ficou o público conciente de São Paulo devedor a estes dois grandes artistas de alguns dos mais belos momentos de música de câmara que aquí se tem vivido.

ANTÔNIO BRANCO LEFÈVRE

TRÊS SONATAS DE MOZART PARA PIANO E VIOLINO

Depois das fracas realizações musicais dos últimos meses, êste concêrto foi uma felicidade. Principalmente em vista do seu aspecto comemorativo, que poderia ter sugerido a organização de um programa heterogêneo, abrangendo o maior número dos gêneros que Mozart enriqueceu. E teríamos aí uma noitada cheia de altos e baixos, sem grande interêsse, e sairíamos do Municipal com a sensibilidade insatisfeita, ainda a pedinchar por Mozart, boicotado inexplicavelmente pelos programas dêste ano. (É o caso de se indagar a razão, pois o público numeroso que ouviu as três sonatas com tanto interêsse e no final se manifestou com sincero entusiasmo, constitúe uma prova evidente de que os “puros” em São Paulo já formam quase uma legião).

As sonatas apresentadas foram as em Ré maior (K. n.º 454). A execução, a cargo de Sousa Lima e Anselmo Zlatopolski, foi uma realização integral de tôda a íntima beleza delas. Os dois finos musicistas traduziram com carinhoso cuidado a musicalidade mozartiana, despida de qualquer outro atributo, fora da pura eúritmia sonora, a que leva para a plenitude emocional ideal, a plenitude sem transbordamentos, que pacifica e concilia.

A parte de piano, crivada de dificuldades técnicas, foi minuciosamente transmitida por Sousa Lima, com clareza e pureza de sonoridade comoventes. O musicista puro isolou-se aquí do *virtuose* e do regente vigorosos, para penetrar nas regiões do absoluto musical, onde êle se dá bem da mesma maneira.

Anselmo Zlatopolski conservou-se em plano igualmente elevado. Cultivando a música de câmara há vários anos; como componente do Quarteto Haydn que dirige e do Trio São Paulo, compreende êle exatamente a necessidade de

dissociar o “solista” do “camerista”, em favor do equilíbrio do conjunto.

Apesar de ser Mozart uma natureza essencialmente musical e ser a sua obra, sob êsse aspecto, de uma prodigiosa regularidade, é possível destacar no concôrto um momento mais imponderável: o adágio da Sonata em Mi bemol maior, de um intimismo e recolhimento apaziguador.

A colaboração de Sousa Lima e Zlatopolski em concertos semelhantes deve continuar. Há um repertório maravilhoso do gênero, a ser executado. Ambos já demonstraram o entendimento camerístico que possuem. E diante do aplauso popular espontâneo a essa tímida tentativa já não se pode persistir em atitude pessimista, fazendo soar a tecla já desafinada da incompreensão pública.

ÁLVARO BITTENCOURT

DISCOS NOVOS

DIMITRI SZOSTAKOWICZ — “Sinfonia n.º 5 op. 47” — Orquestra Filarmônica de Filadelfia, regida por Leopold Stokowsky — R. C. A. Victor.

Esta Sinfonia n.º 5 foi apresentada pela primeira vez em 1937, em Moscou, durante as comemorações do 20.º aniversário da revolução soviética. Êste simples fato informativo já situa o compositor dentro do movimento musical de seu país. Ao contrário de Strawinsky, Szostakowicz está perfeitamente integrado no regime bolchevista e é hoje um dos compositores nacionais mais considerados na Rússia. Suas composições, segundo êle mesmo, estão intimamente ligadas aos ideais políticos e sociais de

sua pátria e a êles pretende servir. Suas idéias sôbre a música ressentem-se naturalmente dessa atitude de compositor semi-oficial, que quer atingir o grande público. Para Szostakowicz sua arte não é apenas a realização da beleza sonora pura, mas antes um meio de expressão para idéias e sentimentos. Apenas um abismo separa-o das convicções do seu genial compatriota ocidentalizado...

A Sinfonia n.º 5, de grandes proporções, divide-se em 4 movimentos: Moderato — allegro non troppo, Allegretto, Largo e Allegro non troppo. O Allegretto, em ritmo de dança popular e mais curto que os outros três, apresenta grande interêsse, com magníficos efeitos orquestrais, contrastando com os tons sombrios do 1.º Movimento. Segue-se o Largo, de profunda beleza e serenidade de inspiração. A peça termina com o prodigioso Allegro non troppo, fortemente ritmado e com o emprêgo de todo o volume instrumental, dando uma impressão viva da capacidade de orquestrador de Szostakowicz.

Até que ponto as teorias, as idéias e os sentimentos do compositor estarão fixados nesta obra? Para mim ela está muito longe de tudo isso. Sente-se apenas através dela uma personalidade vigorosa que se expande ora em ritmos meio bárbaros e harmonias acres, ora em compassos alegres de polca, ou transvazando a profundezas e a concentração dos cantos populares eslavos. São qualidades mais amplas e gerais e porisso mesmo as únicas que a música pode exprimir.

A. B.

Artes Plásticas

GENTE GRANDE E CRIANÇAS

Estupenda a última quinzena do mês!

Não que êste sombrio dezembro cheio de expectativas pelo que acontece lá fora, cheio de esperanças enervantes cá dentro, trouxesse extraordinários acontecimentos. Mais do que o fato incomum, mais do que uma realização máxima, tivemos em nossa cidade o absolutamente inesperado: aceitou-se calmamente a normalidade. Depois da “posse mansa e pacífica” dos legais vinte anos em que, segundo o artigo 551 do Código Civil, se adquire o domínio das coisas ausentes, a coletividade, por ato público e com todo o ritual consuetudinário, entregou ao modernismo o destino da decoração pública da cidade.

Pasmem-se os incrédulos, mas em São Paulo, pouco tempo depois de dar o Rio a prioridade nas classificações e nos prêmios aos modernistas expositores de um salão oficial, ratificou-se o ato do Distrito Federal entregando-se a Victor Brecheret a glória de encravar no feíssimo Largo do Paisandú — contudo, no coração da cidade — um monumento financiado por subscrição popular. E, com isto, todo mundo espera ver logo a legitimação de um direito que, adquirido com o fabuloso Monumento das Bandeiras, nunca se efetivara em manifestação concreta. Finalmente permitiu-se à escultura não-retrógrada demonstrar capacidade de construir grandes estátuas em via pública com eficiência igual (bem sabemos que é maior) à

dos acadêmicos que não sabiam manter a dignidade do monopólio que tinham em mãos.

Venceram os modernistas; que não se iludam aqueles que sentiram entusiasmo pela vitória:

— primeiro, porque ela não foi uma vitória completa na medida em que o monumento vitorioso permite certas ligeiras concessões ao provável academismo que, afinal, a comissão julgadora mostrou não possuir,

— e ainda, porque a partir de agora devemos esperar pela reação dos vencidos que, postumamente, procurarão demonstrar um vigor mesmo que seja formal. Mas esclareçamos as duas afirmações, pois elas devem ser recebidas com uma certa estranheza.

Brecheret, há alguns anos atrás, era, como provadamente o foi, e hoje seguramente ainda deve ser um escultor com maior vigor e expressão do que demonstra o seu *Caxias*. Por curiosidade justificada fizemos, bem antes do dia do julgamento, uma leitura do memorial que acompanhava as maquetes e pudemos perceber certa “verdade” através da longa prosa inicial em que procurava demonstrar a necessidade de não ser realista, a ponto de desenhar veias e pêlos nos cavalos do monumento, e de procurar uma melhor “estilização” (sic) como via natural de expressão escultórica. Durante longos parágrafos, em que deveriam forçosamente aparecer os exemplos clássicos de quantas estupendas representações equestres existem na Europa, nota-se o pavor de ser, um trabalho plenamente satisfatório, rejeitado por questão de escola, perigo que, se posteriormente viu-se não existir no concurso atual, tinha suas raízes em quanta competição do gênero tivemos desde muitos anos.

Foi este pavor que levou o escultor paulista a não se manter “mais Brecheret”, realizando-se plenamente numa estátua cujos valores fôssem simples e puros valores plásticos, não-apoteóticos, não-bailarinos, não-teatrais. Se uma estátua equestre é grandiosa — dizia, em excelente artigo

no “Estado”, o escultor De Fiori — porque prejudicá-la com os grupos acessórios que, não podendo igualá-la, naturalmente vão desvirtuar, pela vizinhança, a sua beleza? A pergunta tem que ficar espetando, com sua justeza, muita consciência artística pesada. Não podemos acusar Brecheret de simplesmente seguir a tendência até agora constante de nossos júris; queremos somente lembrar os artistas, principalmente os mais novos, de que já não contam com tal dragão a partir dêste momento. Dêem às suas esculturas a liberdade que, há tempo, o môfo do academismo não deixava de vicejar. Há liberdade; que haja, dentro dela, trabalho.

De hoje em diante os nossos modernistas podem esculpir sem tomar de empréstimo o espírito de uma corrente que, por ser muito má, muito infeliz e muito pobre, não agasalha um espírito mais amplo, mais arejado, mais vivo. No passado, sempre houve o confrangimento de sentir o horror do fracasso dos novos tentando relizar o *bric-a-brac* acadêmico que, se estrangulava a sua potencialidade, podia — afinal somos humanos — trazer um prêmio gordo. No futuro, poderemos ser sinceros e, conseqüentemente, produtivos.

Muita gente desejou ver anulado o concurso porque lhe pareciam débeis os projetos em comparação com a grandiosidade entrevista nos preparativos. Sem dúvida, poderíamos desejar coisa mais forte, mais vigorosa. Onde tirá-la, no entanto? Anulado êste concurso, a êle se seguiria outro em que os mesmos escultores, com as mesmas idéias, com a mesma atitude atemorizada em relação ao júri, fariam outras tantas maquetes cuja qualidade seria, ainda, a mesma. Nas condições que expusemos, não se poderia esperar melhor coisa dos modernos. Brecheret deu o que pôde dar. Ou será que esta anulação seria para melhorar as maquetes acadêmicas? Esperaria alguém que um escultor como o sr. Starace faça melhor coisa do que seu projeto exposto?

Dissemos que a reação virá. Não pensem que se trata de uma agitação de idéias novas, de uma contra-reforma artística, de um movimento sadio de renovação neo-clássica. Nosso academismo caiu tanto que nada mais poderá dar em fôrça e expressão. Veremos logo, isto sim, a repetição do que aconteceu no Rio de Janeiro após a vitória de Pancetti: procurar-se-á um artista que, trabalhando dentro das velhas normas, mantenha uma vida íntegra de trabalho, dedicação e modéstia. Faz-se a exposição dêste artista, rega-se depois esta exposição com os vinhos de um banquete em grande estilo, e deixa-se novamente o artista à mercê da sua operosidade, da sua honestidade, do seu caráter, da sua simplicidade. Assim fica feita a terrível vingança.

Vamos supor que o nosso leitor não esteja de acôrdo com os padrões contemporâneos da arte. Afinal, o amorismo não se compromete com uma atitude saudosista e, como há muita gente que ainda não crê na esterilização pela fervura, devemos atender também a estes que hoje devem estar gemendo, num canto qualquer, o abandono da dignidade das velhas linhas e das antigas côres. Êle possivelmente também contribuiu para a construção dos monumentos, também êle coleciona as pavorosas reproduções dos velhos salões do Rio, êle também desenhava um pouco e tinha muita queda para a pintura, na mocidade. Em suma, êle também participa dêste horror que é estar compenetrado de que se tem sensibilidade artística. Atendamos à ele, também...

Levemos esta preciosidade para um passeio, rápido que seja, à Exposição de Desenhos das Crianças Inglesas. Suponhamos que êle seja uma criatura de boa fé, cuja candura de espírito não permita más idéias como a de, por exemplo, insinuar que todos aqueles desenhos foram

solicitados a certos modernistas adultos para, diabolicamente, perturbar o julgamento das pessoas crédulas. Façamos com êle uma volta pelas aquarelas, pelas guaches, pelos esboços dos meninos da outra banda do mundo. Talvez êle comece a entrever coisas de que antes não suspeitava. Talvez êle comece a compreender...

Indubitavelmente, entre as nossas dívidas culturais para com a Inglaterra ficará sempre êste auxílio inesperado à compreensão artística de nosso povo. Por estas "verdades saídas da bôca de anjos" podemos bem brasileiroamente mostrar aos teimosos, de maneira evidente, certos princípios essenciais da mentalidade do artista e dos meios de expressão estética. Ficarão definitivamente fechadas as atuais populares e malpensantes bôcas que, malevolamente, reduzem os acontecimentos estéticos ao seu critério através da depreciação injuriosa. Sim, injuriosa porque é inegável que quasi todos os detratores da arte contemporânea se reduzem à acusação de loucura ou cabotinismo. Não era êste o tom de um artigo estampado ainda há pouco em "Planalto", uma revista avançada em todos os seus aspectos? Não é esta mesma a atitude dos que, não podendo, por alegação de cultura, rasgar ofensas, declaram impossibilidade de julgamentos? Não é êste o fundo conciente ou inconciente, dos que dividem as obras que vêem em duas categorias: a inteligível e a excessivamente difícil?

Ora, estas crianças de Inglaterra com seus quadri-nhos vieram demonstrar que o difícil, o cabotino, o incompreensível podem existir na arte atual porque são defeitos dos homens capazes de contaminar a produção de qualquer época. E, isolada esta parte podre da alma humana, ainda resta nela, no mundo de hoje, o encanto lírico pelas

coisas, pela vida, pelos homens, e um prazer superior que só se atinge pela criação. A arte que sai da reprodução inferiorizadora, que age dentro da liberdade infinita dos fazedores de seres novos, mantém a melhor parte do arcabouço do homem moderno.

Terá tanta importância para o artista esta justificação dos seus atos pela atividade não-dirigida de uns colegiais? Interessa a adesão simpática de dois ou três novos "compreensivos", quando a sua produção conseguiu plena realização sem este apóio? De fato, parece-nos atribuir demasia de um valor a um fenômeno em essência simples. Mas a exposição das crianças britânicas não é um apóio à ação do "fauve", do cubista ou do construtivista. Colocada em nosso meio, adquire um valor educativo e, assim, deve ser julgada do ponto de vista do espectador. Este é que está lucrando, este deve ser o agradecido.

Será só esta a finalidade atingida por estes trabalhos? Completará simplesmente o trabalho da comissão do monumento? Achamos pouco, muito pouco mesmo. Por que, além da tácita demonstração do desarrazoado das críticas comuns, mero fenômeno local ao qual não pode ser reduzida esta realização de finalidades maiores, podemos enxergar o contentamento do artista ao verificar a legitimidade das suas operações técnicas e do seu progresso geral. Não pode deixar de ser comovente para aquele que teve a coragem de romper com a tradição esterilizadora, sentir que completou um ciclo de ação pelo qual pôde atingir tendências fundamentais. Ver em variações em torno da letra "B" a tendência decorativa ou abstrata, sentir um pontilhismo evoluído num curioso "desastre de aviação", perceber a composição, as liberdades incríveis de côres, as deformações necessárias na generalidade destes trabalhos, é um apóio ao espírito cansado dos combates de todo o dia.

E ainda é pouco. Porque sendo uma realização patrocinada pelos poderes municipais e por tôdas as nossas

entidades artísticas, toma o ar de ação aprovada e aplaudida. Se esta impressão é verdadeira, como parece, atende, está claro, ao desejo de corrigir e acertar num caminho cheio de obstáculos e fracassos como é o do ensino do desenho no Brasil. Que vejam as autoridades que acolheram estes trabalhos a mira a adotar. Não basta sentir a poderosa expansão dos pequenos ingleses; é preciso copiar (literalmente: copiar) os meios que permitiram o alcance deste fim. E, eles são muito fáceis: permitamos que os meninos das escolas criem um pouco, dando por si mesmos vazão à potencialidade natural. Deixemos de lado os quadros para reproduzir, os assuntos impostos, as regrinhas impertinentes, os lápis de côr desaguados e tenhamos a coragem de permitir que um ser diante de uma caixa de tintas seja um espírito liberto na construção do seu mundo. Façamos assim e depois ficaremos maravilhados.

Alguém que não conhecesse o nosso meio poderia estranhar que percamos o nosso tempo e o nosso espaço com dois assuntos cujo valor, nós mesmos o declaramos, reside na possibilidade natural de modificar, aos poucos e sem golpes definitivos, a mentalidade popular em relação ao problema da arte. Não pode ser diferente no entanto, a atitude de quem se interessa por ver um melhor ambiente para o acolhimento de nossos valores atuais. O povo com sua educação insuficiente, sub-elite perigosa formada pelos que julgam ser educados, as soluções de continuidade da cultura dos que são chamados, como acontece nos países de formação nova, para integrar o grupo intelectual dominante, tudo isso já constituía em 1922 a muralha de resistência surda aos componentes da "semana". Eles frequentemente contornaram a dificuldade através do riso. Muitos até hoje esqueceram de ficar sérios e outros, naquele tempo,

acreditaram que a coisa era brincadeira. Para o povo, modernismo ficou sendo grossa piada; para a sub-elite, conservou o aspecto antropofágico; para alguns bons elementos mais precavidos pareceu mistério perigoso e uns poucos souberam beber a grande lição.

O povo aprenderá. Lentamente, mas com segurança, êle seguirá os passos da elite. Êle, como sempre aceita, aos poucos, inconcientemente, os dados mais rudimentares das coisas mais sérias — compra um tapete em que o desenho é calcado diretamente nos retângulos de carvão de uma das tôrres Eifel de Delaunay, admira um catalogo de rádios cujos fantasiosos detalhes técnicos são o pior pastiche de um Leger, prende o vestido com uma mãozinha que lembra remotamente velho truque dos surrealistas. Absorve tudo isto estilizado, desaguado, desvirtuado, pervertido mesmo, e continuará a odiar cordialmente Delaunay, Leger “et tout le reste”; não se trata de incapacidade como ingenuamente poderíamos acreditar, mas de terrível e fundamental desconfiança desta elite que, permitindo a sua alimentação desvitaminada de “estilizados”, não se aproxima real e tangivelmente.

Para a massa, a compressão das fórmulas artísticas é defazada longos anos, e assim, o grande viveiro revolucionário de todos os tempos desempenha hoje, ao menos entre nós, o surpreendente papel de conservador. A culpa não é sua, está claro. Seria da elite, talvez.

Mas, a elite de uma determinada especialidade artística é sempre composta pelos que produzem, corpo de homens com a natureza especial dos criadores, despídos por definição de qualquer função educativa. Esta caberá sempre à sub-elite circundante, ao intelectual não especialista que deve pôr ao serviço da arte em geral o seu espírito presumivelmente mais claro e mais vivaz do que o da comunidade dos sêres. É a grande reunião dos que dizem sentir e compreender, dos que têm a necessidade de não deixar sozinhos os maiores. O literato, o cientista, o crítico. Seu

esfôrço não será obrigatoriamente direto mas tenderá pelo desejo de sincronia de sensibilidade à expansão ampla dos padrões que tem de ser seus porque são os de seu tempo e de sua época.

Nesta região limítrofe está hoje se formando, em São Paulo, uma perigosa zona de enquistamento, iniludivelmente sem qualquer sinal de salubridade mínima. O intelectual apressado, sem uma fundação sólida da vulgar e imprescindível cultura média básica, com o estremecimento — por esta falta de fundações — da parte superior e especial da cultura mais alta, fenômeno de improvisações e afirmações ousadas que, até certo ponto, somos todos nós (repito: todos nós), está pondo em perigo o destino da arte nascida aqui.

O desejo de reforma total tem de alcançar o homem inquieto, vibrátil, cerebral, na medida em que deve ser um incomodado com as arestas do mundo moderno. A revolta inteligente sempre caracterizou a humanidade de todos os tempos, tempos tão cheios de desgraças históricas quanto o nosso. Ora, uma certa "mais-valia" de sofrimento tem sido reivindicada pelas gerações atuais, um complexo de miserável-superioridade está marcando o pensamento dos últimos tempos e, com isso, vamos vendo um apressamento no ritmo de aparição dos manifestos pensantes e das utopias espirituais. Fenômeno simples de inflação que tem feito muita gente boa e incauta passar a acreditar em melhores tempos. Esperemos calmamente os "craks" e as crises de super-produção.

Há, naturalmente, uma necessidade de renovação contínua — até aí chegam os conselheiros — não há paradas no porvir das coisas e, muito menos, das coisas do espírito. É preciso renovar, mas a história das renovações já nos oferece, por estas alturas, uma lição que não pode ser desprezada. Diz-nos da pequena parcela deixada por cada movimento no fio de continuidade das conquistas culturais e no confuso museu de formas de vida e de comportamento.

Tem que ficar muito pouco porque a globalidade enxergada com tanta facilidade no presente, desaparece quando este momento contemporâneo torna-se passado histórico. E, então, a solução completa de hoje pode tornar uma simples parcela de um todo mosaico, resultante de forças que anteriormente pareciam antagônicas. É preciso aproveitar esta lição de relativismo e perceber que cada vez que o homem procurou definir o que tem de fundamental, de nítido, de básico, perdeu-se na ampliação visionária de um pequeno detalhe do seu "eu". O essencialismo humano está desprestigiado e resta a espera da ação da grande tartaruga objetiva cuja lentidão assegura uma firmeza, uma segurança, uma conquista concreta. Talvez assim possa se fazer a acumulação secular do que, até agora, não ficou das fulgurações geniais.

Faça-se renovação, mas saiba-se fazer.

A pressa renovadora tem dado alguns passos brilhantes ultimamente porque opôs uma carreira luminosa à espera desiludida ou cansada, esperançosa ou conformada, do comum dos homens. O seu brilho pôde dominar uma penumbra descansadora que dormiam os heróis velhos e permaneciam em enervada vigília os novos que não queriam ser heróis. Talvez do traço mais claro fique alguma coisa, mas é preciso não fazer dele a própria luz da vida. O encantamento reflexivo leva a um exagêro inadmissível.

Tudo isto, porém, está passando do nariz, do pobre nariz do amator que se esforça por não deixar esmorecer o fogo acalentador de nossas artes plásticas. Atinge um patamar mais alto que, se não dá ainda o desfalecimento das alturas, já leva ao latejamento enganador provocado pela rarefação atmosférica. Desçamos novamente.

Lá embaixo, encontramos de novo a vítima inocente — esta arte que começa a fazer penitência de alheios pecados. Reparemos por um instante que a condenam por usar roupas que foi compelida a vestir para não chocar, com a sua inocência nua, certos pudores fiscalizantes. Ela teve

que se disfarçar sob os alvaiades de um Piolin, teve de lançar mão dos bigodinhos conquistadores dum Pinto Calçudo, para que não a surpreendessem esplêndida no corpo moreno, “lindíssimo no Sol da lapa”, lindíssimo, moreno, nú, forte corpo de Macunaíma. Foi preciso, a êste herói acima do caráter, cair até os caracteres comuns de quanto mau caráter há por aí. Hoje acusam-no de atentado ao pudor. Como nos velhos dramalhões...

A condenação do moderno virá um dia, como tantas e tantas condenações que pintalgam a história pretenciosa do mundo. Será condenado, como tantos e tantos “modernos” de outros tempos. Mas seus juizes serão sempre os do futuro, os que no momento contemporâneo souberam amá-lo e que, depois, poderão perceber os pecados para com seu próprio desenvolvimento orgânico, sem pretender reduzi-los a misteriosos mandamentos arbitrários e subjetivíssimos. Será o júri dos modernos que viveram a vida de seu tempo, será o júri dos construtivos, o júri dos que viveram uma infância como a destas crianças pintoras da Inglaterra .

Porque se o tribunal for o dos que querem ultrapassar em maturidade o seu próprio destino, êle, como um outro tribunal dos velhos tempos, se perturbará quando Macunaíma, num impudor meio-inocente de Frinéia, meio despudorado de burlesque, botar as mãos nas ancas e gritar pretencioso e verídico, nú diante dos boquiabertos julgadores:

“— Nunca viu não?”

LOURIVAL GOMES MACHADO

Teatro

“RICHARD OF BORDEAUX”

O espetáculo da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, em que se apresentou, dirigida por Miss Smallbones a peça de Gordon Daviot, foi quasi uma noite de bom teatro. E, se podemos afirmar que a representação destes alunos de lingua e literatura inglêsa não atingiu um estádio mais alto, o fazemos por ter a impressão de que o acúmulo de finalidades, acúmulo conciente e desejado teria que levar irremissivelmente o esforço destes amadores antes para o terreno de apoteóse final de um curso de cultura linguística do que para o campo da representação teatral pura. O desejo de colocar em palco um grande numero de artistas-alunos, de levar à cena uma peça cujo sucesso estivesse assegurado recentemente em platéias estrangeiras, de conseguir ainda com esta peça uma demonstração vigorosa da vitalidade do espirito inglês contemporaneo, arrastou o grupo ao trabalho de Daviot que, a nosso ver, foi o grande obstaculo da realização. Peça difícil para o ator pois constantemente lança mão do perigoso recurso da tirada literaria para alcançar continuidade de ação atravez das suas nove cenas, peça difícil como montagem pois obriga a uma mobilidade de cenários quasi milagroso no pavoroso palco do Municipal, peça difícil para a direção que deve dar o seu máximo para destacar caracteres por vezes muito fugazes, para manter a vivacidade de movimentos de duas duzias de personagens e, eis a grande dificuldade, para suportar um

ambiente com um máximo de dignidade histórica sem cansar pela monotonia.

Lutaram pois os atores e mais ainda lutou a ótima direção com este grande incômodo que era "Richard of Bourdeaux". Tinha que falhar aqui e ali, como aliás falhou, mas estes lapsos não se devem a cochilos ou deficiências de esforço ou de inteligência. A nova "troupe" era composta de gente estreante em geral, os seus membros mais inexperientes ou mesmo não-dotados comprometeram largos trechos de modo a formar uma descontinuidade humana que acabou comprometendo a continuidade cênica. Apesar de ser alunos, possivelmente bons alunos que mereciam uma recompensa, não deviam pizar o palco alguns elementos como, por exemplo, certo personagem masculino que teve todo o tempo a preocupação de refazer o jogo de Madeleine Ozeray... Ou ainda certos colaboradores que não poderiam disfarçar com seu inglês entoado à paulista os horrores de um jogo cênico de mocinho bravo... Pequenas falhas para principiante dir-se-ia, mas pequenas falhas que não poderiam entrar em contraste com o desempenho e a pronúncia dos bons, dos ótimos autores que tinham outros papéis como Peter da Silva Prado, Jacqueline Zufferey (fazendo lembrar, em melhor grau, a primeira representação do Teatro Universitário) e José Eduardo Fernandes. Um grupo de amadores nacionais que conta com tres elementos de qualidade superior e com a estupenda direção que, maugrado todos os escolhos, chegou a dar um toque pessoal à representação, deve se atirar a outros horizontes, abandonando, egoistamente que seja, os colaboradores que comprometem. Peter, alcançando as raias deste inesperado que é o "touche" pessoal na interpretação que lhe coube, Jacqueline firme e duma sobriedade quasi de profissional, e José Eduardo, conciente e discreto no difficilimo papel poetico que desempenhou, são os pontos altos deste grupo. Eles têm possibilidades e não devem compromete-las gratui-

tamente. E, relativamente a Miss Smallbones, o seu caso neste país deserto de teatro tem o dobro em interesse.

Continue a Sociedade de Cultura Inglesa, mas reforme este princípio que, se foi auspicioso como festa escolar de fim de ano, passa a ter, em seus aspectos melhores, um papel mais amplo em nosso meio. Progridam. Apareçam. E não se incomodem muito com os rigores do crítico amador "ad hoc" escalado às pressas para substituir o diretor desta secção de "Clima" que, naturalmente, teria dito coisa muito diferente se tivesse suportado melhor as bruscas variações de temperatura deste verão paulista.

L. G. M.

Cinema

A RKO RADIO PICTURES *apresentou a produção de*
ORSON WELLES

CITIZEN KANE

Direção de ORSON WELLES

CORPO ARTISTICO E TÉCNICO

Argumento — Original de Orson Welles

Cenário (continuidade escrita) — HERMAN J. MANKIEWICZ e ORSON WELLES

Fotografia — GREGG TOLAND, A. S. C.

Música — Composta e dirigida por BERNARD HERMANN

Efeitos especiais — VERMON L. WALKER, A. S. C.

Direção artística — VAN NEST POLGLASE

Direção artística associada — PERRY FERGUSON

Décors — DARRELL SILVERA

Guarda Roupa — EDWARD STEVENSON

ELENCO

Charles Foster Kane — ORSON WELLES

Jediadah Leland — JOSEPH COTTEN

Susan Alexander — a 2.^a Mrs. Kane — DOROTHY
COMINGORE

Mr. Bernstein — EVERETT SLOANE

James W. Gettys — RAY COLLINS

Walter Parks Thatcher — GEORGE COULOURIS

A mãe de Kane — AGNES MOOREHEAD

O pai de Kane — HARRY SHANNON

Kane aos 8 anos — BUDDY SWAN

Emily Norton — a 1.^a Mrs. Kane — RUTH WARRICK

Carter — antigo dirigente do "Inquirer" — ERSKINE
SANFORD

Raymond — maître d'hôtel de Xanadú — PAUL STEWART

O reporter Thompson — WILLIAM ALLAND

O professor de canto — FORTUNIO BONANOVA.

Para o crítico sem calma, que teima em ser um amante desesperado do cinema, *Citizen Kane* não comporta uma análise como a de outra obra contemporânea qualquer. *Citizen Kane* foi para mim uma aventura. Essa crítica não pode deixar de ter, por vezes, um aspeto de aventura narrada. Farei, é claro, tentativas de informação. Mas as quasi lágrimas provocadas por duas imagens sucessivas, ou pela frase de um tema (1) apresentada, desenvolvida, abandonada e retomada — essas quasi lágrimas só poderão ser explicadas numa tentativa apaixonada e meticulosa de contar tudo.

A primeira vez que vi *Citizen Kane*, foi numa sessão matinal, em que o filme não seria repetido. Cheguei atrasado e assistí a menos da metade, entendendo muito pouco da história que estava sendo contada. Falava-se de uma *Rosebud*, que no fim verifiquei ser o nome de um trenó. Continuei a não entender, *mas naquele momento isso não tinha importância*. Na tela do *Bandeirantes*, vasio naquela manhã, havia um homem e uma tragédia. Havia uma cena de ópera, interrompida e recomeçada. Havia a partida para um piquenique estranho. Havia, num castelo, a solidão de um homem, assistida por dezenas de outros, e refletida em espelhos ao infinito. Havia o fim solene com a fumaça de um trenó e de outros objetos queimados. Havia grades, um portão de ferro, ostentando como braço um K, e tendo uma taboleta: — *É proibida a entrada*.

Depois, assistí muitas vezes a *Citizen Kane*. No começo, a fotografia de Gregg Toland (2) me preocupou em excesso. Não era possível deixar de prestar a máxima atenção aos surpreendentes efeitos de luz e sombra. A impressão de virtuosismo se impôs, por um momento.

(1) Usarei essa terminologia musical — *frase, tema* — por facilitar o trabalho de querer sugerir algumas idéias. Essas expressões têm aqui um sentido cinematográfico próprio, independente do musical e sobretudo do literário.

(2) Gregg Toland foi o fotógrafo de *The Long Voyage Home* e sobre ele se falou no artigo dedicado a este filme de John Ford em *Clima* de Maio, 1941.

Mas eu me acostumei com a fotografia de Gregg Toland. E com virtuosismo ninguém se acostuma. Quando cessa de surpreender, provoca um irreprimível desgosto. Em *Citizen Kane*, no instante em que as penumbras e a cara do reporter não preocupam mais, aí é que é bom. É preciso, também, que o espectador se habitue com a figura de Orson Welles. A fascinação da personalidade combinada Orson Welles-Charles Foster Kane é ainda um elemento perturbador. Mas basta assistir ao filme umas quatro vezes para que não se sinta mais Orson Welles. Então surgirá Charles Foster Kane. Finalmente, é indispensável que se fique familiarizado com os detalhes do *argumento* do filme.

A partir de então, quer dizer, depois de visto três, quatro ou cinco vezes, o filme começa. É esse *Citizen Kane* que aqui se examinará.

Os dois problemas fundamentais do cinema, o cenário e a montagem (3), têm sentido para Orson Welles. Examine-se primeiro o plano de desenvolvimento do cenário. Não secamente, despojando-o de seu conteúdo de criação artística, mesmo porque já será visto através do filme realizado — o cenário está vivo.

O filme consta de:

- a) — Introdução e apresentação do *tema ausente*.
- b) — Dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas.
- c) — Desenvolvimento dos temas.
- d) — Encarnação do *tema ausente* e conclusão.

Assunto (grande tema Kane) — a vida e a personalidade do importante e célebre jornalista, político, milionário.

(3) Na realidade, o plano de montagem já está contido e indicado no cenário (continuidade escrita), se bem que, praticamente, no momento da montagem surjam sempre certos problemas que não podem ser previstos e detalhadamente expressos na continuidade escrita. Neste artigo será examinado primeiro o plano geral do cenário de *Citizen Kane* e depois, como montagem, a execução detalhada deste cenário, através do filme.

rio e colecionador de obras de arte — o cidadão americano Charles Foster Kane.

a) — *Introdução e apresentação do tema ausente.*

Imagens noturnas. Uma taboleta: *É proibida a entrada.* Grades. Morte de um homem. Seus lábios balbuciam *Rosebud.* O tema ausente foi apresentado.

b) — *Dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas.* É desenrolado o jornal cinematográfico "News on the March" sobre a morte de Kane.

Um conjunto de vistas de Xanadú, acompanhadas por explicações do "speaker". Inicialmente, imagens de construções, jardins, estatuas, etc. São apresentadas quasi como uma série de cartões postais. Não são imagens estáticas. São cinematográficas, vivas, mas dentro delas não ha nenhum movimento. Em seguida, vem uma sequencia mostrando os animais que Charles Kane colecionava: cavalos, girafas, polvos, aves, elefantes. Estas imagens todas são interiormente movimentadas. Nova série de imagens imoveis. Cena do entêrro de Kane em Xanadú, tirada por um jornal cinematográfico. Em seguida se sucedem imagens e gráficos da potência econômica de Kane. Pedacos de velhos jornais cinematográficos apresentam momentos de sua vida politica e particular. Cenas de comícios, e manifestações contra Kane. Os dois casamentos. Seu antigo tutor fazendo declarações. Retratos da casa da mãe de Kane, de Kane menino e a mãe, de Kane com a primeira mulher e o filho, mortos em um desastre, de Kane, a segunda mulher e amigos, em Xanadú. A pagina do jornal que provocou o escandalo, arruinando-lhe a vida politica. Projéto do teatro por ele construido em Chicago para a segunda mulher. Jornal cinematográfico sôbre sua volta da Europa, em 1935. Kane lançando a pedra fundamental de qualquer cousa. Kane velho, numa cadeira de rodas, em Xanadú. Cabeçalhos de jornais de todo o mundo, anunciando a morte de Kane (4).

(4) Não são referidas aqui todas as imagens apresentadas, e a ordem de sucessão é respeitada unicamente em termos gerais.

Já se conhece esse extraordinário Xanadú, que Charles Kane mandou construir e, já se sabe *de fóra*, quem foi Charles Foster Kane. Já se tem alguns dados concretos de atmosfera e composição, e os temas de um filme, de uma vida, de um tipo já foram apresentados.

c) — *Desenvolvimento dos temas*. Muito trabalho foi feito, e Orson Welles sente-se agora, no desenvolvimento dos temas, livre para essa escôlha do essencial, que é o seu forte.

A exibição do "News on the March" terminou, e seus produtores não estão satisfeitos. Envia um reporter para fazer uma enquête sôbre essa pessoa, animal ou cousa, cujo nome Kane pronunciou ao morrer — *Rosebud*, o *tema ausente* que atravessará todo o filme. O reporter não é um *tema*, é um fio condutor e, ele sim, está ausente de fáto.

O primeiro *tema* fixado é Susan Alexander, a segunda mulher de Kane, que tem agora um "dancing" em Atlantic City, onde o reporter a vai procurar. A câmara mergulha por uma clarabóia de vidro, encontrando Susan Alexander bêbada. Ela se recusa a falar, expulsa o jornalista e o *tema Susan* é por óra abandonado. O reporter, fio condutor, passa ao *tema Thatcher*, o antigo tutor de Kane. Dirige-se à Fundação Walter P. Thatcher, afim de ler, na bibliotéca, o diário do banqueiro, na parte referente a Kane. As primeiras cênas do *tema Thatcher* são glaciais e solenes: as imagens da biblioteca, da secretária, do guarda. O diário é visualizado e o *tema Thatcher* combina-se com as *fráses* — *Kane menino* — *casa e mãe de Kane*. Toma importancia a *fráse trenó* que nos leva ao ultimo instante da relação entre o *tema Thatcher* e Kane menino. Continúa o *tema Thatcher* e anuncia-se o *tema "Inquirer"*. Combinação e luta dos *temas* — *Thatcher e Inquirer*", nas cenas sucessivas de Thatcher, lendo indignado as manchetes contra os "trusts". O conflito soluciona-se com o aparecimento de Kane. O *tema "Inquirer"* alastra-

se com a presença de Leland e Bernstein. Passagem de tempo e cena no escritório de Thatcher, para liquidação dos jornais. O *tema Thatcher* avulta, o *tema "Inquirer"* diminui. Bernstein está quasi visualmente fora da imagem. Cessa a visualização do diário de Thatcher. O *tema Thatcher* finaliza com a solenidade e a frieza do início.

O reporter vai ver Mr. Bernstein, e o *tema "Inquirer"* é plenamente desenvolvido nas cenas da chegada de Kane, Leland e Bernstein para dirigir o jornal, nas sequências da mudança de orientação e nas da festa aos redatores do "Chronicle". Charles Kane vai para a Europa, surgem estatuas, Kane volta, e aparece o *tema Emily Norton*, a primeira mulher de Kane, sobrinha do presidente.

O jornalista procura Jediadah Leland no hospital em que se encontra, e o *tema Emily* é rapidamente traçado na sucessão de cenas apresentando Kane e a mulher durante o "breakfast".

O *tema Susan Alexander* reaparece, sendo logo abandonado pelo *tema Politica*, *tema* este que nos leva de volta a Emily e ao filho, no grande comício. O *tema escândalo* aponta na pessoa de Gettys. Á saída do comício, Kane é fotografado pelos reporters, com a mulher e o filho. Uma dessas fotografias foi mostrada na apresentação dos *temas*. Logo depois se vê Kane, a mulher e Gettys na casa de Susan Alexander. Irrompe o *tema escandalo*, reconduzindo ao *tema Politica*. E este *tema Politica*, *fráse Política do grande tema Kane*, desaparece.

Kane se casa com Suzy Alexander. Inicia-se uma *frase* do *tema Suzy* (cena da ópera), interrompida pela cena do jornal, depois do espetáculo, entre Jediadah e Kane.

O reporter volta ao cabaret de Atlantic City, novamente tentando entrevistar Susan Alexander. Repete-se, com variação de tempo, a mesma *fráse* do primeiro aparecimento do *tema Susan Alexander*. A câmara mergulha mais uma vez pela clarabóia, agora com um dos vidros quebrados, e não mais batida pela chuva. O anuncio lumino-

so está apagado. O *tema Susan Alexander* é então totalmente desenvolvido. Vem a cena com o professor de canto. E em seguida, a *fráse* da ópera, antes abandonada, é retomada, e levada até suas ultimas conseqüências. O *tema Susan* é conduzido ao fim: Susan revolta-se contra a crítica assinada por Leland, Kane obriga-a a continuar cantando, tournée por várias cidades, tentativa de suicídio, partida para Xanadú, passagens de tempo, pique-nique. Susan abandona Kane. Fim do *tema Susan*.

O reporter fala com o maître d'hotel Raymond em Xanadú. A narrativa deste mostra Kane quebrando todos os objéto do quarto de Suzan, encontrando a bola de vidro e dizendo *Rosebud*. Precisa-se a presença do *tema ausente*.

d) — *Encarnação do tema ausente e conclusão*. O reporter sai de Xanadú. A câmara percorre de cima as pilhas de obras de arte engradadas e objetos de toda espécie. Desce lentamente e tudo começa a precisar-se. Resurge a *frase trenó* quando este é atirado à chaminé, queimando-se com outros objetos. A câmara aproxima-se do brinquedo em chamas e nele se lê a palavra *Rosebud*. O *tema ausente* se encarna na *frase trenó*. O filme termina com algumas imagens noturnas do castelo, fixando-se a chaminé fumegante e a grade com a taboleta: *É proibida a entrada*.

Para Orson Welles a ligação real entre as imagens não deve depender unicamente do aspéto psicológico e anedótico da historia a ser contada, como no caso da produção cinematografica média. Para ele, a imagem (e as vezes a combinação imagem-som) é um organismo vivo, com seu *movimento* (que póde ser imovel) próprio, e a ligação das imagens ou das imagens-sons entre elas deve ser feita de

maneira que o *movimento* de uma seja continuado pelo da que lhe sucede. Na cena da morte de Kane, o *movimento* da imagem da bola de vidro rolando e espatifando-se, é continuado pelo movimento da imagem seguinte: a da enfermeira que entra.

No "News on the March", quando é mostrado Xanadú, as imagens imoveis que se sucedem em geral se continuam em *movimento*. Não é difícil, depois de se ter visto o filme algumas vezes, sentir-se o instante em que uma imagem *rompe* o *movimento*. As duas primeiras imagens móveis de animais são emocionantes. Primeiro, o movimento vertical para a direita das cabeças dos cavalos, continuado pelo movimento de cima para baixo das cabeças e dos pescoços das girafas. Quando, três imagens adiante, um passaro traça uma curva no viveiro, lamentamos que essa imagem não tenha sido montada logo após a das girafas. Ao ser apresentada a potência econômica de Kane, ha duas imagens bem unidas — a árvore que cai na água, seguida por um navio sulcando o mar.

Orson Welles liga também duas imagens com um movimento continuado de câmera, como na cena da biblioteca Thatcher. Um belo exemplo de imagens imoveis, unidas por *movimento*, é a sequência das mãos de Susan Alexander, em Xanadú, procurando se distrair com um passa-tempo. E a série de cenas em que Thatcher lê as manchetes do "Inquirer" constitui um exemplo preciso da montagem de imagens móveis. Algumas são ligadas com extrema habilidade por intermedio de frases ou sons. Como exemplo do primeiro caso temos na parte *b* (*apresentação dos temas*) a cena das declarações de Thatcher, seguida pelo comício contra Kane. Na parte *c* (*desenvolvimento dos temas*) a ligação da cena de natal entre Thatcher e Kane menino, a da carta para Kane com 25 anos, e a da resposta de Kane.

Em outro momento, as imagens se ligam sucessivamente por canto, palmas e voz: as duas imagens de Kane

ouvindo Susan cantar em casa, as palmas de Kane unidas às do comício em que Leland fala, a frase de Leland, retomada pela voz de Kane, levando à grande reunião eleitoral.

Orson Welles, não só é um bom ligador de imagens, como também sabe ligar duas cenas, dando-nos uma sensação nova de continuidade. Em *Citizen Kane*, o melhor exemplo desse método está no episódio da infância de Kane, em casa da mãe. Abre-se a cena sobre Kane menino, brincando na néve. O momento seguinte passa-se dentro da casa: a mãe assinando os papéis pelos quais o Banco se encarrega de administrar os bens e a vida de Charlie. Mas no fundo, pela janela aberta, continua-se a ver o menino brincando na néve. Além da continuidade conseguida, a segunda imagem adquire uma profundidade rara. De maneira idêntica, durante a primeira visita que o reporter faz a Susan Alexander, enquanto aquele fala ao telefone, vê-se ainda, através do vidro da cabine, Susan sentada à mesa. Na festa de recepção aos redatores do "Chronicle", durante o diálogo de Leland e Bernstein, a cena anterior, Kane dansando com as girls, reflete-se numa vidraça. E, no episódio entre Kane e Jedidah na redação do jornal, depois da estréia de Susan Alexander, vê-se Bernstein ao fundo, como remanescência da cena anterior entre êle e Leland. Em todos estes casos ha uma preocupação de fixar o *tema* de maior importancia, através das *frases* acesorias. Também procurando melhor continuidade entre duas cenas, é empregada por Welles o velho achado da fotografia que se anima, na ligação do episódio de Kane, Leland e Bernstein, diante da vitrina do "Chronicle", com o seguinte — a festa de recepção. Mas aqui o truque não é feito com a gratuidade a que se está habituado, e nisso reside seu interesse.

O trabalho conseguido na parte *b* do filme, durante o "News on the March", permite a Welles, frequentemente, montagem vertiginosa na parte *c*, com passagens de tempo seguras e um emprego justo de alusões. O melhor momento dessa montagem vertiginosa são as cenas que nos

levam dos ultimos instantes na casa da mãe de Kane ao encontro deste com Thatcher, na redação do "Inquirer".

Mas não só nesses momentos de montagem a alusão é um instrumento seguro nas mãos de Orson Welles. Ele sabe também emprega-la com intenções mais sútis. Naquele pique-nique trágico é apresentado subitamente um negro de jazz em "close-up". Ora, no episodio da festa de recepção aos ex-redatores do "Chronicle" também surge um musico negro em "close-up". Estamos em pleno mundo misterioso das alusões visuais. Num momento dramático da vida de um homem insinua-se a lembrança de um instante feliz de sua vida. A discreção com que Orson Welles conseguiu isso merece nossa homenagem.

Aliás, Orson Welles tem o genio da alusão. Seu simbolismo é sempre alusivo. Basta lembrar a tenue insinuação feita a um enterro, na soberba imagem da partida dos carros enfileirados para o pique-nique.

O método corrente de dissolução duma imagem em outra também é empregado por Orson Welles, mas de maneira cuidadosa. Por exemplo, a dissolução da imagem de Susan Alexander, cantando em casa para Kane, na seguinte, já no apartamento pago por ele. E ainda, o encadeamento da ultima imagem de Kane e a primeira mulher, na mesa do "breakfast", com a que se segue, mostrando Leland no hospital, junto ao reporter. A ultima remanes-cencia da imagem anterior dilue-se numa sombra marcada na segunda imagem. A fotografia conseguida por Gregg Toland é fundamental para o sucesso dessas dissoluções caprichadas.

A musica ajuda muito a ligação de certas cenas e imagens, e também o aparecimento de alguns temas. Mas nunca é fundamental: está sempre num plano acessorio. Já em relação ao som, tudo é diferente. O som tem, na realidade, uma grande importancia em *Citizen Kane*, e é frequentemente inseparavel da imagem. Vimos acima exemplos de ligação de imagens por sons e frásés. As frásés

faladas têm, ali, um valor de som. Vejamos agora a imagem-som em *Citizen Kane*. A maior de todo o filme é aquela em que a voz de Susan Alexander transforma-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando. Este momento e a combinação da imagem do tremó abandonado na néve com o som do apito do trem demonstram claramente como Poudovkin estava certo ao dizer que a imagem e o som só se fundem quando não coincidem. Só do conflito assincrônico entre a imagem e o som poderá sair a imagem-som. Em *Citizen Kane* Orson Welles trilhou timidamente esse caminho. Mas, com o instinto de cinema que possui, não pôde ter deixado de sentir sua extraordinária fecundidade.

Para se vêr que Orson Welles é além do mais um diretor (aliás, o simples fáto de se dizer que Orson Welles é um bom cineasta deixa claro que tem de ser cenarista, montador e diretor, pelo menos) basta observar-se o que conseguiu com ele proprio e com os "Mercury Actors", todos bons, mas vindo todos, é preciso que se não esqueça, do teatro e do rádio. Apesar disso, tive, no começo, a impressão de que seu forte era sobretudo o "raccourci", e que nas cenas continuadas o enfraquecimento era evidente. Isso é falso. Como prova: a admiravel festa para os ex-redatores do "Chronicle". A explicação do fracasso de uma cena continua como a de Leland e Kane, depois da derrota eleitoral, é outra. Está no dialogo, o famoso diálogo literário e teatral, metido num mundo que não é o seu — o cinema. Orson Welles e Gregg Toland ainda tentaram fazer que se engulisse a pilula com um esbanjamento intempestivo de ângulos e um arranjo sábio das luzes e das sombras. Êle, Orson Welles, que usa tão justamente os ângulos, numa articulação exáta com as distâncias! O dialogo prejudica

ainda, completamente, o encontro de Kane e sua mulher com Gettys em casa de Susan Alexander.

Citizen Kane tem mais detritos. Que se lembrem apenas a piscadela revoltante do professor de canto, na cena da ópera, a mimica inútil do maître d'hôtel Raymond, o detalhamento excessivamente longo, e por isso falhado, da sequência em que Charles Kane quebra os objetos do quarto de Susan, o desenrolar-se absurdo da cena do hospital entre Leland e o reporter, e, ainda, o exagero dos vários episódios da instalação de Kane no "Inquirer". Parte destes detritos desaparece nas imagens finais, quando o filme é impressado entre a introdução e a conclusão, fazendo que se sintam uma unidade final inesperada. Até a falta de ritmo do conjunto perde a gravidade. Uma vida nos foi contada e *conhecemos* um homem.

Para Orson Welles não se fazem concessões: *Citizen Kane* está longe de ser uma obra-prima. Sugere, porém, o que poderá ser um grande filme.

Paulo Emilio

N O T A : —

A carreira radiofônica e teatral de Orson Welles não interessa particularmente a esta seção. Mas é preciso não esquecer que a ela se devem as credenciais conseguidas pelo diretor de *Citizen Kane*, aos olhos da RKO Radio Pictures, credenciais que animaram esta empresa a atirar-se numa aventura artística de sucesso comercial duvidoso: dando-lhe plenos poderes, encarregar o jovem artista da realização de um filme. Desde 1938 Orson Welles recebia propostas da RKO, mas adiava sempre, achando que suas idéias cinematográficas não estavam amadurecidas. Finalmente, em agosto de 1939, chegou a Hollywood de barba,

preparando-se para tirar um filme do "Heart of Darkness", de Joseph Conrad. Por razões artísticas e práticas êsse trabalho foi interrompido. Preparou-se então para realizar uma obra que se chamaria "The Smiler With a Knife", mas abandonou logo o projeto. Iniciou estudos, tendo em vista um outro filme, e em agosto de 1940 começou a filmagem de *Citizen Kane*. Tem atualmente um contrato de mais três produções para a RKO.

Economia e Direito

A ORDEM NATURAL DOS FISIOCRATAS

As idéias são sempre históricas, isto é, existem neste ou naquele sentido, porque os homens possuíam no momento uma determinada visão do universo. É uma verdade de la Palise. No entanto os manuais de historia das idéias nunca procuram liga-las a essa concepção geral da qual emanam e que é eminentemente histórica. Os autores de manuais ao exporem as idéias, tratam-nas como objetos, como se elas possuíssem uma existencia real, por si mesma e nunca emanassem de um conjunto de noções, ao qual se prendem e em virtude do qual adquirem a sua existência e a sua justificativa. Daí o grande defeito que apresentam todos os livros que visam a exposição histórica das idéias; é que falta a eles o panorama histórico que as ditou.

Neste artigo vamos procurar ligar a concepção da ordem natural dos fisiocratas, que se apresenta à primeira vista ao estudante como incompreensível e até certo ponto infantil, às razões de ordem histórica que as determinaram. Então, ela se apresentará muito clara, enquanto que surgirá, ao mesmo tempo, todo o seu valor.

Com a renascença um novo horizonte se abre à humanidade e com êste um novo espírito se instala no homem, adquirindo êste, assim, um novo modo de encarar o mundo. É que, de um lado, já não concentrava todos os seus pensamentos e esforços na consecução da bem-aventurança que

o aguardava no céu, de outro, passara a viver de maneira diferente, habituára-se a vestir outras roupas, a falar uma linguagem diversa e as suas habitações começaram a apresentar um aspeto mais risonho, mais artistico, mais vital. Daí passaram a localizar o seu paraíso neste planeta e, para o conseguir, tiveram necessidade de abandonar aquela noção clássica do saber desinteressado que consistia no conhecimento das formas últimas, do Ser perfeito ou da Idéia pura, da qual o conjunto das formas, dos seres e das idéias existentes não seriam mais do que as sombras projetadas na tégua fantástica do Universo. Esse conceito do saber correspondia às condições particulares da Grecia, de Roma e da Idade Média, condições especiais de épocas em que esse saber surgiu e se desenvolveu, refletindo, portanto, de uma maneira acentuada o atraso das ciências e, consequentemente, o escasso domínio que se tinha então sobre o mundo exterior. O homem do renascimento passou a assumir uma nova atitude em face de si mesmo e da natureza e a frase "saber é poder" caracteriza bem o sentido intelectual e moral dessa transformação. O saber deixou de significar qualquer coisa de único e a parte. O reino do ideal humanisou-se, converteu-se num reino de entidades ligadas à vida e às aspirações do homem. É que este, localizando a sua felicidade neste mundo, percebeu que necessitava, para atingi-la, de construir a ordem material que haveria de assegurar. Mas esta se estribava antes de tudo na ciência. Daí o primeiro passo era o de elevar o edificio científico e para isso foi preciso abandonar a sua antiga atitude contemplativa para a nova atitude de análise, de experiência, de intervenção diante da natureza. E com essa nova atitude começaram a observar os fatos naturais que se desenrolavam em torno de si mesmo e com isto perceberam que se desenvolviam sempre segundo uma determinada regularidade. Chamaram de fenómeno a esses fatos e de causa e efeito a razão que os determinava. Para chegar ao conhecimento dessas causas determinantes, o processo

mais seguro era o de se postar diante da natureza e observar o seu comportamento. Abriam os olhos, aguçaram os sentidos e é Galileu estabelecendo as leis de oscilação do pêndulo pelo balanço da lâmpada da igreja em que assistia à missa. O universo passou então a se apresentar como um vasto todo em que os fenômenos se prendiam por relações necessárias. O dever do sábio era de penetrar neste sistema de relações e desvendar o seu mistério, revelando as leis que regem a imensa engrenagem universal. O mundo se apresentou ao homem moderno como um cosmos onde imperavam as leis que ordenavam o seu movimento; daí à concepção de uma ordem natural era só um passo, que foi logo vencido, adquirindo a sua feição definitiva no século XVII, em que o mundo era a ordem natural das relações necessárias que derivam da natureza das coisas.

Descartes foi o primeiro a ter a intuição da nova ordem de coisas, e foi devido a essa intuição que ocupou em relação à metafísica uma posição que significa apenas a defesa da situação de uma ciência contra a filosofia ambiente; é que ele 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. 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.

Mas Descartes ao elaborar as ciências lançou as bases do idealismo moderno. Isto porque acredita que o universo é transparente para a razão. Crê que a razão possui pelo próprio ato que a criou, uma tal afinidade com o universo que, por si mesmo, pode deslindar os primeiros princípios da ciência do universo e ter a intuição intelectual das naturezas simples, cujo conjunto engendrará a realidade tal como nos é dada. O pensamento não é uma fantasia e as idéias que nela se encontram não são creadas "de toutes pièces" pelo espírito. É que a razão encontra nela mesma os princípios que foram estabelecidos pelo creador e este é

o responsável. Portanto, não se pode concluir que a criação seja obra de um "malin genie", o que significa para Descartes o absurdo. Aqui reside o sentido do criterio da veracidade divina.

Se o mundo não é absurdo, se é racional, justamente pela vontade divina e pelo livre jogo da vontade creadora, é evidente que a razão possui os principios que nos tornam o mundo inteligivel. Não ha uma espécie de construção subjetiva que se deve depois comparar com os dados objetivos. Ao contrario, existe desde o principio, desde a criação do mundo, uma afinidade absoluta entre o entendimento e as coisas a que está adstrito a conhecer. O critério da veracidade divina não garante apenas a existência das coisas materiais mas tambem a ordem racional das nossas idéias, quando as encadeamos de uma maneira clara e distinta.

Esse idealismo cartesiano impregnou toda a mentalidade dos seculos XVII e XVIII e com tal violencia que a humanidade a custo conseguiu libertar-se desta cadeia. Newton, apesar de desencadear uma terrivel opposição a Cartesius não conseguiu afastar o domínio cartesiano. É que a opposição gerada por Newton ficou apenas restrita ao campo científico e neste ponto preludiou a ciência inglesa do sec. XVIII e, em grande parte, a propria ciência moderna. Para este filósofo conhecer experimentalmente uma coisa, é medi-la. Neste sentido pode ser considerado o mais moderno de todos. A ciência é feita de medidas. Em primeiro lugar devemos medir o mundo, depois temos que procurar nessas medidas a ordem matemática que as regula. Newton, cientificamente, procederá como Galileu. Medirá e procurará encaixar estas medidas num quadro matematico, isto é, prender todas essas medidas às variações de uma mesma função, (não se deve esquecer que Newton é o inventor do cálculo infinitesimal). Uma vez encontrada a função matemática, como por exemplo a lei da gravitação universal ou a que estabelece as relações dos espaços

e dos tempos na lei das quedas dos corpos, ter-se-á atingido o fim que se propõe a ciência — encontrar, pela experiência, a ordem natural que se dissimula atrás dela, mas que se acha inclusa na própria experiência; caso contrario não seríamos capazes de a encontrar.

Vemos pelo exposto que Newton teólogo, em última análise, motivou a existência de uma ordem natural pela oniciência do creador. Portanto se encontra, sob certos aspétos, com o proprio antagonista Descartes e os dois, secundados pelo teologo Leibnitz, lançam as bases definitivas da crença de uma ordem natural, onde tudo se passaria da melhor maneira possível.

Estas duas tendências — a teológica e a científica — determinaram uma ambivalência no pensamento do seculo XVIII. De um lado acreditavam que a única maneira possível de se elaborar a ciência, era de se fazer experiências e todos os gabinetes de estudo dèsses homens dezoitocentistas transformaram-se em verdadeiros laboratorios de naturalistas e físicos, onde se classificavam coleções e se manejavam microscópios; de outro lado não extendiam essa observação científica ao campo social. O realismo científico só com Augusto Comte vai penetrar no terreno humano. Neste campo ainda permaneciam imbuídos do mesmo espírito teológico e acreditavam na existência de uma ordem natural que geraria, dès que fosse deixada ao seu livre jogo, a felicidade terrena.

Os fundadores da Economia Política eram bem filhos deste espírito. Ao procurarem elaborar a ciência económica seguiram a orientação geral do pensamento da época e atribuíram à economia, ciência que se desenrola no campo social, o mesmo espírito teológico e daí afirmaram a existência de uma ordem natural que seria, segundo Gide e Rist, “a ordem estabelecida por Deus para felicidade dos homens: a ordem providencial”.

Mas, é preciso, antes de tudo, aprender a conhece-la e depois, a ser conforme com ela.

Como se chegaria ao conhecimento desta ordem? Filhos que são do século XVIII, estavam todos completamente imbuídos do espirito apriorístico e dedutivo da época e, julgando como Descartes, que o bom senso é a coisa mais bem distribuida do mundo, e acreditando na virtude das idéias claras e distintas, acham que o mundo económico pode ser inteiramente construido a golpes de razão. Portanto, para o conhecimento dessa ordem natural é preciso: primeiro, que o homem se volte para si mesmo. Quesnay, segundo Dupont, teria visto que “o homem só precisava de mergulhar em si proprio para encontrar a inexprimível noção das leis; ou que antes de as conhecer, os homens são naturalmente guiados por um conhecimento implícito da fisiocracia” (1). Não é pela observação dos fatos que se chegará ao conhecimento da ordem natural, mas pela observação de si mesmo, porque, e nisto se aproximam muito de Descartes, a ordem natural, os homens a trazem em si mesmo. Portanto, é a razão de Cartesius que encontra a justificativa no critério da veracidade divina. Essa veracidade se apresenta na evidência com que a ordem natural se revela. E aqui reside o segundo processo para o conhecimento da ordem natural. Evidência é uma palavra que vem continuamente nos escritos dos fisiocratas. A maneira como essa evidência se revela, não é bem estabelecida por estes autores, pois que neles tudo é contraditório. Porém, as conclusões sobre a ordem natural que chamam de providencial, nos faz crer que a evidencia é de carater divino. E com isto os fisiocratas ligaram novamente a economia à religião, realizando um atraso na evolução desta ciência. Os mercantilistas já haviam emancipado a Economia Política da teologia. Com os fisiocratas é a volta (e neste ponto constitue um regresso) à teologia. Só mais tarde com os clássicos é que a ciência económica se emancipará definitivamente.

(1) Apud GIDE e RIST — História das doutrinas economicas.

O aspéto físico apresentado pela fisiocracia, isto é, que as sociedades humanas são regidas por leis iguais às que governam o mundo físico e animal, não encontra justificativa em si mesmo; é superado por alguma coisa que está acima de todas as leis físicas e naturais que é a ordem natural leibniziana do melhor dos mundos possíveis, segundo a qual, a concepção da ordem e da lei repousa em uma base teológica e teleológica.

“Les hommes réunis en société doivent donc être assujettis à des lois naturelles et à des lois positives.

“On entend ici, par loi physique, le cours réglé de tout événement physique de l'ordre naturel évidemment le plus avantageux au genre humain.

“Ces lois forment ensemble ce qu'on appelle la loi naturelle. Tous les hommes et toutes les puissances humaines doivent être soumis à ces lois souveraines instituées par l'Être suprême: elles sont immuables et irrefragables et les meilleures lois possibles” (2).

Por este trecho de Quesnay ressalta logo o caráter da lei natural. Esta não é uma relação necessária que deriva da natureza das coisas e nem se apresenta com o caráter de indiferença como as leis científicas. Pelo contrário, faz parte de uma ordem total que tende para um determinado fim que é o melhor possível. No seu conceito ha toda uma metafísica otimista, como diz Gonnard. E por ser sobrenatural, isto é, além das contingências da realidade, esta ordem natural aparece, aos olhos dos fisiocratas, com toda a grandeza da ordem geométrica e com o seu duplo atributo que é a universalidade e a imutabilidade. “E' a legislação única, eterna, invariável, universal: ela é, evidentemente divina e essencial”, segundo o fisiocrata Baudeau.

Na verdade, esta ordem não é senão a mesma ordem metafísica e teológica dos três orientadores e formadores do novo rumo intelectual e científico, nascido nos tempos modernos de após renascença. Refléte o estado de atraso

(2) Apud GONNARD — Histoire des doctrines Economiques.

em que se achavam os conhecimentos científicos e o encrustamento nas inteligências do espírito religioso, que, durante varios séculos, imperava, sem discrepância, na orientação do pensamento. Daí a necessidade que teve a ciência, na sua constituição, de um apoio transcendental, apoio esse que, em ultima análise, foi a sua defesa contra a metafísica ambiente.

No sec. XVIII, porém, adquire a sua feição definitiva e independente. Eleva-se então liberta de todas noções sobrenaturais e se impõe a si mesma como fim, assumindo um carater moral. O cientista passou a ser o novo Messias que vinha trazer a panacéa da humanidade. Daí o prestígio e o culto mesmo que o sec. XIX votou aos homens de laboratorio.

No campo científico, porém, a ordem natural não intervinha diretamente na ciencia. Já ha muito que os investigadores haviam abandonado a noção, ou melhor, a superstição das virtudes ocultas, agindo diretamente na constituição da materia e no comportamento dos fenomenos. Essa ordem natural era apenas uma camouflagem com que a ciencia se encobria, para escapar à perseguição religiosa. Galileu não tivera que se desdizer?

No mundo social, porém, ainda o novo espírito científico não havia penetrado: era a ordem natural agindo diretamente e ordenada por Deus.

As ciências físicas e naturais se emanciparam antes, porque lidavam com as coisas, com os fenomenos; ao passo que o dominio das ciências sociais era a ação humana. Esta necessariamente devia estar subordinada a um fim que a ultrapassava. Esse fim era a salvação. Portanto, as ciencias sociais que intervinham na ação do homem, deveriam estar subordinadas a esse mesmo fim, que era de ordem teológica. Daí esse aspéto místico e nebuloso da ordem natural dos fisiocratas, como tambem o seu carater eminentemente religioso e otimista.

Variedade

CARTA DO MINISTRO GUSTAVO CAPANEMA

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE

Gabinete do Ministro

Rio, 10.12.41

Ao jovem amigo Roberto Pinto de Sousa,

Cumprimentando cordialmente, tenho o prazer em agradecer a oferta do n.º 6 da revista "Clima", em que se espelha tão fielmente a nova intelligencia paulista.

GUSTAVO CAPANEMA

"CLIMA" e "FANTASIA"

CRUZ CORDEIRO — *Diretrizes* — 11/12/941

A moderna revista "Clima", de São Paulo, dedicou seu número de outubro último ao film "Fantasia", de Walt Disney. O número contém vários artigos originais e algumas transcrições do que saiu na imprensa brasileira a respeito, inclusive um artigo nosso dado a público por DIRETRIZES (9-10-41), constituindo um curioso conjunto de "opiniões discordantes, quando não totalmente contraditórias que se manifestaram em toda parte", variedade essa que levou a revista a "não coordenar tendências nem estabelecer quadros, mas deixar que as atitudes se

afirmassem livremente, para que pudesse apresentar ao público um aspecto vivo da repercussão de "Fantasia", deixando ao leitor a conclusão". E como leitor, depois de uma excursão pelo número especial, ficamos tentados a concluir, embora nos arriscando a fracassar diante do tumulto... Tumulto que, no mínimo, representa uma vibração de corações, vibração contraditória como todas as vibrações emotivas de bom ou de mau e, no caso, até significativas, visto que não representa frieza ou indiferença, como sucede diante de tantas outras realizações cinemáticas em busca do inédito.

Procuremos, pois, aquela terrível conclusão que "Clima" deixou ao seu leitor, tentando esquematizar o tumulto que a revista reúne numa temperatura variada ao extremo. Para isso, inicialmente, fabrique-mos nosso termômetro com peças básicas tiradas do que sentimos diante de "Clima", número especial impresso e "Fantasia", film, e que nos deram os seguintes apetrechos: Verdade, Fantasia, Clima e Climax. Façamos funcionar agora as peças do nosso termômetro:

VERDADE

1. O film de Disney é mais uma tentativa de música pictórica, pintura musical ou pintura animada e, pouco mais ou menos, dentro de idéias já anteriormente estudadas ou percebidas e que se valorizam diante dos infundáveis recursos de movimento que o cinema proporciona.

2. Essa tentativa só atinge, no film, relativa perfeição, quando se apresenta diante do único caso em que a música se encontra em perfeita interdependência com seu objetivo pictórico, ou seja no *Aprendiz Feiticeiro*, de Dukas, trecho geralmente consagrado entre as opiniões contidas em "Clima".

FANTASIA

Tudo o que sai fora, no film, do acima testado pela primeira peça de nosso termômetro. Com efeito, as opiniões em "Clima" são quase unânimes quanto ao mau gosto das caricaturas do tipo de *Dança das Horas*, de Ponchielli, quanto às li-

berdades inconsistentes do tipo da *Pastoral*, de Beethoven, a par das dificuldades de interpretação do transcendental e, ao mesmo tempo, paradoxalmente humano Bach, tão paradoxal em suas reações diante do público opinador, que nos leva a tomar a sério aquela frase de Oswald de Andrade quando escreve, em "Clima", com aparência de blague, que "a música pertence ao silêncio". Como simples "Fantasia", pois, parece que o film não foi lá das pernas, não encontrou base no tumulto de "Clima", onde julgamos perceber que se exige uma técnica preconcebida para amparar realizações cinemáticas desse gênero, tal como existem muitas outras em pintura, isto é, uma técnica para dar maior consistência às pretensões de qualquer fantasia nesse domínio de pintura movie-tônica (desculpem o hibridismo). E esse aspecto ou sensação nos parece bem concretizado, em "Clima", na seguinte observação de Ruy Coelho: "Fechando-se os ouvidos e abstraído-se as impressões da música, restava apenas um conjunto desconexo de imagens banais, sem ritmo próprio, sem atmosfera afetiva que recompusesse o estado de espírito da peça de Bach".

CLIMA

Instavel e tempestuoso, tanto na revista como no film. Não conseguimos tirar uma temperatura média do conjunto de opiniões em "Clima" e de impressões próprias cinemáticas em "Fantasia"; não nos foi possível, em suma, obter a iso-

termica que, todavia, parece residir no:

CLIMAX

Sim, existe um climax em "Fantasia" e, em "Clima", existe um ponto culminante, um "quê", um "it" sutil que transparece das opiniões da revista e da exibição do film, "it" que convem fixar e que julgamos encerrar tudo o que a realização de Disney abre em perspectiva nesse domínio, uma sugestão deixada como que no ar pelo artista e que contem, ao nosso ver, o verdadeiro clima de "Fantasia", o verdadeiro ponto de conexão entre as várias peças do nosso termômetro e que, aliás, se encontra bem concretizada nas seguintes passagens tiradas dos comentários publicados por "Clima".

"E' a apresentação do "Senhor Som". Na tela escura, um fiozinho luminoso e vertical se insinua. Dir-se-ia um tubo fino de Gás Neon, aceso. Entra, tímido, da esquerda. Hesita, recua. Mas a um convite animoso do locutor, ganha o centro da tela — e começa a exhibir as suas "habilidades". E' uma tenatitiva exquisita, engraçada e principalmente preocupante de estabelecer um "gráfico do Som". De todos os sons — dos instrumentos de corda, de sopro, de percussão. Ele descreve plasticamente a voz de um violino, de um fagote, de uma bateria. E' divertido, sim; mas, principalmente, como eu já disse, preocupante. A gente começa a cismar, a pensar numa porção de coisas que daí podem surgir...

— E' uma brincadeira? um passa-tempo? uma simples curiosidade?

— Mas não foram brincadeiras, passa-tempos, curiosidades que originaram as grandes descobertas, que fizeram Stephenson divertir-se com uma chaleira fervendo e Franklin empinar o seu papagaio de papel-de-seda?..." (Guilherme de Almeida).

"A segunda parte de "Fantasia, mais irregular que a primeira, ainda guarda pelo menos duas criações geniais. Uma é, logo no começo, o Sr. Som, chamado a se manifestar na tela. Ainda aqui, como na Fuga de Bach, é o timbre e o movimento musical que sugestionam a fantasia do desenhista Walt Disney interpreta os timbres com prodigiosa identidade plástico-sonora; e os efeitos de lirismo e de grotesco luminoso são inesquecíveis". (Mario de Andrade).

"Propositalmente deixamos para o fim a coisa mais feliz do film, a única (afora o Aprendiz Feiticeiro) que deveria ser repetida, a única que veríamos com prazer muitas vezes: o retrato do som. Instrutivo, sintético, característico, diverte ao mesmo tempo pela verve com que foi conseguido. Por que não ter apresentado a orquestra inteira numa fantasia final que seria realmente uma fantasia?" (Sergio Milliet).

"O som é tão importante que foi contemplado com uma exibição especial e tratado como um personagem, o Sr. Som, num pequeno interlúdio interessantíssimo e que, de certa maneira, define todo o sen-

tido de "Fantasia". Aparece na tela uma linha colorida que vai interpretando, desenhisticamente, vários sons produzidos por instrumentos diversos. A riqueza dos desenhos é tão grande e o comportamento da linha luminosa tão fiel às menores variações sonoras de timbre, intensidade e altura, que temos a impressão de estar assistindo a fotografias mágicas do som. Ora, a fita é principalmente isso: um processo mágico de fotografar o som, surpreendendo e registrando pela objetiva da imaginação a fisionomia sonora da música, os seus valores aparentes, a sua estrutura, o seu ritmo, todos os seus elementos materiais enfim, numa compreensão muito mais plástica do que propriamente musical". (Alberto Soares de Almeida).

Eis aí, portanto, o clima de fantasia, o seu verdadeiro miolo e que, não se importando com efeitos satíricos, artísticos ou, simplesmente, experimentais, apresentou Disney numa passagem de seu film. O gráfico do som desse modo fotografado e plasmado, isto é, pintado, por assim dizer, em cima das reações gráficas sonoras da orquestra em execução, é que dá margem ao artista para seus devaneios interpretativos passíveis de se comunicarem, através do tipo de música escolhido, ao espectador na platéia, o qual, diante dessa conexão técnica, estará mais apto a vibrar, geral e concretamente. Com efeito, o executante que se exhibe em público, tocando piano, violino ou outro qualquer instrumento, do mesmo

modo que o regente de orquestra num arranjo instrumental ou dirigindo uma peça sinfônica, qualquer deles está sempre sujeito ao mesmo meio de expressão física usado pelo autor na origem, isto é, sua interpretação ou arranjo, embora possa tomar tons pessoais, imaginativos ou fantasistas, estará sempre ligado à alma primitiva da criação e sem base na qual qualquer "Fantasia" parece inconsistente ou pretensiosa. Queremos dizer que os films pictóricos nesse sentido teem de partir de algum princípio básico teórico de gráfico de som, tal como se teem as partituras inicialmente para qualquer arranjo ou interpretação emotiva por meio de instrumentos ou conjuntos vocais ou não. O gráfico do som na tela terá de ser estudado e perfeitamente delineado num quadro para, sobre ele, conforme o lugar e movimento provocado na tela pelos vários timbres durante a execução da música, e em disposições da orquestra que podem variar como outros tantos recursos, ir sendo plasmada a pintura ou desenho ao sabor da fantasia do artista. E' o que já fez em 1932 em Paris, pouco mais ou menos e de forma estática, o pintor e músico Gustave Bourgogne, com as nove Sinfonias de Beethoven e fato que relatamos em nosso artigo para DIRETRIZES. Eis aí, portanto e ao que nos parece, o verdadeiro sentido ou clima de "Fantasia" de Disney, o que o film sugere, o caminho que ele deixou aberto para o futuro, o seu achado...

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

Industrias Reunidas BACCHI

USINA HIDRO-ELETRICA

FÁBRICAS: Macarrão — Cerveja — Gelo — Raspa de Mandioca

MÁQUINAS: Algodão e Arroz — Serraria.

COMPRA E VENDA DE CEREAIS

Avenida Floriano Peixoto — Fone: 435 — BOTUCATÚ

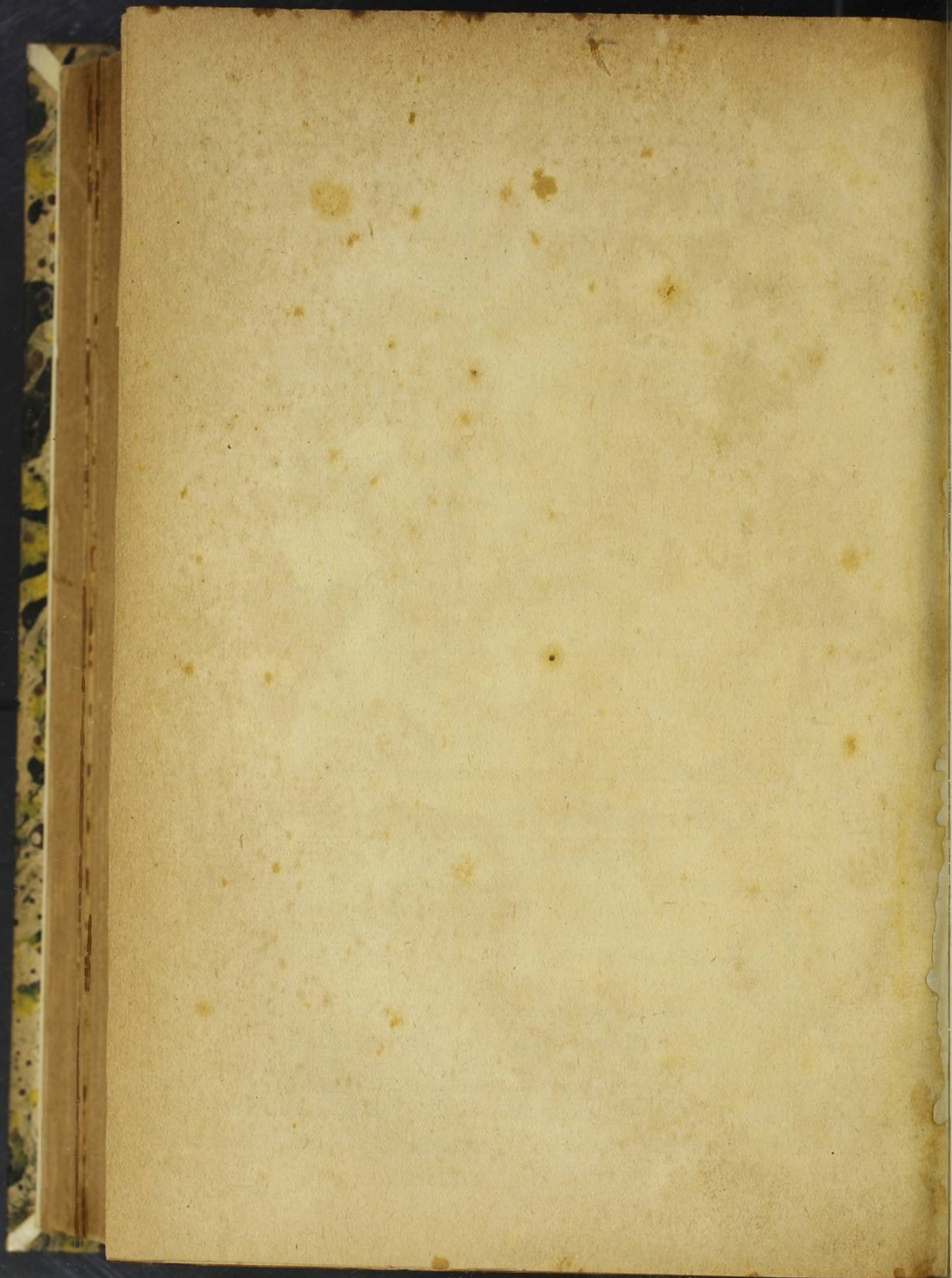


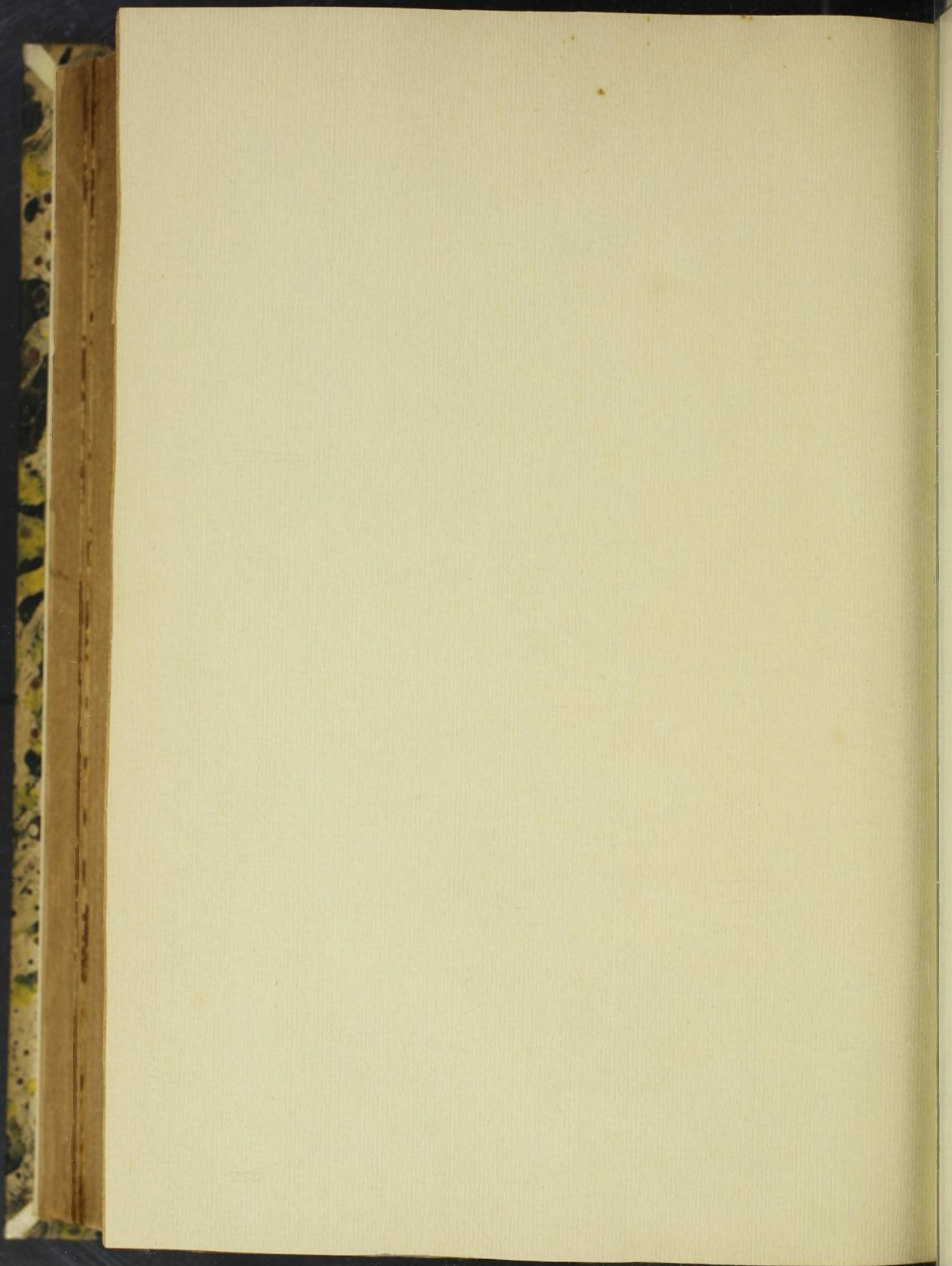
Prefira sempre, em todos os momentos os produtos da

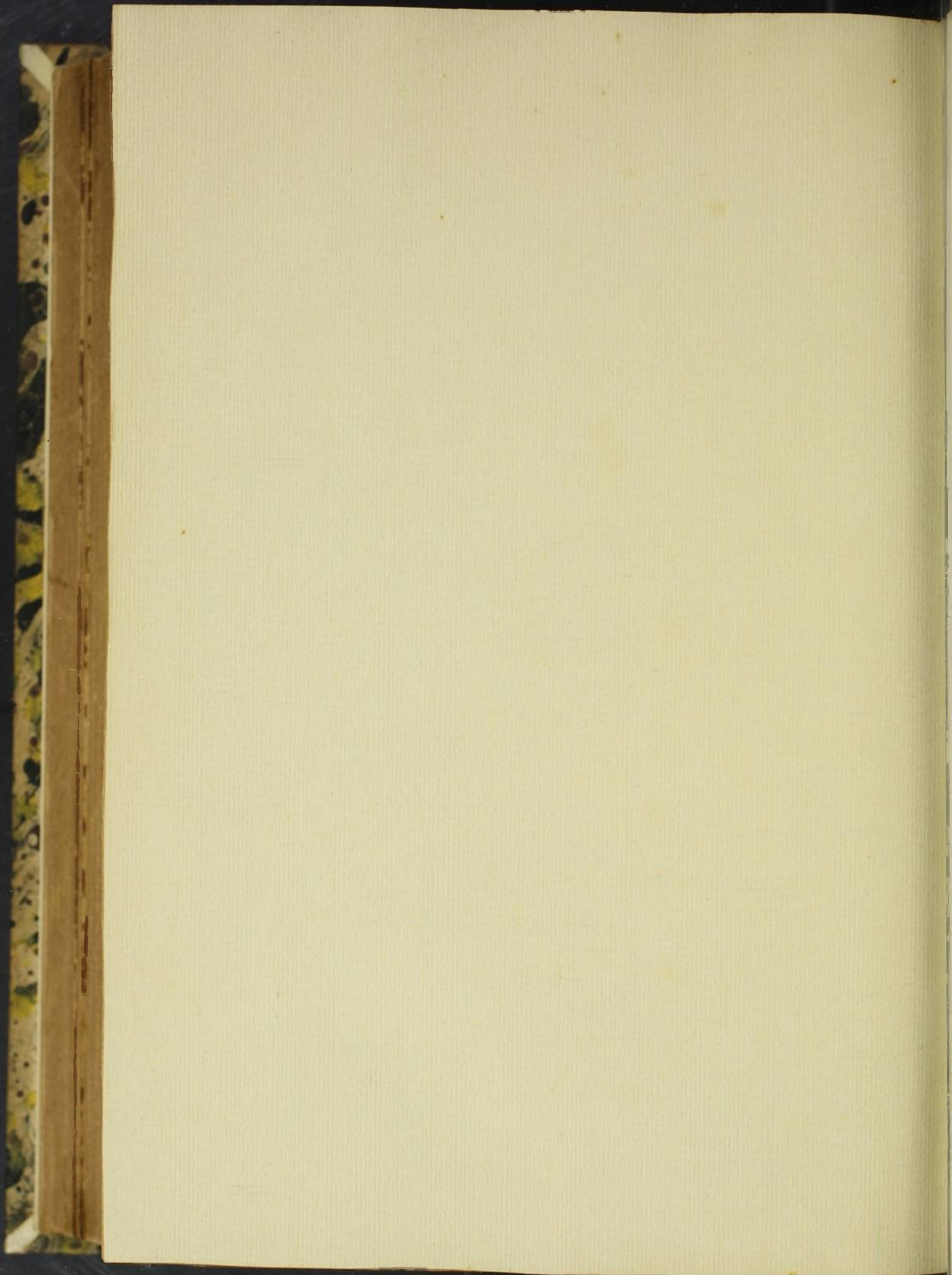
Cervejaria BACCHI

CERVEJAS: “Princesa” — “Pilsen” — “Cristal” — “Moreninha”
— “Bugrinha” — “Munchen” e “Malzbier”

REFRESCOS: “Guaraná” e “Soda Limonada”







4323



