

1363

WILSON LOUSADA

O CAÇADOR
E AS RAPOSAS



OS CADERNOS DE CULTURA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

M. E. C. - D. D. D.	
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO	
BIBLIOTECA	
REG. N.º	1201
E m	14-6-1974

A

José Olympio

e

Francisco de Assis Barbosa



PROSPER MERIMÉE

PROSPER Mérimée, hoje em dia, é um nome relativamente obscuro e esquecido. Estou certo, aliás, de que esse esquecimento justifica-se, de algum modo, em face da obra do autor de *Tamango*. Além disso, a posição de Mérimée, na própria época em que viveu, não foi certamente das mais brilhantes nem das mais sólidas como escritor. Sua obra é discreta, meio fragmentária e dispersiva, embora particularmente lúcida e independente. Mérimée não participou da impetuosi-dade romântica da maioria dos seus companheiros de geração, nem da agudeza psicológica com que um Stendhal construiu a sua glória de romancista. Suas novelas traduzem um romantismo equilibrado, sem arrebatamentos imprevistos, sem mistérios insolúveis, sem profundidade de análises. A sensibilidade do escritor não se descontrola nunca, mantém-se sempre dentro dos limites da razão. Por outro lado — característica pouco romântica — dificilmente Mérimée será encontrado na sua obra de ficção, a não ser, talvez, no personagem Auguste Saint-Clair da novela *O Vaso Etrusco*. Mas essa presença de Mérimée, que no *Vaso Etrusco* utiliza-se de um acontecimento real da própria existência —

seus amores com uma certa Mme. Lacoste — não está suficientemente impregnada de paixão, o que aliás acontece em outras passagens de sua obra. Em *Colomba*, por exemplo, segundo Thibaudet, Mérimée faz do coronel Thomas Nevil e sua filha Miss Lydia, seus porta-vozes, ou antes, os representantes dos europeus cultivados e amadores de emoções fortes e de vida intensa, colocados em face dos costumes primitivos e selvagens da Córsega e dos seus habitantes. Na *Carmen*, Mérimée ocupa o lugar do próprio narrador da história, e assim também acontece no conto *A Venus de Me*. Mas no *Vaso Etrusco*, onde existe uma reminiscência pessoal mais acentuada, diretamente relacionada com a vida amorosa do autor, a aventura de Auguste Saint-Clair é conduzida com toda a fria lucidez de que seria capaz Mérimée, e seu próprio desfecho revela uma boa dose de sarcasmo e ironia. Fora dessas atitudes individualistas mas pouco profundas de quem não quis ou não soube ultrapassar o círculo estreito dos próprios sentimentos, para transformá-los numa experiência de mais largo alcance humano e psicológico, raras vezes encontraremos Mérimée nas suas novelas ou no seu romance. Poder-se-ia objetar, no entanto, que assim procedendo estaria Mérimée muito perto daquela objetividade criadora que todo ficcionista deve cultivar,

ou então que ele superou os processos mais comuns ao romantismo como escola literária e estado de espírito ao mesmo tempo. Mas a objetividade, no caso, não quer dizer que o romancista deva construir uma obra de arte, onde os personagens e os seus impulsos psico-

gícos desempenham o papel principal, sem dela participar com todos os recursos da imaginação e da própria experiência. Transmitindo a cada personagem o máximo de suas possibilidades como artista e como homem, participando de cada um deles e de todos ao mesmo tempo» o escritor de ficção pode ser objetivo sem precisar construir sobre o vazio, ou cair em cheio no puro virtuosismo gratuito. Nesse sentido, aliás, Mérimée colocou-se numa posição que nem é a do romântico puro nem também a de um verdadeiro realista. Ficou entre uns e outros, da mesma forma que seu amigo Stendhal, embora sem possuir como este as virtudes fundamentais de um grande romancista. Julgo, aliás, que Mérimée deve ser situado na categoria de um romancista "manqué", sem que influa nesse julgamento o fato de ter sido ele autor de algumas novelas e contos de certo mérito, e de um romance — *Crônica do reino de Carlos IX* — positivamente fraco como romance e como obra de arte. No seu caso, as deficiências do romancista já transparecem nas próprias novelas, não decorrendo, portanto, como se poderia pensar, exclusivamente da malograda tentativa de romance histórico que é a *Crônica do reino de Carlos IX*.

O novelista, posterior ao romancista, e naturalmente superior a este, demonstra-nos bem que o Mérimée autor da *Carmen*, das *Almas do Purgatório*, da *Venus de Ule*, de *Colomba*, de *Mareo Falcone*, de *Tamango* ou do *Vaso Etrusco*, jamais alcançaria aquele plano de imaginação psicológica, de capacidade romanesca ou de desenvolvimento de uma experiência pes-

soal, que fazem os mestres no gênero da criação por excelência. Mérimée, a exemplo de Stendhal, de quem o aproximam certos críticos, tomava seus temas às crônicas ou à observação direta, analisando de preferência paixões violentas e seres primitivos, como por exemplo na *Carmen*, em *Mateo Falcone* e em *Colomba*. Mas, ao contrário do autor de *La Chartreuse de Parme*, Mérimée não fazia nenhuma concessão à sensibilidade romântica, tão visível por exemplo na história de Fa-bricio del Dongo e da duquesa de Sanseverina. Suas novelas destacam-se geralmente pela sobriedade de construção e de estilo, pela ausência de romanesco e de sentimentalismo. Nesse sentido, aliás, Mérimée é bem um escritor do século XVIII, embora esse mesmo século nos tenha dado *A Nova Heloisa*, de J. J. Rousseau. No entanto, a aproximação que já tem sido feita entre Mérimée e Stendhal, é considerada por André Rousseaux, por exemplo, como excelente ponto de partida num estudo da obra do autor da *Carmen*, mas para sublinhar diferenças e não semelhanças entre ambos. Mérimée, observa o crítico, é um verdadeiro burguês com todas as qualidades e defeitos dessa posição. Deixando um lar tranquilo e feliz, sua vida prosseguirá numa legítima ascensão burguesa: a escola de direito, o funcionalismo público, o Instituto, a Academia e, finalmente, o senado de Napoleão III. Stendhal, ao contrário, conheceu bruscas oscilações de vida, acompanhou Bonaparte como simples oficial, participou da campanha da Rússia, desempenhou funções relativamente mediócras e apagadas. Lutou, portanto, na expressão de

Rousseaux, contra a família e contra a sociedade, e o seu Julien Sorel nunca foi uma criação abstrata ou simplesmente inventada. Além do mais, se existia em ambos uma admiração muito grande pelo século XVIII, uma indiferença quase absoluta pela religião e um gosto bastante pronunciado pelo estilo claro e sóbrio, Stendhal, ao contrário do autor de *Colomba*, possuía um temperamento ardente, apaixonado, verdadeiramente romântico até onde a razão fazia valer os seus direitos. Daí os aspectos sentimentais e melodramáticos por demais visíveis era *La Chartreuse de Parme*, principalmente no que se refere aos amores de Fabricio del Dongo e Clélia Conti, aspectos esses que jamais encontraremos na obra de Mérimée. Por isso mesmo, distingue André Rousseaux: "Si c'est être classique que de ne pas laisser le champ libre aux mouvements des sens du coeur, il n'est pas douteux que Mérimée ait été, dans sa vie autant que dans son oeuvre. Mais si la grandeur d'un classique se mesure à la valeur du temperament que met en oeuvre une intelligence, je me demande si les réussites les plus parfaits de Mérimée lui permettent d'accéder à cette grandeur-la. La comparaison avec Stendhal fournit peut-être une dernière mise au point: elle enseigne à ne pas confondre la force d'un homme qui sait juger son coeur et la precaution de celui qui craint de le donner".

Sem dúvida alguma, o crítico de *Le Monde Classique* analisou com inteligência a posição de Mérimée, que não parece estar na categoria de um verdadeiro clássico quanto ao estilo, à forma ou às idéias. Que ele tenha sido um herdeiro das tradições literárias do

século XVIII, não é duvidoso. Mas que possa ser colocado no mesmo nível dos grandes ficcionistas franceses seiscentistas e setecentistas, já é menos provável. Romântico sem os condenáveis excessos da escola, despojado de qualquer brilho falso, amigo das tonalidades discretas, Mérimée continuou em pleno século XIX as melhores tradições da literatura francesa de setecentos, principalmente nos seus aspectos estilísticos e formais de clareza, precisão, simplicidade e sobriedade. Não obstante essa tradição de ordem literária e artística, igualmente recebida e continuada por Stendhal, Mérimée afastou-se do autor de *Armance*, principalmente no que se refere ao temperamento, frio e impassível num e ardente e apaixonado no outro. Isto não impediu, aliás, que ambos fossem racionalistas e agnósticos, um cético e outro pessimista. Pessimista foi Stendhal, que no entanto foi capaz de uma admiração apaixonada e quase religiosa por Bonaparte, seu imperador e seu ídolo. Mérimée, ao contrário, foi incapaz de admirar, de exaltar-se, de sair de sua impassibilidade e frieza meio céticas. Sua vida, como já se viu, foi um modelo de regularidade burguesa, de pacífica ascensão terminada numa cadeira senatorial graciosamente ofertada por Napoleão III. Chefe de gabinete de dois ministerios, inspetor geral dos monumentos históricos, membro da Academia Francesa na vaga de Charles Nodier e, afinal, senador por influência direta de Eugênia de Gontijo, eis aí um quadro que se opõe de maneira radical à existência mais obscura de Stendhal, soldado de Bonaparte que não esquece a glória, o nome e a época do chefe bem amado.

Essas desigualdades, entretanto, não impediram que Stendhal influenciasse Mérimée, vinte anos mais jovem do que o autor de *Lucien Leuwen*. Em 1821 ou 1822, Mérimée conhece Stendhal nos salões e cafés de Paris, contando então o primeiro 19 e o segundo 39 anos de idade. Por essa época, Stendhal publicava o seu *De l'Amour* (1822), seguindo-se *Arma/ice* (1827), *Le Rouge et le Noir* (1831) e, finalmente, *La Chartreuse de Parme* (1839). De Mérimée, a primeira obra de ficção a aparecer foi a *Crônica do reino de Carlos IX* (1829), vindo depois *Mateo Falcone* (1829), *As Almas do Purgatório* (1834), *A Venus de Ille* (1836), (que o próprio autor considerava sua obra prima), *Colomba* (1840) e *Carmen* (1846). Embora alguns críticos considerem a *Venus de Ille* urna excelente prova das melhores virtudes de ficcionista de Mérimée, não há dúvida que a obra que mais de perto o identifica com Stendhal é a novela *Colomba*, dramática história de vingança passada na Córsega. Não só pela sua qualidade como obra de arte literária — concisão da narrativa, qualidade do estilo, excelente composição — como também pelos seus aspectos psicológicos, *Colomba* revela a maneira stendhaliana de caracterizar os personagens, de analisá-los com a liberdade do romântico e a fria lucidez do realista que desperta. Mérimée, no entanto, apesar de romântico nos aspectos fundamentais, procura ser objetivo e impessoal, temeroso do ridículo e da sensibilidade exagerada, do mesmo modo que Stendhal, de quem dizia Sainte-Beuve: "En tout, *la peur d'être dupe* le tient en échec et le domine : voilà le défaut. *Son orgueil*

serait au désespoir de laisser deviner ses sentirrrents". No entanto, aconteceu com Stendhal exatamente aquilo que o preservou para os nossos dias, isto é, essa exagerada suscetibilidade não se manteve integralmente nos seus romances. Em vão ele se esforça por esconder-se — o temperamento romântico sobrepuja quase sempre o racionalista, o lúcido e frio analista das paixões humanas. Sempre temeroso do ridículo, Stendhal ocultou-se sob vários pseudônimos e chegou até quase ao plágio. Também Mérimée teme o ridículo, teme ser enganado, proclama a sua divisa — "Sou-viens-toi de te méfier" — e explica o seu temor : "Dans notre jeunesse, nous avions été choqués de la fausse sensibilité de Rousseau et de ses imitateurs. Il s'était fait une réaction exagérée, comme c'est l'ordinaire. Nous voulions être forts et nous nous moquions de la sensiblerie". Todavia, essa vontade de ser forte, anti-sentimental, impessoal e objetivo, acabou destruindo em Mérimée o sentido do romanesco, a naturalidade, o espírito de análise humanizado pela compreensão, o frêmito interior que anima personagens como Fabrício e Julien Sorel. Por isso mesmo, talvez, seus personagens nunca são citados como símbolos ou exemplos, e vivem eternamente presos às páginas em que foram criados, ao lado de outras figuras de menor importância. Mérimée, na verdade, está ausente de todos eles, não lhes transmite aquela flama capaz de transformar uma criação literária numa criação humana. Pois a grande virtude do romancista não consiste em viver apenas num determinado personagem.

Ao contrário, *ele* deve viver em todos os personagens, multiplicar-se, desdobrar-se em mil experiências, atitudes e paixões, com a mesma intensidade com que se dedica à criação de um só. Aí está, portanto, reelizado aquele equilíbrio entre a participação e a objetividade do romancista, entre o pessoal e o impessoal no terreno da ficção, equilíbrio que Mérimée não chegou a atingir e que Stendhal transformou numa das razões da sua grandeza como escritor.

A TRAVÉS dos romances e contos de Lima

Barreto, ainda os menos significativos e importantes, qualquer leitor inteligente e observador poderá obter diversas imagens da cidade em que nasceu e morreu o autor de *Policarpo Quaresma*, cidade que êle muito amou, principalmente no que se refere aos usos e costumes de sua gente, à sua paisagem física, aos seus tipos humanos mais característicos ou comuns na grande massa anônima do povo. O Rio de Janeiro que Lima Barreto deixou fixado nos seus romances e contos, e num e noutro gênero com o mesmo vigor e penetração, situa-se no tempo entre os começos da república e a primeira guerra mundial. Uma cidade, portanto, ainda mesquinha e atrasada nos seus aspectos urbanísticos — na sua arquitetura, nos seus meios de transporte, no seu desenvolvimento industrial e comercial, nos seus divertimentos e prazeres. Por outro lado, será conveniente acentuar que o Rio de Janeiro de Lima Barreto nunca foi o Rio dos bairros aristocráticos ou tidos como tais. Êle amou, principalmente, e descreveu com uma certa ternura desolada, o Rio pobre e humilde dos subúrbios de ruas esburacadas e tortuosas, de ca-

gas miseráveis, de lama e escuridão, e as criaturas envolvidas por essa tristeza toda. Suas personagens pertencem em geral à pequena burguesia ou ao proletariado. São criaturas humildes cujos destinos obscuros ou desgraçados o romancista procura analisar e fixar com ternura e piedade, às vezes, reservando em geral a sátira e a ironia para os burgueses que ele tanto detestava, para as personagens que incarnavam, a seus olhos, os males e vícios da sociedade que o repelira e esmagara com a sua indiferença, o seu egoísmo, os seus preconceitos ridículos ou maus.

Identificando-se com esse mundo triste e incolor, a que de fato pertenceu pelo nascimento e um pouco pela vontade, Lima Barreto não queria saber do mundo burguês que tanto satirizava, mas que talvez fosse a meta sonhada dos seus secretos e ignorados desejos. Por isso, naturalmente, seus romances e contos não nos dão uma imagem completa da cidade, que êle voluntariamente limitou ao começo dos trilhos da estrada de ferro, ali na Praça da República e adjacências, com uma ou outra furtiva incursão pelos redutos da boêmia no centro urbano propriamente dito. Além dos subúrbios, Lima Barreto nada mais enxergava. Detestava Botafogo, o bairro aristocrático da época, e nunca fez qualquer referência à Tijuca, outro esconderijo da burguesia carioca. Em consequência, sua visão do Rio ficou circunscrita a um cenário fixo, a um grupo humano de reduzida capacidade econômica. Por isso mesmo, talvez, seus contos e romances poucas informações oferecem a um leitor curioso sobre os

costumes e hábitos alimentares da época, tanto mais que o próprio Lima Barreto, ao que parece, jamais chegou a ser um *gourmand* ou *gourmet*, e muito menos um sensual, uma criatura de sentidos aguçados para o que a vida nos proporciona de mais agradável. São quase nulas as referências que encontramos em sua obra quanto aos hábitos alimentares do tempo em que viveu, quanto aos prazeres da mesa a que se entregassem suas personagens. Uma ou duas linhas aqui e ali, vagas alusões a esse ou àquele prato mais encontrado nas mesas pobres e remediadas, eis tudo o que se pode colher no autor de *Isaiás Caminha* a propósito da alimentação. Todavia, essa parcimônia de informações tem sua razão de ser.

Inicialmente, levando-se em consideração o ambiente humano que vamos encontrar nos romances de Lima Barreto, ambiente pobre e às vezes quase miserável, não se poderia esperar outra coisa. Quase todas as personagens do revoltado amanuense da Secretaria da Guerra, com exceções, naturalmente, são criaturas desprovidas de recursos em dinheiro. Vivem de expedientes, umas, de magros vencimentos da burocracia estatal, outras. São pequenos funcionários públicos anônimos, militares obscuros de diversas milícias, cantadores de modinhas, malandros, jogadores, jornalistas sem tostão, negociantes suburbanos de pequeno capital, operários, etc, todo um mundo enfim de gente que vive apenas biologicamente.

A pobreza, em conseqüência, é o estigma principal dessas criaturas, o sinal que as distingue do resto da humanidade mais feliz que se alimenta fartamente todos

os dias. e goza de todos os outros prazeres que o dinheiro pode oferecer. Comer, portanto, e comer bem, para essa gente não seria muito fácil, como ainda não é. Alimentam-se, é claro, dentro das possibilidades de cada um, mas apenas o necessário para a sobrevivência física, e ainda assim dentro dos padrões gerais a que se subordinavam, ou de acordo com a educação de cada um e as tradições culinárias já arraigadas em quatro séculos de influência lusa e africana. Desse modo, pois, levando-se em conta a deficiência de recursos em dinheiro das personagens de Lima Barreto, ou da maioria delas, é natural que o romancista pouco se preocupe em discriminar sua alimentação, com os requintes de um conhecedor ou apreciador dos prazeres da mesa. Dessas personagens, por sinal, muitas comem apenas uma vez por dia magras e deficientes refeições, e ainda assim com os maiores sacrifícios imagináveis.

Recordemos, por exemplo, o pobre Isaias Caminha na sua penosa luta pela vida no Rio de Janeiro, longe da família, sozinho contra a hostilidade geral do ambiente, desesperado em busca de um emprego. Nas suas confissões, relatando as horas difíceis pelas quais passara, êle declara : "Enquanto êle (Agostinho Marques) esteve no Rio, deu-me roupas; tive com que pagar o quarto e o dinheiro para comer com o intervalo de quarenta e oito horas. Um belo dia, porém, disse-me que ia para fora, para um Estado do Norte tratar de negócios, demorando-se dois ou três meses. Foi uma grande época de fome e sofrimento na minha vida". Ainda a propósito de um amigo ocasional,

nesse mesmo período difícil de sua vida, o Abelardo Leyva, diz Isaías Caminha : "Ganhava noventa mil réis no Centro dos Varredores, gastava vinte e cinco no quarto e o que sobrava era mais para as coisas de *toilette* do que para a sua alimentação". E nesse clima, aliás, desenrola-se quase todo o romance, isto é, sem alusões a hábitos alimentares, a preferências culinárias, a restaurantes famosos no Rio de então, salvo o episódio da morte do cozinheiro francês, Charles de Foustangel, elogiado no livro como um verdadeiro artista do tempero. Contudo, esse episódio de *Isaías Caminha* foi introduzido no livro apenas para acentuar-lhes os traços caricaturais, a sátira que todo êle é na verdade. Não serve como elemento informativo ao pesquisador, é um simples acessório na trama do romance e, portanto, não o caracteriza do ponto de vista em que está colocado o leitor de Lima Barreto. Por outro lado, concorrendo ainda para a ausência de observações minuciosas sôbre alimentação na obra de Lima Barreto, acrescenta-se o fato de que quase todos os seus romances e contos revelam mais espírito de análise psicológica do que mesmo observação de costumes, de minúcias da vida carioca nas suas diferentes manifestações cotidianas. As personagens do *Isaías Caminha*, por exemplo, do ponto de vista da alimentação, andam mais às voltas com o café, o chá, o chocolate, os vinhos, os licores, etc, do que mesmo com almoços e jantares mais ou menos fartos e sistemáticos. Aliás, segundo parece o próprio Lima Barreto nada tinha de voluptuoso, de sensual, mesmo em imaginação, e essa sobriedade (quanto aos alimentos e não quanto ao álcool), deveria com certeza

refletir-se nos seus livros. Seu realismo, nesse sentido, nada teria daquele realismo de Eça de Queiroz, por exemplo, que se compraz em descrever-nos, com opulência verbal e requintes de legítimo conhecedor, às vezes, e muitas outras visando apenas satirizar ou criticar certas preferências alimentares de sua terra e sua gente, esplendidas ceias, jantares ou almoços em que tomam parte suas personagens, discriminando iguarias, transmitindo-nos as sensações de prazer que elas provocam, criando enfim uma atmosfera que chega a suggestionar o próprio leitor mais guloso ou mais imaginativo. E nesse sentido os livros do romancista português estão cheios de exemplos. Recorde-se, nessa ordem de idéias, ao acaso de um folhear apressado, o episódio do *Primo Basílio* em que Leopoldina, a amiga de Luiza, pede, num jantar em casa desta, um bom prato de bacalhau assado acompanhado de alho, regando o petisco com azeite e bebericando goles de vinho. Toda a cena do jantar, aliás, descreve-a Eça de Queiroz com realismo e voluptuosidade, e parece-nos estar a ver as duas mulheres em torno da mesa, as iguarias, os temperos, o vinho e a champanha dourada nas taças de fino cristal. Mas não é só no *Primo Basílio* que iremos encontrar exemplos dessa espécie. Em quase todos os romances de Eça de Queiroz aparecem-nos cenas idênticas, minuciosas, sensuais, animadas como se as tivéssemos diante dos olhos, e todas elas proporcionando-nos sempre informações objetivas e interessantes sobre costumes e preferências alimentares da época, gostos populares ou aristocráticos, influências francesas,

etc. Em Lima Barreto, entretanto, não será possível encontrarmos observações idênticas. O romancista carioca é sóbrio, ou antes parco, nessas descrições de ordem culinária. No *Policarpo Quaresma*, seu maior romance, em 297 páginas de texto, são raras e pouco importantes as alusões à alimentação, destacando-se entretanto a observação que êle nos faz, à página 82, sobre a sociedade suburbana: "Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne seca, muito ensopado — aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção". Realmente, a mesa farta parece constituir, ainda hoje, certo motivo de vaidade, de distinção, separando as classes entre os que almoçam e jantam todos os dias, e os que comem só uma vez em vinte e quatro horas, ou nem isso. Mas não há dúvida que essa observação de Lima Barreto perde-se vagamente na trama geral do romance, como ainda se perdem várias outras aqui e ali. No começo da história, por exemplo, ficamos sabendo que era hábito do Major Quaresma comprar vez por outra frutas, queijo e pão, hábito muito burguês que continua imutável em nossos dias, e também que o manso burocrata jantava às vezes sopa e frango, este, por caprichos de patriotismo, acompanhado do nacionalíssimo guando e não do habitual e estrangeirado *petit-pois*. No mais, pouco informa Lima Barreto, a não ser que o famoso cantador de modinhas e exímio violonista Ricardo Coração dos Outros, almoçava comumente café e pão e jantava, com certeza bem parcamente, nas tascas sujas e encardidas

do longínquo subúrbio onde morava. Contudo, dado o caráter do Major Quaresma, com a sua idéia fixa de nacionalismo a todo custo, é estranho que Lima Barreto não o tenha mostrado também patriota em relação à culinária, salvo a pequena alusão já feita no que se refere à troca do *petit-pois* pelo guando. Porque nesse caso o pobre Quaresma, radical como era, não poderia aceitar nem a cozinha lusa nem a africana, para ficar integralmente com a dos nossos antepassados indígenas.

Se no *Policarpo Quaresma* são raras as alusões à alimentação habitual do carioca, no *Gonzaga de Sá* elas praticamente não existem assim como não existem referências aos restaurantes da moda, às ceias boêmias, etc, apesar de um capítulo do livro, o oitavo, intitular-se pomposamente — *O Jantar*. Mas o leitor, apesar do título, não fica sabendo o que saboreavam os convivas, contentando-se enfim com a informação do romancista, à página 114, que se podia jantar, naquela época, na rua da Carioca, apenas por seiscentos réis. Mas o mundo de Lima Barreto não era evidentemente um mundo sensual, nem o romancista um voluptuoso, como já foi dito linhas atrás. Pobreza e amargura, dores e sarcasmos eis o que êle nos oferece. Seus heróis quase jejuavam na maioria das vezes, apesar de um ou outro festim mais ou menos pantagruélico de galinha assada e carne de porco, de feijão e arroz com pirão de fubá de milho, empadas e sanduíches, a que êle faz menção às páginas 75, 81 e 125 de *Clara dos Anjos*, novela onde as personagens pertencem realmente ao proletariado suburbano, onde de raro em raro se compra

um quilo de feijão ou meio quilo de carne seca nos armazéns, mas onde também se bebe imoderadamente a legítima cachaça nacional, com que se perdeu e com que procurava afogar sua angustia e seus recalques, esse desesperado mestiço de talento que se chamou Afonso Henriques de Lima Barreto.

A

OBRA de romancista de Theodore Dreiser, embora subordinada de um modo geral à reação naturalista de fins do século passado, deve ser analisada em função desse e de outros pontos de vista, tomados em conjunto. Entre esses pontos de vista, o do puritanismo merece relevo especial, por ter sido objeto de severa crítica por parte do romancista de *Uma Tragédia Americana*, fora dos limites da sua obra de pura ficção. Entretanto, o reconhecimento do puritanismo como uma das mais poderosas influências exercidas sobre a literatura americana, fazendo-a reagir, não significa que essa influência se tenha manifestado de forma panfletária, ou, o que seria ainda mais lamentável, de maneira a reduzir toda a potência criadora dos maiores escritores norte-americanos. A reação manifestou-se, inúmeras vezes, através do humorismo e, outras tantas através das mais desesperadas explosões de complexos, recalques e angústias. E o grande valor dessas explosões, ainda hoje observadas na obra de um William Faulkner, por exemplo, é que elas são na maioria dos casos inconscientes, não premeditadas, espontâneas. Por isso mesmo, aliás, pode dizer-se que, ao espírito puri-

tano que tão decisivamente pesou sobre o estilo de vida norte-americano, do século XVII ao século XIX, deve a sua literatura o aparecimento de ficcionistas do porte de Hawthorne, James, Howells, Wharton, Melville, Allan Poe e outros. Isto é, o puritanismo agiu como uma espécie de fermento na massa do romance americano, como força de contraste, como oposição ao conformismo e à rotina. Foi, portanto, uma força criadora e afirmativa, e não uma força destruidora e negativa. Evidentemente, essa ação de contraste só poderia obter resultados felizes e positivos sobre aqueles escritores que, individualmente, pessoalmente, se opunham a esse estado de coisas. Quanto aos que comungavam nesse estilo de vida, e que com tal ambiente se identificavam de maneira absoluta, a ação do puritanismo só poderia desenvolver-se em outros sentidos, mas nem por isso, é claro, menos fecunda em resultados positivos entre os que, realmente, conseguiam ultrapassar a mediocridade criadora.

Também na obra de romancista de Theodore¹ Dreiser, tão densa de sugestões e exemplos, ao lado do seu naturalismo, do seu determinismo é de toda conveniência acrescentar-se a influência do puritanismo como uma das forças que mais a condicionaram e lhe deram a riqueza de tons, o vigor da expressão e a profundidade das emoções. A reação de Dreiser, no entanto, não se manifestou pelo humorismo. Nada mais distante do humorismo que a obra desse descendente de alemães, pesado, sólido, sem concessões, mas apesar de tudo às vezes quase genial nas suas lentas análises

(ja alma humana. Dreiser foi apenas um puro naturalista, e como naturalista reagiu e ergueu seus personagens. Na sua obra, aliás, observam-se também algumas dessas desesperadas explosões do inconsciente, a colocação em foco de certos complexos, as angústias mais secretas da criatura humana, o crime. Quase todos esses problemas êle situa em seus romances: em *The financier*, *The Titan*, *The Genius*, *An American Tragedy*.

Seus problemas de romancista, entretanto, além das influências já observadas, ainda podem ser colocados sob a pressão de outras circunstâncias, como a do puritanismo, de ordem não propriamente literária. Quero referir-me às suas raízes germânicas pouco aprofundadas no ambiente americano. Dreiser nasceu em Indiana, Estados Unidos, em 1871, porém filho de pai alemão, católico e fugitivo do serviço militar em sua terra de origem, e de mãe americana, de origem eslava. A família, bastante numerosa, treze filhos, era pobre e sofria grandes dificuldades. O pai, na opinião do romancista, era um fanático e um tirano nas relações com os rapazes e as moças. Da sua infância e adolescência, aliás, Dreiser guardou profundas recordações. Nos seus romances irá revivê-las algumas vezes, principalmente em *Jennie Gerhardt*, na figura de William Gerhardt, operário alemão fundidor de vidro. Entretanto, embora a infância lhe tivesse corrido triste e difícil, Dreiser, como observa Carl Van Doren, não adquiriu "o sentido compensador do conflito de classes. Em lugar de indignar-se contra o mundo da ordem, do luxo

e da beleza, desejava esse mundo". Esse desejo de um mundo colocado muito acima das possibilidades de rapaz pobre e de origem humilde, que também encontramos fixado num personagem secundário de *Jennie Gerhardt* — no filho mais velho de William Gerhardt — em quase todos os tipos dos seus livros a escalada para o êxito, define muito bem a posição de Dreiser em face da vida. Êle nunca será um revolucionário ou um revoltado contra o mundo do prazer e dos bens materiais. O conceito darwinico da luta pela vida em que o mais fraco é esmagado pelo mais forte, irá também pertencer-lhe de algum modo. Daí o seu naturalismo típico, positivo e às vêzes cruel. Na literatura americana, aliás, êle foi o mais completo dos naturalistas, sucedendo aos iniciadores da escola — Kamlin Garland, Stephen Crâne, Frank Norris e outros. Com êle, o naturalismo americano chegou ao apogeu e nada mais produziu de realmente grande. Entretanto, o determinismo de Dreiser, o seu conceito da vida como uma luta pela sobrevivência, nao o levaram de modo algum a uma exaltação do homem forte, ao super-homem nietzscheano. Ao contrário, seus personagens quase sempre caem vencidos, humilhados, reduzidos ao mais miserável destino. Por outro lado, sua obra de romancista, e esse é o terceiro ponto a ser encarado pelos críticos num estudo de conjunto, não foi projetada para o futuro nem representa uma volta ao passado. Seus romances guardam a marca do tempo, o tom da vida americana dos fins do século XIX. Desse período febril de crescimento de uma nação, de luta

pelo dinheiro, de conquista de posições e poder, de fé na religião do êxito pessoal, do mais desenfreado individualismo. Delírio de lucros, de vitória a qualquer preço, de otimismo, de puritanismo. E os seus personagens, individualmente, psicologicamente, também pertencem êsse clima, estão identificados com esse ambiente, os bons e os maus (que Dreiser, aliás, não discrimina nem aponta), os felizes e os infelizes, os vencidos e os vitoriosos, sem que essa identificação chegue a diminuir a intensidade psicológica de cada um, como simples criaturas humanas, em face da arte literária. Por isso mesmo, todas as criaturas dos seus romances, embora o escritor lhes dê um clima social definido e caracterizado, nunca deixam de viver seus dramas pessoais, independentemente dos conflitos sociais que se desenvolvem à sua volta. Nenhuma delas esquece a própria personalidade, nenhuma é apenas uma conseqüência dos conflitos de classes. Isto é verdadeiro, tanto para Carolina como para Jennie Gerhardt, para Hurstwood como para Cowperwood, para Witla como para Clyde Griffiths. E por isso mesmo é ainda Van Doren quem explica : "*An American Tragedy* refere-se a uma civilização e a uma tragédia individual. E' uma documentação do nosso tempo e o estudo de um tipo modelado, impelido e destruído pelas circunstâncias". Esse o motivo, aliás, porque Dreiser nunca foi um revolucionário, socialmente falando. Porque nunca odiou o grande mundo do luxo e do prazer, porque nunca se deixou levar, por impulsos teóricos, em direção ao mundo da miséria e da tristeza, na atitude de um re-

voltado. A ambos os mundos tratou como romancista, como um artista, na verdade lúcido e frio demais, mas nem por isso sem emoção e beleza. Seus personagens apenas vivem a vida, vivem-na totalmente : como criminosos, como tarados, como prostitutas, como sedutores, como são enfim. Muitos deles foram transportados da vida real para o plano da ficção, e isto aconteceu com o Clyde Griffiths, da *Tragédia Americana*, com o Cowperwood, do *Financeiro*, com o velho Gerhardt, de *Jennie Gerhardt*, com a Carolina, de *Sister Carrie*. Por isso, também, Dreiser não os julga em função do meio social a que pertencem, não explora o conflito entre o capital e o trabalho, entre a operária seduzida e o herdeiro milionário. Seu pessimismo não consente num julgamento em nome de uma verdade arbitrária, de uma verdade convencional em face do realismo da vida. E por isso, também, seus romances sempre despertaram, nos Estados Unidos, uma onda de oposição, de combate, de surda hipocrisia. Oposição em nome da moral, a mais comum, e até oposição em nome do patriotismo quando o acusaram, de germanófilo, durante a primeira guerra. Ele próprio, no prefácio de *Carolina (Sister Carrie)*, o primeiro dos seus livros editados no Brasil, e também o seu primeiro livro (1900), revela alguns aspectos dessa luta subterrânea entre o romancista, de um lado, e o público e os editores, de outro lado. "Pedem-me com frequência, que conte as provações e atribulações que acompanharam a publicação da minha primeira novela — *Sister Carrie*. O interesse que tal historia tem atualmente para mim

reside no facto de ser ela como que um quadro dos tabus morais da época, refletido pelas condições editoriais que tornaram possível uma experiência como a que fiz em relação a *Sister Carrie*".

Esse julgamento do romancista, a propósito do seu livro de estréia, não deve influenciar-nos a acompanhá-lo sem restrições. *Carolina*, na verdade, é um romance de 1900, e um romance que se definiu exatamente pelo naturalismo. Tecnicamente e socialmente, portanto, seria um livro ultrapassado, um livro que o tempo reduziu a menores proporções, tanto na obra do próprio romancista como na evolução do gênero em todas as literaturas. Contudo, ao lado da expressão social, existe no romance uma expressão psicológica e humana, um conjunto de valores éticos e estéticos que nos transmitem, a quase meio século de distância, uma sensação inesquecível de vitalidade. Não estamos, por isso mesmo, diante de uma obra fora de tempo, de um romance amortalhado pela *moda literária* de um simples documentário social. O que existe de transitório em *Carolina* é o acessório, o pormenor, o retrato físico de uma época, a técnica, talvez. Os problemas humanos que o romancista colocou em debate, estão absolutamente acima dos problemas sociais. Nem se diga que o livro reflete apenas "os tabus morais da época", a reação do escritor diante de um estado de coisas contrário à sua filosofia da vida. O romance é tudo isto e mais uma representação do artista literário que foi Dreiser, fiel a sua concepção do homem e da própria arte a que se dedicou. E essa fidelidade do

escritor ao que existe de perene no ser humano, garantiu ao livro uma sobrevivência que muitos revolucionários da arte da ficção talvez não consigam alcançar.

Carolina, assim como *Jennie Gerhardt*, é a história de um caráter feminino, que o romancista contou sem paixão, mas também sem simpatia. Carolina Meeber é a criatura que pecou, segundo um convencionalismo moral definitivamente assentado, mas que o romancista considera, apenas, uma criatura que viveu. No romance, aliás, ela aparece como a figura em torno de quem giram todos os demais personagens. Mas na verdade Dreiser não conseguiu fazê-la assumir, aos nossos olhos, essa posição de primeiro plano, do ponto de vista literário ou mesmo humano. Hurstwood é o verdadeiro personagem principal, a sua mais bela criação. Sua presença domina o livro do princípio ao fim, seu drama apaga toda a história de Carolina. Todavia, para o romancista ambos são indispensáveis ao desenvolvimento do tema. E ambos, também, estão seguramente modelados pela filosofia de Dreiser que, embora chegue ao patético na composição do personagem Hurstwood, nada lhes concede. Hurstwood, ao lado de Carolina, representa aquele que não conseguiu sobreviver, o que se deixou levar pelo amor numa valorização excessiva de um valor convencional. E', portanto, a negação do homem forte, do homem realista, do homem que sabe ambicionar e desejar. Carolina, ao contrário, embora o romancista não chegue a tirar conclusões, a tomar partido, é a criatura que vive, ambiciona, deseja e luta. Carolina não julga nem analisa os valores da vida se-

endo uma escala prèviamente determinada. Parece antes confundir todos os valores sem dar precedência qualquer um deles em particular. E a sua escalada, nor isso mesmo, horrorizou o puritanismo da classe média norte-americana, que nao podia admitir uma vitória material onde o castigo divino seria o desfecho mais natural. Carolina, para esses, como pecadora deveria arrepender-se e expiar pelo sofrimento os seus erros de mulher corrompida. Mas o realismo psicológico de Dreiser, o seu materialismo, o seu pessimismo, não lhe permitiriam uma conclusão dessa natureza, o que seria reconhecer a existência de uma verdade superior às contingências humanas. Dreiser, entretanto, não se preocupou em criar Carolina como um personagem de escândalo, como um desafio à sociedade puritana. Criou-a de acordo com a sua concepção da vida, de acordo com a natureza que não distingue os maus e os bons. Van Doren, aliás, observa que o modelo de Carolina deve ter sido uma das irmãs do próprio romancista, que fugira de Chicago para Nova Iorque, com um homem casado, e vivia como boa burguesa. Eissa objetividade do romancista, criando seus personagens de acordo com modelos reais, vivos, concorre de algum modo para que Dreiser não os julgue. Carolina não é julgada, muito menos Hurstwood e Drouet. Dreiser não é um moralista, não escreve romances tendo em vista determinados valores éticos. Sua preocupação é revelar a vida, através da arte, encarada sob o ângulo de uma filosofia realista e não romântica, objetiva e não subjetiva. Não lhe compete estabelecer uma ver-

dade moral, que teria o mérito de ser apenas sua. Compete-lhe, no limite de suas forças, estabelecer uma verdade artística, e isto é o que ele faz. Entretanto, seu amargo pessimismo já é uma conclusão e um julgamento. Não, evidentemente, de Carolina ou de Hurstwood, mas da própria vida que os conduziu, a primeira à solidão — "Sabe pois, que, para ti, não existe nem a saciedade nem a satisfação. Em tua cadeira de balanço, sonhando, ao pé da janela continuarás a ansiar, solitária. Em tua cadeira de balanço, ao pé da janela, sonharás com uma felicidade tão grande, que nunca a pederás sentir" — e o segundo ao "Não vale a pena..." final — "Após breves instantes, em que não refletiu em nada, mas apenas se deixou ficar indeciso, tornou a ligar o gás, mas não riscou nenhum fósforo. Mesmo então, continuou, ali, de pé, completamente escondido na noite amiga, enquanto os vapores subiam, enchendo o quarto. Quando o cheiro lhe chegou às narinas, mudou de postura, pondo-se a procurar o leito, às apalpadelas".

Na luta pela sobrevivência, Carolina foi mais forte e Hurstwood foi esmagado. Não foi suficiente, para um, deixar que o sentimento do amor o envolvesse. Mas também não foi suficiente, para o outro, que a fria razão conduzisse seus passos no incerto caminho da vida, pois na verdade Dreiser tudo negou a ambos. Na onda avassaladora do seu materialismo, que horizontes menos sombrios poderia o romancista abrir aos seus personagens?

PIERRE — Ambroise — François Choderlos de Laclos, autor de um grande livro, *Les Liaisons Dangereuses*, que permaneceu isolado em sua obra, na grandeza e no gênero, nasceu em Amiens a 18 de outubro de 1741. Sua família, embora não fosse de origem plebéia, também não era da mais autêntica nobreza. A infância de Laclos, segundo informam seus biógrafos mais autorizados, é quase desconhecida. Nada se sabe a respeito da educação que recebeu, nem do ambiente em que viveu até a adolescência. Aos dezenove anos, porém, em 1760, Laclos entrou para o exército, como aluno do Corpo Real de Artilharia. De 1767 a 1786, Laclos, como oficial, levou vida errante através das guarnições das províncias, recebido aqui e ali nos pequenos salões que procuravam imitar o brilho e a vida elegante e ociosa da sociedade parisiense. Nada mais obscuro, entretanto, que a carreira desse oficial de artilharia, que obteve promoções em **1761**, **1762**, **1771** e **1772**, mas que, não obstante, jamais se destacou entre os seus pares por essa ou aquela atitude de natureza caracteristicamente militar. Espírito lúcido e frio, naturalmente observador, mas desses que se guardam

de exteriorizar grandes emoções, Choderlos de Laclos, durante êsses anos de vagabundagem obrigatória pelos postos em que serviu, acumulou com certeza uma enorme riqueza de experiência psicológica e uma excepcional capacidade de análise. No entanto, antes da publicação do seu único romance, Laclos não demonstrou absolutamente qualquer talento extraordinário em assuntos de literatura. Sabe-se, porém, que êle teve oportunidade de compor e publicar alguns versos e libretos de óperas, mas que nenhum valor possuem e nenhum sucesso obtiveram na época. Contudo, Edouard Maynial, na introdução que escreveu para uma das edições de *Les Liaisons Dangereuses* (Société Les Belles Lettres — Paris — 1943 — 2 volumes), procurando explicar o fenômeno excepcional que foi o romance de Laclos, não precedido de nenhuma obra de verdadeira importância, chega à conclusão de que na família do escritor o gosto pelas letras transmitia-se atavicamente. Por outro lado, Maynial sugere a hipótese de *Les Liaisons Dangereuses* serem devidas a uma decepção de Laclos, que, sonhando com a glória militar em memoráveis campanhas, viu-se afinal atirado à vida monótona dos quartéis em tempo de paz, o que o levou a conhecer, entre outras, as praças de Grenoble e Valence, cuja sociedade êle estudou e transportou para o seu romance. Das obras de Laclos, excluindo-se *Les Liaisons Dangereuses*, apenas duas são habitualmente citadas e analisadas pelos seus críticos. Ambas, porém, não justificam de modo algum o romancista excepcional que êle foi. Ao contrário, uma e outra não são pròpriamente tra-

halhos de natureza rigorosamente literária. A primeira, *Memória sobre a educação das mulheres*, foi escrita em 1785 Para a Academia de Chalons-sur-Marne, e defende de um modo geral as idéias de Rousseau, colocando em primeiro plano os direitos da natureza contra os direitos da sociedade. Considerando a mulher como uma escrava, Laclos julgava impossível aperfeiçoar-lhe a educação porquanto o objetivo da educação é desenvolver as faculdades e o da escravidão esmagar ou destruir essas mesmas faculdades. A Memória, entretanto, não chegou a ser concluída, pois a Academia que havia proposto o tema, tornando-se suspeita às autoridades, viu-se obrigada a anular o concurso. A segunda memória, cujo tema fora proposto pela Academia Francesa, causou alguns dissabores a Laclos. A *Memória sobre Vauban*, escrita em 1786, sem audiência prévia das autoridades militares, que já não viam com bons olhos as atividades literárias do jovem oficial, sempre afastado das guarnições em que servia, e muito menos o escândalo que se fizera em torno do seu nome, proporcionou-lhe algumas censuras dos superiores, tanto mais que os seus pontos de vista sobre Vauban, legítima glória militar francesa, não eram positivamente dos mais ortodoxos. Aliás, a partir dessa data, 1786, a atividade literária de Laclos cessará quase completamente. Seu destino de escritor, de autor de um só livro destinado a passar à posteridade, está praticamente encerrado. Para o futuro, Laclos será apenas um ambicioso no turbilhão dos acontecimentos revolucionários e, mais tarde, um simples militar dedicado à profissão que escolhera, e ótimo

pai e marido. Porque, na verdade, a carreira literária de Laclos começou e terminou com a publicação de *Les Liaisons Dangereuses*. Aliás, a história da elaboração e composição do romance é das mais interessantes. Laclos, quando os franceses estavam na expectativa de um desembarque inglês nas suas praias, foi encarregado pelas autoridades militares de erguer um forte na ilha de Aix, na suposição de que esse seria um dos pontos escolhidos pelos ingleses para o ataque. E foi nessa ilha, afastado das palestras brilhantes dos salões provincianos e parisienses, solicitado apenas pelos trabalhos da rotina militar, que Laclos viu suas ambições literárias transformadas em realidade. De julho de 1780 a setembro de 1781, provavelmente, Laclos trabalhou no romance que apareceu, enfim, em 1782. O livro, aliás, chamou-se primitivamente *Le Danger des Liaisons*, quando ainda em manuscrito, e causou verdadeiro escândalo, despertando a atenção geral sobre o autor. Laclos, entretanto, pela mesma época, isto é, no mesmo ano do aparecimento do romance, conheceu aquela que iria ser sua futura esposa, Solange Duperré, num salão que a mãe da jovem mantinha em La Rochelle, e no qual foi admitido e recebido não só como pessoa de espírito como também na qualidade de autor já célebre. O que houve de interessante, todavia, entre Laclos e Solange Duperré, foi que mantiveram relações íntimas muito antes do casamento, tanto assim que o primeiro fruto dessa união, Etienne Fargeau, nasceu a 15 de maio de 1784, e o casamento só se realizou, após longa resistência da mãe de Solange?-

3 de maio de 1786. A partir dessa data, aliás, não sabe se por motivo do casamento ou por outra razão qualquer — política, por exemplo, — ou um destino de escritor já cumprido, Laclos nada mais escreveu. Nesse mesmo ano, o autor de *Les Liaisons Dangereuses* abandona definitivamente a literatura pela política. Vamos encontrá-lo, então, daí em diante, sempre ligado aos acontecimentos da Revolução, tramando, agindo, protestando, confabulando. Em 1788, retirando-se do serviço ativo do exército, embora provisoriamente, Laclos resolve alistar-se entre os partidários do duque de Orleans e começa então sua carreira política, por sinal bem pouco feliz. Em 1789 ele é comissário à Assembléia Eleitoral dos cidadãos nobres de Paris. Em seguida viaja para Londres, onde desenvolve grande atividade. Ao regressar, liga-se aos jacobinos, mas em breve vê-se obrigado a abandoná-los. Por fim, é designado comissário em Reims, agregado ao exército do general Luckner, onde, esquecendo-se na natureza política do seu cargo, toma parte ativa na conduta das operações militares. Depois, é mandado para Toulouse, a fim de auxiliar a organização de exército dos Pirineus. A 31 de março de 1793, no entanto, ao regressar a Paris, Laclos é preso, como envolvido na traição de Dumouriez, e nessa situação permanece até 1794, quando, ao ser posto em liberdade, já nos aparece como um homem cansado e vencido. Toda a sua atividade política, toda a sua habilidade, todo o seu espírito de intriga, de nada lhe haviam servido. Continuava sendo uma figura apagada no grande cenário histórico da Revo-

lução, um personagem entre tantos outros. Após o 18 brumário, Laclos volta à cena e obtém de Carnot sua reintegração no exército ativo, como general de brigada de artilharia. Mas já agora sua vida militar irá ligar-se à grande epopéia napoleônica, e Laclos, como o seu continuador na história do romance francês, Stendhal, será apenas mais um soldado entre os soldados de Napoleão. Voltando ao serviço ativo, é designado para

O exército do Reno e, mais tarde, para o da Itália. A

1 de maio de 1803, Laclos deixa a França para sempre, onde a esposa e os filhos iriam esperá-lo em vão desta vez. Indicado para o exército de Murat, em Nápoles, é colocado sob as ordens diretas de Gouvion Saint-Cyr. Sua chegada a Milão, a 13 de maio de 1803, não lhe despertou nenhum entusiasmo. Na Itália ou na França, estaria apenas cumprindo ordens. Era um soldado, já envelhecido, e não mais o romancista famoso, o psicólogo profundo, o seguro analista de almas e de costumes. A Itália nenhum significado diferente teria para ele, se não tivesse sido, por acaso, o lugar em que, pela primeira vez em sua carreira militar, entraria em combate. Um combate real, autêntico, pois foi na batalha de Mincio que Laclos sentiu a morte bem perto, quando o animal que montava foi sacrificado por uma bala perdida. Foi em Milão, também, por simples acaso, que Laclos conheceu Stendhal, num camarote de teatro. Estranha coincidência esse encontro dos dois romancistas, quando um deles, já velho e cansado, participava pela primeira vez de uma verdadeira guerra, como oficial, e o outro, jovem e entusiasta, entregava-se*

com ardor à estréia de Bonaparte e à sua incontida admiração pelo povo, pela terra e pela música da Itália. Quis o destino, porém, que Laclos não mais voltasse à França. Adoecendo em Tarento, embora percebesse que o fim estava perto, esperou a morte com serenidade e coragem. Nos últimos dias, recordando-se da esposa e dos filhos, que tanto amava, escreveu a Napoleão pedindo-lhe que os amparasse, e faleceu, enfim, a 5 de setembro de 1805, aos 62 anos de idade. Sua vida, portanto, nada teve de excepcional do ponto de vista biográfico. Foi um soldado obscuro, um político medíocre e sem sorte. Até mesmo como romancista, Laclos não foi julgado com exatidão pelos seus contemporâneos. Não há dúvida que *Les Liaisons Dangereuses* fizeram sucesso. A primeira edição, de 1782, esgotou-se em pouco tempo e o romancista logo tornou-se famoso. Essa fama, entretanto, é conveniente acentuar, não foi propriamente de ordem literária. Laclos, segundo a opinião geral, escrevera um livro abominável, pernicioso e imoral, transformando-se assim, da noite para o dia, em objeto de escândalo e vítima dos comentários mais estravagantes que a malícia dos salões nobres e burgueses punha em circulação. O romance, portanto, não foi julgado ou recebido como obra de arte literária, como estudo psicológico e de costumes. Caindo de improviso sobre uma sociedade frívola e gasta, caminhando a passos largos para a decadência e a queda, *Les Liaisons Dangereuses* causaram verdadeira tempestade. Houve, por isso mesmo, em torno do livro, um duplo movimento aparente, embora no fundo esse

movimento se reduzisse a um só. Os censores particulares, falando em nome da moral e da própria consciência, nada leve, aliás, criticavam asperamente o romance como pernicioso aos bons costumes, mas nem por isso queriam ignorá-lo. Dir-se-ia, até, que nessa leitura havia um fundo narcísico ou masoquista. Muitos se contemplavam no livro como se estivessem diante de um espelho, mas de um espelho animado pela vida interior dos que nele se identificavam. Outros, naturalmente, deixavam-se conduzir à leitura, atraídos pelo escândalo, pelo sabor picante da aventura que iriam encontrar, pelo sucesso, pela propaganda indireta. A curiosidade, no entanto, devia ser geral. Conta-se que a própria Maria Antonieta possuía um exemplar em sua biblioteca, mas cuja lombada não trazia nenhuma indicação do título ou do nome do autor. Todos os comentários de ordem moral, no entanto, não foram suficientes para condenar o livro. A censura oficial não se manifestou e *Les Liaisons Dangereuses* só foram proibidas durante a Restauração. A polícia, aliás, só se preocupou com o romance quando surgiram os primeiros comentários a propósito dos personagens, cuja identificação com pessoas vivas ficaria sendo o objetivo principal dos leitores da época, naturalmente curiosos e não menos maliciosos. Entre os personagens identificados. Edouard Maynial, a propósito, estuda as mais diferentes hipóteses, começando por uma do próprio Stendhal. O romancista de *Le roué et le noir*, pretendia ter conhecido, quando menino, em Grenoble, a verdadeira madame de Meurteuil, isto é, a pessoa que servira de mo-

rielo a Laclos — uma tal Madame de Montmaur — nue muitas vêzes oferecera guloseimas ao pequeno Henry Beyle. Por outro lado, segundo alguns autores, Cecília Volanges, a candida apaixonada do cavalheiro Danceny, na vida real chamava-se Mlle, de Blacons. Entretanto, Maynial recorda algumas divergências nessas identificações. Madame de Meurteuil, por exemplo, teria sido na realidade Madame de la Tour du Pin Mon-tauban, ao contrário do que pretendia Stendhal. Além disso, o próprio Laclos inventara explicações. No que se refere ao personagem Valmont, por exemplo, afirmava que se havia inspirado para criá-lo, num amigo íntimo cujas aventuras amorosas ele conhecera perfeitamente, acrescentando que Madame de la Tour du Pin Montauban fora amante desse amigo. Outro personagem que os críticos de Laclos costumam identificar, é Danceny, que na vida real teria sido o cavalheiro d'Arblay d'Anceny., Mas se a identificação de personagens do romance com personagens da vida real, ocasionou eruditas controvérsias entre os críticos e os especialistas no assunto, não foi menor o debate a respeito do aspecto moral do livro, entre a sua categoria de código de libertinagem, para uns, e de história útil aos bons costumes, para outros. Entretanto, no tumulto das opiniões contraditórias sôbre a imoralidade ou moralidade do romance, será interessante colocar a do próprio Laclos, que, na verdade, considerava *As Ligações Perigosas* como sendo um livro de fundo moral. Aliás, nesse julgamento Laclos não estaria sozinho. Sabe-se que alguns padres italianos, quando Laclos

esteve na Itália, leram e aprovaram o romance, jul-gando-o profundamente moral e útil aos bons costumes. Além disso, no prefácio de *Les Liaisons Dangereuses*, Laclos procura explicar os objetivos da sua história, e dela tirar conclusões :

"Il me semble au moins que c'est rendre un service aux moeurs, que de dévoiler les moyens qu'em-loyent ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces Lettres pourront concourir efficacement à ce but. On y trouvera aussi la preuve et l'exemple de deux vérités importantes qu'on pourroit croire méconnues, en voyant combien peu elles sont pratiquées: l'une, que toute femme qui consent à recevoir dans sa société un homme sans moeurs, finit par en devenir la victime; l'autre, que toute mère est ou moins imprudente, qui souffre qu'un autre qu'elle ait la confiance de sa fille. Les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe pourroient encore y apprendre que l'amitié que les personnes da mauvaises moeurs paroissent leur accorder si facilement, n'est jamais qu'un piège dangereux, et aussi fatal à leur bonheur qu'à leur vertu".

Na verdade, Laclos sempre se defendeu contra a acusação de imoralidade, e sempre considerou o seu livro como útil aos bons costumes. Sua correspondência com Mme. Riccoboni, por exemplo, é muito ilustrativa a esse respeito. Mas, como observou Jean Giraudoux, Laclos é um moralista de caráter particular. Sua vocação não tem nenhuma serenidade ou impar-

cialidade. Não tem por base o interesse pelas paixões nem mesmo o ódio pelo mal.

"Son invention et son inspiration moralisatrices ne viennent pas d'une sorte d'optimisme, de sympathie envers l'humanité, d'espoir en son redressement, mais d'une jalousie, d'une jalousie vis-à-vis des méchants, et à propos de leur méchanceté. Alors que certains moralistes dénoncent le mal pour l'isoler, certains autres pour vivre dans son voisinage, que d'autres encore considèrent qu'il faut, pour l'exercer, des capacités ou des vices particuliers refusés à la plupart des individus, la variété Laclos au contraire estime que la réputation du mal est surfaite, les difficultés de sa carrière exagérées, et qu'il vaut à ses professionnels une admiration et des succès trop faciles".

Moralista ou não, o certo é que Laclos revolucionou a sociedade da época. Seu livro, aparecido posteriormente aos romances de Marivaux, de *Da Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, da *Manon Lescault*, de Prévost, coloca-se exatamente em oposição a todos eles. O pré-romantismo francês, que já se anunciava desde Rousseau, encontrou em Laclos o seu heterodoxo. Mas na verdade é indiferente que os críticos considerem *Les Liaisons Dangereuses* um romance de costume, o romance de um moralista, um panfleto corrosivo ou uma história de análise psicológica jogando com certos tipos excepcionais. O livro admite todas essas classificações e transborda de todas elas. É mais do que um romance de costumes, porque do contrário não resistiria ao tempo e seria hoje em dia, apenas,

um simples documento histórico, no terreno da ficção, da sociedade francesa no século XVIII. Quanto ao seu aspecto panfletário, nada é mais indiscutível. Laclos foi impiedoso e frio. Dissecou a alma dos seus personagens sem qualquer premeditação, isto é, ne-numa preocupação de escolha entre eles orientou a sua virulenta análise, e no romance não há situações privilegiadas. Todos, sem exceção, aparecem-nos situados numa linha de conduta uniforme e coerente. A jovem e leviana Cecilia Volanges e o seu apaixonado Danceny, tais como se nos revelam, estão colocados, dentro do romance e da realidade, no mesmo plano em que Laclos situou Valmont e Madame de Meurteuil. Construído sôbre recordações pessoais, fixadas durante a permanência de Laclos em Grenoble, o romance, não obstante, é um produto da imaginação e da capacidade de análise. E exatamente como produto de imaginação e capacidade de análise, numa categoria de panfleto social, é que deve ser encarado de preferência, desprezando-se o seu aspecto menos positivo de história moral, apesar das pretensões do autor. embora esse aspecto deva também ser admitido. Não há dúvida, porém, que nele se refletem todos os costumes de uma sociedade frívola e galante, a sociedade dos salões e do preciosismo que lentamente desaparecia. Nessa categoria de crônica da decadência se-tecentista francesa, revelando os últimos aspectos do século XVIII às vésperas da Revolução, nessa fase eminentemente filosófica do pensamento francês, em que se adivinhava a formação de uma consciência bur-

guesa e o completo esgotamento da nobreza, o romance é de uma agudeza excepcional. Não exatamente pelo que aparece nas suas linhas e frases, mas também pelo que está implícito ou oculto por trás das palavras, gestos ou atitudes dos seus personagens, envolvidos nessa psicose coletiva de amor sexual. Aliás, sem a agudeza psicológica de Laclos, sem a sua excepcional capacidade de análise, vamos encontrar a mesma sociedade francesa de setecentos, descrita com pitoresca exuberância nas famosas *Memórias* do aventureiro italiano Casanova, contemporâneo de Laclos. Evidentemente, Casanova não era um grande escritor e muito menos um romancista. Libertino, aventureiro e jogador, o famoso italiano buscava apenas o prazer imediato. Além desse objetivo, nada mais existia para ele. Entretanto, a verdade é que a sua vida, tão rica de episódios, tão humana e aventureira, apresenta-nos um quadro geral da Europa no século XVIII, como talvez nenhum romancista pudesse fazê-lo. E a sociedade de Grenoble, onde Laclos foi buscar os personagens principais de *Les Liaisons Dangereuses*, quando ali esteve em 1760, é a mesma que Casanova descreve, dez anos mais tarde, no capítulo terceiro do quarto volume das suas *Memórias*, na edição brasileira. As impressões de Casanova, aliás, não são as de um verdadeiro romancista. O que ele nos conta das suas aventuras em Grenoble é a expressão viva da realidade, salvo se as *Memórias* não passam de um amontoado de fantasias temperadas com um pouco de verdade. As condições, provavelmente, não seriam

as mesmas no caso do romancista célebre e do aventureiro e libertino. O primeiro recorda Grenoble com objetivos da análise literária, com a lógica fria dos racionalistas dissecando uma lembrança útil aos seus propósitos. O segundo, quando na velhice escreve as *Memórias* que o tornariam famoso e conhecido, nenhuma significação maior poderia dar à sua passagem pela cidade, simples episódio numa vida tumultuosa e repleta de outras aventuras bem mais importantes, do seu ponto de vista. Mas o quadro que Casanova esboça aos olhos do leitor, das suas aventuras e conquistas em Grenoble, embora pouco movimentado, é daqueles que nos permitem imaginar as reações de Laclos, quando esteve na cidade dez anos antes. Grenoble, na época, não poderia ser uma cidade das mais importantes, quer pelo número de habitantes quer por outras razões de ordem econômica, social ou política. Por isso mesmo, as relações entre os membros mais importantes da sociedade local, seriam naturalmente bem estreitas e favoráveis às pequenas intrigas, às maledicências, aos "potins". Nesse limitado mundo de pequenos aristocratas e burgueses, Laclos estaria à vontade. Embora de temperamento frio e parecendo sempre distante, Laclos, como agudo observador que era, conservou desse microcosmo uma recordação perdurável. Como oficial, estaria naturalmente em todos os salões, como no caso do Sr. Va-lenglard, o militar amigo de Casanova em Grenoble. Aliás, um dos episódios significativos desse capítulo das *Memórias* é aquele em que Rosa, uma das fi-

lhas do porteiro em cuja casa se hospedara Casanova, pergunta ao aventureiro, que a convidara para ser-ví-lo à mesa: "Mas gostaríamos de saber a quem o senhor vai dar de jantar; porque se forem oficiais da guarnição, eles são tão libertinos que não ousaríamos aparecer" Essa declaração da jovem Rosa, criatura nada inocente, aliás, é bastante para nos dar uma pequena idéia do que seria a vida desses oficiais a quem ela se referia, fosse em 1770 fosse em 1760, quando Laclos esteve em Grenoble. Mas será curioso acompanhar os passos de Casanova em Grenoble. Hospedado por iniciativa do Senhor Valengiard, oficial da guarnição, Casanova atira-se imediatamente à conquista das filhas do porteiro de sua casa, Rosa e Manon, ambas de uma complacência que muito simplifica a tarefa do aventureiro. Mas as ambições de Casanova vão além das filhas de um simples porteiro. Ele é apresentado a Mme. Morin, esposa de um advogado, cuja sobrinha, Mlle. Roman Coupier, será mais tarde amante do rei. Entretanto, Casanova não chegará a possuir a jovem Roman como o fizera com as filhas do porteiro, apesar de toda a sua audácia e de alguns preliminares favoráveis. Mas o que nos interessa nesse relato de Grenoble é o quadro geral da vida e dos prazeres da sociedade local, que o famoso aventureiro descreveu muito bem através do convívio com a senhora Morin, a bela senhorita Roman, Valenglard e as jovens Rosa e Manon, numa sucessão de jantares, ceias, passeios e encontros noturnos entre os cortinados de um leito. Não seria diferente, aliás, essa vida provinciana no tempo de La-

elos, alguns anos antes. E, positivamente, os biógrafos não apresentam elementos concretos que nos esclareçam sobre a vida particular do autor de *Les Liaisons Dangereuses*, nesse meio fácil e galante. A própria declaração de Rosa, a filha do porteiro, sobre a libertinagem dos oficiais da guarnição, torna bem possível a hipótese de que Laclos também pudesse ter sido um daqueles libertinos, ou pelo menos dado a aventuras amorosas. Tanto mais que o seu casamento, como já sabemos, foi posterior às suas relações íntimas com Solange Duperré, o que nos leva a acreditar mais facilmente nessa possibilidade. Aliás, depois do casamento, segundo informam todos os biógrafos, Laclos tornou-se marido e pai exemplar. Através de todas as vicissitudes de sua vida, na prisão, nas guardas distantes, na campanha da Itália, Laclos não esquece a família, e suas cartas são um modelo de ternura e dedicação pela esposa e pelos filhos. Nesse caso, pois, de que maneira será possível conciliar o homem de moral familiar impecável e o romancista criador de um Valmont e de uma marquesa de Merteuil, esses dois símbolos do vício e da perversão ?

É possível, naturalmente, separar o romancista do simples oficial de artilharia. Mas se *Les Liaisons Dangereuses* não foram um caso excepcional na obra e na vida de Laclos, numa categoria também excepcional de panfleto animado por um agudo senso de observação e de análise psicológica, é preciso admitir que o livro possa ter sido o fruto de uma experiência pessoal da mocidade do autor.

Sem dúvida, Laclos pretendia ter analisado os costumes de uma sociedade. Mas alguns autores, reconhecendo embora a verdade das crônicas escandalosas do século XVIII, negam-se a admitir que todo o século deva ser julgado como uma época de imoralidade e desregramento. Contra essa generalização, por exemplo, reage o crítico Roger Picard, em *Les Salons Littéraires et la société française*: "Mais ce serait tomber dans une erreur d'optique plus fâcheuse encore que de voir tout ce siècle comme une époque d'immoralité et de dérèglement. Il s'en faut que toutes les femmes de la bonne société, aient été libertines amORAles ou galantes. Beaucoup d'entre elles furent, sans exagération, des modèles de vertu, bonnes épouses autant que bonnes mères et, en même temps, femmes du monde accomplies. Les gens du monde ne détestaient d'ailleurs nullement la morale. On en a la preuve dans le succès de certains ouvrages qui codifient, en quelque sorte, l'éthique mondaine de cette époque et sont comme le bréviaire de la bonne conscience, tel celui d'un auteur oublié, Le Maître de Clavelle, intitulé "Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les âges et toutes les conditions" et qui n'eut pas moins de cinquante éditions en trois ans. Mais ce furent surtout les grands écrivains qui exercèrent une véritable magistrature sur les mœurs, sur celles des femmes notamment. A la fin du siècle, l'influence de Jean-Jacques ou celle de Richardson, dont la Clarisse Harlowe eut un immense succès, allait avoir sur la conduite et la sensibilité des femmes une

autorité heureuse, les inclinant á la vie simple, aux joies intimes, aux soins de l'enfance".

Evidentemente, o século XVIII não poderia ter sido, apenas, um abismo de vícios e perversões, de libertinagens e imoralidade. E o que Roger Picard procura corrigir é exatamente a injustiça de um julgamento generalizado e unilateral.

Contudo, não é menos certo que a nobreza e a alta burguesia francesas, na época setecentista, estavam bem longe, até, de um equilíbrio entre o vício e a virtude, com evidente desvantagem para esta. Os exemplos de moralidade que Roger Picard aponta no seu excelente ensaio, entre as numerosas personalidades femininas dos salões da época, constituem apenas, na verdade, legítimas exceções da regra geral. E a sociedade que encontramos fixada no romance de Laclos, ou nas memórias de Casanova, é o quadro geral onde vivem quase ignoradas as exceções que o crítico situou. Além disso, é preciso convir que, no caso de *Les Liaisons Dangereuses*, por exemplo, não estamos apenas diante de um agudo observador de costumes, de um homem que frequentava os salões de Madame de Marchais. Estamos diante de um romancista, e de um romancista excepcional; de um homem que, embora modelo de virtudes domésticas, bom marido e bom pai, nem por isso acreditava mais na natureza humana; de um pessimista e de um racionalista frio e lúcido em quem a noção do pecado, do bem e do mal, estaria naturalmente limitada por um relativismo moral muito acentuado. Por outro lado, é conveni-

te observar que o romance de Laclos, surgindo nouantes da Revolução, na mesma época de Rousseau, Prévost, Senancour, Chenier, Bernardin de Saint-Pierre, eoresenta o oposto a esse pré-romantismo, a essa literatura sentimental de que *La Nouvelle Héloïse*, na França, foi o exemplo mais típico. Muitas lágrimas correram com certeza dos olhos das amáveis ouvintes de Rousseau, quando êle se punha a ler capítulos das *Confissões* ou de *La Nouvelle Héloïse*. *Werther* e *Ossian* já andavam também por todas as mãos. E o romance que foi a origem de toda essa literatura sentimental, de lágrimas e paixões, de castidade e libertinagem, *Clarissa Harlowe*, já havia aparecido desde 1748. Além disso, detalhe mais significativo, *Clarissa Harlowe*, como *Pamela*, o primeiro romance de Richardson, fora escrito sob a forma de cartas. Os críticos em geral, embora com algumas restrições, não hesitam em sugerir a influência de Richardson sôbre Laclos, o que o próprio romancista confirmou. Sabe-se, que essa influência foi ainda mais profunda. Estendeu-se ao romance francês de época, inclusive a Rousseau em *La Nouvelle Héloïse*. De um modo geral, segundo Van Tieghem, Richardson influenciou todo o romance sentimental da Europa no século XVIII. O próprio Goethe, em *Werther*, confirma essa influência. Em *Les Liaisons Dangereuses*, pelo menos em pequenos detalhes, ou na orientação geral do enredo, é visível a presença de Richardson, principalmente através de *Clarissa Harlowe*, o melhor dos seus livros. No próprio texto do romance existem alusões à obra

de Richardson, como por exemplo na carta XC, do visconde de Valmont à marquesa de Meurteil, em que Valmont, referindo-se à senhora de Tourvel, nessa ocasião ainda resistente aos seus propósitos libertinos, diz: "A dificuldade não estaria em introduzir-me em sua casa, mesmo à noite, e ainda mesmo adormecê-la e dela fazer uma nova Clarissa," aludindo ao episódio em que Lovelace possui Clarissa depois de lhe ter dado um entorpecente.

Em outra carta, a CVII, de Azolan ao visconde de Valmont, o primeiro, referindo-se aos livros que madame de Tourvel estava lendo, informa que só encontrara dois : *Pensamentos Cristãos* e *Clarissa*, este provavelmente o de Richardson, traduzido desde 1751. Por outro lado, quando Valmont possui Cecília Vo-langes, se a semelhança desse episódio com o da posse de Clarissa por Lovelace não é absoluta, é pelo menos relativa. Clarissa tomara um entorpecente. No momento da violência, portanto, estaria fisicamente impossibilitada de defender-se. Cecília, ao contrário, quando Valmont penetra em seu quarto, à noite, esboça uma tentativa de defesa — quer gritar, atirar-se à campainha para despertar os criados. Mas ela, também, fica impossibilitada de defender-se, embora moral e não fisicamente. Pois é o próprio Valmont o primeiro a fazê-la deter-se, com o argumento de que ninguém acreditaria na sua inocência em face das circunstâncias. E Cecília, realmente, compreende que está perdida. Valmont, embora sob outro pretexto, inconfessável, aliás, por parte da sua vítima, obtivera com o seu consentimento

o seu auxílio, uma duplicata da chave do quarto. Além disso, envolvida pela habilidade do conquistador, Cecilia Concede o primeiro beijo, o segundo e, por fim, não mais resiste, é a derrota final. Em ambos os episódios, portanto, a coação foi evidente. E' certo que em *Les Liaisons Dangereuses* existe uma certa complacência por parte da leviana e imprudente Cecília, a princípio involuntária, mas que termina por ser plenamente consciente. Contudo, se em ambos os romances há diversos pontos de contacto, há também numerosas divergências. Richardson, por exemplo, cuja influência é reconhecida sobre o romance do século XVIII, tanto em *Pamela* quanto em *Clarissa Harlowe* legou aos contemporâneos uma fonte perene de sentimentalismo. E' provável que o triste destino de Clarissa, sacrificada aos desejos libertinos de Lovelace, tenha sido a causa de muitas lágrimas entre todos os leitores da época, tanto na Inglaterra quanto na França. A heroína de Richardson, dado o seu caráter e as intenções do autor, estaria naturalmente indicada para despertar entre os leitores um duplo movimento — de piedade e admiração. Lovelace, mesmo, não seria talvez um personagem odioso. E' mais provável que os corações sentimentais o lamentassem, a êle que só obtivera de Clarissa um corpo inanimada e indefeso, mas nunca o seu amor espontaneamente concedido. Ao contrário de *Clarissa Harlowe*, *Les Liaisons Dangereuses* não poderiam despertar os mesmos sentimentos. O romance de Laclos é sombrio, triste e pessimista. Laclos estava longe de ser um otimista, de acreditar na natureza humana, de ser um sentimental. Sua frieza e sua

lucidez faziam-no encarar a vida como um realista e não como um romântico, ao contrário do que se dava com Richardson, apesar de todo o seu conhecimento da alma feminina. Entre os personagens de Laclos, nenhum é capaz de despertar emoção ou piedade. O caso, por exemplo, de Valmont, morto em duelo, ou o de Madame de Meurteil desfigurada pela doença e desprezada por todos, ou ainda o de Madame de Tourvel no seu leito de morte. Nenhum, também, consegue despertar a paixão do leitor, isto é, não sabemos amá-los, odiá-los ou ao menos antipatiza-los. Alguns não são inteiramente maus, mas ou são estúpidos ou insensíveis e frios. Outros corrompidos, outros hipócritas, outros apenas descaracterizados. Mas nesse mundo sombrio onde se cruzam os destinos de Valmont, Cecília Volanges, Danceny, Madame de Tourvel e Madame de Meurteil, não há nem mesmo a sombra do pecado. Nem do pecado como idéia religiosa, que caracterizou os séculos anteriores, nem do pecado como falta ou crime de ordem moral ou social, que tão nitidamente caracterizou o século XVIII e a nascente burguesia francesa, pois, segundo Groethuysen, o século XVIII secularizou até certo ponto o pecado. Mas em face do mundo de Laclos estamos frente à frente com um vazio absoluto, árida região onde nem mesmo existem, diferenciados, o castigo e a recompensa, o crime e a virtude. Estamos diante de um mundo em acelerada decomposição, de um mundo vazio de todos os valores* de um mundo morto, da Revolução.

Será interessante assinalar, a propósito, que a obra o nome de Laclous quase não aparecem nas histórias da literatura francesa, ou pelo menos naquelas de menor desenvolvimento ou de caráter acentuadamente didático. Esse sistemático esquecimento, a princípio, deu-me o que pensar. Teria sido Laclous considerado pelos críticos e historiadores literários franceses uma figura destituída de qualquer importância, um romancista indigno de figurar entre os que melhor definiram e elevaram o gênero no século XVIII? Não parecia razoável que assim fosse, não só porque *As Ligações Perigosas* são um romance de categoria, sem ser uma obra-prima, como também pelo fato de já ter sido o autor estudado por escritores franceses de considerável importância, entre os quais Baudelaire, e da admiração que lhe consagrou uma figura do porte intelectual de André Gide.

Nesse caso, pois, de que maneira explicar ou interpretar esse aparente desprezo ou hostilidade por um romancista que é geralmente considerado o pai do romance de análise, muito antes de Stendhal, Benjamin Constant ou Balzac, e que atrás de si deixou apenas as grandes figuras de Mme. de La Fayette, Rabelais, Le-sage, Prévost, Marivaux e Rousseau? Estranho silêncio em torno de uma figura não menos estranha, mas que não obstante só parece admitir uma única explicação, pelo menos dentro das possibilidades analíticas de um remoto crítico brasileiro. Essa explicação, ou pelo menos uma parte dela, parece estar no fato de

romance de Laclos filiar-se ao gênero libertino, muito em voga na época do seu aparecimento.

A primeira edição das *Ligações Perigosas* data de 1782, isto é, sessenta e sete anos depois de *Gil Blas* (1715), cinquenta e um de *Manon Lescaut* e *Vida de Marianne* (1731), vinte e um de *Nova Heloisa* (1761) e seis anos antes do aparecimento de *Paulo e Virginia*, (1788). Mas entre êsses cinco grandes romancistas do setecentos francês — Lesage, Prévost, Marivaux, Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre. — surgiram outros, os chamados "menores" ou, de acordo com Emile Henriot, os "du second rayon", embora nem todos fossem pròpriamente romancistas.

Dentro da extraordinária riqueza da literatura francesa no século XVIII — riqueza aliás contestada por alguns, — êsses nomes menos expressivos quase desaparecem em confronto com os grandes autores da época. São os Duelos (1704-1772), Crébillon Fils (1704-1777), Voisenon (1708-1775), Nerciat (1739-1801), Restii de la Bretone (1734-1806) e finalmente, Tilly (1764-1816), autor de curiosas *Memórias* e que pessoalmente conheceu Choderlos de Laclos. Tilly, aliás, embora parcimoniosamente, oferece-nos em suas *Memórias* alguns esclarecimentos interessantes sôbre a personalidade do autor de *As Ligações Perigosas* e, com vivacidade e pitoresco, um excelente quadro dos cos* turnes da França setecentista.

Mas todo esse grupo secundário de escritores do século XVIII, estava mais ou menos identificado com

uma certa literatura de fundo libertino, picante e "moral. E nesse grupo, quase sem restrições, os críticos j época e os modernos incluíram *As Ligações Peri-óosas*, numa categoria de romance dissoluto e pernicioso aos bons costumes. Em resumo, o livro foi considerado legítima pedra de escândalo, atirada ao seio das águas aparentemente mansas de uma sociedade em decadência. Essa inclusão, naturalmente, deve-se antes de tudo ao sucesso extraliterário causado pelo romance, em que o autor punha a nu a verdade da condição humana, em geral, e particularmente, a dos seus contemporâneos, com um realismo até então desconhecido.

O romance francês do século XVIII, até Laclos, e ainda depois dele caracterizou-se no entanto por sua natureza sentimental, pela sensibilidade exagerada, pelo amor à paisagem, pelo espírito de aventura e, às vezes também, pelo sentido do exotismo. Isto, é claro, de um modo geral. Mas não há dúvida que Marivaux, por exemplo, embora excelente psicólogo, foi um espírito de grande sensibilidade, a tal ponto que Emile Faguet afirmou certa vez que, se nos limitássemos apenas a ler seus livros, bem poderíamos tomá-lo por uma mulher — pelo coração, pela inteligência, pela forma e pelo estilo. Prévost, igualmente, apesar de algumas censuras de ordem moral que recebeu, não há dúvida que escreveu um romance de natureza sentimental, onde a aventura e o exotismo já se insinuam, mas em que o realismo está bem longe ainda de se aproximar daquele que Laclos apresentaria. A história de Manon e do cavalheiro Des Grieux, dos seus amores infelizes,

da sua desesperada paixão, é uma narrativa que fala mais à sensibilidade, do que à inteligência ou à razão. Não foge assim, portanto, a esse caráter geral já apontado. Mas o romance que na verdade melhor define essa característica sentimental, esse apelo à sensibilidade e ao coração, esse pré-romantismo ainda vago, é incontestavelmente *A Nova Heloísa*, de J. J. Rousseau. "*A Nova Heloísa* é todo o coração de Rousseau", escreveu Emile Faguet, e na verdade o crítico definiu bem esse romance hoje em dia enfadonho e convencional. Todos os defeitos e qualidades de Jean-Jacques, como homem e escritor, estão nesse livro apaixonado, nesse livro que pretendeu ser moralizante e virtuoso, e que na verdade despertou uma onda de paixão, de amor à natureza, de sentimentalismo transbordante. Por outro lado, *A Nova Heloísa* seria o mais individualista dos romances da época, no tipo daqueles de que mais intimamente participa o autor, em toda a plenitude dos seus sentimentos. A propósito, Sainte-Beuve conta o seguinte: certa vez, Bernardin de Saint-Pierre perguntou a Rousseau se Saint-Preux (personagem da *Nova Heloísa*), não seria ele mesmo, Rousseau, ao que o autor do *Emílio* respondeu: "Não, Saint-Preux não é inteiramente o que fui, mas o que eu desejaria ter sido". E essa caracterização pessoal, essa participação intensa do romancista no romance, se não prossegue no mesmo sentido com Bernardin de Saint-Pierre em *Paulo e Virgínia*, pelo menos se orienta através do mesmo individualismo literário que já anunciava o romantismo iminente. Isto é, tanto no caso de Rousseau quanto

no de Saint-Pierre, os romancistas não se colocaram impessoalmente na criação dos personagens, no desenvolvimento do tema, na solução humana ou filosófica da intriga. Subjetivos ambos, apaixonados, ardentes na expressão de todos os sentimentos, um e outro se deixaram arrastar pelas razões do coração mais do que pelos impulsos da inteligência. E o autor de *Paulo e Virgínia*, naturalmente ainda um discípulo de Rousseau, mais do que o mestre se entregou ao amor da natureza, da paisagem que em seu delicado romance é um complemento indispensável aos amores de Paulo e Virgínia, já agora, porém, com um toque mais acentuado de exotismo, pois é uma natureza tropical a que êle nos apresenta no livro.

Assim, o quadro geral que nos oferece o romance setecentista francês, com as indispensáveis exceções (Lesage e Marivaux, talvez, este porém mais próximo do ponto de vista já enunciado), é realmente o de um romance lírico, sentimental, exaltado, pré-romântico, tendente a provocar emoções fáceis e introduzindo o elemento natureza como uma força nova e até então inaproveitada. Mas será indispensável acentuar, também, nesse resumo, que o primitivo impulso desse romance sentimental que acabou apaixonando toda a Europa, partiu na verdade da Inglaterra, e particularmente de Samuel Richardson, o autor de *Pamela* e *Clarisse Harlowe*, que de um certo modo foi o iniciado -dos romances epistolares em toda a literatura européia do século XVIII. Alguns críticos, aliás, encontram na *Nova Heloísa* influência direta da *Clarisse Harlowe* de

Richardson, obra essa traduzida por Prévost em 1751, acrescentando que Rousseau por sua vez teria inspirado o próprio Goethe em *Werther*. Outros, porém, como Emile Henriot, levantam hipóteses mais exageradas e complicadas — a influência, por exemplo, das famosas cartas de amor de Soror Mariana Alcoforado, freira portuguesa, ao conde de Saint-Leger, publicadas em francês e na França em 1669, que teriam dado início ao romance epistolar setecentista. A hipótese, embora João possa ser tachada de absurda, nada tem no entanto de provável ou acertada. Mesmo porque, essas famosas cartas, embora tocadas de uma sensibilidade profunda, de um verdadeiro delírio de paixão, não foram escritas como romance, mas como expressão pura e simples da realidade.

Não há dúvida, por isso mesmo, que a obra de Richardson deve ser considerada a influência principal recebida por Rousseau e, posteriormente, pelo criador do visconde de Valmont. Em primeiro lugar, não há dúvida que essa influência, sobre *A Nova Heloísa* e *As Ligações Perigosas*, exerceu-se naturalmente do ponto de vista técnico, isto é, Rousseau e Laclos adotaram a forma de romance epistolar, em que a intriga e a ação se desenvolvem através de cartas trocadas entre os personagens, muito embora se possa dizer que no caso de Rousseau também houve influência psicológica e moral.

Esse gênero de ficção, muito em voga então na Europa (também o *Werther* de Goethe foi escrito em cartas), pode dizer-se que não estaria absolutamente

deslocado na época. Na França, pelo menos, já existia uma tradição de literatura epistolar, desde o século XVII. e no próprio século XVIII ninguém teria redigido _ correspondência mais abundante que a de Voltaire. Daí, também, a razão por que não me parece bem fundamentada a hipótese de Emile Henriot, a propósito das cartas de Mariana Alcoforado. Uma outra aproximação literária, ou influência, que a crítica francesa costuma indicar no caso de Laclos, seria aquela exercida por Marivaux, partindo-se do princípio-de que foram ambos, no século XVIII, os melhores psicólogos ne romance, e ambos pensadores e moralistas medíocres, como assinala muito bem A. Augustin-Thierry.

Diante, portanto, desse breve resumo do romance francês setecentista, e da posição nele ocupada por Laclos, podemos acrescentar à hipótese anteriormente levantada a propósito do sistemático esquecimento das *Ligações Perigosas*, em todas as histórias literárias francesas, considerações outras que podem justificar de algum modo esse injusto silêncio. A psicologia de Laclos, por exemplo, caiu francamente em desuso a partir do romantismo, substituída que foi por uma outra de natureza mais introspectiva ou metafísica, que êle totalmente desconheceu. Por outro lado, a sobriedade realmente clássica de Laclos, sua visão unilateral da vida (êle só descreveu o mal), a rigidez algo teórica com que apresentou a temática do seu romance, impediram-no um pouco de ultrapassar as escolas literárias que se sucederam, com a mesma força manifestada na estréia. Na verdade, embora ele tivesse feito uma pin-

tura verdadeira da sociedade do seu tempo, seu romance não está penetrado daquela intensidade humana que se encontra em *Nova Heloísa*, por exemplo, ou em *Manon Lescaut*.

Observe-se, ainda, que o romance epistolar quase sempre *leva* à monotonia, e que esse gênero não conseguiu de forma alguma ultrapassar os limites do século que o viu nascer, nem mesmo nos maiores nomes da literatura européia de então — Goethe e Rousseau — e que ao próprio Voltaire, cuja correspondência foi imensa, não seduziu absolutamente a nova técnica.

Esses defeitos de ordem psicológica, técnica e humana, digamos assim, não impediram, porém, que *As Ligações Perigosas* se conservasse um romance de admirável equilíbrio na composição, no desenvolvimento da intriga e no estilo. Sóbrio e realista, Laclos abandona no livro todas as minúcias desnecessárias, as repetições enfadonhas, o cenário, a natureza, os fatos miúdos da vida cotidiana, preocupando-se apenas com os sentimentos e os pensamentos das suas personagens, bem poucas, por sinal, em comparação com as trinta e duas de *Clarisse Harlowe*. O estilo, igualmente, nada tem da prolixidade, da afetação, da melodia verbal que encontramos, por exemplo, em Rousseau. É sempre claro, sêco, preciso, e, virtude sem a qual de nada valeria, ajusta-se de maneira impecável a cada uma das personagens do livro com uma sutileza que a princípio mal se percebe. E nesse sentido seria realmente indispensável que Laclos fosse um autêntico psicólogo, pro-

undo conhecedor da alma humana e da língua que manejou como um clássico, para que pudesse, sob as mais delicadas nuances, falar como Cecília Volanges, como Valmont, como a senhora de Merteuil, como o cavalheiro Danceny.

Um paralelo entre Laclos e Richardson, ou entre Laclos e Rousseau, se por um lado pode levar-nos a concluir que o autor da *Nova Heloísa*, de um ponto de vista geral, está muito acima, como romancista, do obscuro general de artilharia que escreveu *As Ligações Perigosas*, também pode levar-nos a constatar a superioridade deste último em alguns pontos, e a sua originalidade em relação ao romance francês setecentista.

Richardson, homem de origem humilde e sem qualquer ilustração maior de espírito, foi antes de tudo um verdadeiro conhecedor da alma feminina, porém intuitivamente e sem nenhuma preocupação de ordem filosófica ou panfletária. Sem a menor dúvida, existe em *Clarisse Harlowe* uma conclusão moral, uma exaltação da virtude, embora o exagerado sentimentalismo do romancista não tenha permitido, por exemplo, o que talvez servisse aos seus propósitos, que o próprio Lovelace, sedutor de Clarisse, se tornasse uma figura odiosa aos olhos dos leitores da época. Lovelace, na verdade, é antes digno de piedade que de ódio ou horror, tanto mais que na realidade ele amava a criatura que havia desonrado. No fundo, por isso mesmo, os causadores diretos da infelicidade de Clarisse, teriam sido seus próprios pais, pelo que o romance adquire

um caráter de crítica aos rígidos costumes familiares da sociedade inglesa, excessivamente apegada ao dogmatismo paternal.

Rousseau, ao contrário, apesar do sentido moral que a crítica atribuiu ao seu romance, nele deixou sem a menor dúvida sinais indeléveis de sua própria personalidade, do seu individualismo precursor do romantismo, pois é certo que *A Nova Heloísa* foi uma transposição, para a literatura, da sua paixão por Madame d'Houedot e das suas aspirações de homem que não chegou a realizar-se integralmente no terreno amoroso. Esse livro, portanto, deu à literatura francesa do século XVIII, o contingente de instinto, de simplicidade idílica, de lirismo que lhe faltava. Por outro lado, a crítica da época encontrou na obra de Rousseau uma esquisita mistura de vício e virtude — "um edifício de virtude construído sobre os alicerces do vício" — e também um ambicioso resumo das idéias filosóficas do autor. Parti-cipando integralmente do romance, Rousseau introduzia assim na literatura setecentista francesa o primeiro germe do romantismo, o culto do "eu", e não há dúvida que essa tentativa foi bem acolhida. A sociedade francesa do século XVIII, já se disse, embora frívola e corrompida, igualmente distante dos princípios do cristianismo e dos princípios do patriotismo, como acentuou Emile Faguet, paradoxalmente acolhia com prazer os livros sentimentais, moralizantes, idílicos, onde se premiava a virtude e se castigava o vício. Daí o sucesso de Richardson e, posteriormente, o de Rousseau, proporcionando aos seus leitores um mundo que na reali-

Hade desconheciam, embora com excesso de retórica e sublimidade exagerada. Completando o quadro, do outro lado do Reno havia um Goethe e uma personagem européia — Werther — traduzindo o famoso "mal do século". Por isso mesmo, quando em 1782 Laclos apresentou *As Ligações Perigosas*, o sucesso do livro não poderia nascer senão do escândalo causado pelo contraste. Habitado até então ao sentimentalismo apaixonado de Rousseau e Richardson, a só encontrar nas personagens de romance criaturas virtuosas e delicadas, exemplos sublimes de moralidade inatacável, o público francês encontrou-se subitamente diante de um romance em tudo contrário a esses modelos. Encontrou-se com um escritor realista, com um psicólogo de primeira ordem, com um observador implacável e frio do que realmente existia por trás das enganadoras e virtuosas leituras do século: corrupção e libertinagem, o mal sem nenhuma finalidade. Laclos em tudo se apresentava como o oposto de Rousseau e Richardson.

Em primeiro lugar, anti-romântico numa fase pre-romântica, e portanto impessoal, objetivo e lúcido. Não participando absolutamente do romance que escreve, não cultivando de forma alguma o próprio "eu", manejando a língua como escritor sóbrio, inimigo da eloquência e do verbalismo melodioso da *Nova Heloisa*. Por outro lado, nada melancólico, indiferente quase à sorte das suas personagens, desprezando a natureza e o lirismo, reduzindo ao indispensável as descrições exteriores, todo voltado para a análise dos caracteres. Que abismo entre Valmont e Saint-Preux, ou entre Val-

mont e Lovelace ! Que contraste entre a senhora de Tourvel e Júlia ou Clarissa, ou entre Cecília Volanges e as duas últimas ! Não há sombra de amor nas páginas de *As Ligações Perigosas*; toda a sua paisagem humana é árida, triste e sombria, sufocante como se as criaturas estivessem encerradas num túmulo, enquanto lá fora Júlia passeia os seus suspiros apaixonados à sombra de belas paisagens, e Clarissa Harlowe ama e odeia ao mesmo tempo o desesperado Lovelace. No entanto, apesar das intenções objetivas de Laclos, do seu espírito impessoal, do seu desejo de não fazer concessões aos leitores, observa A. Augustin-Thierry, êle se viu obrigado a castigar o vício embora sem recompensar a virtude, que por sinal não existe nas *Ligações Perigosas*, a não ser que se queira admitir a senhora de Tourvel como a virtude traída pelo amor. Assim, pois, o desfecho das *Ligações Perigosas*, acentua o crítico citado, acomodou-se aos preconceitos da época, mais fortes do que se poderia julgar pela realidade íntima dos salões e das alcovas nobres. "Imoral nos propósitos, nos gestos, nas ações, a época era "virtuosa" nas leituras". Por isso, Val-mont morre em duelo, a senhora de Merteuil é desmascarada e contrai a varíola, a senhora de Tourvel morre consumida pela paixão, e a leviana Cecília Volanges vai esconder a vergonha e o crime entre as frias paredes de um convento. O vício foi assim castigado, e eis como o romancista Laclos defende-se previamente da acusação de imoralidade que lhe fizeram os contemporâneos, na explicação ao leitor : "Creio, ao menos, que é prestar um serviço aos bons costumes desvendar os

meios empregados pelas pessoas de má conduta para corromper as decentes, e estou certo de que estas cartas poderão contribuir eficientemente para esse fim. Aqui se encontrarão também a prova e o exemplo de duas verdades importantes, que se poderiam considerar ignoradas, a julgar pelo pouco que são observadas: uma é que toda mulher que consente em receber em seu círculo de relações um homem de maus costumes acaba por se tornar vítima dele; a outra é que toda mãe que consente tenha outra mulher a confiança de sua filha é pelo menos uma imprudente. Os jovens de um e outro sexo poderiam ainda aprender neste livro que a estima que pessoas de maus costumes parecem dedicar-lhes tão facilmente é sempre uma perigosa cilada tão fatal à sua felicidade quanto à sua virtude".

O aspecto moral do romance, aliás, sempre foi bastante discutido, e Laelos não deixou passar sem defesa os ataques que lhe foram endereçados, como se poderá observar pela sua correspondência com Madame Riccoboni, de que pude ler citações esparsas nesse ou naquele crítico, a respeito do assunto. Essa questão moral, entretanto, perde algo do interesse se considerarmos que Laelos só descreveu no livro personagens viciosas e perversas, embora finalmente punidas, e que portanto o outro lado da natureza humana não o seduziu ou êle não soube pintá-lo. Aliás, é conveniente acentuar que o romance, apesar das intenções moralistas do autor, expressas no prefácio, pertence antes à categoria de panfleto, de análise virulenta contra a sociedade dos salões nobres, sendo assim uma obra de

caráter revolucionário, em princípio, na ficção, embora sem o espírito filosófico de individualismo exacerbado, que iria ser um dos pontos fundamentais dos homens de 1789.

Não é duvidoso, portanto, que a moralidade das *Ligações Perigosas* possa estar realmente no condenar-se a superestimação do mal, e a admiração às vêzes dedicada aos que o praticam. Assim sendo, portanto, nada mais natural e lógico, desse ponto de vista, do que retirar ao vício as suas cores brilhantes, a sua aparência preciosa e requintada, a sua glória falsa e injustificada. Mas de que modo? indagaria de si mesmo Choderlos de Laclos. E ele próprio responderia : revelando-o tal como de fato se apresenta, sem fantasias, sem mistério, sem grandeza, sem finalidade, e tudo isto impessoalmente. Encarado desse ângulo, o romance pode apresentar um conteúdo moral, uma conclusão de acordo com os propósitos ao menos aparentes do autor. Mas a realidade essencial do livro, parece-me, encontra-se antes na sua categoria de panfleto social, animado por seres de exceção em sua natureza psicológica. E como panfleto dirigido contra a nobreza, a obra coloca-se de algum modo, no terreno da ficção, ao lado da filosofia da época na sua atitude revolucionária, embora o romance se oriente apenas contra o aspecto moral, e não contra o aspecto social, econômico ou político da classe dominante, o que é necessário levar em consideração. Laclos, por isso mesmo, não pode ser considerado um autêntico revolucionário, e nas *Ligações Perigosas*, a não ser esse sentido panfletário, nada mais

existe que nos autorize a considerá-lo como tal, além do que o seu antiindividualismo nega um dos princípios fundamentais da revolução francesa.

A personalidade do visconde de Valmont, como sedutor profissional, apesar das nuances originadas da concepção pessoal do seu criador, e das condições sociais da época em que foi situado, não difere muito daquela atribuída a Don Juan, modelo universal — na literatura, — de todos os conquistadores de mulheres.

Evidentemente, entre vários pontos de contacto, que sempre caracterizam os mitos universais, os heróis lendários que se libertam do próprio criador, existem igualmente sinais divergentes entre o visconde de Valmont e o primitivo e clássico Don Juan nascido da literatura espanhola. De início, apliquemos a Valmont esta caracterização don-juanesca de Gregório Marañon, no seu famoso estudo — *D. João* (Ensaio sobre a origem de uma lenda).

"E' típico do D. João clássico a sua amoralidade no jogo do amor. D. João é fundamentalmente enganador. Nunca olha os meios para conquistar as mulheres. Toda a incorreção ou má ação lhe parece uma graça. A sua moral é a trasladação para o amor da máxima maquiavélica: "o fim justifica os meios."

Valmont, não há dúvida está de acordo com essa definição. Os meios que emprega na conquista da senhora de Tourvel são de todos os matizes: a mentira, a hipocrisia religiosa e humanitária (cartas IV e XXI), a espionagem, o suborno de criados e a violação de cor-

respondência. Pouco lhe falta para ser completo naquela máxima de que o fim justifica os meios, o que aliás ocorre precisamente quando êle corrompe e desonra a imprudente Cecília Volanges, virtude bem mais fraca que a da senhora de Tourvel, e que se entrega por curiosidade e displicência. Confidente dos amores de Cecília e Danceny, o visconde de Valmont aproveita-se dessa situação que êle mesmo criou, e não hesita em coagir a moça a entregar-se, por força de circunstâncias que poderiam condená-la, e isto no seu próprio leito de virgem.

O ciúme, igualmente, é desconhecido por Valmont, pelo menos o ciúme considerado do ponto de vista sexual, do instinto de posse ,o que Marañon considera típico da "virilidade indiferenciada" do herói don-juanesco. Na verdade, o visconde de Valmont, embora no romance não lhe apareçam rivais no amor da senhora de Tourvel e da jovem Cecília Volanges (esta, apesar de apaixonada pelo cavalheiro Danceny, é seduzida por Valmont apenas por vingança), não é um ciumento. A vaidade, sim, nele é quase monstruosa. A vaidade de um artista da libertinagem e da sedução, de um homem que procurava requintes na conquistas das mulheres. "Que me propõe? Seduzir uma menina que nunca viu nada, que nada sabe, que, por assim dizer, se me entregaria sem defesa, que ficará inebriada com uma primeira homenagem e que será talvez arrastada mais rapidamente pela curiosidade do que pelo amor. (...) Conhece a presidenta de Tourvel, sua devoção, seu amor conjugai ,seus princípios austeros.

gis aí a fortaleza que ataco, eis o inimigo digno de mim, eis a meta que pretendo atingir." (Carta IV, do visconde à senhora de Merteuil). Referindo-se aos seus primeiros passos na conquista da senhora de Tourvel : «Deixemos que o caçador medíocre mate de emboscada o cervo que surpreendeu; o verdadeiro caçador deve forçá-lo. E' um projeto sublime, não lhe parece? (Carta XXHI). Em outra oportunidade, ao relatar certa aventura picante com a viscondessa de. . ., Valmont escreve à senhora de Merteuil: "Se V. achar esta história divertida, não lhe peço segredo. De momento ela me diverte, e é justo que o público também a goze". (Carta LXXI). Mas onde o delírio vaidoso de Valmont atinge o auge, e êle ao mesmo tempo se identifica mais uma vez com o D. Juan mitológico, é no seu desejo de escândalo e publicidade em torno das próprias vitórias : "Outra feição própria do instinto donjuanesco é a ostentação escandalosa e deliberada dos êxitos amorosos, porque o seu instinto transcendente goza com a exposição dos seus triunfos" (G. Marañon). Assim, por exemplo, quando a senhora de Merteuil avisa-o de que os seus amigos e inimigos de Paris já comentavam maliciosamente sua longa ausência, atribuindo-a a uma derrota sentimental, êle exclama : "Esteja tranqüila; só reaparecerei na sociedade mais célebre do que nunca, e sempre mais digno de V. Se, entretanto, V. prefere o gênero heróico, exibirei a Presidenta, este modelo tão citado de virtudes! respeitada mesmo pelos nossos homens mais libertinos ! uma mulher tal, enfim, que todos haviam até abandonado a idéia de tentar con-

quistá-la! Uma vez atingido esse triunfo, direi aos meus rivais : "Vejam a minha obra, e procurem no século um segundo exemplo!" (Carta CXV). Mais adiante, como um verdadeiro pedante ou um maníaco (quem sabe?), afirma, referindo-se às suas manobras de conquistador: "Até aqui, minha cara, V. encontrará em mim, creio, uma pureza de métodos que lhe dará prazer; e verá que não me afastei um milímetro dos verdadeiros princípios desta espécie de guerra que muitas vêzes observamos ser tão semelhante à outra. Julgue-me, portanto, como a Turenne ou Frederico". Mas esse sedutor parisiense do século XVIII, desta vez ao contrário do primitivo D. Juan, como o pinta Marañon, não é um grande viajante como o foi por exemplo Casanova. (D. *João* pág. 116 — Porto — 1947). Seu campo de ação está limitado aos salões e às alcovas de Paris, a uma sociedade frívola, gasta e decadente, onde todas as aventuras são logo conhecidas, onde os maridos permanecem como acessórios indispensáveis à harmonia do quadro, e os amantes acomodam-se amigavelmente como nos relata a carta LXXIX. Também Valmont, pelo menos até onde podemos imaginar, excetuada a referência que faz à criada de quarto da senhora de Tourvel, não acompanha D. Juan no seu instinto rudimentar, satisfazendo-se indiferentemente com "uma princesa ou uma peixeira", a não ser talvez quando impelido pela sua inconcebível vaidade. Seu mundo ó um círculo fechado e restrito girando em torno de si próprio, quase sem ar, sem comunicações com o exterior. E, por fim, Valmont não acompanha o mito donjua-

neco tal como apareceu na Espanha, isto é, o libertino irreligioso e cínico apenas nas ações, que, por sua conduta moral, desafia a Igreja e o próprio Deus. Pois não há dúvida que o legítimo Don Juan, embora assaltando conventos e raptando monjas, estaria ainda assim muito mais identificado com a idéia cristã, do que um Valmont destituído dessas audacias românticas e espalhafatosas, mas por outro lado verdadeiramente céptico, racionalista e imune à concepção do pecado como ideal religioso, tão ausente do seu século quanto da sua própria alma.

O

s elementos sôbre os quais James Joyce baseou sua obra de romancista, elementos estéticos e filosóficos, pertencem exclusivamente ao nosso tempo e ao nosso homem. Na verdade, o homem de Joyce é o homem do século XX, desligado de todos os compromissos anteriores a si mesmo, e, de um certo modo, sua fisionomia e sua posição em face do mundo ainda não se revelaram de maneira absoluta e completa. Aliás, esse caráter de antecipação, de quase profecia da humanidade do nosso século, também é bastante visível na obra de Dostoiewsky, muito mais até, que na de André Gide e Marcel Proust. Na deste último, nos seus romances, não existe esse elemento profético, esse caráter transcendental de videncia. Proust, na opinião de um crítico brasileiro, foi "o cronista da decadência, viveu o fim de uma civilização. E foi o historiador imortal dessa agonia. Proust ainda conheceu a "douceur de vivre". E o mundo, a humanidade que êle fixou foi o homem saciado do fim do século XIX e do princípio do nosso século e não o homem exausto, desesperado, violento ou renovado de hoje em dia". Ao contrário

do romancista do tempo perdido, James Joyce foi o romancista do tempo futuro, o intermediário entre uma cultura agonizante e burguesa, a do século XIX, e uma cultura renovada e total, num sentido de fronteiras indefiníveis entre classes, a do século XX. Além desse aspecto fundamental, o aspecto filosófico, existe na obra de Joyce um outro que chamaremos de estético, responsável pelos rumos que tomou o romance moderno, principalmente nas mãos de Virginia Woolf, Aldous Huxley e alguns outros continuadores seus, nas diversas literaturas do ocidente.

E' exato que a influência de Joyce não tem sido nem muito extensa nem muito profunda, se levarmos em consideração o valor que a crítica em geral tem atribuído ao seu romance mais importante, *Ulisses*, e à sua técnica revolucionária sob todos os pontos de vista. Parece-me contudo, que essa influência aparentemente superficial ou quase nula, nem por isso deixa de ser uma autêntica realidade na literatura moderna. Provavelmente, será uma influência difusa, de penosa identificação. Mas não é possível duvidar da sua existência, da sua presença em certos romancistas contemporâneos ingleses, americanos, franceses e outros, tanto do ponto de vista técnico, revelando uma estética, como do ponto de vista da substância, revelando uma filosofia. Aliás, no caso de Joyce, técnica e substância exprimem do mesmo modo a posição revolucionária do artista, ao transmitir-nos toda a experiência da sua interpretação do mundo moderno, que não se limita a um panorama da sociedade dos nossos dias.

Ao



contrário, a experiência de Joyce, alimentada pelas revelações do mecanismo do subconsciente, através dos estudos de Freud, aprofundou a sondagem do homem moderno em todos os sentidos, sem se limitar a situá-lo na estrutura da sociedade burguesa e capitalista que ainda se prolonga até os nossos dias, como simples elemento da engrenagem dessa mesma sociedade. O homem de Joyce é essencialmente livre, assim como o seu criador também o foi. Nenhum mecanismo social tolhe os seus movimentos, nenhum preconceito burguês impede que ele se revele de um extraordinário naturalismo. Porque a obra de Joyce, nascida do cérebro de um antigo discípulo dos jesuítas, um católico, portanto, é uma poderosa e significativa expressão de repulsa ao jesuitismo e ao catolicismo, muito embora não se possa deixar de reconhecer que o seu autor jamais tenha conseguido apagar, no seu espírito, o que uma herança dessa natureza teria podido fixar. Entretanto, se por um lado James Joyce antecipou nos seus romances e nos seus contos alguns traços da fisionomia do homem exasperado dos dias de hoje, libertando-o através do subconsciente, fixando-lhe a solidão interior, iso-lando-o da estrutura social como expressão natural, por outro lado êle mesmo, no seu romance auto-biográfico, *Retrato do artista quando jovem*, traduzido por José Geraldo Vieira para a Livraria do Globo, apesar de uma ardente confissão em contrário, parece-me uma criatura que encara a liberdade e o isolamento, com um amargo sentimento de desespero. O retrato do adolescente Estevão Dedalus, que a crítica em geral

aponta como sendo o retrato do próprio Joyce, não ó a expressão máxima do pensamento de um nilista. Confessando-se ao seu amigo Cranly, Estevão Dedalus exclama emocionado: "Fizeste com que eu confessasse os pavores que tenho. Mas vou te dizer também o que não me apavora. Não tenho medo de estar sozinho, de ser desdenhado por quem quer que seja, nem de deixar seja lá o que for que eu tenha que deixar. E não tenho medo, tampouco, de cometer um erro, um erro que dure toda a vida e talvez tanto quanto a própria eternidade mesma". Mas o próprio Estevão reflete, minutos depois, que a solidão no entretanto o apavorava. Estou de acordo, é certo, com uma observação do Sr. Alvaro Lins a propósito de Joyce: "Uma originalidade de Joyce é a de haver se desligado resolutamente de qualquer preocupação moral ou política". Julgo, entretanto, que essa liberdade do artista, no plano da literatura, que lhe permitiu movimentar-se no romance com uma extraordinária segurança através do consciente e do inconsciente, não impediu a presença, na sua obra, de uma expressiva sensação de angústia, de falta de um outro plano menos naturalista ou realista. E essa sensação, mesmo na obra que é um depoimento sôbre a sua adolescência, como homem, e uma revelação do seu modo de ser, como artista, basta-nos para duvidar da sua absoluta renúncia ao mundo sobrenatural. Mesmo porque, tanto nos romances como nos contos, James Joyce aparece-nos sempre evocando a paisagem natal, a sua Irlanda reli' giosa e política, com uma intensidade e uma emoção

que dificilmente confirmam o extremado solitário em que desejaria transformar-se o jovem Estevão Dedalus. Por outro lado, as poderosas páginas em que Joyce revela-nos todas as angustias do pecado no espírito de Dedalus, a tremenda crise de fé em que êle se debaterá até a renúncia ao lar, à pátria e à igreja, são extremamente significativas da importância que a concepção católica do pecado teria deixado na obra do romancista. E' exato, na verdade, que esse romance autobiográfico de Joyce representa apenas a sua adolescência, a fase da sua educação religiosa e jesuítica. A maturidade de Joyce só estará fixada no *Ulisses*. Por outro lado, tanto quanto confissão apenas da adolescência de um homem, *Retrato do artista quando jovem*, também é a confissão da estética do romancista, conforme se vê na discussão que Dedalus entabola com alguns companheiros ao longo de todo o quinto parágrafo. Aliás, se quisermos generalizar com alguma imprudência, podemos admitir que o romance inteiro é puramente uma digressão estética, uma confissão do artista a si mesmo, como se estivesse a sentir e a examinar o próprio pensamento. Nesse retrato de um adolescente, portanto, fundem-se o romancista, e o homem numa poderosa auto-análise. Sem dúvida, esse *Retrato do artista quando jovem* ainda não é o James Joyce de *Ulisses*, o revolucionário da técnica do romance moderno. Mas nele já se revela o revoltado, o individualista, o romancista que tão profundamente caracterizou a sondagem do inconsciente humano através da arte, desdobrando-a até o limite máximo de uma experiência apoiada r.a

realidade. Por isso mesmo, sua obra fugiu à fixação de uma sociedade, à sua análise através da psicologia ortodoxa, e conseguiu dar-nos, do homem do nosso século, um retrato antecipado, um retrato verdadeiramente imaginado. Essa revelação, destruindo os moldes tradicionais do romance de fins do século XIX, destruiu também a concepção de subjetividade dos romancistas naturalistas e realistas, e deu, às personagens de ficção, um novo caráter e uma nova personalidade em face do mundo físico ou natural e do mundo sobrenatural. Alterando fundamentalmente as relações entre a ética e a estética, entre a moral e a arte, alterou também as relações entre o pecado, concepção religiosa, e a moral, concepção humana. Sem dúvida, o romance que agora aparece em edição brasileira não revelará uma vida particularmente caracterizada por acontecimentos extraordinários fora do campo subjetivo. O que se conhece da existência de James Joyce é muito simples, do nascimento à morte longe da sua terra natal. Mas isto quanto à sua vida física. Pois, quanto à vida espiritual e literária, sua obra de contista e romancista, por sinal pouco considerável em quantidade, pode ser encarada como uma das mais complexas e perturbadoras do nosso século.

T

RISTÃO de Athayde, na quarta série dos seus *Estudos*, escreveu, a propósito de José de Alencar, que a obra do autor de *Iracema* não obedeceu certamente a vocação, porque o romancista cearense sempre foi aquilo que desejou ser. Vendo em Alencar, ao contrário de uma vocação, uma extraordinária lucidez, o crítico nele também vê um escritor produto da vontade própria . e não de um temperamento. Partindo desse ponto de vista, está claro que Tristão de Athayde não pode aceitar Alencar como romancista nato, como autêntica vocação dentro do gênero que maior glória lhe deu.

É provável que o autor dos *Estudos* tenha interpretado de maneira correta a personalidade humana e literária de Alencar, definindo-lhe as linhas mestras de acordo com a sua própria maneira de encarar-lhe a obra e o caráter. Contudo, o que não se pode deixar de reconhecer é que José de Alencar, como "escritor", não o foi apenas por qualquer esforço da vontade. Nessa categoria mais ampla — a de escritor — Alencar cumpriu a sua vocação, o seu destino, a sua glória. É possível que o desdobramento da sua persona-

lidade em outras direções — como politico, juriconsulto, jornalista, panfletário, etc. —, tenha sido perfeitamente consciente. Mas é possível, também, que tudo isto fôsse urna consequência natural do seu officio de escritor, da sua qualidade de homem para quem o uso da linguagem escrita constituía a melhor maneira de se realizar integralmente. E porque José de Alencar, acima de tudo, foi na verdade um "escritor", nada mais natural que a sua pena experimentasse o romance, a poesia, o teatro, o jornalismo, a crítica e a eloquência parlamentar, como outras tantas atividades adequadas ao seu espirito ou correlatas de sua natureza inclinada à literatura.

Não será difficil, naturalmente, a um escritor bem dotado, criar para si mesmo um caminho escolhido com antecipação, e nele perseverar pela força exclusiva de sua própria vontade. Poderia ter acontecido assim com José de Alencar romancista, dramaturgo, crítico, orador, poeta, etc. Mas não aconteceu provavelmente com José de Alencar "escritor", compreendendo esta definição o homem que se realizou através de tantos gêneros diversos, e sempre com relativa felicidade. Mas se José de Alencar, vamos admitir, dedicou-se ao romance, ao drama, à poesia, à crítica e a eloquência, por um esforço lúcido e consciente da própria vontade, houve no entanto de sua parte uma decidida preferência pela ficção, gênero que mais de perto lhe falava à sensibilidade e ao espirito fortemente imaginativo. Essa preferência, embora nítida e indiscutível, não será atestada apenas pelo número

dos romances que escreveu, nem mesmo pelos seus prefácios ou posfácios a tais livros, ou ainda pelas confissões a que deu o título de *Como e porque sou romancista*. Tudo isto, afinal, poderia ser desmentido pelo conteúdo dessa obra numerosa, se os próprios romances não fossem os primeiros a confirmar, que existia de fato, em José de Alencar, uma natureza de autêntico romancista. Aliás, poucas naturezas dessas tivemos em nossa história literária, principalmente na fase romântica. Nem mesmo Machado de Assis superou Alencar nesse sentido, embora justamente colocado numa posição de evidente superioridade pelos seus recursos de prosador, de analista da natureza humana, de observador frio e realista do nosso mundo consciente.

Em José de Alencar existiu essa natureza, e de forma incontestável. Sua imaginação, antes de tudo — no sentido, é claro, de imaginação dentro da realidade literária e não dentro de qualquer fantasia absurda ou extra-humana — sua riqueza de estilo, seu lirismo, seus dotes de grande paisagista tão malsina-dos por certos críticos e, principalmente, a habilidade com que sabia armar a intriga de seus livros, ou pelo menos de alguns deles (embora Thibaudet nos diga que a composição da intriga é sempre uma arte inferior), tudo são virtudes de um legítimo narrador de histórias que em poucos outros românticos ou naturalistas serão encontradas. Junte-se a tudo isto que José de Alencar, ao atirar-se à aventura do romance, não tinha atrás de si uma tradição no gênero, modelos su-

periores em que se apoiar. O romance da época, ainda tosco e rude no próprio Manuel de Macedo, era uma simples caricatura do que chegaria a ser um dia. Alencar, ele mesmo, deu-lhe nova caracterização, outra forma, consolidou-lhe a técnica incipiente. Criou portanto algo de novo, construindo quase sôbre o nada um gênero ainda mal definido na literatura brasileira da época. Não apenas do ponto de vista da técnica já mais apurada, mas também em relação aos temas aproveitados nos seus romances, que constituem sem dúvida, uma síntese do que êle entendia ser indispensável à fixação do espírito da nossa literatura, em sua evolução paralela à da nossa história de povo.

O romance histórico, uma volta ao passado colonial em seus diferentes aspectos; o romance da cidade, envolvendo de preferência o estudo de tipos femininos e do meio urbano do sertão, fixando usos e costumes das populações mais características do interior, ao sul e ao norte; o romance da sociedade rural, através do patriarcalismo dos grandes senhores de terras, barões e viscondes das fazendas fluminenses; o romance indianista, caracterizando o elemento nativo da terra, em suas relações entre si ou com o branco invasor, antes poemas em prosa do que pròpriamente ficção.

Acusaram-no, certamente, de imaginação de lenda e de contraditório, quando, procurando defender-se de ataques, afirmou que dera aos seus romances um caráter de unidade de espírito correspondente à do de-

envolvimento histórico da nacionalidade, para depois confessar que procurara com sofreguidão, em velhos cronistas coloniais, temas ou mesmo personagens para certos livros seus. Certa ou errada, justa ou injusta a acusação, ela pouco significa. Sua obra de ficção, bem ou mal, contém uma orientação definida, um desenvolvimento de idéias que a elevam muito acima de suas congêneres na história da literatura brasileira. Além do mais, acentue-se, sua obra de ficção, em tão recuados tempos foi a primeira a valorizar o "romanesco", a construção de histórias com enredos caracterizadamente novelescos, pouco importando no caso as influências estrangeiras que tenha recebido (Cooper, Chateaubriand, Scott, etc.). Também Machado de Assis, o primeiro nome de nossas letras, foi um discípulo amável de Sterne, entre outros, e apesar de sua proclamada universalidade, continua sem qualquer repercussão nas traduções francesas que de seus livros já se fizeram. De resto, conforme opinou Mário de Andrade, "Machado de Assis, se não foi nosso maior romancista, nem nosso maior poeta, nem sequer maior contista, foi sempre, e ainda é, o nosso maior escritor".

Não será difícil, portanto, reivindicar para José de Alencar esse posto que o autor de *Quincas Borba* não chegou a ocupar — isto é — o de maior "romancista" brasileiro. Romancista, é verdade, naquele sentido do escritor capaz de erguer uma estrutura de narrativa identificável com o que se pede de preferência a um "romance" — espírito romanesco, intriga bem desenvolvida, ação intensa, personagens caracte-

rizadas por si próprias, imaginação, capacidade de obrigar o leitor a evadir-se do mundo real para o mundo da ficção, sem qualquer esforço ponderável nessa passagem transitória. E nisso José de Alencar está sempre longe de seus contemporâneos e dos que surgiram posteriormente, destacando-se ainda pela sua atenção ao estilo, pelo seu extremo cuidado com a prosa dos romances que escreveu .

Esse aspecto da sua obra, aliás, tem sido bastante notado pelos críticos, e foi o que levou Tristão de Athayde a escrever, que o seu "encanto é justamente o sabor de sua linguagem, a aragem fresca que balança esses coqueiros, a melancolia suave, a ternura, o abandono, tudo o que em Alencar havia de nimiamente brasileiro e que êle soube comunicar à sua prosa perfumada e indolente, em que pela primeira vez nos reconhecemos como brasileiros".

Um outro crítico, Gladstone Chaves de Mello, também observa o fato de ter sido Alencar, dos nossos escritores românticos, um dos que mais teve preocupação de estilo, cuidado da expressão. De resto, o próprio romancista, continua o citado crítico, foi o primeiro a documentar essa preocupação, afirmando no pós-escrito de *Iracema*: "Entretanto, poucos darão mais, não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, porventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo".

De tudo resulta, enfim, que José de Alencar, em que pese a autoridade de Tristão de Athayde, não foi

romancista apenas por vontade própria. Também o foi por vocação, por um impulso que o levou ao terreno da ficção novelesca, muito embora sempre lúcido e consciente na realização dos seus planos literários. Essa lucidez, aliás, constitui mérito e não aspecto negativo para a obra alencariana, e o fato de ter procurado temas na leitura de velhos cronistas coloniais não diminuiu absolutamente a originalidade consciente do autor de *Lucíola*, nem a sua poderosa imaginação.

Um dos pontos essenciais da personalidade literária de Alencar como romancista — a imaginação — é responsável talvez por muitos aspectos bons da sua obra e também por alguns dos seus defeitos. A imaginação arrastava-o e ele fugia com ela, nem sempre conseguindo dominá-la, nem sempre aparando-lhe as asas um tanto longas demais, ou atenuando seus efeitos por vezes de duvidoso gosto literário. De qualquer modo, ela foi a responsável pelo tom romanesco de quase todos os seus livros de ficção, pelos caracteres de aventura ou melodrama que muitos deles conservam.

Desse ponto de vista, são *As Minas de Prata* um exemplo típico de rica imaginação. A intriga do livro, dramaticamente composta, valoriza antes de tudo a aventura e exalta a capacidade lírica do autor. De todas as obras de Alencar, é essa talvez a de mais acentuado caráter romanesco, riquíssima de personagens, de situações e episódios do mais palpitante melodrama. Romance histórico, cuja ação decorre na Bahia em princípios do século XVII, é também, cro-

nològicamente, o nosso primeiro romance de aventuras, às vèzes folhetinesco mas sempre admiravelmente equilibrado no seu desenvolvimento.

O título da obra, que recorda um dos episódios ainda pouco esclarecidos da nossa história colonial — o das famosas minas de prata encontradas por um certo Robério Dias — é mais o pretexto inicial para que o autor dê asas à imaginação do que mesmo a base do desenvolvimento do livro. Isto é, as famosas minas de prata, que por sinal não passam de verdadeira miragem, na história e no romance, ocupam apenas quatro ou cinco páginas de um impressionante total de mil, e nessas mil tudo gira simplesmente em torno do roteiro desse novo eldorado, perdido aqui, roubado acolá, outra vez recuperado. Caracteriza-se assim, desde o início o feitio de aventura meio capa e espada do romance, que todo se resume nessa conquista ou descoberta de um velho manuscrito por tantos cobiçado, chave das portas da fortuna e do poder, e alvo da ambição dos jesuítas.

Aventureiros, judeus, soldados, escravos, índios, nobres, funcionários da coroa, padres, eis o mundo da acanhada Salvador nos começos do século XVII, já então subordinada à autoridade dos soberanos espanhóis. E é nesse mundo que José de Alencar introduz o leitor das *Minas de Prata*, abrindo-o com a chegada do novo governador geral do Brasil, D. Diogo de Meneses, austero fidalgo e soldado.

O romance, como convinha ao temperamento de José de Alencar, é ação do princípio ao fim, e ainda

nisso o autor se coloca dentro das teorias mais comuns sôbre o gênero.

Baseado no obscuro episódio de umas minas de prata que teria descoberto Robério Dias, descendente do Caramurú, Alencar encontrou nessa controvertida questão, ainda hoje não perfeitamente elucidada, o núcleo principal de interesse para o romance. Estudando as crônicas coloniais sôbre o assunto, Alencar pôde reconstituir com fidelidade o ambiente da época e dar ao livro uma base histórica sem maiores falhas. Aliás, o famoso segredo das minas de prata serviu apenas para que Alencar dele fizesse o centro de irradiação do seu espírito inventivo, que em torno do destino do roteiro do tesouro foi tecendo uma rede cada vez mais ampla de episódios romanescos, onde os caracteres de melodrama e de folhetim se vão acentuando. Na literatura brasileira, por certo, não existe outro exemplo de romance mais completo na invenção. O leitor chegará mesmo a desprezar o ambiente histórico em que se desenrola o livro, ou antes, a reconstituição da época feita pelo autor e a caracterização psicológica das personagens, para conceder melhor atenção aos episódios da luta de Estácio pela posse do roteiro, à astúcia do Padre Molina, aos amores de Elvira e Cristóvão, à fuga dos holandeses prisioneiros no forte, à sua captura através de grandes lutas cheias de lances emocionantes a tudo enfim que represente ação, drama, coragem, amor. Os "heróis" do livro, merecem realmente essa designação de "heróis". Não apenas porque realizem ações destacadas na guerra,

atos propriamente de heroísmo no sentido mais co-n-ium da palavra. Mas porque neles a ação predomina sôbre a contemplação, o lado material sôbre o psicológico. Nenhuma personagem do livro é estudada ou apresentada em relação a si mesma, mas em relação à intriga, ao desenrolar dos acontecimentos criados pelo autor, ao cenário ou ambiente do romance, às demais personagens em suas atitudes exteriores. Isto, naturalmente, implica uma deficiência de análise psicológica, vivendo as personagens em absoluta liberdade de sentimentos e paixões. Quero dizer, livres perante si mesmas, não havendo raízes mais fundas entre as ações e a consciência de cada uma delas, criando-se assim uma zona morta, vazia, entre a ação ou a palavra, o gesto ou a atitude e a causa verdadeira de tudo isto. Esse vazio, está fora de qualquer dúvida, pode às vezes ser preenchido pelo leitor, quando auxiliado pela imaginação. Mas nem sempre será possível essa interpretação auxiliar, ou nem sempre haverá relação lógica entre os atos e as palavras de uma personagem e a sua verdadeira natureza psicológica. Está claro que as criaturas do romance são todas simples, sem profundidade, sem requintes de pensamento e que pelas ações de cada uma delas o leitor poderá adivinhar-lhes a psicologia normal, recuando do fato consumado, do gesto, da palavra, da ação praticada para as origens remotas e obscuras dessas posições assumidas consciente ou inconscientemente.

O romancista, portanto, faz psicologia dinâmica, psicologia em ação como diria Mário de Andrade, que

é afinal a mais adequada ao seu "temperamento extrovertido, brusco e orgulhoso, pouco afeito à análise pachorrenta, minuciosa, que vai dissecando, expondo à luz um caráter em operações sucessivas e metódicas. Alencar, sempre em atitude lírica, sempre transbordante de imaginação, não se adapta a esses caminhos nem mesmo se encoraja a seguir o conselho de Stendhal à sua amiga Mme. Gauthier, autora de um romance que foi talvez a semente de onde germinou Lucien Leuwen: "Le pauvre romancier doit tâcher de faire croire à la passion brûlante, mais ne jamais la nommer; cela est contre la pudeur".

Alencar, na verdade, antes "nomeia" os amores de Estácio e Inesita ou a paixão de Dulce pelo padre Molina, por exemplo, do que faz crer ao leitor nos sentimentos dessas personagens. Não que o amor de um e a paixão da outra soem em falso no brilhante cenário armado pelo autor. Mas o conjunto de fatos e ações que o romancista criou em torno dessas personagens, ainda se revela insuficiente para caracterizá-las de acordo com o conselho stendhaliano. Estácio, principalmente, coloca-se mais distante desse princípio teórico, porque o seu amor é mais "nomeado" pelo romancista do que mesmo demonstrado. Isto é, Alencar não tentou realmente "fazer crer" nesse amor, procurando antes "nomeá-lo". A primeira vista, tal afirmação parece contradizer o que se escreveu a propósito de sua psicologia dinâmica, psicologia em ação, apta por si mesma a revelar os estados de alma de uma personagem, as raízes ocultas de seus gestos e palavras, de seus senti-

mentos e paixões. A contradição, no entanto, é apenas superficial. José de Alencar, na verdade, preocupa-se pouco com as ações das personagens destinadas a revelar-lhes o lado mais profundo do caráter, porque quase todas essas ações visam antes a intriga geral do livro quanto ao aspecto histórico, de aventura, de lances de heroísmo, de fidelidade à época que procura descrever e fixar. Essas ações, portanto, para os objetivos que apontamos, são insuficientes embora visíveis ainda ao mais severo dos leitores. Insuficientes porque o temperamento lírico do autor, sua imaginação, seu amor aos grandes lances dramáticos e às vastas descrições da paisagem física, desviaram-nas das personagens entre si para esses painéis tão caros à sua sensibilidade, enfraquecendo-as por consequência em relação ao papel principal que deveriam desempenhar. Isto não impede, contudo, que a psicologia em ação seja realmente o verdadeiro instrumento da arte de romancista de José de Alencar, com as restrições indicadas, nem que a sua prodigiosa dramaticidade exterior — cenográfica, vamos dizer — seja mais um grande motivo de perene sedução em sua obra. Por outro lado, não há nas *Minas de Prata* uma idéia central a defender, uma tese a discutir ou conclusões a tirar. É um romance que tem um fim em si mesmo; é uma reconstituição da sociedade colonial brasileira nos princípios do século XVII, visando de preferência os centros urbanos de então, isto é, o Rio de Janeiro e Salvador, através de usos e costumes muito bem apanhados e fixados, que a prosa do autor, embora "perfumada e indolente", soube

retratar com pitoresco colorido e bastante fidelidade histórica, e a que serviu de tênue motivo uma duvidosa lenda ainda do século XVI, simples fato que ofereceu a Alencar toda a oportunidade de uma excelente construção romanesca. E' um romance, portanto, a que o temperamento lírico do autor, o seu gosto pela descrição paisagística e pela ação, a sua imaginação poderosa e ardente, a sua vocação de ficcionista, deram proporções até então desconhecidas na literatura brasileira, e dele fizeram uma das melhores senão a nossa melhor obra no gênero até hoje escrita. De qualquer modo, não há dúvida que as *Minas de Prata* conservam um lugar inconfundível em nossa novelística, num plano dificilmente alcançado por outras obras da mesma natureza.

ÍNDICE

Prosper Mérimée	3
Um inimigo de Brillat-Savarin	12
Dreiser e o naturalismo	21
O Estrategista de Eros	31
Visão parcial de Joyce	72
Alencar e o romance de aventura	78

Departamento de Imprensa Nacional
Rio do Janeiro — Brasil — 1953

PEREGRINO JUNIOR

2 O MOVIMENTO
MODERNISTA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA



OS CADERNOS DE CULTURA

Direção de Jose Simeão Leal

1 — JOSÉ JANSEN	A uniscula no culto, no teatro na tradição
2 — AtvABo LINS, CARPKAUX e THOMPSON	José Lins do Rego Escola de Tradutores
3 — PAULO RONAI	
4 — CARLOS DRUMMOND DE AN- DRADE	Viola de Bólso Arquitetura Brasileira Considerações sôbre a Arte Compta
5 — Lócio COSTA	poranca Forma e expressão do Soneto
6 — LUCIO COSTA	Formação profissional do Advogado Teatro de Marionetes Monte Cristo, ou da
7 — PAULO MENDES CAMPOS	Vingança Música e Tempo Miró
8 — DJACIR MENESES	Significação do Far-' Roteiro de
9 — H. VON KLEIST	Arte Teatro. Realidade Mágica
10 — ANTONIO CÂNDIDO	Teatro de Cervantes Isabel a do Born
11 — Luis COSME	Gosto José de Alencar Alguns
12 — JOÃO CABRAL DE MELO	Centos
13 — OTÁVio DE PARIA	Panorama da Pintura Moderna
14 — SANTA ROSA	Introdução à Experiencia Estetica Realidade e Ficção O Sensualismo Alimentai Lição de
15 — SANTA ROSA	Mário de Andrade O Romancista e o
16 — JOSÉ CARLOS LISBOA	Ventriquo
17 — JOSÉ CARLOS LISBOA .	
18 — GILBERTO FREIRE	Homens. S res e Coisas De vá las
19 — CLARISSE LISPECTOR . .	Províncias Cinquenta Anos de
20 — MÁRIO PEDROSA	Literatura A Imprensa no Período
21 -- ROSÁRIO FUSCO	Colonial Etnias o Culturas ne
22 — CARLOS DANTE DE MORAIS	lo ações no Tempo n
23 — DANTE COSTA	poi-coro e a Lugares comuna
24 — LEDO Ivo	Notas à margem do problema agráriol
25 — EUGÊNIO GOMES	Portugal e o Brasil na História - de
26 — JOSÉ LINS DO RECO	Circunstancias
27 — OTÁVIO TARQUÍNIO DE SOUSA..	
28 — LÚCIA MIGUEL PEREIRA	
29 — ALEXANDRE PASSOS	
20 — MANOEL DIEGUES JUNIOR	
31 — CYRO DOS ANJOS	
32 - OSWALDiNo MARQUES	
33 — FERNANDO SABINO	
34 — PERICLES MADUREIRA DE PINHO	
35 — VITORINO NEMESIO	
36 — WILLY LEWIN	

Continua no

PEREGRINO JÚNIOR

O MOVIMENTO MODERNISTA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

JOÃO NEVES DA FOVTOURA

RIBEIRO COUTO

MANUEL BANDEIRA

ANGIONE COSTA

e CELSO KELLY

ESTE ensaio surgiu do compromisso de fazer uma conferência em Montevidéu, no desempenho de missão cultural do Itamarati.

Elegi um tema que está vivo no meu espírito. O interesse do público e alguns comentários oportunos e lúcidos provaram-me que eu havia acertado na escolha. E a conferência toma agora a forma de livro, com maior desenvolvimento e mais ampla documentação .

* • *

Não pretendi ser completo. Mas apenas isento e honesto, além de compreensivo. Não nos foi possível consultar todo o documentário do movimento modernista, que é copioso e disperso. Contudo, a leitura das coleções de *Klakson*, de *Estética*, da *Revista de Antropofagia*, de *Festa*, de *Arco e Flexa*, da Bahia, da *Eieme-ris*, de Belém, da *Revista*, de Belo Horizonte, e da *Verde*, de Cataguases, completando a consulta dos livros fundamentais do movimento, ajudou-nos a fazer o levantamento do modernismo com tal ou qual exatidão.

Escrito para ser lido no estrangeiro, este trabalho tinha que ser sobretudo informativo. Daí o carácter de enumeração pura e simples que têm certos de seus capítulos. As omissões, que eram inevitáveis, não têm, na mor parte das vêzes, sentido crítico.

* * *

Devo esclarecer desde logo, porém, que não tomei parte na Semana de Arte Moderna. Nunca fui ovelha de nenhum rebanho. E recusei-me sempre declaradamente a aceitar a tutela dos caciques literários que comandavam a campanha. Mas fui um ardente "torcedor" do Modernismo. "Torcedor" e escriba. Jornalista militante, dispondo primeiro de uma coluna diária no "Rio-Jornal", depois no "O Brasil" e por fim no "O Jornal", noticiei com probidade e simpatia todos os episódios do movimento, comentando-os com isenção, e entrevistei todos os seus líderes. Numa série de entrevistas, que publiquei no "O Jornal", ouvi Graça Aranha, Paulo Prado, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Anibal Machado, Alvaro Moreyra, Carlos Drummond de Andrade (que respondeu em versos), Emílio Moura, Abgar Renault, entre muitos outros, e nessas entrevistas — que Anibal Machado sugeriu fossem reunidas em livro — esses líderes definiram, cada um do seu ângulo pessoal, a significação, a importância e os rumos do Modernismo. Manuel Bandeira, embora recebendo-me com uma queixa : — "Me deixa queto, Peregrino!" — fíxou corajosamente sua posição em face do Modernismo, do qual foi

aliás precursor. Anibal Machado, que já naquele tempo anunciava o seu teimosamente inédito "João Ternura", exprimiu na concisão de uma fórmula feliz a linha geral da atitude modernista: — "Nós não sabemos exatamente o que queremos, mas sabemos muito bem o que não queremos".

* * *

Fui, portanto, testemunha dos acontecimentos, e só isto explica e justifica a minha presença neste ensaio.

Não experimento por conseguinte constrangimento ou dificuldade em opinar sobre o Modernismo e seus Kderes. Aliás, eu era naquele tempo um simples estudante de Medicina, recém-chegado do Pará, e trabalhava na imprensa para viver. Era um "rapaz de jornal", como se dizia então. Mas trazia do Pará uma lembrança que me tornava o espírito receptivo, apesar da sua imaturidade, para a renovação literária que se tentava. Era a lembrança de um movimento de província, que o Rio desconhecia completamente e que fora anterior ao Modernismo. Quero referir-me ao movimento do grupo da revista "*Efemeris*", chefiado por Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça, Alves de Souza, e que representou uma corajosa e afoita tentativa provinciana de renovação literária. Quem compulsar a coleção da *Efemeris* — até materialmente original, discreta, diferente — verá que o "grupo paraense" merecia a atenção dos críticos e dos historiadores literários do nosso tempo. Esse movimento, de resto, mostrava como as sementes do Modernismo

estavam soltas no ar, há longo tempo, esperando apenas condições adequadas para germinar e frutificar. . .

* * *

As revoluções, no Brasil, sempre se fizeram com armas estrangeiras. . . Inclusive as revoluções literárias. Importando armas da Europa — sobretudo da França e da Itália — foi que os modernistas fizeram a sua revolução. . . para redescobrir o Brasil! Mas isto não impediu que nela palpitasse aquele "instinto de nacionalidade" que já o velho Machado (*) rastreara na literatura brasileira em 1873.

* * *

À parte o colorido nacionalista, que marcava praticamente todos os grupos do Modernismo, o movimento limitou sua ação ao plano formal: a rejeição da rima e do metro, da simetria convencional da composição, da ênfase verbal, das fórmulas clássicas do escrever e do falar lusitano. E essas preocupações exteriores foram tão absorventes e generalizadas, que se transformaram em autênticos cacoetes do Modernismo. O mundo do Modernismo era um mundo sem alma — e um mundo sem Deus, houve quem afirmasse. A grande deficiência da poesia de 22 foi com efeito a ausência de conteúdo filosófico e psicológico, não obstante o filosofismo eufórico de Graça Aranha. So-

(*) MACHADO DE ASSIS — "Crítica" — Gamier, 1910 — Rio, pág. 7.

bretudo ausencia de dúvida e inquietação interior. Os poetas modernistas subestimaram evidentemente os grandes temas de todos os tempos: o Amor, a Morte, a Dúvida, o Desconhecido, a Eternidade. Sente-se em todos eles uma fria distância de Deus, alegre e inconstante. Mas Deus aparece afinal, muito depois, nos primeiros poemas de Vinicius de Moraes, ("Sermão da Montanha") em Jorge de Lima e Murilo Mendes. Passamos então de 8 a 80: e a presença de Deus tornou-se então um pouco exagerada, sobrevivendo, com a adoção sistemática do nome de Deus como tema de composição poética, a criação da chamada Poesia em Cristo. Como a inquietação modernista era apenas formal, nisto o Modernismo se parecia com o Parnasianismo que pretendia destruir. . . Fundou-se, de resto, no Brasil, em certo momento, uma espécie de Parnasianismo. . . modernista. Um academismo. . . anti-acadêmico.

* * *

Combatendo a ênfase oratória, a eloquência verbal, o tom declamatório da literatura parnasiana, o Modernismo simplificou a prosa e a poesia, adotando o uso normal da linguagem cotidiana, da frase despojada, das palavras usuais e singelas. Criou-se, até pelo exagero da reação, o horror da forma, uma espécie de fobia do estilo. . . Foi, porém, no território da prosa, sobretudo, que a influência do Modernismo se nos afigurou mais salutar.

A eloquência cedeu lugar ao comedimento, o abuso do descritivo ao amor da narração telegráfica, descarnada, não raro informe. . . Não morreu, contudo, ao calor revolucionário do Modernismo, a nossa paixão

pela paisagem e pelo pitoresco. Mas o "sensualismo verbal" de antes da Guerra de 1914 cedeu o passo a uma sobriedade seca e desleixada. . . Mário de Andrade pretendeu criar uma "língua brasileira", preciosa e artificial no seu ostensivo plebeísmo, que era uma espécie de código do "falar errado". .. Não o conseguiu. Mas a sua afoita e resoluta iniciativa teve, afinal, uma utilidade: abriu caminho para a linguagem natural e clara, singela e viril, de fundas raízes na fala do povo, que dá seiva e riqueza à prosa brasileira de hoje. E esse foi o maior serviço que o Modernismo prestou à literatura brasileira.

* * *

Sente-se hoje, nos poetas do Brasil, aquela Dúvida, cuja falta era notada na Poesia de 1922. Mas os poetas de 45 — a geração que renegou o Modernismo — passaram ao extremo oposto: preocupam-se em excesso com as coisas do Eterno. Vivem com a cabeça enterrada no Mistério. Isto é, emprestam muita vez às coisas mais triviais um grande ar de transcendente nebulosidade, de grandeza hermética, de eloqüência complicada e esotérica, — além de intencional. A Metafísica tomou conta deles. Nasceu, na Poesia brasileira, a paixão obsessiva de uma nova Mitologia. . . Mais um Parnasianismo de nova espécie, portanto: só se fala em Eternidade, em Infinito, em Dúvida. . . Em todo caso, uma reação útil à extrema ausência de inquietação metafísica do Modernismo. Além disto, sobrevém também um regresso às preocupações de forma e de estilo — uma nítida reação contra o excessivo

desleixo formal dos modernistas. Daí resultou uma poesia mais densa, grave e construída.

* * *

Não se pode negar, entretanto, a importância e a influência da geração modernista. Com todos os seus cacoetes e deficiências, os líderes e seus epígonos demonstraram, pelo menos, uma singular vitalidade literária, permanecendo até hoje presentes no panorama cultural do Brasil. Os grandes nomes do Modernismo — Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade — revelando extraordinária aptidão para durar, estão ainda — trinta anos passados! — bem vivos e atuantes.

* * *

O itinerário do meu espírito, a caminho do Modernismo, teve etapas bem nítidas.

Aí assim pelos fins de 1919, em Belém, Martins Napoleão deu-me a ler o *Carnaval* de Manuel Bandeira. Guardei a lição antecipadora de *Debussy* :

Pará cá, para lá. . .

Fara cá, para lá. . .

Um novelzinho de linha. . .

Para cá, para lá. . .

Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vá! . . .) Que delicadamente, quase a adormecer o balanço

— Psio. . . — Para cá e

para lá. . . Para cá e. . . — o

novelzinho caiu". . .

Em 1920, ainda em Belém, com a turma inquieta da *Efemeris*, aprendi os nomes de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Verhaeren, Nietzsche. . . E não os esqueci mais.

Mal tendo chegado ao Rio, encontrei, em 1921, no *Jardim das Confidencias*, as notas perturbadoras de uma melodia diferente:

. . . "A tarde tem uns tons antigos.
Abraçamo-nos. . . Anda uma carícia no ar. . .
E ficamos os dois como velhos amigos,
Olhando o mar. . . olhando o mar. . . olhando o mar". . .

Quando sobreveio, em 1922, a Semana de Arte Moderna, não tive dificuldade nem hesitação em aceitar o Modernismo.

* * *

Mas as três grandes revelações, para mim, decisivas e aliciadoras, eu as tive na casa de Ronald de Carvalho, na rua de Humaitá, quando Bandeira declamou o *Berimbau*, Mário de Andrade, o *Noturno de Belo Horizonte* e as *Dansas*, e Ronald, os *Epigramas Irônicos e Sentimentais*. Digo como João Alfonsus : (*) para mim, o verdadeiro início do movimento dala de aparecimento dos "*Epigramas Irônicos e Sentimentais*" de Ronald de Carvalho, e sobretudo da "*Pauli-céa Desvairada*", de Mário de Andrade.

(*) EDGARD CAVALHEIRO — "Testamento de uma geração" — Livraria do Globo — Porto Alegre, 1944, págs. 140-141.

Deixei-me contagiar por um vivo entusiasmo, diante do Modernismo. E embora sem tomar partido ao lado de nem um dos seus diferentes grupos, estive, por motivos óbvios, mais próximo de Graça Aranha e Ronald., de cujo afetuoso convívio participei intimamente. Mas o meu papel, no Movimento, repito, foi afinal de contas o de simples simpatizante — um simpatizante útil.

Desde cedo, porém, adquiri a convicção, que ainda conservo, de que, como dizia Prudente de Moraes, neto, foi o Modernismo que nos deu a consciência dos problemas literários. E aí está a sua grande e fundamental importância histórica.

* * *

Este ensaio, modesto nas dimensões e nos propósitos, o que procura, em última análise, é apenas condensar as intenções e as conseqüências da mensagem modernista, e documentar-lhe importância histórica.

P. J-

INTENÇÕES E CONSEQÜÊNCIAS DO MOVIMENTO MODERNISTA

Modernismo brasileiro. — Inaugurou-se, no Brasil, há trinta anos, com a Semana de Arte Moderna, aquilo que se convencionou chamar — "o modernismo brasileiro" (*). O "Modernismo", no sentido que lhe deram os seus fundadores, pertence hoje ao Passado. Dir-se-ia, pois, falando linguagem cara aos insurretos de 1922, que virou *passadismo*. Quer dizer: foi superado. Mas não seria justo nem honesto recusar-lhe importância histórica. Negá-lo seria ingênuo. **Como** seria tolice repeti-lo. Em todo caso, considero o 30.º aniversário da Semana de Arte Moderna uma data

(*) Cumpre esclarecer que o "modernismo" tem na literatura de língua portuguesa um sentido bem diverso do que lhe dão os povos de língua espanhola. No Brasil e em Portugal, a palavra "modernismo" designa, em conjunto, as correntes de reação contra o parnasianismo e o simbolismo retardatários, correntes estas posteriores ao "modernismo" espanhol, originário da Hispano-América e surgido por volta de 1880, o qual, sob a influência do parnasianismo e do simbolismo, e deste mais do que daquele, introduziu uma sensibilidade e uma técnica novas na poesia de língua castelhana, segundo Manuel Bandeira.

importante da história da cultura brasileira. Recapitulando-lhe as fases mais marcantes, é lícito reconhecer que a campanha modernista foi uma maravilhosa aventura intelectual. Decorridos trinta anos, quando o tempo já nos concede perspectiva adequada para a contemplação das pessoas e dos fatos, é que podemos bem avaliar a importância, medir a extensão, determinar o sentido daquele singular movimento. Embora tenha interessado particularmente as áreas artísticas e literárias, a "revolução modernista" atingiu também outras zonas da vida brasileira, contagiando os nossos círculos políticos e sociais.

A "súbita explosão de descontentamento e aspirações unânimes" fez com que coincidissem, em 1922, a Semana de Arte Moderna e o levante do Forte de Copacabana. Isto equivale a dizer: a revolução literária e a revolução política.

A inquietação era um fenômeno mundial. Em 1913, em Paris, segundo conta Alceu Amoroso Lima, (*) já Graça Aranha aconselhava um movimento de renovação para a literatura brasileira. A sublevação intelectual de 1922 foi, pois, a consequência de

(*) TRISTÃO DE ATHAYDE — "Ano Zero" — "Diário de Notícias":
— "Pois é desse mesmo ano de 1913, em Paris, **que** me vem a mais remota memória do Modernismo. Vamos partir para o Brasil, para prosseguir ou terminar os estudos, Temístocles Graça Aranha, hoje embaixador no Cairo, e eu. E Graça Aranha, o pai, nos reuniu no jardim do Hotel Ritz, num pequeno chá a três para nos dirigir um verdadeiro apelo, o mesmo afinal, apenas em palavras muito mais íntimas, que ele faria à Academia onze anos depois.
— "A literatura bra-

um velho impulso renovador, que silenciosamente vinha fazendo estremecer o nosso subsolo. . . As correntes estéticas de "após-guerra", que agitavam a Europa freneticamente, começavam a captar o interesse dos nossos jovens poetas, pintores e escritores, que contagiados pelo vírus da renovação, se levantaram num movimento deliberado e atrevido: no plano social e no plano artístico. Mário de Andrade, (*) aliás, procura explicar o fenômeno dessa curiosa coincidência: a transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras coisas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira impunham a criação de um espírito novo e exigiam a retificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional. O próprio Presidente Getúlio Vargas, em discurso recente, pronunciado na Universidade do Brasil, acentuou com límpida lucidez as conexões existen-

sileira está morrendo de academismo. Não se renova. São os mesmos sonetos, os mesmos romances, os mesmos elogios, as mesmas descomposturas, que ouço desde os tempos da fundação da Academia, quando José Veríssimo não queria me deixar entrar e Nabuco forçou a minha entrada. E' preciso reformar aquilo tudo. Dar vida àquele cemitério. Vocês são moços. São estudantes. Agitem a escola. Mexam com seus companheiros. Façam alguma coisa de novo. Façam loucuras. Mas procurem espanar aquelas teias de aranha". E nos fez proposta engraçada, que bem mostra como até então a velha sedução "tobiática", pela cultura alemã, ainda operava em seu espírito: "Por que não fundam um Clube Goethe?"

(*) MÁRIO DE ANDRADE — "O Movimento Modernista" — C.E.B. — Rio.

tes entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Revolução Brasileira de 1930. E' que em 1922, com o movimento modernista, se criara um autêntico estado de espírito nacional. É afirmação corrente, no Brasil, que tudo quanto fêz o movimento modernista se faria sem ele, e isto mesmo o confessou um dos seus mais ilustres chefes. Porque o movimento nasceu como conseqüência natural da situação do Brasil e do mundo de após-guerra, que desencadeara e desenvolvera aquela consciência americana e brasileira de que falara Mário de Andrade, criando a atmosfera para um espírito novo e para a própria renovação da inteligência nacional. O Modernismo foi destarte uma tomada de contacto com idéias novas, mas foi sobretudo um despertar da consciência brasileira. Foi, como muito bem explicou o poeta de "Macunaima", uma ruptura, um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes: uma revolta contra o que existia, estagnado e coagulado, no plano da literatura e da arte. Rompendo com o espírito conservador e conformista, os modernistas queriam ser puros, desinteressados e livres. E foi, como uma autêntica Revolução, um movimento "essencialmente destruidor". Já o comparei a um "pelotão de demolição": seguiu na frente, botando ídolos abaixo, demolindo tabus e preconceitos, abrindo caminho para as novas gerações. Embora, para servir-me da sugestão da carta famosa de Quental, nem sempre tenha havido "bom-senso" e "bom-gôsto" na batalha modernista, houve invariavelmente sinceridade e entusiasmo, além de uma certa afoiteza afirmadora. O que governava o grupo era o espírito polêmico, um vivo

ânimo combativo, o gosto da luta. Daí, às vezes, injustiças, excessos, vulgaridades, sobretudo confusão. Mas nem por isto deixou de ser útil tal estado de espírito, que contagiou a opinião do país, e estendeu-se por todos os ângulos do Brasil, num unânime entusiasmo, numa viva fé no destino das letras, num ardente amor aos problemas da cultura. Éramos todos nós, naquele tempo, literatos fanáticos, em "estado de poesia", totalmente devotados ao serviço das letras, com uma exaltação gratuita e feliz. Havia aliás para isso no Brasil um clima propício criado exatamente pelo movimento modernista: um clima de interesse público pelas coisas do espírito.

* * *

Precursores e revolucionarios. Houve vanas iniciativas isoladas de renovação literária, no Brasil antes da Semana de Arte Moderna: 1) o importante movimento regionalista, desde os tempos de Simões Lopes Neto, no Rio Grande; 2) o movimento simbolista, no Paraná; 3) o movimento regionalista da "Revista do Brasil", em São Paulo; 4) o "Carnaval" de Manuel Bandeira, (*) que data de 1919; 5) o movimento

(*) Era do seguinte teor a linguagem do poeta em 1919, no poema "Os sapos":

"O sapo tanoeiro Parnasiano
aguado, Diz: "Meu
cancioneiro E' bem martelado.

da "Efemeris", ainda marcado de nítido colorido simbolista, no Pará, em 1919; 6) a poesia intimista e coloquial do "Jardim das Confidências", de Ribeiro Couto, que deu origem ao chamado "penumbrismo", em 1921. *fias* a Semana de Arte Moderna foi a primeira e mais importante afirmação consciente da idéia renovadora.

"Vede como primo Em comer
os hiatos! Que arte! E nunca
rimo Os têrmos cognatos.

O meu verso é bom Fromento
sem joio. Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos Que
lhes dei a norma: Reduzi sem
danos A formas a forma.

Clame a saparia Em críticas
céticas: Não há mais poesia,
Mas há' artes poéticas. .

"Longe dessa grita, Lá onde
mais densa A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugindo ao mundo, Sem
glória, sem fê, No perau
profundo E solitário, é.

Foi o "brado coletivo principal", na expressão de Mário de Andrade. A segunda afirmação do movimento foi a famosa conferência de Graça Aranha na Academia (*) — conferência subversiva e ilógica, porque pretendia transformar uma Academia num bastião revolucionário, o que seria absurdo e inadmissível. A Academia, porém, embora recusando a sugestão revolucionária de Graça Aranha, aceitou mais tarde tacitamente as conquistas e reformas defendidas pelo Modernismo, convocando para a ilustre companhia alguns dos epígonos do movimento: Alceu Amoroso Lima, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Rodrigo Otávio Filho e o modesto autor deste trabalho. E, em 1952, se incorporou voluntariamente às comemorações do 30.º aniversário da Semana de Arte Moderna. Como se vê, a Academia Brasileira é um organismo vivo e dinâmico, que além de tudo possui a virtude serena da isenção.

Sentido geral do Modernismo. — Movimento autêntico de Reforma Literária, o Modernismo foi, repito, especificamente "destruidor"; mas foi uma rebelião útil, que abriu caminho à marcha das gerações

Que soluças tu, Transido
de frio, Sapo cururu Da
beira do rio. . ."

(*) "Graça Aranha". "Espírito Moderno". Cia. Gráfica Editora Monteiro Lobato. São Paulo — 1925.

que vieram depois. Com a Semana de Arte Moderna organizaram-se em todo o país "grupos regionais de vanguarda" que realizaram um trabalho excelente. Sem a "limpeza" que essas "colunas avançadas" corajosamente executaram, destruindo os tabus parnasianos, rompendo as mais reacionárias resistências, apeando alguns ídolos dos seus altares, não seria possível a aceitação da geração "pós-modernista" — essa bela geração de romancistas, poetas e sociólogos, de que todos hoje nos orgulhamos.

A "semana" mobilizou a opinião do país, criando, como já se disse, certo entusiasmo público pela coisa literária, uma fé unânime no destino das letras, um amor veemente aos problemas da cultura, a paixão lúdica da Poesia, afinal. Conseqüências naturais da insurreição Literária e Artística. Mas não se confinou apenas nesses setores a sua atuação subversiva: atingiu também o plano Político. Criou-se com ela, entre os escritores, o gosto da participação política, o interesse pelos problemas econômico-sociais, uma geral curiosidade pelas coisas brasileiras, o que resultou no movimento de "introspecção nacional" que permitiu um "levantamento" geral da vida brasileira. Por isso mesmo suas conseqüências foram extensas: houve renovação não só no plano da Poesia e do Romance, mas também no Conto, na Sociologia, nos Estudos Históricos e Econômicos. Ainda mais: na Música, na Pintura, na Escultura, na Arquitetura. Foi, pois, uma rebelião fecundíssima, que abriu caminho ao trabalho criador das novas gerações, preparando para estas um clima de compreensão e acei-

tação. Mas quando se faz o balanço da obra realizada pelos modernistas, verifica-se, sem esforço, que o entusiasmo nasceu no Rio, a organização pertenceu a São Paulo, enquanto os impulsos criadores vieram de Minas, do Nordeste, do Rio Grande do Sul. E seja qual fôr a nossa atitude em face desse movimento, não podemos negar-lhe importância e significação: êle se incorporou à vida da nossa cultura, é um capítulo vivo e palpitante da história do nosso pensamento. Explica-se e justifica-se, pois, a repercussão que teve no Brasil a comemoração do 30.º aniversário da Semana de Arte Moderna. O movimento — "a maior orgia intelectual" da nossa história literária" na frase de Teixeira Soares, prolongou-se por oito anos e, se não conseguiu impor a "língua brasileira", limpou o nosso modo de escrever dos excessos e artifícios do "purismo" e do "classicismo" anacrônico, bem como da ênfase e do verbalismo das gerações anteriores. Rompeu os velhos cânones lusos da Poesia e da Prosa, Libertou-nos do bacharelismo enfático e vazio, da pompa parnasiana, da literatura fofa e palavrosa.

* * •

Intenções e contradições do Modernismo. — Quais as "intenções" do movimento modernista? Não é fácil apreender e discriminar essas intenções. Lendo os documentos da época, e sobretudo compulsando os depoimentos dos líderes da Semana de Arte Moderna, recolhe-se a impressão de que não havia concordância

de programas, nem coincidência de idéias entre eles, o que se explica pela ausência de um comando único. Eles não estavam ligados por um pensamento comum, mas apenas por uma mesma inquietação difusa o unânime. Não havia propriamente um programa. Havia, porém, uma intenção: — uma intenção subversiva e demolida/a. Estavam todos fatigados de sonetos hieráticos, de fórmulas congeladas. Um estado de saturação estética. Os valores envelhecidos do parnasianismo estavam caducos e peremptos. Da leitura, por exemplo, de três chefes graduados da rebelião — Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Mário de Andrade — conclui-se que a confusão era geral, como se dizia no "Dom Casmurro". . . Num ponto talvez todos estavam de acordo com Graça Aranha: os moços no Brasil nasciam velhos — "nasciam acadêmicos". . . — e era preciso despertá-los para um movimento consciente e deliberado de renovação. Um "espírito de mocidade", portanto, conduziu os passos ousados e livres dos jovens escritores, poetas e artistas que fizeram o movimento modernista. Mas quais eram as diretrizes gerais da campanha? Vejamos, para começar, o pensamento de Graça Aranha a respeito. Homem "contagioso", da classificação de Cocteau, "figura esplêndida", "transfigurador transfigurado", na aguda observação de João Alfonsus (*), dotado de uma singular capacidade de irradiação pessoal, brilhante, franco, comunicativo, en-

(*) JOÃO ALFONSUS — "Testamento de uma geração" — Pòrto Alegre. 1914.

tusiasta, Graça Aranha falava com a autoridade dogmática do escritor consagrado, que vinha da Europa, trazendo a experiência e o prestígio de seu grande nome glorioso para o movimento. Dizia êle na fala inaugural da Semana de Arte Moderna: "No Brasil, no fundo de toda a poesia, mesmo liberta, jaz aquela porção de tristeza, aquela nostalgia irremediável, que é o substrato do nosso lirismo" (Graça Aranha — "Espírito Moderno" — pág. 18). E ele queria a perpétua alegria! "E' verdade que há um esforço de libertação dessa melancolia racial, e a poesia se desforra na amargura do humorismo, que é uma expressão de desencantamento, um permanente sarcasmo contra o que é e não devia ser, quase uma arte de vencidos" ("Espírito Moderno" — ibidem). "Reclamemos — continuava — contra essa arte imitativa e voluntária que dá ao nosso "modernismo" uma feição artificial". Graça Aranha queria os "modernistas" "livres, alegres, senhores da matéria universal", que tornassem em "matéria poética". E afirmava que "destes libertados da tristeza, do lirismo e do formalismo, tínhamos uma plêiade" ("Espírito Moderno" — ibidem). Citava, porém, apenas dois poetas: Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, cuja arte era "um maravilhoso jogo de sol que se tornara poesia".

"A remodelação estética do Brasil, iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfati, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita e na jovem e ousada poesia, seria a libertação da arte dos perigos que a ameaçam

do importuno arcadismo, do academismo e do provincianismo" ("Espírito Moderno", pág. 19).

Era contra o regionalismo, e afirmava, categórico: "O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal" ("Espírito Moderno", pág. 19).

Era igualmente contra o "arcadismo" — "sarcófago do passado", e contra o "academismo" — "a morte pelo frio da arte e da literatura". Graça Aranha desejava uma arte que transpusesse para a música, a pintura e a poesia, as nossas gentes, saindo das florestas e do mar. "São os filhos da terra, móveis, ágeis como os animais cheios de pavor, sempre em desafio do perigo, e, no impulso do sonho, alucinados pela imaginação, caminhando pela terra na ânsia de conhecer e possuir". Onde a arte que transfigurou genialmente essa perpétua mobilidade, esse progresso infinito da alma brasileira? ("Espírito Moderno", pág. 21). Tudo êle queria que se fizesse para fugir ao "metro acadêmico de outras gentes", pois "pelo academismo tudo o que a nossa vida oferece de enorme, de esplêndido, de imortal, se torna medíocre e triste" ("Espírito Moderno", pág. 21). Facilitava-nos a tarefa a ausência de uma velha tradição: não tínhamos felizmente "a pérfida sombra do passado para matar a germinação". ..

Mas que era, para Graça Aranha, o "espírito moderno"? "No ardente e perpétuo movimento da sensibilidade e da inteligência, como distinguir a expressão inequívoca do momento fugitivo, o propulsar espiri-

tuai que nos separa do passado e nos arrebatava para o futuro"? E ele, que na conferência inaugural da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em Fevereiro de 1922, fizera a apologia do "subjetivismo mais livre", pois a lei e o número haviam sido substituídos pela "liberdade absoluta que nos revela, por entre mil estra-vagâncias maravilhas que só a liberdade sabe gerar", em sua famosa conferência da Academia, em junho de 1924, propunha que ao "subjetivismo passivo ou dinâmico", o espírito moderno opusesse o "objetivismo dinâmico" ("Espírito Moderno", pág. 25).

Embora ainda fiel ao postulado de que era essencial a abolição das academias, das escolas, "das arbitrarias regras do nefando bom gosto e do infecundo bom senso"., já defendia a tese nova de que a arte "devia exprimir o movimento das coisas, que agem pelas suas próprias forças independentes do eu" ("Espírito Moderno", pág. 25). Era um "estado estético posterior ao expressionismo", em que toda "a arte era subjetiva e emotiva". E sentenciava, dogmático: ^UA libertação do *subjetivismo dinâmico* do romantismo, ou mesmo do *subjetivismo contemplativo* dos impressionistas, é a grande vitória do espírito moderno". ("Espírito Moderno", pág. 25). Contudo, aceitava a existência de uma "lei de constância vital", que manteria o "estado subjetivo nos artistas mais livres".

Mau grado suas contradições, e não obstante uma certa confusão, que lhe tornava às vezes obscuro e incoerente o pensamento, Graça Aranha, com o brilho solar da sua inteligência, apontou rumos novos à mocidade brasileira, procurando libertá-la da "per-

niciosa zona literária, mantida pelo academismo". Libertador, construtor e dinâmico, "o espírito moderno" conseguiu fazer no Brasil "coisa nova e coisa nossa". "Recolho a língua do meu povo e transformo a sua poesia em poesia universal", proclamava Graça Aranha. "Faço da minha atualidade a forja do Futuro" (op. cit., pág. 47), concluía êle, enfático e resolutivo.

Afinal de contas, reagindo contra o Parnasianismo, reagia contra o conceito formal de beleza. A arte não devia ser o culto do belo, como queriam os "retardatarios parnasianos". Graça Aranha declarava gravemente, com ênfase autoritária: "A associação da idéia de beleza à idéia de arte é perturbadora para a verdadeira explicação do sentimento estético. Nem um preconceito tem sido mais nocivo do que este que faz do belo o fim da arte e sua razão de ser".

E como nenhum preconceito lhe parecia mais perturbador à concepção da arte que o da beleza, concluía: "O belo é um perpétuo equívoco entre os homens" ("Espírito Moderno", pág. 11).

Ronald de Carvalho, que pensaria o autor da "Pequena História da Literatura Brasileira"? Filiado ao grupo de Graça Aranha, e com este intimamente identificado, êle não diverge fundamentalmente do romancista de "Chanaan". E' também contra a Beleza e contra a Ordem, a Proporção, a Harmonia.

Ronald de Carvalho, não obstante ser uma vocação acadêmica, um autêntico escritor clássico., pela cultura, pelo temperamento, pela formação, pela clareza e graça do espírito, rebelou-se contra tudo aqui-

Io que representasse ordem, proporção e harmonia, para fazer a defesa — por incrível que pareça — da barbaria. . . E exclamou, em famosa conferência, na Escola de Belas-Artes, no *Diálogo do Bárbaro com o Alexandrino*: — "Barbaria é renovação. Só os bárbaros podem dar liberdade ao mundo". "Esqueces a dúvida socrática e o incêndio maravilhoso do Cristianismo? Bárbaro é o inatural, é Cristo abalando o Estado Romano, Newton criando as bases da mecânica racional, Spinoza afirmando o espírito de livre exame, para subordinar o indivíduo ao universo".

Depois acrescentava :

"A proporção, a medida, a harmonia, a verdade, o gosto e a ordem são puros valores em movimento. Não são ideogramas, são idéias dinâmicas em perpétua transformação".

Colocou Ronald Carvalho na boca do seu *Bárbaro* as seguintes afirmações subversivas:

"Os teus gregos que fizeram o Partenon, não são superiores aos nossos mecânicos, que inventaram a locomotiva, as pontes de aço, a telefonia, a telegrafia. Porventura será mais harmonioso o combate de Aquiles e Heitor, em torno do cadáver de Patroclo, que os duelos aéreos de Guynemer ou de Fonck? Os altos fornos de Essen ou da Pensylvania contêm tanta matéria emocional quanto as paisagens de Teocrito ou Virgílio.

Cegou-te a penumbra das bibliotecas. Não observas que vivemos no ciclo da máquina com os seus heróis, os seus Reis, os seus profetas e os seus servos,

como o da Tavola Redonda ou o da Ilíada? A Máquina é uma das mais altas formas da realidade humana. E' o prolongamento do cérebro do homem, que deformou a matéria primitiva, para vibrar com ela e fecundá-la enèrgicamente".

"O progresso material é apenas uma fórmula concreta do progresso espiritual".

"A humanidade está sempre recomeçando as suas experiências, mas isso nao significa que ela posea voltar atrás". "Não é fórmula imutável se não instrumento auxiliar das nossas pesquisa»".

E nos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (*) tratou com mansa e polida ironia os poetas parnasianos que ainda faziam alexandrinos :

"Poeía, *que lindos são os teus alexandrinos, periilados*

[solenes, elegantes. . .]

"Sob o vivo clarão dos poentes purpurinos, Passam, movendo a tromba, os tardos elefantes". São perfeitos cs teus alexandrinos! Mas como têm mais ç raça as asas desta abelha ou esta fúlvida centelha que turbilhona sem parar! Como são muito ma/s interessantes que aqueles negros, inúteis elefantes, esses pares de andorinhas que volteiam em curvas em curvas longas, lentas, pelo ar!". . .

(*) RONALD DE CARVAXHO, "Epigramas Irônicos e Sentimentais" — Rio. 1922.

E noutro poema — "Teoria" — aconselhava gravemente:

Cria o teu ritmo a cada momento. Ritmo grave ou límpido ou melancólico, ritmo de flauta desenhando no ar imagens claras de bosques, de águas murmuradas, de pés ligeiros e de

[esas:]

Ritmo de harpas, ritmo de bronze, ritmo de pedras, ritmo de colunas severas ou risonhas, ritmo de estátuas, ritmo de montanhas, ritmo de ondas, ritmo de dor ou ritmo de alegria! Não esgotes jamais a fonte da tua Poesia, enche a bilha de barro ou o cântaro de granito com o sangue da tua carne e as vozes do teu espírito! Cria o teu ritmo livremente como a natureza cria as árvores e as ervas rasteiras, Cria o teu ritmo e criarás o mundo!

No epigrama *Interior* cantava:

Poeta dos trópicos, tua sala de jantar é simples e modesta como um tranquilo pomar; no aquário transparente, cheio de água limosa, nadam peixes vermelhos, dourados e côr de rostí; entra pelas verdes venezianas uma poesia luminosa, uma poeira de sol, trêmula e silenciosa uma poeira de luz que aumenta a solidão.

Abre a tua janela de par em par. Lá fora, sob o céu
[do verão,]
todas as árvores estão cantando! Cada fôlha é um pássaro,
cada fôlha é uma cigarra, cada fôlha é um som. . .
O ar das chácaras cheira a capim melado, a ervas pisadas, a
baunilha, a mato quente e \abafado. Poeta dos trópicos,
dá-me no teu copo de vidro colorido um çoie dágua (Como é
linda a paisagem no cristal de um copo
[dágua!]

Ronald (*) achava também, como Graça Aranha, então, que "o belo era um perpétuo equívoco entre os homens!"... Entendia que "a civilização, no seu conjunto, era uma obra de arte", o que vale dizer, deformação da realidade natural em proveito da realidade humana".

Mais objetivo e direto, além de mais didático, o hiperlúcido Mário de Andrade (**) foi quem melhor definiu os rumos do movimento, que, em última análise, eram os seguintes:

- 1.º — Rutura das subordinações acadêmicas.
- 2.º — Destruição do espírito conservador e conformista .
- 3.º — Demolição de tabus e preconceitos.

(*) RONALD DE CARVALHO — "Estudos brasileiros" — 2.ª série
— F. Briguiet fis Cia. Rio. 1931, pg. 201.

(**) MÁRIO DE ANDRADE — "O movimento modernista" — C.E.B.
— 1942.

4.º — Perseguição permanente de três princípios fundamentais:

- a) direito à pesquisa estética.
- b) atualização da inteligência artística brasileira.
- c) estabilização de uma consciência criadora nacional .

Divergências e antagonismos — Esses postulados, no entanto, não encontraram unânime aceitação entre todas as legiões sublevadas do Modernismo, que não tardaram a fragmentar-se em grupos diferenciados, não raro antagônicos. Um dos espíritos mais lúcidos e agudos de Minas, o Sr. Aníbal Machado, definiu então com exatidão o estado de espírito dos modernistas: "Nós não sabemos precisamente o que queremos, mas sabemos muito bem o que não queremos". E foi da cisão do Modernismo que nasceram desde logo vários grupos. No Rio, aglutinados em torno de Graça Aranha, permaneceram fiéis ao *objetivismo dinâmico*, Ronald de Carvalho, Alvaro Moreyra, Renato Almeida, Teixeira Soares, Onestaldo Pennafort, Felipe d'Oliveira, Villa-Lobos, com a solidariedade de Guilherme de Almeida. Prudente Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda fundaram *Estética* (1924), revista cujo título e cuja apresentação foram de Graça Aranha, mas que logo tomou partido contra a chefia deste, ligando-se ao grupo paulista de Mário de Andrade, (*) que liderava, com prestígio inconfundível-

(*) Em todo caso, convém lembrar que o Sr. Sérgio Buarque de Holanda, considerando Graça Aranha um "homem essencial", assim o definia ("*Estética*". A.I. N. 1, Setembro

tável, o núcleo mais importante, mais numeroso e mais sério de São Paulo. No Rio surgiu ainda um outro grupo, o de *Festa* (1927), com Tasso da Silveira, Cecília Meirelles, Murilo Araújo, Nestor Vitor, Adelino Magalhães, Barreto Filho, etc. Mas mesmo em São Paulo os modernistas passaram a constituir vários outros

_ 1924, págs. 29-36): ... "poderia reclamar o lugar que lhe cabe entre essa categoria de espíritos, e se eu dissesse que o artista nele limita o pensador, cometeria um erro tão grave como se dissesse o contrário. Essa unidade básica, essa compenetração do homem que pensa com o homem que sente foi em grande parte o segredo de gênios como Pascal e como Goethe. Daí a importância enorme do instrumento de que Graça Aranha dispõe para realizar seus ideais de Beleza e de Pensamento. Porque seria absurdo tentar sepsfrar o homem que escreveu *Malazarto* do que escreveu *A Estética da Vida*. Em uma e em outra dessas duas obras vamos encontrar em coincidência íntima as duas individualidades que se poderia considerar, já não direi irreconciliáveis entre si, mas quando muito indiferentes".

"Não sei se terei insistido suficientemente na importância da contribuição de Graça Aranha para essa maior afirmação da nossa individualidade nacional, de uma maior intimidade que o "espírito moderno" já tenta efetuar entre a nossa raça e o nosso meio cósmico. Estou certo de que os resultados que dessa contribuição possam provir, nunca a desmerecerão. Nós sabemos que "árvores impedem que se veja a floresta", mas não podemos nos esquecer que a obra de Graça Aranha abre uma clareira, o que de qualquer modo constitui uma preciosa indicação. O "espírito moderno" nos proporciona neste momento uma afirmação inesquecível. Se essa afirmação não se revelou ainda por obras de mérito excepcional, — como querem alguns — ela valerá pelo menos como uma negação das negações, que são os obstáculos a uma afirmação maior".

subgrupos: o da *Klakson*, o da *Antropofagia*, o do *Pau Brasil*, o da *Anta*, o do *Verde-Arriarelo*, o da *Terra Roxa*. . . que sei eu! Tínhamos ainda os grupos regionais e provincianos — os mais significativos aliás do ponto de vista da criação literária: o da *Verde*, de Cataguases, com Rosário Fusco, Henrique de Rezende, Ascânio Lopes; o da *Revista*, de Belo Horizonte, com Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura, Abgar Ren nault, Pedro Nava, Martins de Almeida, Anibal Machado; o da *Madrugada*, do Rio Grande, com Augusto Meyer, Teodemiro Tostes, Vargas Neto, Miranda Neto, Paulo Gouvêa, Moysés Vellinho; o da Bahia, com a revista *Arco e Flexa*, de Carlos Chiachio, Rafael Barbosa, Godofredo Filho, Carvalho Filho e outros; o do *Flaminaçu*, do Pará e Amazonas, fundado por Abguar Bastos.

Essas diferentes seitas, em que se fragmentou o Modernismo, disputavam autonomia ideológica, e tinham suas doutrinas e suas diretrizes peculiares. Vale a pena recapitular as idéias dos *líderes* de alguns desses grupos.

Revidando acusações dos adversários de "*Klakson*", Mário de Andrade explicava: "*Klakson* não se preocupará de ser *novo*, mas de ser *atual*. Essa é a grande lei da novidade". E adiante, defendendo-se da pecha de *futurista*, explicava: "*Klakson* admira a beleza transitória tal como foi realizada em todas as épocas e em todos os países, e sabe que não é só *nella lotta* que existe beleza" ("*Klakson*" — N.º 3, pág. 10).

O sr. Prudente de Moraes, neto, do grupo da *Estética*", defendia uma tese nacionalista (*): "Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante para têmos fisionomia própria".

. O sr. Plínio Salgado, por sua vez, assim condensou significado do movimento da *"Anta"*: (**). — guerra aos preconceitos raciais;
— guerra aos preconceitos culturais;
— guerra ao ceticismo, ao negativismo, à ironia-inha, ao desânimo.

"Anta", para ele, não era um símbolo: era apenas um dístico. . . Descoberta por Alarico Silveira e lançada pelo sr. Raul Bopp, a *Anta* foi adotada pelo grupo "verde-amarelo", que fez dela a sua senha.

Segundo o sr. Plínio Salgado, com a Semana de Arte Moderna nós nos libertamos, no Brasil, dos *preconceitos da cultura clássica*, e a seguir com o futurismo, o dadaísmo, o cubismo, o ultraísmo, nós liquidamos definitivamente:

- o soneto;
- a métrica de Castilho;
- a colocação de pronomes;
- o parnasianismo;
- a frase acadêmica;
- a retórica;
- a construção portuguesa.

(*) PRUDENTE DE MORAIS, *neto* — "Sobre a sinceridade" — *"Estética"*, n.º 2. A. II, Vol. 1 — 1925.

(**) PLÍNIO SALGADO. "Festa" — A. I. N. 4, janeiro 1928, pgs. 13-14.

Mas sobreviviam ainda alguns preconceitos: o dos figurinos literários europeus; o das fórmulas políticas retardatárias; um novo preconceito de forma e de estilo.

A "Anta" reagia contra tudo isso, e pretendia ser um "grito de independência", "o incêndio das bibliotecas" — "o espírito selvagem da América".

O sr. Tasso da Silveira (*), num tom profético de suficiência, enfático e afirmativo, assim definia o pensamento do seu grupo:

"O que sobretudo nos importa é afirmar a nossa alma diferente (porque em toda obra de Deus a diferença é que afirma a realidade), embora para em seguida constatarmos o fundo comum de infinita similitude que faz de cada povo um irmão de todos os povos, como de cada homem um irmão de todos os homens.

E tal afirmação há-de apoiar-se, sem dúvida, em alicerces que sabemos descerem até à raiz do nosso ser. Em nossa intuição de um destino cósmico, em nosso sentimento de Deus, em nosso instinto de bondade mansa e acolhedora. Nas alegrias vivas e nas angústias amargas de que somos capazes. Em nossos generosos impulsos universalistas, como em nossa paixão pela terra natal maravilhosa. No doce idealismo cristão que tem orientado a nossa história, na humaníssima compreensão que temos das outras almas. E,

(*) TASSO DA SILVEIRA, "Totalismo criador" — "Festa" — A.I. — N.º 6 — Março — 1928, pág. 2.

essencialmente, em nossas indefiníveis nostalgias que, mais do que tudo, revelam o nosso sentido do absoluto e do eterno.

Do encontro, da combinação, da fusão dessas correntes subterrâneas de nossa alma nasceram músicas e ritmos interiores que o mundo não conhece. Mas que pulsam em nós violentamente, e já têm transmitido muitas de suas cadências mais profundas ao que até agora de mais comovido nos foi dado realizar em arte, desde a obscura e espontânea floração da música e da poesia populares até aos acentos dominantes das nossas grandes vozes líricas.

Mas, como todos os formidáveis anseios raciais, o nosso é um anseio de totalização, de expressão integral, de afirmação definitiva.

E' isto que procuramos com os novos ritmos surpreendentes .

E' esta a nossa gloriosa audácia espiritual".

Segundo Mário de Andrade, entretanto, o grupo da *Festa* vivia na sombra, na sua *Torre de Martim*, na maciote, calado, bem comportado, porém ileso, e até ajudava na pancadaria contra os modernistas (*).

Para o grande líder *modernista*, o grupo que dinamizou, agitou a vida literária do Brasil, foi o que fez a Semana de Arte Moderna. A agitação, a vida nova começou com essa gente. Mas foi também o grupo que agüentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias, as calúnias.

(*) KLAKSOK — N.º 3, pág. 10 — 1922.

Como se vê, eram muitas e fundas as divergências entre os diferentes núcleos em que se cindiu o modernismo .

De todos esses grupos, cinco pelo menos adotaram diretrizes mais diferenciadas:

1. os *dinamistas*, do Rio, aglutinados em torno de Graça Aranha (Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Felipe d'Oliveira, Renato Almeida, Onestaldo Pennafort, Alvaro Moreyra, Villa-Lobos, Paulo da Silveira, Agripino Grieco etc.)

2. os *desvairistas* (chamemo-los assim, à falta de nome mais adequado, para significar sua filiação e fidelidade à chefia do grande poeta da *Paulicéia Desvairada*) (Mário de Andrade, Couto de Barros, Rubem Borba de Moraes, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet, com a solidariedade, no Rio, de Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto, Rodrigo M.F. de Andrade, Américo Facó). "*Klakson*" e "*Terra Roxa e outras Terras*", em São Paulo, foram os órgãos oficiais do grupo.

3. os *primitivistas*, de São Paulo, com a poesia *pau-brasil* e a *Revista de antropoiaéia* (Raul Bopp, Osvald de Andrade, Jaime Adour da Câmara, etc).

4. os *nacionalistas*, de São Paulo, movimento *verde-amarelo*, que depois caminhou para a *anta* e o *integralismo*, com o seu nacionalismo literário e político, tendo como líderes Plínio Salgado. Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Mota Filho.

5. os *espiritualistas* do Rio, que fundaram a revista *Festa* (e que já vinham das revistas *arvore Nova*,

América Latina, Terra do Sol), com Tasso da Silveira, Nestor Victor, Cecília Meireles, Murilo Araújo, Brasília Itiberê, Barreto Filho, Adelino Magalhães, etc.

Transbordando do plano literário., algumas dessas tendências desaguarão no grande estuário da participação política: no comunismo e no fascismo. . .

Mas o grupo principal era incontestavelmente o de Mário de Andrade, que centralizava as simpatias dos núcleos estaduais, e exercia uma espécie de pontificado literário, de Norte a Sul, através da ativa influência epistolar do Mestre, que foi, sem dúvida, a figura mais importante e contagiosa do movimento. Quais eram, porém, as idéias que marcavam esses diversos grupos? E quais afinal de contas os seus princípios peculiares ou diferenciais?

Os *dinamistas* se orgulhavam do progresso material, da grandeza técnica, do destino cósmico do Brasil, e falavam a linguagem hermética de Graça Aranha: *terror cósmico, todo infinito, perpétua alegria, objetivismo dinâmico*. . .

Já os *primitivistas* se voltavam para as nossas inocentes origens, tocados de ternura nacionalista pelos donos primitivos da terra, repudiavam todas as influências alienígenas, fugindo às culturas velhas e ilustres, numa atitude deliberada de libertação, querendo *consultar a floresta, tomar o pulso da terra*.

Os *nacionalistas*, com intuítos ostensivamente políticos, declaravam guerra aos preconceitos raciais, aos preconceitos culturais, ao negativismo, à ironia e ao desânimo: queriam reformar o Brasil.

Para os *espiritualistas*, descendentes diretos dos *simbolistas* do Paraná, as duas grandes forças estéticas do Brasil eram: a *tradição* e o *mistério*. *Tradição*: soma dos momentos supremos, das realizações mais expressivas, dos gritos mais profundos do passado do povo. *Mistério*, isto é, o que ainda não está desvendado, o futuro, a esperança, "a ansiedade infinita para além"... "A lampada da tradição aclara o caminho. Mas o caminho estende-se para as distâncias insondáveis. E, embora marchando a passo firme, o «espírito ainda sonha..."

A turma de Mário de Andrade (Sérgio Buarque de Holanda, Prudente Moraes, neto, Rodrigo M. F. de Andrade, Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Rubem de Moraes, Sérgio Milliet, etc.) batia-se pela renovação da poesia, pela liberdade da pesquisa estética, pela criação da língua nacional, embora não tenha chegado a aparecer jamais a anunciada "gramatiquinha da fala brasileira".

Dois desses movimentos representaram guinadas nítidas para a esquerda: o *pau-brasil* e a *antropofagia*; dois outros, tendências para a direita: o *verde-amarelo* e a *anta*; no centro ficaram o grupo de Graça Aranha, o *bandeirismo*, de Menotti e Cassiano, a equipe da *Festa*. Convém esclarecer que três grandes figuras do Modernismo permaneceram solitárias e esquivas, sem aderir ostensivamente a nenhum dos grupos, apesar das suas simpatias pessoais por alguns dos líderes da época: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Alceu Amoroso Lima.

Enfim, o Modernismo, numa maré montante de influências, se espalhava por todo o Brasil, um pouco

às tontas, sem uniformidade, sem programa, quase sem rumo, mas dinâmico e fecundo, criando núcleos de atividade nas mais remotas áreas do território nacional. Teve, pois, sentido nacional, e uma certa organicidade estrutural, o movimento modernista. Embora sem ter chegado a constituir uma escola, exerceu sua ação espiritual sôbre todo o país.

* * •

Conseqüências — Resta agora, inventariando a obra realizada, apurar as conseqüências imediatas do Modernismo. Quais foram essas conseqüências? Foram numerosas e importantes as conseqüências do movimento modernista, e as principais podem ser assim enumeradas :

1.º — Descentralização intelectual, com valorização conseqüente da Província. Isto permitiu que em todos os Estados florescessem desde logo grandes escritores e poetas, a cuja fama e prestígio o calor da vida metropolitana do Rio não fêz nenhuma falta. Um Gilberto Freyre, um Alvaro Lins,, um Luiz Delgado, um José Lins do Rego, um Olivio Montenegro, em Recife; um Emílio Moura, um Ciro dos Anjos, um João Alfonsus, em Belo Horizonte; uma Raquel de Queiroz, um Perminio Asfora, um Braga Montenegro, um Fran Martins, em Fortaleza; um Jorge Fernandez, um José Bezerra Gomes, um Câmara Cascudo, em Natal; um Martins Napoleão, no Piauí; um Abguar Bastos, em Belém; um José Américo, na Paraíba; um Érico Veríssimo, um Moisés Vellinho, um Augusto

Meyer, um Telmo Vergara, um Mário Quintana, um Rinaldo Moura, um Darcy Azambuja, um Teodemiro Tostes, um Viana Moog, em Porto Alegre; um Jorge de Lima, um Aurélio Buarque de Holanda, um Graciliano Ramos, um Waldemar Cavalcanti, em Maceió; um Carlos Chiachio, um Jorge Amado, um Dias da Costa, um Godofredo Filho, um Luiz Viana Filho, um Afrânio Coutinho, um Adonias Filho, um Arthur Ramos, um Edson Carneiro, em Salvador.

2.º — Interesse pelo homem brasileiro, com estudos profundos de sua formação, de sua origem, de suas condições de vida, resultando daí a reabilitação do negro e do índio, pelas pesquisas sociológicas, econômico-sociais e históricas, e a criação do romance social e a paixão do documentário.

3.º — Revitalização do regionalismo, do tradicionalismo, do folclore, como resultante de um movimento unânime de introspecção nacional.

4.º — Tentativa da criação de uma "língua brasileira" (iniciativa corajosa mas frustrada de Mário de Andrade: a "gramatiquinha da fala brasileira" — que pena! — ficou no tinteiro) que teve, afinal de contas, uma consequência útil: libertou os escritores brasileiros de uma imemorial e voluntária subordinação aos cânones clássicos de Portugal, permitindo-lhes adotar uma linguagem mais livre, mais solta, mais natural, de inspiração regional e popular, o que representou sem dúvida um enriquecimento e uma libertação para a nossa língua literária, tornando realidade aquilo que os românticos, com Alencar à frente, tentaram fazer em pura perda.

5.º — Por fim, com a radicação na terra e no povo, a identificação total com os problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil, e um resolutivo movimento de participação ativa na vida nacional.

Os frutos do Modernismo — Libertando-nos do colonialismo intelectual e da servidão cultural, o movimento modernista promoveu a orientação da nossa arte e da nossa literatura num sentido nitidamente nacionalista, de base humana e social, cujas raízes se afundaram nas fontes do povo, no coração da nacionalidade, nas tradições mais puras da nossa terra e da nossa gente.

Foi assim que o movimento modernista conseguiu seus melhores frutos na Música Brasileira, com Villa-Lobos, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone; na Pintura, com Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, Anita Malfati, Roberto Burle Marx, Guignard, Pancetti, Oswaldo Goeldi, Cícero Dias, Quirino e Hilda Campofiorito, Teruz, Bianco, Santa Rosa; na Arquitetura,, com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Afonso Reidy, os irmãos Marcelo Roberto e toda essa bela floração de jovens arquitetos; no Romance, com os pós-modernistas José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Luiz Martins, Amando Fontes, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Otávio Faria, Lúcio Cardoso, Ciro dos Anjos, Cornélio Pena, Lúcia Benedetti, Emil Farah, José Américo, Nélio Reis, Ciro Martins, Clarice Lispector, Dinah Silveira de Queiroz, José Geraldo Vieira, Adonias Filho, Herberto Sales, Perminio Asfora, Abgvar Bastos, Gastão Cruls, Dalcídio Jurandir, João Alphon-

sus, Ivan Pedro Martins, João Climaco Bezerra, Oswaldo Alves, Josué Mântelo, Paulo Dantas ; na Escultura, com Brecheret, Celso Antônio, Bruno Giorgi; no Ensaio e na Crítica, com Alceu Amoroso Lima, Gilberto Freyre, Brito Broca, Afrânio Coutinho, Djacir Menezes, Teixeira Soares, Euríalo Cana-brava, Manoelito Órnelas, Dante de Laitano, Augusto Meyer, Moysés Vellinho, Múcio Leão, Afonso Arinos de Melo Franco, Antônio Cândido, Almir de Andrade, Odilo Costa Filho, Francisco de Assis Barbosa, Renato Almeida, Paulo Prado, Raimundo Magalhães Júnior, A. Nobre de Melo, Helio Viana, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto, Sergio Milliet, Couto de Barros, Rubem Borba de Moraes, Josué Mântelo, Alvaro Lins, Câmara Cascudo, Viana Moog ; no Conto, com Ribeiro Couto, Rodrigo M. F. de Andrade, Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Umberto Peregrino. José Conde, Marques Rebelo, Herman Lima, João Alfonsus, Saldanha Coelho, Almeida Fisher, Antônio de Alcântara Machado, Luiz Jardim, Ligia Fagundes Teles, Murilo Rubião, Oto Lara Rezende, Braga Montenegro, Xavier Placer, Breno Acioli, Carlos Castelo Branco; na Crônica, Rubem Braga e Antônio Maria, e Henrique Pongetti, e Fernando Sabino, e Odilio Costa Filho, e Elsie Lessa, e Paulo Mendes Campos, e Magalhães Júnior, e Alvaro Moreyra. e Raquel de Queiroz, e Eneida, e Edmundo Lys, e Celso Kelly, e tantos e tantos; no Teatro, Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo, Francisco Pereira da Silva, Raimundo Magalhães Júnior, Pedro Bloch, Lucia Benedetti, Genolino Amado, Celso Kelly,

Henrique Pongetti, José Paulo Moreira da Fonseca; na Poesia, enfim, com Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Onestaldo Pennafort, Américo Facó, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Rodrigo Otávio Filho, Oswald Orico, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade, Henriqueta Lisboa, Emilio Moura, Abgar Renault, Augusto Meyer, Sergio Milliet, Mario Quintana, Rinaldo Moura, Carlos Drummond *áa* Andrade, Cecília Meirelles, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Dante Milano, Benedito Martins Napoleão, Dirceu Quintanilha, Alfonsus Guimarães Filho, Mauro Mota, Maria Izabel, Adalgisa Neri, Oneida Alvarenga, Jorge Medauar, Ari de Andrade, além dos da geração novíssima, dos José Paulo Moreira da Fonseca, dos Reinaldo Bayrão, dos Geir Campos, dos Thiago de Melo, dos Afonso Felix de Souza, dos Mário da Silva Brito, dos Oswaldino Marques, dos Péricles Eugênio da Silva, dos Carlos Burlamaqui Kopke, dos Dantas Mota, dos Marcos Konder Reis, dos Bueno de Rivera, dos Joaquim Cardoso, dos Paulo Mendes Campos, dos Antônio Rangel Bandeira, dos Ledo Ivo, dos João Cabral de Melo Neto, e tantos e tantos, que se caracterizam por um desligamento voluntário e resolutivo dos roteiros da simplificação e da liberdade modernista, com tendências nítidas de regresso às preocupações de perfeição formal, sem contudo voltar à ênfase parnasiana. Embora recusando aceitar a influência do movimento modernista, as novas gerações muito lhe devem, e lhe devem um pouco também as novíssimas, ainda que negando e combatendo os

modernos. E' que os modernistas brasileiros nao se limitaram ao uso contínuo e enfático das palavras — liberdade, cultura, renovação; — ao contrário, eles antes se esforçaram, com honrada sinceridade, para que essas palavras adquirissem o seu conteúdo exato e verdadeiro. E assim, Ubertando-nos da ênfase declamatória e da sensualidade verbal, do paisagismo descritivo, da eloqüência sonora e vazia, o Modernismo conduziu-nos aos claros caminhos da simplicidade, aos jogos saudáveis do ar livre, à terra virgem e limpa. Criamos, em suma, o nosso ritmo, criamo-lo livremente, na expressão feliz do poeta, "como a natureza cria as árvores e as ervas rasteiras".

E o poeta já dizia :

"Cria o teu ritmo e criarás o mundo!"

JOSÉ CARLOS LISBOA

O TEATRO
DE
CERVANTES

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



JOSÉ CARLOS LISBOA

O TEATRO CERVANTES



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E
SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

1.

A HISTORIA da queda e destruição de Numância, cidade hispânica de penosa conquista para os romanos, está relatada em Políbio e Apiano e nos é hoje mais facilmente acessível graças aos trabalhos especializados de Adolfo Schulten. A este arqueólogo alemão devemos largas pesquisas iniciadas no começo do século (1905) . Os resultados constam de quatro pesados volumes no estilo científico germânico e andam resumidos (ora, graças! . . .) pelo próprio autor em um : *Geschichte von Numantia*, Munique, 1933, com tradução espanhola desde 1945.

O segundo tomo da "Historia de España" ("España Romana") de Pidal, Madrid, 1935, está fundamentado nas descobertas do sábio hispanista Schulten, em tudo quanto se refere às campanhas de Numância.

2-

No segundo século antes de Cristo, após curto embate romano-ibérico (153-151) e largo compasso de

espera (151-143). voltam a chocar-se durante dez anos corridos (143-133) as tropas adversas.

Em seguida às derrotas de Pompeu e de Popílio, toca a Mancino o desastre mais grave imposto pelos hispanos. Estes o batem, obrigam-no à fuga, perseguem-no até forçá-lo à capitulação, desmoralizando, dessarte, ainda uma vez e em tom severo, os legionários de Roma. O Senado, diante disso, sob pressão do povo, resolve confiar a Publio Cipião Emiliano, o segundo Africano, a tarefa não fácil de reduzir a valente vila ibérica.

O primeiro cuidado do general, diante dos muros da cidade, não é o combate ao inimigo. Cuida, ao contrário, de lutar contra a sua mesma tropa, saneá-la, limpar aqueles resíduos derrotados tantas vezes, amolecidos no luxo, nas bebidas, tratados a banhos quentes, perfumes, pinças depilatorias, massagens suspeitíssimas de efebos, companhias de meretrizes aos melhores. . . A seguir: disciplina e colchões duros, exercícios, longas marchas, castigos para as molezas recalcitrantes.

Pois nem ao cabo dessa ordem nova se aventura Cipião a levar seus comandados para um assalto frontal: nem sequer tendo nas mãos o balanço dos dois campos em guerra. (Numância não conta mais de dez mil habitantes, dos quais menos de quatro mil em condições de luta; o Africano recenseara entre os seus a bagatela de sessenta mil soldados) . O Capitão ilustre (e prudente; digamos bem : prudentíssimo. . .) não quer jogar a partida, quer ganhá-la na certa, sem os riscos de quaisquer perdas parciais que reamoleceriam a tropa, reper-

cutiriam danosamente entre os seus homens e que o comprometeriam, liquidando-o talvez sem remédio lá em Roma. Tem a experiência proveitosa de Cartago, não titubeia: decide-se a circunvalar Numância, submetê-la pela fome, numa cômoda vitória branca (e, ainda ela, prudentíssima). Afinal, seria muito mais fácil obter rendimento de sua tropa se não lhe pusesse o pêlo em risco e lhe desse somente uma atividade de sapa, a levantar paliçadas, cavar fossos, erguer tapumes, muralhas, torres, anteparos, vigias. Foi tudo calculado com rigor, para deixar a sua brava gente fora do alcance das armas numantinas, para que aqueles felizardos sessenta mil guerreiros nada sofressem dos quatro mil combatentes inimigos. . .

Assim se fez. Em menos de trintas dias estava o exército de Cipião "defendido" por aquela cinta cerrada de muros e castelos, — a respeitosa distância, já se vê! — que envolvera a vila ibérica. Um primor de cautela bélica: quase nove mil metros de extensão, três de altura, quatro de espessura, mais os fossos e os tapumes provisórios dentro do círculo, sem se contarem as próprias antigas defesas de Numância (faltas de pedra e de castelos) que ajudavam a separar os seus comandados da "ameaça" numantina (quinze romanos para cada ibérico, — um perigo! . .).

Que velia agora para os conquistadores a fama, que haviam ganho os numantinos, de bravios pelejadores? E a mobilidade da sua cavalaria? E o ritmo de verdadeira desesperação com que costumavam bater-se ? . . . Cerno poderiam comer sequer, prolongado o assédio?

Cipião tivera tido o minucioso cuidado de obstar o único possível respiradouro dos sitiados : a entrada e a saída dos rios. Levantara um torreão em cada margem e, atada a .eles. uma fieira de toros, feito jangada cativa, eriçados de pontas de ferro. Nem um barco, nem mesmo um homem a nado entraria ou sairia da cidade encaixotada, através daquela rede. (Veja-se a reconstituição feita por Schulten ou a impressionante gravura meio fantasiosa de Lipsius, que se acha reproduzida em Pidal).

Passam os meses. Ano e tanto. A cidade se exaure. Agoniza.

Uma noite. Retógenes (ou Rectúgenes; Cervantes o batizou como Teógenes) — capitão numantino, — e mais cinco jovens, todos com seus escravos e seus cavalos, conseguem vencer as valas e as paliçadas, transpor as muralhas de Cipião (de três por quatro metros!) através de trampolins desmontáveis de madeira. Caem sôbre os romanos com que se encontram, lutam, ferem, matam e escapam, todos eles, para ir solicitar alianças ou auxílios aos vizinhos da região. Estes não ouvem os desesperados. Por seguro, Cipião, que suspeita uma possível adesão de Lutia, vai contra esta, cerca-a, invade-a contra nenhuma resistência e, sem mais, manda cortar as mãos a quatrocentos jovens da vila, únicos que estariam em condições de guerrear. (A façanha está por inteiro registrada em Apiano). O general volta desse triunfo para o seu QG e, — talvez sentado, — continua a esperar a rendição de Numância.

A cidade está morrendo pela fome, pela doença, pelo suicídio. Acaba-se. Escassos, famintos remanescentes parlamentam com o capitão romano, por fim; mais um dia... e entregam-se, depois de queimar tudo que podem na vila sitiada. A custo reúne o vencedor alguns poucos velhos fantasmais para com eles fazer em Roma a prova de sua extraordinária vitória. .

A história conservou esses fantasmais remanescentes. A lenda, não: pela sua versão a cidade não se entregou aos romanos : preferiu desaparecer, depois de queimar numa fogueira todos os seus bens e depois que os seus próprios guerreiros sacrificaram toda a população, velhos, mulheres, crianças e eles mesmos se mataram ou se acabaram nas chamas do monstruoso incêndio. Esta foi a versão utilizada por Cervantes na sua obra, nessa que é talvez a mais antiga das duas únicas que chegaram até nós, do chamado "primeiro período" da sua produção dramática. (Tal versão foi condensada mais tarde, após a leitura da tragédia cervantina, no célebre soneto de August Wilhelm Schlegel, célebre muito mais pelo valor documental, do que pelo literário, por certo).

4.

Quando Schlegel imprimiu as suas lições dramáticas, sem contar, ainda, com íntegro conhecimento do

teatro espanhol da Idade de Ouro, (coisa, afinal, difícil de se adquirir então, não só em virtude da abundância de dramaturgas daquela época, assim como do volume extraordinário de suas obras) teve o romântico alemão, ao lado de omissões imperdoáveis para os nossos dias, acertos muito significativos em algumas apreciações. Assim, deixou expresso que as épocas mais assinaladas de progresso na arte dramática espanhola podem ser referidas aos nomes de três escritores famosos: Cervantes, Lope de Vega e Calderón. Sem sair, em rigor, de tal esquema, a Alemanha romântica continuou apoiando os créditos de Cervantes-dramaturgo, louvando-o com todo calor, segundo se pode ver em conjunto nos prólogos de Valbuena Prat à edição Aguilar de 1947 e de Rafael Alberti no de "Numância", da Losada de Buenos Aires. (Entre os nomes que se juntam aos irmãos Schlegel, andam Goethe, Fichte, Schopenhauer, S'chack, etc.). Logo após cresceu o grupo germânico em seu entusiasmo a Calderón, chegando a aceitá-lo por si só, como expressão da grandeza teatral espanhola. (Só mais tarde se pronunciou a direção "lopista", sem que, apesar de largo prestígio, superasse jamais o calderonismo, que atravessou até mesmo a era nazista. Basta citar-se a existência da Sociedade dos Amigos de Calderón, — talvez hoje partida em "oriental" e "ocidental", porque também os russos cultivam vigorosamente a dramática de Calderón, e percorrer, por exemplo, a aproximação feita por George Santayana do "Fausto" e "El mágico prodigioso").

De qualquer maneira, calderonista ou lopista, o Romantismo alemão não abandonou Cervantes, mantendo-o a iniciar o trio, embora a crítica moderna possa modificar em algum aspecto histórico ou dramático aquela situação. Não se trata de modificar para diminuir, senão que para situar melhor, com mais exatidão, o grande criador de Sancho. Para sintetizar o auge verdadeiro da dramática espanhola da Idade de Ouro, temos de constituir o triângulo com Lope, Tirso e Calderón, deslocando Cervantes para o grupo anterior a esses três, grupo que possibilitou o apogeu como um ciclo preparatório, encerrado com a figura dele, a de maior expressão pelas características que inaugurou e que se acham levadas ao máximo nos três frades Lope, Tirso e Calderón.

5.

Teve realmente Cervantes alguma expressão como criador dramático ?

Não é difícil ouvir-se uma negativa de parte de brasileiros, quando na própria Espanha ainda não se fez justiça total ao seu papel, na gênese do grande teatro chamado "nacional". Só muito modernamente, um ou outro crítico põe a questão na mesa para defender o ponto de vista que me parece certo, sem ficar nas loas mais ou menos vagas, embora entusiásticas, da Alemanha do Romantismo, entre mais elogios do que análises.

Geralmente se ignora a obra teatral cervantina, como se omite, na exposição da vida do escritor, o que representou o teatro no curso de seus dias, nas suas aventuras, nas suas preocupações literárias. Os fatos são de tal ordem, no entanto, que se pode afirmar que Cervantes foi, antes de mais nada, "um homem de teatro". Sem haver ainda feito ou impresso "La Galatea", que pôs seu nome em letra de fôrma, oficializando o escritor, já buscara o nosso desencantado Miguel o caminho dos bastidores, a perseguir a fama e o pão : não por puro acaso, mas atendendo a velha inclinação pessoal, que depois se fêz coletiva em sua época, durou todo o "Siglo de Ouro" e chegou até nós, nos melhores hábitos do povo espanhol- Quando os teatros se esvaziavam na Espanha, o país está em decadência, ou vice-versa. De que o pendor cervantino era antigo ficou documento, de próprio punho, no "Prólogo al Lector" das "Ocho comedias y ocho entremeses", quando ele afirma haver "visto representar al gran Lope de Rueda". Aos 17 anos de idade, como estudante em Sevilha, teria conhecido Rueda, em sua temporada de 1564, amarga temporada em que o farsante e dramaturgo não consegue receber do empresário: "clérigo Juan de Figueroa", mais do que quarenta por cento do total ajustado para os doze dias. . . Rueda faleceu no ano seguinte e a impressão deixada no jovem Miguel foi tão intensa que, vinte anos mais tarde, na "jornada tercera" de "Los baños de Argel", aparece um "coloquio" daquele, por mão de Cervantes, quando os cativos da peça se divertem mediante uma

representação dramática (com teatro dentro do teatro, tal como em Pirandello) :

"OSSORIO :

*Antes que más gente acuda, el
coloquio se comience, que es del ¿ran
Lope de Rueda, impreso por
Timoneda..."*

A obra total de Rueda se publicou em Valência, ainda no calor das homenagens póstumas, em 1567, justamente por Juan Timoneda, mas sem que nelas se incluía esse coloquio memorizado (?) por Cervantes. (A edição de Cotarelo, para a Real Academia, transcreve o fragmento, retirando-o da peça cervantina).

Se aos 17 anos o teatro o atraía (outros historiadores ousaram assinalar Cervantes aos 14, aplaudindo o mesmo Rueda), não estranha que se haja posto a escrever peças aos trinta ou trinta e poucos, quando batido por insucessos de toda classe na vida, inclusive pelo amargor de cinco anos de cativo em África, sem prêmio algum para o sacrifício e o heroísmo em Lepanto, sente falta de alguma consolação. Antes de novelista, faz-se dramaturgo e entre escritores de cena, atores e diretores, cultivou os primeiros amigos que o animaram a escrever. Nesse rol se conta Osório, com a sua família de cômicos, passados todos à celebridade, o tanto pelas suas relações com Cervantes, mas, especialmente, pela beleza e talento de Elena Osório, — paixão e escândalo, aventura e despeito, motivo poético

e motivo policial na estréia da vida amorosa sempre espetacular de Lope de Vega. (Entra aqui uma conjetura: não teria fermentado em torno dessa atriz famosa o primeiro azedume entre Lope e Cervantes ? Eram 33 anos contra 18, reserva contra ousadia, desencanto contra confiança, situação social, financeira e até física, a inclinar o páreo para o lado de Lope. . .).

Produzindo para os grupos amigos, Miguel alcançava os primeiros êxitos literários, antes que Lope açambarcasse todos os palcos. Com essa atividade logrou o pão que tantas vêzes o Estado lhe racionaria em toda a vida, inclusive nos cárceres a que o recolheu com alguma assiduidade.

Se amou ou não, se conquistou ou não Elena Osório, nada se apurou, até hoje; mas, sabe-se que colheu entre bastidores, com aquela sua requintada discrição, tão oposta à desenvoltura lopesca, a flor do seu mais terno romance, único episódio de doçuras e consolações em uma existência inteira escassa de favores. Por volta de 1581 achou o nosso bom Miguel entre os braços e os desvelos da atriz Ana Franca de Rojas a força bastante para criar como dramaturgo e como homem. Nesse período lhe nasceram as "comédias" da primeira fase dramática e uma filha natural: Isabel de Saavedra. Esta foi quem adoçou e prolongou o seu amor verdadeiro pela vida afora, cobrindo mesmo o "íntimo fracasso" do posterior casamento do escritor com Catalina de Palacios Salazar. Transposto o matrimônio, Cervantes manteve a "sua" casa em Valla-

dolid, com as irmãs e essa filha, enquanto dona Catalina, a mulher legítima, ou melhor: a mulher legal, continuou sempre na vila de Esquivias.

6.

Falamos acima de uma "primeira fase" dramática na vida de Cervantes, o que implicaria na existência de um segundo período. Aquela seria anterior à sua produção novelística, compreendendo as "Novelas Ejemplares" e a primeira parte do Quixote, que lhe trouxeram a glória maior. Prefiro, porém, aceitar a unidade das atividades dramáticas do escritor, no tempo, sem pausas decisivas, embora com exacerbações e arrefecimentos de produção e dividir o todo em dois grupos, pelos gêneros: o teatro "menor", — representado pelos entremeses, e o "maior", — de que constam as poucas comédias chegadas até nossos dias. Poderei assim afirmar que, mesmo sem a criação do *Quixote*, de vitória pronta, mesmo sem a dúzia das *Exemplares*, — só mais tarde ponderadas com justo peso, qualquer dos dois teatros cervantinos, o "maior" ou o "menor", bastaria para afiançá-lo como legítimo valor literário, teatral e de raça, em sua época e fora dela. Se a *Preciosa* da "Gitanilla" foi há pouco ao celulóide com Estrellita Castro, se os entremeses percorreram com Lorca e "La barraca" as aldeias espanholas e se ainda Jean-Louis Barrault começa a reger com "La Numancia" em Paris, não se creia que a glória teatral tardou a vir a Cervantes. Conheceu-a êle mesmo em vida e

o seu gosto em alcançar tais vitórias ficou documentado em termos que confirmam o homem de teatro que foi, subjugado pelo doce feitiço dos bastidores, feitiço que nem a miséria, as doenças, a velhice, o casamento, nem outras calamidades equivalentes conseguem neutralizar nos que nascem sob o signo das duas máscaras.

7.

Não foi apenas na adolescência, nem somente nessa iniciação literária que o palco atraiu a atividade do escritor. Ao publicar as suas "Ocho comedias y ocho entremeses" em 1615, ano de edição da Segunda Parte do *Quixote*, revela que, durante vinte e tantos anos, não pudera abandonar jamais o exercício familiar- De fato, nessas peças, compostas quase subterraneamente, em épocas diversas, se revela a evolução do escritor, (não apenas do dramaturgo), através da destreza do diálogo, da segurança na pintura de caracteres, do domínio maior e desenvoltura no verso, da justeza na prosa, da refundição ou retomada de temas. Tudo isso corrobora o que no "Prólogo" se lê, sobre o labor continuado, cujas pausas, desenganos e retornos melancolicamente se historiam naquelas linhas. Não só o teatro integrou a vida de Cervantes, mas também esteve presente, e sempre, na sua obra de outros gêneros, aparecendo como tema ou problema, objeto de debates e até de críticas, algumas vezes em forma que se poderia dizer "moderníssima", segundo se verá.

8.

Além do colloquio de Rueda, já lembrado, inserto em "Los baños de Argel", — e nao é demais insistir sôbre a novidade cervantina de fazer com que os personagens de uma peça "representem" outra peça diferente, como episódio da principal, no curso desta, assegurando com tal procedimento o maior realismo da ação capital, — além desse, veja-se o capítulo 48 da Primeira Farte do *Quixote*, quando o "Cura" e o "Canónigo" debatem sôbre as comédias do tempo. Passe-se ao capítulo XI da Segunda Parte do mesmo *Quixote*, aquele "De la extraña aventura que le sucedió . . . com el carro o carreta de *Las Cortes de la Muerte*", ou, mais longe, a "El viaje del Parnaso", capítulo VI, onde o próprio Cervantes se apresenta corno escritor, sem excluir do rol de suas obras as comédias que escreveu. Mais ainda: na "Adjunta al Parnaso", no diálogo entre Miguel (de Cervantes) e Pancrácio, onde à vontade o primeiro se detém para comentar os seus trabalhos para o palco.

Comentaremos mais tarde todas essas passagens por meúdo. Antes disso, devemos saber o que existia na Espanha, como teatro, anterior a Cervantes, e como se portou êle diante do que achou, assim como quantas idéias e realidades novas se devem a êle.

9.

Também na Espanha, vinha de longe aquela cena informe, de sabor e intentos religiosos quase exclusivos, a deliquescer em quadros cândidos, comuns a toda a

Europa, prolongando a Idade Média teatral. Aqui e ali, desde D. Juan II de Castilla, apontavam amostras: a "Danza general de la Muerte", églogas dialogadas com sabor italiano; os primeiros dois ensaios profanos de circunstância, de Gómez Manrique; logo após maior ânimo, destreza crescente, intromissão saliente da música em Juan del Encina, superação deste por Gil Vicente e neste o embate de duas correntes nos bastidores: espírito renascentista e tradição, praça e convento, povo e fidalguia, a vitalidade popular crepitante contra letras palacianas prenhes de latinismos, contra cultura clássica de importação itálica: opondo-se, enlaçando-se, às vezes fundindo-se, reagindo sempre com neutralizações ou atenuações recíprocas os elementos de distinta oriundez.

Os dramaturgos espanhóis dessa era, — de "primitivos" a "prelopistas", — têm um duplo valor, mas. — relativo: realizaram, sobretudo, a decomposição do estilo anterior, (estilo, de certo "europeu" e não apenas "ibérico"), e, em segunda instância, "prepararam" a nova fórmula teatral que culminaria a seguir em Lope de Vega. Veio esta indicada, em suas linhas populáristas, a surtir do romanceiro, com Gil Vicente, com Bartolomé Palau; ainda mais claras em Juan de la Cueva e em Cervantes, na "Numância". Em Cueva é maior o número de casos de aproveitamento de "romances" para o palco: a gesta fragmentada dos Sete Infantes de Lara e os romances de Bernardo del Carpio, que êle teatralizava (e que mais tarde Lope de Vega reelabora). Em Cervantes é o tema do assédio de Numância, que procede do "romance" popular "De

cómo Escipión destruyo n Numancia . Tomando-o conio esquema de sua peça, Cervantes o robustece com os dados contidos na "Crônica" de Ambrosio de Morales, transfere de planos sucessos históricos; lança com as alegorias uma ponte monumental que cobre Lope de Vega e vai alcançar Calderón de la Barca, em cuja obra o gênero alegórico assume grandeza absoluta.

Com a força popularizante que envolve o início e sua atuação dramática, chega Miguel, através das bufonadas correntes, "pasos", "juegos de escarnio", etc., a realização de um primor: os "entremeses", a saber: o seu "teatro menor". Logra-o a custa do dominio de urna etapa que chegara a todos os extremos, algumas vêzes — de vulgaridade, outras — de esdrúxulo primitivismo, como no Auto da Fuga do Egito, assinalado por Valbuena, em que autênticas gitanas ceceosas sur-em para "decir la buenaventura del Niño Jesús". Ainda que de passagem, creio que cabe acentuar na atualidade poética de García Lorca equivalente ou parecido primitivismo em igual associação de gitanos a Sagrada Familia. Relembrem-se aqueles dez versos o "Romance de la Guardia Civil Española" onde se encontra recriada, com o mais fino e sensível padrão artístico, aquela associação:

. . . *"La Virgen y San José*
perdieron sus castañuelas, y
buscan a los gitanos para ver si
las encuentran. . .

*. . .En el portal de Belén los
gitanos se congregan. San José,
lleno de heridas, amortaja a una
doncella. . .*

*. . .La Virgen cura a los niños con
salivita de estrella". . .*

Essa fusão lorquiana do elemento popular a um renascimento de caráter universal, o Modernismo, leva a um paralelo Cervantes-Lorca : poesia e drama com raízes profundas no ser espanhol e vibrações de sutí-líssimas antenas para captação dos fluidos e renovação estética vindos do exterior.

Fechemos êsse parêntesis e vejamos como o próprio Cervantes, com sua exata prosa, seu equilibrado ânimo crítico, seu cuidado documental, sua graça de narrador, viu e referiu as primeiras mudanças de que foi testemunho, nesse período que êle mesmo valorizou :

. . ."Me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. . . En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guardamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eram unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negro, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno..."

Logo adiante, no mesmo prólogo, esclarece sôbre os nspectos mais externos :

"No había en auquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo".

Morto Lope de Rueda, aparece Torres Naharro, que vai operar grandes mudanças, desde logo, nesse modesto quadro cenográfico descrito pelo Manco genial. E, ainda urna vez, é Cervantes que expressamente nos fala dessa quase revolução técnica, que se deve a :

"... Naharro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer Ia figura de un rufián cobarde; éste levanto algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representada sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas..."

Desejo chamar a atenção para o período com que encerra esta parte da sua narrativa :

" . . .pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora".

Vai de certo grande distância entre os progressos alcançados por ou com Naharro e o "sublime punto" que o cronista assinala. Para chegar a tanto, partindo daquela anêmica dinâmica teatral, quem mais teria feito ? e qual terá sido a parte do grande Miguel ?

10.

No estudo da evolução do drama espanhol costuma reunir-se o nome de Cervantes ao de vários autores secundários, emparelhando-os todos na subordinação de um título: os pré-lopistas. Com apoio nessa massa obscura, arrancou o ímpeto de Lope de Vega, excelente e fecundo, com tal exageração que a seu respeito se afirmava na época: "Só Deus criou mais e melhor do que Lope". A propósito, lá está em boca do sapateiro do entremés cervantino *La guarda cuidadosa*, sôbre umas trovas :

" . . .é estas . . . me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas". . .

Não foi porém Cervantes "apenas" um dos pré-lopistas, um desses autores mais ou menos descoloridos, de cuja obra preparatória brotou o êxito inicial de Lope. Em oposição a este ponto de vista valorizador

de Cervantes, pensavam os antigos críticos espanhóis, viciados em seus julgamentos por uma de duas posições falsas: ou mediam pelo "Quijote" a obra dramática, e esta lhes parecia naturalmente inferior; ou faziam o confronto com a obra de Lope e o resultado era mais ou menos o mesmo. Deslumbrados com as excelências de uma das maiores criações literárias de todos os tempos e raças, ou aterrados com o volume, a riqueza, a diversidade da produção lopesca, não tiveram o equilíbrio necessário para a avaliação do drama cervantino. Não foram capazes de estudá-lo em si, pelo que representou e representa, abstração feita do autor assinalado de outros gêneros; não lograram fazer a exata ponderação de inegáveis valores, de autênticas novidades trazidas pela pena do novelista a um teatro que sô chegou às culminâncias com a utilização e ampliação, nem sempre muito sensível, dos elementos que êle trouxe para a cena.

Pouco a pouco, porém, sobretudo após aqueles estudos germânicos do romantismo, que *descobriram* Calderón, Lope e o Cervantes teatrólogo, se vem operando na Espanha e em outros países a estimação deste último, em termos mais razoáveis. Já se aceita, pelo menos, que Miguel foi o mais destacado dos precursores do grande teatro nacional espanhol da Idade de Ouro. Antecipou-se, em algum sentido, ao "Fênix de los ingenios", ao marcar o rumo de seus êxitos inaugurais, ao trazer material novo para a composição de suas peças, quando bebeu na tradição do "romancero" o caráter popular que dinamizou a feitura lopesca.

Interessa-nos neste momento a primeira "fase histórica" do teatro cervantino, de que infelizmente não nos chegaram senão duas amostras: *El trato de Argel* e *El cerco de Numancia*.

El trato de Argel foi mais tarde refundida pelo autor, que lhe imprimiu algumas notas da segunda feição do dramaturgo, toda esta produzida após a cabal vitória de Lope, "el monstruo de naturaleza" que "avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes", como testemunhou Miguel. *El trato*, com o novo título de *Los baños de Argel*, refundida numa realização muito superior à primitiva, veio assegurar para Cervantes a paternidade de mais uma novidade legítima no palco e nas letras de Espanha: a "comedia de cautivos". Sabemos que é esse mais um valioso fruto artístico da duríssima experiência passada em Argel nos cinco anos em que o soldado de Lepanto, prisioneiro na África, ali refrigera os ímpetos da juventude, adquire paciência para sobrepor-se às adversidades, afia o terebrante poder de observação, a sua capacidade quase divinatória sôbre as almas dos semelhantes. Tal cativo deu à vida, além das criações literárias, as páginas másculas que lhe enchem a biografia: reafirma-lhe a bravura já patenteada no combate naval; assinala-lhe a ação e o desprendimento, verdadeiramente quixotescos, através das tentativas de fuga, na preparação dos planos, — de que foi o autor, — no brio com que os pôs em prática, na alta e generosa pureza com que chamou a si todas as responsabi-

lidades da iniciativa quando, frustrada a evasão que salvaria a todos, viu o castigo ameaçar os seus companheiros .

A segunda obra do período inicial se conhece pelos títulos de *El cerco de Numancia*, *La destrucción de Numancia*, *La Numancia* ou finalmente apenas *Numancia*. Em relação a esta, a *El trato de Argel* e a outras obras até hoje perdidas, da "primeira época", pode perguntar-se: que construiu Cervantes que justifique a sua posição de *pré-lopista excepcional*?

Vejamos o seu próprio depoimento, ainda no Prólogo que vimos citando:

"... se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostre, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas elas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahundas". . .

Discretamente confessando o seu êxito, depõe Cervantes, neste passo, sôbre matéria que merece reparo :

Primeiro: reduziu as comédias a três jornadas, das cinco que constavam, citando como exemplos do

que fêz: *El trato de Argel*, *La destrucción de Numancia* e *La batalla naval*.

A última se perdeu, como as demais vinte ou trinta, às quais outra vez se refere num trecho da *Adjunta a El viaje del Parnaso*. De *El trato de Argel* temos uma primitiva versão em quatro jornadas e a noticiada refundição em três: *Los baños de Argel*, bastante posterior. De *El cerco de Numancia*, — aqui também mencionada como objeto de redução a TRÊS ATOS, — não temos senão um texto, que também consta de QUATRO ATOS, como para *El trato*. Com ênfase especial assinalamos este ponto, até hoje nunca posto em tela pelos estudiosos, os quais inexplicavelmente passaram pelo preciso depoimento do autor, sem a detença merecida. Creio que daqui se pode ver que a redução de cinco a três jornadas se processou pouco a pouco, num esforço consciente de condensação, transitando de cinco ao estágio intermédio de quatro atos, para alcançar depois a partição definitiva em três jornadas, que caracteriza todo o teatro espanhol da Idade de Ouro.

Dado de igual valia, ainda, — também inexplorado pelos cervantistas, ao que saibamos, — é esse de ter havido de *La Numancia* uma versão em três atos, perdida para nós e que, em confronto com a primitiva, de quatro jornadas, — que possuímos, — seria decisiva para estudo cabal da evolução dramática do autor. Importa pôr em relevo a falta dessa segunda versão em três atos, porque isso nos assegura que estamos trabalhando sôbre um dos mais antigos originais de

Cervantes, o que encarece os valores que abundam na obra, quer no plano da realização poético-dramática, quer no das inovações introduzidas, e vem situar criação e criador em mais significativa eminência dentro da época.

Segundo: introduziu a alegoria no palco hispânico :

"...fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales a teatro". . .

Confinado nas experiências de Rueda e Naharro, ignoraria ele o teatro pós-medieval, construído a mérito com a personificação das idéias abstratas ?

Valbuena Prat, — que é hoje o mais atilado rei-vindicador dos valores dramáticos na expressão literária ibérica, — não discute o ponto: sobrepõe os êxitos plásticos e literários das alegorias cervantinas a tudo mais que fora feito no passado, como se todas as tentativas anteriores não passassem de informes esboços liquidados com a superação cervantina.

Há um pormenor não revelado por Valbuena ao aceitar rasamente a boa fé contida na afirmativa do Prólogo e ao aderir à possibilidade de que Miguel ignorasse de todo aquele teatro pós-medieval. Vejamos: admite alguém que Cervantes não conhecesse Lope de Rueda ? . . . De forma alguma. Pois justamente Rueda já havia manobrado *figuras morales* na sua dramática. Em: "Numancia" encontramos, entre outras alegorias, a Fama e o Douro. E o *Coloquio de Camila, de Rueda*, introduz entre as "Personas" nada mais que *La Fortuna* (Edição da Real Academia, 1908, Tomo II, pág. 9 — distribuição, e págs. 47/48

— entrada da Fortuna e seu primeiro diálogo com Camila). Na *Comedia llamada Armelinda aparece* "Neptuno, dios de los mares" (mesma edição, tomo I, pág. 95 — distribuição e págs. 135/136, cena V — diálogo Armelinda/Neptuno). Sem precisar ir além e recordar Cupido, Diana, "Una ninfa", que surgem na *Discordia y cuestión de amor*, de Rueda, os paralelos Fama/Fortuna e Netuno/Douro oferecem similitudes claras, na simples enunciação das figuras.

Dar-se-ia o caso de que Cervantes não houvesse visto no palco essas três obras de Rueda ? E que, ademais, publicadas desde 1567 por Timoneda, com outras, conforme o próprio Cervantes registra em versos seus, lhe houvessem passado despercebidas ? . . . O que nos falta, na realidade, são elementos mediante os quais se pudessem estabelecer diferenças entre *figuras morales*, ou representações de *imaginaciones y pensamientos escondidos del alma*, e as personificações mitológicas ou geográficas, como a Fama e o Douro.

12.

Em *El trate de Argel* desfilam "La Ocasión", "La Necesidad", "Un demonio", etc. mas é em *Numancia* onde as alegorias assumem grandeza ímpar. Moratín, na mesma Espanha, subestimou-as. assegurando que tais alegorias faziam desmaiar a ação da peça, no que também se opunha a dois versos de Calderón :

*"Volverse a la alegoría
no es apartarse del texto". . .*

Em compensação, Schlegel sublimou de tal forma o significado das personificações da Espanha, da Fama, da Peste, da Fome e da Guerra em *La Numancia* que as aproxima do coro grego.

Muito curiosa essa aproximação. Para o ponto de vista do romântico germânico, o còro grego é um "espectador ideal". Ora, as figuras alegóricas de *La Numancia* intervêm no argumento teatral com uma função nítida de "atores", isto é: tomam conhecimento da ação em todos os termos do seu desenvolvimento e "agem", "atuam" como perfeitos atores, no sentido de modificá-la. Portanto, o parentesco não teria razão de ser e seríamos forçados a repelir a identificação de Schlegel, justamente por causa de seu conceito de coro como "espectador ideal". Ocorre, porém, que um atento exame no papel do "coro", nas tragédias de Sófocles principalmente, e mesmo nas de Eurípedes, — em que Aristóteles tampouco encontrou função viva de *ator no coro*, — esse exame nos leva a repelir também o conceito de Schlegel, a saber: o de que o coro grego não passa de "espectador ideal". A nosso ver, há uma posição "atuante", um ofício de "ator" que está a par de toda a trama trágica, com intervenções muitas vêzes acentuadas, de parte do coro grego. Daí, sabendo-se que as alegorias cervantinas têm igual "atuação", acabamos concordando com Schlegel, — depois de duas vêzes discordar déle. . . — acabamos concordando na sua primeira afirmativa, ou seja: as alegorias de Numancia têm de fato parentesco chegado com o coro grego (nunca porque sejam este e aquelas "espectadores

ideais", mas justamente porque constituem verdadeiras categorias de "atores").

13.

Baseada em que princípios, com que orientação, com que idéias, com que tendências criou Cervantes *La Numancia*? Podem sua estrutura e desenvolvimento levar-nos a uma definição estética ?

Até à publicação da primeira parte do "Ingenioso Hidalgo", estava o grande Manco preso conscientemente à nova cultura, em seus cânones dramáticos. Mas já os havia, (intencionalmente ou não?), enxertado com as peculiaridades do seu e do gênio espanhol, como o fêz nas mesmas aventuras do *Quixote* e, em referência ao drama, já contrariara as "boas normas", sem embargo de que deixasse constância de "disciplina ortodoxa" na própria imortal novela- Seu esquema de regras teatrais se contém nas limitações do "Ejemplar poético" de seu contemporâneo, o comediante Juan de la Cueva. Prova-o à saciedade o parlamento do Cura e do Cônego, no *Quixote*, quando o sórdido Cura (que já lhe queimara a biblioteca) o levava, — com manhas mais de patife que de cura, — dentro da jaula sôbre o carro de bois. Comentam os dois clérigos as comédias da época, enquanto padece o Santo Cavaleiro cativo como um bicho :

". . . éstas (comedias) que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza... Y las que llevan traza y siguen la fábula

comò el arte pide no sirven sino para quatro discretos que las entienden. . . Y mirad si guardaban bien los preceptos del arte..."

pela boca do "Canónigo" defende Cervantes as comédias que "siguen la fábula como el arte pide". Parece que ambos, como horádanos perfeitos, digeren as suas peças com o suco da Epístola aos Pisões. No entanto esse Miguel, que defenderia os preceitos de "habilmente fundir a ficção e a verdade", de "concordar princípio e meio, meio e fim", já saltara desde *La Numancia* por cima desses mesmos e de outros conselhos de Horácio. Por exemplo: "O drama que na cena queira viver com repetido aplauso deve ter cinco atos". Èie fizera quatro e três jornadas, apenas. . .

Na réplica ao Cónego, o Cura vai buscar Cícero:

". . .habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana. . . son espejos de disparates. . . Porque ; qué mayor disparate puede ser. . . de salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho un hombre barbado ?"

Da unidade de tempo, resvala para as de ação e espaço :

"Qué dire. pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedias que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en Amé-

rica, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo ?"

Também a esta contenção fugiu o nosso autor, explicando certa vez, com espertos recursos de comediógrafo, no início da Segunda Jornada de *El rufián dichoso*, as liberdades tomadas. Antes de começar a ação desse segundo ato,

"Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito CURIOSIDAD; en la otra: COMEDIA".

Tal rubrica nos dá para logo uma idéia da novidade, da modernidade dos processos teatrais cervantinos, há cerca de 350 anos. . . Mas, leia-se o começo do diálogo :

CURIOSIDAD :

Comedia!

COMEDIA :

Curiosidad,

¿qué me quieres?

CURIOSIDAD

Informarme

*qué es la causa por que dejas de usar
tan antiguos trajes. . .*

*cómo has reducido a tres los
cinco actos que sabes que un
tiempo te componían*

*ilustre, risueña y grave;
ahora aquí representas,
y al mismo momento en Flandes;
truecas sin discurso alguno
tiempos, teatros, lugares. . .*

COMEDIA :

*Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes, (sic)
He dejado parte de ellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así, es fuerza
que haya de mudar lugares:
que como acontecen ellas
en muy diferentes partes*

*voy me alli donde acontecen :
disculpa del disparate. Ya la
comedia es un mapa donde no un
dedo distante verás a Londres y a
Roma, a Valladolid y a Gante. Muy
poco importa al oyente que yo en
un punto nie pase desde Alemania
a Guinea sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero: bien
pueden acompañarme con él
doquiera que fuere, sin perderme
ni cansarse..."*

Depois de tão clara defesa para as suas liberdades, por que manter-se nas fronteiras cerradas das convenções em voga ?

Reduziu o número de atos, numa divisão mais lógica do que a pedida por Horácio. Atento a este, mostrou-se razoável na ficção e cuidou de dar aos personagens criados em assunto novo a unidade de caráter que o mestre aconselhava. Já na estrita fidelidade devida ao fato histórico não foi inflexível ou antes, para dar-lhe flexibilidade, soube transferi-lo para o plano teatral e valorizá-lo com a deformação artística. A guerra de Cipião na Ibéria foi genialmente, conscientemente transposta para a cena, no caso de Numância, não partindo da Crônica de Ambrosio de Morales, como quer Cotarelo Valledor, mas tirando-a da sugestão do "romancero", — o que veio indicar a Lope de Vega a

mais rica fonte e o mais sugestivo processo para a sua produção dramática. O esqueleto de *Numancia* está, para mim, no romance velho que abre a *Primavera y Flor de Romances* de Wolf: "Romance de cómo Cipión destruyó a Numancia" e que reza assim:

*Romance de cómo Cipión destruyó a Numancia —
(Segundo a lição de M.M. Pelayo).*

*Enojada estaba Roma — de ese pueblo Soriano: envía,
que le castigue, — a Cipión el Africano. Sabiendo los
de Numancia — que en Enpaña había llegado,
con esfuerzo varonil — lo esperan en el campo.*

*A los primeros encuentros — Cipión se ha retirado;
mas volviendo a la batalla — reciamente ha peleado .*

*Romanos son vencedores, — sobre los de Soria han
dado :*

*matan casi los más de ellos, — los otros se han
encerrado.*

*Metidos en la ciudad — Cipión los ha cercado
púsoles estancias fuertes, — y un loso desaforado; y tanto
les tuvo el cerco, — que el comer les ha faltado.*

*Púsolos en tanto estrecho, — que en fin han determinado
de matar toda ja gente — que no tome arma en mano.*

*Ponen fuego a la ciudad, — ardiendo de cabo a
cabo,
y ellos dan en el real — con ánimo denodado;
pero al fin todos murieron, — que ninguno no ha
escapado.*

*Veinte días ardió el fuego, — que dentro ninguno ha
entrado.*

*Ya que entrar dentro pudieron, — cosa viva no han
hallado,
sino un mochacho pequeño — que a trece años no ha
llegado,
que se quedó en una cuba, — do el fuego no le
ha dañado.*

*Vuélvese Cipión a Roma, sólo el mochacho ha
llevado :*

*pide que frínio le den, — pues a Soria había
asolado.*

*Visto lo que Cipión pide, — el triunfo le han
denegado,
diciendo, no haber vencido, — pues ellos lo habían
causado.*

*Lo que Roma determina — por sentencia del
Senado :*

*que Cipión vuelva a Soria, — y que al mozo que ha
escapado,
le ponga sobre una torre, — ja más alta que ha
quedado,
y allí le entregue las llaves, — teniéndolas en su mano,*

*y se las tome por fuerza, — como a enemigo
cercado, y en tomarlas de esta suerte — el triunfo le
será
dado.*

*A Soria vuelve Cipión, — según que le fué man-
dado :*

*puso el mochacho en la torre — del arte que era
acordado.*

*Allí las llaves le pide; — mas él se las ha negado,
dijo — No quieran los dioses — que haga tan
mal recaudo.*

*Ni por mí te den el triunfo, — habiendo solo
quedado :*

*pues que nunca lo ganaste — de los que ante mi
han pasado. Estas palabras diciendo, — con las
llaves abrazado, se echó de la torre abajo — con ánimo
muy osado: y así quedó Cipión — sin el triunfo deseado.*

Da síntese realizada no "romance" brotou a tragedia, cujas ampliações podem dever algo a Morales-Afirmamo-lo não somente porque se sabe quanto era versado o autor em matéria do "romancero", mas porque o seu exemplo encaminhou para a preciosa fonte todo o teatro espanhol. Êle sentiu, como dramaturgo, o potencial dramatismo e o esquema dramático que palpita em cada romance, utilizou-o,—e o simples confronto de *Numancia* com o de Cipião o comprova, — venceu no palco através da inovação, prestigiando-a

e prestigiando-se e, daí, seguirem os demais teatrólogos o processo, utilizando a matriz que continha condensados o drama, a história, a lenda e a poesia. Depois de Lope, veja-se o Cid de *Guillen* de Castro. entre outros, ou *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso, a quem devemos as centenas dos *Don Juan* de todas as literaturas. Tivesse Cervantes apenas feito essa descoberta, a utilização do *romance* na cena, como o fêz em *Numancia*, e isso bastaria para que o seu nome não se esquecesse mais.

MÁRIO PEDROSA

PANORAMA
DA PINTURA
MODERNA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



MÁRIO PEDROSA

PANORAMA
DA PINTURA
MODERNA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

AO desembocar do século, a revolução espiritual trazida pelas artes plásticas tinha vencido, praticamente, sua fase inicial desbravadora. Os líderes do impressionismo não causavam mais revolta nem escândalo, nem morriam de fome. Iam entrar, com Renoir, Mo-iet e, junto com eles, Degas, na fase da glória, da consagração e da fortuna. O nome de Cézanne já não causava horror e escárneo. Ao contrário, era murmurado nos círculos avançados com um respeito mesclado de legenda. Sua primeira exposição na galeria de Am-broise Vollard, em 1895, se ainda fracassa, perante o público, consagra-lhe a reputação entre os artistas e conhecedores. Já é então Cézanne o criador de obras formidáveis como a série das Baigneuses e da Montanha Sainte-Victoire.

A mensagem de Van Gogh, que dez anos antes de terminar o século, a 27 de julho de 1890, mete uma bala no peito, em pleno trabalho no campo, em Anvers, ganha as fronteiras para fecundar o expressionismo alemão nascente. Gauguin, o outro protomártir da

revolução modernista, ao lado de Van Gogh e Cézanne, vé o término do Século 19 em Taiti. Êle morre, porém, três anos depois, em 8 de maio de 1903. Toulouse Lautrec, esse combatente solitário que cerra os o'hos em 1901, domina a boêmia artística de Paris e fascina o jovem Picasso, provinciano de Barcelona que pela primeira vez visita a Roma da nova arte. Seurat morrera já nove anos antes, depois de ter trazido sua contribuição considerável para dar estrutura aos arroubos líricos dos inovadores.

Henri Rousseau, le Douanier, que se extinguirá em 1910, é descoberto anos antes por Apollinaire, Picasso, Wilhelm Uhde, por trazer, nas suas telas de uma forma hierática medievaesca e um inédito realismo poético, a visão de um mundo fabuloso que não existia nem no Paris de novecentos nem tampouco se encontrava em parte alguma, nem sequer nos hemisférios virgens da América e da Oceania. E foi esta fabulação, contida numa técnica que só tinha de "primitivo" a abolição da perspectiva e a precisão ingênua dos detalhes, o que encantou os poetas e artistas da época, cansados de tradição e cultura livrescas. O Douanier trouxe à revolução um estado de espírito de gratuidade imaginária, um estado de inocência necessário aos homens que estavam destruindo uma arte exangue para substituí-la por outra mais rica, mais viva e, sobretudo, mais acorde com o tempo.

Mas naquele Paris do Moulin Rouge, fora do círculo estreito dos revolucionários, ainda isolados; da sociedade, cercados pelos arames farpados dos preconceitos estéticos e da rotina acadêmica, que havia?

Quem dava as cartas no mundo das artes consagradas e dos salões oficiais? Seguidores de Millet, na repetição de temas sentimentais à moda dos rudes lavradores do Angelus: os netos e bisnetos do pai Corot; os enamorados dos luares de Daubigny, Bouguerau, a execração de Cézanne, com os seus "nus perfeitos". E mais Ge-rôme, de palmatória à mão, esse Javert do academismo, à porta da Escola de Belas-Artes; Meissonier, o horror de Baudelaire. Os mais "requintados" já preferiam contudo o americano Sargent e Zorn ou Boldini. (*)

Cerno não preferir diante desses "vitoriosos" a eterne infância do Douanier Rousseau e as explosões mais ferozes e violentas do expressionismo latente dos jovens da época e a irreverência desabusada do desenho de Lautrec ?

Duas correntes entre os "inovadores" assinalavam. segundo Barr, a frente revolucionária, na entrada do século. De um lado, os herdeiros de Gauguin; de outro, os de Seurat. Entre os primeiros, tendo Maurice Denis como o teórico e intérprete fiel do mestre exilado nas Ilhas Marquesas, destacavam-se Vuillard e Bonnard. Esses serão, com o tempo, os que levarão o movimento impressionista inicial às suas conclusões mais felizes.

Não são revolucionários, são os legítimos usufruidores da revolução.

Bonnard, se anuncia uma nova vaga revolucionária com o *fauvisme*, não foi nunca um teórico nem um

reformador; é o mais pintor dos pintores, e a pintura para êle ficará sempre no plano das sensações coloridas, das quais nos deu algumas das imagens mais risonhas, mais transbordantes da arte pictórica em todos os tempos. A outra corrente propaga, incessantemente, a prática do divisionismo dos tons para dar às cores o máximo de brilho e intensidade. Entretanto, quando, de novo, artistas mais jovens consagraram Seurat como um dos seus mestres, na fase ascendente do cubismo, já não o fazem pelas mesmas razões do primeiro grupo pós-impressionista como Signac e Cros. O que eles descobrem em Seurat é o rigor estrutural, a monumentalidade de suas formas esquematizadas nas "esferas, cilindros e cones" de que falou Cézanne; eles viam no criador da *Grande Jatte* o primeiro pintor que realizava a aspiração cézannesca de fazer do impressionismo "algo de duradouro e sólido como a arte dos museus".

O Paris de 1900 comemora a passagem do século com a Exposição Universal, de repercussão mundial, e que constituiu a vitória do "modern style" ou do "art nouveau" ou da "Jugendstil". No seu âmbito, realiza-se o maior acontecimento artístico do ano: a consagração definitiva dos mestres impressionistas e de seu escultor Rodin. Tudo assim indicava que 1900 era o coroamento jubilante de uma civilização, além da qual, pensavam, não se podia avançar muito.

Mas, ao lado dessas comemorações consagradoras, pequenos acontecimentos, que passam quase despercebidos, são indícios inquietadores que não confirmam a euforia otimista generalizada: uma exposição de 50 obras de Seurat na *Revue Blanche* é um ensinamento

subversivo para os jovens que ali vão. Ainda na *Revue Blanche* eram expostos "pastéis místicos e decorativos" de Odilon Redon, precursor do surrealismo.

Um andaluz melancólico e pobre visita a metrópole pela primeira vez, e até vende, segundo Maurice Reynal, três esboços de touradas a Berthe Weill. É Fabio Ruiz Picasso, com 19 anos de idade. Braque vem do Havre, onde residem os pais, fixar-se em Paris, instalando-se num modesto quarto em Montmartre. Está com 18 anos. Terá roçado Picasso na Exposição Centenial e na de Seurat, na *Revue Blanche*? Léger tombem, no mesmo ano crucial, instala-se na capital como desenhador de arquitetura.

No ano seguinte, o jovem Picasso está de volta em Paris, onde faz a sua primeira exposição, organizada por Ambroise Vollard. Aí êle encontra Max Jacob, que é o seu primeiro amigo parisiense. Em 1902, na terceira permanência do pintor na capital francesa, Max Jacob reparte com ele o seu quarto no Boulevard Barbés. Enquanto o poeta trabalha durante o dia numa casa comercial, o pintor ocupa a cama única do quarto. À noite, os papéis se invertem: o pintor trabalha e o poeta dorme. Em 1904, êle se instala enfim em Montmartre, Place Ravignan (hoje Émile Goudeau), no atelier do "Bateau-Lavrir", cujo nome barroco foi dado pelo amigo poeta por se tratar, na pitoresca descrição de Maurice Reynal, de uma construção inteiramente de madeira, comportando uma dezena de pretensos ateliers, "que não oferecia nenhum obstáculo sério à água das chuvas e que, quando ventava, por pouco que fôsse, oscilava de modo vertiginoso, com esta-

lidos assustadores e assobios fantasmagóricos" (*) Era antes um hangar com as vigas à mostra.

Nesse Bateau-Lavoir, com seus ateliers duvidosos, viviam ao início do século alguns dos nomes maiores da arte e da literatura de hoje. Juan Gris, por volta de 1906, habitou o barraco montmartrense, onde nasceram a fase azul, a fase rosa, a fase negra e o cubismo picassiano. Eugênio d'Ors, hoje de bem com Franco, foi hóspede também do glorioso barracão. Van Dongen, desembarcado de Haia em 1893, parece ter sido o seu mais antigo locatário. Marcoussis e Pascin por lá também passaram, bem como Max Jacob, Pierre Reverdy, Pierre Mac Orlan. Em 1908 Picasso deu mesmo no seu atelier um famoso banquete ao Douanier Rousseau. Matisse, Braque, Modigliani, Severini, Picabia, Laurens, Lipchitz, Ozenfant, Derain, Utrill?, Suzanne Valadon, Friez, Dufy "et puis les marchands toujours attendus et qui achetaint à fonds" (na espera do futuro) e mais a equipe dos poetas e escritores, Alfred Jarry, Fernand Fleuret, René Dalize, Pierre Roché, Paul Fort, André Warnod, Francis Carco, Gustave Coquiot e Jean Cocteau viviam também na confraternização da miséria, da boêmia, da expectativa de glória e dos entusiasmos criadores, ao redor da singela Place de Ravignan, entre o Bateau-Lavoir e os botecos do lugar. Nessa lista estão quase todos os protagonistas da revolução modernista. Quem falta? Os da Alemanha, da Suíça, da Itália, da Rússia e da Holanda.

(*) Ver Histoire de la Peinture Moderne, Vol. I — Maurice Reynal — Editions Skira.

II

DISSOLUÇÃO DO NATURALISMO

Se a história da arte, através das idades, se tem desenvolvido, como querem teóricos do porte de Alois Riegl e Wórringer, sob dois polos inerentes ao espírita, o da Empatia (Einfühlung), preso às formas orgânicas do naturalismo artístico, e o da abstração, isto é, isolamento do objeto no espaço para fixá-lo, com suas qualidades permanentes, na fatalidade bidimensional, correspondente a uma busca do Estilo, podemos admitir que a partir do romantismo, no século 19, a evolução artística se deu no sentido contrário ao naturalismo. Este conheceu o seu ponto culminante no século IV grego e depois no Renascimento. Com altos e baixos, a partir de então, através das evoluções do barroco, do rococó, do romantismo até o impressionismo, o movimento *se* fêz numa direção oposta às formas orgânicas do naturalismo. E tomou uma direção ainda mais acentuada nesse sentido, desde que descuidadamente Monet, Renoir, Pissarro saíram com uma caixa de tintas às costas para pintar nos subúrbios parisienses, às margens do Sena. Assim, a predominância do naturalismo, indiscutida até o meio do século 19, começou a ser ba-

tida em brecha a partir de então. E quando o século acabou nada mais restava dele. Havia sido desintegrado. George Schmidt, procurando definir o conceito pictórico do naturalismo, enumerou em seis os seus elementos constitutivos: a ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, a ilusão da matéria, o acabado desenhado do pormenor, a justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e a exatidão da cor dos objetos. O diretor do Museu das Belas-Artes de Basileia diz: "A história da pintura européia, de Delacroix a Picasso, não é outra coisa, precisamente, senão o dismantelamento progressivo do naturalismo". (*Histoire de la Peinture Moderne*, T. II). Com efeito, só a pintura ao ar livre liquidou com três dos componentes do naturalismo: o acabado dos detalhes, a ilusão da matéria e o absoluto da cor dos objetos, atingindo gravemente a ilusão do corpóreo.

O impressionismo chega, e prosseguindo nas conquistas dos pintores ao ar livre, faz da luz solar o seu deus: a pintura tonal se esvai para dar lugar à descoberta fascinante dos contrastes diretos de cor. Manet e seus émulo têm também, pela primeira vez, contato com o produto de uma cultura inteiramente estranha àqueles parisienses provincianos — as estampas japonesas. A franqueza do desenho destas e os acordes exóticos de áreas claras e escuras encantam Manet e amigos. Posteriormente, essas estampas seriam apreciadas, sobretudo na geração pós-impressionista, pelas superfícies sem sombras e pelas cores puras. Hoje é que sabemos admirar-lhes também, corno acentuou Schmidt, o poder expressivo das linhas.

As cores são descobertas na sua pureza, e os artistas percebem que, sempre carregadas de luz, elas podem exprimir pelo contraste as intensidades mais claras, como faz o branco. Outra descoberta sensacional é que as sombras não são absolutas. Podem ser dadas pela côr. Na decomposição do claro-escuro que dessas descobertas resulta, o modelado dos objetos torna-se secundário, quando não desaparece. A tela é tomada pelas pequenas manchas de côr da nova fatura; o artista não respeita mais a parte do quadro destinada à perspectiva aérea. Tudo se colora, enquanto a côr local evapora-se. A côr natural é um fantasma que se dissolve.

A transformação do mundo visível em cores representa o esforço mais grandioso, mais revolucionário, para superar o naturalismo, para libertar a pintura da escravidão da imitação da natureza, para tornar independentes os meios do artista (Schmidt). Os objetos naturais, sob a influência da côr, perdem sua existência particular, sua autonomia local. Cézanne veio destruir os dois últimos anteparos naturalistas: a ilusão do espaço sensorial e a correção das proporções anatômicas e da perspectiva que escaparam à avalanche impressionista. Nessa depuração, o mestre de Aix contou com a cooperação espontânea de Gauguin e Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Seurat. A obra de destruição estava consumada.

Com a inauguração do século XX, o drama da arte moderna chega ao seu "climax". Era forçoso que da dissolução do ideal estético do naturalismo surgisse

também uma nova atitude espiritual do artista em face de sua própria criação e em face do mundo. Os homens que vêm diretos da filiação impressionista não tiram, porém, os olhos da natureza, brinquedo, caleidoscópio, caixa encantada de luz e de cores. Nela é que buscam estímulo ou inspiração. O mundo, quer dos seres vivos, quer do físico ou inorgânico, continua a encantá-los, e é com admiração algo bocó que assistem à marcha do progresso: — o crescimento dos largos "boulevards" e novíssimas avenidas, as novidades do urbanismo crescente, o trem, as estações, os barcos a vapor, a iluminação elétrica, todas as invenções de um capitalismo ainda florescente. Cézanne não comunga, porém, desse otimismo pequeno burguês. Incompreendido não só tènicamente na realização de sua pintura mas espiritualmente na sua concepção do mundo. êle se isola, para tornar-se contemporâneo apenas das gerações vindouras.

O quadro não é mais para êle uma transposição artificial da realidade externa, é um universo à parte, com seu plano imaginário próprio, alheio portanto à coordenação externa da perspectiva linear com seu ponto de fuga único. Mas se o objeto para êle não vale pela sua realidade natural, sua colocação no espaço externo, vale contudo por uma nova qualidade concreta que adquire no quadro, a realidade plástica. E Cézanne passa então a construir não somente com linhas e planos mas com a côr, um mundo independente, puramente pictórico. O movimento para a autonomia da pintura toma, assim, com êle, um impulso extraordinário. Se o bisonho revolucionário ainda conserva a ilusão corpó-

rea como última reminiscência naturalista, as deformações anatômicas e outras de proporção e perspectiva já nem sequer são mais conseqüências de suas necessidades interiores, de seu ímpeto barroco de expressão: elas simplesmente obedecem a um jogo puro de ritmos e de planos, quer dizer, de formas. No mundo exterior êle só busca, não o objeto em sua realidade intrínseca, mas uma pequena sensação. É lhe o bastante, pois com ela realiza o seu mundo.

Cem Gauguin, a perspectiva naturalista é deliberada e radicalmente suprimida, pois o que o artista visa é precisamente a representação da imagem rigorosamente limitada ao pleno. Não é em vão que êle é considerado como a maior vocação de muralista de sua época. Nele, a pesquisa do estilo, a busca espiritual do estilo já é não só visível como predominante. Para isso, êle espanca precisamente o elemento essencial, inseparável da representação natural do objeto — o espaço. As áreas de côr separadas por contornos pesados, a inexistência das sombras projetadas, a vista do alto, criando uma perspectiva frontal que sobe verticalmente, o aproximam da maneira dos primitivos.

Essa aproximação não é só técnica, mas sobretudo de ordem espiritual, sendo ele talvez o primeiro grande europeu para quem a arte dos povos exóticos, primários, não é mera curiosidade, mas tão criadora quanto a dele, regida por uma necessidade plástica e espiritual tão autêntica e alta quanto a ocidental. Aliás, diga-se logo de passagem que Gauguin revela nessa atitude uma das características mais profundas e permanentes da sua e, nesse sentido, igualmente de nossa época: o contato

espiritual direto, pela primeira vez na história humana, de todas as culturas, passadas e presentes, pré-históricas ou contemporâneas, no tempo e no espaço. As conseqüências dessa interpenetração de culturas ainda não acabaram de revelar-se em todo o seu desenvolvimento. Não se pode, entretanto, compreender a arte moderna sem ter o fato bem presente no espírito.

E Van Gogh, que trouxe? Do ponto de vista propriamente técnico pictórico, não muita coisa, pois segue a lição seuratiana do divisionismo cromático, é fiel à cor pura e ao jogo das complementares. Dá-se por tarefa combinar a cor e a linha. Van Gogh não é um esteta como Gauguin; é um missionário da verdade. No entanto, o óleo, o cavalete e um pincel cheio de tinta são para ele o meio de pregar, ao passo que as afinidades pictóricas de Gauguin o aproximam dos piedosos muralistas da alta Renascença. E' na técnica de cores cruas e vibrantes e no linearismo vangoghianos que os Fauves já no início deste século vão buscar recursos para o seu movimento. O expressionismo nórdico adotou-o como seu profeta, em virtude da vocação evangélica e revolucionária do artista.

Toulouse Lautrec é o último dos grandes precursores. É o primeiro que se utiliza de modo magistral de um dos meios de expressão mais eficientes oferecidos pela técnica moderna: o cartaz. Ele é raro até nessa peculiaridade que quase o isola entre os contemporâneos. em toda essa evolução: a cor não tem, para esse formidável desenhista, cujo traço é dotado de um poder convincente sem rival, a mesma significação primordial que tem para Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat.

Seu parentesco, nesse ponto, é talvez com Degas. Schmidt diz que em Lautrec "o ritmo é tudo, a melodia pouca coisa". Mas, com isso, o revelador da poesia noturna dos cafés e cabarés montmartrianos, onde vicejam os marginais da sociedade moderna, antecipa o novo século, impregnado dos ritmos obsédantes e frenéticos do *jazz*, do *boogie-woogie*, que tanto encantou os últimos anos do austero Mondrian.

O século 19 dá o balanço de sua técnica, de seu poder industrial, de sua civilização urbana, de sua arte com a grande Exposição Universal de 1900. Lautrec faz o retrato da elite que goza ou usufrui os prazeres dessa civilização. Mas Gauguin, Cézanne, Van Gogh, ficam de fora, pois transpõem os umbrais do século. Sua mensagem pertence já às primeiras gerações do novecentos.

DESCOBERTA DAS CULTURAS PRIMITIVAS E ARCAICAS

Liquidado o naturalismo pela obra das três gerações anteriores, os novos artistas estão com o campo ivre, revolido e destocado. O prestígio secular da estética naturalista da Renascença foi destruído. Uma nova concepção se está delineando paulatinamente. A liberdade, afinal, está ganha — trágica e gloriosamente conquistada pelos antecessores. Que fazer, porém, com ela agora que o ideal naturalista tradicional na cultura ocidental foi abandonado? Criar um estilo. Mas os jovens, então, ainda tateavam incertos da sua missão.

Naturalmente, quando se sentiram desembaraçados da rotina do academismo e munidos de novos meios de expressão, como a câmara, o movimento primeiro que tiveram foi de expandir-se na tela, na obra de arte, à vontade, como se estivesse na própria casa.

Nos albores do século 20 o artista quis sobretudo exprimir-se: na França, com medida; na Alemanha, com incontinência. Tratava-se, na verdade, de entrar num domínio novo, consciente, o da criação pura. Até então a arte havia servido, direta ou indiretamente, a outros fins e a outras forças: à Religião, ao Estado autocrático, à Igreja, ao Rei, ao príncipe, aos nobres, aos ricos. Agora, na sua independência em relação ao mundo exterior, na sua hostilidade à representação naturalista, na sua tendência à pura realização criadora, isto é, ao estilo, ela instintivamente se aproxima da arte dos povos estranhos ou alheios ao ideal naturalista grego.

Estamos na época da grande expansão colonial do imperialismo moderno. Os povos do mundo inteiro abrem as suas fronteiras, por bem ou por mal, à peneiração das mercadorias, dos capitais e dos desbravadores das riquezas nativas da África, América, Oceânia, Ásia. Felizmente, as missões culturais e arqueológicas também conseguem chegar até lá. . . E' sintomático que se verifique nessa época uma mentalidade muito mais aberta a outras culturas.

Em 1880, a França cria o Museu de Etnografia do Trocadero. Pela mesma época, a Bélgica organizava o Museu do Congo, em Fervueren. Em Roma instala-se o museu das missões no Vaticano. Os objetos artísticos passam a ser apresentados de cambulhada com os

objetos de uso comum, em grande parte trazidos durante a época das conquistas coloniais pelos soldados, exploradores e missionários. Ainda no início do século, Leo Frobenius realizava uma série de grandes expedições na África, no oeste do continente, onde se localizam os grandes centros artísticos de Joruba-Benin, para de lá revelar aos europeus espantados uma escultura em madeira de qualidade plástica incomparável.

Também da Oceania, sobretudo a Melanésia e Polinesia, vieram para a Europa as mensagens artísticas mais autênticas. Os esquimós, por outro lado, com suas máscaras de cerimonial, conquistaram a apreciação dos conhecedores ocidentais pelo vigor das suas realizações. E, assim, quase todos os povos de culturas primitivas mostraram ao europeu orgulhoso de sua pretensa superioridade artística que eram também dotados das mais altas aptidões criadoras.

A apreciação da arte negra, como arte mesmo, é do início do século. Já, porém, em outubro de 1897, Gauguin, em carta, a Daniel de Montfreid, escrevia: "La grosse erreur c'est le grac, si beau soit-il. Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens, un peu l'Egyptien". Èie ainda é quem dá aos amigos e discípulos de Pont Aven (Bretanha), antes de partir para os mares do sul, o conselho de opor-se às concepções tradicionais gregas e italianizantes. Preconiza a volta às formas arcaicas e hieráticas, tanto a oceânica como a bretã. O apelo é a todas as culturas.

Em 1906, Matisse adquire algumas estatuetas negras num antiquário da Rue de Rennes. Entre 1907 e 1910 é o período da descoberta da arte africana pelas

elites culturais de Paris. Os artistas foram os primeiros a desvendá-la, quando deram para visitar, levados pela curiosidade, os museus de etnografia. O interesse despertado pelos objetos africanos é enorme. E' que esses objetos vinham responder às preocupações estéticas, então dominantes nos meios vanguardistas. A discussão e troca de idéias em torno das máscaras e das estatuetas em madeira da África, de linhas tão puras e formas de tão pleno desenvolvimento plástico, acende-se por toda parte, constante e viva. Modigliani, Derain, Wlaminck, Braque, Picasso, Lhote, Marcoussis, Grom-maire começam, conta-nos Madeleine Rousseau (*Le Musée Vivant*), a rodear-se de objetos de arte negra. As galerias, os *connaisseurs*, críticos, escritores seguem-lhe o exemplo. Por fim, as máscaras, estatuetas, objetos esculpidos negros são expostos nas galerias de arte em pleno pé de igualdade com a pintura e escultura da época, obras *fauves*, cubistas, expressionistas, abstracionistas, etc. As obras arcaicas gregas também conhecem uma grande voga.

Èsse movimento de reconhecimento do valor artístico das culturas arcaicas passadas ou primitivas de povos contemporâneos não é ditado por nenhum esnobismo, nem se restringe aos círculos "sofisticados" de Paris. Ao contrário, de início, a apreciação se limita ao punhado de artistas vitalmente preocupados com altos problemas estéticos, de especialistas e investigadores científicos do porte de Frobenius, Boas, Von Sydonv e outros, antiquários e colecionadores competentes.

Por uma coincidência bem significativa, pois é espontânea, na Alemanha também os jovens artistas

estão interessados nas mesmas pesquisas. Já em 1904, antes portanto da conquista pela arte negra da vanguarda artística parisiense, um jovem pintor alemão, em Dresde, tem a revelação do valor plástico das madeiras esculpidas dos indígenas das Ilhas Palaos (Oceania) e dos africanos, que ele encontrou no Museu Etnográfico do Zwinger, naquela cidade. Esse jovem artista é Ernest Ludwig Kirchner, um dos fundadores em 1905, com Enich Heckel, Karl Schmidt, de Rottlúif e Fritz Bleyel, do primeiro grupo expressionista alemão — *Die Brücke* (A ponte). Assim, por toda parte, os artistas dão, não para ir aos museus oficiais, mas aos científicos e etnográficos, à cata de inspiração e, sobretudo, de apoio e estímulo às suas pesquisas e interrogações, aos seus projetos e concepções. E as obras aí encontradas são como que mentalmente transferidas para as salas dos puros museus de arte, os Louvres, as National Gallery, os Kahergalerien das grandes capitais européias.

Paul Guillaume (não o psicólogo, mas o conhecido crítico e *connaissanceur* de Paris) em colaboração com o esteta americano Thomas Munro, num livro admirável (*Primitive Negro Sculpture*), fez justiça à contribuição da arte negra para o desenvolvimento da arte no início deste século. Por volta de 1910, as principais figuras do movimento modernista estavam possuídas de um entusiasmo extraordinário. A revolução cubista havia começado, e prosseguia em ascensão. A "honra daquela renascença", reconhecem esses autores, "pertence à arte negra". "Pode-se dizer, sem medo de exagerar, que o melhor do que se desenvolveu na arte

contemporânea nos vinte anos passados (o livro de Guillaume-Munro é de 1928) deve sua inspiração original à escultura negra primitiva. Isso é, naturalmente, de particular evidência nas artes plásticas, não somente na escultura de Lipchitz e outros líderes, mas no campo da pintura, onde Picasso, Matisse, Modigliani e Soutine — considerados como os de maior influência entre os jovens — adotaram o motivo negro, com as alterações de sua criação". O Ballet Russo de Diaghilev pagou tributo a essa influência, bem como Stravinsky e outros grandes compositores da época que assimilaram as qualidades rítmicas da música negra. Poetas, como Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Cendrars, arquitetos como Perret e Le Corbusier tomaram conhecimento e foram sensíveis ao poder emocional expressivo da forma negra. Por volta de 1925 esse reconhecimento tornou-se tão generalizado que decaiu em moda. Na Exposição de Artes Decorativas de Paris, naquele ano, a inspiração negra estava em toda parte, inclusive nos móveis, cartazes e objetos industriais.

Mas a grande contribuição dessa escultura para o desenvolvimento artístico moderno, nas primeiras décadas do novecentos, foi a de dar uma compreensão maior da natureza do desenho, da forma em função de cada material. Os artistas ocidentais sentiram naquelas estatuetas e máscaras a presença concreta, real, de "uma forma de sentimento, uma arquitetura do pensamento, uma expressão sutil das forças mais profundas da vida", extraídas de uma civilização até então desprezada ou desconhecida. Esse poder plástico e espiritual imanente naqueles objetos esculpidos era para

eles como a revelação de uma mensagem nova. O sentido formal do desenho havia sido perdido pela escultura ocidental, presa então a um jogo pueril ou gracioso de superfície, mas sem grandeza, sem pureza e sem síntese. Ainda estava escravizada demais à louçania de atitudes e planejamento da estatuária grega clássica e helênica, e sobretudo amarrada às exigências da representação naturalística ou literal do assunto (tipos, ações comemorativas, etc).

A razão profunda do interesse dos artistas modernos pelas esculturas arcaicas ou passadas, do antigo Egito, da China, Índia, Polinesia e África não foi assim pelo exotismo do assunto ou do tema. Mas, como sustentam Paul Guillaume e Munro, "reside no fato de que essas remotas tradições acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega".

Assim como a revolução modernista se processou pelo contato simultâneo de tantas culturas diferentes, tanto no tempo como no espaço, subitamente contemporneizadas, também pôs fim aos compartimentos estanques em que viviam separadas as artes nacionais dos diversos países europeus. A Alemanha seguiu, no curso do século 19, uma evolução artística à parte, apesar da influência notada de Courbet sobre Leibl e do impressionismo sobre Libermann. Suas etapas evolutivas passaram pelo movimento dos "Nazarenos", os românticos, com Schwind e Böcklin até Von Marées, o artista em torno do qual se cristalizou, com A. Hildebrand e Fiedler, a reação formalista dos teóricos da estética alemã no

fim do século passado e início deste. Somente no início do novecentos é que as portas se abrem à intercomunicação com os acontecimentos artísticos que se desenrolam na França, Itália e outros países. Por cima das fronteiras, as jovens gerações artísticas européias comungam, sem o saber, de um estado de espírito idêntico, das mesmas inquietações, dos mesmos anseios.

A arte moderna cria ou cristaliza uma consciência estética realmente continental. É talvez o mais profundo e inesperado indício, depois da formação dos Estados nacionais europeus, de que no substrato estão os fundamentos de uma cultura efetivamente européia. Esta, no entanto, sente-se em crise, e daí: o empenho de seus artistas em revivescê-la pela contribuição de outras culturas até então consideradas primitivas ou esteticamente inferiores. *Die Brücke* é, com efeito, a "ponte" de comunicação com Paris, então porta dos mares mundiais reoxigenadores. Através dela, a Alemanha e o norte e centro europeu tentam sair de seu cansado provincialismo nórdico-gótico-barroco-germânico. Esse grupo levantou em seu país os problemas que o fauvismo levantara na França e desse modo a revolução toma definitivamente um caráter continental. No norte, Munch, com o seu romantismo incurável, seu simbolismo, já havia entretanto entrado em contato com Paris. A Alemanha desconhecia os pioneiros heróicos e geniais como Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh. Mas de um ponto de vista puramente teórico ela já tomara conhecimento das formulações estéticas de Conrad Fiedler, de A. Hildebrandt, de Alois Rigel e outros. Depois de

dois anos de pesquisas e ensaios, os artistas de *Die Brücke*, englobando o que havia de melhor nas forças novas do país, chegaram à posse do que na França já se haviam apoderado os artistas numa geração anterior: a cor pura.

Desde então a arte moderna é um movimento só através dos países decisivos do continente, com as variações locais de cultura ou temperamento. Assim, da desintegração do naturalismo, do impacto das artes de culturas estranhas, arcaicas ou primitivas, sobre a velha cultura ocidental cujas raízes provinham do tronco greco-romano, resulta um fenômeno cultural novo: a *internacionalização da arte*.

A VAGA EXPRESSIONISTA

Dentro do campo puramente estético de toda essa evolução, a grande conquista, de uma relevância espiritual incomparável, foi a da autonomia completa do fenômeno artístico. No domínio da pintura o fenômeno pode ser concretizado claramente nesse fato: a única realidade física que existe agora para o pintor é o quadro. A superfície plana que deverá cobrir com pontos, linhas, planos e cor. O quadro tem suas leis próprias, que é preciso conhecer. É o único universo real para o artista. Como diz Severini, dando o balanço do cubismo: "Lentamente, as aspirações se precisaram e se teve consciência das exigências do quadro, que vinha adquirir uma realidade totalmente diversa da realidade exterior" (Ver y Estimar, outubro de 1950).

Ao artista cabia subordinar-se aquela "nova" realidade e não à de fora do quadro. Essa verificação foi uma barreira intransponível às veleidades temperamentais e anárquicas do pintor em derramar-se sobre o quadro, a seu puro arbítrio. Os primeiros expressionistas do *Die Brücke*, esses *íauves* da Alemanha, tentaram tomar essas liberdades com a tela, ao ver-se de posse dessa máquina de formidável poder explosivo que é a *côr* pura. Eram como crianças de posse de uma pistola carregada. Eles pretenderam deixar que "côr se expandisse conforme as leis da própria emoção criadora" (A. Rüdlinger). Sentindo-se liberados da sujeição ao mito naturalista, acreditaram poder opor, não só ao objeto como ao plano, sua própria vontade que Rüdlinger chamou, excelentemente, de "figuradora". Essa vontade figuradora era guiada ou determinada pela *côr*, base da expressão.

Os jovens artistas expressionistas procuraram assim armados renovar os temas, modernizá-los, a fim de "ser de seu tempo", refletir a vida de nossos dias. (Foi esse elemento de sua estética o que mais envelheceu. Não se é de seu tempo só porque se catalogam assuntos da atualidade. Na verdade, eles refaziam, do ponto de vista temático e sociológico, a revolução impressionista quase meio século depois: o episódio revelava o atraso da consciência social e política da Alemanha em relação à França).

Quando olhamos hoje dessa altura do século, todo o movimento passado, as divisões de grupos e escolas se perdem para arrumar-se dentro de conjuntos tenden-

ciais muito mais amplos e marcantes. Ficam para nós apenas as grandes linhas do movimento. Assim em relação aos vários cubismos e aos vários expressionismos ou fauvismos.

O grande expressionismo de Rouault, e Nolde, Kokoschka, Soutine faz parte da mesma família espiritual do chamado expressionismo subjetivo e James Ensor, belga, de Eduard Munch, norueguês, como daquele dos homens de *Die Brücke* e da Nova Associação dos Artistas de Munique, com Kandinsky, awlensky, Kubin, Franz Marc, Le Fauconnier e outros.

O traço comum neles, que de início não se conheceu, é uma tendência subjetiva pronunciada de projetar-se no quadro, identificar-se com o objeto. E' uma projeção dântica ao processo da Empatia (Einführung). O quadro reflete as emoções e a participação psíquica do artista. Para eles só conta "a expressão", desprezada qualquer ei estética ou técnica. A vaga expressionista, encabeçada por Rouault em 1905, ainda mais violenta que a primeira, chega a tocar, embora de leve, o jovem Picasso da fase azul e Matisse, num certo momento.

A violência do expressionismo de então foi antes uma explosão animista. Esses expressionistas ao querer mpor ao quadro sua vontade soberana, derivavam em grande parte para a narração, outra vez. Muitos deles, **com** efeito, atiraram-se à gravura, às artes gráficas mais propícias à ilustração, à prédica, ao combate, à propaganda. Em outros como nas grandes telas-cenas de Munch, de F. Hodler, e até de Kokoschka tem-se como que uma antecipação ou transposição do cinema. Os meios plásticos da pintura são então usados na ausência de outros, mais apropriados aos fins morais e

psicológicos desses artistas. O *Gabinete do Dr. Caligari*, de 1919, sob a direção de Robert Wiene, por exemplo, obra que teve, aliás, a colaboração de alguns pintores da época, é uma realização cinematográfica do expressionismo muito mais autêntica e eficiente do que telas célebres da escola de grandes nomes como Munch, Kokoschka, Nolde e mesmo Rouault.

Se na Alemanha os expressionistas se apoiavam exclusivamente na exaltação da côm delimitada por uma construção simplificada, a fim de dar o máximo de expansão ao turbilhão emocional do artista, na França, a matriz do movimento, esse se apresenta sobretudo como uma gramática pictórica nova que leva a velha arte aos seus últimos desenvolvimentos. Matisse em comparação aos outros companheiros já é um artista senhor de seus meios e de seus fins. Embora Derain, mais moço do que êle, compare então as cores cruas saídas dos tubos com "cartuchos de dinamite", já se disse que o expressionismo francês reinventou a arte de pintar. Matisse não está interessado em teorias e nunca em meio às maiores exaltações perde a cabeça. Mas o desprezo pelo aspecto ilustrativo, a técnica sistemática por *à-plats*, o uso metafórico das cores que define o problema da profundidade e do espaço pelo poder contrastante dos tons, a subordinação da função luminosa tradicional à mera intensidade, o despojamento sem piedade de tudo o que é acidental e o arrojo lírico espantaram críticos e conhecedores que em 1905 foram visitar o Salão de Outono. Ali estavam Matisse, Rouault, Braque, Marquet, Friesz, Duffy, Derain, enfileirados numa sala que lhes fora reservada. Um crítico eminente da

época, Luiz Vauxcelles ao chegar no antro, deparou com uma cabeça esculpida, de inspiração florentina, da autoria de Marquet, ao lado das obras segregadas, e, incontinentemente, exclamou: "Donatello no meio das feras!" O epíteto pegou imediatamente, como muitos anos antes havia pegado, pela mesma maneira irônica, o de "impressionismo". Assim nasceu o *fauvisme*.

De novo aqui o protagonista principal da violência era uma côr "não natural", audaciosa, agressiva, encerrada num desenho aparentemente desgrenhado de contornos pesados. É costume dar hoje aos *icuves* de 1905 cinco predecessores: os vitralistas medievais, os primitivos italianos, as estampas japonesas e a cerâmica persa. Eles reagiram simplesmente contra as doçuras superficiais do impressionismo e a inocuidade pomposa dos salões oficiais.

O *fauvisme* em si mesmo não teve desenvolvimento ulterior. País de individualistas, a França não conserva os grupos por muito tempo. Matisse toma em breve um caminho que é só seu. Dos primeiros a descobrir a arte negra, ele deixa-se encantar pelo maior rigor arquitetônico dos artistas anônimos africanos. Mas não chega até o cubismo. Sua base estrutural continua a côr. Entre os *fauves* só Braque atravessa a linha divisória e pouco depois se torna o segundo criador do cubismo, ao lado de Picasso. Só Rouault, esse único autêntico expressionista francês, é que permanece fiel ao movimento, levando ao máximo a lição de Gauguin, no aprofundamento das cores fortemente cercadas.

Para definir bem sua posição em face dos ismos virulentos da época, num artigo que fez sensação, Ma-

tisse considera que "a obra de arte deve ser para o homem de negócios, tanto quanto para o artista de letras, um calmante cerebral, algo de análogo a um bom *fauteuil* que o poupa das fadigas físicas". Se ele ainda procura "acima de tudo a expressão", sustenta que a composição não é mais do que "arte de combinar de um modo decorativo". Tirando à pintura qualquer pretensão metafísica ou idealista, confessa-se "incapaz de ir além de uma pura satisfação visual". E, com efeito, sua pintura passou a ser cada vez mais pura alegria dos olhos, um banho de sensualidade no messiânico cerebralismo da hora.

Se Matisse para num hedonismo perverso e rico de substância vital, o movimento expressionista continua a espalhar-se pelo mundo. Em 1909 ele chega a Nova York, levado por Max Weber, que desde então é um dos pioneiros da arte moderna nos Estados Unidos. No Brasil também é por volta de 1912 que temos contato pela primeira vez com toda essa generosa fermentação. Lazar Segali, jovem pintor que participou das batalhas expressionistas na Alemanha, faz naquele ano em São Paulo a sua primeira exposição, que é também a primeira manifestação no Brasil do movimento moderno.

As leis próprias irrevogáveis do fenômeno cromático impõem, no entanto, um limite às experiências egocêntricas dos expressionistas ao pé da letra.

O fetichismo da cor do impressionismo, em suas várias ramificações, o distingue de outra explosão revolucionária que irrompeu na Europa, depois da ca-

tástrofe da primeira guerra mundial. *Dada*, nascida em Zurique, em 1919, com Picabia, Arp, Bali, Tzara e outros, não foi propriamente um movimento artístico, mas antes um "bafafã" de artistas e poetas, deslocados morais, contra as limitações do poder criador do homem. Seu sucessor, o surrealismo, tem já outra profundidade, mas é também sobretudo um movimento *de* poetas. Se os expressionistas exaltam a personalidade do artista através do único meio plástico poderoso que resta, a *côr*, os surrealistas desprezam as aquisições puramente técnicas, proclamando contra tudo e contra todos as exigências incontroláveis do inconsciente que foram buscar nas revelações surpreendentes de Freud.

O surrealismo é sobretudo um movimento de sondagem na vida interior do homem, desde o automatismo psíquico, o deslocamento geral dos objetos de seus fins normais à captação das imagens oníricas, os estados hipnagógicos, a imaginária do inconsciente. Seu objetivo declarado é revolucionário tanto no domínio moral, social e político como estético. Para os surrealistas reunidos em torno do poeta André Breton, autor do Manifesto do Surrealismo, de 1924, as preocupações puramente estéticas são deliberadamente subordinadas à ética do subversivo, do não conformismo, dos apelos do inconsciente. Eles não querem criar uma arte nova, mas revolucionar o homem por dentro. Apesar de ter atraído para a sua órbita pintores do valar de Miró, Tanguy, Masson. Ernst e de ter contado durante certo tempo com o nome fulgurante de Picasso, a contribuição maior dele se fez no plano das

imagens poéticas. Nesse sentido, êle renovou a imaginária da poesia moderna, ampliando extraordinariamente o campo das metáforas literárias.

AS EXIGÊNCIAS DA NOVA ORDEM CROMÁTICA

Na sucessão vertiginosa dos "ismos" da revolução modernista só hoje podemos verificar que são todas variações entre as duas tendências fundamentais, a ex-pressionista e a construtiva. A crise dos expressio-nismos figurativos veio quando, impulsionados pelo movimento de projeção da própria personalidade, seus representantes esqueceram que o demônio da côr, a que se entregavam, se regia também por uma dinâmica própria. A. Behne, em seu estudo *Von Kunst zur Gestaltung*, fazia em 1925 esta verificação simples, mas de enormes conseqüências : "Só pode dominar a côr, quem dominar suas leis". Mas, "com estas leis só pode trabalhar, quem dominarse a si mesmo". Na infinita interpretação de todas as cores e nas suas variações sem fim, elas se nos apresentam como um coeso organismo social no qual não existem seres à parte ou isolados.

O quadro, diz Behne levando avante sua analogia, é uma forma visível sempre nova desse "organismo" social. Nele alcança-se o equilíbrio mais puro entre a mais fremente vitalidade de suas forças e a completa realização de sua coesão. O quadro não reconhece nenhuma autoridade externa, e sua ordem interna não pode ser alterada por nada de fora.

A

missão do quadro é realizar a ordem, o equilíbrio da pura dinâmica das cores. Em face dessa irreduzível ordem interna cromática nas suas inevitáveis relações recíprocas, o problema da reprodução de qualquer forma particular de um objeto ou sujeito torna-se delicado : a cor local do objeto não se coaduna com as cores puras do quadro nem com sua ordem cromática total. Assim, um quadro perfeitamente equilibrado nas suas relações cromáticas não pode ser ao mesmo tempo uma ilustração. Ou se dá a ilustração do objeto na realidade aparente visual externa e a ordem cromática é forçosamente alterada ou se abandona a fidelidade à aparência do objeto para atender-se à exigência das cores.

Estas se movem em direções bem determinadas, hoje averiguadas nos laboratórios de ótica : no sentido de sua posição no círculo cromático; segundo o seu maior ou menor grau de claridade; segundo o maior ou menor grau de pureza e segundo o seu comportamento espacial. Pelo jogo dos complementares, pelos contrastes simultâneos, pela propriedade de avançar ou recuar no sentido da retina e outros fenômenos derivados. elas não se amoldam ao mero capricho do artista.

Assim, ao fim da revolução antinaturalista, quando a perspectiva linear foi abandonada, o claro-escuro, o modelado e os *raccourcis* postos de lado, isto é, quando os meios próprios à representação da pintura ilustrativa foram abolidos, os artistas tinham, com maior ou menor consciência, chegado a descobrir ou intuitivamente a sentir que as cores viviam um mundo próprio, regido por outras leis que a da velha pintura. Elas

não se deixam isolar e tendem sempre ao branco, à luz, conforme o prova a lei dos complementares, o olho repele o estímulo prolongado de uma só côr. g por isso tende esta a expandir-se, através do compie-mentar, até o branco, onde recupera o equilíbrio. Ela almeja acima de tudo ao nirvana tranqüilo da luz branca. Como levá-la a construir sua própria arquitetura no plano, sem violar-lhe a natureza íntima que é de não se isolar para servir às necessidades externas da figuração?

Na pintura clássica ou naturalista passada a côr não tinha autonomia. Para W. H. Wright, no seu *The Future of Painting*, toda a pintura até Turner e Delacroix era uma arte de branco e preto. A côr não desempenhara nenhuma parte orgânica na concepção pictórica clássica. Os meios de obter a solidez e estrutura eram dados pela escala dos cinzas. Em regra geral, a côr colocada como uma idéia complementar, em imitação da natureza, uma espécie de decoração, ou embelezamento, era fatalmente subordinada aos reclamos da representação naturalista e da reprodução do volume. Ao isolar-se o modelo pelo claro-escuro, o sombreamento, a fim de criar-se a verossimilhança com o objetivo, as leis cromáticas são negadas. O artista despe-se de sua experiência direta, pessoal ria percepção cromática, e fatalmente se separa do mundo, substituindo a realidade fenomenológica palpitante por uma realidade convencional aparente e rotineira. A grande descoberta foi, como explica Paul Renner (*Ordnung und Harmonie der Farben*) que existe uma arte das cores, e esta começa lá ende a essência secreta

delas se pode desenvolver livremente. Cézanne teve a intuição genial dessa verificação científica.

Foi diante dessa complexidade nova surgida com a dissolução do naturalismo, quando a cor pura liberta da velha subordinação em que andou durante séculos, mostrava-se rebelde às pretensões individualistas do artista que Kandinsky, então o líder do movimento expressionista de Munique, abriu uma nova avenida à evolução moderna. Depois de alguns ensaios de cor pura combinada em composições cheias de uma poesia narrativa (lembrança da arte popular e do folclore de sua terra russa), Kandinsky pouco a pouco vai afogando os elementos no quadro.

Em 1911, juntamente com Franz Marc, a grande figura alemã da época, morto depois na guerra, Kubin, G. Muntzer e outros ele funda um novo grupo, que vai exercer enorme influência nos países germânicos. O novo grupo dito do *Blauer Reiter* (Cavaleiro Azul, título de um pequeno quadro de Kandinsky) corresponde na Alemanha, por suas tendências já mais formalistas, ao movimento cubista na França. Kandinsky, que canta a cor "criadora do brilho e da flama", como diz Rüdlin-ger, está à vontade no caos e no infinito. Seu caso é típico. Ele começa como bom eslavo a desprezar a disciplina da plástica ocidental. Entregue a orgias cromáticas, esse novo bárbaro vota-se à destruição do objeto. Compraz-se no delírio emocional instintivo, anárquico das cores. Mas cedo verifica que elas pedem uma configuração de relações próprias. Ele suprime então de vez o figurativo. Cria, a princípio, uma série de pinturas a que chama de improvisações, nas quais só a pura re-

lação cromática existe. Vem daí a conhecida analogia da pintura com a música. Em 1911, êle publica seu famoso livro sôbre *O Espiritual em Arte*. Nele condensa suas idéias sôbre a pintura e as afinidades da escala musical com a cromática. Já então êle visava também ao equilíbrio estrutural. A solução achada para coordenar, no plano do quadro, o dinamismo das cores com as necessidades arquitetônicas da forma, foi o recurso aos motivos geométricos. Com êle nasce o movimento não figurativo ou abstracionista que depois de um período de relativa obscuridade, entre as duas guerras, é hoje uma das correntes artísticas mais vivas e mais atuais de nossos dias.

O NOVO ESPAÇO

OUTRO elemento que ficou da destruição do naturalismo ao lado da côr, foi uma nova noção do espaço artístico. Em todo aquele pandemônio colorístico ou psíquico, onde ficavam as formas, o conselho de Cézanne de fazer da nova arte uma coisa sólida como a arte dos museus? A influência negra, como vimos, libertou o artista do sensualismo imediatista, seja hedônico com Bonnard e Vuillard, violento, dramático ou desabusado cerno o de Rouault, Nolde e Schmidt Rottluff. Picasso abandonava aquele expressionismo prudente, mais diretamente inspirado em Lautrec, sua grande admiração na época, da fase azul. Ele marcha agora para um sentido mais viril da estrutura. E' um desenvolvimento esse que iniciado na fase rosa e pré-negra, vai terminar na grande tela decisiva das *Demoiselles d'Avignon*. Èie tenta, como Braque começou a fazer, depois de uma temporada no Estaque onde viveu Cézanne, reduzir o velho mestre de Aix totalmente ao plano, suprimindo assim a última das ilusões que ainda restara daquele, — a corporeidade física.

O "x" da questão é agora o espaço. A revolução se espalhou até aqui em ondas avassaladoras para a libertação da cor. E com o abandono do velho espaço aparente da perspectiva, com a condenação da profundidade fictícia das linhas a entrarem no quadro em busca de um ponto de fuga, coube à cor sugerir a forma. Matisse com ela sugeriu também alguma noção de espaço, e propõe — e assim age — dar do corpo as suas partes essenciais. Para ele trata-se ainda de sinteticamente "pintar um corpo de mulher". Picasso, a esta altura, replica: O que tenho de pintar é um quadro. Esta atitude define a nova posição.

Gino Severini observa que, por volta de 1908, um desejo de construir arquitetonicamente as formas domina certos artistas, inclusive Derain, Picasso e outros, no sentido da acentuação geométrica cézanneana. A fase negra picassiana foi a transição para uma pintura de pura idealização estrutural. Segundo Maurice Reynal, é em 1907 que o mestre espanhol inicia suas primeiras experiências mais tarde chamadas cubistas.

Era uma reação contra o impressionismo e os paroxismos do fauvismo. Fala-se muito então de restaurar a disciplina do clássico. No fundo o que procuram é dar imagem permanente do que é transitório, do objeto destacado de suas relações no espaço. É o problema severo do "estilo", mas na multiplicidade dos aspectos contraditórios e sucessivos de nossa época. Picasso estava talhado para atacar, um dos primeiros, essa alta questão.

Vinha da Jispanna, tomado na tradição apaixonada e austera de uma arte dilacerada entre os arroubos do misticismo e a violência de um realismo sensual indomável. Ele e aos raros dentre os nomes que contam a ter iniciado sua carreira sem arrebatamentos pela côr. Ao contrário, então êle se apega a um monocromismo azul e, depon, rosa. A côr é adiada, até que êle assimile loda a lição de Lautrec, um artista também mais preso ao jogo das linhas do que das variações cromáticas. Diante do derrame sentimental de sua fase azul, com aquela intensa humanidade pelos seres marginais que revela, o exemplo da escultura negra vem para impeli-lo a dar à sua obra uma ordem arquitetônica mais vital. Disse resultará o início do cubismo.

A denominação vem aqui também de uma piada do mesmo crítico que batizou os *fauves*. Braque mandara ao Salão de Outono de 1908 algumas telas construídas o caler da inspiração cézanneana, quando passou algum tempo no "Estaque", antiga moradia do avô da arte moderna. As telas foram recusadas. Kahnweiler, um dos "marchands" que sustentavam os renovadores, resolveu então expor as telas recusadas. A pequena mostra tornou-se histórica, como a primeira apresentação pública da obra escultórica. Uma das paisagens de Braque de *L'Estaque*, espécie de Cézanne depurado das últimas preocupações com o motivo e a corporeidade, contém planos de casas sem janelas e portas. Os jurados que a recusaram não deixaram de referir-se àquelas "casas sui-generis". Vauxcelles, ao criticar, por sua vez, a mostra da galeria Vignon, fez menção dos "cubos". Estava achado o nome da coisa.

A REVOLUÇÃO DO CUBISMO

A partir de 1908 Picasso começa uma série de quadros em que a forma é dada por um jôgo de linhas, de curvas, ângulos, num patente esforço de abstração do objeto pela hegemonia do desenho. O papel de côr é secundário. Vemos aqui outra reação contra o expressi-onismo. E' fora do lugar analisar, nessa visão geral que damos, as várias formas de cubismo conhecidas, desde o inicial dito "analítico" ao "hermético", seguido do "sintético", o qual por volta de 1913-1914, constitui talvez o apogeu do movimento.

Guillaume Apollinaire num opúsculo publicado na época, com o fim de explicar a nova estética, distinguiu três espécies de cubismo: o "científico" — "pintar não da realidade da visão, mas da realidade do conhecimento"; o "físico" — pintar conjuntos novos com elementos tirados em sua maioria da realidade visual (seu aspecto cubista reside na disciplina construtiva) e o "òrfico". O poeta tentou diferenciar este terceiro do primeiro mas não conseguiu: — "pintar com elementos não extraídos da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por êle de uma poderosa realidade" é uma distinção sutil demais para separar o "òrfico" do "científico". Êle alinhava no primeiro Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Gris; no segundo colocava Le Fauconnier, Lhote, Villon e outros. Finalmente no último punha Picasso, Robert Delauney, F. Léger, Marcel Duchamp (a encarnação mesma do espírito de *Dada* através dos anos até hoje) e Picabia.

Na realidade, o "orfismo" já representa uma onda contrária à austeridade do cubismo "científico". O pêndulo voltava na direção dos coloristas. Já é um cubismo em dissolução.

Ao tentar resolver o problema do objeto no quadro, depois de revogadas as técnicas tradicionais que serviam para reproduzir a aparência da realidade, os primeiros cubistas dedicaram todo o seu esforço à criação de um novo espaço. Achar um equivalente do volume, eis a questão. Por meio de uma arquitetura mental, apresenta o objeto em todas as suas facetas. Mas a resolução do problema assim posto se transformava numa tentativa de alcançar o movimento. O volume pelo sombreado na maneira tradicional é impossível diante da realidade intransponível do quadro. Maurice Ray-nal define assim a solução encontrada: O objeto será integrado sob todas as suas faces, evocado no desenvolvimento de diversos planos que reagem uns sôbre os outros à maneira da côr nos impressionistas. Na verdade o objeto não será, como pensa o crítico francês, integrado, mas antes desmontado para ser visto de todos 03 , lados.

Severini, com a sua precisão costumeira, explica: "Os objetos eram seccionados anatomicamente para que sua aparência visível se mostrasse uma vez em perspectiva e ao mesmo tempo de perfil, a seguir numa posição de frente em projeção vertical e depois na sua espessura, de acordo com a projeção horizontal. Faziam-se assim intuitiva e aproximadamente operações análogas ao que em geometria descritiva se chamam projeções ortogonais

conjugadas, com rotações de planos em torno de um "eixo" (Ver y Estimar, Balanço do Cubismo) .

O plano do quadro, que cumpre respeitar também, fecheça a ilusão perspectiva clássica, e obriga as relações formais a comportarem-se de determinada maneira. Para dar o objeto, ainda não de todo abandonado, ou por outra, para guardar dele apenas sua "forma primária", como diria Picasso a Florent Fels (*Propos d'Artiste*) descobriram a sua projeção em torno de um eixo na superfície plana da tela: Mas, *nãz* esqueçamos, a *côr* — o novo grande meio de expressão libertado — é outra realidade intransigente. Severini ainda, no seu formoso livro *Du cubisme au classicisme*, propõe, então, para decidir o impasse, subordinar outra vez o elemento cromático: "A *côr* deve ser sempre contida e dominada pela forma. A paixão pela *côr* obriga o pintor a inventar sua forma, a violentar, a deformar sua composição mediante a *côr*, e isso constitui uma usurpação do relativo ao absoluto, da aparência passageira à forma permanente e da sensação ao espírito". O pintor e teórico italiano defende a idéia, o conceito, como base indispensável da arte cubista. Apollinaire também pretendia distinguir o cubismo da antiga pintura pelo fato de não ser aquele uma arte de imitação, mas conceitual, de que tendia a elevar-se até a criação. O medo desses teóricos é que a *côr* invada o plano e force a dissolver os últimos vestígios do objeto, pedestal da idéia conceitual. A forma era para eles um conceito platônico, idealista, e não uma realidade sensorial, base da percepção. Eis por que nas primeiras fases os cubistas mantiveram de alguma maneira as cores à distância. Suas obras tinham então.

com efeito, uma gama simples — branco, negro, terras (restauradas depois de banidas pelo impressionismo), verde, cinza. Evitam os tons puros. Para a construção do quadro a função da luz é de centrar os planos arquitetônicos do conjunto. Não há gradação de valores, mas decomposição de volumes em planos inter-relacionados, por vêzes transparentes. A sugestão do espaço é sôbre tudo de ordem mental, pois recusam os pintores a ilusão do espaço aparente, imitado pela perspectiva clássica. Permanecendo dentro do plano da pura criação, só há para eles um verdadeiro espaço: o artístico. E cabe a êste delimitar a realidade da obra pintada no plano do quadro.

Formas justapostas são formas que tendem a modificar-se na percepção. Elas se ligam entre si nos limites espaciais das bordas do quadro, desintegram-se para que parte de uma constitua, com parte da outra, um novo todo; anulam-se reciprocamente, fundem-se. Nos quadros cubistas o jogo dessas transformações formais constitui um dos segredos de sua cativante ambivalência. Os planos e linhas, as áreas de côr, os perfis ou pedaços da figura ou do objeto arrumados na teia se juntam ou se repelem sob fatores óticos da distância ou da vizinhança, da simetria, do contraste ou da semeança, num constante jogo de combinações formais, independentemente de qualquer sujeição ao objeto ou ao tema da tela. Gleizes e Metzinger, teóricos praticistas do cubismo, não tardaram por isso mesmo em verificar que "uma elipse pode mudar-se em circunferência porque inscrita num polígono". A organização plástica do quadro terá assim de ser subordinada à dis-

tribuição calculada desses diversos processos formais e rítmicos, e tudo submetido à concepção preliminar da arquitetura do conjunto. Verificava-se assim sujeitarem-se as formas no quadro à mesma incoercível inter-relação das cores.

O cubismo chegava, pois, ao impasse a que havia chegado o expressionismo. R. Delauney, com os americanos Morgan Russel, Bruce e Maldonald Wright, o tcheco Kupfka, Sonia Terk, numa insubordinação aos cânones idealistas do cubismo, criaram então o orfismo, talvez sob a inspiração da exposição do futurismo italiano em Paris em 1912. Delauney não tinha nenhum encanto pelas seduções do lirismo cúbico-picassiano. Êle era precisamente um daqueles pintores que tinham "paixão pela côr", e que tanto apavoravam Gino Beverini. Para resolver a contradição revelada por aquele mestre italiano, residente em Paris, Delauney foi às do cabo e suprimiu simplesmente o objeto, seguindo um caminho paralelo ao de Kandinsky e ao dos homens de *Blaug Reiter* na Alemanha.

ORFISMO E FUTURISMO

Em 1911, numa tela famosa, *Fenêtres*, Delauney renuncia a toda representação realista, e faz precisamente o que os "teóricos" do cubismo não queriam que se fizesse: recorre, no círculo cromático, aos tons puros. Nada de tons neutros. Qualquer sugestão do objeto desaparece, para ficar apenas uma orquestração de cores. Êle se funda nos efeitos dos contrastes simultâneos, à procura de ritmos de luz e de côr. Muitos, inclusive

Severini e Boccioni, viram no movimento orfista uma paráfrase do futurismo italiano. Este se situara antes como um dos primeiros movimentos anticubistas. É constituído por um grupo de intelectuais e artistas que põe o acento sobre a noção ultramoderna do dinamismo. Declara-se contra toda concepção estática da vida e da arte.

O Manifesto de Marinetti é de 1909. "O gesto, que queremos reproduzir na tela, diz, não será mais um instrumento fixo do dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica". Como se vê, ele precisa ainda da representação do objeto e da atmosfera que o envolve. O orfismo, porém, na sua essência, proclama que o seu objeto é a côr. O futurismo sustenta, em desacordo com aquele, a necessidade da representação figurativa. Como "tudo se move, corre, se transforma rapidamente", e dada "a persistência da imagem na retina (?), os objetos em movimento se multiplicam sem cessar, se deformam, se perseguem como vibrações precipitadas no espaço que percorrem. E assim é que um cavalo não tem quatro patas mas vinte, e seus movimentos são triangulares". O manifesto marinettiano descreve assim uma noção cinética nova que pouco a pouco vai avassalando os espíritos.

No cubismo, a idéia do movimento, como vimos, também passou a predominar quando se tratou de apresentar e criar um novo espaço imaginado, na realidade bidimensional do quadro. O espaço passou a ser uma projeção do objeto na superfície plana. A noção da sucessão surge então para sugerir mentalmente o espaço. Essa noção por sua vez desperta a de tempo.

O futurismo italiano faz deste o seu grande trunfo. O ctvalo não tem quatro patas, mas vinte. G. Balla, um dos mestres do movimento, fêz a ilustração por assim dizer da idéia, com um cachorrinho a correr seguro por uma correia. O cão tem mil patas. Assim há sempre, na técnica e na realização futurista, um "gesto", como diz o manifesto, para ponto de partida. A visão deles é pois a de um espetáculo ao qual o espectador assiste de dentro. Apesar de preconizar o desprezo por todas as formas de imitação, sua estética não dispensa a imitação, às vêzes levada aos detalhes mais ilustrativos. A alta finalidade que os inspira é conseguir uma visão do mundo nova. atual e que naturalmente não seja estática. O futurismo pictórico pretende acumular as sensações visuais simultâneas, dando-nos imagens dessas sensações. Na i ealidade, ele tem a intuição da concepção visual moderna, fundada no movimento, na visão exclusivamente binocular, pois o automóvel, o submarino, o avião, o paraquedismo estão de hora para hora a nos projetar das coisas uma imagem inteiramente inédita ou diferente da habitual, de ângulos os mais variados e contraditórios. Desde 1910, o sistema cubista, diz-nos Maholy-Nagy (*Vision in Motion*), ne intuito de nos dar o movimento, consistiu numa soma de esforços para resolver o problema de apresentar o objeto em movimento de todos os pontos de vista. Para o futurismo, a solução é quase inversa: êle quer ver o desfile do objeto. No cubismo, a visão do espectador é que se move; no futurismo seria o objeto que se desloca. Daí a idéia de desfile, parada, espetáculo, com o espectador no meio, •'móvel, a assistir.

O futurismo foi, sem dúvida, uma das primeiras e das mais importantes correntes estéticas, no início do século, a marcarem o desenvolvimento das artes plásticas, sobretudo a pintura e a escultura. Apesar de manter, como preliminar, uma realidade externa a atender, ele trouxe uma contribuição valiosa ao mostrar a tremenda importância do dinâmico na nossa civilização mecanizada. Os meios plásticos pictóricos tradicionais, no entanto, não estavam em condições de alcançar aquela imagem visual feita de uma sucessão de sensações simultâneas, por ele proclamadas como a finalidade moderna da arte. Aliás, um dos seus mais lúcidos e talentosos representantes, Boccioni, talvez pressentindo essas limitações, previu uma pintura diretamente com luz projetada no espaço.

O SURREALISMO E O ABSTRACIONISMO

Ao findar da primeira guerra, cubismo e expressionism p, inclu'sive o futurismo, estão na fase de digerir as suas conquistas. Com vitalidade para sacudir a sedimentação espiritual e artística que se havia processado, surge apenas o surrealismo, continuação de *Dada*. Suas sondagens atraem Picasso que, pouco a pouco, interessado nos problemas do destino do homem, inicia uma fase novamente expressionista, com a série de metamorfoses e de monstros. O criador do cubismo toint-se uma espécie de neo-expressionista. Dentro de relativamente poucos anos, ele se vai sentir engolfado nos acontecimentos políticos (a guerra civil espanhola), passando a usar do pincel como um Goya

vingador. Esse expressionismo culmina na explosão de Guernica, na qual, sem cores, com cinzas e brancos, êle exprime seu horror à crueldade dos tempos. Depois, entrega-se a uma série de esculturas inspiradas na estatuária grega arcaica e creto-miceniana e aos desenhos de cerâmica, enquanto os companheiros de aventura também já não avançam. Recolhem-se na glória e no cuidado dos detalhes.

Um movimento, entretanto, surge, além do surrealista, como para concluir a linha de evolução que vem do fauvismo e do cubismo. Essa corrente é como o arremate de todo o movimento. Trata-se do grupo em torno da revista *Die Stijl*, chefiado por Mondrian e Van Doesburg, ambos holandeses. Eles representam a ala mais radical da arte abstrata, com bases puramente geométricas. Mondrian defende uma arte inteiramente impessoal, lógica, em que o temperamento ou os caprichos do artista não entram. Para Mondrian, qualquer alusão, mesmo posterior à obra acabada, a figuras ou objetos externos, é um deslize em relação à autonomia absoluta da obra de arte.

Com Kandinsky, Mondrian e parcialmente Klee, todo esse movimento visando a isolar o fenômeno artístico em sua pureza chega ao apogeu. Kandinsky foi o primeiro que postulou as premissas de uma arte na qual a imaginação gratuita seria substituída por puras relações abstratas ou mesmo matemáticas. Em Klee ou numa escultura de Brancusi as reminiscências do real que ainda existem são recriadas num sentido inteiramente novo e estritamente subordinadas ao mundo plano do quadro, ou às formas embrionárias ou primárias ir-

reduzíveis, Mondrian, que é o jacobino da revolução modernista, faz a depuração final. Para ele, a obra de arte é apenas um conjunto de ritmos inteiramente destacados de qualquer relação exterior.

Até mesmo o espaço sugerido é condenado por esse asceta da pureza estética. E\ entretanto, aqui que sua tarefa de recriar as bases estruturais primárias da pintura entra em choque com a própria realidade perceptio-nal do homem. Pois basta um ponto numa superfície plana para criar uma sugestão espacial. Na realidade, a pintura chega ao ponto extremo de seu desenvolvimento.

Mondrian pensou ter levado a pintura ao seu último capítulo. Max Bill e outros mais modernos vêm, e abrem outra vez a porta fechada pelo mestre holandês. Iniciam a busca fascinante de uma nova dimensão que concilie a dinâmica e a estática, numa noção de espaço já inseparável do tempo. São os artistas, pintores — escultores da arte concreta que criam objetos no espaço e procuram na ambivalência percep-cional sugerir o que se tem chamado de quarta dimensão.

AS ÚLTIMAS EXPERIÊNCIAS

Artistas e teóricos eminentes do movimento modernista no correr de toda essa evolução histórica tinham averiguado que os meios plásticos libertados, como a cor e a luz, já ultrapassam as limitações da pintura. Como Boccioni e Malevitch, Moholy-Nagy, um dos colaboradores da Bauhaus pré-hitleriana, também é da mesma opinião. Todas as suas pesquisas plásticas pos-

tenores, nos Estados Unidos, visavam a superar o pio blema fundamental moderno de integrar o espaço na obra plástica sem quebra da pureza desta e sem concessões à imitação ilustrativa da velha pintura. "Desdj a invenção da fotografia, a pintura foi evoluindo da côr para a luz. Dito de outra maneira, em vez de ss pintar com pincéis e cores, dever-se-ia pintar agora com a luz, transformando, assim, em estruturas luminosas as superfícies coloridas de duas dimensões". (Moholy-Nagy, carta a Kalivoda, *Ciclo* n.º 1 — Buenos Aires). E êle, no mesmo artigo, confessa sonhar com aparelhos que permitissem, graças a um dispositivo manual ou automático, projetar visões luminosas no ar, em vastes salões, sôbre telas de substâncias inusitadas: bruma, gases, nuvens. Nagy prevê também outros processos dessa plástica de luz, inclusive ao ar livre.

Esses vaticínios ou esses anelos são indícios de que as artes plásticas, tal como nós as conhecemos até hoje, estão numa fase de transição. Já a fotografia e o cinema abriram novas possibilidades à imaginação plástica criadora dos homens. A arte tende cada vez mais a deixar para trás êsse longo periodo que poderíamos chamar de artesanal ou manual. A mecânica moderna apresenta novos meios de expressão para o homem, e esses mal estão começando a ser utilizados.

Uma série de tentativas no novo domínio da pintura com luz se vem verificando desde que Wallace-Rimington construiu um aparelho a que denominou de "órgão-côr". Depois dele, Thomas Wilfred construiu o seu *clavVux*. Os sincromistas foram a primeira "escola de pintura" a imaginar essa futura arte da luz-côr.

Desde então, nos salões das *Réalités Nouvelles*, **nas** mestras mais modernas de arte em Suíça, Holanda, Estados Unidos, e também no Brasil (*) **a** idéia nova vai surgindo e empolgando os espíritos mais audaciosos.

EPÍLOGO

Qualquer que seja o juízo que se faça sobre os resultados da revolução moderna quanto ao seu valor permanente, é indubitável tratar-se de uma revolução espiritual de maior profundidade. O impasse atual provavelmente será vencido por uma nova espécie de arte cujos meios técnicos serão sobretudo de ordem mecânica e instrumental. Pode-se pois subscrever, talvez com algum otimismo, esse pensamento generoso de Moholy-Nagy a respeito do movimento modernista: "Felizmente, é uma qualidade inesperada do movimento de arte moderna o fato de que algumas de suas facetas possuam relações ocultas com a vida prática. (Com efeito pode-se dizer que todo o esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver").

(*) Na Bienal de S. Paulo um jovem artista brasileiro, **Abrão Palatinjk**, apresentou uma versão sua do novo gênero da pintura de luz.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



SANTA ROSA

ROTEIRO
DE
ARTE



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

VARIAÇÕES

ARTE E REALIDADE

Entre os muitos preconceitos em torno dos quais tem girado a idéia de Arte, o da Realidade se apresenta com a mesma freqüência que o da Beleza.

O Real na idéia comum se substitui pelo imitativo despojando-se de todas as suas forças expressivas, cósmicas ou ontológicas, para sofrer o acréscimo de elementos que não lhe dão o seu sentido próprio, criando antes uma ilusão dos sentidos do que a fixação do seu símbolo no espírito.

Na expressão do Real artístico deve se proceder, elegendo uma síntese das qualidades características do elemento a ser representado.

O Real, por sua vez, não envolve nenhuma idéia de Beleza. ♦

A Arte com o seu poder mágico de transpor em uma linguagem particular a idéia do universo, em toda a sua plenitude, não se limita a nenhuma rotina de classificações por categorias, como seria no caso de se destinar a exprimir o Belo, o Feio, o Born, etc.

A linguagem da Arte, possuindo a sua sintaxe própria, independe de qualquer contribuição \exterior à sua estrutura orgânica.

ARTE E VERDADE

Ora, tem-se representado a Verdade nua e única. Esse conceito, porém, hoje encontra em Pirandello o seu mais poderoso contraditor. Pirandello que estudou o elemento humano nos seus mais íntimos aspectos, Pirandello que olhava os seus personagens com a visão d'EL GRECO, fragmentou a Verdade em tantas Verdades quantas sejam as criaturas. "Cosi é — se vi pare" — a verdade, cada um tem a sua.

Essa Verdade alucinante, vestida a caráter, mascarada por mil disfarces sutis, é velada pelos mais contraditórios guardiões da personalidade.

Daí o laborioso processo para o seu desentranha-mento.

Para o Artista os fatores da educação, do meio social, da Técnica, enfim, todo o processo do auto-descobrimento, exigem uma dedicação permanente, uma contínua batalha. . .

Nesse caminho o meio fornece influência, às vêzes certos "tics" perigosos.

Porém, o essencial é a constante procura, o trabalho, até a descoberta do esplêndido, da sua Verdade.

ARTE E POESIA

Assim como a Verdade é um fato contido no indivíduo à espera da revelação pelo desejo de encontrá-la, e mais, o trabalho dirigido, é a Realidade um fato exterior, entrevisto em relação e nos termos dessa verdade.

A Poesia, por sua vez, participa como elemento da Verdade.

"Como a eletricidade, diz COCTEAU, a Poesia é um fluido recentemente descoberto"-

A Arte de hoje traz incorporada êsse fluido vibrante .

Evadida do preconceito do verso a poesia penetrou no âmbito de todas as Artes, tornou-se o seu sangue e do seu refluxo palpitam as obras: estátuas, quadros, gesto ou poema.

Porém, existe uma "errata" fatal, "errata" que é preciso desfazer. A Poesia da Arte está condicionada aos meios de expressão de cada arte.

Penso que, depois de tanto tempo presa à cadeia do verso, o seu conceito foi sempre liteiário, ou qua.se que exclusivamente literário.

Essa intromissão da literatura, por exemplo, nas artes plásticas tem gerado um profundo desentendimento, tem produzido na arte moderna um dos seus males devastadores.

Esse erro cria no organismo da arte uma debilidade conseqüente, mal de morte irreparável.

Os meios da arte... Na escultura, a forma concreta e a luz. Na pintura, o contato das cores, o inumerável vocabulário dos tons, o ritmo da composição, a forma varia. No poema, a densidade da palavra, o tecido urdido, em contraponto ao mundo.

TÉCNICA

Tudo isso, porém, será inútil sem a Técnica. A Técnica é o corpo da Arte. Pela Técnica se realiza a Idéia, e a idéia se faz Arte.

Arte existe quando se concebe a idéia, com o seu complexo de emoção, cor, som, forma, etc; quando se realiza, ou o ato em que se realiza, é Técnica.

Técnica, porém, não é só o ato artesanal, o "métier", o modo de fazer, o emprego dos meios de fazer. Ela envolve, também, o espírito da arte nela se contém a força dessa Verdade interior. Através dela o artista realiza a Idéia.

CRÍTICA

Ainda há pouco, um crítico apressado tentava excluir a técnica do julgamento da arte.

Problema fundamental para o crítico, a técnica se apresenta como um denominador comum, um aferidor das possibilidades artísticas.

Essa discussão é lamentável, por desnecessária, não fôsse a leviana ousadia com que sempre se apresenta .

É um problema idêntico ao da "Forma e Conteúdo*".

O esquema Arte-Técnica tem a mesma contestura e unidade e aparece com as mesmas características e a mesma insolubilidade.

A simplicidade do tema nos leva a estabelecer o seguinte quadro :

A Arte não existe sem a técnica.

A Técnica é o meio de realizar a obra de Arte.

A melhor técnica realiza melhor a obra em potência. Ora, a norma de uma crítica justa é o conhecimento. A crítica deve dominar esse conhecimento numa escala superior, do meio em que ela se alça para poder ordenar, classificar, situar e analisar a produção artística.

E ainda mais, sem o conhecimento dos meios de realização da obra de arte como poderá o crítico discernir se a obra foi conseguida com êxito, e como poderá exigir do meio artístico para a produção de suas obras, as qualidades que este não contiver ?

O crítico, em face do meio artístico, está possuído duma responsabilidade, de que não escapa sem o conhecimento, nem através das mais hábeis "camouflagens", como o belo estilo, o emprego da gíria artística, citação de nomes famosos.

Esse conhecimento dos elementos da obra de arte, e de sua realização são os materiais essenciais do pensamento crítico em ação.

A OBRA DE ARTE

Porque, só um leviano ou um gênio pode, à primeira vista, dizer ter compreendido uma grande obra de arte.

A grande obra participa das mesmas qualidades íntimas, misteriosas da natureza humana.

Ela participa do espírito que o cria.

E' preciso viver dentro dela, procurar no seu todo e imediatamente, no seu detalhe, a revelação contida, muitas vezes sutil, incomunicável e rara, e que não se dá de uma vez.

Mesmo para aqueles cujas afinidades se revelam e se estabelecem ao primeiro contato, a natureza humana, idêntica à da obra de arte, se retrai, se defende, luta através dos descontínuos claros da personalidade, num jogo difícil e estranho, angustioso e envolvente .

Compreender é penetrar a obra, é possuir a obra na mesma intensa emoção, no mesmo ritmo e na mesma palpitante eclosão do seu criador.

Por isso, a obra de arte, tem um ritmo lento, ela se desvenda aos poucos, se revela aos poucos, num ato de confiança.

PINTURA

E agora, saindo de assuntos tão gerais, falemos de pintura.

Não seria demasiado uma exegese da pintura. Tão sacrificada, traída, negada e conspurcada tem sido nesses tempos de completo desentendimento.

Desde que a influência estagnada de uma vida burguesa, e os desencontros de uma ordem social, pesou sobre a criação da obra de arte, que a pintura passou a viver submetida a um padrão antiartístico, naturalista e sentimental, reflexo dos sentimentos de uma sociedade decadente.

A personalidade, a inquietação e a pesquisa foram banidas do conceito geral de arte, e substituídas por uma releitura cópia da natureza.

Confundiu-se a arte, transposição da Idéia, com a imitação da natureza.

Esse conceito acadêmico cresceu, proliferou, sob o patrocínio da ordem econômica individual.

O valor artístico foi depreciado, regulado pela economia privada — o homem rico, na sua maioria, ignorante.

A obra de grande parte dos artistas, dessa época, em nada se diferenciava dos cartões postais, tão difundidos pelo mau gosto de todo o mundo.

A pintura era assim. A descoberta da fotografia tornou-a um triste sucedâneo.

A evolução universal, porém, dentro do quadro do seu surpreendente progresso técnico, criou um estado de espírito revolucionário e os artistas tentaram a subversão dessa ordem imbecil.

Essa arte renovadora é a que se denomina Arte Moderna.

As suas numerosas escolas tendem a uma unidade fundamental: estabelecer a ligação com a tradição e criar em arte a expressão do tempo atual, libertar a personalidade.

A pintura, passando pelo cubismo, pelo surrealismo, pelo futurismo, pela Escola de Paris, pelo orfismo, pelo abstracionismo, recria e restabelece com seus mais simples elementos — a forma e a côr — o campo devastado por tão triste ascendência do espírito burguês.

Há nos meios da expressão plástica atual uma riqueza de conceito que estava perdida.

Os problemas da Arte Moderna, tão sérios e numerosos, se apresentam ao artista de hoje, com uma dupla responsabilidade : dominar parte do ensinamento anterior e acrescentar o que corresponde à contribuição do nosso tempo.

Cabe ao artista moderno restaurar esse espaço árido em que a arte se dilúia.

Essa tarefa é cada vez mais séria. Além da vocação, precisa, para ser concluída, de persistência e vontade de saber. O desenho, a composição, a côr e a expressão são problemas da maior importância.

Somente a intuição não os resolve.

Houve uma perturbação espiritual de extrema gravidade, desorientadora e perniciosa, que está, em geral, na base da formação brasileira e que somente poderá ser combatida pela educação.

ESCOLA

A Escola tem, pois, hoje, um papel de excepcional importância na direção artístico espiritual do povo.

Especialmente para as artes, nas quais os métodos mais estúpidos foram empregados, no ensino de coisas sutis, é a Escola o principal objeto de cuidado.

As artes exigem conhecimento e a Escola deve ministrá-lo completamente. Ao lado do ensino do que se deve fazer, é uma necessidade ensinar a Ver.

Para isso, nos centros em que não é possível a existência de um Museu e, conseqüentemente, de uma biblioteca, pelo menos uma coleção de estampas antigas e modernas deve existir, para a educação visual e discernimento das qualidades das obras nas várias épocas da história da Arte.

Indispensável é, também, o conhecimento dessa história. A linha da evolução, as conquistas, a interferência do tempo, dos costumes, gerando novas formas, são apoios valiosos ao espírito de curiosidade dos que desejam penetrar no campo maravilhoso da criação artística.

FINAL

E' preciso, porém, urgentemente, começar.

CONVERSA SÔBRE ARTE MODERNA

Depois de passados quarenta anos sôbre as primeiras criações do movimento a que se chamou Arte Moderna, seria óbvio comentá-lo ainda numa tentativa de compreensão.

Quarenta anos ligando duas tremendas guerras justificam, porém, plenamente, esse afastamento das verdades estéticas da multidão, para a qual as necessidades absolutamente imediatas nem sempre são um problema solucionado.

Vive-se uma época dramática, maravilhosa, e a sua velocidade é tal que ao chegar o mundo a um ritmo mais normal, o balanço de suas atividades sociais, intelectuais, beligerantes ou domésticas, marcará no gráfico do estatístico um espantoso ziguezague de ângulos absurdos.

O que poderá ser a arte produzida em tal tempo? Que espécie de reações emocionais pode ter a sensibilidade afinada do artista numa tensão tão angustiosa?

Como poderá abstrair-se dessa voragem sonambú-lica e extraordinária o ser mais sensível da escala humana ?

Figurando esses desencontros do mundo, o artista perdeu o contato das massas. No século XIX o seu antagonista era o burguês. No século XX o seu drama é maior, porque seu inimigo é a multidão.

Isolado e condenado, a sua criação se ressentia da falta de comunicabilidade, e vereis em toda obra moderna esse traço de angústia, essa côr triste que é a sua confissão secreta.

O artista criador continua a sua missão de trabalho e sacrifício. Êle vê a distância e a incompreensão do público, e êle sabe que desse afastamento não lhe cabe culpa.

O artista moderno é o produto de uma sociedade em transição. E a sua arte é, por sua vez, a expressão dessa instabilidade.

Vejam, porém, no seu íntimo, o mecanismo de suas injunções, a captação de sua força inspiradora, o seu modo de ver. Vejam como as coisas fantásticas deste século operaram sobre o artista de um modo objetivo. O artista constata o amplo mundo de formas e fenômenos.

O que em geral o homem comum não percebe, o artista já tem assimilado, já tem incorporado à sua experiência.

O que era o mundo nos fins do século passado? Uma nebulosa neo-romântica, decorativa, preconceituosa e firmada em hábitos burgueses tradicionais.

O progresso material que vem atravessando nesse meio século, vale o progresso de muitos séculos ante-

riores; as ciências racionais e a mecânica transformaram a face da terra, e a sua aparência ficou irreconhecível.

O arranha-céu, o automóvel, o rádio, o cinema, o avião, o refrigerador, a lâmpada elétrica, as vitaminas, a máquina de somar, são contribuições dessa fermentação de idéias para as necessidades do mundo de hoje.

Até nas pequenas coisas esse espírito de transformação penetrou. Os vossos móveis, os vossos tapetes, as vossas saboneteiras, o vosso chuveiro quente, a vossa cafiaspirina vos produzem sensações e até emoções diversas das que poderíeis ter tido, com objetos semelhantes, no século passado.

Ora, a visão do artista, e a sua concepção do mundo, seguiram esse mesmo ritmo e a sua criação teria que se transformar, também, pois o conceito do espaço foi modificado, e a idéia de tempo se baseia, hoje, em outros dados-

Já imaginastes o prodígio que vos faculto o rádio? Ouvir ou serdes ouvidos simultaneamente em Londres, na Rússia, em todas as Nações? Ou enviar daqui ou de qualquer lugar as mensagens que necessitastes?

E podeis imaginar, que o artista também possa imaginar a figura que quiser, sereias, centauros, o inferno. a amada fiel ?

E se podeis imaginar isso porque não lhes dareis esse direito que é o seu e o mais legítimo, além dos dons que o seu sangue e o coração lhe trazem?

Como quedeis que o artista vivesse indiferente aos prodígios do século, aos grandes inventos, às formas novas, às novas conquistas?

Um detalhe é importante, para atenuar o vosso desagrado e a acidez da crítica inocente. E' que a arte não é popular.

Muito embora o artista deseje interpretar o sentimento coletivo, esse sentimento não identificável em suas parcelas, isto é, cada um, em particular, não o tem em si profundamente.

LEONARDO dizia que "a arte é coisa mental".

Ela tem as suas leis e as suas características e os passos do trabalho não sendo conhecidos, e, sim, apenas, o resultado, pode gerar apenas o agrado e o desagrado.

O que não se compreende, desagrada.

E como compreender integralmente o artista que realiza "uma coisa mental", sem o conhecimento dos meios e das regras do seu trabalho ?

Somente a educação paralela poderia dar ao geral da multidão, esse meio de perceber o valor e a qualidade da obra de arte.

Tive ocasião de verificar grande parcela de público diante da obra de arte.

Os mais exigentes no gosto e no julgamento são os mais ignorantes e levianos, pois fazem juízo do que não chegam a entender e praticam assim, consigo mesmos, e com os artistas, um ato de desonestidade.

Observando-se a multidão diante da obra de arte, as opiniões revelam os movimentos mais curiosos de gosto popular.

Há os intuitivos que gostam sem poder explicar. São os predispostos à arte, os que afinam os seus nervos pela harmonia da sua sensibilidade visual, os que não possuem noções técnicas para se apoiarem, os de sentimento poético latente, os musicais.

Há os que detestam *a priori*, os ignorantes, aqueles que representam as forças reacionárias, os fósseis.

Há os que transigem e querem julgar pela sua pouca medida. Os tradicionalistas, os de meia instrução, mais perigosos na sua gíria, do que aqueles que recusam imediatamente.

Nessa escala os intuitivos são sublimes. Recebem a graça porque aspiram compreender a única atitude justa, nos julgamentos humanos.

Essa apuração do gosto popular é curiosa e eficiente, e porá em evidência essas três categorias de espectadores, índice para toda a multidão.

Numa exposição coletiva tive ocasião de verificar esse índice do julgamento popular entre duas obras votadas, uma qualificada de boa, era uma péssima obra e a outra, recusada, era justamente a melhor. Isso vem provar a minha afirmação de que a arte não é popular, tanto como arte. A emissão do juízo do espectador, a certeza e a confiança em si mesmo, baseadas em obras inferiores, artisticamente, porém

na medida de sua pouca compreensão, sendo a média comum, dão a impressão de ser uma atitude verdadeira.

O que interessa imediatamente é uma série de valores identificáveis comumente: homem, árvore, casa, porém, serão sempre recusados de imediato os símbolos dessas coisas, linguagem mais autêntica do artista.

Ao artista, que provou os seus conhecimentos da Natureza, não lhe dão o direito de escolher os elementos da sua fantasia.

Então me convenço de que só a educação poderá construir um público para a eternidade.

Notemos, porém, que este fantástico movimento da arte de hoje transcende à nossa formação, e nos chega através desse fluxo de idéias gerais que atravessa as épocas, incorporando a nossa jovem cultura à onda universal.

No momento em que nos chegam os rumores dessa revolução estética, trazida por GRAÇA ARANHA e depois afirmada pela presença de MARINETTI, vivíamos o ano de 1922. Já 12 anos haviam passado desde as primeiras pesquisas européias.

Já com 12 anos militantes, a Arte Moderna possuía a sua heróica história.

O poderoso brotar dessa corrente de pensamento alternava a órbita das artes, dava-lhes uma sincronização estranha, dissonante aos primeiros espectadores, alegre e combativa aos que participavam dessa ofuscante aventura.

As possibilidades de representação em arte achavam-se completamente esgotadas.

O estilo *pompier*, o precioso, o mau gosto, enquadravam uma vida convencional e libertina, o fim de uma época.

Nesse período o cientificismo invade a arte. Novas teorias, novos fatores, novos valores, novos fatores de julgamento.

O impressionismo e todo o seu conceito plástico e estético se resume na frase de MANET: "o elemento mais importante num quadro é a luz".

Logo os chamados Neo-impressionistas, SEURAT e SIGNAC, levam ao extremo a sua lei de contraste simultâneo, isto é, que toda forma escura deve ser cercada de claridade e todo contorno claro reforçado por um plano de sombra".

O estudo de fenômenos luminosos, a degradação do espectro solar leva os artistas ao campo, ao ar livre, e essa função os torna quase que meros paisagistas, o que exasperava DEGAS, a ponto de dizer que CLAUDE MONET, "nada mais era do que um olho!"

Vários outros como VUILLARD, BONNARD, VAL-LOTON, XAVIER ROUSSEL, alimentaram essas escolas nascidas do impressionismo.

O movimento mais importante, porém, dessa escola é o denominado "Fauves", dos quais participavam DRAIN, VLAMINCK, DUFY e MATISSE.

Esse movimento se opunha a todas as regras das escolas anteriores procurando a violência dos contras-

tes, as cores puras, uma volta ao primitivo com o fim de restituir à arte a sua pureza perdida.

Esses grupos agitavam o ambiente europeu, numa necessidade de revalorizar a criação artística, porém, a corrente que traz em si a deflagração do espírito modernista é a chamada dos Neo-Impressionistas, à frente os nomes iluminados de VAN GOGH, GAUGUIN e CÉZANNE.

Esse grupo, ar. roveitando as experiencias com a luz, trazidas pelos Impressionistas, reconduziu ao centro dessa visão difusa, a forma esquecida na busca dos efeitos da atmosfera.

A obra de VAN GOGH é uma explosão de temperamento. A sua força vem dessa obsédante sinceridade, desse desejo violento e místico de pintar o soi.

A sua grandiosa rudeza é depois de REMBRANDT um dos mais belos momentos da arte universal.

GAUGUIN é a aventura, a fantasia, o convite, a viagem, a sedução das ilhas, a volta às essências, ao local.

Deixando tudo, posição, família, negócios prósperos, GAUGUIN deseja pintar, e parte para Tahiti, nos mares do sui.

A sua obra nos revela através de uma beleza decorativa sempre enriquecida a vida e os costumes dos habitantes do reino selvagem, refúgio desse banqueiro evadido de uma civilização mórbida.

CÉZANNE, porém, é o mais importante desse grupo. Da sua pintura nasce realmente a verdade moderna, do

seu pensamento dialético o genio do século XX, aprende a mecânica precisa e sutil, a justa resultante de uma pesquisa que abalará as concepções mais estáveis desde os tempos gregos.

CÉZANNE procura a síntese entre a necessidade de expressão subjetiva e a objetividade dos corpos.

Nessa transposição, a sua pincelada estabelece, com o tom, o modelado da forma, sem quebrar unidade do espaço, não no sentido do claro-escuro, mas como uma "modulação" da cor como êle próprio dizia sem se deixar atrair pela expressão naturalista.

Essa unidade do espaço, realizada através de uma especulação de valores plásticos, marca o primeiro estágio sobre o qual se apoia a arte moderna.

Tereis notado que até então todas as outras escolas partiam do imitativo e que as formas da natureza-eram conservadas com uma intenção de exprimi-las nos seus aspectos reais; que, enfim, o pintor, escultor, o artista de qualquer *métier* era um espectador do panorama objetivo.

Em CÉZANNE, essa concepção se converte pela primeira vez na História da Arte, num verdadeiro problema intelectual e plástico-

O motivo da natureza apenas lhe serve como um núcleo de seu pensamento, uma fonte de idéias picharais, um ponto de partida para o seu vôo de liberdade. A arte de CÉZANNE é o limiar da idade nova. Aí nasce a Vênus híbrida, a Vênus maga, a Vênus múltipla, a Vênus de cem cabeças, de cem braços como

Siva, a Vênus esfingética com os seus enigmas alucinantes.

A arte moderna traz em seu corpo o mistério numeroso o prodígio da descoberta. Em cada uma de suas cabeças há uma idéia e de cada idéia nasce uma estética particular, uma nova concepção plástica e até mesmo ética-

Os "ismos", provocados pelo pensamento especulativo de CÉZANNE, encheram o mundo da arte de estranhos fantasmas de uma orquestração inaudita de cores, e de formas livres.

O axioma, de LEONARDO DA VINCI, "Arte, é cosa mentale!*" encontra a sua ressonância na acústica reboante do século XX.

A arte deste tempo é, expressamente, intelectual e individualista. Cada qual deseja dar a seu modo a sua visão particular do universo, e todos se chocam da mesma muralha de problemas gerais, condensados na angústia coletiva.

Esse monstro, a Arte Moderna, é o retrato da nossa era. E, o que para muito se assemelha a uma pérfida zombaria, terá, historicamente, o seu justo lugar, pois cada criação desse espírito artístico, atormentado pelas contradições do mundo, vale por uma crucificação.

FUNÇÃO DOS MUSEUS

A Função dos Museus está cada vez mais ligada aos fatos da cultura, apoiando pesquisas, elucidando a curiosidade dos estudiosos, penetrando na vida escolar, ampliando o conhecimento nas pequenas cidades da província.

Essa evolução exigida pela necessidade de educar o povo tirou dos Museus uma lúgubre tradição.

O aspecto dos antigos corredores desertos e empoeirados foi substituído pelos amplos salões bem iluminados, confortáveis, formando um ambiente propício à vida irradiante das obras eternas.

O ar fantasmal de "morgue", de arquivo de preciosidades, das escassas preciosidades que revelam a grandeza humana, cedeu ao espírito científico e estético integrando o Museu no círculo ativo da vida.

O Museu de Arte Moderna, de Nova York, um dos melhor organizados do Mundo, define exatamente o padrão da nossa mentalidade que preside iniciativas dessa classe. Para cada exposição é estudado com o máximo de critério o ambiente que convém às obras que se vão exhibir. O sistema de paredes móveis, va-

riáveis de tamanho e de côr, cria ao espectador a atmosfera necessária à eclosão dos trabalhos.

Para a pintura uma maneira, para a escultura até luzes são mobilizadas; gravuras, "décors" de Teatro, têm a sua apresentação correspondente.

Das mais profundas alterações no velho sistema estático, é a série de exposições rotativas que percorrem o país inteiro, levando em todas as direções, e com os esclarecimentos mais completos, a idéia da arte.

Dias há em que os escolares percorrem os seus salões acompanhados de um explicador, identificando-se com as obras de arte, instruindo-se, educando-se, a fim de evitar, ou pelo menos diminuir a tremenda crise que separa o artista do público.

Muitas e muitas idéias são postas em prática para ligar a arte ao povo.

Já é tempo de tomarmos lição tão proveitosa e emprendermos uma maior atividade enfrentando os nossos problemas e fazendo com que seja dignificado o Museu na sua função mais justa.

Museu e Escola se completam. Até que entre nós estão unidas tão importantes entidades. Porém, estão unidas na desordem, no mesmo serviço de deseducar, no mesmo marasmo improdutivo, na mesma tarefa de impingir uma ação nula, que não corresponde às necessidades da juventude ávida de instrução.

O Museu como escola é para o artista o apoio máximo que este pode obter. Constatar na obra dos mestres a resposta às interrogações que o espírito

formula? Poder comparar o progresso técnico de uma época, poder estudar ao vivo as variações da forma dentro do tempo de cada escola de arte.

Essas aspirações, porém, não podem ser satisfeitas. Com um Museu e uma escola, como os temos, seremos apenas uns autodidatas.

E' da força de vontade individual desses elementos primeiros da educação, que têm surgido os artistas.

Poderemos apreciar, no Museu, os valores reais • da pintura contemporânea ? E da pintura antiga ou moderna ?

Estudar um CÉZANNE, um RENOIR, um CORAL, são desses sonhos impossíveis ?

Porém, isso é necessário e urgente; que não se deixe às apalpadelas gerações de jovens inteligentes e sensíveis, dispostos a enfrentar os caminhos tortuosos do conhecimento, ao invés de se procurar conservar apenas a aparência da austeridade, que de nada adianta.

Atualizar o Museu, recompor suas galerias, dar à sua coleção a utilidade cultural que não têm as peças e as cópias relativas, atrair o povo a gozar esse patrimônio comum, ressuscitar dos porões esquecidos as obras primas da pintura e da escultura que estão num repouso eterno, enfim, contribuir, como é dever, para um mais amplo conhecimento de nossas personalidades.

SÔBRE A ARTE DA ILUSTRAÇÃO

Dentre os vários gêneros em que se exerce o desenho, e entre os quais a sensibilidade se permite escolher para criar, a ilustração aparece como um dos mais ricos e dos mais complexos.

Fundamentalmente, a aparência de uma arte subordinada se esboça. Em verdade, a inspiração que se reduz aos limites de um texto determinado se produz através de outrem e nasce da verdade alheia.

E pois, de um tema dado, que o ilustrador terá de realizar a sua obra, fixando com a força da sua personalidade os elementos sugeridos.

Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas do contraponto.

Tarefa difícil essa a de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras.

Nas pesquisas do espírito dos textos, vamos muitíssimas vezes às fronteiras da imaginação e quase sempre.

como acontece para com a poesia, é no infinito que vamos encontrar-lhes a ressonância expressiva.

Explicarei melhor, dizendo que o que conta para o ilustrador não é o descritivo do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca as suas situações íntimas.

Tomamos várias atitudes, portamo-nos como cineastas quando procuramos o ângulo justo em que o assunto mais avulta, mais se define, mais se precisa. Ora, espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos suas vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar, as rugas da face, a roupa, só com o fim de transpor, com a mais densa verdade, o seu caráter e a sua força.

Nesse *métier* que ultrapassa as reservas do desenho. conquistamos a psicologia.

Aqui é onde cruza a sutilíssima função da caricatura, arte de espírito, psicologia mesclada de "humor", malícia e perversidade sorridente.

A caricatura sempre foi em todos os tempos mais do que uma arte: uma arma; de GOYA a DUBOUT, toda a grotesca escola do ridículo humano se estende entre gargalhadas que causticam e corrigem, que exemplificam e julgam.

Nenhuma disciplina maior aos poderosos do que essa que, por um prodígio da própria natureza dos motivos, repercute em todo o mundo com uma força crítica assustadora.

Que maravilhosa sátira à vaidade dos atores, à arrogância dos juizes, é toda a obra gráfica de DAUMIER.

Modernamente, a imprensa que utilizou a caricatura como um dos elementos mais atraentes e dos mais agressivos mesmo, tem incentivado uma verdadeira evolução dessa arte difícil e inteligente.

A Política, com os seus artifícios e as suas perversões, tem-lhe fornecido um material copioso, em que se tem exercitado a irônica e sarcástica verve dos artistas.

Entre nós, é uma arte rica, essa que conta um AUGUSTO RODRIGUES, um NÁSSARA, um ÁLVARUS, que teve um J. CARLOS e tantos outros, que transformam as crises mais agudas em deliciosas anedotas popula-ríssimas.

Mais do que o uso da sensibilidade, o da inteligência vai solicitando dos artistas reservas de conhecimentos os mais variados, o vai fazendo penetrar em domínios tão amplos, que se faz necessária toda uma formação intelectual, para serem honestos, e obterem o máximo de compreensão as obras e as coisas que procuram interpretar.

Esse papel, o de cada artista ilustrador (não apenas o desenhista, transmissor mecânico da vulgar realidade) deve ser encarado com a maior seriedade, e o seu primeiro problema, a par da aprendizagem do desenho e das técnicas gráficas deve ser, sem dúvida, o não muito simples problema da cultura.

Sem poder valer-se de uma mais ampla visão das coisas, sem ter esclarecidos os olhos do espírito, como poderá o artista transmitir, com sensível equilíbrio, a graça e a força, o mistério e a profundidade dos sentimentos da grande poesia, ou dos grandes pensadores ?

Como aclarar aos demais as sutis percepções de um PAUL VALÉRY as fulgurações de sublime loucura que atravessam a criação de um DOSTOIEVSKI, a densa fatalidade que pesa nas vidas dos personagens de um THOMAS HARDY, a doçura das bucólicas de VIRGÍLIO, desprovidos da verdadeira compreensão, desses espíritos admiráveis ?

Para que o artista interprete essas obras é necessária uma grande identidade com as suas essências, um trabalho e um grande esforço de aplicação, pois sem as ter vivido profundamente é inútil tentar reproduzir-lhes as aparentes visões, as suas cenas mais definidoras.

A ajuda do gosto literário é para o ilustrador o guia mais seguro- Escolhendo pela qualidade as obras que mais de perto o toquem, que maiores afinidades existam, é certo que será criada uma obra equivalente em força expressiva.

Muito temos a lamentar que o gosto pelo livro ilustrado, quase inexistente entre nós, ou pelo menos pouco difundido, ainda não fixado nos hábitos editoriais, venha entrando o desenvolvimento de uma arte de ilustrar mais fina, mais rica de qualidade, maior valorizada do próprio livro.

A França, a Inglaterra, os Estados Unidos, a Itália, deram a esse particular um mais carinhoso cuidado- O gosto pela edição rara, em que, competindo com os soberbos textos, aparecem os nomes mais famosos de desenhistas, gravadores e pintores, se desenvolveu primorosamente, criando-se verdadeiras maravilhas de arte gráfica-

As edições de poesia, sobretudo, são, nesses países, cercadas de uma atenção especial, pois está compreendido que a poesia deve impregnar-se no espírito dos leitores, logo ao primeiro contato físico com a obra.

E, nesse mister, muito teremos que fazer- Sobretudo, nós, artistas intérpretes, sugestionadores do leitor transeunte.

Felizmente, em nossa época, e em nosso meio, a imprensa nos facilita a prática do *métier*, num trabalho quotidiano, intensivo, comunicativo, em que o público está intimamente ligado, seguindo-nos de perto, constatando os nossos progressos, e também as nossas falhas-

Nesse exercício, os ilustradores muito se têm desenvolvido.

Tem faltado um pouco de atenção no que distingue as formas de expressão literária, que se pretendem exprimir através da plástica. Surge a questão da prosa e da poesia, como duas maneiras distintas de expressão do pensamento, ou melhor de duas técnicas, na utilização do mesmo material.

A própria essência que determina a distinção entre a prosa e a poesia estabelece um modo diverso de

conceber a imagem, que deve exprimir a substância do texto, coisa ainda mal compreendida.

A prosa é diversa, tumultuosa, mesmo até excessiva, na sua necessidade de criar ambientes e ação de personagens, fazendo-os viver, dando-lhes um destino.

A poesia é, antes de tudo, uma essência. Ela exprime uma condensação de sentimentos ou de emoções, uma soma de valores espirituais transformados em imagens sensíveis.

Para cada uma dessas formas de expressão, a atitude intelectual do ilustrador tem de ser precisa, mas diversa, dando-lhes um valor autônomo, transpondo a natureza das coisas sugeridas.

A prosa fornece uma série de detalhes, de minúcias, uma visão mais concreta de tudo, enquanto que a poesia se afirma em torno de relações delicadas, de cristalizações do espírito, imponderáveis e indiretas.

Criam-se dois estilos, dois modos de ver, duas atitudes intelectuais.

Para um certo realismo da prosa o desenho se afirma sobre o descritivo, apanha a forma dos objetos, a expressão do rosto dos personagens. Pode ir até ao detestável gênero norte-americano, fotográfico, antiartístico, mas bem uma ilustração de prosa.

E' preciso antes de tudo, mais do que desenhistas, sermos artistas, e é do desenho que nos utilizamos para as nossas criações, do desenho como arte independente, do desenho que INGRES dizia ser "a proibidade da arte".

Nos estudos norte-americanos se preparam fotograficamente as cenas desejadas, com atores, todo um arsenal falso, em ação, e é sobre essas fotografias que os ilustradores trabalham. Matam a imaginação e a arte de ilustrar vai perdendo a sua força, vai-se debilitando, com o uso de meios que a não enriquecem, nem a desenvolvem intelectualmente.

Tenho visto, entre nós, muita coisa que pretende alcançar aquela maneira. E' um erro, mesmo porque é uma imitação do trabalho já realizado, nem mesmo o sendo do processo, com a utilização dos mesmos materiais.

A facilidade de penetração disso através de revistas ou de *copyrights* se vê também nas publicações destinadas às crianças. Para a formação do seu espírito é que se devia trabalhar noutro sentido. O livro infantil brasileiro tem perdido, consideravelmente, essa parte de ilustração para crianças, se tem atrasado, demasiado, devido à intromissão dessas historietas, hoje, tão difundidas, deformadoras da mentalidade infantil, criando um espírito turbulento e aventureiro, fora da poesia. Muito diverso de um Robinson Crusoé é um Ffãsh Gordon, bem distante de um Gulliver está Mandrake, o mágico.

Enquanto se larga assustadoramente esse manancial de historietas de uma qualidade reles, o desenho para crianças, ou melhor, o livro brasileiro para crianças está se perdendo, tende mesmo a desaparecer, porque já não se edita mais outra coisa que não seja aquilo.

E, ainda, de lamentar o prejuízo que à classe de artistas ilustradores isto causa, pois, absorvendo um material importado, essas publicações se dispensam de utilizá-los. Somos terrivelmente atingidos por tal preferência, na nossa vida material, na nossa vida de criadores .

Precisamos defender essa parte da ilustração tão importante, tao rica, tão cuidada nos países que prezam a sua cultura e a formação espiritual de suas crianças.

E, agora, não nos esqueçamos de que para realizar, precisamos possuir os meios, e tanto mais realizamos quanto mais meios de expressão possuímos. Quero referir-me às técnicas do desenho, às técnicas da ilustração, às artes gráficas, entre nós, pouco utilizadas na sua beleza material, ricas para exprimir sensivelmente as várias nuances psicológicas do texto.

Entre elas, citamos: a água-forte, a ponta-sêca, a água tinta, a litografia, a xilogravura, a monotipia. São elas de uma qualidade tão rara e no entanto não são praticadas, não são estimuladas. Somente a utilização do desenho a nanquim com os seus recursos limitados não consegue desenvolver o gosto pelas artes do desenho não atrai o público que é sensível às manifestações da arte-E' preciso educar, habituar esse público com que temos um contato direto e permanente, nós artistas de jornal, a ver e a sentir as nossas variadas maneiras de trabalhar, de exprimir a nossa sensibilidade.

Essa despreocupação dos meios de trabalho é preciso abandoná-la. Quem não encontra um prazer

raro na nobreza da água-forte, o meio ideal para fixar imagens nítidas, o pensamento puro; na beleza das cinzas suaves e dos negros veludosos da fotografia, o material com que ÂNGELO AGOSTINI realizou o seu poderoso trabalho; na acuidade e no nervosismo da ponta-seca; na oposição rude de pretos e brancos da xilogravura, nas delicadas surpresas da monotipia ?

E' tempo de retomarmos os materiais esquecidos e com eles recriarmos no Brasil uma mais viva apresentação das artes gráficas.

E, por fim, lamentarei que até então não se tenha promovido a feitura de uma publicação de melhor qualidade, que utilize um material superior que reúna o gosto e a inteligência dos nossos artistas gráficos, onde a pesquisa pudesse realizar-se com a composição dos textos, uma publicação em que se mostrasse sutilmente e se exercessem com harmonia as artes gráficas a serviço do espírito.

SÔBRE A ARTE DO LIVRO

Tratar de livros, da arte do livro, é tarefa de tal encanto, de tal sedução, pois ao concebê-la logo se evoca um cortejo de ações cuja estesi a para o verda-deiro amador constitui soma de vida.

Por exemplo: tocar um papel de um grã. que vibra ao tato e à luz, gozar com a vista o belo lança-mento de um texto vazado em caracteres nobres e cuja impressão restitua ao leitor as marcas espirituais do seu conteúdo, ou então, com o prazer do pesquisador tocar as ranhuras de uma água-forte, seguir o relevo deixado pelo ácido, ou sentir o acabamento imperial da letra romana.

São aspectos como esses, muitos de pura materialidade tipográfica, partes desse corpo mágico da imprensa, que apaixonou e que no seu código um tanto rígido, estruturam uma arte do espírito.

MAURICE ROBERT, citando a frase de um poeta, adequada ao seu argumento, dizia que o busto sobrevive à cidade. Porém, concluía que há outra coisa mais durável do que o busto, dotado de um poder de galvanização ainda maior, que é o livro.

E prossegue: "Por que mistério essa coisa aparentemente tão frágil que uma criança pode despedaçar e destruir, que se pode atirar ao fogo (sem contar o autor, muitas vezes, por segurança), essa coisa tão nua sob sua irrisória proteção de couro, esse diminuto composto de papel semelhante a esses insetos que não podemos emagar em virtude do seu tamanho minúsculo, por que mistério, repito, essa coisa ínfima resiste a tudo?"

"Encontrou-se nas câmaras funerárias grãos de trigo depositos há 5.000 anos, pela compaixão dos vivos, para a ideal nutrição das sombras. Os "sósias" dos Faraós se dissolveram pouco a pouco, sua lembrança apagou-se quase que totalmente da memória dos homens. O trigo ficou. E quando é semeado, brota. Assim o livro. Esquecido 300 anos dentro de um armário, ele parece tão morto quanto o couro esca-lavrado de sua encadernação — fôlha seca, irrisória na floresta da biblioteca, mas, se alguém se aventura a violar esse túmulo e o abre e o lê, logo, na cabeça do profanador uma germinação formidável se inicia e as idéias, eclodindo aos milhares, são tão frescas como no primeiro dia".

Eis o milagre do livro, milagre da continuidade, da preservação, da participação, da comunhão de idéias e sentimentos, chamas vivas do espírito humano.

Se no seu aspecto transcendente ele revela tamanha potencialidade comunicativa, a arte do livro envolve, por sua vez, um cem número de ações, de operações mecânicas, nem sempre, todavia, desnudadas de qualquer

aparato, antes imbuídas quase tôdas de um alto senso de harmonia.

E o padrão extraordinariamente expressivo, dessa requintada aglutinação de símbolos que transferem a matéria do pensamento, está assentado na letra, invenção sutil do espírito humano, na sua laboriosa necessidade de exteriorizar-se.

Entre as formas criadas, é a letra das mais belas. Em sua evolução histórica desde as linhas nobres da inscrição da coluna de Trajano, até os caracteres modernos, nem sempre tão nobres, nem tão ricos de linhas, permanece a mesma variação de ramos retos e de curvas, entrosados na sua função de exprimir palavras e conceitos-

E nas suas categorias, as árvores genealógicas de certas famílias tipográficas se salientam entre outras, pelo prestígio de seu traçado, de sua beleza, de sua elegância. Nenhuma mais forte, mais perfeita nem mais imperial do que a letra romana- Com seu corte de ramos cheios e hastes delgadas, suas curvas se esboçando dentro das harmonias de um traçado geométrico, a que ALBERTO DURER se entregava na procura das suas verdadeiras linhas, é o alfabeto romano, o mais perfeito, servindo a todas as exigências, óticas ou estéticas.

E as provas de sua excelência é que são, também. participantes das mesmas qualidades aqueles caracteres que dele derivam, os CASLON, OS GARAMOND, OS BASKERVILLE, OS JENSON, OS DIDOR.

Todos estão fundidos nessas virtudes da boa legibilidade, tratado ora com *secura*, ora na fantasia fascinante de um GARAMOND ou de um CASLON. E a tipografia, com os seus recursos múltiplos, acrescenta-lhes novas qualidades, aumentando-os ou diminuindo-os, segundo as necessidades do texto, estabelecendo o corpo exato ao tamanho da página a ser impressa, podendo espaçá-las entre si ou pelas linhas horizontais da composição.

A moda, também, invade esses domínios da letra e em certas épocas brilham as capitulares iluminadas, em outras, porém, os textos são severos e preto apenas faz sobressair modestas iniciais recorridas na abertura dos capítulos. Não faz muito, o modernismo decretou o império da letra minúscula e tudo se compunha por igual nessa socialização dos caracteres, sem gosto e sem engenho.

Escolhê-las, elegendo-as entre tantas variedades, aquelas em que melhor, pelas suas linhas, poderá dar o caráter do texto, não é coisa fácil- Há uma personalidade irredutível em cada família, um traço essencial ligando essa seqüência de contornos caprichosos- E como diz VITOR MICHEL: precisamente, por causa dessas diferenças, das quais a maior parte não é perceptível à primeira vista, constata-se desde a primeira impressão que certos caracteres são alegres, outros tristes, alguns dignos até a rigidez, outros cheios de fantasia, enfim, por vêzes, são insignificantes até a

vulgaridade (mas, esses, os desdenhamos) enquanto que seus próximos são cheios de graça e distinção.

"Deveis ter notado que é mais odioso ler um texto mal composto, mesmo bem impresso sobre um papel de bela qualidade, do que contemplar um texto impresso sobre um papel qualquer, porém igualmente composto em páginas ordenadas com gosto?"

No que se refere, particularmente, ao livro de poesia, para disposição dos versos numa *mise-en-page* esteticamente distribuída, o cuidado da obtenção de um resultado o mais harmonioso jamais deve ser subestimado. A poesia pede o livro perfeito. Esse "físico" do livro, o seu exterior, já deve predispor a inteligência ao contato de ritmos e de musicalidade-

E a sugestão deve começar pela capa. É pena que muitos editores acreditando por conta própria num certo sistema aberrante a que atribuem as preferências do gosto popular lancem ao olhar despreocupado do observador de vitrinas, livros cuja superfície das capas., cheias e tumultuosas, não deixam sequer perceber de que se trata, de tal modo se emaranham título e ilustração-

Nem prosa, nem poesia, nem obra de qualquer espécie se beneficiam da ausência de gesto, da violação das leis da harmonia, que regem todas as artes.

A capa do livro é a apresentação do livro ao leitor- Há na sua confecção o mesmo traço que revela a educação dos indivíduos. Há obras distintas, como as há tocadadas de cafagestismo.

Um título sóbrio, legível, bem distribuído de modo a cobrir o espaço visual com clareza e propriedade; uma ilustração, também, de traços precisos situada no lugar adequado, ou fios e vinhetas que dêem o melhor caráter de época. Se a fantasia e o bom senso do artista assim o requererem, bastam para compor uma boa capa, que se dirija ao leitor como um convite ao manuseio do seu conteúdo.

Ora, escolher os caracteres ou traçar as linhas de uma capa, não são o livro, nem só com esses elementos se exerce a arte de fazer um bom livro, pois, se com a boa letra pode-se ter a garantia da beleza do texto e da sua legibilidade, até então pouca arte se empregou, pouca matéria criadora foi utilizada-

É a *mise-en-page* a sua parte de imaginação, aquela em que o poder criador se manifesta, aquela em que, havendo, surgem as marcas do talento-

A *mise-en-page* é a arquitetura do livro. Sujeita aos limites não muito amplos da matéria tipográfica, pode ela, porém, por meio de tais recursos, dar as características individuais da obra, em clima, denso ou lírico, nas determinações da sua "justificação", no espaço estético de suas margens, na discriminação de sua seqüência ordenadora, os falsos-títulos, frontispícios, dedicatórias, prefácios, índices de toda natureza, apêndices, etc.

Não é tão simples planejar, fazer o *make-up* do livro, como dizem os ingleses, quando se quer fazer o melhor, e quando, dentro do espírito que êle sugere,

se o deseja ornar, sem quebra daqueles princípios de gosto que já examinamos. Porque o livro ilustrado deve ter como o livro de poesia, o melhor cuidado. Não somente, falamos do livro de luxo, hoje, quase uma indústria, porém, ao mesmo tempo do livro ilustrado popular, fonte de imagens que recreiam a leitura e ornam o texto.

É difícil escolher um ilustrador- Não basta que ele seja um excelente desenhista; é necessário que ele saiba ler, que ele se comunique em sentimento com a natureza do texto que vai traduzir.

É ainda MAURICE ROBERT que traça em alguns parágrafos as condições do bom ilustrador de livros:

a) — O artista deve submeter-se ao texto- Ele deve fazer-se penetrar no espírito do autor, da atmosfera do livro e intensificá-la, se puder.

b) — Para isso, é preciso que o artista seja, de certa maneira, um "literato".

c) — Dos parágrafos acima, resulta que um artista não poderá ilustrar não importa que obra, mas somente aquelas que lhes provoquem uma ressonância secreta.

d) — Há, para cada texto, em qualquer época, um artista mais especialmente designado para ilustrar uma dada obra.

e) — A ilustração não é pintura: o ilustrador deve ter, antes de tudo, a senso do livro e de sua arquitetura-

Desses requisitos fixados, referentes a uma atitude artística, derivada da formação ou de uma predisposição particular, se depreende que a invasão da arte de ilustrar pelos pintores, equivale à sua degradação, traída que é em sua essência, à qual pouco serve a habilidade ou o convencionalismo-

A indústria do livro ilustrado, indústria crescente nos países europeus, vem desprestigiando uma arte de tradições tão belas e honrosas.

Vêm-se hoje, textos famosos impressos em papéis suntuosos, ornados de desenhos reles, na sua maioria pornográficos, outro lado vergonhoso de tal indústria.

Porém, a contrafação não impede que obras autênticas se realizem, dentro das normas dignas da produção de livros.

A escolha do ilustrador, se sucede à escolha da técnica de ilustração, técnicas nobres, verdadeiros *métiers* privados cada uma delas. E essa escolha é ainda decorrente da qualidade do artista e da sua preferência pelo processo a ser empregado. Tudo, ainda, por sua vez, diretamente induzido pelo texto, cujo colorido, cuja atmosfera tem de ser interpretada.

E entre esses processos técnicos mais adequados à ilustração de livros de luxo, encontram-se: o buril, a água-forte, a ponta-sêca, o verniz mole, a água-tinta, variantes da gravura sobre metal; a xilografia, em negro e a cores e a litografia, também monocroma ou colorida.

Cada um possuindo características próprias propõe a distinção do traço do desenho, ora negro e incisivo como o buril, ora leve e sinuoso, como a ponta-sêca ou a água-forte, ora tratado com oposição de negros e brancos puros, como a xilografia ou na gama das cinzas aéreas e dos negros profundos, como na litografia-

Elegem os bibliófilos os livros que contêm ilustrações a cores, tarefa mais complexa. Em razão da sua dificuldade há mais valor nela. Em França, de que temos notícia quotidiana, a bibliofilia tem ampliado todas as possibilidades do livro raro, enfeixando com os maravilhosos papéis que dispõe a arte da tipografia e a dos ilustradores numa coroa de louros, os resultados desse amor dedicado ao livro.

Os maiores artistas do nosso tempo, também, se têm dedicado à arte de ilustrar: PICASSO, ROUAULT, MATISSE, DE CHIRICO, CHAGALL. PORTINARI tem contribuído para o renascimento do livro moderno, cruzada empreendida na Inglaterra, pelo grande WILLIAM MORRIS.

GEORGES BLAIZOT considera que "um livro não encadernado é um monstro"- Um livro encadernado é um livro completo, pronto a cumprir a sua finalidade, pronto a alcançar o seu posto na eternidade da estante-

Nem sempre compreendido na sua função e no estofado do seu requinte, é comum vermos livros osten-

tando falsas roupagens, impróprias à sua categoria, à sua individualidade.

Amam os bibliófilos dar ao livro a sua marca, envolvê-los com os aparatos do seu gosto, e, muitas vêzes essas roupagens são suntuosas, são feitas do precioso marroquim, são ornadas de veludos e pedras de marfim. Muitas vêzes, porém, esses excessos da veneração não se ajustam às qualidades reais do objeto e entusiasmo truncado, resulta uma demonstração superficial, pois, há os recursos simples, os belos ferros de dourar, preciosos no seu desenho, como o traçado de uma renda ou mais simplesmente ainda, o jogo de fios, em mosaico ou losangos, enriquecidos no seu centro pela gravação de um asterisco, do efeito brilhante de uma estrela- E se a encadernação pode suportar os transportes desse luxo, pode também ser pragmática a modo dos ingleses, alemães e americanos, que só produzem para o mercado normal livros encadernados-

Nestas notas ligeiras, traçadas sob o fogo da improvisação, podemos, no entanto, entrever algumas *demarches* que presidem à organização do livro.

Não são atos rotineiros: Sim, atos de pensamento. Apesar disso, quanto livro que a vista repele pela sua forma! Eem se diz, que "o gosto é feito de mil desgostos" .

E esses os sofremos ao contato da maioria das edições do nosso país, tão espantosamente feias e mal cuidadas, como já não se concebe no mundo.

Mas, ainda resta a esperança... E, para nós, que amamos os livros, em tôdas as dimensões desse amor cultivado a cada hora, acreditamos numa possível eclosão de forças, pois, otimistas, pensamos como STÉPHANE MALLARMÉ: "O mundo é feito para culminar num beio livro".

IMAGENS DO QUIXOTE

E' numerosa a iconografia do ilustre Fidalgo. E é justo que ao lado do audaz cavaleiro se junte sempre a pacífica figura de Sancho, seu fiel servidor.

Não raro, acrescentam ainda os seus intérpretes as duas operosas alimárias, humildes e submissas carcassas, quase que formando um todo com os seus donos.

O contraste dessas duas fases da natureza humana, obtido pelo gênio cervantino, se vem prestando admiravelmente ao exercício plástico-intelectual de artistas, inspirando-os em obras que permanecem contrapon-tando o texto célebre.

As esboços de FRAGONARD, as gravuras de CARNICERO, as popularíssimas idealizações de GUSTAVE DORÉ, até as variações surrealistas de SALVADOR DALI, vêm sublinhar as excelências dessa obra eterna que fala a todos e a todos reserva sempre aspectos desconhecidos.

FRAGONARD aflora o tema com o seu estilo elegante-Os seus arabescos de um traço cuja fluidez circula no espaço do papel como uma tentativa de exprimir o imponderável, apesar da vida que desprende, e do seu

autêntico valor como desenho contido, não penetram a alma do extraordinário aventureiro.

Resta uma anotação delicada e sensível, mas nunca a transposição da alucinada bravura, da impetuosa ação desce nobre da Espanha.

CARNICERO é mais objetivo. Narra com a linha. Ilustrativo, bom desenho para prosa. Porém, nenhuma vibração poética. Agindo como um espectador, CARNICERO não se incorpora ao espírito do texto, não comunica a fulguração íntima do generoso idealista.

O mais conhecido ilustrador do QUIXOTE é, sem dúvida, GUSTAVE DORÉ. O inspirado romântico criou sobre a fabulação gigantesca de CERVANTES, uma série de gravuras que se difundiram largamente pelo público.

São composições de um eloqüente barroco, nem sempre de bom gosto. Transbordantes de elementos, as figuras sobre paisagens retóricas, os detalhes excedendo o interesse dos temas principais, as gravuras de DORÉ fixam, no entanto, o QUIXOTE na sua dramática viagem pelo mundo da heresia.

A última interpretação gráfica, a de SALVADOR DALÍ não consegue incorporar o sangue surrealista do cristal da eminente figura.

Nenhum deles no entanto conseguiu o milagre de DAUMIER.

O velho HONORATO com o seu traço rude herdado de GOYA, numa síntese em que forma e espírito impõem o monumental, transforma o que há de cômico no *Cavaleiro da Triste Figura*, elevando-o ao heróico.

A sua síntese é pasmosa. Cavaleiros e montarias, paisagens de fundo, tudo é construído como feito de uma só vez, com linhas e simples manchas de aguada.

Não há detalhes. As figuras são fantasmas. Espíritos, aparições de assombro. Mas, que caráter!

Essa a impressão que nos colhe à primeira vista mesmo porque DAUMIER não deixou nada mais a ser explorado pela visão desse tema difícil. Tudo colabora e se reúne para nos atirar à emotividade assombrada essa concentração de força psicológica, condensada numa tensão que nos choca e assim permanece viva. sublime, indestrutível.

Departamento de imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil - 1652

OTAVIO DE FARIA

SIGNIFICAÇÃO DO FAR-WEST

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



OTÁVIO DE FARIA

SIGNIFICAÇÃO DO FAR-WEST



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

PEQUENA EXPLICAÇÃO

Os dois estudos que aqui vão reunidos datam de bem longe : 1928 e 1930. O primeiro, "O Cenário e o Futuro do Cinema", foi escrito em pleno apogeu do cinema silencioso e publicado nos números 1, 2 e 3 de *O Fan*, órgão oficial do Chaplin Clube, então em pleno desenvolvimento e desaparecido poucos anos depois. O segundo, "Significação do Far-West", igualmente publicado em *O Fan* (n.º 9), data de dois anos mais tarde, quando começava a se desenhar a derrocada do cinema silencioso ante a pressão dos "talkies".

Conseqüentemente, não podem estes ensaios ser lidos independentemente da consideração da época em que foram escritos. Redigidos hoje, não teriam o mesmo sentido. E me parece até que não deixariam de apresentar certo aspecto ridículo.

Acredito porém que, devidamente recolocados na época em que vieram .à luz, ofereçam um certo interesse e talvez subsídios úteis para um estudo sôbre a evolução do cinema. Tanto assim que me permiti, seguindo de longe o exemplo recente e feliz do *René*

Clair de "Réflexion Faite*", fazer com que a cada um deles se seguisse um rápido comentário, atualizando conceitos, comparando pontos de vista, enfim, iluminando com a experiência dos nossos dias a colocação talvez excessivamente dogmática e intransigente que acompanhou o movimento de idéias cinematográficas no final da terceira década desse nosso século- Possam eles, atenuando certos ângulos por demais vivos, explicando a razão de ser de certas incompreensões, permitir ao leitor indulgente "simpatizar" um pouco mais com o ato de fé no futuro do cinema que era então o nosso pequeno evangelho no Chaplin-Clube e de que estes dois estudos não são senão momentos esparsos e já hoje perdidos no esquecimento das coisas vividas.

O CENÁRIO E O FUTURO DO CINEMA

Comporta este estudo três partes; na primeira tentarei explicar o que me parece ser o papel do cenário no cinema atual, quais as teorias que há sobre ele e como encará-las; na segunda procurarei dar a minha opinião sobre o cenário em si, esboçando uma possível teoria; por fim, numa terceira parte, publicarei um cenário que tenho feito, pondo em prática a teoria exposta.

Limito-me, por hoje, à primeira parte.

Se ontem a grande questão do cinema era o artista, era libertá-lo das convenções do teatro, parece-me que hoje o eixo em torno do qual o cinema gira é outro-Diferente. Oposto, mesmo. . . É o cenário. O cenário que, considerado em si, cada dia cresce em importância .

Sei bem, entretanto, que a função de cenarista — compreendida na sua exata significação, isto é: como

coisa totalmente distinta e independente do diretor — tende a desaparecer. É mesmo necessidade que desapareça porque é absurdo que exista. E estou plenamente de acordo com o meu colega de Clube, Sr. Plínio Sussekind Rocha, quando diz: "cenário não acarreta a noção de cenarista". Diretor e cenarista, como coisas distintas, eis um erro que só vem da falta de idéias definidas sobre o assunto que existia nos primeiros dias de vida do cinema e que a rotina consagrou. O cenarista me parece apenas uma confissão de incapacidade do diretor- Do atrito do pensamento do cenarista com o do diretor — inevitável, pela natureza do assunto — resulta sempre uma dissonância na realização do filme. Dissonância que é preciso evitar, pois já basta que o diretor tenha que lutar constantemente com o ator, sobretudo se se trata de um grande ator e de um grande diretor, como aconteceu na "Última Ordem", em que Jannings era dirigido por Sternberg. Luta que tem por fim obter isso que, das colunas de *Cinearte*. o Sr. A. R. proclamou como o ideal "em certos casos" e que, para mim, se aplica a todos os casos : "o artista deve ser apenas uma "nuance" do diretor". — O cenarista não deve ser pois distinto do diretor. Forçosamente, é preciso que se dê a fusão das duas funções, tomando como modelo Charles Chaplin que vem, como se sabe, realizando sistematicamente isso desde os seus primeiros filmes.

Tudo isso, porém, em nada prejudica a afirmação fundamental de que o cenário é a grande questão do momento no cinema. Se o cenarista, como criatura

independente, está a caminho do museu, o cenário em si, repito, cada dia se torna mais importante.

Nêle, e só nele está todo o futuro do cinema. Po-rece-me que, atualmente, não há grande progresso a fazer na interpretação ou na direção.

Uma infinidade, quanto ao cenário.

O cenário, sendo o modo de narração da ação, é — teoricamente pelo menos — quase tudo. Se o diretor se cingir ao seu estrito papel, só terá que realizar na prática o que está escrito e orientar o ator, corrigindo-o no desempenho da interpretação que lhe cabe. Em literatura, o diretor seria quem dá a correta forma às frases, cuida da sintaxe, da ortografia, etc, o cenarista, sendo quem fornece as idéias, constrói as situações, etc. Em cinema, o cenarista deveria conceber a idéia cinematográfica, o diretor realizá-la. Ao cenarista, pois, nesse caso, o lugar de honra. Tal não se dá porém na realidade. É sabido que não há grande diretor que respeite, integralmente, o cenário que lhe é dado. Geralmente, limitam-se a tomá-lo por guias, — alguma coisa que traça, de um modo geral, o desenrolar dos acontecimentos, indicando apenas o caminho. . . — e só assim se explica, por exemplo, que um cenário de Benjamin Glazer nas mãos de Von Stronheim seja uma coisa, nas de Clarence Brown outra e nas de Frank Borzage ainda outra: — "Viúva Alegre", "Carne e Diabo" e "Sétimo Céu", três coisas completamente diferentes.

Diante de um detalhe feliz, de uma simbolização nova, quem admirar, o cenarista ou o diretor? Teórica-

mente, o cenarista. . . Mas, na prática ? Se não se tem nenhuma informação particular e se diretor e cenarista são igualmente capazes ? Recorrer ao cinema comparado, isto é: ir procurar nos outros filmes de ambos se há alguma coisa que permita atribuir a um ou a outro ? Aqui e ali, com esse diretor, com aquele cenarista, talvez- Mas sempre, não. Um Fred Niblo, um Henry King me parecem irreconhecíveis, de tal maneira mudam de modo de dirigir. Torna-se impossível afirmar qualquer coisa sobre eles, como se faria facilmente sobre Griffith ou De Mille.

Daí toda a dificuldade da crítica cinematográfica, daí a prudência com que se fala em cenário, daí as injustiças que comumente nós todos devemos fazer atribuindo, por exemplo, a Lubitsch o que é de Hans Kraly ou vice-versa.

Tudo isso vem, de um certo modo, confirmar, quanto está errada essa divisão arbitrária que é de praxe admitir. Se o homem já tem dificuldade de traduzir, êle próprio, o seu pensamento, sua idéia, seja na manifestação de arte que for, se a não consegue traduzir integralmente no mais das vezes, facilmente se percebe toda a dificuldade que deve haver na realização do pensamento de um outro. Toda a infidelidade forçosa da tradução.

Como sempre, é preciso olhar para Chaplin, seguir-lhe o exemplo. Buscar em 1912, nas comédias de dois atos da Keystone, a regra para as superproduções dos Griffiths e dos Murnaus. E esperar que Kint;

Vidor continui com as idéias que nos proporcionaram "The Big Parade" e "The Crowd".

Enquanto porém Chaplin e King Vidor são exceções, contentemo-nos em exigir bons cenários e vejamos de um modo geral, se os que há são catalogáveis como tal.

Cada cenarista, como cada diretor, tem seu estilo próprio, se assim se pode dizer; ninguém confunde, por exemplo, um cenário de Carl Mayer com um de Willis Goldbeck; mas se abstrairmos um pouco dos cenaristas, para considerarmos apenas os cenários em si, na sua essência mesma, conseguimos com um pequeno esforço de síntese, reduzi-los, todos, a dois tipos, delimitando assim de um modo mais ou menos geral as duas teorias que existem atualmente sôbre cenário — a do ritmo e a da continuidade.

Não direi que a segunda é americana e a primeira européia, porque não é perfeitamente exato. . . Mas me parece que, geralmente, o americano procura a continuidade, o europeu o ritmo (Desde logo, porém, convém lembrar que Carl Mayer e Hans Kraly, os dois maiores cenaristas europeus, são os maiores defensores da teoria da continuidade).

Continuidade e ritmo — eis que nos encontramos diante das duas grandes correntes do cinema nos nossos dias. É conveniente, porém, desde já salientar que essas teorias não se excluem uma à outra. Ritmo e continuidade podem coexistir num filme — coexistem freqüentemente.

Não nos adiantemos, porém- Voltaremos sôbre esse ponto. Por hora, limitemo-nos a considerar em si as duas teorias:

a) — Teoria do ritmo.

Inútil procurar definir ritmo para explicar a teoria do ritmo. Ritmo, em cinema pelo menos, todo o mundo sabe o que é. Uma cena ou uma imagem, umas cenas ou umas imagens que se repetem com um certo característico de coisa ordenada, equilibrada, periódica e, sobretudo, harmoniosa — eis ritmo num filme- Se à simples expressão fisionômica de uma mulher que sofre se fizer suceder na tala a visão de uma árvore que a tempestade faz curvar e se se voltar à expressão da mulher — nesse simples suceder de imagens há ritmo, ainda que na sua expressão mais rudimentar — ali havendo todos os elementos característicos do ritmo : repetição, contraste, equilíbrio, harmonia. "O ritmo existe, pois, não somente na própria imagem mas na sucessão das imagens", nos diz Leon Moussinac, num capítulo interessantíssimo: "Ritmo ou Morte" de seu livro *Naissance du Cinéma*.

Alguns exemplos mais concretos explicam bem a idéia de ritmo em cinema. Todo o mundo que viu "Ivan, o Terrível", — esse interessantíssimo filme de Taritch que o cinema russo nos enviou, — e o cinema russo parece que segue muito essa idéia de ritmo, recorda-se da cena do banquete do Czar. É o mais belo dos exemplos de ritmo que eu conheço em cinema. São mais de cento e cinqüenta imagens que

se sucedem em pouco mais de dez minutos, criando uma expressão fortíssima de orgia e quase de loucura. A figura de Ivan, o Terrível, aparecendo periodicamente e sucedendo à do boiardo e à dos cortesãos, provoca uma emoção estética que é inteiramente visual e perfeitamente rítmica. Como inteiramente visuais e perfeitamente rítmicas são também as impressões que decorrem da visão de "Berlim", a "Sinfonia da MetrÓpole*", que Walter Ruthman produziu. Aí encontramos uma sucessão de imagens, muitas imagens (tem. relativamente, o dobro de imagens de um filme comum) sem nenhum letreiro, nenhum enredo, havendo apenas uma idéia dirigente que é a de seguir o movimento da cidade do amanhecer ao anoitecer. Outro exemplo interessante de ritmo, sobretudo por que é americano, é o do "LÍrio Partido". Ritmo menos complexo, mais elementar, mas sempre ritmo. Quando o boxeur é avisado sobre o lugar onde se encontra sua filha, sucede-se na tela, admiravelmente ritmada, uma alternância de cenas passadas, ora no ring — em que tudo revela força, movimento, rapidez, — ora na loja do chinês que recolheu a filha do boxeur — em que tudo é delicadeza, calma, repouso. Desse contraste, dessa oposição equilibrada de estados harmoniosos diferentes, resulta o ritmo até hoje inigualado que Griffith imprimiu a essas cenas de sua obra-prima. pela simples insistência nas idéias de alternância, sucessão ordenada, harmonia de motivos diferentes,

se compreende bem quanto dessa teoria se deve afastar a teoria da continuidade-

b) — Teoria da Continuidade.

Também essa não precisa ser explicada. Pelo próprio nome se adivinha a idéia, se compreende que, segundo ela, a narração da história, uma vez começada, deve prosseguir no seu desenvolvimento normal, sem retrogradações, sem saltos, até o fim. Que um cenário será tanto mais perfeito quanto melhor consiga tirar uma cena de outra cena, na naturalidade de sua sucessão.

Tudo isso teórica e idealmente. Porque não só isso, na prática, não se realiza com facilidade, como também porque é preciso dizer que, considerada com mais atenção, essa teoria se desdobra em duas : a primeira, que é a que comumente se invoca para julgar um filme, exige apenas continuidade entre as cenas, naturalidade na sucessão das imagens — poderíamos chamá-la: a teoria da continuidade relativa; a segunda, por enquanto posta em prática apenas em certos trechos de grandes filmes (a perseguição das duas irmãs em "Sétimo Céu", o encontro do marido e da mulher da cidade em "Aurora") exige mais, vai além, procurando anular na tela a sucessão das imagens, porque provoca no espectador a necessidade de cada vez ter que acomodar sua vista para uma nova cena — poderíamos chamá-la: a teoria da continuidade absoluta. Dela nos ocuparemos detalhadamente na segunda parte deste estudo, porque, considerando-a como a única

e v e r d a d e i r a solução para a questão de cenário, a adotamos — já que até hoje ninguém o fez.

Limitar-nos-emos, por enquanto, à crítica das teorias expostas.

Não basta na tela a sucessão de imagens — seja debaixo do mais belo dos ritmos, seja na mais bem continuada das histórias. O constante trabalho de acomodação da vista a cada cena nova, a adaptação da mente ao novo prisma pelo qual se tem de ver, não só cansa, não só provoca esse eterno sentimento de surpresa que em cinema tanto prejudica a emoção, obrigando a cada cena a uma rememoração, — quase imperceptível, mas sempre real — da cena anterior, como também lembra a todo o momento que aquilo é um filme de celulóide, cortado, colado, dividido, etc-, etc., . . . toda a parte mecânica do cinema que é preciso esquecer para poder ver bem um filme.

De mais a mais, não é natural. Se me apresentam em um *long-shot* um homem rindo e se eu preciso ir examiná-lo de perto para estudar-lhe o riso, por exemplo, por que razão decompor a cena em duas cenas, interpondo entre elas uma parede preta que, se não é vista, é sentida, e que de qualquer maneira provoca uma nova acomodação visual, quando em vez do *long-&hct* anterior aparece na tela o *close-up* do homem rindo ? Por que, se por uma simples aproximação da máquina posso obter o mesmo resultado e com muito

maior emoção, pois irei gradativamente me aproximando da fisionomia que quero estudar ? Se alguém sai de uma casa para entrar noutra defronte, por que razão vou eu decompor a cena em quatro ou cinco imagens — o homem saindo, a rua, o homem atravessando, o homem abrindo a porta, o homem dentro da outra casa — se o posso ir seguindo, vé-lo naturalmente ir de uma casa para outra ? . . .

Parece que estou saindo fora do assunto imediato, fazendo a apologia da máquina, ato de fê de Murnauis-mo. . . e, por enquanto pelo menos, não é isso que quero.

Cheguemos pois a uma conclusão no julgamento das teorias expostas — teorias do ritmo e da continuidade relativa ----- Em ambas se vai contra a idéia de continuidade visual que me parece essencial no cinema, dada a sua própria natureza. Em ambas se impede a cada momento que o espectador consiga realmente se abandonar por inteiro, penetrar, segundo a expressão psicoanalítica, no caso emotivo do herói do filme. Des truição de emoção, portanto. E incompreensão do que é cinema que é por essência arte visual. Do cinema que, se fala ao espírito, fala pelos olhos, — perfeitamente com a música fala pelos ouvidos. E tendo com a música, nesse sentido, mais esta semelhança : a música, se pretender dizer diretamente por si alguma coisa ao espírito, estará errada- Deverá falar ao espírito, mas por uma linguagem especial, toda feita de sons. O cinema também ele não pode dizer nada diretamente. Tem que fazer ver. Compreender pelos olhos. . .

Não é exagero. Nem rigorismo. Nem categori-cismo. É a convicção de que cinema não é divertimento e sim arte. De que, simplesmente, Chaplin é um gênio, e Haroldo Lloyd um qualquer.

Portanto: teoria do ritmo — caminho errado de todo; teoria da continuidade relativa — caminho certo, mas houve parada no meio antes de alcançar o fim. Ambas a rejeitar, em consequência.

* * *

Quando assisto a um filme de nove atos, reputado excepcional, como "A Turba" e que tenho para isto que acomodar a vista a bagatela de mais de 1. 100 vêzes — 12 vêzes por minuto, mais ou menos — posto, que além dos duzentos e poucos letreiros que o filme tem, sucederam-se na tela mais de novecentas imagens, então é que a teoria da continuidade absoluta se me impõe. E reveste a forma — ideal, está claro, — de um filme, peça única, isto é: de continuidade visual absoluta.

Referindo-me "A Turba", aludi ao número de letreiros — que são 203, aproximadamente, — e ao de imagens — 923, aproximadamente também. — Poderi?. parecer simples vontade de dar informações trabalhosas sôbre o filme. Não é, porém.

Por essa expressão: 203-923 — que traduz o número de letreiros e de imagens — e a que eu me permito, por comodidade, dar o nome de coeficiente de continuidade, pode-se avaliar, com alguma segurança,

o valor do cenário em relação a sua continuidade — em relação somente a sua continuidade, faço notar. Termômetro infalível, — se não se exigir dele mais do que a sua natureza de coeficiente numérico lhe permite dar — por êle se podem avaliar, por exemplo, as continuidades de todos os grandes cenários vistos.

A ninguém escapou a quase-perfeição da continuidade de "Aurora". Examinando-lhe o coeficiente de continuidade, achamos: 34-520 (isto aqui no Brasil, porque nos Estados Unidos o filme só tinha 24 letreiros — reduzíveis a rigor a 21 —) quando o de "A Turba" é aproximadamente de 235-1.025. (Considerando o coeficiente para o mesmo número de atos, 10, que eu chamo: coeficiente absoluto de continuidade) .

Examinando outros coeficientes de continuidade baixos, apontam-se-nos logo grandes filmes, entre outros. "Meu Único Amor", cujo maravilhoso cenário, aliás, não escapou a ninguém.

Em relação aos filmes de ritmo, há de interessante, o coeficiente absoluto de "Berlim, a Sinfonia da Metrópole" que é de 0-2130. Tem-se que acomodar a vista quatro vezes mais do que em "Aurora". Essa é a razão por que todos os filmes de ritmo cansam tanto-O trabalho visual esgota o espectador desabituaado.

Desde já podemos chegar a conclusão de que um filme será tão melhor, no que diz respeito a sua continuidade, quanto mais baixo fôr o seu coeficiente de continuidade.

Se o ideal dos coeficientes de continuidade nos aparece como 0-1 — essa obra perfeita cuja realização não me parece impossível, apenas pouco provável, dada a imensa dificuldade de construir um cenário nessas bases, — e sobretudo de filmá-lo — esse coeficiente, entretanto, não é o único aceitável, sendo apenas o melhor deles- Temos forçosamente que admitir que todas as variações compreendidas entre 0-1 e 0-10, 0-20, ou mesmo 0-30, serão índices de belíssimos cenários.

As bases desses cenários, as possibilidades de realização, os meios de expressão, constituirão a matéria da segunda parte deste estudo.

II

Na primeira parte desse estudo insisti em que se impunha necessariamente, num cenário ideal, a unidade de realização. Unidade que se poderia resumir em duas fórmulas: identificação do diretor e do cenarista e subordinação do artista ao diretor.

Mais necessária ainda, porém, que a unidade de realização, é a unidade de concepção, isto é: a fusão do cenarista com o autor do argumento. A proporção de dificuldade de realização do pensamento de um outro que existe entre cenarista e autor de argumento é a mesma, ou talvez ainda maior, que a entre diretor e cenarista. Nada mais difícil, mais ingrato do que adaptar alguma coisa para o cinema. Seja romance, seja peça de teatro, seja ópera. O cinema sendo arte independente, tendo o seu material já mais ou menos

delimitado, não pode aproveitar convenientemente o material das outras artes. É perfeitamente exata a frase de Jacques Feyder : "Da mesma maneira que toda tradução literária altera inevitavelmente, mais ou menos, o sentido da linguagem original, a transposição visual deforma, mais ou menos, a obra primitiva". Pela sua própria natureza o cinema terá de escolher entre a adaptação rigorosa — e o desastre é inevitável — e a adaptação completamente livre — único meio de ser aceitável — e, então, será tudo menos a adaptação do original. Não existirá mais a obra do autor. Sim, a do cenarista que lhe tomou essa ou aquela situação, esse ou aquele tipo, e que, servindo-se de determinadas indicações, alcançou determinados fins. Nesse caso, porém, o verdadeiro autor é o cenarista. O outro forneceu-lhe dados, uma fonte de inspirações apenas. Tal como deve ter acontecido a ele próprio, quando fez a peça ou o romance. Inútil querer atribuir a Tolstoi os méritos ou deméritos de "The Cossacks". . . Frances Marion é quem poderá conversar a respeito.

Façamos pois, idealmente que seja a síntese de autor de argumento e cenarista. Ora, como já foi feita a identificação de diretor e cenarista, realizemos logo a síntese completa. Resulta uma personalidade única : o diretor. O diretor que, assim considerado, responde às exigências de Germaine Dulac quando diz: "Toda obra de arte é essencialmente pessoal", lastimando que os cineastas não tenham o direito de se manifestar- O diretor que, já agora investido de todas as funções, transforma-se num criador. Chaplin, mais uma vez. .

A esse homem incumbirá, pois, toda a criação do filme. Ideará o enredo- Visualizará o argumento. Construirá o cenário. Realiza-lo-á através dos artistas.

O cenário, portanto, absorverá em si o argumento. A antiga idéia de um enredo, de alguma coisa que tivesse valor psicológico em si — valor literário, digamos, generalizando mais — desaparecerá forçosamente. É hábito considerar como francesa essa concepção de cinema- Foi. Hoje, é até injustiça. Os franceses — pelo menos os que se preocupam de fazer arte — e os outros não nos interessam — rezam até pela cartilha oposta, numa insistência desmedida em que e preciso "fazer visual" — a expressão é de Feyder — desprezando abertamente o espírito, construindo sinónias para os olhos e se abismando mesmo na idéia ingrata da cinematografia integral. Escapam pois à censura. Como outros, aliás, que, embora não sigam as teorias expostas, procuram fazer cinema puro. Gance, por exemplo, que tenta construir um valor a cada cena e forçosamente por isso despreza um pouco o todo. a história narrada.

O cinema, entretanto, não poderá nunca desprezar o argumento — mesmo que por argumento se entenda o valor da história em si. Tem apenas que anulá-lo, absorvê-lo no cenário. Reduzi-lo a matéria cinematográfica .

Não existirá mais valor literário ou psicológico. Apenas, um valor novo, o de visualização. Que não excluirá talvez os outros, mas que os subordinará do tal maneira a torná-los de importância secundária.

Visualização, pois. Visualização absoluta. Esse é o grande problema do cenário.

Visualizar o argumento- Visualizar cada seqüência. Visualizar cada cena. Procurar o que é cinematográfico no todo. como nas partes. Procurar, achar e construir com isso- Pôr de lado tudo o que não fer visualizável. Metódica, sistematicamente.

Se o cinema tem por idéia fazer o espírito ver, compreender pelos olhos, é que, simplesmente, o espírito por si não consegue ver diretamente. É com razão que Robert Desnos diz que "os sentidos são a encruzilhada de todas as artes". Sempre que, em arte, o espírito pretendeu ver diretamente, como fazer uso direto de qualquer outro sentido — esbarrou lamentavelmente- São as tentativas desastradas da pintura e da escultura, que, quando se limitam à simples apresentação das coisas como qualquer um as poderia ver, — como são provavelmente na natureza — esbarram diante da mais nula das mediocridades. A realidade, sim. Mas uma realidade que não interessa. Que não pode prender o espírito. É preciso o prisma do artista. É preciso que se mostre ao espírito. Em cinema, especialmente, que se faça com que êle compreenda pela expressão em linguagem cinematográfica.

Linguagem cinematográfica confunde-se com visualização. Expressão por imagens. Fotogenia das coisas- Delimitação de uma matéria própria. Circunscricão a certos recursos. Definição como arte independente. . .

Essa série de frases mais ou menos vagas, não define talvez perfeitamente aos olhos de todos o que me parece ser o cinema. Poderá, quando muito, aspirar ao adjetivo: "fiou artístico". Também, é que não o pretende. Limita-se a separar, da matéria das outras artes, a do cinema. Não constrói, é evidente. Mas, delimita. Uma grade de arame que separa, de várias propriedades, uma determinada. Nessa, jazem materiais diversos, circunscritos pela grade, mas ainda ao deus dará. . . Tentemos, — é ocioso falar das dificuldades — e é ocioso também lembrar que tudo está sendo visto por um prisma pessoal por alguém que não pretende de maneira alguma dogmatizar — esboçar uma construção. . .

* * *

"Chamarei fotogênico, nos diz Epstein, todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que acrescer a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. E todo aspecto que não for aumentado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica".

Se alguma coisa "acresce a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica" é que, evidentemente, ela se deixa compreender pela simples visão, pelos olhos. Estamos, pois, mais adiantados- Ouçamos então Jacques Feyder : — "A descrição de um ambiente, de um personagem, a psicologia de um caráter, as frases de uma conversa, as réplicas de uma cena patética, tudo deve se tornar visual e se exprimir pela imagem, isto é:

na luz e no silencio". Temos dado mais um passo. E importante.

Mas, Murnau nos esclarece ainda mais. Diz ele: "Todo o nosso esforço deve tender a libertar os filmes de tudo quanto não lhes pertença, de tudo quanto é desnecessário e trivial e tirado de outras tontes". E completa a idéia : "Damos a imagem, por exemplo, de um objeto, de uma coisa qualquer, e criamos um drama para os olhos, porque, pela maneira como a coisa estava disposta ou foi fotografada por causa de sua relação com as outras pessoas ou coisas do filme, ela realiza a melodia do filme".

Uma garrafa de cristal, um porta-retrato, um vaso de flores, uma bengala, uma campainha — valores mais ou menos desconhecidos em literatura — adquirem no cinema bem compreendido uma importância que cada dia cresce. A própria expressão do ator, essencial no teatro, cada dia mais se vai tornando secundária no cinema- Seus pés, suas mãos, já exprimem tanto quanto sua cara. O cinema venceu uma nova etapa quando F. Marion em "Vento e Areia" conseguiu descrever só pelo pés dos heróis toda a dramaticidade de uma cena. William Wellman em "Fidalgas da Plebe" nos comove brutalmente com a eletrocução de um réu do qual nem de longe se vê a fisionomia. Cada vez mais longe do teatro — que nunca poderia sequer sonhar com cenas dessa natureza. Emoções novas, visuais, cinematográficas. . .

O material poderá, pois, ser qualquer, contanto que se preste à visualização exigida. Se Murnau ,diz: "Há

em tôda a parte excelente material que os diretores devem apanhar e moldar para os propósitos do filme, eu me permito discordar. E foi provavelmente essa concepção falsa que originou os insucessos que foram "Fausto" e "Tartufo".

Em tôda a parte não há excelente material cinematográfico. "Fausto" não era — e não será nunca — material de primeira ordem- Faltam-lhe possibilidades visuais. Tem excesso de idéias. E a prova é que Murnau, tendo sabido apanhá-lo e moldá-lo, não conseguiu realizar com êle obra que se compare a outras de suas obras-primas, "A Última Gargalhada" ou "Aurora", por exemplo.

Para mim, portanto, nesse ponto, Murnau está errado. O material cinematográfico é restrito. Ou, se ainda não é, é preciso restringi-lo. Deve limitar-se *i* uma série de sentimentos que se deixem perceber pelos olhos. De situações que não exijam a cumplicidade direta, imediata, da inteligência para se entenderem. De seqüências que se sigam naturalmente umas às outras na construção de um todo que será o filme.

O valor psicológico do enredo, tão essencial na consideração do romance, cede aqui diante do valor visual do argumento- "O Príncipe Estudante" de Lubitsch é um exemplo decisivo. Mais ainda porém é "Varieté". Que nada mais é do que um "fait-divers" que nenhum interesse pode despertar pela sua matéria psicológica em si. Porque a cada momento, entretanto, se soube fazer ver a história e porque toda ela estava construída de uma maneira que bastava sô

ver. "Varieté", foi, talvez, a maior realização do cinema até agora.

Isso não quer dizer que eu exclua a possibilidade do argumento ter valor em si. Existe "Lírio Partido"; existe "Greed"; existem as grandes realizações de Chaplin. Quer dizer, apenas, que o cinema exclui a preocupação de psicologia. Não a exibição de psicologia. Apenas a preocupação de exhibir, a doença de procurar adivinhar os sentimentos dentro das almas, quanto basta que eles cheguem à superfície, se exteriorizem, se deixem ver, realizando as "revelações visuais" que François Berge aspira encontrar no cinema. . . Chaplin ou Lilian Gish. . . Nunca Ivan Moujouskine — esse mistério que pode pretender exprimir tudo, porque, até hoje, ainda ninguém o conseguiu entender de modo a poder julgá-lo.

A hesitação de um homem entre duas mulheres, uma a esposa legítima, feia, velha, outra a mulher sedutora. pode prestar-se a páginas e páginas de literatura. Enumerar-se-ão prós e contras. Explicar-se-á o "processus" que levou o homem a seguir uma ou outra. Detalhar-se-ão todos os matizes de dissimulação que empregou para enganar uma com a outra. Páginas e mais páginas de psicologia . . .

Transpor isso diretamente para o cinema, seria arruinar um filme. Exemplos não faltam. Mas, essa mesma situação pode, entretanto, constituir ótimo material fotogênico- Tudo dependerá do modo de encarar o caso. Serão necessários meios diferentes. Todo um novo processo de apresentação dos acontecimentos. E nós vimos como, em "Varieté". — tratava-se precisa-

mente do exemplo citado — se conseguiu realizá-lo : uma simples oposição dos dois corpos, resultando da comparação, as vantagens físicas de um deles. E como, dado o estado do homem, eram vantagens físicas que deviam prevalecer, compreendemos imediatamente porque êle escolheu uma em lugar da outra; a cena toda se classifica logo como essencialmente cinematográfica.

Assim, cada dia mais, o cinema vai definindo os seus meios de expressão. Um olhar que se abaixa diante de outro, da mão que se crispa, um sorriso debaixo de um véu de luto que se experimenta, um par de sapatos que em vez de se afastar do caminho se atrai longe com um ponta-pé, um criminoso que molha o dedo no leite para dar de beber a um gatinho, um lírio que se opõe a uma gardênia, o brilho da lâmpada de um lustre que faz pensar no brilhante que se deseja. . . e o cinema cada dia adquire novos meios de falar ao espírito por intermédio dos olhos.

Não só adquire, o que já seria muito, mas não teria a importância que tem o fato de cada detalhe novo que aparece vir delimitar mais a linguagem própria do cinema. Um exclusivismo sempre crescente. . . Que se explica, aliás, por essa afirmação de Jacques Feyder : "A personalidade, o caráter individual de uma arte, compõe-se de um conjunto de meios de processos e de possibilidades, que são sua propriedade original e absoluta".

Um filme-comum que conte uma história simplesmente, já não agrada mais. Irrita até, como "Dois Amantes", como "Tempestade"- O interesse do argu-

mento em si já não basta. Seja do valor que fôr. Dá a impressão de vazio. Lamentavelmente vazio. É preciso haver o que ver. Detalhes. Uma narração que prenda pela vista, deixando no expectador que rememora o filme a impressão de que viu alguma coisa. Cinema não é só presente. (Ou então não é arte, limitando-se a mero divertimento que só poderá merecer desprezo). Um filme não vive só enquanto está sendo visto na tela- Pelo contrário, o seu momento de grandeza será quando, julgando-o, o espectador o recompuser na cabeça.

Esse exclusivismo de meios de expressão, essa criação progressiva de uma linguagem própria, acarreta forçosamente uma necessidade, a de se criarem convenções em cinema. Toda a arte tem as suas. O cinema não poderia fugir a essa contingência.

Aliás, não é novidade dizer que o cinema já usa dessas convenções. É de todos os dias. Uma hélice que para de rodar, um colar de pérolas que se desfia, conforme a colocação que têm no cenário, podem significar alguma coisa mais do que uma hélice que para ou um colar que se desfia. E então, tomam significações tais, que dispensam qualquer letrado que fale em morte ou em queda moral. . . Todo o mundo compreende, todo o mundo já sabe. . . É verdade que esses são casos simples e que não há nada mais justo do que a observação de Alberto Cavalcanti, atualmente diretor de filmes franceses: "É certo que o cinema se enriquece cada dia de expressões novas: já suspeitamos que um homem de cultura média, mas ignorante por

completo da linguagem cinematográfica, não possa ter a sua revelação se fôr colocado bruscamente em contato com as últimas produções do cinema..." De acordo, mas então por que não se preocupam mais os diretores com a educação do público, já que a linguagem própria é indispensável ?

Em "Sedução do Pecado" há, entre outros, um exemplo frisante de que existem convenções, as quais, por um pouco que se esteja educado para ver cinema, se terá de compreender imediatamente. São duas cenas que se seguem. Examinêmo-las : 1.^a cena : — interior da casa. Uma porta ao fundo que dá para o quarto onde Sadie Thompson está. Em cena o personagem designável pelo nome de o reformador luta contra o desejo da posse de Sadie. Vencido, a dado momento, lança-se para o quarto, fechando-se sobre ele a porta; 2.^a cena : — exterior da casa, bem defronte da janela do quarto de Sadie. Vê-se luz- Focaliza-se longamente a mesma cena.

Que significa isso ? um inexperiente em cinema não compreenderá logo com a mesma facilidade que um de nós que conhecemos a "linguagem cinematográfica"? Não ligará as duas cenas, percebendo que a focalização demorada do quarto de Sadie significa a duração do ato que se está realizando lá dentro com os dados fornecidos na cena anterior ?

Essa representação do tempo pelo tempo, duração de um ato longo por duração longa de uma mesma cena na tela, isso é — e só pode ser — convenção. Ou ainda melhor, é linguagem cinematográfica- Com isso

se suprimem letreiros e se constrói o verdadeiro cinema. (Eu lembraria entretanto, quanto à teoria da continuidade absoluta, e aproveitando o exemplo, que teria sido mais simples e de muito maior efeito uma avançada da máquina acompanhando a corrida do reformador e depois a fixação da porta que se teria fechado com a sua entrada no quarto, terminando-se tudo por um "fade-out" longo).

Aliás, essa questão de convenções em cinema, que tanto espanta a quem tem medo de vir algum dia a não compreender um filme, já é, como disse há pouco, coisa comum e admitida. Não só o fato em si, mas o próprio nome, se bem que fantasiado. Subentendi-mento e simbolização, nada mais são do que convenções, em cinema — como em qualquer arte, aliás. Convenção de uma coisa lembrar outra, de representá-la. Convenção de uma coisa querer dizer alguma coisa mais do que o seu valor próprio. Convenções. em todos os casos...

Assim, de subentendimento em subentendimento, de simbolização em simbolização, de detalhe em detalhe, chega-se à construção de um cenário que, sendo eminentemente visual, consiga ao mesmo tempo dizer alguma coisa ao espírito. . . alcançando a realização de um tipo ideal de filme que "A Turba" poderia simbolizar — se não lhe faltassem certas outras qualidades de cenário que são indispensáveis.

Mas, se o cenário tem esses recursos todos, se há toda essa parte positiva a construir, não nos esque-

çamos da negativa, dos recursos de que o cinema não deve lançar mão.

Dois deles aparecem logo a exigir excomunhão: a preponderância do artista — cuja ação é preciso limitar (a falta de espaço obriga a abandonar a questão, por hoje) — e a existência dos letreiros que é preciso, quanto antes melhor, riscar do rol dos recursos do cenarista.

Que o letreiro em si não é cinema, que nada mesmo tem de cinema, que enfim não é mais do que uma confissão de incapacidade do cenarista, é hoje coisa quase unanimemente admitida.

O que se discute é a sua supressibilidade- Ou melhor, as vantagens e as desvantagens de suprimi-los.

O argumento é geralmente esse: a supressão dos letreiros ou prejudica a compreensão do filme ou limita a sua esfera de ação a determinados sentimentos elementares, muito simples demais para interessarem.

Ora, em primeiro lugar, não é exato que a compreensão do filme tenha sido prejudicada nas experiências até hoje realizadas. . . Posso mesmo citar uma, pessoal, que lembro aos que pensam em contrário *que* também façam para verificar se tenho ou não razão. Decidi não ler os letreiros de um filme — perfeitamente médio — a que ia assistir. Na quarta parte, desisti porque estava entendendo a história tão bem que a experiência não pagava o trabalho de abaixar os olhos diante de cada letreiro. E até sabia o nome do herói porque êle o trazia escrito em uma de suas maletas

de mão... (. . . essa, como outras, como mil diferentes. são as possibilidades de uma linguagem cinematográfica) .

Em segundo lugar, não é exato que a falta *de* letreiros limite o filme a uma exibição de sentimentos elementares. . . E mesmo que fôsse, seria de lembrar que muito antes essa simplicidade que exige apenas os olhos do que a complexidade de certas histórias que exigem quase leitura do argumento. Dos extremos, esse.

A questão dos letreiros é outra. Ou melhor, são duas : a primeira, saber se o letreiro é ou não é cinema. Já ficou dito que não- Portanto, é sacudi-los fora, custe o que custar. A segunda, é saber se \á se conseguiu — em uma seqüência que seja, — considerando por seqüência alguma coisa de certa importância, com bastante ação — construir o cenário sem eles. Se isso já tiver sido possível, o resto também o será. Tudo se resumindo numa questão de dificuldades, nunca de possibilidades. Tudo dependendo da construção do cenário.

Ora, a seqüência exigida, já existe. Não existe uma, mas várias- Sentimentos os mais complexos foram expressos quer em "A Última Gargalhada" quer em "Aurora" sem letreiros que os amparassem. O Sr. Júlio de Castilhos Penafiel, referindo-se. em renversa, à "Dança da Vida", disse com muito espírito que Griffith estava precisando de Voronoff. Entretanto, ainda é Griffith quem vem dar lições aos diretores da vanguarda americana, a King Vidor como a Clarence

Brown, quando sustenta toda a cena climática do seu filme quase sem letreiros. Em "Vento e Areia" sucedem-se 94 imagens na tela (aproximadamente 10 minutos — uma parte, portanto) sem que um único letreiro venha perturbar a visão do filme. Será preciso citar, analisar uma a uma, cenas que somariam milhares e que se encontram por aí, dispersas nos grandes filmes — cenas em que nenhum letreiro esclarece situações complicadíssimas que, entretanto, se entendem perfeitamente ?

Só quem não vai ao cinema, ou não quer ver, poderá deixar de concordar. E se existem todas essas cenas soltas, porque não admitir que, reunidas, permitam a construção de um filme, sem letreiros — ou pelo menos, com número reduzidíssimo deles ?

Eu sei que é difícil. E há mesmo um argumento forte contra a supressão deles. É que encomprida a história, alongando às vêzes situações pouco interessantes que um simples letreiro resolveria rapidamente-Ao cenarista, porém, é que cabe resolver essa dificuldade. Deverá saber como simplificar a situação, etc.

Aliás, não são pequenas as "pequenas dificuldades" que o velho ideal de Murnau traz consigo. Apenas lembro a lei de Newton: — "A toda ação corresponde uma reação igual e contrária"... A dificuldade de suprimir os letreiros corresponde a movimentação da máquina, a "câmera" definindo-se então como instrumento de narração visual- E tudo se sintetizando na conhecida afirmação de King Vidor : — "The story must be told by the camera".

Ora, isso me interessa tanto mais quanto é à máquina, especialmente, que a teoria da continuidade absoluta vai pedir os meios indispensáveis para se realizar. A máquina, supremo recurso do cinema. A máquina, de que o cinema de hoje não se pode passar. (Chaplin, que a não usa quase, se ressentido disso, dessa deliberada incompreensão. . .) .

Não há nada mais incompreendido do que a "câmera". Nem o próprio Chaplin o é tanto. Poucos são os que já a entenderam- Os que a movimentam, na maioria, fazem-no para variar, para mostrar que também sabem movê-la, para obter ângulos interessantes, situações novas, "pour épater les bourgeois" como os franceses diriam.

Raros são os que realmente compreenderam as suas possibilidades ilimitadas como narradora de ação, como continuadora de cenas. A máquina, que pode situar e definir. Que pode construir e dar vida.

Razão pela qual é de inestimável valor toda aquela movimentação de máquina com a qual King Vidor, em "A Turba", consegue apresentar o seu herói trabalhando no meio da multidão que com ele luta e, situando por intermédio da máquina, no meio de mil, a um. Razão pela qual é de inestimável valor toda a obra de Murnau que fêz mais do que situar e definir com a máquina: tentou contar a história por meio dela.

Em geral, porém, associa-se à idéia da movimentação da máquina à dos ângulos de câmera. E condena-se a primeira porque a segunda é geralmente mal vista.

Eu não quero me ocupar especialmente aqui da questão dos ângulos. Quero apenas lembrar que movimentação de máquina não acarreta necessariamente angulação. Comumente vêm juntos, por associação de idéias ou porque os primeiros ângulos foram assim. Em geral, é de cima das escadas, do alto dos tetos, de baixo mesmo, que começam as movimentações. Mas, é erro associar as duas idéias. Nada mais normal, mais compreensível do que a movimentação em ângulo comum. Lubitsch em "Príncipe Estudante", Wellman em "Fidalgas da Plebe", se quiserem exemplos recentes. . .

* * *

Falta-me coragem para terminar este estudo insistindo ainda na idéia de continuidade visual. Não que a renegue. Apenas, porque ela precisa de uma pequena explicação. . . A primeira parte deste estudo deu-lhe, talvez por uma construção apressada, saliência demasiada, um papel que parecia preponderante, quasi exclusivo no cenário. Dir-se-ia que eu considerava bastante a continuidade visual ser boa para que o cenário o fosse. Uma função de determinação das outras todas.

Ora, nada disso é perfeitamente exato. O cenário existe, mesmo independentemente da continuidade em geral. Quanto mais da continuidade visual ! . . .

Pretendeu este estudo mostrar, mais ou menos, todos os elementos constitutivos do cenário — o tamanho do assunto obrigou a tocar de leve ou a não tocar

em pontos importantes, como o ator, a questão dos títulos e dos subtítulos, a da simultaneidade de cenas em cinema, etc. — que se vão constituir, no futuro, em estudos especiais. Mas, em linhas gerais, o cenário fica visto. E, agora posso me explicar melhor, quanto à teoria da continuidade visual. É simples. É curto.

Pois, é a um cenário assim construído, — e só a um cenário dessa natureza — que pretendo que se deva aplicar a teoria da continuidade absoluta- Que lhe dará, desse modo, continuidade visual. Limitando-se a isso. Apenas uma função de continuidade de cenas que obedecerão, na sua concepção e realização, a mil e uma outras.

Quanto à questão de saber se a teoria da continuidade absoluta é aplicável em todos os casos, responderei que é, apenas, uma questão de cenário. Trata-se de construí-lo de tal maneira que permita uma maior ou menor conservação do coeficiente de continuidade ideal — concordância que não é assim tão difícil como parece à primeira vista, pois, cenário e teoria de continuidade visual se baseiam nos mesmos princípios — que já foram suficientemente analisados para eu precisar ainda insistir neles.

Surgem dificuldades ainda, por vêzes grandes Por exemplo, se no cenário há um percurso muito extenso, pergunta-se: o que se deve fazer. . . Se cortar a cena em dois ? Se fazer o percurso todo com a máquina?

O argumento, à primeira vista, parece bem forte. Responde-se porém facilmente lembrando o emprego da fusão- Que não destrói, senão muito parcialmente.

a continuidade visual e soluciona satisfatoriamente casos desses, como vimos em "O Único Amor". Quando, no final, o automóvel tem de fazer o percurso que vai da casa dos heróis ao cais, onde devem embarcar, é a fusão que se vai pedir um meio de resolver a dificuldade. E não se poderia bater em melhor porta.

Aliás tudo isso se resolve ainda mais facilmente se o cenarista fôr hábil bastante para saber evitar situações dessa espécie- A continuidade visual, corno a supressão dos letreiros, é apenas uma questão de dificuldades. Nunca de possibilidades.

Aliás, também, — cheguemos ao extremo da afirmação — se a história fôr simples e tiver sido construída de maneira cinematográfica, não haverá necessidade de letreiros e a continuidade visual virá quasi espontaneamente. E se não vier, — exigindo, em consequência, interrupções que então deverão ser feitas nos momentos oportunos — e se um letreiro ou outro se impuzer — façamos enfim essa concessão : o cenário não ficará desmerecido por isso. É rico demais para poder perder alguns pontos sem prejuízo considerável. Tem com que substituí-los, com que tapar as lacunas que deixam. (*)

(*) A terceira parte deste estudo, "Reincidência". um cenário feito para exemplificar a teoria da continuidade absoluta deixa de ser publicado aqui, dada a sua extensão.

APÊNDICE

Uma das tragédias da vida, para mim, é a dificuldade que a gente sente em se exprimir. Raramente diz o que quer dizer e sempre pode ser interpretado de todos os modos possíveis, segundo o prisma pelo qual vêem os contendores. Êsses dois fatores, um subjetivo, outro objetivo, formam um todo que põe a gente por vêzes em sérias dificuldades. Nesse meu caso, por exemplo, vejo-me na obrigação de esclarecer alguns pontos referentes à teoria da continuidade exposta nesse mesmo jornal há algum tempo.

Não respondo naturalmente às acusações de 'pontificação" com que me brindaram alguns- Gosto de discutir com pessoas como o Sr. Sussekind de Mendonça que citam fatos, que fornecem argumentos, em vez de interpretar o que a gente diz como lhes parece melhor. E é porque me parece que esse Senhor citou mal alguns argumentos meus que venho, aproveitando-me da sua amabilidade de me citar em um de seus artigos sôbre o *FAN*, dar algumas explicações sôbre

as opiniões emitidas por mim nesse jornal. Quanto aos que dizem que eu estou querendo "pontificar", ditar leis, peço apenas que continuem a pensar o que quiserem. . .

Declara o Sr. Sussekind de Mendonça que eu (estende êle, aliás, ao Clube toda uma opinião que é perfeitamente individual. Responsabilizando-me apenas pela minha, só a ela me refiro aqui), excluindo o ator e tendendo para o diretor-cenarista, excludo em consequência o sentimento, em nome da técnica. E me condena com a autoridade de Charles Chaplin. . .

Esclareçamos as coisas nessa baralhada de afirmações que lembra muito de mais a paixão de silogismo e dilemas com que os mais sabidos gostam de enganar os mais tolos.

Mas, antes disso, permita-me o Sr. Sussekind de Mendonça, uma pequena digressão. Falou-se em técnica e a propósito disso andam-me por tal modo r. buzinar pelos ouvidos as acusações de *obsessão de técnica*, a propósito da teoria da continuidade absoluta, que não posso deixar de aproveitar a ocasião.

Sei que a culpa é minha. Da minha má expressão. Dos erros de construção dos estudos a que me referi. . . Mas, de qualquer modo. é preciso corrigir. E explicar.

Explicar que por maior que seja a impressão de predominância que a teoria da continuidade deixe, relativamente à idéia do realizador único, do criador, essa preponderância não existe realmente no meu pen-

samento. A parte técnica, — de virtuosidade técnica — assumiu, por defeito de construção, uma importância quase exclusiva. Ficou-se com a idéia de que eu acomodara o resto de modo a que coubesse na teoria enunciada. Não estranha, pois, que o Sr. Sussekind de Mendonça tenha dito que eu oponho sentimento e técnica.

Explicando-me, direi simplesmente o seguinte : que a teoria da continuidade não preexiste às minhas concepções básicas de cinema, mas, sim, resulta delas.

Decorre unicamente da constatação desses dois princípios cinematográficos : primeiro, que existe a necessidade de uma unidade na concepção e na realização, que só um individuo, um cérebro, pode "ver" o filme todo, isto é: concebê-lo e depois realizá-lo; segundo, que só existe um instrumento para a narração da história : a máquina. Isto é essencial, o que deve ficar lá em cima, à direita de Deus Padre.

Foi da consideração desses dois princípios, o primeiro gerador de tudo isso que para simplificar vamos chamar de "sentimento" (nomenclatura do Senhor Sussekind de Mendonça) e o segundo, meio do realizador se exprimir, isto é, na mesma nomenclatura: "técnica", que eu cheguei à conclusão de que era possível a teoria da continuidade absoluta.

Isto é: *se é o realizador quem vê e conta a história, se é segundo o seu fio de narração que ela é contada — Ho único ou tendente para isso se êle fôr bom narrador — e se a história se prestar para essa unidade de narração (fiz todas essas ressalvas de conve-*

niências e possibilidades para a teoria emitida) me *parece normal, que, a máquina, sendo o seu meio de expressão, essa mesma máquina siga o seu fio único ou tendente para isso*. E não é outra coisa a teoria da continuidade absoluta. Quanto aos limites dentro dos quais isso pode ser obtido, como já foi dito e redito, depende da história em si, da habilidade do cenarista e dos meios materiais de realização- Nada mais tenho a acrescentar sobre isso, além desses parágrafos.

Acho portanto muito pouco interessante discutir a teoria da continuidade, posto que ela nem mesmo aos meus olhos tem a importância que se lhe quer atribuir. Discutir sim, os dois princípios em que se baseia: a unidade de concepção e de realização — que é Chaplin e que é o pensamento geral dos que entendem de cinema e o da narração pela máquina — que é Murnau, e é King Vidor, e é toda a escola moderna de cinema. O resto me parece apenas uma consequência lógica, a conclusão das duas premissas, aceitas por todos — diante das quais recuar só se explica, teoricamente, por teimosia, e na prática, por todas as dificuldades materiais que conhecemos já.

Verá portanto o Sr. Sussekind de Mendonça que eu não quero sacrificar o sentimento à técnica. Um filme de técnica pura corno "O Patriota" já não impressiona a ninguém. Irrita até. Mas, para evitar isso não é preciso cair num filme de sentimento puro, quase sem técnica, como "A Turba". O que é preciso é pôr a técnica ao serviço do sentimento: "A Última Gargalhada" .

Respondendo desse modo, porém, estou admitindo que concordo com a designação de "técnica" que o Sr. Sussekind de Mendonça opõe a "sentimento". Porque êle emprega "técnica" no sentido de "técnica de câmara" (segundo se depreende das citações de Chaplin e de outras afirmações pessoais)- Ora, habitualmente, emprega-se a palavra "técnica" para designar toda a parte de realização que há num filme (cenário — sob o ponto de vista continuidade e letreiros —, direção, interpretação, fotografia, ângulos, movimentos de máquinas, etc). Como todas essas partes contribuem para o "sentimento", a emoção de filme (queira-o ou não Charles Chaplin), não tanto como a parte da concepção do filme, mas, enfim, de modo muito sensível, era preciso esclarecer o ponto para que o Senhor Sussekind de Mendonça não me julgue um mero dile-tante, admirador de "acrobacias diretoriais". É no que a técnica de um filme (seja no sentido que for) contribui para a perfeita realização do pensamento do criador, do cineasta, que ela me interessa e que a apoio. Nada mais fora disso.

COMENTÁRIO DE 1952

Escrito em 1928, no apogeu do cinema silencioso, em plena febre de murnausismo e ainda às vésperas da aparição da "Paixão de Joana D'Arc", de Dreyer, este estudo deve provocar inúmeros sorrisos nos que o lêem hoje, depois de mais de vinte anos de experiência de cinema falado. E não sorrirão sem motivo, é forçoso convir.

Outra coisa, porém, foi o sorriso, — rápido, apressado, se não ingênuo — dos que, logo após a aparição do cinema sonoro, houveram por bem enterrá-lo, sem esconder a pena que lhes inspiravam idéias que taxavam, sumariamente, de ridículas e obsoletas. Dir-se-ia até que eu havia sonhado acordado ou me movia num país que jamais figurara em mapas conhecidos.

Por certo, foi completa a modificação operada nos quadros do velho cinema pela nova técnica sonora. Nem vale a pena insistir no assunto. Terminou, irremediavelmente, uma fase do cinema — outra se iniciou, à sombra de princípios totalmente diversos. Regras se desfizeram, novos postulados surgiram. Vinte anos de progressos técnicos inegáveis alteraram por completo o panorama da nova arte.

Creio, porém, que sorriram demais os que tanto sorriram do meu pobre estudo de 1928. Por mais que o cinema tenha evoluído e haja sido profunda a revolução técnica condicionada pela introdução do som na imagem, creio que nem tudo é a rejeitar no ato de fé "unicista" do rapazola dogmático e ingênuo que ensaiava os seus primeiros vôos à sombra dos estudos e pesquisas do Chaplin-Clube.

Já não quero me referir a esses pontos fundamentais do estudo: identificação do diretor e do cenarista, e subordinação do artista ao diretor, que são hoje pontos pacíficos em matéria de cinema e que, na época, ainda apresentavam aspecto de questões litigiosas. Prp-firo insistir num ponto mais difícil, dos que mais sorrisos provocaram: o problema da continuidade visual.

Inegavelmente, a revolução técnica operada obriga, hoje em dia, a colocar o problema em bases inteiramente diferentes das que se me afiguravam certas ao propor a continuidade absoluta como ideal cinematográfico. O cinema sonoro transformou por completo o problema básico. Mas, o que também é inegável, é que, com o cinema sonoro, desapareceu o letreiro e, era consequência, o problema da acomodação visual do espectador ante a sucessão de imagens assumiu outro aspecto, enormemente mais brando.

Digamos mesmo: foi no sentido da continuidade visual absoluta que o cinema sonoro caminhou — e, não, no do ritmo. Passamos a assistir filmes sem a absurda interrupção dos letreiros- A ponto de nos desabituar-mos de tal modo deles que, hoje em dia, mal os podemos suportar nos filmes silenciosos que re-

vemos. São o principal obstáculo que opomos à sua aceitação. E êle é infinitamente mais forte que a ausência de som ou os atrasos e insuficiências técnicas da época. Mesmo um filme que nada "envelheceu" com os anos, como "Luzes da Cidade" (revisto em 1951, datando de 1931) sofre gravemente em virtude dos letreiros e dos sub-títulos que contém, ainda que em número reduzido e, quase todos, perfeitamente dispensáveis. E, o que dizer dos grandes clássicos do cinema silencioso, dos filmes suecos da época áurea ou das obras-primas do cinema alemão ? Não são os gestos excessivos ou arqui-dramáticos dos atores, não é a "carga psicológica" a esmagar a limpidez das imagens, não é nada disso que constitui o principal obstáculo à integral "aceitação" desses clássicos. É, muito antes, o abuso dos letreiros, a constante interrupção da "visi'a-lidade" do filme por uma série de comentários, na maioria das vêzes desnecessários, que provoca a nossa reação de espectadores que meio século de cinema tornou exigentíssimos em matéria de "visualidade".

Indiscutivelmente, o cinema sonoro nos trouxe esse grande benefício de uma muito maior continuidade visual. Podemos nos entregar muito mais livremente à emoção que de nós se apodera ao longo das seqüências de um filme. As cenas correm diante de nós e nós as "seguimos" sem maiores perturbações- Mesmo quando são acompanhadas pelo comentário falado (espécie de subtítulo sonoro), não sofrem os constantes cortes visuais que os letreiros operavam. O filme, por via de regra, oferece como que uma unidade visual que, se não corresponde à continuidade visual absoluta

com que sonhávamos em 1928, pelo menos já representa um enorme progresso em relação aos filmes da primeira fase do cinema que outra coisa não eram do que uma série, uma concatenação de letreiros mais ou menos habilmente ilustrados. Libertando a nova arte dos letreiros, deu o cinema falado um grande passo no sentido da perfeita "visualidade" do cinema. Sem dúvida, ainda restam muitos outros a dar, mas o progresso foi sensível e não há como negá-lo, sobretudo por aqueles que acham hoje, como achavam em outros tempos, que cinema é imagem e que, com o cinema, foi o "reino da imagem" que adveio.

II

SIGNIFICAÇÃO DO "FAR-WEST"

(Ensaio para um estudo sôbre a significação artística e filosófica do filme de "far-west" na história do cinema)

O "FAR-WEST" E A EVOLUÇÃO DO CINEMA

Logo que o cinema começou a se desenvolver, ainda quando diante dêle se abriam vários caminhos, quis a má sorte que o teatro lhe oferecesse o mais sedutor dos acolhimentos. Como quem não sabe o que fazer do que tem nas mãos, como quem nem mesmo sonha com o que possui, os primeiros orientadores do cinema, achando o caminho do teatro aberto, por êle enveredaram.

O cinema, ainda mal compreendido, nada tinha realizado que lhe permitisse reclamar, lutar pelos seus direitos como arte própria. Aceitou-se sem discutir (sem compreender mesmo o que se estava fazendo) a aparente sorte grande. Fêz-se teatro filmado durante longos anos.

Cabe indiscutivelmente aos americanos a maravilha de terem, pondo em cena o movimento, a ação, conseguido colocar o cinema em caminho diferente. De modo que, quando surgiram no mercado mundial as Bertinis e as Menichelis, as Robinnes e as Teda Baras, havia já, do outro lado do Atlântico, nos primeiros ensaios de Chaplin, de Griffith, de Ince, de

Mack Sennett, o contra veneno necessário para que, anos depois, tôda a dramaticidade teatral dos europeus pudesse ser derrotada.

"Brutalidade", foi, aqui no Rio (pelo menos, o foi para mim), o grito de vitória do cinema americano.

Contra a estaticidade de uma Gabrielle Robinne que levava quase um filme inteiro (naturalmente de cinco atos. . . como a peça de teatro de então que, comumente, ainda tinha os seus cinco atos) sentada numa cadeira, falando e ouvindo elogios, contra o dinamismo de gestos absurdamente exagerados de uma Pina Me-nichelli que se atirava, moribunda, na cama com um ramo de rosas nas mãos para morrer "bonito", contra o vampirismo de uma Teda Bara que me ficou na lembrança de língua puxada para fora no fim de um dos seus filmes, o americano lançou, um belo dia, a cavalgada livre, desenfreada, no deserto cheio de soi. . . todo um mundo novo em que se podia respirar.

Foi um grito de alívio; foi um horizonte novo que se abriu aos nossos olhos; foi um delírio de possibilidades que, no momento, não compreendemos bem quais eram, mas que sentimos evidente na diferença de sensação produzida; era o primeiro sinal que dava a arte nova.

Segue-se tôda a lenta formação do cinema como arte, tôda a sua evolução de um simples processo mecânico de reprodução de movimentos a um meio novo de expressão dos sentimentos humanos- Deu-se, aos poucos, a incorporação do drama psicológico ao patrimônio do cinema. Pôde êle assim, por uma verdadeira conquista, trazer para dentro de si esse drama psicol-

gico que, a princípio, parecera incompatível com ele, porque "nao era cinema", porque era teatro ou romance.

Abrindo-se um novo mundo diante de si, pôde o cinema mover-se livremente dentro do "humano". Caíram as últimas barreiras que negavam ao cinema os íoros de arte. "A Última Gargalhada" e "A Turba", em extremos opostos, marcam como que o apogeu dessa caminhada cheia de vitórias. Faltava aperfeiçoar a forma, libertar o cenário de certos elementos ainda não totalmente cinematográficos (como que conseguir realizar "A Turba" sem letreiros, como "A Última Gargalhada" o fora). Caminhava-se extraordinariamente para isso. (todo o movimento de cenário dos Howard Estabrooks e Hans Kralys) quando surgiu o cinema falado. . .

Durante toda essa evolução foram-se elaborando verdadeiras "regras" (variavam ao extremo, conforme cada um, mas poucos eram os que não tinham algumas) que aceitavam algumas coisas e rejeitavam muitas, que acusavam tais e tais coisas de não serem "cinematográficas". Entre elas sobressaia, pelo desprezo com que era tratado, o "far-west". Dizia-se "filme de "far-west" com o mesmo profundo desdém com que hoje falamos de um "filme de Al Jolson". Como qualquer coisa que não era cinema, que vivia ao lado e violando as leis que delimitavam a esfera do verdadeiro cinema.

Independente de outras razões, independente mesmo de razão ou não, o fato é compreensível- Todas as épocas de fartura conhecem esses desconhecimentos de valores médios, que não sobressaem, que passam despercebidos e que às vèzes mesmo se combate justa-

mente porque são "médios"., medíocres em relação aos outros. É natural. A produção muito rica encobre e torna mesmo condenável essa produção que se contenta com pouca coisa: "Greed" gritava contra o simples filme de "far-west". Dreyer excluía Buck Jones. A arte que procurava se afirmar não podia conceber essa produção que deliberadamente não visava fazer arte.

O cinema evoluirá. O filme de "far-west", não. (Ou muito pouco em relação ao cinema — cinema, aqui, significando o meio novo de expressão). O cinema passara pela fórmula de movimento puro, mas fora adiante e conquistara o mundo interior. O filme de "far-west" parara numa fórmula de transição e recusava ir para a frente- Cada vez, o cinema, nos seus diversos filmes, tornava-se mais exigente quanto à forma. Afirmara-se uma arte e queria dar provas de que o era. Aperfeiçoara-se de todos os modos.

Ora, o filme de "far-west" não cuidada de forma. Sabia-se um divertimento seguro e queria mostrar que não perderia o seu público mesmo que se repetisse indefinidamente. Jannings ficara para traz porque o cinema evoluíra e prescindira, enfim, do "grande ator". Ken Maynard continuava essencial porque o filme de "far-west" permanecia como era e vivia em função do herói que o animava.

Tudo isso nos levava — a nós que seguíamos de olhos fixos a evolução do cinema como arte — a riscar nas listas das cogitações do cinema o "far-west" americano. Recordávamo-nos, quando muito, e às vezes que fora útil ao cinema na época em que o teatro

O absorvia. Que servira para tirá-lo do mau caminho-Que indicara vagamente uma orientação nova que o cinema seguira até certo ponto.

Comumente, porém, o que o "far-west" provocava era uma impressão de "segunda classe", de "inferioridade intelectual" que fazia com que nos abstivéssemos de vê-lo e mesmo de considerá-lo.

Sentíamos a riqueza de possibilidades que o cinema em geral trazia consigo. Víamos cada dia aparecer um caminho novo que levava cada vez mais longe. Sentíamos confusamente que um mundo de possibilidades podia surgir a cada passo. O tempo disponível era pouco para dominar e compreender, nas suas indicações de caminhos, a produção que havia. Para que, então, dadas essas condições, virar para traz e dar atenção a uma produção que nada tinha de brilhante, que não cuidava de fazer arte, que era um simples divertimento ? E, assim, cada vez nos afastávamos mais do "far-west", seguindo a evolução do cinema.

Hoje que essa evolução nos levou ao desastre que sabemos pela impossibilidade de conter, com princípios de estética, a "mania de progresso", seja ele como fôr, que domina o pensamento moderno, não só sentimos o leviano da nossa confiança, como também voltamos os olhos para traz, procurando descobrir em tudo o *que* foi ficando abandonado pelo caminho o que havia de verdadeiramente cinematográfico, o que merecia ter sido retido, tudo o que, reunido, forma o bloco de aquisições próprias do cinema, isso que hoje é a reivindicação que se lança contra os "talkies".

Entre esses "abandonados" que se recolhem agora ansiosamente, o "far-west" figura, e sem dúvida com uma importância enorme. É o estudo da sua significação que se nos impõe.

II SIGNIFICAÇÃO

FILOSÓFICA DO "FAR-WEST"

Nada impressiona mais a quem frequenta os cinemas de "far-west" do que a quase absoluta semelhança dos filmes que neles se exibem. No fim de certo tempo, verifica-se que há três ou quatro tipos de argumentos, e que, dentro desses tipos, as variações são insignificantes, quase imperceptíveis.

Nada também contribui mais para o descrédito do "far-west" do que essa repetição dos mesmos assuntos. É conhecida a objeção do "sempre igual" com que os inimigos do cinema pretendem fulminá-lo e sem dúvida, é das mais certas.

Não só, nós que defendemos o "far-west", não o negamos, não pretendemos que as variações, dentro dos tipos, tenham importância ou significação, como até, ao contrário, nos baseamos nisso, fazemos questão dessa invariabilidade no assunto. É dela, com efeito, que o filme de "far-west" tira a sua maior significação. É apoiando nela, levando-a a seu extremo que podemos mesmo pretender que o "far-west" possa reclamar o direito de figurar nisso que se chama o Cinema-Arte.

Entendo por isso que, se isolarmos os filmes de "far-west", se os considerarmos cada um de per si,

seguramente não podem ser levados a sério. E, muito menos, se poderá falar em arte a propósito deles.

Mas não se dará o mesmo se considerarmos em bloco todo o "far-west", se procurarmos, do conjunto de seus filmes, tirar qualquer coisa, esse elemento comum que resulta da superposição dos diversos argumentos quase semelhantes. Buck Jones não é nada, Ken Maynard não é nada, mais o herói do "far-west", que é Buck Jones, que é Ken Maynard, que é vários outros ao mesmo tempo e que é a fusão deles todos, é uma qualquer coisa e esta qualquer coisa não deve ser esquecida no balanço geral do cinema.

Traz o filme do "far-west" toda uma concepção da vida. Reflete vários dos seus aspectos sempre do mesmo modo. Surge daí uma visão sempre igual da vida no "far-west". Dá-se como que uma "construção" da vida pelo cinema. Reduzida, esquematizada, surge aos nossos olhos com uma força que poucas coisas conseguem ter. O "far-west*" que a realidade pode exibir, se diferir desse que o cinema nos mostrou, nada conseguirá em bem do seu reconhecimento como verdadeiro e único. "Far-west", é o que o cinema "criou".

Digo "criou" e insisto na palavra. Porque não há, como parece à primeira vista, cópia, unicamente, da realidade. Poderá haver num ou noutro filme, num ou noutro detalhe- Mas, não só não há no comum dos filmes, como não há no "far-west" — resultante — de todos os filmes que é o que nos interessa.

Há "criação" nesse sentido que toda a vida individual que o filme do "far-west" apresenta se apaga e quase some diante de uma idéia que domina todas as

outras: a da luta entre o bem e o mal, com a conclusão, constante, da vitória do bem sobre o mal, do herói do "far-west" que vence o chefe dos bandidos e casa com a heroína, inevitavelmente.

É a separação radical que se faz entre o bem e o mal que me parece caracterizar o filme de "far-west". Isso o afasta inteiramente da orientação geral de não tender nunca para extremo algum — nem o monstro nem o anjo — que, em psicologia, se aceita quase sempre e que, na literatura, tem foros de indiscutível verdade desde o naturalismo.

Manter os personagens num meio termo, humano. Que não sejam inteiramente puros, — sem mancha — nem também inteiramente perdidos, — sem um lado bom. Que não se force a natureza humana, feita de bom e de ruim e, como tal, aceitável. O critério divino do conto de Voltaire posto em prática na arte. Exigências da psicologia que não admitia mais que se passasse por cima dela, nem mesmo no domínio da literatura.

O resultado foi um verdadeiro afastamento dos conflitos entre o bem e o mal. Uma orientação geral que colocou a arte "acima do bem e do mal", no domínio puro da psicologia, numa posição inteiramente independente da moral. Os seus heróis são "indivíduos", psicologicamente definidos, que aqui e ali podem: defender o bem e o mal, mas nunca representam o bem ou o mal.

Afirma o filme de "far-west" o eterno conflito entre o bem e o mal do modo mais decisivo possível. Os

heróis que o animam não vivem no entre-duas-águas dos heróis comuns do cinema ou da literatura. São verdadeiramente o que são, sem meio termo, sem traços escuros em fundo claro ou traços claros em fundo preto. São bons, uns. São ruins, outros. Os que são bons, já o eram nos seus antepassados e o serão nos seus descendentes. Não têm manchas na vida. Não falharão, um momento sequer, à missão a que se dedicam • defender o fraco — a mulher que amam — e castigar os bandidos. Não têm essas "pequenas falhas" que em geral tornam o herói "simpático" pela sua fraqueza "humana". Não jogaram nem beberam no "saloon" antes da proibição e, agora, não a violam de modo nenhum. Quando muito, têm um amigo, velho bonachão que ainda não aceitou a lei seca.

Os que são maus serão presos, se não morrerem no desenrolar da ação. E serão maus no decorrer de sua vida, como maus que são. Nada de gestos generosos. Nada de lealdade. Nada de respeito à heroína. Farão tudo o que puderem- Lutarão o mais que fôr possível pela causa do mal a que servem.

De fato, se algum dia o Ormuz e o Ariman dos iranianos se encarnaram na terra, foi nesses dois tipos que fornecem o conflito básico do filme de "far-west" — o herói sustentáculo de lei, e o bandido, em geral chefe de uma quadrilha poderosa.

É a luta do bem com o mal, cada um deles representado num indivíduo que personifica o bem ou o mal. Essa simplificação, essa redução do "indivíduo" ao "personificador de uma idéia" é um verdadeiro sacrifício que o cinema de "far-west" faz.

Deixa a psicologia pela moral. Abandona o estudo de um caráter pela afirmação de uma idéia. Recusa-se à cumplicidade de "méis tons" doi: heróis duvidosos que tanto agradam à mentalidade cultivado dos "intelectuais", para aceitar a tinta carregada, os extremos da escala. Nesse nesse mundo doente de "psicologismo", essa independência em relação à psicologia, essa vitória do eu-moral sôbre o eu-psicológico, tem para mim uma significação muito especial e muito agradável: — de novidade, de independência, de coragem, de quem não tem medo do ridículo e ousa ir de encontro às regras estabelecidas do bom gosto. (Verdade é que o grau de consciência que há nisso é pequeno) .

De todo esse cinema francamente otimista e de um valor "moral" certamente inesquecível (mas, isso é outro assunto, é todo um artigo sôbre uma "moral do cinema") emerge, como base de toda a construção, a figura disso que podemos chamar: o herói do "far-west".

A collocá-lo bem certo no seu lugar, eu diria que o vejo cerno uma fusão de Don Quixote e de Parsifal.

Surge no filme o herói do "far-west". Aparece no momento oportuno, como se uma força qualquer o guiasse. Vem quase sempre de longe, de outras aventuras provavelmente iguais à que se vai dar- Traz consigo poucas coisas, o seu cavalo na maioria das vêzes — por acaso um amigo seguro. Mas, vem com êle uma dose de ideal, de força, de dextreza, de boa vontade à vida, de paixão disponível, que dão à sua

chegada a significação de um grande reforço, de unia força que se situa. É o herói que nada pode vencer. É o bem que exhibe todas as suas riquezas. É Parsifal que deixa transparecer toda a sua força e toda a sua pureza.

Vem disposto a tudo. A dormir ao relento, a passar a noite vigiando o gado, a fazer o serviço que lhe derem. A tudo, contanto que seja naquela fazenda onde viu a heroína, contanto que seja em defesa da boa causa.

Naturalmente, momentos adiante o céu se turvou-O mal apareceu em campo. Os bandidos atacam, roubam o gado ou a heroína (freqüentemente um e outro). E é preciso, então, que o herói parta. Que montado no cavalo, corra em defesa da mulher que ama, atacada seja na sua pessoa seja nos seus bens.

Parte, naturalmente. Não importa que ele seja um só e os bandidos mais de vinte. Não importa mesmo que, suspeitando-o por uma falsa indicação de um bandido, disfarçado em amigo do pai ou do tio da heroína, a polícia local o persiga. Não importam todos os possíveis contratemplos. Nada importa, porque não mede empecilhos- Lança-se ao acaso, para frente, sempre para a frente, encontre o que encontrar. É o bem seguro de que a vitória final será sua — quaisquer que sejam as dificuldades. — É Don Quixote na sua cavalgada pelo mundo.

Com a luta, vem sempre a vitória. Debalde os bandidos terão por si o número. A astúcia vence.

Debalde empregarão a traição. A fidelidade de um cavalo desamarra um nó ou vai chamar os amigos. Debalde as suspeitas recairão sobre o herói. Esclarecer-se-á tudo e as mãos se estenderão de novo diante da sua. Por mais ousada, por mais louca que tenha sido a sua tentativa, sairá vencedor, porque nada, coisa alguma o pode vencer- Ele é o bem que triunfa sempre do mal. Ele é, de novo, Parsifal que venceu todos os obstáculos do mal. É Parsifal justificando Don Quixote porque é um Don Quixote forte, capaz de vencer. Um Don Quixote que vence sempre. É a alma de Don Quixote com a fé que anima Parsifal. É uma força nova e foi essa força que, nos seus vários aspectos, criou e construiu a civilização do oeste dos Estados Unidos. O herói do "far-west" é por essência o herói da construção dos Estados Unidos.

A semelhança nos argumentos do filme de "far-west" trouxe consigo uma sensação (pelo menos para mim) que, se não é inteiramente nova, é pelo menos, muito rara hoje em dia. Essa sensação é a de *segurança*. Entre os fatores derrotistas dos nossos dias, o cinema americano em geral figura entre os menos graves. Assim mesmo, ainda é um pouco. Isso não se dá com o cinema de "far-west". Urna das suas grandes afirmações, para mim, é essa segurança, essa confiança ilimitada no bem e no justo (aquilo que se estabelecerá nas últimas cenas), no triunfo da justiça com o máximo de recompensa para o herói. É um alívio para quem encontra na literatura o extremo oposto. É um verdadeiro descanso da realidade que nos traz.

SIGNIFICAÇÃO ARTÍSTICA DO "FAR-WEST"

Ao lado dessa significação de ordem filosófica, existe a de ordem artística.

Refiro-me à afirmação de umas certas leis básicas do cinema que o filme de "far-west" contém em si. Nada melhor do que um fato que se verificou há pouco tempo poderá definir o meu ponto de vista.

Assistia eu a última sessão do cinema Pathé (o "Pathézinho"). Levava um filme qualquer de "far-west", de antes dos "talkies". O cinema quase vazio. O filme passando a grande velocidade. E o herói a galopar nas estradas, enquanto os músicos da orquestra, conversando com um espectador da primeira fila, tocavam uma valsa em inteiro desacordo com o filme (todo o prazer de se poder ver a imagem sem o som — esse seu já agora habitual emplastro. — A imagem pura. . .).

Quando o filme acabou, verifiquei que, na muito reduzida orquestra do cinema, ainda que não se contasse o preto do tambor que continuava pacatamente a cochilar, havia mais gente do que na platéia.

Nunca tive tão viva, diante dos olhos, a imagem do estado atual do cinema silencioso. Nunca dois fatos coincidiram tão bem como esse fim de sessão no Pathézinho e o fim da produção silenciosa a que estamos assistindo.

Sem dúvida, o Pathézinho não morrerá (continua cheio de dia). Sem dúvida, a produção silenciosa não

desaparecerá (existe Chaplin). Mas, não pude deixar de pensar que a vasante puramente ocasional que saudava o filme silencioso de "far-west" correspondia a recusa geral dos produtores ao filme silencioso.

E, mais ainda: que isso era natural havendo além da incompatibilidade natural do filme de "far-west" com o "talkie", um parentesco íntimo, histórico até, entre o filme de "far-west" e o filme silencioso como nós o defendemos, tal como já o vimos quando examinamos a evolução do cinema em relação ao filme de "far-west" .

O filme que vira era certamente um filme qualquer, sem nenhuma importância. Mas, nele eu vi, gritando a quem quisesse ouvir a sua inconciliabilidade com o "all-talkie", isso que se chama o *movimento*, isto é : o cavalo em disparada montanha abaixo, o pulo do herói de um telhado para outro, as lutas de um contra dez, o tiroteio, a heroína roubada, o cavalo que desamarra o seu dono., todo o "far-west" solto a gritar pela ação, pela galopada que só o espaço limita, pelo movimento livre, aquém dos microfones hiper-sensíveis e dos estúdios calafetados.

O filme que vira seria, no seu argumento, provavelmente igual a muitos já feitos — mas, por isso mesmo, encontrei nele as regras fundamentais do cinema que os Duponts e os Sternbergs, apesar das "Varietés" e das "Docas de Nova York", não souberam defender.

Melhor ainda, no filme que vira sentia-se bem o argumento eternamente a recomençar e que, de fato, se recomença sempre. O argumento que os "talkies" já refilmaram várias vezes, julgando que o aprisionaram,

que o dominaram sujeitando-o às suas regras, mas que será, precisamente, (confio absolutamente nisso) uma das grandes forças que os hão de vencer. Filmados no apertado das regras dos "talkies", esses argumentos explodirão. Vaqueiros e cavalheiros, os Ken Maynard e os Tom Mix em que um certo público continua a acreditar, hão de pôr por terra os muros dos estúdios e de carregar consigo, apenas a câmera e, na melhor das hipóteses, um microfone que abandonará toda a sua glória e se contentará em registrar os sons, patas de cavalo no batido da terra dos caminhos, tiros disparados de um lado para outro da rua e pouco mais, — se não desaparecer por completo.

Reconhecerão os "talkies", então, o erro que foi querer dominar também o "far-west"- Terão perdido a cartada, talvez por excesso de ambição. Tivessem deixado o filme de "far-west" seguir o seu caminho normal — sem essa idéia tola de querer reduzir a diálogos o que era pura ação — e não teriam hoje que lutar contra mais esse obstáculo.

Vê-se bem que quem orientou o movimento todo foram industriais gananciosos e personalidades teatrais, todos ignorando mais ou menos não só o que era cinema, como as coisas mais elementares que ensinara. Entre outras, essa, referente ao nosso assunto : que o "far-west" não se domina, não cabe dentro de estúdios e convenções teatrais. O seu herói se é prêsso, just? ou injustamente, pela polícia mal informada ou pelo grupo de bandidos que o persegue, escapa sempre. Não há muro de prisão que o retenha, não há corda que o consiga amarrar. Tudo cede e o herói de novo em liber-

dade, mais uma vez se lança no descampado, livre de tudo, de novo verdadeiramente herói de "far-west".

Quem orientou o progresso e conseguiu a vitória dos "talkies" devia ter sabido disso. Porque isso já se encontrava, como vimos, em "Brutalidade". . . e porque isso é toda a história do cinema do "far-west".

Mais ainda, isso é a essência mesmo das leis básicas do cinema que o filme do "far-west" traz consigo, essa exigência de movimento, de um movimento que não se veja obrigado a seguir os poucos passos de um casal que dialoga ou de dois bandidos que discutem.

Sem dúvida, essa base de movimento, de ação, existe em muitos outros filmes (em todo o "underworld") nos filmes esportivos, etc, e existe até melhor explorado, sob o ponto de vista cinematográfico.

Mas, é preciso não esquecer que, enquanto o cinema em geral cada vez se ia afastando mais desse "filme-com base de movimento", enveredando sempre mais adiante no caminho da psicologia do cinema (todo o "psicologismo" cinematográfico), até o ponto de, por falta de defesa (regras a opor), cair no puro "psicologismo" das peças de teatro do cinema falado, enquanto isso, o filme de "far-west", mal-visto, excluído do cinema, conservava preciosamente intactas as leis essenciais do movimento em cinema : a câmera livre, no ar livre, seguindo personagens livres, num ritmo cinematográfico (e não essencialmente psicológico, como o do teatro ou do cinema falado).

O filme de "far-west" aí está para nos chamar a atenção sobre o movimento, sobre o ritmo do cinema em geral — em oposição ao ritmo dos heróis do filme

— (e, aí, aproxima-se muito do cinema russo, — pelo menos na recusa a esse ritmo psicológico, individualista). Conservou o legado do cinema primitivo milagrosamente intacto e, agora que precisamos dele para compreendermos bem quando e porque o cinema se afastou do caminho certo, êle o devolve, enriquecido ainda de toda uma visão do mundo e da criação de um herói que é o simbolo do espírito individualista que conquistou e civilizou o deserto americano.

COMENTÁRIO DE 1952

Mais de vinte anos se passaram desde que este estudo foi escrito, em 1930. Ao invés de ser derrotado, o "monstro" que os "talkies" então se nos afiguravam conquistou, no espaço de poucos anos, todos os mercados mundiais, riscando do quadro de possibilidades artísticas do cinema a sobrevivência do filme silencioso. E assim se esvaíram ante nossos olhos atônitos todas as quimeras de luta e resistência que povoavam os sonhos dessa época heroica.

Tem portanto esse estudo que ser lido, hoje em dia, levando-se rigorosamente em consideração as coordenadas históricas que o condicionaram. Não terá sentido fora delas ou apenas se prestará a fáceis gracejos.

Feita, porém, essa concessão inicial, creio que ainda conseguirá se manter de pé, pois suas linhas mestras não me parecem ter ruído completamente, não obstante o inesperado e imprevisível desenvolvi-

mento que o filme de "far-west" tomou com o constante progredir do cinema sonoro.

Digo inesperado e imprevisível porque, ao contrário dos prognósticos normais, assim que o cinema sonoro venceu a sua fase inicial (de teatro filmado, de revistas filmadas, de estagnação, de verborragia, de imbecilidade cinematográfica) e pôde respirar um pouco mais livremente, verificou-se um intenso movimento de interesse pelos filmes de "far-west". Anos depois, atingiam mesmo um esplendor com que dificilmente se poderia sonhar na época em que foi elaborado o estudo que apresentamos.

Pensando mesmo nas obras de um John Ford, especialmente no seu extraordinário "State Coach", nas de um Wellman, (num "The Ox Bow Incident" ou num "Yellow Sky") nas de um Walsh (num "Colorado Territory" ou num "Silver River") e em tantas outras que não é aqui o momento de enumerar, não posso deixar de sorrir da ingenuidade ou do pessimismo que me faziam dizer, em 1930, que, considerados cada um de per si. os filmes de "far-west" não podiam ser levados a sério, sendo impossível falar de arte a propósito deles — só o conjunto tendo sentido artístico, etc., etc.

Não há mais como negar- Depois das obras de um Ford, de um Wellman, de um Walsh e das de tantos outros, o "western" adquiriu novos direitos, galgou uma posição absolutamente única. Não se trata mais de filmes que tiram do seu conjunto a sua razão de ser. Não existem mais apenas como um todo, como um reflexo sempre semelhante de uma mesma concepção de vida. Não são mais apenas a redução dos

indivíduos a personificações do bem e do mal, a simples idéias em movimento. Não sacrificam mais, essencialmente, a psicologia à moral e, sim, procuram dosá-las, equilibrá-las conforme os esquemas da realidade humana. Na antiga fusão de Don Quixote e Parsifal, (de onde me parecia surgir o herói típico do filme de "far-west") há um novo elemento a ser acrescentado. Não direi que seja Hamlet — longe de mim tal exagero. Mas, pessoas da família de Hamlet, talvez entre os seus primos distantes, quantas, de quando em quando, não se deixam entrever em seqüências que urn Well-mann ou um Wise compõem? . . .

Creio, assim, que o estudo de 1930 não deixa de apresentar seu pequeno interesse quando relido em 1952. Quando mais não seja, o de deixar entrever as diferenças dos mundos de 30 e 50 — por um lado, a extensão de caminho que o cinema percorreu, por outro, a tremenda modificação moral e espiritual que se operou no nosso mundo em relação ao mundo das primeiras décadas do século.

ÍNDICE

	PÁGS.
Pequena Explicação	3
I	
O Cenário e o Futuro do Cinema.....	5
Apêndice	36
Comentário de 1952	41
II	
Significação do "Far-West"	45
Comentário de 1952.....	63

Departamento de Imprensa Nacional
RIO de Janeiro - Brasll - 1953

JOÃO CABRAL DE MELO

JOAN
MIRÓ

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



JOÃO CABRAL DE MELO

' JOAN MIRÓ



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

PODE-SE dizer que o Renascimento associou esses dois tipos de arte, de funções- Associou o objeto, isto é, a representação utilitária, ou a utilidade da representação, à superfície decorada, isto é, à utilidade da contemplação. Dessa associação nasceu a pintura, o que tem sido para nós a pintura, o quadro. A partir de então, já uma superfície ativa onde se inscreve, também ativo, um bizonte.

DESSA associação, nasceu um gênero novo, mais ágil do que a escultura (já que trazia a côr, já que se libertava das leis do mundo físico que pesavam demais sôbre a pedra); uma espécie de escultura mais rica de possibilidades para o crescente espírito científico de então (que, em arte, ia mais e mais esgotando os graus de aparência); uma escultura mais fácil de ser produzida e, portanto, mais apta a satisfazer as necessidades do consumidor individual de obras de arte, entidade que se ia cristalizando naquela época de expansão e de fermentação.

CONTUDO, nessa associação, a presença do objeto representado parece ter sido violenta demais para permitir um equilíbrio de forças. A presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície- Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo desse mesmo objeto — já

lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento — ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que êle se situava. Isto é : a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo).

D ESENVOLVEU-SE em profundidade : esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na realidade, limitá-la. Por exigências da terceira dimensão se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador.

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida. Essa ilusão só pode ser apreendida enquanto conjunto. E êsse ponto teórico, onde devem deter-se os dois ou três segundos iniciais da atenção do espectador, que são o essencial de sua contemplação (já que a apreciação do detalhe se dá independentemente da apreensão do conjunto), é importantíssimo. Esse ponto é o único em que as três dimensões, por se reunirem em sua mínima medida, material, podem ser apreendidas simultaneamente.

O estatismo como
estilo

tetura abstrata existe sempre por detrás das obras executadas nestes séculos de pintura ocidental — posteriores ao Renascimento — assegurando uma ordem estática à anedota aparente, mesmo quando essa anedota pretende uma significação de movimento.

ESSE estatismo, imposto pela presença e pelos interesses da terceira dimensão, define a pintura Renascentista, que é (ao menos a chamamos), hoje, a Pintura. Parece inclusive contribuir para a definição da idéia de beleza da época (pensemos nas palavras que nos acostumamos a associar a essa idéia: serenidade, impassibilidade. Baudelaire, um dos autores que mais violentamente subverteram esse mesmo conceito de beleza, a faria chamar-se "rêve de pierre"), que como marcada pelo desejo de construir um tipo de universo que, depurado da realidade, habitasse uma dimensão de serenidade, e afastamento do ambiente. Idéia de beleza que ainda é nossa, embora já não seja a *nossa* (e por isso, à palavra beleza, preferimos *poesia* com seu sentido extraído de não sei que perturbadora atmosfera metafísica).

—

SERIA possível outra forma de composição ? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente ? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a esta pergunta- Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel : o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento.

Miró contra a pintura

A partir desse ponto de vista, examinaremos o sentido em que Miró fez explodir as normas da composição Renascentista- O sentido e a história dessa explosão: a história de sua luta contra o estático e, assegurada sua vitória sôbre este, a maneira como se entregou às possibilidades de um ritmo livre de qualquer limitação.

Os primeiros passos da originalidade de Miró e do que, a meu ver, significa a revolução que sua pintura

trouxe à Pintura, são comuns aos primeiros passos de muitos contemporâneos seus. Em relação a alguns, até posteriores. Entretanto, Miró — ao contrário de muitos deles — levou mais ao extremo o caminho iniciado.

ÊSTE não fixar-se numa solução para convertê-la em maneira, este saber-passar permanente de uma a outra solução impediu qualquer estagnação no artista. Foi esse saber-não-chegar que lhe permitiu dar a sua obra uma continuidade que nada tem a ver com a versatilidade de muitos de seus contemporâneos.

HÁ em sua obra — a partir do momento em que aboliu de sua pintura a terceira dimensão — um caminho. Mas esse caminho tem um sentido: Miró, colocado diante da superfície começou a fazer, em sentido inverso, o caminho que a superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela terceira dimensão imaginária.

É importante assinalar sua sensibilidade para compreender o que em cada nova solução conduz à solução seguinte. Miró não era o primeiro pintor do mundo a abandonar a terceira dimensão. Mas talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo um conceito de composição.

É contra o conceito limitado de compor (compor como equilibrar) que Miró empreende então sua luta obscura. Como é fácil de se compreender, essa libertação, por não se dar com bases em princípios teóricos, não se processa bruscamente- A composição Renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor.

**Sua História:
Abandono da terceira
dimensão**

Qus primeiros passos de Miró contra a composição Renascentista se dão a partir dos quadros de 1924. É neles que Miró abandona a terceira dimensão e toda a sólida estrutura que se pode notar em sua primeira fase- Estrutura esta, absolutamente clássica, ou Renascentista, dentro da qual esse post-cubista se ocupava a criar variações tão seguras. Variações, jogos teóricos de composição, que estavam a denunciar nele muito mais do que a existência de um simples domínio instintivo .

EMBORA poucos tenham se detido a falar disso, já que a crítica prefere realçar, em tal primeira fase, seus dons de colorista e de lírico, a verdade é que quadros como *La Masía* apresentam uma estrutura tão cerrada, uma ordenação tão firmemente estabelecida, que não seria demais defini-los como obra de um pintor essen-

cialmente marcado pela preocupação de construir. Um quase Lhote.

Nos quadros que realizou a partir daquele ano, Miró começou a pintar aquelas figuras simplificadas verdadeiras cifras da realidade, que para muita gente constitui, ainda hoje, e somente, a maneira Miró. Essas figuras, aliás, atravessarão quase toda sua fase de pesquisa. Essa simplificação da realidade, essa estilização saída da realidade mais imediata porém levada a um ponto de abstração sempre crescente, têm mesmo uma importância primordial: foram elas que lhe permitiram desvencilhar-se da terceira dimensão, já que tudo ficava colocado como que num primeiro plano absoluto. Nessas figuras nítidas e recortadas, mesmo a sensação de relevo era anulada.

O abandono da terceira dimensão foi seguido do abandono, quase simultâneo, da exigência de centro do quadro- Miró que, ao desenhar cada uma das figuras estilizadas de seus quadros de então continuava obediente às proporções e aos ritmos renascentistas (isto é, individualmente em cada uma das figuras), lança-se contra qualquer hierarquização de elementos de seu quadro. À idéia da subordinação de elementos a um ponto de interesse, êle substitui um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque. Nesse tipo de composição não há uma

ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de *fixações* sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro.

**Sua História:
Ainda o descontínuo**

Issso não significa que Miró haja abandonado completamente, desde então, a preocupação de equilibrar. E o equilíbrio que preside à construção de cada um desses quadros inscritos num quadro, cada um por si uma pequena estrutura clássica- O que Miró parece **ter** pretendido será impossível dizer. O que Miró obteve foi uma desintegração da unidade do quadro.

ESSA fragmentação do quadro também não constitui descoberta de -Miró. Aliás, esse tipo de composição apenas superficialmente vai de encontro ao estatismo Renascentista- Ele multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua. Mas, em sua natureza, a composição estática continua inalterável.

AQUEL tipo de composição, ainda hoje caro a alguns pintores, principalmente àqueles que, realizando uma pintura em duas dimensões não se podem socorrer da profundidade para ajudá-los a organizar super-

Sua História:
O objeto e a moldura

ficies muito grandes, não o seduziu muito. Pouco depois, Miró abandona essas superfícies como ebulição para abordar composições de estrutura menos complexa. Quadros menores, apresentando objetos individuais ou pequenos grupos de objetos- Suas cifras se fazem talvez mais herméticas; sua anedota mais pobre: sintomas que se poderiam interpretar como de uma maior preocupação de construir.

ESTE seu passo — e éste Miró o deu sozinho

N

— o pintor ainda está longe de sua posterior invenção. Mas êle constitui sua primeira incursão fora do estatismo. O só abandono da terceira dimensão e do conceito de centro de quadro, na evolução de Mire, tem um sentido hoje, porque o pintor não permaneceu aí; a abolição da terceira dimensão e do centro de interesse se não se acompanhava do abandono de todo aparato compositivo criado para ela, nada ou pouco significava em favor da superfície.

ÊSSE primeiro ataque direto contra o estatismo vai dirigido contra leis em que este se apoiava essencialmente : aquelas que determinam a situação de um objeto na superfície : a relação entre o objeto e a moldura.

D

\ mesma maneira como se pode dizer que o

trabalho de composição do pintor Renascentista busca

chegar a um ponto focal principal, se pode dizer que sua *História*: esse trabalho parte do limite (a contemplação fará, posteriormente, o caminho contrário : ela se concentra nesse ponto focal já estabelecido e se vai diluindo até a beira da superfície pintada), isto é, da moldura do quadro. É a contar daí que se estabelece a situação daquele ponto e, posteriormente, os pesos desse jogo de equilibrar.

F

Pouco interessado em equilibrar, em fixar as experiências que Miró realiza nessa época parecem buscar uma medida fora daquela medida fatal, por meio da qual se obtém o equilíbrio sólido e não ameaçado da pintura nascida no Renascimento. Nessa época, ainda distante do *dinamismo* posterior, o que Miró explora não é um ato temporal do espectador. E' mais bem uma forma de *energia*, até então não descoberta : a que pode advir da colocação de uma figura numa posição tal, dentro da superfície, que produz no espectador uma sensação de que ela se vai precipitar, mudar de lugar.

E -SSA *energia*, evidentemente, é uma ilusão. A um olho não automatizado, não acostumado inconscientemente às proporções e ao equilíbrio que se adquirem na contemplação de museus e reproduções, ou melhor, a um selvagem, virgem dessas fôrmas com as quais o hábito visual amoldou nossa contemplação, essa energia é imperceptível. Sempre que não se

dê a tendência espontânea de todo olho, de colocar a coisa onde se acostumou a ver as coisas colocadas, essa energia, essa sensação de coisa que se precipita e quer buscar sua própria estabilidade, será imperceptível.

MIRO parece haver conseguido essa libertação da moldura nos quadros que pintou antes da guerra de 1939- Essa libertação não é assinalada por uma exclusividade de maneira dentro de suas obras dessa época, e sim, pela frequência sempre maior que se nota no emprego dessa liberdade. É uma libertação não sistemática, interrompida por outras experiências contrárias, em que o artista parece medir-se.



ESSE aspecto da evolução da pintura de Miró — ^{Miró} não-ramo
ficai.

na qual distingo uma continuidade coerente, embora nem sempre uma exclusividade absoluta dentro das fases que constituem a história de seu estilo — me parece perfeitamente compreensível se se tem em conta o caráter não teórico do artista- Mesmo em sua última fase, quando parece estar mais seguro de sua composição, se observarão no conjunto de seus quadros essas oscilações, normais num trabalho que não se baseia em sistemas, isto é, em algo preciso e inalterável .

MIRO não realizou um sistema de composição. Não existe uma gramática Miró. Mais ainda : Miró não só não a formulou jamais como, e estou seguro disso, não possui um • conceito exato do que tènicamente, ou esteticamente, pode constituir sua maneira atual de compor.

MAIS ainda : creio que, mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas- Mas a indi-

cação das leis tradicionais que em tal ou quai quadro êle desobedece, terá alguma utilidade ? Para os que acreditam que sim, deixo a sugestão, sem acompanhá-los porém no exercício, que, de resto, não oferece nenhuma dificuldade.

E li, por mim, creio que não. Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis- Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou de usá-las pelo avesso.

DITO de outra maneira : Miró parte de uma atitude psicológica. E da mesma maneira como a ela se deve atribuir as causas de sua invenção — e isso será o objeto da segunda parte deste ensaio — é a ela que se deve atribuir o desenvolvimento conseqüente que se observa na evolução do estilo de Miró. Na quai, apesar daqueles recuos aparentes e da coexistência de maneiras dentro dos quadros de uma mesma época, existe como que uma luta oculta, mas constante. entre a velha maneira de compor e certos elementos perturbadores que a vão corroendo internamente. Luta que se resolve peia vitória posterior desses elementos, que acabam por se tornar predominantes nas obras que o artista pintou nestes últimos anos.

A libertação da moldura como ponto de partida do trabalho de compor, seguir-se-ia, na pintura de Miró, a exploração — e a consolidação — das possibilidades dinâmicas da superfície. Historicamente, creio que ela data de sua volta à Espanha, durante a última guerra européia, e de seu isolamento em Maiorca. Ali, Miró parece haver encontrado uma disposição de espírito favorável a um demorado diálogo com sua pintura. Demorado e tranqüilo. Mantido nesse plano simples do fazer, artesanal, em que a mão fabricadora, por não estar dissociada da inteligência fabricadora, não necessita criar expressão teórica para sua norma.

Aparece o dinamismo

APESAR da impossibilidade de haver uma gramática Miró, creio que é possível esboçar através de seus resultados objetivos, o que se pode chamar a constante dinâmica que vemos hoje predominar nos quadros do mais recente Miró. Essa constante dinâmica se expressa por um crescente poder da linha e pelo desejo de obter, com sua linha, melodias absolutamente livres das limitadas melodias admitidas pela pintura fundada no Renascimento.

ANTES porém de estudar êsses aspectos objetivos do dinamismo de Miró, deve salientar-se que o artista não parece jamais interessado em realizar quadros obedientes a um plano geral de circulação, grandes painéis em que o percurso do olho espectador seja cuidadosamente previsto e controlado. O dinamismo dessa sua pintura mais recente se caracteriza mais bem pela presença de pequenas melodias dentro do quadro, que o olho aborda por onde melhor lhe parece. Êsses quadros não impõem ao espectador um movimento continuado e único, como é único e exclusivo o ponto a partir do qual pode ser abordada a composição estática).

O que caracteriza seu trabalho, a partir de 1940, é um crescente poder da linha. Uma mancha de côr. uma superfície dentro de outra superfície pertencem à categoria do estático- A atenção para apreendê-las, não é obrigada a realizar um ato temporal. Uma linha, pelo contrário, pertence à categoria do dinâmico e exige, para ser percorrida, um movimento do espectador. O corpo de uma linha pode ser mesmo a expressão de um movimento.

NESTA composição, a linha não é um elemento perigoso como se dá com a composição tradicional, onde ela, se não está dominada, é um elemento dissonante. Nesta composição, a linha é a mola. É não

somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma da contemplação- Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo.

Ai, agora, já o dinamismo não é ilusório como no caso daquela *energia* que Miró se dedicou a criar, ao propor ao olho automatizado, relações contrárias a seu automatismo- Trata-se, agora, de uma sensação real, que pode ser verificada. O que essas linhas vos dão, não é uma ilusão de movimento. Elas vos impõem um verdadeiro movimento.

Evidentemente, esta pintura que exige um discorrer da atenção sobre a superfície, isto é, que exige um novo tipo de contemplação, necessita assegurar-se de que as linhas em que ela se baseia são poderosamente fortes para impor circulação. Porque em caso contrário, isto- é, se essas linhas não são suficientemente fortes como guia, e não obrigam ao espectador esse dinamismo visual, todo o edifício do quadro desmorona.

NA composição estática Renascentista, a linha está deliberadamente empobrecida. Porque sua natureza essencialmente dinâmica, isto é, inimiga, a linha eliminada ou anulada. Basta pensarmos no que os preceptistas chamam *ritmo*. Esse mínimo de movimento é estabelecido segundo minuciosa polícia e

autorizado apenas em algumas poucas formas, simples e débeis já monótonas. Isto é : o ritmo é permitido apenas enquanto não ameaça o estático ou enquanto seja mantido como um elemento acessório, à margem da ilusão de profundidade.

PODE-SE mesmo afirmar que naquela composição se permitem unicamente as linhas plasmadas pelas exigências do estático. São geralmente formas simples, de base geométrica, curvas que sempre se voltam sôbre si mesmas, em desenvolvimentos harmônicos que asseguram o seu próprio equilíbrio- Isto é : são formas em que se anulou, completamente, qualquer excitação ao dinâmico- Quer por se haverem anulado, criando sua própria estabilidade e repouso, quer por se entregarem ao espectador, desde seu primeiro movimento.

PORTANTO, linhas capazes de ser apreendidas instantaneamente. No primeiro caso, porque, havendo criado o seu próprio equilíbrio, se revelam ao espectador mais como massa ou superfície do que como linha; e no segundo porque o olho, que as adivinha desde o primeiro momento, nada encontra que o obrigue a percorrê-las completamente.

A datar desses quadros que pintou na Espanha, vemos que Miró vai abandonando as pobres e repetidas melodias da linha renascentista. Já não é com a

linha elegante ou harmoniosa, formas plasmadas pelas necessidades do equilíbrio, que êle conta. Êle tem de reencontrar a função da linha- Tem de abandonar as linhas onde a contemplação permanece estagnada e entregar-se à criação de novas melodias.

*A linha na pintura
de Miró*

MIRÓ parece haver compreendido perfeitamente a força de sua linha. Observemos os quadros que pintou a partir dessa época. Veremos como são mais freqüentes neles essas linhas soltas; colocadas pelo pintor em posição essencial dentro da obra- Observemos suas formas, essas manchas tão simples — tão limitadas como vocabulário, como literatura — luas, estrelas, circunferências. Podemos notar como se vai fazendo mais e mais poderoso, nelas, seu contorno, sua linha. Essas formas, que em seus quadros antigos eram desenhadas quase geomètricamente, ou melhor, dentro do espírito harmônico da linha Renascentista, em sua versão atual incitam a que as exploremos completamente, em todos os milímetros de sua fisionomia e de seu contorno, mesmo quando não existentes como linha em si, mas como limite de uma figura e de uma mancha. Aí, ainda, é uma luta contra o estático da atenção que vemos em Miró: uma dupla luta, contra o estático próprio da côr e contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e aprendidas de memória.

Ea esse exercício que Miró parece entregar-se. Em seus quadros dessa época, suas linhas aparecem com uma liberdade de destinação que nosso olho desconhecia. Mais do que uma linha, isto é, em lugar daqueles organismos harmônicos e frios, sôbre os quais nossa atenção desusava meio indiferente que nos agradavam precisamente peia indiferença com , que podíamos executar nelas melodias conhecidas, o que nos parece assistir, diante de suas obras dessa época é ao próprio crescimento de um organismo. Assistimos, temos a ilusão de assistir, ao nascimento dessa linha, que parece estar crescendo a nossos olhos acabada de nascer com mil reservas de surpresa.

O que chamei *surpresa* é nelas essencial. Sua linha, a partir dessa época, se vai estabelecendo à medida que a contemplais. Vosso olho não pode prever, absolutamente, a seguinte direção de qualquer desses organismos. Eles parecem recomeçar a cada momento um novo caminho- Parecem burlar-se de vossos olhos automatizados parecem interessados em livrar-se do caminho fatal que vosso olho automatizado, ou vossa mão automatizada de pintor deseja para eles, ao qual deseja condená-los.

ATRAVÉS dessa luta entre vosso costume e sua surpresa
essencial, de cada milímetro essas linhas se

apoderam de vossa atenção. Elas sujeitam vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantêm presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas- Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar nada. O percurso tem que ser feito e isso só pode realizar-se dinamicamente.

**Quando a estrutura
foi pesquisa**

Q os primeiros pintores do Renascimento — inventores do que é hoje a Pintura — eram obrigados a um trabalho de criação eminentemente intelectual. Em teoria, podemos imaginar este tipo de artista. Êle estava colocado diante de um problema permanente que resolver. O mínimo detalhe de sua composição significava *problema*.

Q UER resolver cientificamente (Para êle as idéias de ciência e de arte não se tinham dissociado como posteriormente até se tornarem antagônicas). A criação de uma pintura coincidia, então, com a criação da pintura. Êle ainda não dispunha de uma arte — de uma técnica — e, muito menos, de memória- Era, a sua, uma pesquisa de cada minuto, num campo desconhecido, lúcida e intelectual. Era ainda, e essencialmente, invenção. Posteriormente, passaria a ser descoberto •

A inteligência, eminentemente pragmática, resolve cada problema de uma vez por todas. *Mata* cada problema ao resolvê-lo- Anula o que é pesquisa, convertendo resultados em leis, isto é, em receitas.

DEPOIS o sistema dessas leis, dessa experiência passou a poder ser transmitido. O pintor já possuía então a sua arte. O trabalho de criação era reduzido, da pesquisa de uma solução conveniente, para a aplicação do que se sabe ser a solução conveniente. A lei desintelectualiza o trabalho de criação, já que foi formulada para que esse trabalho não tivesse de se repetir sempre.

O pintor que já não criava uma lei mas aplicava uma experiência recebida de outro, o pintor já artista. vai-se tornando cada dia menos intelectual- Éle. nessa época, já o era, apenas, parcialmente: apenas enquanto a manipulação dessas soluções artísticas continham esforço, aprendizado. Mas à medida em que essas soluções foram sendo mais dominadas, em que o conjunto de regras se foi fazendo instinto e habilidade, sua desintelectualização se foi acentuando.

EVIDENTEMENTE, não existiu aquele pintor inicial, colocado diante de todo um gênero a criar. Mas o artista daquele tempo — e tanto mais quanto recuamos dentro do Renascimento — era obrigado a um trabalho de criação lúcido e minucioso, que exigia a participação inteira de sua personalidade, mobilizada — pelo esforço — no que ela possuía de melhor e mais potente.

COM o tempo, não só o número de cadáveres de problemas, tanto vale dizer : de problemas resolvidos de leis, foi aumentando, como também a freqüência na manipulação dessas soluções. E por esse motivo, se foi criando o hábito dos resultados dessas soluções, seu automatismo. Com o tempo, a transmissão do conjunto de leis que constituía a arte da pintura se foi fazendo menos e menos teórico. Isto é: mais e mais inútil. Talvez o mal das academias, hoje, não esteja na mutilação que possam representar para a livre expressão da personalidade. Talvez seu mal maior esteja em sua meio ridícula inutilidade.

A escola substituiu o Museu; ao trabalho intelectual, a criação intuitiva; à inteligência, a memória. Àquele tipo de pintor intelectual, mais ou menos intelectual segundo sua prática ou a sua época obediente ao teórico não pelo gosto da limitação — como se dá com o acadêmico — e sim porque somente através do teórico lhe podiam chegar as soluções que o problema de seu trabalho lhe propunha, substituiu um tipo de pintor que, sem conhecimento do teórico, com desprezo dele ou mesmo voltado contra êle, termina sempre por encontrar-se com os mesmos resultados. Um tipo de pintor integrado numa tradição, isto é, num automatismo, que lhe advém da impregnação desses séculos de arte anterior contemplados.

EVIDENTEMENTE, a atitude da pintura posterior ao Renascimento não tem sido, sempre, uma atitude conformista. Nela, atitudes as mais violentamente anti-Renascentistas se podem apontar : quanto ao tratamento da côr ou da luz, dos valores, da matéria. (Isto é : tem havido momentos na história da pintura em que ela se manifesta estranhamente sensibilizada em relação a um desses aspectos particulares da tradição recebida. Ela então expulsa todos os cadáveres veneráveis relacionados com tal ou qual aspecto e se entrega, por um momento, a um trabalho de criação absoluta). Mas no que diz respeito à estruturação do quadro nenhuma transformação se verificou. Mais ainda : até o advento dos cubistas todas as transformações têm acontecido absolutamente à margem dos problemas que com ela se relacionam.

A estrutura inalterável

NÃo me parece simples coincidência o fato de haver permanecido inalterável, debaixo das transformações mais violentas, o esqueleto da construção renascentista. A automatização daquela composição não é adquirida, unicamente, pela repetição de maneiras de fazer. Não é só o costume que adquire a mão ao fazer e refazer um gesto, mas o hábito de aparências construídas de maneira uniforme, verdadeiras fôrmas moldeando a visão do homem. É, sobretudo, uma automatização da sensibilidade.

ISTO é : ela se processa num plano estranho ao dos elementos anedóticos de um quadro, sôbre os quais o espectador exerce normalmente sua análise. A composição é um elemento oculto no quadro; sustenta a aparência mas se apaga nela. Serve à aparência. A composição não existe para ser analisada- Teoricamente a composição só deve propor-se ao espectador através de seus defeitos : quando esteja imperfeitamente realizada.

PORTANTO, a composição é recebida sem que a atenção se dê conta. É nesse plano, ero que **a** inteligência não se dá conta, que ela cristaliza em hábito. E é desse plano obscuro de memória, como instinto **que ela** se imporá ao pintor de hoje quando êle dispuser sôbre a **tela** os elementos de sua obra. Porque nesse trabalho não é uma fórmula teórica que dirige o pintor integrado na tradição. É a busca de uma harmonia, de um equilíbrio conhecido, que êle não sabe definir e sim reconhecer- Ao qual êle chegou pela sensibilidade. Que êle não inventa, descobre.

ÊSSE elemento, **a** composição, que deve ter exigido dos criadores da pintura Renascentista o máximo de elaboração intelectual, terminou por ser o mais instintivo dentro dos diversos componentes da pintura. Pode-se mesmo dizer que em todo o quadro há boa composição, isto é, composição Renascentista, equilíbrio;

e que é a presença dessa composição que dá, normalmente, a um quadro, a categoria de pintura. Ela é um elemento que o espectador, mesmo o menos informado, pressupõe, obscuramente.

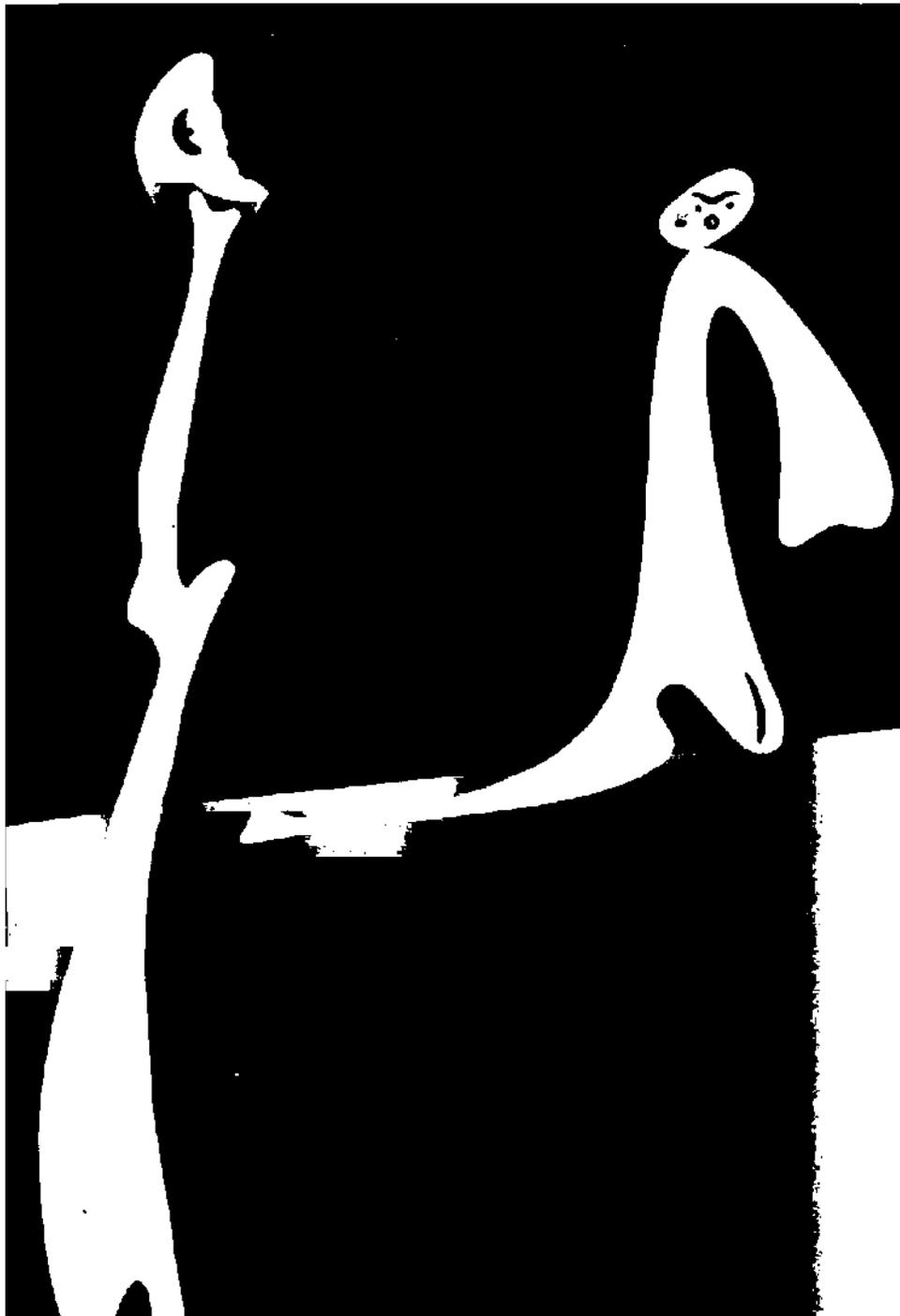
A: FIRMAR isso não significa afirmar que todos os pintores têm sabido, ou sabem, jogar com as possibilidades desse mesmo elemento (como Rafael, Seurat, Lhote). Sim, que existe sempre, mesmo naqueles que não tomam as regras do jogo. como ponto de partida, um certo instinto do quadro, um mínimo de composição capaz de assegurar a estabilidade do olho espectador exigida pela ilusão de terceira dimensão.

SERIA possível a existência de uma atitude criadora contrária a essa ? Seria possível uma pintura voltada contra essa intuição, contra essa memória obscura que parece fazer inevitáveis os gestos da pintura contemporânea ? A obra de Miró me parece uma resposta a essa pergunta.

E

ELA me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar o seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade.

MIRÓ parte, portanto, de uma atitude psicológica. Se conseguimos entendê-la, teremos, a meu ver, a explicação de sua originalidade em relação à pintura posterior ao Renascimento- E, sobretudo, a explicação do processo através do qual essa originalidade se foi consolidando apesar das oscilações próprias a um trabalho que não quer apoiar-se no teórico, e adquiriu uma continuidade perfeitamente conseqüente. Em



todo o caso, absolutamente distinta do simples e ocasional abandono deste ou daquele princípio compositivo tradicional (como em Bonnard, Matisse, Chagall).

EM Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta.

ESSA valorização do trabalho de criar implica, forçosamente, deixar em plano secundário tudo aquilo que — assuntos, anedotas, intenções — constitui normalmente o móvel e a justificação desse trabalho. Em Miró, isso é muito fácil de ser comprovado. Há em toda sua obra um absoluto desinteresse pelo tema, expressado na limitação e mínima variação de sua linguagem simbólica e, sobretudo, no esvaziamento desse mesmo simbólico.

UMA estrela ou uma lua, num quadro, podem pertencer ao domínio do idiomático ou do calígrafo. Mesmo em épocas em que parece mais interessado em fazer uma pintura literária (isto é, em empregar um idioma) é fácil constatar como o pintor vai corroendo internamente seu vocabulário — essa lua ou essa estrela — até deixá-lo inteiramente vazio de

qualquer valor semântico- Não sei se têm pensado nisso os que propõem para essa obra chaves de decifração, como se se tratasse de um volapuque lírico.'

ESSA valorização do trabalho criador como pura atividade implica forçosamente, também, em deixar a iniciativa ao que possa surgir dessa luta entre a mão fabricadora e a matéria dura e irredutível. Aqui está a razão do que se poderia chamar seu experimentalismo, de suas cuidadosas pesquisas com a matéria e principalmente, de sua curiosidade — e capacidade de adaptação — às técnicas gráficas mais diferentes.

MAS, sobretudo, essa valorização do fazer, esse colocar o trabalho em si mesmo, esse partir das próprias condições do trabalho e não das exigências de uma substância cristalizada anteriormente, tem, na explicação da obra de Miró, uma outra utilidade. Esse conceito de trabalho, em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazío inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sôbre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando.

TALVEZ pudéssemos chamar a isso o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico.

XLSSE conceito do trabalho de criação, que acaba resultando, essencialmente, uma luta contra o instintivo, coloca a obra de Miró numa posição muito especial em relação aos surrealistas a que esteve associado em determinado momento.

ESPECIAL : porque se oposta, essencialmente, ao automatismo psíquico que os surrealistas apontavam como norma de criação, é evidente que Miró não parece haver sido estranho ao programa daqueles mesmos surrealistas, de buscar uma arte que pudesse atingir e revelar um fundo existente no homem por debaixo da crosta de hábitos sociais adquiridos, onde eles localizavam o mais puro e pessoal da personalidade .

A originalidade de Miró em relação a eles está em que buscaria realizar de maneira inteiramente diferente essa proposição inicial- A Miró, a seu espírito artesanal, quase, haveria de soar estranhamente a estética antiplástica dos surrealistas, que pareciam interessados em criar um tipo de arte superior e independente dos gêneros de arte, pairando independente

da realização objetiva de uma obra e, às vezes, capaz de existir apesar de uma obra.

SE essa estética — ou mais justamente : essa ética — termina por significar um enorme desprezo pela forma, isto é, pela presença objetiva de uma obra o meio que ela propõe, esse automatismo psíquico significa — e a isso Miró haveria de ter sido mais sensível — um desprezo absoluto pelo fazer, pelo trabalho de criação da obra. Que o surrealismo tenta anular, reduzir ao máximo, submetendo-o ao ditado do espontâneo; ou menosprezar completamente admitindo o frio e amaneirado registro de estados psicológicos ou visões oníricas, realizado posteriormente, dentro do clima de academia.

A Miró, tão pintor, isto é, tão unicamente pintor, ou pintor tão pouco literário, esses tipos de antipintura não devem ter absolutamente interessado. Êle aceitou aquela proposição inicial do surrealismo, mas transformou-a num outro sentido- Êle entendeu-a não como a introdução do subjetivo e do psicológico como assunto da pintura de seu tempo. O que êle aceitou foi a idéia de levar até o campo mais profundo do psicológico a busca de renovação formal a que a pintura se entrega há um século, com uma intensidade somente interrompida nos anos de ascendência dos pintores surrealistas.

ASSIM, ao automatismo psíquico Miró opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal. À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico- Uma atitude de iuta, a sua, absolutamente contrária à atitude de abandono dos surrealistas que, entregues ao puro instintivo, foram encontrar, mais intensos, os hábitos visuais armazenados, a memória.

CONTRARIAMENTE também aos surrealistas, não é uma pintura psicológica, de tema ou de tese, de anedota psicológica, que Miró realiza. Miró sempre quis, e quase sempre conseguiu, realizar pintura. Essa atitude psicológica, a partir da qual ele empreende sua aventura, informa apenas seu trabalho criador, seu processo mental de criação.

JA quem imagine que Miró pinta visões ou registra, plasticamente, estados psicológicos- Já se tem falado até de psicografia, a respeito de sua obra. Entretanto, essas pessoas não se dão conta de que Miró tem pintado, somente, o que até hoje tem sido objeto de representação pela pintura. O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos. Aquela lua ou aquela estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou de estrelas.

O trabalho criador do pintor catalão, que tento me representar tanto quanto esboçar, traz consigo um problema especial- Sua consciência, seu rigor, não se apoia num elemento concreto: a lei, a norma exterior. Quando este elemento está presente, o trabalho da consciência se exerce no sentido, apenas, de uma fiscalização de resultados. E o rigor dessa consciência estará em eliminar ou ajustar tudo o que não se adapte a essa regra ou idéia, sólida, externa ao artista e para êle uma realidade precisa, inalterável- E a qualidade do artista estará na maior atenção com que exerça essa polícia e em sua capacidade de aceitar os despojamentos a que ela o obrigue.

INEGAVELMENTE esse tipo de trabalho pode evitar o espontâneo e o não autêntico. Mas somente até um certo momento. Porque a verdade é que essas formas exteriores, intellectuais apenas enquanto se opõem a uma fácil manipulação, podem ser prontamente transformadas em hábito.

FLAS acabam mesmo sempre por perder esse caráter inicial de disciplina e se transformam em excitante do espontâneo e do instintivo- É possível a uma pessoa acostumar-se a conversar em sonetos camonianos como foi possível ao olho ocidental acostumar-se com as sutis e complicadas proporções da pintura nascida com a exploração da terceira dimensão.

No trabalho de Miró, essa norma fixa de julgamento não existe- Nada existe exterior à sua atividade. Nada a que êle confie seu problema permanente, nenhuma fórmula à qual êle deixe a missão de buscar tal solução, com a qual êle compartia sua criação. Será a sua uma espécie de criação absoluta, em que cada mínimo passo tem de ser realizado. O trabalho de criação de Miró, eu o imagino como o de um homem que para somar 2 e 2 contasse nos dedos. Não por ignorância de sua taboada — como se dá com a pintura infantil. Mas — e nessa capacidade de esquecer sua taboada está uma das coisas mais importantes de sua experiência — pelo desejo de colocar seu trabalho, permanentemente, num plano de invenção ia aritmética.

Se é verdade que a lucidez da criação de Miró não se apoia em leis ou elementos teóricos — a que obedecer ou desobedecer — é verdade também que seu julgamento — e a lucidez não é mais do que o

linda seu intelectualismo

uso de um estado de julgamento permanente — não pode dispensar uma base, um critério de escolha e apreciação. Miró, e nisso êle se assemelha ao artista automatizado de seu tempo, usa, também, o critério de seu gosto, a reação de sua sensibilidade.

MAS somente nessa atribuição, que ambos fazem à sensibilidade da missão de apreciar- Porque enquanto o pintor integrado na tradição trabalha em sua linha até chegar a reconhecê-la, até dar-lhe tal aparência que êle não sabe porque chega a satisfazer-lhe, até colocá-la na linha da tradição e da memória, Miró luta para que em nenhum momento, possa vir a reconhecer, na sua, harmonias obscuramente aprendidas. Isto é : em Miró, não coincidem seu gosto e seu impulso obscuro; o gosto não é nele expressão de cultura, de hábito visual-

ASSIM, o processo mental dessa consciência de Miró é essencialmente negativo. Não é o rigor para reproduzir o visto, para criar variações novas de harmonias vistas, mas uma depuração de todo costume. É a expressão dessa luta que aparece no quadro de Miró- Sua pintura é a expressão desse fazer com luta, desse fazer em luta. Jamais fáceis criações de um homem que tem anulado em si todo o costume e a memória.

Não será difícil compreender-se a natureza dolorosa de um trabalho dessa obra. Para o artista contemporâneo que imaginamos, integrado nessa tradição e aceitando-a inconscientemente, haverá luta e esforço apenas, enquanto não houver domínio e habilidade- Para Miró, essa luta será permanente. Tra-balhar contra seus hábitos visuais não significa anulá-los- Esse esforço para vencê-los terá de renovar-se cada dia. O mínimo gesto criador será necessariamente, para êle, uma luta aguda e continuada.

*Um rigor sempre
mais agudo.*

NESSE trabalho não há, assim, momentos de facilidades em que as coisas se resolvem ajudadas por uma descoberta anterior. Não há soluções que signifiquem uma vitória mais longa que a de um momento- Cada milímetro de linha tem de ser avaliado. Não há, como no trabalho de certos poetas, o equivalente daquela primeira palavra, fecunda de associações e desenvolvimentos, que contém em si todo o poema- A luta, aqui, se dá na passagem de uma a outra palavra e se uma dessas palavras conduz uma outra, em lugar de aceitá-la em nome do impulso que a trouxe, essa consciência lúcida a julga, e ainda com mais rigor precisamente por sua origem obscura.

Ess A atitude equivale a colocar-se permanentemente. não diante de um quadro a criar mas diante da pintura a criar. É uma aspiração a colocar-se num ponto anterior à primeira grafia pelo abandono de toda experiência que significa a pintura que tem

criar como in-
ventar

existido até ele. Não por desprezo dessa experiência ou de seu valor. Apenas para encontrar e explorar em sua obra a virgindade do homem anterior ao primeiro quadro que podia traçar sua linha em condições de absoluta liberdade.

— CRIAÇÃO, portanto, como equivalente de invenção e não de descoberta- Equivalente a uma invenção permanente. Porque o rigor dessa consciência, a única talvez que conseguiu passar da luta contra o ponto de partida da regra, levando-a mais longe, à luta contra o resultado da regra assimilado a ponto de hábito, exerce-se tanto contra esse mesmo hábito, como contra a solução ou a maneira por meio da qual um momento atrás êle conseguiu criar à margem do costume.

C OLOCADO — pela permanente depuração de seus hábitos visuais, através da luta contra o hábito e a habilidade — nesse ponto anterior à pintura, Miró refez a sua em sentido diverso do que realizou a pintura posterior ao Renascimento. Não se pode dizer que Miró tenha desejado — nem mesmo que êle tenha uma consciência teórica disso — realizar aquele tipo de pintura para o qual tentei oferecer uma teoria na primeira parte deste trabalho- O trabalho de Miró busca simplesmente outra coisa : a validade de seus resultados. O que acontece é que

nossos hábitos visuais estavam moldados por mil maneiras de composição estática e fugir a eles significou, simplesmente, fugir ao estatismo.

NA curta conversa de Miró, uma palavra existe : *vivo*, a meu ver muito instrutiva- *Vivo é o* adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade- *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo o caso, expressão de qualidade. Essa palavra ao meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade, e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida mas adormecida.

Éa esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito, e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostumada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesmo : sua capacidade de saborear o inédito, o não aprendido.

A descoberta desse território livre, onde a vida é instável e difícil, onde o direito de permanecer um minuto tem de ser duramente conseguido, e essa permanência continuamente assegurada, não tem uma importância psicológica em si, independente do que no campo da arte ela pudesse ter produzido ?

P. S.

A obra de Miró significa, para a pintura, muito mais do que a aportação de um estilo pessoal; muito mais do que o enriquecimento — afinal relativo, por estagnado — que pode advir, à pintura, da invenção de um formalismo a mais. Ela é também isso; e, infelizmente, é isso, é o que nela existe de estilo individual, que tem levado os críticos a valorizá-la.

ENTRETANTO, ela é também outra coisa. Por debaixo do conjunto de maneiras pessoais que constituem a fórmula — Miró, há uma luta que transcende o limitado alcance de uma exclusiva busca de expressão original. Há uma luta contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a pintura posterior ao Renascimento e que está presente, sem exceção, por debaixo das fórmulas individuais mais contraditórias, exploradas por pintores de hoje.

A obra de Miró é, essencialmente, uma luta para devolver ao pintor uma liberdade de composição há

muito tempo perdida. Não uma liberdade absoluta nem uma angélica liberação de qualquer imposição da realidade ou da necessidade de um sistema para abordar a realidade. É, sim, uma luta para libertar o pintor de um sistema determinado, de uma arquitetura que limita os movimentos da pintura-

ESSA luta dá à história do pintor Miró a continuidade de um sistema e explica certas questões que algumas pessoas conhecidas do pintor não se podem deixar de propor. Explica, por exemplo, porque este homem, em cujos começos se notava tão grande amor à realidade, e em quem se nota, ainda hoje, tão desmedido amor por esse outro tipo de realidade — os materiais humildes de sua arte, dos quais sempre parte — foi levado a um ponto extremo de estilização, de abstração.

DE certa maneira, se pode dizer que o abstrato está nos dois polos do trabalho de representação da realidade. É abstrato o que apenas se balbucia, aquilo a que não se chega a dar forma, e é abstrato o que se elabora ao infinito, aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece. No primeiro caso, a figura é abstrata por ininteligível; no segundo, por disfarçada. No primeiro, se permanece aquém da realidade; no segundo, se nega a realidade.

O

movimento que me parece haver determinado na obra de Miró o que se poderia entender como um desejo de dar caça à realidade, não me parece poder enquadrar-se nessas duas formas de ódio ou desprezo. Nesse homem tão próximo ao que há de mais concreto na natureza e em seu trabalho nesse sólido artesão da Catalunha, é impossível seguir o rastro de qualquer idealismo. Não há nele nenhuma intenção de expulsar o assunto. (Ele poderá, mesmo, vos decifrar qualquer das manchas de seu quadro; êle até parece se manifestar surpreendido de que não as possais decifrar imediatamente).

M

ELHOR se definirá seu caso dizendo que, interessado em criar uma dinâmica para seu quadro — embora nem sempre se tenha dado conta disso — Miró teve de ir simplificando, a um ponto de puros esquemas, o assunto de seus quadros- A estilização abstrata na obra de Miró está determinada pela luta de lograr uma mecânica diferente para a pintura; está determinada pelas exigências desse trabalho que se poderia chamar teórico.

É

esta intenção e, principalmente, os resultados objetivos a que ela chegou, que salvam sua obra de ser um formalismo a mais. Não é necessário que o pintor agora seguro de sua obra mecânica inicie a volta a um assunto e a uma pintura mais largamente huma-

na, independente de tudo o que, por excesso de valorização do indivíduo, mantém a arte — e as artes — estagnada e sem saída possível. Com sua nova mecânica e com a liberdade de composição que logra em sua obra, Miró terá aberto uma perspectiva. E a pintura, quando se lance em uma nova história mais arejada e menos fechadamente individualista, quando empreenda a síntese dos elementos técnicos positivos que há em tal ou qual pintura de hoje. que há nas *pinturas* de hoje (não foi, na verdade, a *pinturas* diferentes, a gêneros de pinturas diferentes que nos conduziu o formalismo atual?), saberá aproveitar o/ exemplo e os ensinamentos do pintor de Barcelona.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)