

LUÍS COSME

MÚSICA
E
TEMPO

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

*Música
História*



OS CADERNOS DE CULTURA

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

LUÍS COSME

MÚSICA TEMPO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

HENRY PURCELL E BENJAMIN BRITTEN

Henry Purcell escreveu "Nove Fantasia" para cordas a quatro partes sem o "baixo contínuo", dedicadas a Carlos II. "Fancy", como era chamada "Fantasia" em inglês, significava, no século XVII, música para conjunto instrumental e foi um gênero favorito da sociedade elegante. Purcell pretendia escrever uma série imensa de Fantasia, porém, o gosto musical do Rei Carlos estendeu-se para outros rumos, e esse mestre deixou de compor nesse estilo.

As "Fantasia", não obstante estarem dentro das mais delicadas obras de Purcell e serem realmente de primeira plana, na música de câmara de todo o mundo, tiveram que esperar duzentos anos para as suas publicações, e só agora começam a ser conhecidas.

Purcell também escreveu uma "Fantasia" a cinco partes no estilo da antiga modalidade chamada "In Nomine", que em lugar das notas, que usualmente formam a base de tais composições, uma única nota, em "Cantus Firmus", é sustentada por um dos instrumentos, enquanto as outras fazem seus desenhos em torno.

Fora desta tentativa, talvez um pouco pedante, Purcell trabalhou por criar uma obra de extraordinária beleza.

"Fantasia" era tradicionalmente o modelo que culminava na música inglesa, mas, com o passar do tempo, tornou-se formal, erudita e limitada a regras. As "Fantasias" de Purcell representam, de uma só vez, sua apoteose e seu fim, sendo a nona a última da série de 1680.

William Byrd, cognominado o Palestrina Inglês, ao lado de Thomaz Morley, verdadeiros representantes do período primitivo do *Madrigal* na Inglaterra — forma musical preferida dos compositores do Renascimento ; que melhor acusa a formação do sentimento harmônico ; que mais evidencia as grandes inovações musicais do século XVI — foram, também, importantes compositores de Fantasias, cujas obras constituem verdadeiro tesouro para a música de câmara antiga.

Embora os ingleses continuem a tradição de seus ancestrais, em gostar das frases musicais calmas e nobremente austeras, esses mesmos ingleses não estão alheios às manifestações musicais, cujos elementos inovadores se colocam dentro de uma linha evolutiva, como uma conciliação entre os conceitos tradicionais e os conceitos renovadores radicais da música moderna.

Uma plêiade de compositores ingleses surge, nestes últimos anos, numa perfeita compreensão desses conceitos.

Ao lado de Arrhur Bliss, Michel Tippett e outros, encontra-se Benjamin Britten, compositor nascido em Lowestoft, em 1913.

É de absoluta importância examinar a técnica usada para reviver um velho estilo, eis porque digno de registro é o Quarteto n.º 2, em Dó, Op. 36, de Benjamin Britten, composto em 1945, em homenagem a Henry Purcell. Trata-se de um Quarteto recente e foi apontado como uma das obras que, possuindo a característica de produzir uma textura tão densa quanto é possível se obter com quatro instrumentos de corda, demonstra também desusada riqueza, vigor e plasticidade do material temático.

A reação contra os preconceitos literários e filosóficos da música fez com que os compositores modernos iniciassem uma extraordinária floração de formas musicais puras, como a Fuga e a Variação.

Britten aliou muito bem, no terceiro tempo de seu quarteto n.º 2, a forma da Variação à música moderna. É laro que esse compositor não se limita a ressuscitar essa forma. Embora utilize os elementos antigos, faz sem considerá-los, como os clássicos, uma condição mais ou menos severa, pelo contrário, deixa que estes elementos criem a sua própria forma, e que adquiram um caráter de absoluta importância. Empregando a modalidade tradicional da Chacona, tratada de maneira estrutural penetrante, Britten relaciona mais intimamente a forma e seu conteúdo. Ao iniciar, no terceiro tempo do quarteto n.º 2, pelos quatro instrumentos, em uníssono, o tema da Chacona, esse compositor mostra com as 21 variações uma predileção e interesse pela Chacona do tipo Barroco. Conserva o ritmo formal característico da Dança, entretanto, estende para nove, em vez de oito, o número de compassos.

Não se tratando, evidentemente, como já disse, de uma pura ressurreição das modalidades da Chacona e da Passacaglia, onde o desejo de observação teórica se sobrepõe à necessidade interior de expressão, mas sim. de obra atual, Benjamin Britten produz, em seu quarteto, uma textura tão densa quanto é possível se obter com quatro instrumentos de corda, demonstrando, desse modo. desusada riqueza, vigor e plasticidade do material temático.

Desistiríamos, assim, com satisfação, da magnificência e grandeza da orquestra pelos quatro instrumentos que constituem o quarteto de cordas, uma das formas musicais mais puras.

BACH, SCHOENBERG E O IMPULSO CRIADOR

Adele T. Katz, autora do livro "Challenge to Musical Tradition". coloca Bach e Schoenberg como começo e fim de um grande período na história da música, e chama a atenção para que antes de aceitarmos as teorias de Schoenberg devemos entender o significado de tonalidade como é manifestado na música de Bach, e reconhecer os princípios que governam a técnica desse mestre. Somente assim poderemos aproximar-nos da música do presente e do passado, com uma mentalidade ampla, sem preconceitos, garantindo a cada época o direito de preservar a sua perfeição.

Bach, pertencendo à categoria dos compositores que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, isto é. criação determinando um ponto de vista formal, onde os processos conscientes intervêm ao máximo, deu-nos com a "Arte da Fuga" uma visão de

todos os recursos técnicos da arte imitativa, como resultado de esquemas contrapontísticos, permitindo, assim, que compreendamos e admitamos, também, os intrincados problemas apresentados pela música moderna.

Aceitemos ou não as premissas sobre as quais o sistema dodecafônico foi construído, devemos reconhecer que Arnold Schoenberg — com exceção de Hindemith — foi o único a organizar suas teorias num sistema concreto e definido, entregando-se às primeiras aventuras em "Três peças para piano" Op. 11 e "Seis pequenas peças para piano" Op. 19, que foram antes negações radicais do que contribuições construtivas. Só a partir de 1915 o compositor austríaco sentiu que era indispensável um princípio positivo ou uma técnica própria, nascendo então uma nova teoria de composição: "a técnica dos doze sons", que representa a primeira aproximação sistematizada de um novo modo de compor.

Se a importância de uma obra musical estivesse somente no impulso criador, de que as técnicas seriam apenas uma manifestação, então o compositor obedeceria à simples necessidade de se expressar, criando suas obras do ponto de vista intuitivo, onde a construção seria integralmente automática. Não obstante o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais — pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo a forma contém sua expressão — eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda.

Para justificar o argumento de que o impulso criador não é o que mais importa numa obra musical,

basta citar por exemplo o terceiro tema da fuga inacabada da "Arte da Fuga" de Johann Sebastian Bach, na qual utiliza as letras do seu sobrenome B-A-C-H, que de acordo com a notação musical alemã o (B) significa Si-bemol; o (A) Lá; o (C) Dó e o (H) Si-bequadro. Bach, utilizando essas quatro notas ou letras, nos mostra como criar uma obra sob o domínio de considerações positivas, determinando um ponto de vista formal, onde os processos conscientes intervêm ao máximo e são levados ao mais alto grau da perícia técnica nas imitações contrapontísticas e colorações harmônicas, provando, assim, que a importância de uma obra musical não reside apenas no impulso criador e sim na variedade do material sonoro empregado, submetido às exigências formais. Bach, colocando as quatro letras de seu nome como tema, cujo equilíbrio se manifesta no desenho, trazendo à harmonia uma qualidade cromática, sob diversos ângulos melódicos, demonstra que uma obra pode ser criada sob o domínio de considerações positivas.

Todo o início de evolução duma Escola, como é o caso da nova técnica de composição de Arnold Schoenberg, caminha necessariamente no sentido de fixação; esta fixação, porém, não é uma finalidade estética, mas uma etapa transitória e necessária para o desenvolvimento do período evolutivo. Quando os elementos sonoros atingem o grau de amadurecimento e de flexibilidade — suficientes para se adaptarem à finalidade estética — começam a afastar-se da objetividade que caracteriza a fase de fixação, e o conceito de Escola se define.

Schoenberg deve muito a Bach a veracidade de suas teorias, embora não esclareça suas funções como um meio de delimitação ou de prolongamento do movimento estrutural, aplica a técnica de inversão (Prolongamento intervalar colocado em sentido contrário) do mesmo modo que Bach as usava nas formas imitativas.

Assim como Bach, representando o ponto culminante na elaboração das antigas formas musicais, foi o primeiro compositor a explorar todas as possibilidades representadas pela tonalidade, assim também Schoenberg foi o único a experimentar e sintetizar suas teorias num sistema concreto e definido.

Ambos, pertencendo à categoria dos compositores que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, onde os processos conscientes intervêm ao máximo, mostram-nos que o mais importante numa obra musical não é o impulso criador, e sim a variedade do material sonoro empregado, fornecendo, deste modo, o melhor elemento formal.

Por isso, tanto Schoenberg como Bach são inovadores.

A TRADIÇÃO MUSICAL FRANCESA

A "Escola de Notre Dame" — grande período da música francesa — é cronologicamente a segunda época importante que se conhece no início da história da música medieval na França. Outro período importante remonta, ainda, ao século XII, em que as grandes linhas monódicas expressivas eram representadas pela exce-

lência de seus poetas cantores, que se dividiam em "Troubadours" (trovadores do sul) e "Trouvères" (trovadores do norte). A "Escola de Notre-Dame" representa o fim de um período de polifonia da *Ars antiqua*.

Quando a França foi invadida pelo italianismo convencional de Rossini e pelo ecletismo de Meyerbeer a *tradição nacional* foi mantida por François Adrien Boieldieu e por Daniel Auber à procura do espírito francês. Mais tarde Saint-Saens e César Franck iniciaram um movimento pró-volta às virtudes da arte musical francesa, formando a Société Nationale de Musique, cuja idéia orientadora era fazer com que as obras dos compositores, editadas ou não, se tornassem conhecidas.

Um marco na história da música francesa, porventura um tanto controverso, ocorreu em 1894, com a fundação de uma Schola Cantorum por Vincent D'Indy, cujo intuito era o de retornar à tradição gregoriana — talvez o verdadeiro folclore francês — combinando o canto gregoriano ao contraponto do século XVI ou ao estilo palestriniano, reatando a música francesa à polifonia primitiva, reunindo, assim, a capacidade de construção da heterofonia gregoriana e do estilo a *cappella*. Vincent D'Indy introduziu, em suas audições, composições dos polifonistas medievais, como obras penetrantes e não como exemplo de arqueologia musical.

Passou como simples acidente na música francesa a influência frankista-wagneriana e nunca obscureceu a clareza nem a sutileza do estilo nas "nonas" anunciadoras das melodias de um Ernest Chausson. A extrema

maneabilidade de seus encadeamentos é a mesma de Fauré, conduzindo as modulações de acordo com a natureza das imagens sugeridas pelo texto e por uma côr evocada.

Encontrar na tradição uma estrutura musical moderna é processo essencialmente francês, portanto, desempenharam grande função as experiências modais de um *Debussy*, pela utilização dos enormes recursos latentes nos antigos modos litúrgicos e populares, pois é a êle que se deve a primeira evasão consciente e deliberada das categorias tonais.

Debussy e Ravel foram particularmente influenciados por uma nova fonte de inspiração musical : a arte exótica do Oriente, base importante do impressionismo francês. A técnica adotada pelo impressionismo francês está em concordância com os motivos exóticos : temas curtos, expressivos, harmonizados por blocos de acordes paralelos; extrema dilatação da substância musical: notas de pedal; acumulações dinâmicas, pon-tilhadas por súbitas explosões de cores instrumentais. Ainda o desejo de encontrar na tradição uma estrutura musical moderna percebe-se em Ravel, pois, êle jamais se afastou dos grandes mestres. Criou a sua música sobre formas tradicionais, sendo delas um desenvolvimento. Com êle a razão, a ordem, e todas as qualidades fiéis aos clássicos retomam uma importância que parecia se terem perdido e nos distanciado do impressionismo, separando o caminho aos iniciadores da transformação iminente às tentativas do século.

Após o excepcional período que vai de César Franck a Claude Debussy, isto é, de 1871 a 1918, a pátria de

Couperin e Rameau parecia não continuar por muito tempo — através da diversidade de tendências, de temperamento e dos critérios — a manter a sua tradição, e apesar do poeta Jean Cocteau pretender determinar as direções gerais de uma nova escola de música francesa, essa mesma tradição se sucedeu, personificada, em parte, no famoso grupo dos SEIS. Grupo que, com Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric e Tailleferre, introduziu novas tendências na música francesa.

Vários compositores contemporâneos prolongam, de certo modo, a tradição musical na França. São eles : André Jolivet, Elsa Barraine, Tony Aubin, Henry Bar-raud, Jean Françaix e outros. André Jolivet é uma das personalidades mais marcantes do grupo "Jeune France", razão pela qual não posso me furtar à citação de um trecho de sua entrevista com o musicólogo português Fernando Lopes Graça: "— A tradição musical francesa, diz êle, é mais que milenária, pois que os primeiros documentos da música francesa que possuímos remontam ao século IX. Em nenhuma época esta tradição se dedignou aceitar as contribuições estrangeiras ou exóticas, sabendo, no entanto, conservar intacta a sua própria linha geral e as suas particularidades etnográficas. De mesmo modo que Debussy e Ravel, que souberam retomar a tradição francesa por intermédio do século XVIII, nós, por nosso lado, voltamo-nos para o grande período francês chamado "Escola de Notre-Dame" (séculos XII e XIII), e nele achamos uma razão mais para restabelecermos as grandes linhas monódicas expressivas, os melismas decorativos e um contraponto que pode libertar-nos das sutis complicações da harmo-

nia moderna. Além disso, este período serve-nos de ponte para as músicas exóticas, de que está muito mais próximo". (1)

Assim, como no período trovadoresco, a música francesa continua a ver-sejar sua imortalidade, anunciando novos rumos.

CHOPIN, O REVOLUCIONÁRIO

Chopin, pela sua absoluta genialidade, não se limitou ao emprego atrevido de dissonâncias, "essa arte da dissonância expressiva" (Jean Aubry) e ao romantismo, senão, foi quem indicou o caminho do modalismo, quem rompeu com o baixo cifrado, indo à fonte eslava buscar uma força e uma vivacidade musicais, com feições mo-dais, que soube genialmente traduzir em sua obra.

A vontade de renovar os conceitos harmônicos é bem evidente. Observe-se, por exemplo, na Mazurca 0.º 15, em Dó maior, Op. 24 n.º 2, o *Míodo lidio* do 5.º modo gregoriano ou seja a escala de Fá com a quarta aumentada, isto é, o Si bequadro, formando portanto um tritom, ou *Diabolus in Musica*, que era considerado, pelos teóricos do século XV ao século XIX. como "o mais perigoso dos intervalos". Observe-se, também, na Mazurca em Dó sustenido menor, Op. 41 n.º 1, ainda a adoção de elementos populares e o uso dos modos litúrgicos : agora o *Dórico*, do primeiro modo gregoriano ou seja o emprego das sextas maiores em escalas menores.

(1) FERNANDO LOPES GRAÇA — *Visita aos Músicos Franceses*, SEARA NOVA, Lisboa. 1948 pág 11.

Assim, como Chopin foi o primeiro a romper com o quadro demasiado estreito da harmonia funcional e a abri-lo, decididamente, à harmonia moderna, do mesmo modo, Schoenberg abandonou técnicas que eram partes integrantes da evolução do sistema de tonalidade, criando uma nova teoria de composição: "a técnica dos doze sons", entretanto, o cromatismo adotado nessa técnica não é o de semitons consecutivos, usado por Wagner, Debussy, Reger e mesmo Chopin, e sim o cromatismo arranjado em estranhos intervalos melódicos, dando especial preferência pelo tritom.

E', todavia, surpreendente verificar que encontramos prenúncios em alguns processos de composição usados por Chopin como parte peculiar da técnica dos doze sons. No conhecido Estudo em Mi-maior Op. 10 n.º 3 (Lento ma non troppo) nota-se o uso constante dos acordes de sétima diminuta, na preparação para a passagem indicada : *Con bravura*, que também é um processo melódico-harmônico. baseado nesses mesmos acordes. Com o uso de três acordes desta categoria obtém-se uma série completa dos doze sons, pois, esses mesmos acordes oferecem as seguintes possibilidades de modulações : cada um, dessa natureza, desempenha o papel de *sensível* para quatro diferentes tonalidades, assim, é fácil se verificar que três acordes de sétima diminuta servirão para doze tonalidades. A aludida passagem pode ser considerada modulatória como também expansão de um membro da progressão estrutural.

E' bem verdade que pretendo demonstrar aqui a técnica pessoal e fundamentalmente revolucionária da

obra de Chopin, e não considerá-lo como pioneiro do dodecafonismo.

O conteúdo substancial da música é sempre o mesmo, apenas as formas se desarticulam e se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior, razão pela qual não será absurdo fazer analogias entre conceitos estéticos relacionados a Chopin e o que pensavam da obra de Stravinski. O musicógrafo e crítico alemão Henrique Rellstab fez o seguinte comentário referindo-se ao criador do Estudo artístico : "O autor satisfaz seu gosto de escrever com afetação e anormalmente com detestável superfluidade. E' incanável, e poder-se-ia dizer inesgotável em suas rebuscas de discordâncias unicamente boas para romper os ouvidos, suas transições forçadas, suas modulações desagradáveis e suas horríveis deformações de melodias e ritmos. Demonstra em todo o momento seu afã do extravagante, especialmente das *tonalidades raras*, das mais anormais posições de acordes e das mais forçadas combinações do dedilhado". (2)

À citação precedente acrescentarei um depoimento curioso, de Carl van Vechten, da noite de 29 de maio de 1913, no Théâtre des Champs Elysées, quando foi apresentado, pela primeira vez, "Le Sacre du Prin-temps" de Igor Stravinski : "Uma parte do auditório foi abalada por aquilo que considerava um atentado blasfemo, destinado a destruir a arte da música; transtornado pela cólera, o público começou, logo que o pano subiu, a assobiar e a fazer em voz alta comentários sobre

(2) PAES DA CUNHA — *Chopin*, Agir, 1947, pág. 352.

a maneira como o espetáculo ia decorrer. A orquestra tocava, sem conseguir fazer-se ouvir, salvo aqui e ali, quando uma leve acalmia se fazia". (3)

As transições forçadas, as modulações desagradáveis e as tonalidades raras, segundo o crítico Rellstab, já foram aceitas como normais pelo público de hoje, e esse mesmo público também já está familiarizado com a música que era considerada indesejável pelo auditório do Théâtre des Champs Elysees, em 1913. Deduz-se, destarte, que a substância da música é sempre a mesma; a conveniente disposição dos meios é que se vai tornando exigente : desde a simples repetição de fórmulas rítmicas até à complexidade do politonalismo; ultracromatismo e atonalismo, características evidentes das manifestações musicais contemporâneas.

A MATÉRIA SONORA EM STRAVINSQUI

E' certo que se não surgissem personalidades excessivamente independentes, no campo da sensibilidade musical, a arte dos sons cairia numa eterna substância sem desenvolvimento. A influência histórica dos conceitos clássicos musicais, sem passar por períodos sucessivos de crescente aperfeiçoamento, geraria um dogma-tismo e, posto em contradição com épocas de crescentes conclusões, criaria um academicismo monótono ou uma escolástica asfíxiante, que tenderia a impedir e condenar a transformação histórica normal.

(3) RÔMULA NIJINSKY — *Nijinsky*, trad. portuguesa de Gastão Cruls, José Olympio, Rio, 1940, pág. 166.

A coerência artística demonstrada nos grandes compositores do passado, há mais de duzentos anos, foi desmembrada pelo politonalismo, que floresceu através do papel desempenhado dentro da harmonia funcional, como meio de intensificação do movimento estrutural. Compreendendo-se, assim, a origem do enfraquecimento tonal tradicional, marcando a evolução da música em Stravinski pela considerável contribuição que ele deu à formação consciente da música moderna. Mesmo depois de Debussy, em que consonância e dissonância passaram a ser noções puramente relativas, pela ruptura da harmonia funcional, pelo paralelismo dos acordes com suas séries ascendentes e descendentes, pela adoção da escala de tons inteiros, com sua conseqüente harmonia de tríades aumentadas.

Na música primitiva, onde o ritmo e uma frágil linha melódica são os únicos elementos, Stravinski tem encontrado material para criação de novas e complexas obras. André Schaeffner nota um grande parentesco harmônico entre o "Sacre du Printemps" e a música primitiva chinesa. É natural que na música chinesa, pela falta de progressão aparente, exista uma certa monotonia, ao passo que em Stravinski cada estilo é combinado com uma certa técnica e adaptado a um plano definido.

Uma das determinantes da música de Stravinski e o surpreendente, a princípio, é a abundância de ritmos variadíssimos, que reúne valores, em números diversos, em grupos que formam um todo claramente articulado, fundindo-se, às vezes, à música nacional de outros países.

No octeto para instrumentos de sopro Stravinski termina o último tempo com uma autêntica "toada à moda paulista", onde se encontra uma pureza e um perfeito equilíbrio, que não nasce do material empregado, mas da submissão desse mesmo material às exigências formais.

Em Stravinski a matéria sonora, tomando corpo e formando-se por si própria, concebe uma emoção específica. Na "História do Soldado" a liberdade rítmica manifesta-se no mais alto grau e consegue quase completa autonomia. A percussão harmônica, nessa obra, vem a ser uma das linhas da polifonia que, a despeito da dissonância do arrojado contraponto, estabelece um fundo harmônico, bizarramente invariável. Não só na variedade rítmica, como na arte de empregar as diversas tonalidades, caracteriza-se a música desse mestre. No "Tango" — na mesma obra — a passagem escrita para violino e clarineta vem a ser bitonal, pois o violino toca no tom de Si-bemol menor, enquanto que a clarineta executa a sua passagem no tom de Lá maior, o que, aliás, resulta em excelente efeito.

Partindo-se de um ponto determinado se verifica que cada época tem sua sensibilidade, cabendo aqui a citação de um trecho do livro "História da Evolução das Formas Musicais" do musicólogo alemão Paul Bekker : "... Uma opinião muito espalhada é a de que a música moderna vai por um mau caminho. Faz-se a sua comparação com a música de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, Como se reconhecia que esta música era bela e a música moderna soa de maneira inteiramente diferente, tira-se a conclusão lógica de que a música moderna não

é bela. Não se toma em conta a influência da lei do menor esforço do ouvinte, esquece-se que há de contar com a relatividade da idéia de beleza e com a variabilidade dos elementos que a compõem. Esquece-se que Bach, Haydn, Mozart e Beethoven eram tão modernos para o seu tempo como os compositores de hoje para o nosso. Esquece-se que não é arbitrariamente, mas por necessidade, que os novos músicos fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem homens diferentes dos seus antepassados; outro amálgama de sensações germina e vive neles e a força criadora da vida age precisamente sobre esta mentalidade diferente". (4)

Tem-se procurado saber até que ponto Stravinski permanece fiel a si mesmo em suas obras. Às vezes se me afigura que o empobrecimento voluntário do material sonoro existe, apenas, em benefício do estilo, que para se afirmar dentro de sua absoluta pureza, precisa, exatamente, se libertar de toda a riqueza da inspiração à qual esteve anteriormente ligado. Com Stravinski a matéria sonora mais banal e até certo ponto mais indeterminada pode oferecer o melhor elemento formal, uma vez que o estilo permita provar bastar-se a si mesmo. Dentro desse estilo se exprime a coerência dum pensamento organizado, em torno de uma opinião fundamental e Stravinski nos dá a prova disso, visto que, à mais espontânea idéia que anime e inspire as suas

(4) PAUL BEKKER : Musikgeschichte als Geschichte des musikalischen Formwandlungen, tradução francesa. *La Musique*, Madeleine Cohn, Payot, Paris, 1928, pág. 217.

composições, êle lhe assegura, até os seus mínimos detalhes, essa coerência perfeita.

JAZZ E MÚSICA ERUDITA

Afora a direção que o jazz imprimiu à música erudita encontram-se sinais do seu influxo direto em compositores como John Alden Carpenter (1913) no *Concertino* para piano e orquestra, em ritmo de *Ragtime*; em Erik Satie (1917) no seu bailado *Parade (JRagtime)* du paquebot); em Stravinski (1918) no seu *Ragtime*, movimento para violino solo, da *História do Soldado*, onde a liberdade rítmica manifesta-se no seu mais alto grau e consegue quase completa autonomia, e no *Ragtime* para 11 instrumentos; no bailado *Le Boeuf sur le Toit* (1920) de Darius Milhaud, em ritmo de jazz ; em Paul Hindemith (1922) na *Suíte* para piano, movimentos : *Shimmy* e *Ragtime* ; em o *Jazz de Daniel* para conjunto e voz, de Louis Gruenberg (1924); em Arthur Honegger (1925) no *Concertino* para piano em ritmos de jazz ; na ópera *Jonny spielt auf* (Shymmy--Blues-Spiritual) de Ernest Krenek (1925-26); em Aaron Copland (1926) em seu *Concerto* para piano e orquestra (Charleston e outros ritmos de jazz); na *Sonata* para violino e piano, segundo movimento em *Blues*, de Maurice Ravel (1927); e em Constant Lambert (1928) no seu *Rio Grande*, para vozes e orquestras em ritmo de Jazz. Isso para só falar de alguns dos mais representativos compositores deste século.

A propagação da parte rítmica, a que a música erudita deve tanto do seu enriquecimento, que é alen-

tado pelo valor dos instrumentos de percussão, deve-se, é bem verdade, à influência da música negro-africana e negro-americana que, por meio do *jazz*, criou uma nova textura à velha música européia, já um pouco fatigada de exprimir as mesmas fórmulas ritmo-melódicas.

Em *La Création du Monde*, de Darius Milhaud, verificam-se também propagações do *jazz*, por exemplo : na parte que representa o sortilégio primavera dos deuses Nzamé. Mébère e Nkwa, num fugato a três partes — sobre o acompanhamento de instrumentos de percussão — o ritmo e a estrutura do *sujeito* são procedentes da intercepção do *jazz*, contudo conservam, ao mesmo tempo, as características de um tratamento acadêmico. Rigorosamente analisado: o *background* em percussão sustenta uma atmosfera densa; as variações do *jazz* sugerem um idioma negro estilizado e o contraponto fornece o princípio de confluência ao desenvolvimento. Nesta passagem Milhaud emprega um canto negro, provavelmente para obter, com o *back-ground*, uma atmosfera soturna, porém, acho que não foi propósito do compositor, ao escolher esta melodia, conceder apenas o idioma do *jazz* à construção plástica de *La Création du Monde*.

Outra inovação que trouxe o *jazz* foi o enriquecimento dos timbres puros, originada pelo tratamento de seus grupos que sobrepõem : saxofones, clarinetas, trompetas e trombones sobre a estrutura rítmica do piano, banjo e bateria. O colorido simples ou variado desses novos timbres trouxe também uma grande originalidade, de que a música erudita se tem aproveitado muitíssimo.

No artigo intitulado : *Jazz-band*, Hugo Riemann observa com muita propriedade : "Pode-se considerar o *jazz* como um dos fatos musicais mais importantes da época moderna, e que não se limitou unicamente aos domínios da dança e da opereta : criado pelos negros da América, já para acompanhar as danças do tipo *fox-trot*, já para fazer desabrochar instrumentalmente expressões líricas negras, tais como as que contêm vocalmente no *ragtime* ou no *spiritual*, o *jazz* fundiu conjuntamente elementos melódicos e harmônicos pro-vindos da Europa (italianismos, música russa, Grieg, Franck, Debussy, etc), um folclore e uma rítmica indígenas, a orquestração européia (exceto o uso do banjo e uma maneira acintosa de percussão) sobre a qual se exerceu o poder deformante, a invenção caricatural dos negros. Ora, esta síntese de elementos europeus e negros operada em terra americana e por iniciativa diversa de músicos de língua inglesa (desde os negros até os judeus da América) foi a tal ponto que, graças à novidade de seus acentos e à riqueza de seus ensinamentos, exerceu, por sua vez, uma influência das mais profundas na música européia: sincopação, técnica renovada de certos instrumentos (piano, trombone, trom-peta, saxofone, violino, a própria voz, a bateria), regressos a certos processos harmônicos e uma forma de debussismo (nonas, etc.)". (5)

O *jazz* manifesta-se com o aproveitamento dos elementos: melódicos e rítmicos, e não somente a parte

(5) HUGO RIEMANN — *Dicionário de Música*, 3.^a edição, Payot, Paris 1931.

rítmica é sincopada, como também a parte harmônica apresenta antecipações e retardos em síncopas. Vindo daí os bizarros efeitos aplicados ao *jazz* que tanto agradam aos ouvidos da geração moderna.

Se é evidente o rendimento harmônico e orquestral do *jazz*, o mesmo não se pode dizer do seu rendimento melódico-estrutural, porque o maior desacerto de que o *jazz* padece é o do arranjo. Os meros fazedores de arranjos adaptam ao *jazz* as mais conhecidas e vulgares canções, desvirtuando, assim, o verdadeiro sentido, de que a música erudita deve tanto do seu enriquecimento.

MÚSICA ATONAL

Atonalidade — rigorosamente ausência de tonalidade — é uma expressão repetida, porém indeterminadamente aplicada às composições contemporâneas e, por isso, tem manifestado as mais contraditórias opiniões.

Cita-se muito : música atonal, cromatismo diatônico, música serial, técnica dos doze sons. Assunto atraente, sem dúvida, mas, segundo me parece, nem todos conhecem e mesmo confundem a palavra atonal com a técnica dos doze sons ou dodecafonismo, como o próprio Schoenberg prefere chamar ao seu sistema de compor.

São compositores atonais: Schoenberg, Stravinski, Hindemith, Villa Lobos e outros, portanto, torna-se de utilidade saber qual a diferença entre *atonalidade* e o sistema *dodecafônico*.

Será precário esclarecer o significado de *atona-lidade* sem prévia observação sobre o termo oposto: *tonalidade*. A palavra tonalidade deve ser interpretada no seu sentido ortodoxo, isto é, indicando o vocabulário regular da harmonia funcional, que é colocada sobre as funções tonais de tônica : acorde do primeiro grau; de dominante: acorde do quinto grau e de subdominante : acorde do quarto grau-

Toda a coerência musical tradicional, emanando da formação da melodia às progressões harmônicas, permanece nesse modo tonal clássico.

Assim, a palavra *tonalidade* é compreendida no seu mais amplo sentido, que inclui qualquer música em que centros tonais são ainda encontrados, logo, *atonalidade* significará, é claro, ausência ou abandono do princípio tonal clássico, evasão dos quadros da harmonia funcional, e indicará — como realmente deve indicar — um rompimento ainda mais radical com o sistema ortodoxo. Contudo, por contraditório que pareça, é perfeitamente possível escrever música com desprezo às relações tonais, sem ser, ainda assim, evitado ligações entre outros centros tonais.

Atonalidade e harmonia não são dois processos opostos, adversos ou contrários. *Atonalidade* significa : abandono da harmonia funcional. Não determina inexistência de formações sonoras. O equívoco está, ao que se me afigura, na própria expressão a - *tonalidade*.

Apresentando esse esclarecimento como ponto de partida, ocorre agora a segunda proposição : a *técnica des doze sons*-

O sistema dodecafônico emprega a escala dos doze sons; que consiste nos doze sons da escala diatônica e mais os cinco sons resultantes da alteração cromática.

Com o intuito de prestar melhores esclarecimentos, farei uma pequena exposição dos princípios básicos da técnica dos doze sons :

a) o sistema é baseado na colocação arbitrária dos doze sons cromáticos, denominando-se de forma fundamental ou série dos doze sons, formando, assim, uma composição ou grupo de composições;

b) num trecho musical, assim descrito, a forma fundamental é usada para a formação de todos os elementos da composição; (melodia, acordes, motivos, temas) de tal maneira que o referido trecho forme um inquebrantável encadeamento de combinações consecutivas da forma fundamental.

c) qualquer um dos sons das séries pode aparecer simultaneamente;

d) transposições dos sons reais das séries, para as oitavas agudas ou graves, são permitidas:

e) as séries podem tomar qualquer forma rítmica;

f) são três as formas derivadas da forma fundamental :

1) *Inversão* (Progressão intervalar colocada em sentido contrário à forma fundamental);

2) *Forma retrógrada* (A forma fundamental colocada de trás para diante, isto é, da última à primeira nota);

3) *Inversão retrógrada* (Progressão da inversão da forma fundamental e colocada em sentido contrário);

g) a forma fundamental e cada uma das suas derivativas podem ser transpostas onze vezes (Transposição), de maneira que, cada forma fundamental pode iniciar com qualquer um dos doze sons. Cada uma das 48 formas fundamentais, assim obtidas, pode ser usada simultaneamente à maneira indicada no item *b*;

h) cada uma das formas fundamentais pode ser dividida em diversas vezes, contanto que a progressão dos sons seja feita idêntica à linha da forma fundamental;

i) repetição dos sons, ou grupos dos mesmos, das séries, é permitida condicionalmente.

Eis, em poucas linhas, os princípios básicos da técnica dos doze sons, imaginados por Arnold Schoenberg.

Existem compositores que nunca usaram uma só maneira de compor: diatônica, cromática ou neoclássica, sem exclusão das outras. Nicolas Slonimsky, na introdução do livro : *The Book of Modern Composers*, diz o seguinte : "Aaron Copland, por exemplo, combina com muita arte a técnica harmônica de construir por terceiras — que é a essência da tonalidade — com a técnica de quartas consecutivas, que subsequenteiramente conduz à atonalidade- Hindemith baseia sua técnica no Tom-central, em que gravitam todos os elementos melódicos e harmônicos, resultando num curioso equilíbrio tonal, sem dependência evidente de uma tonalidade preestabelecida". (6)

(6) DAVID EWEN — *The Book of Modern Composers*, Alfred A. Knopf. New York, 1945, pág. 16.

"A primeira impressão harmônica que resulta da análise das obras de Vila Lobos, a partir de 1913" — diz Lorenzo Fernandez, no seu ensaio: *A contribuição harmônica de Vila Lobos para a música brasileira* — "é a de uma grande instabilidade tonal, prenunciando um espírito ávido de renovação e rico de sensibilidade, fazendo antever a sua tendência para a bitonalidade e mais tarde para a politonalidade, tendo em alguns momentos atingido a atonalidade". (7)

A escala dodecafônica encaminha a unidade das séries, — segundo um complexo tonal, que nada tem em comum com os antigos princípios da harmonia funcional — para uma forma inteiramente matemática, cujo emprego sugere música extravagante, anti-expressiva e cerebralista, música baseada apenas no jogo de valores dinâmicos ou de quase mensuráveis combinações contrapontísticas.

MUSICA E CINEMA

Admitamos ou não o argumento de Stravinski: "*A música é uma arte por demais elevada para que possa ser utilizada em função das outras artes*", devemos considerar que a música é para o cinema, como para o teatro — não apenas servindo a este ou àquele — uma forma completa de expressão, mantendo uma perfeita

(7) LORENZO FERNANDEZ — A contribuição harmônica de Vila Lobos. (In Boletim Latino-Americano de Música — Tomo VI, Ano 1946, pág. 285.

unidade entre a autonomia e a variedade de seu elemento .

A música aplicada ao cinema resolve os problemas do ponto de vista da sua utilidade, com largueza e liberdade, quando existe perfeita coerência. Não só a música anima a fotografia, como caracteriza certas situações humanas e sociais ; cria certa atmosfera idílica ou trágica; determina, por combinações rítmicas, certas seqüências. Enfim, a música se apresenta como elemento expressivo.

Deve-se fugir, é claro, das possibilidades de compor música a "Mickey-Mousing", cujo ritmo acústico é condicionado ao ritmo ótico da narração. Max Steiner, por exemplo, tem um certo fracasso por essa maneira de compor, que se associa muito com os desenhos animados de Disney, porém, torna-se desastrosa nos filmes em que seria preciso conciliar o excessivo dinamismo da arte cinematográfica com as exigências da unidade formal da música.

Agregarei ao exposto uma observação de Massimo Mila:
"La verità di questa asserzione si è potuta constatare di recente a propósito del film cecoslovacco "Sirena" la cui bellissima partitura musicale, dovuta al musicista Boris Vian, è giustamente premiata alla Mostra veneziana del 1948, consiste di musica tutt'altro che facile, e probabilmente senza il sussidio figurativo non verrebbe al riso ed alla disapprovazione non solo un pubblico indifferenziato come quello del cinematografo, ma anche un pubblico di ascoltatori abituali di concerto.

Invece, unita alia immagine, agisce su tutti come un elemento vitale ciei dramma cinematografico". (8)

Aliás, para verificarmos a grande importância conferida à música no cinema sonoro, basta examinarmos o que se pode obter com uma orquestra sinfônica e coro ou com apenas uma voz, ou mesmo com poucos instrumentos solistas.

A despeito do argumento de Stravinski acho que a sua obra *História do Soldado* une-se bem ao campo cinematográfico neo-realista. Nesse trabalho o agrupamento instrumental composto de clarineta, fagote, trom-pete, trombone, contrabaixo, violino e bateria é o elemento que se nos afigura estéril, entretanto, o valor transcendental da obra manifesta-se no mais alto grau da polirritmia : e de maneira invulgar a música alcançou a mais perfeita unidade, exprimindo o essencial, sem lançar-se a artificios excessivos e a exterioridades.

Existe na música aplicada ao cinema uma função integrativa, um grande valor evocativo e uma insofismável força de expressão. Tudo depende da linguagem empregada pelo compositor, que deve transmitir, de um modo pessoal, toda a experiência do campo sonoro, assim como as novas pesquisas orquestrais, de um ponto de vista criativo, proporcionando, deste modo, novos caminhos.

Segundo Gino Marinuzzi J., o compositor cinematográfico deve ser apoiado em 6 itens que são os seguintes :

(8) *La Musica nel Film*, Bianco e Nero Editore, Roma, 1950, pág. 52.

- 1) o compositor terá, no mínimo, dois meses de prazo para o seu trabalho musical;
- 2) o compositor terá o seu trabalho bem remunerado ;
- 3) o compositor terá plena liberdade de interpretar o filme que deve musicar ;
- 4) ao compositor não será feita nenhuma imposição : ao contrário, dar-se-á plena liberdade, o que resultará numa garantia mútua à colaboração;
- 5) o compositor exigirá uma perfeita coordenação entre a parte musical e a parte falada;
- 6) o compositor não permitirá que o material sonoro venha imperfeito em um único fotograma e sem a sua respectiva autorização.

Somente assim é lícito assegurar ao compositor a possibilidade de trabalhar livremente e empregar meios ou aproveitamento do estilo da música contemporânea. Somente assim poderá a música aliar-se, com todas as garantias de êxito, à mais recente expressão sonora do nosso tempo.

Não se impõe fixar a música aplicada ao cinema em certos limites : em música clássica ; romântica ; impressionista ; dodecafônica ou politonal, e sim fundi-la em um todo consistente, pois é certo que a expressão diatônica tanto pode conduzir-se ao domínio politonal como não deve excluir-se do cromatismo atonalista e dos demais sistemas.

A música não deve existir apenas do ponto de vista do simples efeito sonoro, mas, sobretudo, devemos considerá-la como algo artístico e poético : fator construtivo para o levantamento do seu nível estético.

FOLCMÜSICA

Além da afirmação nacionalista das escolas italo-franco-germânicas, na segunda metade do século XIX, os compositores dos outros países, que até então se incorporaram a elas, para serem nacionalmente descaracterizados, começaram a refletir a alma étnica de suas terras.

Baláquiev arregimenta com Borodin, Mussorgski, César Cui e Corsákov o "Grupo dos Cinco", tentando formar uma *Escola Nacional* — em oposição ao italia-nismo convencional, que reinava no país dos "Barqueiros do Volga" — cuja idéia orientadora, tão nacional quanto romântica, era considerar o folclore como fonte autêntica de inspiração.

As considerações étnicas, demonstradas pelo "Grupo dos Cinco" foram geradas, também, por uma certa tendência ao estranho e ao pitoresco; mesmo porque Chopin já investigara a inspiração pátria, indo à fonte eslava buscar uma força e uma vivacidade musicais, com feições modais, que soube genialmente traduzir em sua obra.

Essa fonte de inspiração musical define um ambiente, um clima próprio ao crescimento do talento inventivo e se vincula à cultura civilizada, de modo que as obras mais livres não se tornem excessivamente regionais ou extravagantes.

Às vezes se me afigura leviano o juízo de atribuírem a mim o título de antifolclorismo ou que eu detesto o folclore. Creio que este equívoco nasceu de uma monografia de Vasco Mariz *Figuras da Música*

Brasileira Contemporânea, num trecho em que o autor escrevendo a meu respeito diz o seguinte: ". . . Assim como Duparc, o músico gaúcho destrói, sem piedade, as composições que não lhe agradam *in totum*. Detesta o folclorismo direto, preferindo criar ambientes populares a harmonizar temas alheios". (9)

Eis o que se pode chamar de verdadeiro engano, porque, a meu ver, o autor ao referir-se a folclorismo direto — no trecho acima citado — quis evidenciar que o uso do material folclórico não é limitado à introdução esporádica ou à imitação de velhas melodias e mesmo ao seu uso temático arbitrário em obras de tendências internacionais.

Compreendeu muito bem Paulo Guedes — compositor e crítico gaúcho — quando escreveu sobre o meu bailado "Salamanca do Jarau", em que emprego o motivo do "Meu Boi Barroso" — canção tradicional do Rio Grande do Sul — diz êle: ". . . Primeiro as trom-pas, depois o corne inglês, as trompetes e as cordas cantam fragmentos melódicos do "Meu Boi Barroso" *leit-motiv* de toda a obra. Alternando com rápidas figurações das flautas, oboés e clarinetas, que tanto brilho e fluidez emprestam à orquestra, células ritmo-melódicas desta canção são expostas pelos vários timbres. Mas note-se, não se trata apenas de citação textual. Não é o tema *popular* que é exposto, mas *idéias musicais nele orginadas*. O compositor apropriou-se da "motivação" temática para mediante trans-

(9) VASCO MARIZ: *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1948, pág. 53.

formações múltiplas, plasmar obra artística significativa. Disseminados por toda a partitura,, como parte principal, às vezes, vezes outras modelando a estrutura das vozes secundárias, tais motivos asseguram a perfeita unidade da obra". (10)

Vaughan Williams — o mestre inglês — diz que: ". . .Cerca de três quartas partes das obras de Bach são construídas sobre melodias populares. Nem todas estas melodias são, efetivamente, canções populares no sentido técnico da palavra, visto que muitas delas são adaptações de melodias tradicionais". (11)

Às citações precedentes acrescentarei mais uma interpretação do compositor mexicano Carlos Chaves: ". . .somos criaturas do nosso solo e, enquanto vivemos nele, a arte que vem de outras criaturas da mesma terra é a que sentimos mais de perto. Com isso quero dizer a coisa mais natural: o povo chinês gosta, em primeiro lugar, da música chinesa- No entanto, quanto mais universal se torna o povo maior interesse tem pela música de outros povos. Mas, por maior que seja o interesse do público alemão pela música italiana a música alemã, não deixará de existir como tal. O compositor culto, possuidor de uma inteligência desenvolvida e de uma sensibilidade complexa, faz sua, naturalmente, a tradição dos compositores cultos de todas as épocas e países. Toda a cultura é sensível às

(10) PAULO GUEDES: *Salamanca do Jarau* (In *Provincia de São Pedro*, n.º 3, dezembro 1945, pág. 92).

(11) VAUGHAN WILLIAMS: *National Music*, Oxford Uni-versity Press, London, 1935, pág. 89.

influências estrangeiras e longínquas, mas as absorva lentamente e as transforma de acordo com a sua própria sensibilidade..." (12)

Pelo exposto verifica-se que eu não detesto o folclore, tão simplesmente acho que o seu uso não deve ficar limitado a um simples aproveitamento dos ritmos e cadências e sim a uma elaboração musical desses elementos populares. Seria mesmo absurdo se tal não fosse o meu pensamento, pois, basta recordar a formação popular na "Ars Nova" italiana e francesa do século XIV, e ainda a influência popular na ópera italiana.

MÚSICA E PINTURA

Como outrora aconteceu à pintura, de Giotto (que rompendo com o estilo convencional da época, deu o primeiro impulso ao naturalismo do desenho e da côr) a Masaccio (no achado dos seus processos e nas tentativas para a participação de seus recursos) a música fixou-se na Itália, durante século e meio, de Palestrina (que reuniu a capacidade de construção dos polifonistas flamengos, terminando, deste modo, com a invasão de melodias e contrapontos profanos, que se vinham infiltrando na música sacra) a Pergolesi.

E' no começo do século XVIII, de Scarlatti, Mar-cello, Handel, que a pintura fenece na Itália e que, no apogeu da indolência política, florescem os costumes

(12) CARLOS CHÁVEZ: *Los Compositores y la Tradición Nacional* (In Boletín de la O.S.M., México, n.º 2, págs. 25-6).

sensuais criadores de uma corporação de belas senhoras com gorgeios à ópera.

A Alemanha, ao atingir a consciência de si mesma, consegue manifestar a grandeza e severidade do sentimento religioso na música de igreja de Johann Sebastian Bach que se apresenta, sem dúvida, como estado máximo ao desenvolvimento das formas contrapontísticas. Apesar do formalismo, na música desse mestre, nós verificamos o caráter distintivo da música moderna; pela ação harmônica e brilhante da matéria sonora; pelos meios da técnica empregada nas formas instrumentais; pelas inspirações harmônicas encerradas no contorno contrapontístico.

Tal como no século XIV, quando a pintura sofreu o abalo da ampla renovação da inteligência que se chamou *Renascença*, a Áustria produz Haydn, Gluck, Mozart, e a música se torna cosmopolita e universal, muito próximo à grande agitação que se chamou Revolução *Francesa*.

Parece que a pintura não pode existir e nos emocionar se ela não for tocada por: *un grand mouvement d'ensemble auquel participent d'autres mouvements plus cachés, tributaires du premier*, como diz Marcelle Wahl, em sua obra: *Le Mouvement dans la peinture*. (13)

Toda a matéria do quadro se realiza de acordo com o movimento dado objetivamente, o que impõe sua força ao ato da contemplação. A pintura, como a música, obedece a uma regularidade de curvas sinu-

(13) MARCELLE WAHL — *Le Mouvement dans la peinture*, pág. 10 (Alcan, Paris. 1936).

sóides — que desperta a sensação rítmica. São linhas que dançam, segundo os preceitos da mais perfeita harmonia, desenvolvendo-se dentro do tempo-espço. Mas este ritmo contém em si uma fração importante da individualidade estética e não deve ser confundido com o que se chama a *maneira*. O *maneirismo* é considerado uma manifestação inferior de arte : quando um artista se limita a reproduzir a natureza, revestindo-a com superfluidades dum *maneirismo* agradável, não sai do campo inferior da arte, revelando assim pobreza criadora.

O ato criador, tomando consciência de si, não se experimenta no plano da reflexão teórica, podendo o artista trabalhar à fantasia de sua intuição sem o necessário conhecimento claro das diversas possibilidades ou de uma escolha pretendida entre a estética exigida na história do pensamento artístico. E' o que se observa entre certos artistas modernos : uma espécie de divórcio entre a estética interior que os governa e aquela que eles pretendem realizar.

Quando contemplamos um quadro, nosso olhar oscila, demorando-se continuamente, de um lado ao outro, num mesmo trajeto de repouso. Esta oscilação entre pontos fixos; esta eterna volta ao mesmo lugar; este equilíbrio estático — determinado pelos valores entre si e em relação ao todo — são os elementos característicos da obra pictórica. Há muitas observações a fazer sobre a objetividade e a evidência do movimento na pintura. As curvas sinusóides, tão fluentes quanto o ritmo musical, criadas de um ponto de vista da pintura, mesmo se formadas pela imaginação do observador,

seriam, segundo Marcelle Wahl : *mélange de ce qui est sous nos yeux et de notre sens profond du rythme éveillé par sa présence incomplète.* (14)

Assim como a pintura (que procurava estampar impressões sobre coisas reais, escolhendo como tema paisagens e a vida cotidiana e que simbolizava a alegria da luz usando cores brilhantes) nasceu do movimento *impressionista* com Manet, Renoir, Monet, Pissaro, Sisley e Degas, indo até aos *expressionistas* : Kandinsky e Kokoschka (cujo movimento surgiu para indicar uma completa inversão de idéias, isto é, mudança das *impressões* obtidas do mundo exterior para a *expressão* do mundo interior, ou melhor, do eu *subconsciente*, no sentido psicológico), assim também a música (cuja coerência demonstrada nos grandes compositores do passado foi desmembrada pelo *impressionismo, politonalismo e cromatismo*, que floresceram através do papel desempenhado dentro da tonalidade tradicional), marcou a sua evolução em Debussy, Stravinski e Schoenberg, pela considerável contribuição que eles deram à formação da música moderna.

Cabe, portanto, ao compositor ou ao pintor estudar os fundamentos de sua arte, porque sendo a fonte do pensamento artístico uma volta aos seus princípios, manifestar-se-ão sempre novas possibilidades, surgindo, com esses mesmos fundamentos, uma nova lógica do pensamento artístico, nascida essencialmente da arte.

(14) Id. *Ibid*, pág. 16.

CONVICÇÕES ESTÉTICAS

Não é arbitrariamente que os compositores contemporâneos escrevem de maneira diversa dos seus antepassados .

A substância da música, já disse, é sempre a mesma, apenas as formas se desarticulam e se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior. A justa disposição dos meios é que se faz exigir : desde a simples repetição de fórmulas rítmicas até a complexidade do politonalismo, atonalismo e ultra-cromatismo, características evidentes das manifestações musicais contemporâneas.

Assim, o argumento generalizado de que existe falta de coerência no conceito de tonalidade da música atual, parece-me rigoroso demais para ser artisticamente exato, porque relações técnicas, no sentido musical, não significam relações no sentido silogístico, e sim uma questão de intenções por parte dos compositores contemporâneos. Se esses compositores adotam novos processos musicais, enriquecendo, assim, as suas obras, é porque esses elementos correspondem a uma real necessidade de traduzir os seus sentimentos musicais, o que é evidente a qualquer músico de mentalidade ampla.

Paul Hindemith, em sua entrevista com Howard D. Lavid, no "Etude", observou: *"Social changes, politics, and war may affect the composer's life, as they did the lives of every master from Palestrina to the present day. But just as the spring continues to flow and the trees and flowers throughout the world continue to*

bloom, so more and more will music continue to be created".
(15)

Seria inevitável que o mundo atual, com os seus conflitos espirituais, políticos, econômicos e físicos, não deixasse um sinal igualmente intenso na música de hoje.

A meu ver, como noutra lugar tive ocasião de observar, existem duas categorias de compositores: os que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, isto é, criação determinando um ponto de vista formal — onde os processos conscientes intervêm ao máximo, e aqueles que obedecem à simples necessidade de se expressarem, criando suas obras do ponto de vista intuitivo: onde a construção é integralmente automática. Não obstante o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais — pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo, a forma contém sua expressão — eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda.

Por paradoxal que pareça, e fugindo a certa sublimação de ordem esotérica, o compositor, ao criar a sua obra, não tem outro propósito que não seja o próprio ato da criação, no entanto existe, nesse ato, qualquer elemento indefinido ou estado inconsciente. Apesar da estrutura de natureza matemática da música, esse elemento é utilizado pela Arte por uma forma suti-

(15) DAVID EWEN — *The Book of Modern Composers*,
Alfred A. Knopf, New York, 1945, pág. 304.

líssima, que é o fenômeno musical. Assim, a criação de uma obra é para mim, também, um ato impressionável, estranho e inquietante.

Partindo desses conceitos estéticos, aliados aos meus estudos no campo da composição, foi que, ao musicar alguns poemas de Cecília Meireles, em 1947, pesquisei outros princípios de determinação melódico-harmônicos, sem a intenção de destruir a forma do *Lied*, muito pelo contrário, tratei de consolidar e conservar essa forma, procurando dar à melodia uma feição antilírica, como evasão do sistema tonal tradicional. Essas pesquisas estão fundamentadas no processo dos doze sons, sem nenhuma sujeição à técnica, é claro, apenas como um meio expressivo.

No meu bailado "Lambe-Lambe" (Fotógrafo de praça pública. Tipo tradicional), obra terminada em 1946, e já apresentada em Zurique (Suíça), sob a direção do maestro Scherchen, empreguei, pela primeira vez, o resultado de meus estudos na técnica dos doze sons, sem, entretanto, descaracterizar a atmosfera brasileira. O mesmo acontecendo com o meu novo trabalho *Novena à Senhora da Graça* 1950 (Versos de Theode-miro Tostes). Poema em nove cantos, para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina. Apesar da técnica empregada nesta obra : formas modais e possibilidades harmônicas são bem evidentes.

Fundir o conteúdo dos versos à música, à palavra e aos gestos, foi meu intuito. A parte narrada adotei a orientação por simples "linha rítmica" ao invés do "reci-tjativo" ou *Sprechgesang*, empregado por Arnold Schoenberg em seu melodrama *Pierrot Lunaire* e no

seu mais recente trabalho para narrador, coro masculino e orquestra, intitulado *Um sobrevivente de Varsóvia*, onde se observa algo de grotesco na elevação ou abaixamento à entonação da voz, o que não se coadunaria com o texto poético de Tostes. Foi meu propósito, no caso, dar ao narrador maior liberdade de dicção.

E' certo que a expressão diatônica tanto pode conduzir-se ao domínio politonal como não deve excluir-se do cromatismo atonalista.

E', igualmente, certo que o compositor deve estar familiarizado com todas as Escolas da música, desenvolver a riqueza da sua fantasia e idéias, empenhando-se, constantemente, em renovar os meios de expressão, pois, todas as diferentes fases, através das quais a técnica passou ou passa, devem enriquecer a nossa atual linguagem musical. Enquanto cada Escola de composição escolhe seu sistema próprio, o compositor individual pode fundir diversas técnicas em um todo consistente, desenvolvendo os novos princípios de seus conceitos, na expressão de suas idéias musicais e convicções estéticas.

MÚSICA E O TEMPO

Revelar que o *tempo* fixa sua autonomia sobre a duração psicológica e a duração musical; que o *tempo* dá ao momento seu todo e submete a imortalidade da obra atual no ambiente do qual se desenvolve; que o *tempo* existe num perpétuo presente, convencendo-nos de que êle não é o tempo verdadeiro e parece destruir-se porque está eternamente manifesto, é o que

pretende Gisèle Brelet em seu ensaio de uma nova estética musical, em dois volumes, intitulado: *Lc temps musical, Essai d'une esthétique nouvelle de la Musique*.

Interpretar a lei de unidade representada pela *tonalidade* e mostrar a sua função há mais de duzentos anos; explicar a diferença entre a sua aplicação prática e a sua função teórica, mostrar os fatores que contribuíram para o declínio da tonalidade, atribuídos a compositores contemporâneos; pesquisar esses novos sistemas a fim de encontrar um novo conceito de unidade expressa por esses mesmos sistemas, é o que pretende, também, Adele T. Katz em seu livro *Cha-lenge to musical tradition*.

Gisèle Brelet, no primeiro volume, estuda a substância temporal da forma dos sons, da melodia, da harmonia e do ritmo. No segundo aborda a forma musical: os modos de expressão do pensamento e dos conceitos musicais, nas suas relações com o tempo.

O campo pesquisado por Gisèle Brelet é realmente vastíssimo. As antigas noções de espaço e de tempo; os grupos evidentemente definidos — mas muito arbitrários — já foram estudados por filósofos de todas as disciplinas, porém, a ciência moderna fêz suprir premissas mais complexas. A obra musical coloca o fato da coerência do *tempo objetivo* à *duração subjetiva* do ouvinte, considerando o ritmo, que lhe empresta o intérprete, como sua própria duração.

Adele Katz mostra em seu livro uma visão das várias etapas musicais, do século XVII à época atual, em seus estilos, sua técnica e forma- Essa visão das

várias etapas musicais nos coloca em contato com as técnicas do passado e suas diferentes funções, permitindo que compreendamos e admitamos os intrincados problemas apresentados pela técnica moderna.

A principal característica desse trabalho consiste na análise das obras de J. S. Bach, Haydn, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinski e Schoenberg, como concepção de tonalidade, baseada no método do musicólogo alemão Heinrich Schenker. Esse método pretende reduzir qualquer composição à sua estrutura fundamental. Schenker denomina de "Urlinie" o primeiro plano, ou seja, a clave de *Sol*, e de "Urzatz" a parte do baixo, ou seja, a clave de *Fá*, e podem ser traduzidos por linha fundamental e estrutura fundamental. Não é intenção do musicólogo alemão mostrar, com esse processo, que todas as composições partem de um mesmo princípio, mas que, apesar dos poucos desenhos básicos existentes, o material sonoro empregado às exigências formais é variadíssimo, mostrando a riqueza de construção dos grandes compositores.

Considero de importância o primeiro capítulo, intitulado *Conceito de Tonalidade* no qual a autora mostra a coerência desse conceito, em análises dos corais de Bach; segundo o método de Schenker; e que é interpretado no seu sentido ortodoxo, indicando vocabulário regular da harmonia funcional, contudo, os capítulos dedicados a Debussy, Stravinski e Schoenberg são de grande valor, porque já com Debussy — talvez o maior desafiante à tradição musical — consonância e dissonância passam a ser noções puramente relativas, pela ruptura da harmonia funcional; pelo

paralelismo dos acordes, com suas séries ascendentes e descendentes e pela adoção da escala dos tons inteiros, com sua conseqüente harmonia de *tríades* aumentadas, notando-se claramente a importância do emprego desses novos elementos, como um diferente conceito de tonalidade.

Enquanto Gisèle Brelet nos diz que a *duração objetiva* se dispõe igualmente em reflexão e não reflexão com o *tempo objetivo* do som, e desse espaço, que afasta um do outro, origina-se a emoção temporal verdadeira, no livro de Adele Katz encontram-se contribuições preciosas aos estudiosos das questões musicais de nossa época: não aspira ser um pedido de retorno aos valores musicais implícitos no sistema tonal; abre caminho para os compositores que entendem, como único, o princípio de unidade demonstrado pela 'tonalidade; oferece aos compositores atuais, mais livres, a oportunidade de fixarem os seus novos valores.

A obra musical encerra em si o tempo e dá vida à sua estrutura e à sua forma, por isso, ao contrário do tempo nas artes plásticas, o tempo na música é-preponderante.

A arte dos sons tem um fluxo, cuja qualidade principal é o ritmo; esse ritmo é real, desenvolve-se num espaço que só o tempo permite oferecer: sendo a expressão, em suma, de um *elan* contínuo para um limite sem fim.

20-1 ✓
CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE

VIOLA
DE
BOLSO

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Ribeiro



OS CADERNOS DE CULTURA

CARLOS DRUMMOND. DE
ANDRADE

VIOLA
DE
BOLSO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

CONTENDO

INVENTÁRIO
HOMEM TIRANDO A ROUPA
AS ROSAS DO TEMPO
A DANÇA E A ALMA
O GATO SOLTEIRO
NOVO APÓLOGO
ARIETA DE SOLTEIRÃO EM JUNHO
OBRIGADO
INVOCAÇÃO COM TERNURA
NOTURNO MINEIRO
MAIO NO LEBLON
ROTEIRO DA CASA MATIAS
CIDADE SEM RIO
LUAR EM QUALQUER CIDADE
DESPERDÍCIO
À MANEIRA DE GEIR CAMPOS
OS ROMANCES IMPOSSÍVEIS
ASSOMBRAÇÃO
O AMOR EM VIAGEM
TEMPO E OLFATO
COLÔNIA
MEIGO TOM

INVENTÁRIO

Que fiz de meu dia ?
Tanta correria.

E que fiz da noite ? O
lanho do açoite.

Da manhã, que fiz ? Uma
cicatriz.

Bolas, desta vida que
lembrança lida,

cantada, sonhada,
ficará do nada

que fui eu, cordato ?
Mancha no retrato.

HOMEM TIRANDO A ROUPA

À sua casa cinzenta chega, coberto de pó. O orgulho não se lamenta, mas está só.

Deixou lá fora o que havia capaz de inspirar-lhe dó. Nem sente melancolia. Só que está só.

Num rito dissaborido, eis que tira o paletó. Curioso (não tem sentido) : fica mais só.

Despe a camisa e se inclina sobre o leito rococó. A sensação é mais fina : ainda mais só.

Despojado como um pária. na nudez seca de Jó, liberto da indumentária, como está só !

Há na roupa uma presença, um elo qualquer, um nó, que ao sozinho de nascença faz menos só.

AS ROSAS DO TEMPO

Admirável espírito dos moços, a vida
te pertence. Os alvoroços,

as iras e entusiasmos que cultivas
são as rosas do tempo, inquietas, vivas.

Erra e procura e sofre e indaga e ama, que nas
cinzas do amor perdura a flama.

A DANÇA E A ALMA

A dança ? Não é movimento, súbito gesto musical. É concentração, num momento, da humana graça natural.

No solo não, no éter pairamos, nele amaríamos ficar. A dança — não vento nos ramos : seiva, força, perene estar.

Um estar entre céu e chão,
novo domínio conquistado,
onde busque nossa paixão
libertar-se por todo lado. . .

Onde a alma possa descrever
suas mais divinas parábolas
sem fugir à forma do ser,
por sobre o mistério das fábulas. . .

O GATO SOLTEIRO

No apartamento da rua Agüero, ao
nível coriáceo de um sapato, espreita,
imperial, sem desespero, o gato.

Entre Cruz do Sul, a rota, e Sião é
longa. Está só, mês após mês,
condenado a, de si mesmo, irmão
siamês.

Buenos Aires

NOVO APÓLOGO

A mão disse para a luva :
— Que seria de ti, sem a forma
nervosa, exata, de meus dedos ?

E a luva lhe responde
numa sugestão de flores pensas, de asas em sono:
— Tua essência, mão, está no meu invólucro.
Sou eu que te espiritualizo
e te revelo em tua mais secreta beleza.

Mas o filósofo que tudo ouvira a um canto do jardim
onde duas mãos de már-
[more deixam correr a
água antiga até sempre, pensou consigo que nem a carne
nem o arminho [concentram a beleza definitiva e fluida.

ARIETA DE SOLTEIRÃO EM JUNHO

Vento frio, noite quente, círculo
de luz e de lâ. Agora vou,
sutilmente, fazer da noite,
manhã.

Manhã de inverno. Mas, terno, o
sentimento insinua-se. Ao calor de um
bem eterno, dão broto as árvores nuas.

Recordo e fumo. Ai, cachimbo que não
me deram nem tenho ! Jamais dormi em
Coquimbo e a lenha é todo o meu lenho.

E o lanho no rosto lembra um tortuoso
tempo escoado. Em *luchas de macho y
hembra*, dissolveu-se-me o passado.

Agora, porém, figuras saltam da chama, e
à parede vão debuxando criaturas de
estranhos lábios sem sede.

Meu caro inverno, agradeço
quanto me dás e me tiras. A vida
de ontem, sem preço, azula como
as safiras.

O que há de triste e de falho no meu
rosto de outras eras se decompõe no
agasalho do quarto. E voltam
quimeras.

Tão rico estou de mim mesmo ! Tão,
pobre, sim. . . Mas, fortuna talvez
seja errar a esmo à proteção da
boiúna.

Talvez seja sentir frio e se
aquecer ao calor de um velho,
vago, erradio impulso de absurdo
amor.

E meus gestos, meus retratos,
meu suéter e minha pena, são
tudo jogos abstratos na superfície
serena. . .

OBRIGADO

Aos que me dão lugar no bonde e que
conheço não sei donde,

aos que me dizem terno adeus, sem que lhes
saiba os nomes seus,

aos que me chamam deputado,
quando nem mesmo sou jurado,

aos que, de bons, se babam : mestre ! inda se
escrevo o que não preste,

aos que me julgam primo-irmão do rei da
fava ou do Indostão,

aos que ine pensam milionário se
pego aumento de salário,

— e aos que me negam cumprimento sem o
mais mínimo argumento,

aos que não sabem que eu existo. até
mesmo quando os assisto,

aos que me trancam sua cara de
carinho alérgica e avara,

aos que me taxam de ultra-beócia a
pretensão de vir da Escócia,

aos que vomitam (sic) meus poemas, nos
mais simples vendo problemas,

aos que, sabendo-me mais pobre, me
negariam pano ou cobre,

— eu agradeço humildemente gesto
assim vário e divergente,

graças ao qual, em dois minutos, tal
como o fumo dos charutos,

já subo aos céus, já volvo ao chão, pois
tudo e nada nada são.

INVOCAÇÃO COM TERNURA

Poeta humílimo, em ritmo pobre,
todavia me sinto rico se em Granada
diviso a nobre lembrança de ti,
Federico.

Toda essa árabe, agreste pena de
gitana melancolia. como, à brisa,
se faz serena, vindo-te nos versos,
Garcia !

De um vinho andaluz corre a flama por
sobre a taça que se emborça. Se mil mortes
sofre quem ama, é de amor que inda vives,
Lorca.

E já baixam teus assassinos a uma
terra qualquer e vã, enquanto,
entre palmas e sinos, tu inauguras
a manhã.

NOTURNO MINEIRO

Cabe pois num vagão
toda nossa viagem. Mas
é cinza e carvão amor, e
sua imagem.

Eis que range nos trilhos
Uma forma de adeus. Os
cuidados são filhos da
tristeza de um deus.

Entre as rosas do carro ouço
a terra que chama. A nós,
seres de barro, mais fina é
sua gama.

Ó trem, fuga no espaço,
chama, canto, galera ! Os mil
poderes do aço, para mim os
quisera.

Monstro azul e cativo, nossa
pressa nostálgica faz de ti um
ser vivo, errante flauta
mágica. . .

MAIO NO LEBLON

Entre os desmaios de maio,
azula o céu carioca e o sol
recolhe seu raio.

Macio maio ! Benvindo aos
que, de pupila doente,
refugiavam-se, no poente, dos
reverberos da praia.

Um frio azul se derrama e
colhe de rama em rama toda
cantiga de pássaro. É doce,
ficar na cama.

O níquel das bicicletas —
ante a franja turmalina se
desenrola nas retas sem
fustigar as retinas.

Luz de seda ! Nos vestidos
anda um prenuncio de lãs e de
agasalhos transidos. Inverno,
prepara as cãs.

Ah ! deixar-me ficar na areia de
onde emigram, neste maio, as
gentes de formas feias, e
descobrir nela o côncavo dos pés
de Lúcia Sampaio.

Mês de coloquio e surpresa,
em que, sereno, o olhar gaio
se infiltra na natureza
e se perde, achando-se. . Amai-o.

ROTEIRO DA CASA MATIAS

Ai ! que passos deu o poeta
neste Rio de águas turvas ?
Manteve-se em linha reta ou
derrapou pelas curvas ?

Foram passos acertados, no rumo do
bem ? ou da arte ? Ou, por mal de seus
pecados, levaram-no a alguma parte ?

O poeta foi para casa, às cinco,
após o expediente ? Ou ficou
arrastando asa,
inconsideradamente ?

Suas pernas, já reumáticas de tanto
correr o mundo, conservaram-se
fleugmáticas ? caíram no poço fundo ?

Andou ? desandou ? sentou-se ?
Que fêz o grande pateta ? Pergunta,
com o ar mais doce, a suave amiga
discreta.

E o poeta responde : Lígia, se andei
ou estive parado, se naveguei pela
Frígia ou tão só pelo passado,

não sei : que meus pobres passos, há
muito venho sentindo, de tão inúteis e
lassos, menos vão quando vão indo.

E, não me levando à rosa de um
impossível jardim (flor a mais
deliciosa mas que não é para
mim),

meus passos sem diretriz, ao termo desses
cansaços, conduzem-me. . . à Ilha Feliz ?
Pois sim ! à Avenida Passos.

CIDADE SEM RIO

O Rio Amazonas é o maior do mundo,
mas o Rio do Tanque é o menor.
(Desusava na fazenda de meu irmão.)
O Rio Doce banha terras amargas
de maleita, ferro e melancolia.
O córrego da Penha, esse, coitado,
mal fazia um poço raso
onde a gente, fugindo, se banhava.
Talvez porque me faltasse água corrente.
hoje a tenha represada nos olhos
e neste vago verso fluvial.

DIVINA PASTORA

Esse ressaibo de pureza que cada
um guardou no lodo; o sentimento
do universo contido em simples
escultura; a comunicação com os
santos, o inefável;
a meninice restituída, o caminho de rosas; as
imagens indeléveis; o altar, o êxtase, o profundo
: assim te vejo, Senhora dos Humilhados,
Senhora dos Tortos e dos Marinheiros e dos
Passos Incertos e de todas as invocações
que não sobem das litânias mas o coração as
[murmura.

Ó na sombra consoladora de todo o sal dos olhos,
triunfante Madona dos pintores do Renasci-
[mento,

entre azuis e asas de ascensão,
sublimis inter sidera, stella maris,
dominatrix coelitum,

Nossa Senhora das igrejas do Recôncavo, do pincel
do Ataíde e das estampas de primeira

[comunhão:

ornato do apartamento duplex, candeia do pobre,
intercessora do humano gênero abatido, faze-nos de
novo crianças e leva-nos a brincar nos jardins do céu
com teu filhinho de ouro.

LUAR EM QUALQUER CIDADE

O luar deixava as coisas mais brancas.
As estrelas desapareciam.
As casas, as moitas : impregnadas
não de sereno, de luar.
Caminhávamos interminavelmente, sem ofêgo,
sem pressa.
Caminhávamos através da lua.
E éramos dois seres habituais e dois fantasmas
ao mesmo tempo.
Lá longe era o mundo
àquela hora coberto de sol.
Mas haveria sol ?
Boiávamos em luar. O céu,
uma claridade difusa. A terra,
menos que o reflexo dessa claridade.
Tão claros ! Tão calmos !
Estávamos mortos e não sabíamos,
sepultados, andando, nas criptas do luar.

DESPERDÍCIO

Solidão, não te mereço, pois que te consumo em vão. Sabendo-te embora o preço, calco teu ouro no chão.

À MANEIRA DE GEIR CAMPOS

Pastam no campo os bois meditativos.
Porque meditativos ? Porque é uso assim
denominá-los. Vão pastando sem carecer
de idéias e adjetivos. E assim como na roca
e no seu fuso uma tapeçaria, se tramando,
vai criando uma ordem outra de valores que
não a lã consumida no trabalho, a erva que
eles ruminam entre flores é sangue e ossos,
não capim e orvalho.

OS ROMANCES IMPOSSÍVEIS

No jardim da velha praça, o grupo,
disposto em leque, lembrava, na sua
graça, as moçoilas de Balbeque.

Raptar alguma seria meu anelo
mais veemente, não fosse, na tarde
fria, a voz do siso, presente.

A reza, o cinema. . . A noite já se
alcatifa de luzes, aqui, ali, sob o açoite
do vento; porém as cruzes,

no topo do cemitério, que antiga
fazem a rua onde, talvez, o
adultério cautamente se insinua. . .

Um halo, um vulto, um arcano bate à
soleira das casas. Quem é ? que desejo
humano anda aí, vibrando as asas ?

Não há resposta. O silêncio baixa,
quadrado, completo. E o tédio, que
chega, vence o anseio de amor
discreto.

Assim se passam os dias, os
anos, a eternidade. E as moças,
virando tias nessa pequena
cidade.

ASSOMBRAÇÃO

Era um velho fantasma.
Claudicava da perna e padecia
de asma.

Baixando de seus mundos
intersidéreos, vagos, à procura
de afagos,

encontra a noite quente, noite
aberta, carioca, e uma porção
de gente

amando-se nos bancos, nas
praias, nos barrancos e sob as
amendoeiras.

Tossia o malfadado, acendia
um foguinho, mas nem era
manjado.

Soluça que soluça, e carpe
de mansinho, cavalga a
mula ruça

e a mula sem cabeça, e pede,
implora, ameaça em vão, na
enorme praça.

Há tanto amor no Rio, do
Flamengo à Tijuca. . . E o pobre,
na sinuca.

Todos se beijam, todos
se vêem tão colados
que estão de ambos os lados.

Onde um fantasma não tem folga
de sentar, quem pode mais amar ?

Quem sabe do avejão vindo de
longe averno para esta noite terna
?

O fantasma sem chance não dizia
baibai, peidemonanfance

nem outras falas doces, não tinha
cadilaque, o menor badulaque

desses de encher o olho. Era um
pobre fantasma, o seu tanto
zarolho.

E rodou na cidade
a noite inteira, e a alva
eis que lhe doura a calva

num banco de jardim.
Aqui ninguém se salva.
Orai por êle. Fim.

AMOR EM VIAGEM

Trem arque jante, cansado, a subir
a Mantiqueira, também eu chego
atrasado, não encontro quem me
queira.

Do Rio Grande ao Pará. de
Mato Grosso a Sergipe,
coitado de quem está
procurando amor num jipe.

Numa jangada de vela, eu
beije e fui beijado, mas no
vento foi-se aquela que
navegava a meu lado.

Piloto que dás teu giro montado em
peixe de prata, carrega este meu
suspiro, e leva a quem me maltrata.

TEMPO E OLFATO

Que me quer este perfume ? Nem
sequer lhe sei o nome.

Sei que me invade a narina como
incenso de novenas.

Que me passeia no corpo como os
dedos tangem harpa.

E me devolve ao pretérito
e a um ser de lava, quimérico,

ser que todo se esvaía pela
porta dos sentidos,

e do mundo, em que saltava, qual dum
espelho lascivo,

retirava a própria imagem na pura graça
da origem. . .

Cheiro de boca ? de casa ? de maresia
? de rosa ?

Todo o universo : hipocampo no mar
celeste do Tempo.

COLÔNIA

Vai ver as antiquilhas desse
país das minas. As nuvens
são mortalhas pousando entre
boninas.

Pedras de sangue e choro
maculam a vertente. Em que
invisível foro rege um juiz
ausente ?

Chove medo nas ruas.

M E I G O T O M

M. B.

Ontem, hoje, amanhã : a vida inteira, teu nome
é para nós, Manuel, bandeira.

A. F. S.

Fui à fonte de Schmidt beber
água, lá fiquei. Quedava bem
no limite do reino de onde-
não-sei.

Na sua linfa sensível, água da
mais pura lei, brilhava o raio
invisível do amor. Como
esquecerei ?

J. de L.

Arquitetura de cristal e rosa — ao metro
antigo dando-lhe o respiro de semente ou
de corça melodiosa — é teu soneto, Jorge,
meu retiro.

M. M.

Altíssimo poeta puro, és tu,
meu Murilo Mendes, que
estrelas, no céu escuro, alçando
os braços, acendes.

A. F.

Poesia, não perdida, achada, lurne
geral, mas quinta-essente, rosa (teu
livro) na orvalhada, já no futuro
está presente.

S. R.

Não é santa nem é rosa mas é a
linha radiosa que ilumina o
suplemento quando não some
no vento.

P. R.

Veio da Hungria para a rua do Ouvidor, mas,
ao ver entre nós a trêfega matilha dos
literatos, preferiu pousar na ilha do
Governador.

L. F. T.

Após a leitura
de tua novela
(ó Literatura !)
quem se esquece dela ?

Miro-me no espelho. Vejo,
com assombro, um cacto
vermelho romper do meu
ombro.

E. Q.

Olhos de Elza não cantes, pobre poeta,
se não tens o lirismo de Aragon.
Deixa Elza em paz, e tua musa quieta.
Elza é uma flor, e tu. . . Carlos Drummond

E.

Enquanto uma cigarra zine
no ouro da tarde que desmaia,
fítas o rosto de Lenine
com o longo olhar da Krupskaia...

S. C.

As pequeninas casas multicores e a gente humilde, que pintaste a esmo, serão signos de amor, por entre flores, quando o homem se liberte de si mesmo.

Na toalha de mesa de R. C.

Neste cantinho de mesa, o garfo diz à colher : a vida, como o talher, deve brilhar de limpeza.

Repara na minha alvura ao te sentares à mesa. Fora contra a natureza macular a face pura.

Senta-te nesta cadeira e aceita nosso jantar. Tranquilo : em casa mineira nunca faltou um lugar.

*A S. da C, por um retrato de
Geneviève Mallarmé, vestida de Ailequim*

Um arlequim de oposto sexo neste postal
reflete — vê —. sob as aparências sem
nexo, *maint songe épars* de Mallarmé.

*A L. B., por um marcador de livros
com o retrato da casa de Mozart*

Mozart : da casa onde nasceste
vem até mim uma lembrança.
Igual à flauta mágica é este
marcador que Lúcia me envia.
E como um raio de esperança
dissipando melancolia,
já tua música celeste,
ó Mozart, fonte cristalina !
de um cristal puro eis que me veste,
e o mundo inteiro se ilumina.

L.M.

Villon, Verlaine e Luís
encontraram-se na Lapa. A vida
— essa meretriz — tanto beija
como escapa. Villon, Verlaine e
Luís entoaram suas canções
com riso, lágrima, uísque, e
entre tantas emoções deixaram
na noite escura. — Villon,
Verlaine e Luís — a luz mais
terna, mais pura.

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro de Brasil - 1952

37 ✓
JOSÉ JANSEN

A MÁSCARA
NO CULTO, NO TEATRO
E NA TRADIÇÃO

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Arte



OS CADERNOS DE CULTURA

JOSÉ JANSEN

A MASCARA

*NO CULTO, NO TEATRO E NA
TRADIÇÃO*



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

A procedência das máscaras perde-se nos mais longínquos horizontes da história e, quando supomos nos aproximarmos da sua data mais remota, a perspectiva se distancia ainda.

Das artes humanas, somente a cerâmica pode competir com a máscara em antigüidade. Em todos os períodos conhecidos da história, e em todos os continentes, uma e outra têm sido manufatura praticada.

Conhecida em priscas eras, a máscara foi utilizada pelo homem para diversos fins, e, como autêntica demonstração de sua origem tradicional, é ainda encontrada, sob o espírito primitivo, entre os povos que continuam sem evolução, como se tivessem parado no tempo, constituindo depoimento vivo da forma elementar na existência humana.

Em sua feição primitiva as máscaras foram usadas para amedrontar o inimigo, nas guerras, os demônios e fantasmas, nos rituais, pois, nos primórdios da história, tiveram para o homem um poder mágico. Essa é a conclusão a que sempre chega o pesquisador.

No seio das velhas tribos, como ainda hoje se pode ver, entre aqueles povos dos quais falamos há pouco, os feiticeiros e dançarinos dos cultos religiosos não ousavam exercer as suas práticas com o rosto nu e, nas homenagens às divindades, era um grupo de privilegiados que tinha o direito de usá-las, porque, para o espírito do selvagem, a máscara tinha desígnios ocultos e sentido sobrenatural, por dotadas de encanto e propriedades divinas.

Supunham então que os elementos fossem submetidos à sua influência. Constatados esses fatos, compreende-se facilmente a importância dada pelo homem primitivo às máscaras.

Os chefes de tribos, feiticeiros e seus acólitos usavam máscaras para invocar os espíritos propiciatórios que trouxessem chuva, nas épocas de seca, ou fizessem cessar as doenças, quando houvesse alguma epidemia, ou, ainda, nas vésperas dos combates, para assegurarem a vitória.

Não somente em tais circunstâncias eram usadas pelos chefes. De tempos em tempos, apareciam aos seus súditos, com impressionantes máscaras, para exortá-los a permanecer em obediência, restringindo excessos.

São muitos os documentos que atestam a presença da máscara nos cultos e cerimônias do antigo Egito. Há, na Biblioteca Nacional de França, um documento milenar, simbolizando o curso do Sol, e nele, personagens com máscaras representando cabeça de chacal e de falcão, e no Museu do Louvre, uma estátua de

Horus Hieracéfalo, fazendo em favor do Rei o gesto da purificação.

Avançando a civilização, a espécie humana foi perdendo aos poucos o temor supersticioso e o respeito primitivo pela máscara, utilizando-a também nos ■ divertimentos.

Muito embora os modernos estudos etnográficos e etnológicos tenham projetado alguma luz sobre as origens da máscara, o assunto está ainda sem juízo definitivo formado.

Para uns, o seu aparecimento é atribuído à necessidade que o homem sentiu de se proteger dos espíritos maus e demônios, dos quais acreditavam estar o ambiente povoado, assim procedendo nas suas práticas religiosas, baseadas em idéias empíricas do animismo que predominava entre os homens primitivos.

Sob a aparência artificial de máscaras horripilantes, acreditavam afugentar ou enganar aqueles espíritos que temiam e aos quais eram atribuídas todas as adversidades.

11 — Máscaras no teatro

Quem teria sido o primeiro a usar máscara no teatro ?

Aí está uma pergunta difícil, ou melhor, impossível de ser respondida, pois já dizia assim o próprio Aristóteles.

- Uns atribuem-na a Thespis, outros, ao seu contemporâneo Haerili, outros ainda, a Phrynicus.

A máscara com finalidades cênicas é tida como de origem grega e seu uso, segundo a crônica, foi divulgado pelos poetas contemporâneos de Thespis, nos divertimentos, sérios ou cômicos, das Dionisiacas.

Em Plínio encontramos notícias sobre máscaras, de folha de acanto, com buracos para os olhos e a boca.

O fato porém é que na primeira fase, como elemento do teatro grego, foi sob formas toscas e rudimentares que apareceram, feitas de mosto e folhas. Só depois foram confeccionadas sob espírito mais intencional e com apuro.

Fabricavam-nas com matéria-prima de origem vegetal, folhas, fibras ou madeira, e depois, com argila, para mais tarde serem feitas de couro ou tela endurecida por camada espessa de cera.

Para Leon Chancerel, não foram as exigências da cena que deram origem à máscara, mas um sentimento de ordem religiosa.

Todos sabem que o teatro nasceu do povo e, nos períodos áureos, quando atingiu as suas culminâncias, foi um divertimento profundamente popular, atraindo grandes massas, como sucedeu na Grécia antiga.

Nas fontes do teatro grego vamos encontrar o uso das máscaras revestido de grande importância como parte do espetáculo, servindo ao mesmo tempo para finalidades, então consideráveis, quais as de definir em traços fortes o caráter do personagem, aumentar a estatura do intérprete e ampliar-lhe a voz, visto como os locais de espetáculo eram situados ao ar livre,

ocupando áreas enormes, para comportar o publico numeroso que constituía verdadeira população.

É óbvio dizer que a essa ampliação da cabeça, correspondia a das demais partes do corpo: ventre, musculatura e etc, artificios sobre os quais era usado um "maillot" que mantinha e unificava tudo.

Dessas três utilidades apontadas era talvez a mais importante, a de utilizar o imediato poder sugestivo das máscaras que variavam, conforme o fim visado.

O seu uso passou a ser indispensável e tornou-se familiar ao povo que logo reconhecia o tipo do personagem, identificando sua natureza, pela simples aparição do intérprete.

Quanto mais entravam as máscaras para o rol de elemento cênico, maior se tornava sua variedade e, por isso, passaram a ser classificadas em duas grandes categorias: *trágicas* e *cômicas*.

Essas duas principais classes de máscaras usadas no teatro antigo, da Grécia, foram de tal importância que em nossos dias, se tornaram símbolo universal e vulgar para o teatro.

A documentação de que podemos dispor, nos dá notícia de coleção interessantíssima com a qual se dispunha de cerca de vinte e oito máscaras trágicas, sendo: seis, para representar anciães; oito, para jovens; onze, para mulheres e três, para escravos.

Quanto às máscaras cômicas, excede a quarenta o número conhecido: nove, para anciães; dez, para jovens; três, para mulheres de idade; catorze, para mulheres jovens e sete, para escravos.

Além dessas, temos notícia de outras, através dos baixos-relevos, dos afrescos de Pompéia, das miniaturas de manuscritos e vários monumentos.

A expressão fixa das máscaras, como vimos, foi na Grécia antiga um acessório de relevante importância, porque determinava de antemão o caráter do personagem, tendo logrado entre o povo uma popularidade que hoje ultrapassa às nossas conjeturas.

Sofreu evolução, como era natural, e também emigrou para pontos diversos, expandindo-se o seu uso como elemento do teatro.

III — Evolução e emigração da máscara cênica

Da Grécia passou a Roma, onde tomou as denominações de "larvas" e "persona" que significavam tanto a máscara em espécie como suas utilidades relativas à estatura, à voz e à expressão.

Tais máscaras eram executadas por habilíssimos artífices e produziam fortemente a ilusão buscada de aumentar a voz e a estatura, como a de definir, em traços fortes, o caráter segundo a "fisiognomonía", e esta ilusão tornou-se mais acentuada quando os intérpretes passaram a mudar de máscara, trocando a expressão, no decurso do espetáculo, de acordo com a evolução do assunto.

Em um baixo-relêvo, conservado no Museu de Nápoles, podemos julgar do uso das máscaras, no teatro de Terêncio.

De Roma, passaram a pontos mais distantes, sofrendo modificações de adaptação ecológica com o decorrer do tempo, por espaço de vários séculos.

Desse modo, vamos encontrar máscaras, nos "mistérios" da Idade Média, passando depois às festas da sociedade: nas "farsas" da Renascença, quando se tornou peça da *toilette* feminina; na "Commedia Dell'Arte" que fez reviver o seu uso no teatro popular, por toda a Europa, perdurando até o século XVIII.

Delas se encontram vestígios na Espanha dos séculos XV e XVI, na "antiga farsa", nas representações contemporâneas de Lope de Rueda e do toledano Pedro Novarra.

Foi ainda de uso comum na corte de Carlos VI, dos últimos Valois, nos teatros de feira, nas sociedades secretas, e em Veneza inventou-se a meia-máscara de veludo e cetim.

É curioso constatar o uso das máscaras nos períodos de maior interesse popular pelo teatro. Era eminentemente popular o teatro na velha Grécia, como o foi em Roma, e depois, os "mistérios" medievais, a "farsa" renascentista e a "Commedia Dell'Arte".

IV — Classificação das máscaras

E' natural que tenham despertado e prendido a atenção dos sábios que, em face de sua variedade, procuraram classificá-las, para melhor método de estudo.

R. Andrée, classifica-as em: a) — máscaras do culto; b) — máscaras de guerra; c) — mortuárias; d) — de justiça; e) — de teatro e baile.

Posteriormente, Guido Bargellini, professor da Universidade de Roma, em interessante e erudito estudo, classifica-as em três grandes grupos: a) — do ritual; b) — de guerra e, c) — de espetáculo- Todavia, faz notar que considera o assunto de difícil enquadramento, para classificação, e sob esse ponto de vista, expende considerações, citando e fazendo apreciação sobre os estudos de R. Andrée e C. M. Pleyte que distinguem, entre as máscaras, as do ritual, as do culto, as funerárias e as de justiça, dando como exemplo deste último enquadramento, as do *Duk-duk*, na Nova Bretanha (Melanésia).

Outra citação interessante de Guido Bargellini. é do trabalho de W. H. Dall que divulgou a hipótese de ter sido a máscara de guerra, um recurso de defesa, como proteção ao rosto. Bargellini contesta a hipótese de Dall e expõe suas conjeturas em contrário, citando, como demonstração, as máscaras do gênero usadas entre os Daiaki, de Bornéu, que, devido à frágil matéria-prima da qual são feitas e o seu terrível aspecto, não deixam dúvida de ser o seu fim precípua, o de amedrontar o inimigo e, além disso, é opinião generalizada que a máscara de guerra deriva do hábito de pintar o rosto e o corpo para as práticas mágicas, costume que podemos constatar hoje, em vários pontos, como tive conhecimento de ser, entre os índios Canelas, no Maranhão.



Fig. I - **MASCARA MÁGICA**
Dos nativos da Costa do Marfim.
Máscara do deus GLA, na tribo
Yufubas



Fig. 2 — **DRAMA** Museu
Metropolitano de Nova York



Fig. 3 — **COMÉDIA**
Museu do Louvre



Fig. 4 — *MORTUÁRIA* Esta múmia de mulher é o único exemplar conhecido em que se conservou a forma feminina- Pertence ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista



Fig. 5 — *JAVANESA*
Exemplar do Museu Popular de Berlim



Fig. 6 - *DEUSA DE OURO* Máscara moderna. W. T. Benda



Fig. 7 — *-CRUZ DIABO" carnaval popular do Maranhão. Documentação do autor*



Fig. 8 - ARUANÃ
Ritual dos índios do Brasil
Central



Fig. 9 — DON QUIXOTE
DE LA MANCHA
Máscara moderna de W, T
Benda

Em se falando de máscara mortuária, há no Brasil um exemplar precioso. Trata-se de múmia egípcia conservada no Museu Nacional, constituindo um exemplar de rara importância, por ser o único espécimen conhecido, no qual se conservou a forma feminina do corpo. A máscara desta múmia, embora não seja toda de ouro, é dourada com ouro em pó e modelada com perfeição.

V — *Algumas correlações no uso das máscaras*

Nos períodos de adversidade, encontramos entre os nativos da América, o hábito de colocar máscara de pedra nos ídolos para criarem assim um ser mais poderoso que o demônio, e tal prática é, de certo modo, uma modalidade das Gargonas, da antiguidade clássica.

Entre os chineses, usam-se máscaras na última noite do ano para espantar e afugentar, das folhas das árvores, os demônios que nessas noites saem em busca de vítima, para o sacrifício. Costume semelhante é encontrado entre as populações nativas da África, Austrália e das Américas, como o foi, entre os europeus, conforme se comprova com a festa da primavera dos antigos germanos e celtas, na qual se fazia uma procissão com indivíduos de rosto coberto, para distanciar o inverno e as enfermidades.

Na igreja, até o século XVIII. faziam a *festa dos loucos*, espécie de arremedo burlesco de certas cerimônias sagradas. Durante os festejos da Natividade, da Epifania e, no primeiro do ano, mascaravam-se os bufões com cara de animais monstruosos. Tais come-

morações foram, em princípio, uma transigência cristã, para facilitar a transição do paganismo, mas, posteriormente, os concílios e autoridades eclesiásticas decidiram suprimi-las, pelo caráter ridículo, licencioso e sacrílego que tomaram.

VI — Sobrevivências

Além de utilizadas nas expansões fundamentalmente teatrais, são encontradas na história da humanidade como parte das manifestações religiosas e lúdicas, em povos distanciados no espaço e no tempo.

Sob este aspecto, hoje em dia, são encontradas ainda, na África Ocidental, onde se confundem com as de justiça e na Melanésia, onde o costume sobrevivente é ainda mais arraigado.

Observando relações entre as máscaras dessas duas regiões, Frobenius deduziu que a África Ocidental recebeu elemento de cultura proveniente do arquipélago malaio. tais as relações verificadas.

Tribos nativas da África, de algumas ilhas da Oceania, das Américas, do Norte, Centro e Sul, conservam nos seus rituais o uso das máscaras que são, muitas vezes, uma transposição do totem, conservando, e. alguns casos, as formas transmitidas desde tempos imemoriais .

Os índios pele-vermelha, dos Estados Unidos, praticavam cerimônias com máscaras representando animais ferozes, cujos gritos imitavam.

É notável a especial habilidade das tribos da costa nordeste que são engenhosas na confecção de suas máscaras, como os Tlingit, do Alasca, os Kwakiutl e Haida, cujas interessantes máscaras não se assemelham às outras, do Continente.

O "American Museum Of Natural History", de New York, possui dessas máscaras, uma rara coleção.

Já os índios do Sul, no Novo México e Arizona, fazem máscaras diferentes. As tribos Zuni, Hopi Pueblo. Navajo e Apache, que são de origem mongolóide, guardam entre si certa afinidade, na confecção e execução das máscaras, das quais muitas representam os espíritos ancestrais denominados "Kachinas".

Os índios do Leste, em suas numerosas tribos, oferecem maior variedade, não só com relação às finalidades como também no que se refere ao material de manufatura e, de suas máscaras, possui numerosa coleção o "Museum of the American Indian" de New York.

No estado de Oaxaca, no México, há um grande número de tradições praticadas com máscaras, como a dança dos "Negros", em Pueblo, e a dos "Santiagos", notando-se ainda as do carnaval, em Huejotzingo, onde se executa a dança dos "Tiacololeros".

Na África, embora tenha sofrido restrições, sob o influxo do Maometismo e Cristianismo, as máscaras têm ainda um campo vasto e, em certos pontos, guardam as formas do passado.

São encontradas no cinturão formado de oeste a leste, pela Líbia (na tribo Kru): Costa do Marfim;

Costa do Ouro (tribo Ashanti); Costa dos Escravos; Nigéria; Camerun; Congo e Território de Tanganica.

A maior parte das máscaras africanas são feitas com material de origem vegetal (fibras e madeira) que algumas vezes são pintadas de preto e polidas com cera, ornadas ainda por cores várias e representando figuras humanas e animais, em diferentes estilos, feitas do mais simples realismo ao mais extremo convencionalismo, fantástico e exagerado.

Mais raras são as sobrevivências das máscaras de justiça. Deste gênero, há o *Duk-duk*, no Congo e Camerun onde grupos de homens, organizados em sociedade secreta, sob aterrorizantes máscaras com as quais exercem suas práticas, intimidam as tribos, quando emergem inopinadamente das florestas, dando a impressão de seres sobrenaturais. Exercem eles, no seio daqueles povos primitivos, uma ação que no mundo civilizado teve similar na Inquisição espanhola e tem hoje no *Ku Klux Klan*- Mantinham aqueles, como estes, o mais estrito incógnito sob suas máscaras. Ninguém sabe quem são nem deseja sabê-lo e, se por infelicidade algum sectário revela acidentalmente, tem a vida em perigo.

Nas terras banhadas pelo imenso Oceano Pacífico, onde habitam povos heterogêneos, as máscaras são encontradas, principalmente na Melanésia-

Os Papuas, da Nova Guiné, os habitantes da Nova Bretanha, Nova Irlanda, Novas Hébridas e Nova Caledônia fazem-nas em grande variedade, sob

estranhas e fantásticas aparências, confeccionadas em madeira, fibras tecidas, ornadas de penas, alcançando tais máscaras alturas que chegam a quinze pés.

Entre os Lamas, do Tibet, como em outras regiões onde predomina o budismo, permanece o uso das máscaras em conexão com o ritual, principalmente quando há relação com os demônios. Em determinados lugares e regiões, os Lamas devidamente ajazados, segundo a tradição, e com máscaras sensacionais, personificam os demônios, em suas danças pantomímicas. As vestimentas usadas nessas cerimônias são luxuosas, esplendidamente bordadas em cores várias e as enormes máscaras, dotadas de grandes cornos, são sugestivamente coloridas.

No Japão e na China, aparecem com freqüência em espetáculos teatrais de natureza acentuadamente tradicional. Os filhos do Sol Nascente apresentam com máscara o cerimonial denominado "No", no qual tomam parte homens da elite, escolhidos e selecionados sob preceitos e ritmos tradicionais. As máscaras deste cerimonial são esculpidas em gesso e finamente pintadas a tinta de tempera.

Já as máscaras do "Kiogen", no mesmo país, são de natureza diversa, nitidamente caricaturas, para as pantomimas cômicas. Ainda no Japão, encontram-se, em cerimônia semi-religiosa, denominada "Gigoku", umas máscaras com marcada dissemelhança da fisionomia nativa do país.

Na China, as máscaras aparecem em determinados espetáculos teatrais, cujo pronunciado tradicionalismo

exige certo padrão, para o qual se utilizam as cores negra, vermelha e branca, segundo modelo tirado de velhas miniaturas.

No Museu Nacional de Copenhague figura uma coleção de máscaras em madeira, feitas pelos esquimós da ilha Nunivak e, dos esquimós de King Island, no Alasca, há um exemplar feito da cabeça e pescoço de um lobo.

As negras muçulmanas de Zanzibar trazem no rosto uma espécie de meia-máscara, em forma de janela com abertura para os olhos que lhes serve de ornato e para cobrir o rosto, como exige a sua religião.

No Brasil atual, o uso das máscaras se restringe ao carnaval, período em que a inventiva não tem limites, criando novos tipos. São cada vez mais raros os mascarados tradicionais como os "carecas", "dominós" e a pitoresca máscara de "Cruz Diabo", do carnaval popular maranhense.

Os índios do centro e sul-americano, via de regra, utilizam para suas máscaras as fibras vegetais, não apresentando o valor material de outros pontos do Globo.

VII — Assunto *etnográfico-folclórico*

Quando nos detemos na pesquisa folclórica, para fazer a exegese da máscara através dos tempos, o assunto se torna como que fugidio, mostrando-se-nos, ora de uma clareza meridiana, apresentado como recurso cênico, ora desconcertantemente variado, como sim-

bolo do ritual, ou, ainda, elemento lúdico proporcionado pelos recursos materiais do meio ambiente.

Os aspectos emergem do fundo dos séculos, chegando até nós ainda vivos, pelas sobrevivências, ou se fazem vislumbrar através dos totens de hoje. Fora ou aqui entre nós, essas figuras bizarras e toscas constituem e constituirão, por muito tempo, um punhado de temas a se oferecerem aos estudiosos.

E' um campo de pesquisa no qual a etnografia e o folclore se juntam, porque a matéria é de natureza etnográfico-folclórica.

A máscara, tanto é peça de museu, para o etnógrafo, como se presta para as cogitações do folclorista.

O estudo das máscaras abrange tanto a área dos fatos materiais como a dos fatos espirituais, sendo ainda popular e tradicional.

Presta-se para a pesquisa, no problema das origens e para o estudo analítico das tradições populares.

Buscando um exemplo, lembramos que há pouco foi apresentado um filme, sobre os índios do Brasil central, e nessa projeção vimos uma cerimônia nativa denominada "Aruaná" para afugentar espíritos maus, com máscaras feitas de fibra, de feitio semelhante ao usado nas tribos da África e Oceania. Os nossos nativos, quando praticam o "Aruaná", penetram nas malocas, comendo e bebendo o melhor que encontram, sem serem molestados, carregando suas altas máscaras.

Torna-se merecedor de registro e constitui ponto curioso no caso, o fato de se consignar semelhança

entre máscaras de diferentes tempos e terras, despertando no exegeta, uma pergunta sob dois aspectos :

— Qual a razão fundamental capaz de explicar a predileção pela máscara e o motivo que condiciona as semelhanças encontradas ?

Aí está uma pergunta que poderá se tornar a premissa de pesquisas difíceis, quiçá, demoradas.

A imaginação do homem primitivo, em suas limitações, sempre encontrou na máscara um meio de realizar, de certo modo, a faculdade de exercer uma espécie de avatar, do Vichnu indiano, podendo facilmente transformar-se em seres sobrenaturais, para o ritual ou para os divertimentos. Sentindo-se figura mítica, propiciatória ou funesta, emitindo fórmulas cabalísticas de esconjuro, como nas tribos antigas ou nas conservadoras de hoje, ou, então, dizendo versos, como na tragédia grega.

Observando o assunto sob o aspecto ecológico, isto é, do meio físico, é interessante registrar os materiais usados para a confecção de máscaras, pois esta parece ser a causa principal das semelhanças constatadas em povos distantes e sem contacto, verificando-se interessantes ângulos da etnia, quero dizer da cultura, condicionada pelas possibilidades do meio.

Entre as máscaras antigas do culto, guardadas nos museus, procedentes do México e do Peru, algumas são de grande valor material com suas belas incrustações de turquesa, madeiras finas, conchas coloridas, ouro e prata, pois os Astecas, Taltecs e Mayas, do México, faziam suas máscaras algumas vezes com lâminas de

ouro ou prata, como também os nativos do Peru primitivo que com elas enfeitavam suas múmias.

Povos antigos, como os egípcios e cartagineses, colocavam máscara de ouro nos seus mortos e esta, segundo acreditavam, facilitava ao morto a viagem para o outro mundo, afugentando os demônios que se pudessem interpor no seu caminho e serviam para enganar os guardiães da eternidade, quando o morto o precisasse, prestando-se ainda para proteção da fisionomia, contra larvas e demônios que quisessem devorá-la.

VIII — Atualidades da máscara no mundo civilizado

No mundo moderno, porém, onde a civilizaçã marcou e exerceu sua influência, tem sido postergado o uso das máscaras que só aparecem hoje em dia como elemento decorativo, em alguma composição artística ou nos folguedos do carnaval que, em última análise, é uma sobrevivência universal do culto a Dionisos, inteiramente despojada do espírito místico ou cênico do passado.

Em 1918, Fauconet compôs interessantes máscaras para "Le Dit du Jeu du Monde", de Méral e Honegger.

Dois anos depois, Jean Cocteau faz usarem máscaras as personagens do seu ballet "Boeuf sur le toit". montado por Diaghilev e, em mais outros, para um ano depois apelar para esse recurso em "Mariés de la Tour Eiffel".

Por volta da primeira quarta parte deste século, Wladyslaw Theodore Benda, por simples "hobby", co-

meçou a lançar suas máscaras que tiveram uma popularidade inesperada, a ponto de fazerem com que seu autor fosse chamado a escrever um longo artigo, sobre a máscara moderna, na austera Enciclopédia Britânica.

A bailarina Miss Severn teve, por esse tempo, nos Estados Unidos, apreciável popularidade com seus bailados, usando máscaras que representavam alegria, fúria, esperança ou desespero.

Foi fugidio esse resurgimento nos tempos atuais. mas não resta dúvida que foi uma prova de presença, mostrando que não morreu de todo o milenar interesse pela máscara.

IX — Bibliografia ;

- "Enciclopédia Italiana" — (vol- XII)
- "Enciclopédia Universal Ilustrada" — J. Espasa, (vol. XXXIII).
- "Universitas Enciclopédia de Iniciacion Cultural" — Barcelona — (Vol. X).
- "Mythologie Générale", sous la direction de Felix Guirand — edição Larousse.
- "Masks", by W. T. Benda.
- "Native Arts of the Pacific Northwest", by Robert Tyler Davis.
- "Encantos do Oeste", por Agenor Couto de Magalhães, Edição da Imprensa Nacional, Rio, 1945.
- "Le Masque", por Leon Chancerel.

ROSÁRIO FUSCO

INTRODUÇÃO À
EXPERIÊNCIA
ESTÉTICA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

NOTA PRELIMINAR

Cada dia que passa mais me convenço de que a psicologia dos tratados é insuficiente para responder às perguntas que formulamos acima ou abaixo dos correspondentes sistemas. Isso porque, conforme documenta a sua própria história, são as teorias que variam e não os fenômenos.

Ora, para determinados fenômenos, entretanto, o estudo particular das causas pouco interessa. Pois há um momento em que a observação dos efeitos é que conta, sendo a ciência obrigada a ceder à metafísica o plano em que vaidosamente se colocava quando o problema foi proposto.

No caso especial da experiência estética, por exemplo, o que parece que se dá é essa inversão de planos. A psicologia investiga: a metafísica utiliza-se de seus dados. As relações existentes entre a estética e a psico-iogis começam aí, nessa cessão de terrenos. Classificar a estética como ciência independente, por este caminho, c confundir.

O que Bergson chamou "linhas de fatos", para justificar as conclusões a que chegou no engenhoso paralelo entre a "consciência e a vida", aqui, também,

merece ser invocado. São outras tantas linhas (tangentes às escolas psicológicas e paralelas à crítica literária) que me levaram a tentar o esboço que constitui a presente "introdução", uma vez que todas as vias que sigo convergem para um ponto comum, representativo da quase certeza de que a arte jamais será explicada e desse axioma de que o belo artístico nunca terá justificado experimentalmente.

Aliás, há meio século, Ribot já indicava que, nesse assunto, vale mais a pena estudar os efeitos que o belo produz em nós do que lhe pesquisar o conteúdo.

Ensaio de crítica literária, foi sempre cautelosamente que toquei na seara dos especialistas, filósofos ou psicólogos. Dirão que, com é/e, a estética continue-la a ser encarada como sempre, e sua "experiência" não será diferente depois deste escrito. Pouco importa. Também os romances que apareceram ontem, como os que hoje se publicam, pretendendo recriar a vida, não conseguiram, até agora, tomá-la melhor ou pior. Os versos que enchem os cadernos e a imaginação dos poetas de todas as latitudes jamais concorreram para a felicidade de quem quer que fosse. Salvo para a efêmera satisfação (porque "estética", vamos dizrr) de seus próprios criadores.

Pois bem: o autor destas páginas está, precisamente, em condições idênticas.

ESTÉTICA E ESTÉTICA

PARA a explicação do fenômeno artístico, a crítica usa fazer considerações convencionalmente chamadas de ordem estética. Fala-se, por exemplo, da *estética* de determinado autor, como se fala da *estética* de determinada escola. A impropriedade da expressão não reside no seu emprego indistinto, mas no que lhe atribuem, no significado que lhe emprestam ao sentido essencial. A idéia corrente é a de que *estética é um método ou um sistema de regras da apreciação artística*, quando a realidade é outra. A estética não pesquisa, nem orienta, nem interpreta: nem é ciência nem arte. Ela é, sobretudo, um *fato*. É noção, pois, da qua! partimos e não a que chegamos. Uma obra será estética se apresentar determinados requisitos gerais que o consenso universal "mais ou menos" reconhecer como estéticos. Não é uma incidência necessária sobre o belo, nem o seu conteúdo. Nem tão pouco o persegue — porque, não dispondo de leis particulares, não tem objeto certo e definido.

Etimologicamente, a palavra significa sensação. E é, justamente, a um concurso de sensações da mesma natureza que deveríamos denominar "estética". Menos a uma ciência independente, portanto, do que a um simples capítulo da psicologia. Assim sendo (e é assim que a entendo) não poderemos mais falar de uma estética objetiva ou subjetiva, normativa ou descritiva. Ela não nasce de apelos exteriores inerentes aos objetos (objetivismo), nem reside, tão só, dentro de nós (subjetivismo). Não diz como *deve* ser a obra de arte (normativa), nem diz como é (descritiva).

A questão se propõe, a meu ver, em outros termos: sendo o fato estético apresentado ao sujeito, acabado, sob a forma de *arte*, a estética fica denominando, em última análise, só a *qualidade* do que é artístico, que, por sua vez, deve e pode ser o continente do belo. Por isso, não só a beleza a interessa, tanto que não hesitamos em falar de uma *estética do feio* e, realmente, já houve quem o fizesse, num ensaio idealista à moda de Hegel.

Uma obra de arte não vale, apenas, nesse sentido, pela medida de sua beleza formal. E' preciso não esquecer, nessa altura, o que dizia Kant, a propósito: 'a beleza natural é uma coisa bela : a beleza artística é a bela representação de uma coisa". O ideal seria essa coincidência, pela qual tanto os gregos se bateram, entre o belo da natureza e o belo da arte. Coincidência, aliás, que se dá, às vezes, quando um pintor retratista, chamado a fixar uma beleza feminina determinada, realiza a transcrição da beleza natural que

lhe serviu de modelo. Acontece, porém, que a arte não exige, necessariamente, essa fusão de "bezas", parecendo, mesmo, que aquilo que pretende, sempre, é a associação *do que é* ao que *deveria ser*. Ou, por outras palavras, sua função principal é a de promover o consórcio do *real* com o *ideal* em proporções que escapam ao homem comum, alheio ao ato da criação.

Fora do abstracionismo das frases que enchem os compêndios, ninguém, até hoje, conseguiu definir o que seja belo, em particular, ou o que seja arte, de modo geral. Sabemos o que pretende e o que realiza mas não sabemos o que ela é. Entre um desenho de Santa Rosa e a gravura da folhinha, não hesito em escolher o desenho como obra de arte. Entretanto, se me pedissem para explicar o fenômeno, com certeza ficaria embaraçado. Porventura, só eu acrescentei alguma coisa ao trabalho de Santa Rosa, para torná-lo artístico ? O autor da estampa não teria adicionado algo também à sua gravura ? E por que não senti esse *algo*, se pude sentir o outro? Arte é mistério : e será a beleza o seu fim ? Essa finalidade imponderável é que separa o artístico do que não o é, pelo menos para a nossa necessidade de fixar tal separação. Contentemo-nos com isso. E se ela nos satisfaz, no momento, se corresponde .10 nosso desejo atual, por que não aceitá-la como "verdadeira", seguindo o conselho de Nietzsche ?

Para mim, portanto, artístico é o que leva à contemplação *sem interesse consciente* (não digo, apenas. *desinteressada*), o que compensa ou facilita uma evasão

de nós mesmos — trate-se de uma linha, um som, uma côr, um movimento. ..

Dizemos artístico — não dizemos belo, nem estético : termos distintos e inconfundíveis. Artístico, adjetivo, é qualificativo da coisa de arte: mas posso não lhe atingir a intenção, que é a beleza... de cada um.

Eis por que uma obra dê arte pode não ser bela para mim e o ser para outrem, assim como o belo pode existir fora dela. Um crepúsculo é belo : não é artístico. O que caracteriza a obra de arte é o que adicionamos de subjetivo, de particular, de nosso, àquilo que o objeto já trazia, por aquisição direta, do criador. De um modo ou de outro, deduz-se que arte é coisa fabricada, humana. Não posso, senão por extensão, dizer que há estética na natureza, se o belo artístico não existe ali. Estética, para o nosso caso, é expressão só aplicável às artes (às belas-artes, direi melhor), porque é conceito decorrente de uma especial "comunicação" entre sujeito e objeto.

II

SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO

 UEM sente, sente alguma coisa. O verbo sentir é de predicação incompleta, exigindo algo que lhe permita tornar-se inteligível à nossa compreensão. Assim, não posso *só sentir*. Quando digo que sinto (e tanto posso sentir *dentro* como *fora* de mim, pois estamos falando das percepções *interna e externa*) tenho que sentir alguma coisa. A essa coisa que sinto, chamo sensação. De fato, se tocam piano aqui perto, no momento em que escrevo, o que sinto não é a música que executam : sinto aquilo que a música provoca, isto é, a sensação. Se minha cabeça dói, não é a dor que sinto : sinto a sensação que a dor determina. Para mim, no caso, não existe a música, como não existe a dor. Existe a sensação que, sendo a base da psicologia, é a chave mesma de todo conhecimento, de tudo o que sei de mim, dos outros, do que me rodeia, do próprio mundo do qual também participo e que só sei que existe por intermédio dela.

Acontece, porém, que, toda vez que sinto, dou conta desse sentir, *sinto que estou sentindo*. Não vi

o piano do vizinho, ninguém me disse o que doía e onde doía em mim: no entanto, sei que tocam piano e o que me incomoda, agora, é a dor de cabeça. E' que, toda vez que sinto, minha sensação vem penetrada de inteligência, ela já sabe "identificar" o *sentido*.

Desse modo, sentir e perceber são termos que se completam, que se fundem e que só podem coexistir. Quando sinto, percebo. Sensação e percepção são *tempos* (nem direi *fases*) de um mesmo fenômeno, provocado pela excitação de um órgão, ou de um concurso de órgãos dos sentidos. A sensação, em si, é afetiva e intelectual, a um tempo.

Por isso, afastando-nos das divisões e subdivisões, tão do agrado da psicologia tradicional, poderemos afirmar que os graus da sensação constituem-se de *intensidade* e de *pureza*, não pertencendo, os primeiros, apenas à sensação ou, os segundos, à percepção. Quem sente, percebe, já em intensidade e em pureza, de uma vez. Tanto é exato que os fenômenos intelectuais estão penetrados de afetividade ou por esta influenciados, conforme demonstrou Binet, no seu famoso "estudo experimental da inteligência".

Agora, se sentir é, realmente, a tomada de consciência de uma modificação — interna ou externa — do sujeito-objeto pelo sujeito, uma outra coisa poderá interpor-se no momento da operação, sem ser o eu (ou a consciência, como queiram) para apressá-la : essa outra coisa tanto pode ser o *juízo* (que é feito em função de uma atribuição de *valor* à modificação em apreço) como o esforço da vontade. Quero

dizer — posso sentir ou perceber tanto mais quanto eu possa :

- a) valorizar a sensação, ou
- b) atentar nela (esforço da atenção).

A música do piano poderá impressionar-me a ponto de impedir a continuação do trabalho (primeira hipótese), ou me deixar indiferente, podendo eu voltar a ela (segunda hipótese) quando me aprouver. Ai, entretanto, já posso dizer (na direção em que conduzimos a nossa *linha de fatos*) que sensações estéticas são aquelas capazes de determinar associações de idéias, ou associações de sensações de certo tipo que, além de isolar-nos da esfera real, "criam", para nós, uma "realidade" nova.

A música poderá impor-se a mim (primeiro caso) pela lembrança de uma pessoa querida, ou pela fixação (qualquer fixação) de um momento emocional que permanece em mim (um encontro que tive, faz tempo, num lugar onde chegava a melodia que ouço agora), ou poderei impor-me a ela (segundo caso) pelo prazer desinteressado (aparente) que ela me dá, no momento. Esta segunda hipótese, afinal de contas, não passa de um exercício natural do meu órgão da audição (ouvir é uma atividade inerente a ele) ao passo que a primeira foi pura imposição da música (determinando associações em mim), pela experiência "adquirida" que eu tinha dela. E é justamente, nessa associação de sensações *naturais e* sensações *adquiridas* que repousa a minha atribuição de valor (ou seja o meu julgamento) daquilo que me agrada mais, não só por si, mas pelo

que incorpora à sua sensação, utilizando-se dos dados de que disponho.

A memória afetiva representa um papel preponderante como conservadora das minhas sensações estéticas. Poderemos dizer que ela é o seu plano necessário. Reside na memória afetiva a sensação estética que, ressuscitada, me ajuda na intuição da coisa de arte. E isso, em regra, por um desfile de imagens que provoca. Na memória intelectual: há pensamentos sem imagens. Na memória afetiva, penso mais por imagens. As sensações estéticas adquiridas são, portanto, as que nos interessam, de vez que é nelas que repousa a nossa atitude de aceitação (imediate ou progressiva) ou de repulsa (imediate ou progressiva) da realização artística.

Os sentidos estéticos (visão e audição) são os receptores das sensações que vou acumulando para fixar, sob a forma de conhecimento, ou para recalcar, sob a forma de complexos. Um e outros, mais tarde, virão representar importantíssimo papel quando, inconscientemente, eu recorrer àquelas para *julgar* a partitura que ouço, o quadro que contemplo ou o poema que leio. Essa volta das sensações adquiridas (passadas) para valorizar a sensação estética atual (presente) poderá ser feita pela simples lembrança. À experiência estética não interessa a memória, segundo o significado tradicional dessa faculdade, com as suas propriedades de reconhecimento, localização, etc, capazes de ressuscitar o passado como tal.

A simples "lembrança" da sensação já é uma afetação ponderável no meu julgamento, pois dela depende o *valor* que darei à obra de arte considerada. E a minha consciência artística se formará, justamente, desse acervo de elementos aferidores da (minha) beleza. Ora, o simples conceito popular de valor prevê, por si mesmo, um conhecimento anterior de algo.

Referi-me à formação de uma consciência artística e é evidente que jamais poderíamos falar dela sem atentarmos para a capacidade receptiva de sujeito. Essa capacidade é que separa as preferências dos homens, segundo a sua maior *ínura*, podendo, entretanto, oscilar, menos por uma imposição do interesse, da necessidade ou da inclinação momentânea da pessoa do que por um desvio do *tonus* da vida psíquica. Quero dizer, a aptidão estética pode ser desviada, enfraquecida ou excitada, não só fisiologicamente. Determinadas organizações individuais lhe são afeitas permanentemente, mas ela exige, sem dúvida, disposições particulares de cada um. Se é verdade que a paisagem é um estado de espírito, conforme disse Amial, conviria antepor à expressão: "em certas circunstâncias". Isso porque, se "um mundo possível implica", como diz Bain, "um espírito possível para o perceber", também a sensação estética pede campo propício ao seu nascimento e ao seu repouso. E assim como podemos sentir um estado de saturação intelectual (não importa por que, importa a constatação do fato) que nos impeça de prosseguir o menor raciocínio, do mesmo modo há uma saturação afetiva que nos faz

abandonar o concerto ou fechar o livro que lemos com tanto entusiasmo. E que não se invoque, a propósito, o cansaço, por exemplo, como justificativa do fenômeno. Ele tem raízes noutros planos, e que vão dar, suponho, nos choques que se ferem, incon^oitfnentemente entre nossa vida íntima e nossa vida dramática, perturbando essa suspensão da vida real à vida ideal, que a arte, qualquer forma de arte, realiza dentro de nós, pela *fuga* que faculta ou pela *purgação* que promove.

III

ESFORÇO E CRIAÇÃO

ALGUÉM, referindo-se à complexidade do que se passa na consciência, já aproximou o encadeamento dos fenômenos psíquicos à imagem pitoresca que oferecem as famosas caixinhas de Benares. De fato, esse profuso entrelaçamento de questões que se sucedem — dando origem às mais desencontradas, mas sempre relacionadas sugestões — não é apenas uma barreira à nossa pretensão de decifrar o mistério da alma. É mais do que isso: é a documentação de que somos, mesmo, dirigidos por forças superiores ao entendimento. Assim, através dos tempos, a história da psicologia *vera a ser*, simplesmente, a história da oposição de conceitos que se repelem, hoje, para se fundirem, amanhã. Nada há que não tenha sido afirmado e negado, sucessivamente. Con-dillac tinha razão quando ideou a engenhosa estátua, capaz de permitir-lhe o estudo isolado de cada fenômeno psíquico. Infelizmente esse método, dito científico, e que seria ideal, é tão só mais uma abstração com que procuramos satisfazer a curiosidade ante o obstinado e fascinante enigma. Proposto determinado problema, as

linhas de fatos que dele derivam poderão levar-nos, porisso, a roteiros nem de leve suspeitados, se não tivermos o cuidado de escolhê-los, antecipada e cuidadosamente .

Ora, o esforço intelectual pertence a essa classe de problemas. Aparecendo freqüentemente nos livros, ora indicado de passagem, ora considerado num ou noutro de seus aspectos para a explicação de questões diversas, poucos o estudaram sistematicamente. Entre estes, Bergson parece ser aquele que o fêz com mais clareza e de modo mais convincente. E porque o "esforço" se encontra, a meu ver, tanto no principie- da *criação* quanto no da *contemplação*., é que me deterei nele, procurando aplicar-lhe a psicologia ao nosso caso.

A dificuldade está — dirá Bergson — primeiramente no separá-lo do problema da atenção, tal como o compreende a ciência dos livros.

No exercício de qualquer ação (lendo, escrevendo, ouvindo, etc.) poderemos assumir duas posturas diferentes: uma. de tensão, outra, de relaxamento (diferindo a primeira da segunda pelo sentimento do esforço que acompanha aquela) . Dito isto, porém, a impressão que se tem, imediatamente, é a de que só nos encontramos, em qualquer situação, numa ou noutra das atitudes, isto é, *atentos* ou *distraídos* para empregar expressões comuns que se opõem. Parece-nos, entretanto, que a explicação do aparecimento do esforço não se resolve, assim, com tamanha simplicidade, mesmo levando em conta a advertência inicial de que não deve confundir-

se com o esforço da atenção, tal qual é geralmente aceito.

E' que Bergson, na sustentação de sua teoria, se esqueceu da vontade. Ela também intervém no esforço, e quem quer que seja poderá experimentá-lo em si próprio.

Tudo o que se passa em mim, dentro de mim, poderá ser:

- a) espontâneo,
- b) voluntário,
- c) em oposição à vontade.

Assim, o esforço intelectual não estará presente desde que eu apenas atente (ou permaneça em estado de tensão) para o que estou fazendo. O fenômeno voluntário pressupõe uma reflexão e é por essa característica, justamente, que êle deve opor-se ao espontâneo. Só há reflexão quando o sujeito que conhece e o objeto conhecido se identificam, isto é, são a mesma pessoa.

Quando penso, no decorrer do exercício de pensar, minhas imagens tanto podem aparecer espontaneamente como só podem vir "se" convocadas, procuradas. O esforço reside, pois, no mecanismo da procura e incide sobre a memória, onde "moram" as minhas sensações estéticas adquiridas. Quando alguém diz "que está vendo se se recorda", é como se dissesse: "estou em plena fase de esforço para a obtenção de..." tal ou qual imagem, tal ou qual idéia, tal ou qual sensação. E eu sei que "imagem" não é outra coisa senão a volta de uma sensação qualquer, mas, já sem a excitação

do nervo específico. Sei mais : sei que a imagem possui todas as características da sensação, diferindo desta apenas em grau, podendo ser, portanto, no mínimo, uma sensação mais fraca.

Isso, de modo geral. Mas a sensação estética, ou a imagem estética, sujeita como é à minha atribuição de valor, pode ter a força, isto é, a *intensidade* e a *pureza*, de uma sensação atual. Aquele coronel do poema de Manuel Bandeira, que gritava "je vois des anges", quando ouvia Schumann, não é só um acidente poético ou uma invenção do autor de "A estrela da manhã". Ele tinha, provocada pela música, uma "alucinação". E alucinação é o que se chama, em psicologia, justamente uma imagem não reduzida, uma imagem indistinta da sensação, igual à sensação mesma. Dos-toievski "encontrava-se" na rua com seus personagens. Flaubert, ao descrever o envenenamento da Bovary, sentiu, segundo depôs em carta, o gosto de arsênico. Poderão objetar que tudo isso é diferente. Mas a verdade é que são, antes de mais nada, "notas" de um mesmo fenômeno.

Atenção e vontade não são termos comuns, todo mundo sabe. Posso prestar atenção sem refletir (caso da sensação estética que se impõe a mim, pelo valor afetivo que traz em si ou que lhe empresto, automaticamente), mas não posso querer sem um *fim* (ou não posso pretender um *fim* sem querer). Quando quero é porque conheço e reconheço a necessidade de alguma coisa que me falta. Quando atento, é porque concentro a atividade do meu espírito sobre um objeto, ex

cluindo outros. A atenção pode ser espontânea, mas a vontade é sempre refletida. No esforço intelectual há sempre atenção, e *atenção voluntária*.

De qualquer modo, porém, qual será a característica desse esforço e qual o seu papel na criação? Nós sabemos que há trabalhos do espírito de que damos conta com maior ou menor facilidade. Que energia intelectual terá que dispender, por exemplo, a pessoa que opera, numa máquina de calcular, a soma de várias parcelas, desde que a simples compressão de teclas lhe fornece, automática e instantaneamente, o resultado certo? Ou: que esforço fará o pintor que, diante da paisagem que deveria pintar, resolvesse fotografá-la? Não estará em caso semelhante, porém, o escritor que, dispondo apenas de laudas brancas, quando se ergue da mesa traz, nas mãos, um ensaio de interpretação crítica. E' que a pessoa do último exemplo, realizando o seu trabalho, empregou, para fazê-lo, aquilo que chamamos esforço intelectual. O modo por que o dispendeu não nos interessa. Interessa-nos, antes, saber como tal esforço se tornou eficaz. Primeiramente, êle quiz escrever sobre determinado assunto. Essa escolha do assunto, dirigida pela vontade, já veio penetrada de afetividade. Em qualquer preferência, como ninguém ignora, já há a denúncia de tal ou qual marca afetiva. Digamos, porém, que foi "inspirado" por uma frase ouvida, um trecho lido, uma emoção sentida. Como a inspiração não passa de uma sugestão estética, o escritor só se decidiu a obedecê-la porque atentou para ela (porque a valorizou direi melhor). Êle dis-

punha, portanto, de uma imagem (ou de um complexo de imagens) inicial a desenvolver. Passar essa imagem, ou esse complexo de imagens, do plano *ideal* (subconsciente) ao plano *real* (consciente), ou por outra, passar a idéia à forma é que é "criar". Para consegui-lo, utilizou-se de um instrumento estético (no caso, o estilo, veículo de seu esforço), constituído do material adequado (no caso, palavra, ritmo, metáfora — tudo o que, enfim, fornece a linguagem escrita). A transcrição se fez, dirá Bergson, pela concorrência de dois planos da consciência. E as imagens só passaram de um plano a outro pelos sucessivos apelos que o escritor fêz à memória, em virtude dos quais vinham elas se sucedendo e se juntando para a obtenção do *fim* pretendido.

Ocorre, aqui, precisamente o contrário do que acontece quando lemos (ou quando contemplamos). Quando sigo as linhas do livro, ou ouço um discurso, as imagens que forneço à inteligência, para serem traduzidas em relações, caminham do plano *concreto* para o *abstrato*, ao passo que se dá o oposto quando escrevo (crio).

Bergson explica essa operação pelo que chama de *esquema* (no sentido etimológico da palavra) caminhando para a *imagem*. Nessa mesma ordem de idéias, já concede, entretanto, que a atenção intervenha no mecanismo do esforço, seja para intensificar a imagem, seja para aclará-la.

A verdade é que, ao sentimento do esforço, não é indiferente a participação da vontade, podendo sê-lo,

entretanto, a da atenção. O certo é que qualquer ato criador é sempre um ato de esforço que não resulta só da atenção e da vontade, mas da inteligência e da memória também. Ou de todas as forças do espírito, associadas, para "servir" à sensação estética. Em arte, por isso mesmo, não há "querer é poder". Querer é uma coisa, poder é outra. Prova-se que se pode — pela realização, que traz em si o *querer*. Ninguém é poeta porque quer ou romancista porque o deseja. Vocação e inspiração são termos populares que a psicologia aceita, ratifica e traduz cientificamente. Ora, não me inspiro quando quero. A "inspiração" chega, me procura e me encontra em estado de receptividade ou de repulsa. Aí é que a atenção e a vontade poderão intervir. A segunda para dar força motora, digamos, a valorização que a primeira atribui à sensação estética que se impôs a mim. Quando digo que uma coisa me inspirou, analisando o fenômeno, encontro, necessariamente, um complexo de sensações estéticas na sua base. Quando ouço um relato, e penso transformá-lo em romance, é que ele em si, já me impressionou a consciência, sugerindo sensações que a inteligência confronta e reputa estéticas pelo valor artístico que lhe atribuo. O esforço intelectual aparece: primeiro — para permitir a concentração intelectual do sujeito, segundo — para ordenar e separar, no complexo de sensações, aquelas que mais interessam. Minha consciência artística, que possui o controle das sensações adquiridas (guardadas pela memória efetiva) é que "avisa" o "momento de

começar". A criação é, portanto, sempre uma operação "lógica", embora se utilize de material afetivo. E a enfática e nebulosa "alegria criadora" dos estetas se reduz, em última análise, à solene "satisfação do dever cumprido" dos moralistas.

Quando minha consciência artística indica que imagens devo utilizar, essa operação é de "juízo", como percebem. E daí, concludo, a importância do "gosto" do criador. Ele é o primeiro contemplador da própria obra, seu primeiro crítico. E o primeiro, pois, a extrair beleza do que ele mesmo criou.

IV

CRIAÇÃO E CRIADOR

RIBOT teve razão quando disse em alguma parte: "criar, imaginativamente, é resolver um problema". De fato, não se resolve um problema sem esforço. E todo produto artístico representa uma "solução" para o seu criador. Mas, se quem cria o faz pela seleção de imagens adequadas, escolhidas como capazes de, reduzidas à forma, conter a mesma força de sugestão estética que possuíam quando "abstratas", a mudança de planos (do "ideal" ao "real") não deve modificar a *qualidade* das imagens combinadas. Pois é na obtenção desse ajuste que reside o "problema".

Assim sendo, poderão objetar — a que ficará reduzida a "imaginação criadora" no sentido comum em que empregamos a expressão tradicional para caracterizar o poder de *excitação* de uma obra de arte? Esta simples objeção possível representa, desde já, um argumento a nosso favor. Na verdade, a imaginação criadora, tal como é geralmente entendida — não pode interessar à experiência estética. Primeiramente, porque se presta a duas falsas interpretações. Depois,

porque, pretendendo nomear certeza, traduz, antes, uma inverdade.

Ora, imaginação criadora será a faculdade de usar imagens ou, também, a faculdade de criá-las? Nesse último caso, outra pergunta, pertencente à mesma ordem de considerações, nos ocorre: porventura, poderemos criar imagens ? Bergson já provou, exuberantemente, que a função do cérebro se limita ao recebimento das imagens, que a ele vão já prontas e acabadas. Seu trabalho, depois, será apenas o de "escolher", entre as imagens recebidas, as que mais interessarem à produção de uma ação, ou à ação mesma presente.

Isso, de uma parte. De outra, a criação artística não poderá estar subordinada, como qualquer de nós percebe, a uma imaginação criadora que se reduza ao exercício da simples faculdade de combinar sensações. Se assim fosse, poderíamos falar de uma "imaginação criadora automática (de mecanismo semelhante à "imaginação automática", de Paul Janet) o que equivaleria, em outro plano, bem entendido, à consagração da psicografia mediúnica como prova da .. imortalidade da alma, por exemplo, segundo asseguram os espiritas. E seria, sobretudo, (o que parece mais grave) confundir imaginação criadora com "associação" pura e simples. Nós já sabemos que o fenômeno é muito mais complexo: primeiro, porque interessa à inteligência inteira. Segundo, porque toda a atividade mental é convocada por ele, no momento da criação consciente, que se dá, em regra, com a participação da vontade, a serviço do esforço. Vamos repetir: criação é intelectuali-

zação, o que significa dizer que não se cria sem refletir, sem discernir, sem escolher. A criação não é automática (automático é o que se repete, de modo igual) embora possa ser inconsciente. Inconsciente e automático, entretanto, não são noções idênticas. Quem inventa, "cria": mas quem inventa não associa só — justapõe, faz coincidir, combina "logicamente".

Se alguém, ainda hoje, se obstinasse em querer compreender a "criação" como coisa saída do nada, poderíamos esclarecer a esse alguém com esta verdade experimental, tomada de empréstimo a Lavoisier e aqui empregada por extensão: "na arte, como na natureza, nada se perde e nada se cria". O que caracteriza, antes de tudo, o produto artístico como um complexo de combinações é, sem dúvida, a presença de um elemento emocional presidindo todas as relações que constituem a obra de arte. O movimento de um bailado, as cores de um quadro, as situações de um romance, as metáforas de um poema, etc., podem (devem mesmo) descrever realidades conhecidas, existentes, perceptíveis a qualquer um. O que distingue o artista do comum dos mortais não é, apenas, a capacidade de apreensão do que o mundo lhe oferece, como reservatório de símbolos. O que o distingue é o sentimento da transcrição desses símbolos e a correspondente capacidade de comunicá-los aos demais, pela "expressão". Assim sendo, quem melhor "exprimir" é quem melhor obtém a solução de seu problema. E isso se dará, realmente, toda vez que as imagens forem adequadas à representação pretendida.

Essas associações de imagens, entretanto, mesmo procuradas, podem obedecer à direção imponderável de uma fatalidade do mecanismo intelectual do sujeito, implicando, é claro, todo um processo individual de associação (segundo os modos clássicos de "semelhança", "contiguidade", "contraste") que seu estilo ou sua maneira irão denunciar depois. Explica-se, daí, a permanência de um feitiço sempre igual de determinados autores se exprimirem, o que nos leva a identificá-los, com extrema facilidade, até tratando os assuntos mais diversos. E é nesse plano que poderemos dizer que o "estilo é o homem", pois o assunto só poderá incidir sobre êle naquela sua parte que é *ensinada* ou que é *aprendida*.

Ora, todo mundo pode ter a experiência das sensações estéticas utilizadas ou fixadas pelo artista, uma vez que tal experiência nada mais é do que o fato elementar que serve à invenção. Entretanto, poderá não compreendê-la. E' que essa experiência pode ser expressa de modo diferente da forma artística habitual ao sujeito e, nessa hipótese, é à educação dos sentidos que se deve recorrer para a explicação de tantos desencontros que se observam entre a coisa criada e o seu contemplador. A um leitor que, em matéria poética, tivesse ficado na expressão de Olavo Bilac, seria difícil conciliá-lo com os versos modernos de Carlos Drummond de Andrade. Os psicólogos dizem que não podemos compreender um sentimento que não tenhamos "sentido". Se isto é uma verdade primária e geral, no caso da experiência estética cumpre acrescentar: "e desde que êle não seja expresso segundo uma forma

habitual ao contemplador'. O leitor do exemplo pode conhecer a saudade de que fala o soneto de Bilac e o poema de Bandeira. Entretanto, sentindo a linguagem do primeiro, será incapaz de perceber a do segundo. Claro: só quando o artista consegue despertar-nos um sentimento equivalente à sua satisfação podemos compreender a coisa criada.

Na operação que constitui o "associar", o artista já está acrescentando, à experiência estética comum, sua experiência particular, que é sua visão, sua interpretação. seu modo pessoal de sentir. Por isso é que pode sentir "além" ou "aquém" do sentimento universal de seu tempo. Nessa altura, verificamos ser mesmo impossível fugir de um valor "normal" da obra de arte, valor de que tanto falam os teóricos do assunto. Acontece, porém, que o julgamento de uma época deverá interessar mais à história da arte do que à experiência estética. Aquele pode ser influenciado pela moda. Mas, em compensação, o que chamamos clássicas, em arte, são justamente as obras cujas marcas de uma natureza são tão acentuadas que todas as gerações nelas encontram a mesma capacidade de excitação dos seus contemporâneos. Freud explicou porque o sorriso da Gioconda não envelhece. E a Venus de Milo, representante de um ideal de beleza feminino de determinado tempo, continua sendo uma obra de arte de todas as épocas.

De tudo, e já nessa altura, infelizmente não podemos concluir mais do que uma coisa, a saber: as relações entre a criação e o criador são infinitamente mais complexas do que supomos, à primeira vista.

Não é fora que o artista procura os motivos de 'permanência' de sua obra. Nem é tão só no verismo ou na sinceridade de sua criação que a obra de arte existe. Por mais realista que seja um autor, sua obra é sempre a transcrição de um ideal afetivo inconsciente. O pessimista há-de possuir imagens sombrias, diversas, pois, das do otimista. Machado de Assis nunca poderia escrever "Chanaan", de Graça Aranha. E' dentro dos meandros da própria alma que o romancista, por exemplo, Vai buscar a psicologia de seus personagens. E eis como "o bom julgador por si julga", fica sendo uma lei inequívoca de toda criação. O grande erro de Zola residiu na sua pretensão do "documento". Viajar num trem, como maquinista, para descrever o Lentier da "Besta Humana", não é o mesmo que "sentir" como um maquinista, já observava Anatole France. Podemos ter "indicações" de todos os sentimentos e criarmos valendo-nos delas, mas acrescidas, fatalmente, de nossa *maneira*. Ferri teve oportunidade de rever num livro famoso ("Os criminosos na arte e na literatura") toda a galeria daquelas figuras do romance naturalista do século passado, que se intitulava, vaidosamente, "romance científico ". Uma vez Duhamel — conta Charles Lalo — perguntou a um jovem poeta francês, que se gabava de seu realismo : "O senhor é de fato sincero?" E sem esperar mais: "Pois bem, aprenda a mentir". Afinal de contas, a arte não passa daquela "sublime mentira" do poeta. E, por mais estranho que pareça, a mentira não reside, tão só, na "construção" que nos é dada apreciar, sob a forma acabada de uma

expressão qualquer. Seja essa forma uma ária ou um quadro, um poema ou um romance, muito embora as linhas de fatos que nos propusemos seguir, desde o início, na tentativa que estas páginas representam, referiram-se, sobretudo, à arte do escritor, ou ao fenômeno iterário propriamente dito. Pois, essa mentira começa desde o momento da criação. Oh, para ser mais preciso, começa nela.

#

Se fosse possível, a qualquer um de nós que escrevemos, que criamos, portanto, ficar de fora, "olhando" no interior do cérebro o que se passa quando ele está em atividade; se fosse possível "seguir" o movimento de seus "habitantes": o vai-e-vem das sensações, o trabalho da consciência artística selecionando as imagens aproveitáveis; a memória despejando-as na consciência; a atenção perseguindo, com mais interesse, algumas ou alguns grupos delas; o esforço aparecendo, em função da vontade, para acionar essas faculdades das de que dispomos; e a inteligência, afinal, empenhada na justaposição das imagens para a obtenção do "fim" pretendido. . . embora víssemos tudo isto, certamente não estaríamos "vendo tudo". Dar-se-ia o mesmo, na hipótese, que se passa quando assistimos a um filme falado em língua desconhecida, onde os atores se movimentam, cada qual mais preocupado na perfeita execução de seu papel para realizar o efeito geral da peça, sem que, entretanto, lhes possamos entender a linguagem. Teríamos, pois, que recorrer às legendas explicativas, escritas no idioma conhecido, para compreender a ação representada.

Penso que ninguém poderá duvidar de que, ao espectador de um filme, pouco importa a "mentira" das legendas, se aclaram ou explicam, de algum modo ou de todos os modos, as situações que assiste desen-rolar na tela.

Conosco tudo se passa igualmente quando, como espectadores, aceitamos, sem discutir, as "verdades" da arte. Ao contemplador comum da coisa estética não interessa o que ocorre na consciência do criador, no ato da criação, uma vez que o "espetáculo" o satisfaça. O fato é este: quem não sabe ler também vai ao cinema e pode gostar do filme. As teorias da crítica, apoiadas na psicologia, podem não ser verdadeiras. O que importa é a explicação que oferecem para a melhor compreensão dos efeitos do fenômeno artístico, ou para a melhor elucidação de suas causas.

Ora, há sempre detalhes que escapam a uns e outros dos espectadores do exemplo. Só se vê "tudo" quando já nos habituamos a ver "por partes". E quero falar justamente de uma dessas partes que reputo importantíssima pela sua responsabilidade na mentira da criação. Refiro-me ao que ocorre além dos planos da consciência, que se alternam pelo esforço intelectual, no momento criador, permitindo a passagem do esquema à imagem.

Analisando, detidamente, essa operação, o que se constata é o seguinte: meu pensamento não para e eu continuo "pensando", apesar de entregar a determinada atividade. Esse pensamento, porém, não é incuns-

ciente, porque dou conta dele. Depois, sinto que êle interfere no meu trabalho.

Quando penso, penso, em geral, com palavras, fico falando comigo mesmo, mantenho um diálogo silencioso que só eu percebo. Discordo ou concordo, discuto, apresento objeções que aprovo ou recuso. E atrás de tudo isso, apesar de minha concentração intelectual, como num "back-ground", em surdina, "sinto" que meu pensamento prossegue e a prova evidente disso é que, se me detenho um pouco, há um como que desaparecimento do assunto que me ocupava para ceder lugar àquele pensamento nebuloso e permanente em mim. Os psicólogos podem explicar isso de vários modos, filiando essa "nota" aos mais diversos fenômenos da consciência. A verdade é que qualquer um que se tenha habituado a pensar por si, que se analise, que se faça objeto contínuo de observações (embora não tenha tido oportunidade de expressá-las no dialeto dos especialistas), há-de ter chegado à aquisição desta experiência : o pensamento que prossegue livre, quando estou entregue a um trabalho intelectual qualquer (lendo ou escrevendo, principalmente, que são os modos que nos preocupam) é *contínuo mas sem sentido*. Entretanto, qualquer palavra de que se componha — e que surpreendo, se me detenho, bruscamente, em meio da ação que realizava — pode servir-me de chave para penetrá-lo em parte. Digo em parte porque acho que esse pensamento é indivisível como a cadeia de símbolos oníricos, que percebo como mensagem cifrada em código desconhecido,

de modo que posso, por tentativas, obter do mesmo "comunicado" dois ou três "sentidos". Experiência esta tanto mais verdadeira quanto qualquer um poderá obtê-la por si. Sigam, se quiserem, uma ou outra dessas palavras, e não de verificar que lhes sugerirão outras tantas, cuja decifração, sempre incompleta e arbitrária, os encaminhará, por sua vez, a conclusões tão discutíveis como às que chegamos, por exemplo, quando experimentamos, no dia seguinte, interpretar um sonho da véspera. Isto parece que tais palavras, captadas pelo processo exposto, constituem fragmentos desprendidos do subconsciente que passaram à consciência como que deslocados por um abalo naquele (até aqui, tudo mais ou menos de acordo com a teoria freudiana das livre-associações). Uma ou outra dessas palavras desgarradas, quando caem no "puzzle" de sensações estéticas que armo, no plano da consciência, perturba a combinação das imagens a que me referi tantas vezes. O reflexo dessa queda eu tomo (ou percebo) no dispêndio do maior esforço que faço para compor melhor, para empregar a expressão justa, riscando no papel (se escrevo) as frases que reputo mal construídas (porque há um ou vários elementos estranhos ali) ou voltando atrás no trecho da página que tenho diante dos olhos (se leio) para "traduzi-lo" novamente.

Se meu pensamento parasse, quando estou entregue ao trabalho criador, penso que só o esforço bastaria para que tudo se processasse, então, como eu desejaria. Como êle, além de não parar, ainda permite a caída de um elo de sua corrente (no caso, a palavra, a idéia ou a imagem intrusa, perurbadora: por si ou

pelo que sugere) é que o meu trabalho de criação nunca é o que pretendo e, às vezes, pode desviar-se para direções jamais suspeitadas. Toda a arte literária (ou toda a mentira literária, direi melhor) para mim, estão aí. Eis por que quando um romancista afirma que não pode controlar seu relato, não há "literatura" nem preciosidade no que disse. A mentira é da criação, de sua arte, que jamais representa aquilo que quiz, ao esboçar a "planta" subjetiva do edifício artístico que pretendia construir objetivamente. Na verdade, não há arte dirigida.

Sem aludir à "técnica", ao conhecimento do "métier", que são coisas que se aprendem e cada artista aprimora, com o tempo, ou descobre, pelo estudo; sem insistir nas fases da invenção, de que nos ocupamos; sem atentar, novamente, para o fenômeno do esforço, penso que, já agora, poderemos falar das formas "refletidas" e "irrefletidas" da criação.

Antes de mais nada, recordemos que a memória é o grande reservatório das sensações estéticas. E não só reservatório, também laboratório, se é possível dizer-se. E se me permitissem mais uma metáfora grosseira eu diria que, nela, as sensações são "lavadas", "preparadas", "polidas", pelo atrito contínuo e permanente entre si. Dessa preparação resulta o fato de poderem coincidir logo no plano da consciência, como também resulta, para mim, a crença de que a memória trabalha impulsionada por uma energia que se divide entre o "esforço" e o "automático", tocando a cada qual certo dispêndio, cujo "quantum" não podemos pre-

cisar perfeitamente. Aceitemos, portanto, essa hipótese da colaboração dos dois, e teremos, de saída, uma indicação de como posso criar inconscientemente.

O romance que imagino pode ir-se compondo, de vagar, na memória, E pode, no momento em que me disponho a dar-lhe objetividade, aparecer inteiro, mas nu, cabendo-me tão só a tarefa de "vesti-lo" com o atifício técnico que aprendi. No momento em que escrevo, porém, a fertilidade, a facilidade ou que nome queiram dar ao desembaraço com que componho é, apenas, aparente. Ninguém sabe o que aquilo me custou: nem eu mesmo. Isso prova que todos somos capazes de possuir uma "experiência secreta" (como diria Politzer) das coisas, provinda, misteriosamente, não sabemos de onde: se das imagens nebulosas da infância ou se de uma herança de gerações recuadas. /_ verdade é que o fenômeno se dá e essa experiência existe. Não nos compete discutir se devemos filiá-lo a causas de origem psíquica ou fisiológica, mas, de passagem, permitam-me postular que tal experiência deve estar suspensa por elementos provenientes de uma e de outra fonte, como insinua o bom senso.

Agora, como essa criação desce de seu plano inconsciente para o consciente ? E, sobretudo, como se processará, no caso, a curva que o esquema traça na sua passagem para a imagem ? Só vejo esta maneira de explicá-lo: dá-se, aqui, o que ocorre quando nos recordamos de uma música, há muito ouvida, ou de um trecho literário que sabemos de cor, retido, há anos, na memória. Não se trata, entretanto, da obtenção, por

etapas, de unia harmonia material de sons (primeiro caso) ou de relações lógicas das imagens (segundo caso). Qualquer pessoa deve ter bem vivo o sentimento do que acontece quando se repete maquinalmente uma melodia conhecida. Não precisamos "ouvir" a música "inteira", dentro de nós, nem nos lembrarmos dela, apenas, em parte. Ela não espera, "por dentro", que nos decidamos a revelá-la. Vem toda, de uma vez, apenas enunciando o primeiro som que lhe pertence: quero dizer, *parece que estamos compondo uma música original*, que já tivéssemos pronta para a emergência. O que equívale à prova de que a lembrança se impôs a nós. livremente, sem o estímulo inicial de qualquer esforço perceptível, incidindo sobre a memória .

Ora, com a pena na mão e o papel em branco na mesa, querendo escrever sem ter tido o trabalho de escolher, antes, o assunto (escolhi o gênero, entretanto, prosa ou verso, um romance ou um soneto, etc.) sinto que a criação se faz e que as idéias me povoam o cérebro com tamanha "fúria" que sua profusão e encadeamento rápidos chegam a estar em desacordo com a minha capacidade mecânica de registrá-las. O ritmo do pensamento é mais acelerado do que o da palavra e a composição se apresentará, depois, a meu julgamento, reclamando uma depuração de aparas. As palavras terão que ser escolhidas melhor porque o conhecimento do ofício me diz que as repetições são deselegantes. que os hiatos ferem os ouvidos, etc, de vez que a musicalidade da escrita pode ser conseguida, sempre que eu queira, sem que o leitor se aperceba do

trabalho secreto que tive, "vestindo" as idéias para a sua representação condigna no discurso. A passagem do esquema à imagem se deu, aí, em condições idênticas à que se dá no caso da criação consciente, tanto que minha escrita não foi "automática", foi "fácil", o que é outra coisa. Só não pude perceber a "duração" dessa passagem, porque minha impressão era a de que estava "inventando na hora", tamanha a rapidez com que as imagens abstratas desceram ao plano consciente.

E, eis aí: a improvisação também é mentira, pois a uma "experiência secreta" devemos responsabilizar a criação inconsciente, assim como muitas vezes, por intermédio dessa mesma experiência, associada ao esforço e à vontade, poderemos explicar a composição refletida ou a criação consciente.

V CRIAÇÃO E

CONTEMPLAÇÃO

TÔDA contemplação tende a formar em nós um composto de representações característico afim com a coisa contemplada. O poema ou o romance lidos, a partitura ouvida, o quadro ou o bailado vistos serão tanto melhor apreciados quanto melhor realizados subjetivamente .

A forma exterior da obra de arte é a primeira comunicação que dela recebemos. E esta forma, para o nosso exemplo, tanto pode chamar-se *estilo*, *gênero* ou *escola*. Sucede, entretanto, que, até recusando-a, sou capaz de aceitar a sua concepção. Este fato explica, desde logo, porque o mesmo ouvinte de Beethoven pode deixar o último compasso da "Quinta Sinfonia" e passar-se, sem a menor transição, à melodia da caixa de música. E' ingenuidade supor-se haver qualquer espécie de *recusa* diante da beleza. A experiência do autor terá que corresponder à nossa, para que lhe aceitemos a criação. Mas isto é coisa diferente. E quando esse encontro se dá, a obra de arte começa a existir para mim, já liberada dos fatores

externos que circunstancialmente a afirmam. Por isso, Shopenhauer pôde (filosofando nas rotas de Platão, que proclamava a eternidade da beleza) afirmar que tudo que é natural é belo (*belo*: não artístico).

No mesmo plano, mas em extremo oposto, Henne-quin reduziu à lei da crítica a verdade experimental que a ciência dos psicólogos não ousa contradizer: "a faculdade criadora é, simplesmente, uma faculdade dotada de força bastante para provocar o desejo e a realização de manifestações: não difere da faculdade receptiva, da mesma natureza, senão por uma intensidade superior".

Ora, este mesmo princípio explica, segundo a posição em que nos colocamos, porque situações iguais podem gerar obras diferentes (*Édipo*, de Sófocles, *Rei Lear*, de Shakespeare e *Pai Goriot*, de Balzac, para só citar os três exemplos da preferência de Taine, aos quais se impõe, obrigatoriamente, *Metamorfose*, de Franz Kafka, exploram o mesmo conflito entre pais e filhos) justificando, a um tempo, como podemos gostar sem "entender", ou vice-versa.

Quando lemos ou ouvimos, de um comentarista, a expressão "a meu ver", não exageraremos nunca se a substituímos por "segundo a minha concepção". E é nesta concepção do contemplador da obra de arte, relacionada à do autor (ou, ainda, no consórcio das duas) que o processo estético se inicia. Filosófica-mente, diz-se conceber do que se entende (o inteligível) e do que se imagina (o sensível). De qualquer forma, porém, a raiz da palavra "concepção" significa

coisa que se faz interna e, na realidade, uma obra de arte jamais existe em si ou por si mesma.

Dirão que a concepção, assim compreendida, é um verdadeiro labirinto: e é. E só se distingue da criação precisamente por ser o seu problemático vir-a--ser. Três grandes artistas tratam o mesmo tema, concebem (isto é, entendem e sentem) a representação de um objeto único e realizam-no diversamente, como no exemplo clássico das Ledas: de Leonardo da Vinci, de Miguel Ângelo e de Corregio.

No caso do contemplador (já devem ter percebido que emprego a palavra por extensão, significando sempre o sujeito em oposição ao objeto) acontece fenômeno semelhante, pois nunca duas ou mais pessoas serão capazes de apreciar, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, igual manifestação artística. Isto porque, diante de uma situação nova, o julgamento estético de cada qual é sempre chamado a officiar em bases de recriação da obra de arte considerada. Por isso, tal julgamento não pode e não deve ser confundido com o aparecimento da inteligência, alheio ao instinto e à experiência associativa adquirida, de que tanto falam os escritores.

Não há ensaios possíveis (não posso experimentar se gosto, muito embora possa gostar em graus, *mais* ou *menos*) diante do fato estético novo, se eu não dispuser de um cabedal de associações criadoras capazes de sustentá-lo, de garantir-lhe a própria existência inicial na minha consciência. Para o leitor comum, o problema da liberdade total, de que Raskolnikof se

faz símbolo no "Crime e Castigo", de Dostoievski, não passará de um emocionante drama policial bem urdido. Para Léon Chestov, a mesma narrativa será um dos poderosos alicerces da filosofia existencialista. O grande caso é que há sempre um momento emocional assinalando a sensação estética do contemplador.

Conhecer alguma coisa, em resumo, é, como dizia Guyau, "comparar uma lembrança com uma sensação". Ou, por outras palavras: toda sensação se filia, na memória, a uma imagem pronta a identificá-la ao primeiro apelo. Isto significa (tanto mais na posição que assumimos em face do assunto) que se pode conhecer imediatamente através da arte, que a sensação estética também é uma forma de conhecimento e a contemplação reduz-se a uma idéia especial que se adquire, mediante um *juízo*. Ora, todos sabemos que a criação, por sua vez, é sempre um composto de elementos diversíssimos: táteis, musculares, visuais, auditivos, olfativos. . . coordenados por um esforço consciente do artífice na obtenção da coisa a que se propôs. Ela terá, pois, que nascer de uma idéia que se liga às mais variadas imagens, através da associação de compostos de sensações, sentimentos, atos e hábitos do espírito criador. Donde se conclui, com os psicólogos, que ter a idéia de uma coisa não é simplesmente conhecê-la, reconhecê-la, servir-se dela, mas também senti-la (no caso, algo equivalente). Tal raciocínio nos levará à seguinte conclusão: não é o juízo que parece ser uma forma especial da idéia, a idéia é que é uma forma especial de juízo, como, aliás, queria Taine, em oposição a Binet. Isto, bem entendido, consideram-

do-se a idéia como um complexo de elementos que se ligam, por associação, a outros fenômenos. Em arte, quem julga "cria" também. A contemplação é, à sua maneira, "criadora".

Se perguntarmos, agora, de que modo ou em que medida a contemplação é criadora, será o mesmo que indagarmos: como se poderá saber se um ato da consciência, ajuntado ao objeto, não o transformará por completo ? Mais um passo, pois, e o problema se reduzirá à questão geral do conhecimento, tal como os filósofos a consideram, isto é, como uma relação estabelecida entre sujeito e objeto. Esta relação deve exprimir-se, igualmente, se aplicada ao contemplador e à obra de arte. Entretanto, como não nos interessam as *soluções* do conhecimento, mas, apenas, as suas *espécies*, coloquemos as primeiras "entre parêntesis" para melhor aproveitamento das segundas, como "hipóteses de trabalho" ou "linhas de fato" que são.

Os modos do conhecimento estético, tradicionalmente aceitos, são os da intuição. E' comum ouvir-se do contemplador, diante do objeto artístico, que só poderá considerá-lo se tiver, antes, o sentimento dêle (não *sinto* isso, *sinto* aquilo). Não podendo, contudo, nomear esse sentimento, vale-se, impropriamente, da palavra intuição para designá-lo (*sinto* isso, por intuição, não *sinto* aquilo, por intuição), como se intuição equivalesse a uma forma de conhecimento sem experiência .

Aqui, como se percebe, a confusão se inicia. Uma confusão mais de palavras do que de idéias. Porque

tal ponto de partida é gratuito, não corresponde à prática, sendo, por isso, artificial. Um conhecimento sem experiência é o que se chama um conhecimento *a priori*. Os exemplos de Binet são edificantes: um livro é *a priori* para o seu futuro leitor, do mesmo modo que qualquer sensação é *a priori* para o meu sistema nervoso. Disso se conclui, aplicando-se a noção ao nosso caso, que há um *a priori* da matéria (existência) que, não penetrando a forma (essência), a experiência estética repele.

Pois bem: se não se pode separar a matéria da forma, em todos os objetos, como penetrar-se na *essência* da coisa sem o concurso da inteligência? Mas, a intuição (de *intueri* — ver por dentro) não é um modo de conhecer sem experiência. Ao contrário: é um "mentar" de relações conhecidas. Tudo o que percebemos de vez, de golpe, é um dado da experiência. Simples ou composta, externa ou interna, de qualquer maneira a intuição é um todo definido. Ela não é, portanto, nem o estalo da anedota do padre Vieira, nem a adivinhação de Pope, antecipando, num poema, a teoria cosmogônica de Kant. O fato de certo conhecimento aflorar, subitamente, à consciência de alguém, não exclui o pressuposto de uma necessária soma de experimentos associados inconscientemente. Não há nada que autorize a duvidar do mecanismo da intuição, assim concebida.

Ora, se o conhecimento estético é um *conhecimento de valor* (isto é, um conhecimento que se expressa por juízos *particulares* e não *necessários*) convém in-

sistir nisto: a noção de *valor* é sempre experimental — intuicionista, sim, apriorista, não.

O valor está ligado à vida, a conhecimentos anteriores, e só existe, rigorosamente, uma espécie de valor — o da cultura. E cultura não é mais do que um complexo de conhecimentos associados, tamisados, digeridos, metabolizados.

NOTA FINAL

U MA conferência que não se realizou, em 1940, deu nascimento às notas que aqui terminam. A forma de palestra foi desfeita e a matéria seccionada em curtos capítulos. Cerca de dez anos depois, renuncio ao prazer de estendê-las. Os interessados saberão completá-las com ou sem a ajuda dos "problemas" propostos, em apêndice.

Sobre o assunto, há referências antecipadas em "Amiel", "Vida Literária" e, sobretudo, "Política e Letras".

(maio de 1949).

APÊNDICE

(problemas)

I

O fato de não acharmos belos todos os objetos prova que o belo há-de ser algo que alguns possuam. Assim, o belo fica sendo um valor absolutamente liberto do sujeito que o goza: quer dizer, coisa que "vale" simplesmente. Isto começou com Herbart. De maneira que esse *algo* que intuímos na obra de arte, não sendo *ente* (as cores de um quadro, por exemplo, como substâncias, são *objetos-entes*) é o que denominamos *valor estético*. Isto é assim, agora, com os continua-dores de Herbart: Aloys Müller, Moritz Geiger e outros teóricos. Mas, se agregarmos o adjetivo "estético" ao substantivo valor não lhe concedemos *realidade* através do homem ? E o belo não passará a ser individual, com todas as limitações temporais que conhecemos a envolvê-lo ?

SE não sei o que é arte, como lhe posso explicar a origem ? Suas manifestações mais primitivas se pren-

dem ao aparecimento da magia. Mas o maravilhoso nasceu *do* homem e *com* o homem.

ãO é uma verdade histórica que o sentimento da natureza é posterior ao sentimento artístico do homem? Não foi a arte que lhe chamou a atenção para o belo natural ? Nesse caso, como erigir-se o "verismo" da obra de arte em valor estético ? Que sentido experimental poderá conter a expressão aristotélica — "arte de imitação" ?

HÁ uma experiência estética e uma extraestética, entre o que é arte e o que não é. Em que a experiência estética se distingue do outro tipo de experiência? Quando é legítima ou ilegítima ?

A criança ou ao bruto não interessa o belo, mas o jogo. Como determinar se a arte é via de acesso ao ser último ou mero jogo?

As atividades lúdica e artística serão essencialmente idênticas ? Para começar, ambas criam uma realidade imaginária, acima da vida. Se parecem pertencer à condição humana serão, mesmo, "necessidades vitais" ?

SE a experiência estética varia com as culturas, com as épocas, com os povos, com os homens, como se poderá, então, estabelecer a universalidade da beleza ?

H Á formas habituais, tradicionais, de expressão artística, universalmente conhecidas. Por isso se pode falar de "requisitos estéticos mais ou menos aceites".

O que não me agrada, hoje, poderá agradar-me amanhã, por isso ou aquilo. A beleza está onde a vemos ou onde algo nos força a colocá-la ?

H Á muito de "contágio" na contemplação: uma das finalidades dos museus repousa nele.

II

BELO é tudo "o que agrada sem conceito". Como poderei demonstrar ao próximo que deve julgar exatamente como eu ?

SE eu, criador, utilizo certos valores, por mim intuídos, devo contar com a intuição correspondente do contemplador ou contentar-me com a simples atividade criadora ? A arte é *minha* ?

A projeção sentimental, que nos leva a sofrer com o herói da tragédia, deve, por si, dar a medida "artística" da peça? A "tristeza" ou a "alegria" de um quadro reside na vivência da situação transcrita ou nas suas tintas ? O sentimento térmico das tonalidades, de que tanto falam os pintores, se não corresponde à realidade como pode influenciar-nos o julgamento ?

UM verso "quer" ser verso, em todas as latitudes. Intuir-lhe a essência, a poesia, demanda experiência. Inconsciente, mas experiência. Isto não faz pensar que a pretensão de universalidade é mais da forma do que da expressão ?

Os fenomenologistas erigiram a intuição em método. Método, porém, por definição, é coisa que se ensina. Então poderei aprender a intuir a essência do belo? Aprender a ser artista e a ser contemplador?

A música não é "visual" nem exprime sentimentos, como pretendia Rousseau, que lhe estabeleceu as notações. Não tenho dela representações fixas.

Os livros nunca me "explicaram" satisfatoriamente porque não posso representar cheiro ou sabor, mas "provam" que Bach é superior a Noel Rosa.

Ofato de certos produtos artísticos encontrarem consumidores em todas as épocas — que significa? Não aceitamos muita coisa aprioristicamente, por ouvir dizer? O respeito pela tradição não prejudicará o julgamento? Poucos terão coragem de afirmar, como Voltaire, que o *Cântico dos Cânticos* não vale nada. Valerá? Quais foram os elementos de resistência dessa e de outras obras? Humanidade? Forma?

SCHOPENHAUER conceitua a *fuga* como uma libertação da vontade, um pulo além do individual. Até onde isso é verdadeiro, aplicado à arte, se o jogo realiza quase o mesmo? E como explicá-lo, se jogo e arte dispensam toda e qualquer finalidade?

III

A beleza é finalidade da arte. Que é arte, que é beleza, que é finalidade ?

O gozo estético do criador é equivalente ao do contemplador, ou há diversidade de graus num e noutro prazer ?

E m todas as épocas, em todas as latitudes, em todos os meios nascem indivíduos propensos às coisas da arte. Taine perguntou por que: endosso e passo adiante a pergunta.

A RS *longa vita brevis*. A vida passa e a gente não faz coisa alguma. Fica o esforço, quer dizer, o resíduo da vontade de "durar".

P OR que não se explica a criação pela coisa criada ?

A poesia vale pelas imagens ou pelo conteúdo da linguagem atuando sobre a consciência, liberto de todo e qualquer pictorismo ?

A crítica se apoia nisto: o belo para mim deve ser o belo para você, por isso e aquilo. Esta pretensão da validade universal do juízo estético não estará sendo confundida, outra vez, com a aspiração da validade universal da forma ?

H Á aceitação e recusa progressivas do produto artístico. A propósito, fala-se da educação do gosto. Ora, o gosto se transmite por contágio. As leis do hábito não deverão, acaso, participar do julgamento estético ?

D IÁRIAMENTE os homens emitem julgamentos estéticos. E "progridem" ou "regridem" nas manifestações do gosto individual. Estribados em que ? Há uma vivência de belo ou o belo é simplesmente uma vivência ?

F ALAMOS de valor. Quem define o valor ? Quem o mensura ? Que valeria um mundo de valores sem quem os declarasse *valentes*? Ora, quem afirma que certos valores "valem", quem os classifica é o homem, certos homens. Mas, outros poderão asseverar o contrário .

A ÇÃO é criação. Fazendo é que se inventa, na hora : *aqui, já.*

ÍNDICE

<i>Nota preliminar</i>	3
I	
Estética e Estética	5
II	
Sensação e Percepção	9
III	
Esforço e Criação	15
IV	
Criação e Criador	23
V	
Criação e Contemplação	37
<i>Nota final</i>	44
APÊNDICE	
<i>Problemas</i>	45

Departamento de Imprensa Nacional
RIO d* Janeiro - **Brasil** - 1952

GILBERTO FREIRE

JOSÉ DE ALENCAR

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Alencar, José de



OS CADERNOS DE CULTURA

GILBERTO FREIRE

JOSÉ DE ALENCAR



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

UM crítico e historiador literário português, desde jovem especializado no estudo das letras brasileiras, o Sr. José Osório de Oliveira, já aplicou à literatura, em páginas sugestivas, o critério geral, por nós esboçado, de interpretação da cultura e da sociedade do Brasil: o critério de que essa cultura e essa sociedade se explicam principalmente como expressões ou resíduos de uma formação processada antes em torno da família patriarcal e escravocrata do que em volta do Estado, da Igreja ou do Indivíduo. Antes em volta de casas-grandes de engenho, de fazenda, de estância e de chácara do que de catedrais, palácios de governo e casas de senado ou de câmara.

Com efeito, literatura e arte refletiram e, até certo ponto, continuam a refletir, no Brasil, condições e motivos de convivência principalmente de família; e essa família, a patriarcal e, por longo tempo, a escravocrata ou a desenvolvida à margem do sistema escravocrata. Mesmo quando o artista ou o escritor brasileiro foi ou é um revoltado contra esses motivos e essas condições de vida ou, pelo menos, um inconformado com a pre-

dominância delas sobre o Brasil, com a pressão excessiva do poder patriarcal sobre a mulher, o menino, o servo, com a possível deformação do indivíduo pela tutela da família ou pela mística de resultar a maior ou menor dignidade ou importância do homem, de sua origem, de sua situação ou do seu *status* como homem de família; mesmo em tais casos o familismo transparece da arte ou da literatura coloniais, do século XIX e até dos nossos dias, no Brasil, como a mais poderosa influência à base do que é mais dramático ou mais patético nessa literatura ou nessa arte. O revoltado dizem alguns psicólogos que nem sempre é menos influenciado pelas convenções ou pelo meio, objeto de sua revolta, que o homem docemente conformado com esse meio e essas convenções. Exemplo disso é o fato de serem às vezes os anticlericais mais influenciados pelos padres, objeto do seu ódio constante, do que as beatas ou as pessoas devotadas quase inconscientemente ou só por hábito a estes mesmos padres.

Aplicado ao romance brasileiro do século XIX — precisamente aquele que atingiu com José de Alencar uma de suas culminâncias — esse critério familista, ao mesmo tempo sociológico e psicológico, de interpretação não propriamente literária, mas do fenômeno literário alongado do cultural e do social, parece esclarecer muito aspecto ainda obscuro do assunto; e com o auxílio de uma psicanálise moderada — isto é, de uma psicanálise à inglesa — explicará talvez o paisagismo eloqüente — uma das constantes de Alencar — em contraste com a quase ausência de paisagem no romance de Machado de Assis: autor de quem chegou a di-

zcr justa e espirituosamente Coelho Neto que sua arte dava a impressão- de uma "casa sem quintal".

Com tais sugestões, não se pretende reduzir a crítica ou a história de uma literatura ou, dentro dessa literatura, a obra de um escritor, a ramo de sociologia ou de psicologia social. De modo algum. Gênio e obra literária de gênio pedem compreensão, interpretação e avaliação também literária; e não principalmente sociológica ou psicológica. Ainda há pouco, um crítico inglês, o Professor David Daiches. reavivou em páginas lúcidas esse critério de interpretação da obra literária — o principalmente literário; mas sem desprezo pela sociologia ou pela psicologia que explique origens ou descubra raízes da obra ou do autor considerado.

Nestas notas em torno de um José de Alencar que foi, ao mesmo tempo, crítico social, renovador da_a letras e reformador da língua literária do seu país — e não apenas literato convencional, muito menos beletrista de passo macio, conformado com o meio e satisfeito com as convenções literárias — o que se sugere é apenas o auxílio que à interpretação específica de uma literatura ou da obra ou da personalidade de um escritor de gênio ou simplesmente de talento criador ou renovador. pode trazer a interpretação sociológica e psicológica da cultura e do meio dentro dos quais se tenha desenvolvido, nem sempre passivamente — às vezes até à rebours —, o gênio desse escritor ou o espírito dessa literatura.. Pois nem escritores nem literaturas se realizam no vácuo; ou num espaço sobrenaturalmente estético ou puramente literário que prescindia de todo do estudo da história como que natural — como diria o

mestre dos mestres franceses de crítica literária — desses escritores e dessas literaturas.

E nenhuma história mais natural do homem — ou de uma sociedade — que a de sua vida de família; e esta, em termos crus, é a história do seu sexo. O sexo do indivíduo não apenas biológico mas social. Sexo mais do que psicanaliticamente compreendido como força ou solicitação espalhada no corpo inteiro desse indivíduo social: da raiz dos seus cabelos, sensível ao cafuné ou ao trinco voluptuoso por mão de mulata em cabeça de ioiô ou de iaiá, às pontas dos dedos dos pés aristocráticos, por sua vez vibráteis às comichões provocadas pela extração, às vezes doce como uma carícia sexual, de bichos aí encravados: e não força ou solicitação limitada aos órgãos genitais e desejosa apenas de coito ou de cópula.

Quando a família dominante num meio é a patriarcal e, além de patriarcal, escravocrata, não só o sexo como o indivíduo quase inteiro se forma ou se deforma sob a influência familiar. Suas mãos, se são de filho de senhor, tendem a tornar-se duas mãos esquerdas; se são de filho de escravo, duas mãos direitas. Seus pés, se são de filho de senhor, tendem a tornar-se dois pés de moça, mesmo sendo agressivamente viril o resto do corpo; se são de filho de escravo, tendem a tornar-se brutalmente másculos, mesmo sendo pés de moça ou de mulher dengosa. O social deforma no indivíduo o que é ou se supõe natural. Tudo no indivíduo nascido e crescido em meio patriarcal e escravocrata, é marcado ou afetado pela sua situação de filho ou de homem de família. Pela sua origem: *status* da família antes mes-

mo de nascer o indivíduo. Pela presença — ou pela ausência — do pai. Pela presença — ou pela ausência — da mãe. Pela posição do indivíduo na família: livre ou escravo; senhoril ou servil; filho ou filha; filho primeiro ou filho segundo; o último filho ou filho único. Pelas relações com os senhores ou com os servos, com os parentes, com os estranhos, com os animais, com as árvores: as árvores próprias — da família ou de quincal ou fazenda paterna — ou as da rua, da mata, do alheio. Tudo isso deixa-lhe marca. Tudo — desde o peito da mãe ou da mucama que o amamentou — lhe abre ou lhe aguça zonas de sensibilidade que, no caso do artista ou do escritor, explicam ou esclarecem — ao menos, em parte — o infantilismo de um Raul Pompéia, o erotismo de um Olavo Bilac, o marianismo de um Dom Vital, o donjuanismo de um Maciel Monteiro, o narcisismo de um Joaquim Nabuco, o adolescentismo de um Euclides da Cunha, o necrofilismo de um Augusto dos Anjos, o germanismo antifrancês de um Tobias Barreto, o inconformismo de um Aleijadinho, o paisagismo de um José de Alencar. Esclarecem o antimelanismo abertamente insatisfeito com a sua condição de mulato, de um Lima Barreto, por um lado, e o "arianismo" aristocraticamente superior a questões de raça em seu esforço de descoloração — descoloração protetora e mis-tificadora da própria pele — de um Machado, por outro lado: um Machado a fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas cores vivas; contra todo arvoredo mais indiscretamente tropical que

lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de gente de côr, de filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de côr, nada de árvore, nada de sol. E' dentro de casa — e casa, geralmente, grande, sobrado, geralmente, nobre — que Machado*, nos seus romances, procura se resguardar das cruzeiras da rua e da vista também crua dos morros plebeus. Dentro de casa, aristo-cratizado em personagens de que êle é quase sempre a eminência cinzenta, para não dizer parda, ficticiamente afidalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lu-netas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império, é que êle se defende da memória de ter nascido mulato e quase em mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque.

Reproduziu o brasileiro de Brás Cubas o caso famoso de Shakespeare. Também o inglês Shakespeare, tendo nascido plebeu, nos seus dramas, mais de urna vez — e através, ao que parece, do mesmo mecanismo de dissimulação protetora que afasta Machado não só da paisagem, da rua, da praça (com medo, talvez, de ver surgir o "morro" fatal a qualquer instante) come do Abolicionismo mais inflamado da época — revela-se desdenhoso da gente comum, das causas populares, dos ambientes plebeus. E. em parte sob a pressão da época unida à do temperamento, em parte por dissimulação do próprio *st&tus*, é quase sempre um retratista de homens e mulheres nobres dentro de casas ou cenários igualmente nobres.

Do paisagismo agreste e corajosamente tropical no romance de José de Alencar, em contraste com a quase

ausência de paisagem, de côr e de trópico em Machado — e na literatura brasileira ninguém mais se fechou às cruezas da paisagem tropical do que Machado, de mesmo modo que ninguém excedeu José de Alencar no gosto e na eloquência de associar ao drama dos homens a exuberância de paisagens brasileiras — talvez se possa dar explicação, senão ortodoxamente psicanalítica. psicológica. Explicação que se junte à social, eu sociológica, para nos esclarecer a abundância de árvore, de mata, de queda d'água, de cascata, de selva, nas principais novelas do cearense, notáveis também pelo fato de nelas virem quase sempre destacadas as cabeleiras fartas das heroínas, numa como ostentação do vigor tropical de mulheres que fossem expressão do viço raa-ternal das selvas, das matas, das águas brasileiras.

Para os psicanalistas, os sonhos com paisagens e árvores ramalhudas têm, do mesmo modo que os sonhos com máquinas complicadas, sentido ou significação sexual muito nítida. Dos discípulos modernos de Freud, alguns chegam a notar nos escritores pintores ou simplesmente homens de talento que insistem na descrição ou exaltação de paisagens — o caso brasileiro de Alencar, ao lado do universal, de Chateaubriand — e de máquinas — o caso brasileiro de Santos Dumont, ao lado do universal, de Wells — a revelação de traços ou experiências que tais escritores ou indivíduos de gênio ou talento criador, estimariam guardar exclusivamente para si. Nas árvores e nas máquinas eles se refugiam de decepções em amores ou empresas de recinto fechado, de interior de casa, de corte ou cidade sofisticada .

O paisagismo exuberante de José de Alencar parece ter sido para o autor de *O Tronco do Ipê* e *TU* precisamente o contrário do que a ausência de paisagem foi para Machado: refúgio contra tristezas, decepções e ressentimentos de vida de corte, de interior de casa nobre ou de sobrado de cidade. Em Alencar, porém, há menos de sistemático — imensamente menos — na preocupação de evitar o romancista, nos seus romances, a glorificação do interior das casas nobres de cidade para só exaltar a floresta, a mata, o arvoredo, o tejuapar, do que em Machado no sentido contrário. Quando é preciso falar do interior das casas êle fala. Apenas não é sobre móveis, porcelanas e tapetes que se derrama o óleo de sua melhor eloquência, mas sobre arvores, águas, matas e relvas.

Alencar, todos sabem que sobressai, na literatura brasileira, como paisagista e, em certo sentido, como ruralista que chegasse a ter alguma coisa de um Thoreau em seu individualismo romântico. São suas páginas de paisagista as que esplendem nas antologias. São elas que, aprendidas de cor pelo brasileiro, na meninice de colégio antigo, contam aos ouvidos dos velhos com uma riqueza de sons que o tempo não consegue destruir. Riqueza de sons para os ouvidos e riqueza de cores para os olhos. Riqueza até de sabores para esse como que paladar ou essa como que sensibilidade ao gosto das palavras que faz que tantos de nós nos deliciemos — principalmente na adolescência — com certas combinações de vogais com consoantes como se essas combinações tivessem sabor ou encanto físico.

Acentui-se, porém, mais uma vez. que em Alencar o paisagista não exclui o retratista de interiores suburbana ou ruralmente patriarcais com janelas abertas e portas escancaradas para jardins, pomares, terreiros. senzalas, raramente para ruas, praças ou mercados. O retratista de índias ingenuamente nuas não exclui o pin-tcT de iaiás sobrecarregadas de saias, de babados, de rendas finas, embora os ressentimentos que êle evidentemente guardava de convenções européias ou católicas de ortodoxia familiar como que animassem em sua sensibilidade pendores para aquele nudismo libertário. Ressentimentos que o fizeram buscar, ao que parece. refúgio ou compensação em florestas, em matas, pm águas, em cascatas, em árvores; nos domínios meio fantásticos dos brasileiros, para êle autênticos, que eram os filhos das selvas; que eram os índios, filhos livres da natureza; filhos naturais do Brasil; bons e nobres selvagens. independentes das convenções de nobreza de brasão a cinco contos de réis o título, ou de moralidade rigidamente canônica das casas-grandes que dos sobrados. Iracema, Ubirajara, Ceci. Peri. Moacir foram figuras ideais de indígenas com quem êle se aliou centra os brasileiros convencionalmente sub-europeus. Aqueles ressentimentos parecem ter se manifestado, dissimuladamente, no drama *Mãe*. e a propósito de mãe escrava em relação com filho natural, ainda mais que nos romances em que moças ofendidas em seu orgulhe ou em sua dignidade de indivíduos ou pessoas — independente do prestígio dos pais ou da riqueza de suas famílias — se vingam de homens ávidos de dotes ou à procura de vantagens econômicas por meio de casa-

mentos de conveniência; casamentos sobre os quais, mais de uma vez, vencem, nas novelas de Alencar, os casamentos de amor.

Para Machado, quem dissesse amor, dizia — principalmente numa sociedade com-j a patriarcal e escravocrata do Brasil, na sua fase de transição para a família romântica (devese acrescentar ao romancista filósofo) — "complicação". "Complicação do natural com o social". Complicação do natural com o social de que a causa às vezes era a côr do homem apaixonado eu a sua condição de filho natural

Foi como José de Alencar viu o amor no Brasil do seu tempo: como complicação do natural com o social. Ou mais românticamente do que Machado: como complicação do natural pelo social.

Seu paisagismo, seu naturismo, seu indianismo parecem representar todo esse esforço socialmente crítico e românticamente reformador da sociedade e não apenas literariamente romântico. Esforço só, não: na verdade, quase um sistema no sentido de resolver o brasileiro as complicações do social, voltando ou regressando, quanto possível, ao natural; ou avançando para um social mais próximo do natural. No sentido de resolver o brasileiro as complicações acumuladas em torno do indivíduo por um sistema de família considerado por alguns antinatural nos seus excessos, reintegrando-se no natural, ou no suposto natural, que era, senão o desenvolvido no meio da floresta, pelo indígena quase nu, o favorecido pela vizinhança da floresta, da mata, do arvoredo, entre brancos ou mestiços mais distantes das convenções de corte ou de cidade. Puro ro-

mantismo literário, esse paisagismo ou esse parapaisagismo ? Não: também crítica social. Crítica indireta a todo um sistema sócio-econômico: o patriarcal e escravocrata das casas-grandes e dos sobrados. Mas crítica sem rancor nem demagogia. Crítica messiânica na qual uma vez por outra transparece a indignação do homem superiormente lúcido que na política do Império sofreu traições dos apagados e vis, sem ter deixado de ser, além de lúcido, independente nas suas atitudes e quixotesco nos seus rompanes. Um Dom Quixote cearense com uma cabeça que lembrava a de frade rebelde, de Dom Vital, colada como por engano a um corpo de menino doente, de adolescente franzino, de estudante romântico. E não é à toa eu só por pitoresco que, a propósito de Alencar, lembramos Dom Vital: homens do mesmo ânimo, brasileiros da mesma região, românticos da mesma espécie, um empenhou-se em defender contra os abusos de paternalismo, então dominante no Brasil, a Santa Madre Igreja, outro, a para êle também santa e também mãe, Natureza brasileira: inclusive a raça indígena que foi, na composição social do Brasil, raça principalmente maternal.

Romantismo socialmente crítico — esse, de Alencar — e até político, que se antecipou, a seu modo, na crítica ao sistema sócio-econômico e social em vigor, ao antipatriarcalismo às vezes demagógico que se reflete nas páginas dos "realistas" do feitio de Aluísio Azevedo; e aparece nas de Machado como pura e quase abstrata análise acadêmica. Sem nenhuma "intenção reformista", como inteligentemente acentua da crítica sócia; de Machado o ensaísta Astrojildo Pereira. Sem ne-

numa ênfase messiânica. Sem nenhuma eloquência revolucionária.

Eloquência — e eloquência revolucionária — não faltou a José de Alencar nem como político nem como romancista ou escritor: só seu estilo foi quase uma revolução não em copo d'água parlamentar ou taça acadêmica mas que agitou as próprias águas transatlânticas das relações intelectuais do Brasil com Portugal. Eloquência, a do autor de *Iracema*, antes de exaltação das árvores, dos rios, das paisagens, dos "verdes mares bravios". dos índios quase vegetais na sua natureza e quase angélicos na sua nudez que de elogio dos homens encarolados ou das mulheres enluvadas da Corte e das capitais.

A não ser quando queria exaltar em homens civilizados, seus heróis, e em mulheres civilizadas, suas heroínas, o natural, que conservavam no seu comportamento e sob seus modos e trajes elegantes, em contraste com o artificial, o postiço, o convencional do comportamento de outros homens e de outras mulheres que só tinham de elegante a aparência. Ou quando desejava valorizar o brasileiro, mesmo de cidade, que se conservasse no seu estado de graça americana ou de pureza nacional — inclusive a maneira mais doce, mais re-laxada e às vezes mais agreste de falar português que a européia — em contraste com o brasileiro imitado do europeu: o brasileiro que essa imitação exagerada tornasse antinatural ou sofisticado. Ou sub-europeu, como diríamos hoje.

Daí o gosto com que esse revolucionário social, e não apenas literário, em simpatia até com o que éle

próprio denomina "certa emancipação" da mulher de "certos escrúpulos da sociedade brasileira", descreve cenas de interior ao mesmo tempo patriarcal e mater-nal de casa-grande de fazenda fluminense. E' que aí a vida lhe parecia decorrer brasileiroamente, em contraste com o europeísmo do interior de sobrados mais afrancesadamente burgueses. O prazer com que descreve velhas chácaras do Rio de Janeiro do seu tempo é igualmente expressivo do romantismo não só literário como social com que o cearense reagiu contra a desca-racterização do Brasil rústicamente agrário sob a excessiva influência da nova Europa burguesa, carbonífera e industrial.

De modo que precisamos de estar atentos a esta contradição em Alencar: o seu modernismo antipatri-arcal nuns pontos — inclusive o desejo de "certa emancipação da mulher" — e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gosto pela figura castiçamente brasileira de sinházinha de casa-grande patriarcal. Nenhum tipo de mulher, dona de casa, parece ter sido mais atraente aos seus olhos que o produzido em certas fazendas e chácaras pela tradição ao mesmo tempo patriarcal e rural, maternal e agrária. Seu radicalismo de romântico estava em não desejar a relva brasileira abafada pelo chamado tapete europeu; nem a mulher deformada pela moda cortesã, nem o natural sacrificado ao artificial. Daí, numa de suas páginas, traçar a própria reabilitação do filho natural, tantas vezes vítima do artifício social.

Em *Diva*, ao recordar "a casa do Sr. Duarte", é como se exaltasse a resistência da paisagem tradicional-

mente brasileira de arredor de cidade à sofisticação da natureza pela influência burguesamente européia, com jardins franceses: "a chácara coberta de arvoredo estendia-se pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa". Vista "magnífica", a que se gozava da casa; sombras "deliciosas", as suas; ar puro, o que se respirava naquele alto. O arrabalde — nota o romancista quase esquecido de Diva para recordar a casa do Duarte — "era naquele tempo mais campo do que é hoje". E continua, num dos trechos mais expressivos do paisagismo ou do naturismo que nele venho procurando salientar como um gosto voluptuosamente compensador de desgostos experimentados ou sofridos em recinto, ou dentro de sistema, socialmente fechado: "Ainda a fouce exterminadora da civilização não esmo citara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas, físgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados". Mais "Límpidas correntes, que a sede febril do gigante urbano ainda não estancara, rolavam trépidas pela escarpa, saltavam de cascata em cascata, e iam fugindo e garrulando conchegar-se nas alvas bacias de-bruadas de relva". E ainda: "paineiras em flor", "bosques espessos de bambus", "leques de palmeiras vibrados pelo vento". Aí — destacava o romancista depois de toda uma página de exaltação de natureza tão ma-ternal — "nascera Emília e se criara".

E em vez de deixar o leitor concluir ter sido Emília uma espécie de filha natural desse resto de mata bravamente brasileira, éle próprio se antecipa em informar dessas árvores, dessas cascatas, dessas colinas que foram "o molde da alma" da moça, formada antes "ao contacto dessa alpestre natureza cheia de fragosidades e umbrosas espessuras" que sob a influência de pai e mãe convencionalmente burgueses. Até penetrar nesses restos de mata ramalhuda e deixar-se moldar por sua natureza ainda bravia, Emília fora "como flôr que se planta em vaso de porcelana e vegeta nos terraços". A mãe cuidava poder conservar assim aquela menina tímida e melindrosa: sempre dentro de casa. quando muito no terraço. Mas outra mãe — a natureza brasileira — atraiu Emília ao seu seio. Tomou-a a si. Criou-a como filha: filha natural. O mato passou a não ler segredo para a menina. Sabia ela onde estava "a melhor goiabeira, o cajueiro mais doce e o coco de indaiá", de que era "muito gulosa". Trepava nas árvores. Pendurava-se aos ramos. Saltava pelas ladeiras "as mais íngremes".

Diga-se de passagem que o modo brasileiro de Alencar escrever português — um estilo para a época, escandaloso, pelo que trazia de agrestemente antiaca-dêmico, para a língua literária do Brasil — foi um tanto como Emília, no seu modo de desgarrar-se das convenções paternamente lusitanas ou européias para ganhar cores, formas e sons mais maternalmente brasileiros; ou mais naturais, mais nativos, mais tropicais. Em Alencar a língua portuguesa, sem se ter tornado a língua de um grande escritor, como que adquiriu o que os

biólogos chamam vigor híbrido: conservando-se portuguesa, abrandou-se, ora arredondando-se em palavras mais do que latinamente doces, ora parecendo língua menos latina que bárbara com zz, yy e ww, vindos do grego, do tupi, do nagô e até do inglês. Pois em Alencar, brasileiro do Ceará casado com filha de inglês, ocorrem anglicismos, para a época ainda crus, como "dogue zinho" e "paquete" e não apenas expressões inglesas como o "away" de Byron gritado ao ouvido de um cavalo para correr bem.

E' ainda Emília que desenvolve uma das filosofias mais brasileiras e antiburguesas que o paisagismo ou o naturismo romântico de Alencar lhe inspirou: a de que "viver é gostar", desperdiçar a existência como "uma riqueza que Deus dá para ser prodigalizada". Pois "os que só cuidam de preservá-la dos perigos, esses são os piores avarentos". Filosofia antiburguesa que — seja dito, também de passagem — esboçamos um dia em conversa com nosso amigo José Olympio, pensando que esboçávamos idéia original a propósito de saúde: que a saúde era valor para ser gasto e não guardado como os avarentos guardam ouro. Até que um mestre de história literária nos advertiu: "Há qualquer coisa nesse sentido em Santo Thyrso". Mas relendo agora José de Alencar, vemos que antes de nós e do próprio Santo Thyrso, quem se exprimiu mais ou menos no mesmo sentido romântico e antiburguês foi José de Alencar.

No que foi coerente com seu romantismo um tanto anárquico no bom como no mau sentido de revolta

do indivíduo contra o excessivo poder das instituições ou das convenções sociais. Com seu naturismo sempre oposto ao que fosse excesso *de* ordenação, regulamentação ou artificialização da vida ou da natureza humana pela Família ou pelo Governo ou pela Igreja. Pois sendo a natureza mãe mais importante que o pai, de sistema patriarcal, era, também, mais generosa com os filhos; deixava-lhes mais liberdade para viverem; para gastarem a vida e para gastarem-se a si próprios. Para crescerem livres, em vez de constantemente preocupados em se resguardarem de perigos não só para os indivíduos como para a espécie. Inclusive a espécie social: a sagrada família patriarcal.

Não é raro em José de Alencar fazer o autor filosofia romântica, de revolta do indivíduo contra as instituições e convenções burguesas, sob a aparência de quem só fizesse romance ou escrevesse novela. Filosofia de campo e não de gabinete, a sua. Anárquica e de modo algum acadêmica em sua forma. Filosofia provocada por observações de rua e não apenas pelas sugestões de livros estrangeiros.

Em *Lucíola*. é o bacharel em Direito que confessa, depois de ter ido à festa da Glória e visto aí, brasileiroamente reunidas, "todas as raças, desde o caucasia-no sem mescla até o africano puro; todas as posições. desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento. até o proletário humilde e desconhecido, todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente todos os tipos grotescos da sociedade brasileira... roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exala-

ções, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha", e conclui: E' uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira".

José de Alencar recorde-se ainda uma vez que, quando quer. descreve com precisão quase de miniaturista, nos seus romances de vida de corte imperial ou de fazenda patriarcal, móveis e adorno? do interior das casas — tapetes, jacarandás, jarros, porcelanas, cortinas — e trajos e calçados de homens e mulheres elegantes. Principalmente de mulheres: vestidos, leques, jóias, chapéus, penteados, sapatos, sombrinhas. Em *A Viúvinha* deixa-nos ver Carolina num "alvo roupão de cambraia atacado por alamares de laços de fita côr de palha". Em *Cinco Minutos*, uma mulher procurada e de repente entrevistada pelo herói da novela, não deixa de impressioná-lo pelo vestido: "Corri e apenas tive tempo de perceber os folhos de um vestido preto, envolto num largo *burnous* de seda branca, que desapareceu ligeiramente na escada". E quando aparece de novo, é ainda com o rosto coberto por "um chapéuzinho de palha com um véu preto" que a mulher misteriosa se apresenta: através desse mistério sua beleza apenas se faz adivinhar. Sua beleza natural se faz pressentir através de« artifício: do véu e da seda do vestido. Esse vestido, fixa-o o olhar do romancista, numa como demonstração de saber enxergar encantos de vestuário burguês e não apenas de formas de corpo de mulher quase em estado de graça.

Mas em *Luciola*, pela boca de um personagem central, exclama Alencar com exagero romântico: "Não re paro na *toilette* das moças bonitas pela mesma *razão* por que não se repara na moldura de um belo quadro". Sem se esquecer da forma dos pés das mulheres e mes-mo dos homens, para apenas lembrar-se de suas botinas de duraque ou de seus sapatos franceses. destaca principalmente, em heróis e heroínas, característicos brasileiros de forma aristocrática de pé, em oposição à burguesa ou plebéiamente européia: o famoso "pé da chumbo, calcanhar de frigideira" do português de caricatura ou do mascate reinol. De um dos seus heróis

— o de *Senhora* — anota que o pé não era pequeno: mas antes que se julgue que fosse um pé burguêsmente abrutalhado, chato e feio, de mascate ou taverneiro, salienta que tinha "a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática". O pé mameluco. O pé brasileiro. O pé parecido com o do ameríndio. De Auiélia

— heroína tipicamente alencariana — lembra "os opulentos cabelos": outro orgulho das brasileiras de cu-trora em face das européias de cabelo ralo ou raro e das africanas de cabelo encarapinhado Repita-se, para ficar bem acentuado este traço de simbologia sexual em Alencar, que em suas heroínas — quase sempre brancas, indígenas ou tocadas de sangue indígena — os cabelos parecem ser uma como expressão de vigor e, ao mesmo tempo de maternalidade ou feminilidade, da natureza tropical que. das árvores, se derramasse pela nudez das sinhás quando naturalmente telas, brasileiro ramente bonitas. Os cabelos de Aurélia "borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com

uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute". Também dos cabelos de Carolina, em *A Viuvinha*, nos diz o romancista que eram "longos"; e que se "espreguiçavam lânguidamente sobre o cole ave-ludado como se sentissem o êxtase desse contacto las-cive". Fala-nos de outras cabeleiras, de outros pés. de outros encantos naturais e sensuais de forma de mulher brasileira que evidentemente considerava superiores a quantos artificios as modas européias pudessem inventar. Seriam sempre artificios incapazes de fazer nascer nas damas requintadas cabelos tão fartos como o das iaiás simplesmente iaiás do Brasil; e reduzir em inglesas, em francesas, em alemãs, a extensão dos pés, até ficarem do tamanho dos das sinhazinhas.

Esse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de corte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte. Não só quanto a pessoas, também quanto a coisas. Os jardins franceses ou ingleses de cidade que aparecem nos seus romances não sobrepujam em encanto os parques naturais que vêm do mato grosso até os fundos das quintas, dos sítios ou das chácaras patriarcais. São os enfeites desses jardins como os dos vestidos de mulher comprados nas lojas francesas da Rua do Ouvidor: não conseguem mais do que acentuar a beleza ou o encanto natural das formas de corpo e de paisagem. As formas do corpo das brasileirinhas, que Alencar retrata em geral no verdor da vida e não no esplendor da idade: e dos trechos de natureza também adolescente e come que em formação que descreve, an-

tecipando-se a Euclides nesse gosto por "beauté du dia-ble" nas formas das paisagens e não apenas das pessoas.

Em *O Tronco do Ipê* — romance característica -mente de casa-grande aristocrática, com sinhás e mu-camas, com ioiôs e negros velhos do tempo da escravidão, com barão, padre e até compadre — contrasta o romancista duas figuras brasileiras de meninas mocas Alice e Adélia com alguma coisa de "flor agreste, cheia de seiva, e habituada a se embalar ao sopro da brisa ou a beber a luz esplêndida do sol". Adélia com 'certo ar de languidez, que se nota nas flores dos jardins, assim como nas moças criadas sob a atmosfera enervado-ra da cidade".

Quem visse as duas meninas — informa o romancista com aparente imparcialidade — "acharia sem dúvida mais bonita Adélia, porém gostaria muito mais de Alice". E' que Alice representava criatura muito mais natural do que Adélia; muito mais em harmonia com a paisagem brasileira; muito mais à vontade no meio das árvores e das águas da fazenda.

Adélia nem mesmo em passeio pelo mato separa-se do seu "leque de aspas de marfim"; e seu pezinho — Alencar raramente se esquece dos pés das mulheres —, "calçado com uma botina de duraque", pisa "a relva ou as folhas com tanta delicadeza como se roçara pelo mais fino tapete". Sinhazinha de sobrado, de casa ata-petada, de salão afrancesado de corte. Sinhazinha excessivamente dengosa a cujo excesso de delicadeza cor-tesã o romancista opõe como seu ideal de mulher, como projeção em mulher de sua filosofia de homem identifi-

cado com a natureza ou com a paisagem brasileira como filho com sua mãe — a verdadeira Mãe - - o desembaraço quase de menino, junto à graça já de mulher, de Alice: uma Alice cujo encanto pelas laranjas, pelos figos e abacates, pelas romãs e goiabas, pelos araçás e pelas uvas, pelas jaboticabas e pelas mangas do v-s-to pomar da casa-grande, não se contenta em ver tanta fruta gostosa pendurada nas árvores, à espera da mão servil do pajem que venha colhê-las para as fruteiras da mesa patriarcal. Ela própria quer trepar às árvores e colher as frutas. E escandaliza as negras mais cor-tesãs: "Nhanhã, isto são modos ? Tomara que sinhá saiba", exclama uma. Outra grita: "Onde já se viu uma menina trepar nas árvores? No Rio de Janeiro só quem faz isso é menina à-toa!" O pajem também intervém: "Eu tiro, nhanhã, diga o que quer, que eu tiro. Uma moça faceira tem seu pajem para servir a ela". E Adé-lia, toda sinhá de corte, repara: "Não trepe, Alice, rão é bonito; estraga as mãos e pode romper seu vestido".

Diante do que, Alice se resigna a comer os frutos tirados pelo pajem: "muito menos gostosos" do que colhidos por ela própria, comenta o romancista, interpretando enfaticamente o rompante natipatriarcal e an-tiburguês da filha do barão desejosa de se aproximar da natureza como filha que se aproximasse da mãe para sugar-lhe o leite ou tirar-lhe os frutos com as próprias mãos. Toma quase como advogado o partido da menina revoltada contra os excessos de feminilidade da criação antes cortesã que rústicamente patriarcal de certas meninas sinhás, isto é, finas à moda burguesa embora ainda patriarcal. Contra os excessos de cria-

ção senhorial ou escravocrata que fazia de brancos de sobrado e mesmo de casa-grande figuras sobrenaturais a precisarem sempre dos escravos ou dos pretos de senzala para se comunicarem com a natureza, com a paisagem, com as árvores, com as águas, com os animais.

Era precisamente o que fazia Adélia em face das árvores, das plantas e das frutas do pomar da fazenda: comunicava-se com elas através das escravas. O romancista surpreende Adélia num desses flagrantes de criatura exageradamente artificial: "Quando o pajem Martinho lhe trazia alguma goiaba ou figo ela, segu-rando-a na pontinha dos dedos enluvados, voltava-se para a mucama:

"— Fará mal, Felícia?

*— Deixe ver, iaiá.

"A Felícia tomava então a fruta, que cheirava e abria ao meio; comendo uma banda dava a outra a Adélia:

"— Pode comer, iaiá! Está muito gostosa".

E' claro que ao indianista de *Iracema* e de *O Guarani* só podiam repugnar esses excessos de sinhazinha de salão. Esses exageros de menina afrancesada com medo de tudo que fosse tropical. O que êle admirava eram as Alices e as Divas que — meninas um tanto meninos, brancas um tanto índias —, sendo de salão. eram também amigas da natureza, da paisagem, das árvores, das cascatas, das águas, dos animais.

Alencar faz de Alice um elogio em que se define, talvez melhor do que em qualquer outro dos seus romances, seu ideal de arte, de vida e de mulher brasileira. Uma arte, uma vida. um tipo de mulher que já

se esboçavam, dentro do próprio sistema patriarcal de família rural, embora contrariadas suas expressões mais arrojadas por esse mesmo sistema. Para Alencar, Alice era "a menina brasileira, a moça criada no seio da família, desde muito cedo habituada à lida doméstica e preparada para ser uma perfeita dona de casa. A baronesa não se preocupava com a educação da filha; mas tal é a força do costume que a moça achou nas tradições e hábitos da casa o molde onde se formou a sua atividade". E encantado com aspectos rurais do sistema patriarcal brasileiro — aqueles em que os excessos de poder do Pai ou Patriarca de casa-grande eram como que corrigidos ou atenuados pela influência das mães — a branca, a índia, a mestiça, a negra e, principalmente, a da Mãe Natureza — Alencar, ainda a propósito de sua querida Alice, repara do tipo de mulher das melhores casas grandes da época — isto é, a primeira metade do século XIX — que "a civilização europeia já tinha, é certo, polido esse tipo nacional, mas não lhe desvanecera a originalidade".

Fiel ao tipo nacional ou brasileiro. Alice juntava às prendas de sala as de dona de casa rural, entendida não só em doces como em galinhas, ovos, vacas de leite. Enquanto Adélia "era o tipo, raro então e hoje muito comum, de certos costumes de importação; era a mocinha de maneiras arrebitadas à francesa, cuidando unicamente de modas e do toucador".

Expandindo-se em crítico social, o romancista ao mesmo tempo que retrata, em Alice, as virtudes do sistema patriarcal brasileiro, quando favorecido pelo contacto com a "Mãe Natureza" mais do que com a "Mãe

Preta", exalta na moça a revolta do indivíduo desejoso de ser natural contra os abusos ou exageros do sistema social. Principalmente aqueles exageros de artificialização da mulher ou do branco senhoril em pessoa quase separada da natureza, da paisagem ou do meio tropical pela mediação constante do escravo. Alice não crescera assim. Tornara-se querida tanto da pretalha-da da senzala como do gado, das ovelhas, das galinhas da fazenda. Crescera tão brasileiroamente que, moça feita, seu Natal continuaria o de Menino Jesus o de presépio dos velhos tempos.

Nada de Natal "enluvado e perfumado como um baile de Corte", pensa ela, já sinhá-moça. E vai adiante: procura restaurar na festa tradicional de família brasileira o que vinha caindo no esquecimento, sob a influência de Natais franceses ou ingleses. Procura restaurar o Natal de confraternização da casa-grande com o terreiro, e, por conseguinte, com a natureza, com a paisagem, com o campo. O que provoca a indignação de Adélia: "prefiro dançar na sala, a machucar os pés no chão duro; assim como acho mais bonita uma ária italiana do que os tais descantes", diz a sub-europeizada Adélia. Alice, porém, não se dá por vencida: "São gestos. O teu deve ser melhor do que o meu, pois vives na Corte e eu sou apenas uma roceira, porém Mário. que veio de Paris, pensa comigo".

E' como se Alencar, através dessa Alice ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias. o Mo-

vimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso Modernismo de São Paulo, do qual também uma ala se esforçou pela combinação daqueles contrários. Movimentos que tiveram, evidentemente, em José de Alencar um dos seus melhores precursores. Pois a verdade é que o autor de *Til* a quase todos nós, brasileiros que temos procurado reinterpretar o Brasil, nestes últimos trinta anos, influenciou deste ou daquele modo. Ele foi para alguns de nós uma espécie de avô distante: desses de quem certos jovens se sentem mais próximos do que dos próprios pais. Mário de Andrade, Roquette, Manuel Bandeira, Gastão Cruls, o próprio Oswaldo de Andrade de Pau Brasil, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Cassiano Ricardo, Rachel de Queiroz, estiveram, em seus esforços de renovação literária do Brasil, próximos desse um tanto esquecido avô intelectual, ao mesmo tempo que distanciados da geração imediatamente anterior à deles de romancistas, poetas ou escritores. E Euclides da Cunha em mais de um sentido foi um continuador do autor de *O Sertanejo O Gaúcho, O Guarani*, cuja influência parece também ter sido considerável sobre o "brasil eirismo" de Sílvio Romero, o sertanejismo de Taunay, o caboclisto de Inglês de Sousa.

Ao escrever, ainda adolescente, em língua inglesa, a tese universitária sobre a sociedade patriarcal brasileira no meado do século XIX, em que procuramos sugerir que o escravo no Brasil de então era tratado melhor pelo senhor rural que o operário de fábrica na Europa da mesma época, cremos ter, inconscientemente, seguido sugestões de um Alencar lido com entusias-

mo e até fervor na meninice. Tanto fervor que nos lembramos de ter colhido então de suas páginas num caderno quase secreto de garatujas de menino de onze anos, palavras que tinham para nós qualquer coisa de puramente físico e pecaminosamente sensual no seu encanto. Qualquer coisa de fisicamente encantador para os olhos, para os ouvidos e, de algum modo, para o pa-ladar de um menino sensualmente literário; e não apenas para a sua verde imaginação ou inteligência. De algumas dessas palavras caracteristicamente alencaria-nas, ainda hoje nos recordamos; e as mais sedutoras da nossa sensibilidade visual de menino desde os onze anos aliterado e capaz, um tanto à maneira de Huysmans, de deixar de prestar atenção, num concerto de grande pianista, à execução da música, fascinado pela apresentação tipográfica do programa do concerto, foram, mais do que aquelas em que as vogais se sucedem, doces e redondas, inundando-nos os ouvidos como um óleo e como que dissolvendo-se neles — névoa, aura. níveo, — as animadas por yy e w, zz e uu, ll e ff. ii e rr — *efflúvio, topazio, enflorar, refrangir, electrizar, alumbre, trescalar. aljofrar, fulgor, sylpho, hymeneu, laivo, nup-cial, diaphano, zephyro, glycerina, acrysol, fulvo, pul-chro, pulchritude, ogival.* Palavras — estas últimas — que pareciam dançar no papel para deleite único, íntimo, secreto, dos olhos do menino a quem elas se apresentavam angulosa e verdadeiramente moças, ao lado das redondas, gordas, maduras e às vezes maternal e ternamente moles, como, a despeito do seu significado, ou de acordo com êle, *magoa, gemma, mimo, gozo, colo, coxa, sinhá, mingau, maná.* Pois de Alencar pode-se

talvez dizer que sem ter propriamente feminilizado a língua portuguesa, ao abasileirá-la, amacicu-a, quebrando nela excessos de "ãos" e durezas de pronomes sempre autoritário e masculinamente colocados.

Mas voltemos à possível influencia? de Alencar sobre aquela tese de adolescente com relação a escravos no Brasil. Relendo agora — só agora — um *O Tronco do Ipê*, há quase quarenta anos abandonado, encontrames este reparo posto pelo romancista na boca de um personagem de sua particular simpatia: "A miséria das classes pobres na Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado". Reparo que deveríamos ter citado naquela tese, ao lado de depoimentos de viajantes estrangeiros. Re paro que provavelmente nos deixara marcado o inconsciente para defesa de idéia tão escandalosa para aquêles brasileiros, ao contrário dos ufanistas, habituados a um Brasil quase sempre atrasado com relação à Europa.

Crítico social do Brasil escravocrata e patriarcal do seu tempo, não era Alencar um Maria-vai-com-as--outras que se deixasse dominar por uma sistemática oposição a tudo que fosse patriarcal, escravocrata e quase feudal na sociedade brasileira de então para só enxergar belezas de organização social e encantos de cultura na Europa triunfalmente burguesa ou nos Estados Unidos igualmente burgueses nos seus modos nacionais de ser. Seu modernismo não era tanto que extinguisse nele o equilíbrio crítico e o fechasse a qualquer tradicionalismo; nem tampouco que o fizesse contentar-se com o burguesismo triunfante na Eurc-pa e na América inglesa.

Pode ter sido a seu modo anglúfilo. Discípulo de Sir Walter Scott. Couper talvez deva ser considerado seu exemplo de indianista, mais do que Chateaubriand, de eloquência paisagística. Mas conservou-se sempre de pés firmes sobre o chão brasileiro. Não só o chão ideal das selvas, das matas, das florestas, do seu entusiasmo de naturista lírico ou de paisagista romântico para quem a paisagem foi evidentemente refúgio e compensação maternal de dissabores experimentados nos meios urbanos, no interior dos sobrados, nos recintos atapetados da Corte: também o chão dos terreiros das casas-grandes de engenho, de fazenda, de estância. O barro, o massapê, a terra das fazendas e das chácaras nas quais parece ter sentido ainda mais do que Machado de Assis — um Machado quase irmão de Adélia no seu modo esquivo de pisar na terra sempre que descia de casa à rua ou da sala ao quintal, com cautelas de gato a atravessar chão molhado ou enlameado pela chuva do trópico — um aconchego ou uma intimidade brasileira que quase lhe fugia dos pés quando pisava os tapetes dos palácios oficiais e das casas requintadamente burguesas da Corte. Não que não soubesse pisar em tapete: sabia. Tomara chá e não apenas chocolate em pequeno. Mas o mundo de sua predileção sentimental era outro. Sua aspiração, ser escritor autônoma e telúricamente brasileiro: aspiração grandiosa em que o olhar clínico, e não apenas crítico, do Professor Olívio Montenegro enxergou megalomania. Para ser verdadeiramente telúrico e autônomo de fato, faltou a Alencar, além do ânimo cearense, nele tão forte, potência artística: a potência de um artista verdadeiramente cúa-

dor como Vila-Lobos na música. Alencar quis ser na literatura o que Vila-Lobos vem sendo na música. Não o conseguiu embora ainda hoje deva ser considerado o único romancista que superou no Brasil o calendário cristão, a história sagrada e a história clássica como fonte de inspiração para nomes de meninos. Por causa de Alencar o Brasil se encheu de Peris, de Iracemas, de Ubirajaras. E a verdade é que sua palavra às vezes macia, outras vezes agreste, permitiu-lhe comunicar a flama daquela aspiração a numerosos brasileiros, através de uma das influências mais largas e mais persistentes que já teve no Brasil um escritor leal à sua vocação e fiel à sua condição de intelectual independente. Independente de convenções e de governos, de academias e de institutos. Tanto que nenhum título se grudou ao seu nome: nem mesmo o de Conselheiro.

Santo Antônio de Apipucos (Recife), maio, 1951.

CLARICE LISPECTOR

ALGUNS
CONTOS

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Liberdade



OS CADERNOS DE CULTURA

CLARICE LISPECTOR

ALGUNS
CONTOS

A Eloah, com a
maior simpatia



OS CADERNOS DE CULTURA

Rio, 11 setembro 1951

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

CLARICE LISPECTOR

ALGUNS CONTOS



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MISTÉRIO EM SÃO CRISTÓVÃO

NUMA noite de maio — os jacintos rígidos atrás da vidraça — a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranqüila.

Ao redor da mesa, por um instante imobilizados, achavam-se o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos. O sereno perfumado de São Cristóvão não era perigoso, mas o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio. Nada havia de especial na reunião: acabara-se de jantar e conversava-se ao redor da mesa, os mosquitos em torno da luz. O que torna-a particularmente abastada a cena, e tão desabrochado o rosto de cada pessoa, é que depois de muitos anos quase se apalpava afinal o progresso nessa família: pois numa noite de maio. após o jantar, eis que as crianças têm ido diariamente à escola, o pai mantém os negócios, a mãe trabalhou durante anos nos partos e na casa, a mocinha está se equilibrando na delicadeza de sua idade, e a avó atingiu um estado. Sem se dar conta, a família fitava a sala feliz, vigiando o raro instante de maio e sua abundância.

Depois cada um foi para o seu quarto. A velha estendeu-se gemendo com benevolência. O pai e a mãe, fechadas todas as portas, deitaram-se pensativos e adormeceram. As três crianças, escolhendo as posições mais difíceis, adormeceram em três camas como em três trapézios. A mocinha, na sua camisola de algodão, abriu a janela do quarto e respirou todo o jardim com insatisfação e felicidade. Perturbada pela umidade cheirosa, deitou-se prometendo-se para o dia seguinte uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos — no meio de sua meditação adormeceu.

Passaram-se horas. E quando o silêncio piscava nos vagalumes — as crianças penduradas no sono, a avó ruminando um sonho difícil, os pais cansados, a mocinha adormecida no meio de sua meditação — abriu-se a casa de uma esquina e dela saíram três mascarados.

Um era alto e tinha a cabeça de um galo. Outro era gordo e vestira-se de touro. E o terceiro, mais novo, por falta de idéias, disfarçara-se em cavaleiro antigo e puzera máscara de demônio, através da qual surgiam seus olhos cândidos. Os três mascarados atravessaram a rua em silêncio.

Quando passaram pela casa escura da família, aquele que era um galo e tinha quase todas as idéias do grupo, parou e disse:

— Olha só.

Os companheiros, tornados pacientes pela tortura da máscara, olharam e viram uma casa e um jardim.

Sentindo-se elegantes e miseráveis, esperaram resignados que o outro completasse o pensamento. Afinal o galo acrescentou :

— Podemos colher jacintos.

Os outros dois não responderam. Aproveitaram a parada para se examinar desolados e procurar um meio de respirar melhor dentro da máscara.

— Um jacinto para cada um pregar na fantasia, concluiu o galo.

O touro agitou-se inquieto à idéia de mais um enfeite a ter que proteger na festa. Mas, passado um instante em que os três pareciam pensar profundamente para resolver, sem que na verdade pensassem em coisa alguma — o galo adiantou-se, subiu ágil pela grade e pisou na terra proibida do jardim. O touro seguiu-o com dificuldade. O terceiro, apesar de hesitante, num só pulo achou-se no próprio centro dos jacintos, com um baque amortecido que fez os três aguardarem assustados: sem respirar, o galo, o touro e o cavalheiro do diabo perscrutaram o escuro. Mas a casa continuava entre trevas e sapos. E, no jardim sufocado de perfume, os jacintos estremeciam imunes.

Então o galo avançou. Poderia colher o jacinto que estava à sua mão. Os maiores, porém, que se erguiam perto de uma janela — altos, duros, frágeis — cintilavam chamando-o. Para lá o galo se dirigiu na ponta dos pés, e o touro e o cavaleiro acompanharam-no. O silêncio os vigiava.

Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrômpeu-se gélido. Os dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono.

Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os.

O galo imobilizara-se no gesto de quebrar o jacinto. O touro quedara-se de mãos ainda erguidas. O cavaleiro, exangue sob a máscara, rejuvenescera até encontrar a infância e o seu horror. O rosto atrás da janela olhava.

Nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro. Os jacintos cada vez mais brancos na escuridão. Paralisados, eles se espiavam.

A simples aproximação de quatro máscaras na noite de maio parecia ter percutido ocos recintos, e mais outros, e mais outros que, sem o instante no jardim, ficariam para sempre nesse perfume que há no are na imiência de quatro naturezas que o acaso indicara, assinalando hora e lugar — o mesmo acaso preciso de uma estrela cadente. Os quatro, vindoj da realidade, haviam caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão. Cada planta úmida, cada seixo, os sapos roucos, aproveitavam a silenciosa confusão para se disporem em melhor lugar — tudo no escuro era muda aproximação. Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: fora saltada a natureza das coisas e as quatro figuras se espiavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim . . . Foi quando a grande lua de maio apareceu.

Era um toque perigoso para as quatro imagens. Tão arriscado que, sem um som, quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que não se prendessem pelo olhar novos território?

distantes fossem feridos, e que, depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos — donos do tesouro do jardim. Nenhum espectro viu o outro desaparecer porque todos se retiraram ao mesmo tempo, vagarosos, na ponta dos pés. Mal, porém, se quebrara o círculo mágico de quatro, livres da vigilância mútua, a constelação se desfez com terror: três vultos pularam como gatos as grades do jardim, e um outro, arrepiado e engrandecido, afastou-se de costas até o limiar de unia porta, de onde, num grito, se pôs a correr.

Os três cavalheiros mascarados que, por idéia funesta do galo, pretendiam fazer uma surpresa num baile tão longe do carnaval, foram um triunfo no meio da festa já começada. A música interrompeu-se e os dançarinos ainda enlaçados, entre risos, viram três mascarados ofegantes parar como indigentes à porta. Afinal, depois de várias tentativas, os convidados tiveram que abandonar o desejo de torná-los os reis da festa porque, assustados, os três não se separavam: um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto, desequilíbrio e união, os rostos sem palavras embaixo de três máscaras que vacilavam independentes.

Enquanto isso, a casa dos jacintos iluminara-se toda. A mocinha estava sentada na sala. A avó, com os cabelos brancos entrançados, segurava o copo d'água, a mãe alisava os cabelos escuros da filha, enquanto o pai percorria a casa. A mocinha nada sabia explicar: parecia ter dito tudo no grito. Seu rosto apequenara-se claro — toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o

horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da frente. Como persistisse em olhar em direção da janela, deixaram-na sentada a repousar, e, com castiçais na mão, estremecendo de frio nas camiólas, saíram em expedição pelo jardim.

Em breve as velas se espalhavam dançando na escuridão. Heras aclaradas se encolhiam, os sapos saltavam iluminados entre os pés, frutos se douravam por um instante entre as folhas. O jardim, despertado no sonho, ora se engrandecia ora se extinguiu; borboletas voavam sonambulas. Finalmente a velha, boa conhecedora dos canteiros, apontou o único sinal visível no jardim que se esquivava: o jacinto ainda vivo quebrado no talo. . . Então era verdade: alguma coisa sucedera. Voltaram, iluminaram a casa toda e passaram o resto da noite a esperar.

Só as três crianças dormiam ainda mais profundamente .

A mocinha aos poucos recuperou sua verdadeira idade. Somente ela não vivia a perscrutar. Mas os outros, que nada tinham visto, tornaram-se atentos e inquietos. E como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e de algumas mentiras, tudo se desfez e teve que se refazer quase do princípio : a avó de novo pronta a se ofender, o pai e a mãe fatigados, as crianças verdadeiramente insuportáveis, toda a casa parecendo esperar que mais uma vez a brisa da abastança soprasse depois de um jantar. O que sucederia talvez noutra noite de maio.

OS LAÇOS DE FAMÍLIA

A mulher e a mãe acomodaram-se finalmente no taxi que as levaria à Estação. A mãe contava e recon-tava as duas malas tentando convecer-se de que ambas estavam no carro. A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zobaria e frieza — assistia.

— Não esqueci de nada ? perguntava pela terceira vez a mãe.

— Não, não, não esqueceu de nada, respondia a filha divertida, com paciência.

Ainda estava sob a impressão da cena meio cômica entre sua mãe e seu marido, na hora da despedida. Durante as duas semanas da visita da velha, os dois mal se haviam suportado; os bons-dias e os boas-tardes soavam a cada momento com uma delicadeza cautelosa que a fazia querer rir. Mas eis que na hora da despedida, antes de entrarem no taxi, a mãe se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro. "Perdoe alguma palavra mal dita", dissera a velha senhora, e Catarina, com alguma alegria, vira Antônio não saber o que fazer das malas nas mãos, a gaguejar — perturbado em ser o bom genro. "Se eu rio, eles

pensam que estou louca", pensara Catarina franzindo as sobrancelhas. "Quem casa um filho perde um filho, quem casa uma filha ganha mais um", acrescentara a mãe, e Antônio aproveitara sua gripe para tossir. Catarina, de pé, observava com malícia o marido, cuja segurança se desvanecera para dar lugar a um homem moreno e miúdo, forçado a ser filho daquela mulher-zinha grisalha. . . Foi então que a vontade de rir tornou-se mais forte. Felizmente nunca precisava rir de fato quando tinha vontade de rir: seus olhos tomavam uma expressão esperta e contida, tornavam-se mais estrábicos — e o riso saía pelos olhos. Sempre doía um pouco ser capaz de rir. Mas nada podia fazer contra: desde pequena rira pelos olhos, desde sempre fora estrábica.

— Continuo a dizer que o menino está magro, disse a mãe resistindo aos solavancos do carro. E apesar de Antônio não estar presente, ela usava o mesmo tom de desafio e acusação que empregava diante dele. Tanto que uma noite Antônio se agitara: não é por culpa minha. Severina! Éle chamava a sogra de Severina, pois antes do casamento projetava serem sogra e genro modernos. Logo à primeira visita da mãe acasal, a palavra Severina tornara-se difícil na boca do marido, e agora, então, o fato de chamá-la pelo nome não impedira que. . . — Catarina olhava-os e ria.

— O menino sempre foi magro, mamãe, respondeu-lhe .
O taxi avançava monótono.

— Magro e nervoso, acrescentou a senhora com decisão.

— Magro e nervoso, assentiu Catarina paciente.

Era um menino nervoso, distraído. Durante a visita da avó tornara-se ainda mais distante, dormira mal, perturbado pelos carinhos excessivos e pelos beliscões de amor da velha. Antônio, que nunca se preocupara especialmente com a sensibilidade do filho, passara a dar indiretas à sogra, "a proteger uma criança". . .

— Não esqueci de nada. . ., recomeçou a mãe, quando uma freiada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fêz despencarem as malas. Ah! ah!, exclamou a mãe como a um desastre irremediável, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina ?

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre ? seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa. procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim, Catarina sempre fora mais amiga. Quando a mãe enchia-lhes os pratos obrigando-os a comer demais, os dois se olhavam piscando em cumplicidade e a mãe nem notava. Mas depois do choque no taxi e depois de se ajeitarem, não tinham o que falar — per que não chegavam logo à Estação ?

— Não esqueci de nada, perguntou a mãe com voz resignada.

Catarina não queria mais fitá-la nem responder-lhe.

— Tome suas luvas! disse-lhe recolhendo-as do chão.

— Ah! ah! minhas luvas! exclamava a mãe perplexa .

Só se espiaram realmente quando as malas foram dispostas no trem, depois de trocados os beijos: a cabeça da mãe apareceu na janela.

Catarina viu então que sua mãe estava envelhecida e tinha os olhos brilhantes.

O trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer. A mãe tirou o espelho da bolsa e exami-nou-se no seu chapéu novo, comprado no mesmo chape-leiro da filha. Olhava-se compondo um ar excessivamente severo onde não faltava alguma admiração per si mesma. A filha observava divertida. Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se "mãe e filha" fosse vida e repugnância. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. A velha guardara o espelho na bolsa, e fitava-a sorrindo. O rosto usado e ainda bem esperto parecia esforçar-se por dar aos outros alguma impressão, da qual o chapéu fazia parte. A campainha da Estação tocou de súbito, houve um movimento geral de ansiedade, várias pessoas correram pensando que o trem já partia: mamãe! disse a mulher. Catarina! disse a velha. Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador interrompeu-lhes a visão e um rapaz correndo segurou de passagem o braço de Catarina, deslocando-lhe a gola do vestido

Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se não esquecera de nada...

— ... não esqueci de nada? perguntou a mãe.

• Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas — porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou. . . Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra? e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha.

— Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.

— Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com a própria aparência. A mão sardenta, um pouco trêmula, arranjava com delicadeza a aba do chapéu e Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai:

— Dê lembranças a titia! gritou.

— Sim, sim!

— Mamãe, disse Catarina porque um longo apito se ouvira e no meio da fumaça as rodas já se moviam.

— Catarina! disse a velha de boca aberta e olhos espantados, e ao primeiro solavanco a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este caira-lhe até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura. O trem já andava e Catarina acenava. O rosto da mãe desapareceu um instante e reapareceu já sem o chapéu, o coque dos cabelos desmanchado, caindo em mechas brancas sobre

os ombros como as de uma donzela — o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante.

No meio da fumaça Catarina começou a caminhar de volta, as sobrancelhas franzidas, e nos olhos a malícia dos estrábicos. Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil. Alguns homens a olhavam, ela era doce, um pouco pesada de corpo. Caminhava serena, moderna nos trajés, os cabelos curtos pintados de "acajou". E de tal modo haviam-se disposto as coisas que o amor doloroso lhe pareceu a felicidade — tudo estava tão vivo e tenro ao redor, a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja — a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza. Estava muito bonita neste momento. tão elegante; integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido. Nos olhos vesgos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo. Espiava as pessoas com insistência, procurando fixar naquelas figuras mutáveis seu prazer ainda úmido de lágrimas pela mãe. Desviou-se dos carros, conseguiu aproximar-se do ônibus burlando a fila, espiando com ironia; nada impediria que essa pequena mulher que andava rolando os quadris subisse mais um degrau misterioso nos seus dias.

O elevador zumbia no calor da praia. Abriu a porta do apartamento enquanto se libertava do cha-peuzinho com a outra mão; parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito. Antônio mal levan-

tou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora "sua", e, logo depois da partida de Severina, êle a retomava com prazer, junto à escrivaninha.

— "Ela" foi?

— Foi sim, respondeu Catarina empurrando a porta do quarto de seu filho. Ah, sim, lá estava o menino, pensou com alívio súbito. Seu filho. Magro e nervoso. Desde que se puzera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si. Lá estava êle mexendo na toalha molhada, exato e distante. A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento; puxou-lhe a toalha das mãos em censura: este menino! Mas o menino olhava indiferente para o ar, comunicando-se consigo mesmo. Estava sempre distraído. Ninguém conseguira ainda chamá-lo verdadeiramente a atenção. A mãe sacudia a toalha no ar e impedia com sua forma a visão do quarto: mamãe, disse o menino. Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que êle dizia "mamãe" nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação: mamãe! A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesesse o que ela não pudesse explicar. Desamarrotou a toalha com vigor antes de pendurá-la para secar. Talvez pudesse contar, se mudasse a forma. Contaria que o filho dissera: mamãe, quem é Deus. Não, talvez: mamãe, menino quer Deus. Talvez. Só em símbolos a verdade caberia, só em símbolos é que a

receberiam. Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza apa- recendo como uma rouquidão. Feia, disse então o menino examinando-a.

— Vamos passear! respondeu corando e pegando-o pela mão.

Passou pela sala, sem parar avisou ao marido: vamos sair e bateu a porta do apartamento.

Antônio mal teve tempo de levantar os olhos do livro — e com surpresa espiava a sala já vazia. Catarina! chamou, mas já se ouvia o ruído do elevador descendo. Aonde foram? perguntou-se inquieto, tossindo e assoando o nariz. Porque sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o seu sábado. Catarina! chamou aborrecido embora soubesse que ela não poderia mais ouvi-lo. Levantou-se, foi à janela e um segundo depois enxergou sua mulher e seu filho na calçada.

Os dois haviam parado, a mulher talvez decidindo o caminho a tomar. E de súbito pondo-se em marcha.

Por que andava ela tão forte, segurando a mão da criança? pela janela via sua mulher prendendo com força a mão da criança e caminhando depressa, com os olhos fixos adiante; e, mesmo sem ver, o homem adivinhava sua boca endurecida. A criança, não se sabia por que obscura compreensão, também olhava fixa para a frente, surpreendida e ingênua. Vistas de cima as duas figuras perdiam a perspectiva familiar,

pareciam achatadas ao solo e mais escuras à luz do mar. Os cabelos da criança voavam...

O marido repetiu-se a pergunta que, mesmo sob a sua inocência de frase cotidiana, inquietou-o: aonde vão? Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho. . mas o que? "Catarina", pensou, "Catarina, esta criança ainda é inocente!" Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso. Obrigado a responder a um morto. Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem. "Catarina", pensou com cólera, "a criança é inocente!" Tinham porém desaparecido pela praia. O mistério partilhado.

"Mas e eu? e eu?" perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E êle ficara. "Com o seu sábado". E sua gripe. No apartamento arrumado, onde "tudo corria bem". Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso o que êle lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro — desprezava-a também, com aqueles olhos

sonsos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem inquietou-se. Porque não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. As relações entre ambos eram tão tranqüilas. Às vezes êle procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la ? no entanto êle bem sabia que ela só seria de um homem enquanto fosse orgulhosa. Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria — sem rancor ? Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranqüila que faziam a atmosfera do lar para a criança. Ou esta se irritava às vezes ? Às vezes o menino se irritava, batia os pés, gritava sob pesadelos. De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e êle haviam cortado da vida diária. Viviam tão tranqüilos que, se se aproximava um momento de alegria, eles se olhavam rapidamente, quase irônicos, e os olhos de ambos diziam: não vamos gastá-lo, não vamos ridiculamente usá-lo. Como se tivessem vivido desde sempre.

Mas êle a olhara da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria — sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos — sozinha.

Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que a suspeitasse mas inquietava se.

A última luz da tarde estava pesada e abatia-se com gravidade sobre os objetos. As areias estalavam secas. O dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação. Que nesse momento, sem rebentar, embora, se ensurdecia cada vez mais e zumbia no elevador ininterrupto do edifício. Quando Catarina voltasse eles jantariam afastando as mariposas. O menino gritaria no primeiro sono, Catarina interromperia um momento o jantar. . . e o elevador não pararia por um instante sequer?! Não, o elevador não pararia um instante.

— "Depois do jantar iremos ao cinema", resolveu o homem. Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador.

COMEÇOS DE UMA FORTUNA

ERA uma daquelas manhãs que parecem suspensas no ar. E que mais se assemelham à idéia que fazemos do tempo.

A varanda estava aberta mas a frescura se congelara fora e nada entrava do jardim, como se qualquer transbordamento fosse uma quebra de harmonia. So algumas moscas brilhantes haviam penetrado na sala de jantar e sobrevoavam o açucareiro. A essa hora, Tijucá não havia despertado de todo. "Se eu tivesse dinheiro. . ." pensava Artur, e um desejo de entesourar, de possuir com tranqüilidade, dava a seu rosto um ar desprendido e contemplativo.

— Não sou um jogador.

— Deixe de tolices, respondeu a mãe. Não recomece com histórias de dinheiro.

Na realidade êle não tinha vontade de iniciar nenhuma conversa premente que terminasse em soluções. Um pouco da mortificação do jantar da véspera sobre mesadas, com o pai misturando autoridade e compreensão e a mãe misturando compreensão e princípios básicos — um pouco da mortificação da véspein pedia, no entanto, prosseguimento. Só que era inútil

procurar em si a urgência de ontem. Cada noite o sono parecia responder a todas as suas necessidades. E de manhã, ao contrário dos adultos que acordam escuros e barbados, êle despertava cada vez mais im-berbe. Despenteado, mas diferente da desordem do pai, a quem parecia terem acontecido coisas durante a noite. Também sua mãe saía do quarto um pouco desfeita e ainda sonhadora, como se a amargura do sono tivesse lhe dado satisfação. Até tomarem café todos estavam irritados ou pensativos, inclusive a empregada. Não era esse o momento de pedir coisas. Mas para êle era uma necessidade pacífica a de estabelecer domínios de manhã: cada vez que acordava era como se precisasse recuperar os dias anteriores. Tanto o sono cortava suas amarras, todas as noites.

— Não sou um jogador nem um gastador.

— Artur, disse a mãe irritadíssima, já me bastam as minhas preocupações!

— Que preocupações ? perguntou êle com interesse .

A mãe olhou-o seca como a um estranho. No entanto êle era muito mais parente que seu pai, que, por assim dizer, entrara na família. Apertou os lábios.

— Todo o mundo tem preocupações, meu filho, corrigiu-se ela entrando então em nova modalidade de relações, entre maternal e educadora.

E daí em diante sua mãe assumira o dia. Dissipara-se a espécie de individualidade com que acordava e Artur já podia contar com ela. Desde sempre, ou aceitavam-no ou reduziam-no a ser êle mesmo. Em pequeno brincavam com êle, jogavam-no para o ar,

enchiam-no de beijos — e de repente ficavam "individuais" — largavam-no, diziam gentilmente mas já intangíveis: "agora acabou", e êle ficava todo vibrante de carícias, com tantas gargalhadas ainda per dar. Tornava-se implicante, mexia num e noutra com o pé, cheio de uma cólera que, no entanto, se transformaria no mesmo instante em delícia, em pura delícia, se eles apenas quisessem.

— Coma, Artur, concluiu a mãe e de novo êle já podia contar com ela. Assim imediatamente tor-neu-se menor e mais malcriado:

— Eu também tenho as minhas preocupações mas ninguém liga. Quando digo que preciso de dinheiro parece que estou pedindo para jogar ou para beber!

— Desde quando é que o senhor admite quo podia ser para jogar ou para beber ? disse o pai entrando na sala e encaminhando-se para a cabeceira da mesa. Ora essa! que pretensão!

Êle não contara com a chegada do pai. Desnorteadado, porém habituado, começou:

— Mas papai! sua voz desafinou numa revolta que não chegava a ser indignada. Como contrapeso, a mãe já estava dominada, mexendo tranqüilamente o café com leite, indiferente à conversa que parecia não passar de mais algumas moscas. Afastava-as do açucareiro com mão mole.

— Vá saindo que está na sua hora, cortou o pai. Artur virou-se para sua mãe. Mas esta passava manteiga no pão, absorta e prazerosa. Fugira de novo. A tudo diria sim, sem dar nenhuma importância.

Fechando a porta, ele de novo tinha a impressão de que a cada momento entregavam-no à vida. Assim é que a rua parecia recebê-lo. "Quando eu tiver minha mulher e meus filhos tocarei a campainha daqui e farei visitas e tudo será diferente", pensou.

A vida fora de casa era completamente outra. Além da diferença de luz — como se somente saindo êle visse que tempo realmente fazia e que disposições haviam tomado as circunstâncias durante a noite — além da diferença de luz, havia a diferença do modo de ser. Quando era pequeno a mãe dizia: "fora de casa êle é uma doçura, em casa um demônio". Mesmo agora, atravessando o pequeno portão, êle se tornara visivelmente mais moço e ao mesmo tempo menoõ criança, mais sensível e sobretudo sem assunto. Mas com um interesse dócil. Não era uma pessoa que procurasse conversas, mas se alguém lhe perguntava como agora: "menino, de que lado fica a igreja?", êle se animava com suavidade, inclinava o longo pescoço, pois todos eram mais baixos que êle; e informava atraído, como se nisso houvesse uma troca de cordialidades e um campo aberto à curiosidade. Ficou atento olhando a senhora dobrar a esquina em caminho da igreja, pacientemente responsável pelo seu itinerário.

— Mas dinheiro é feito pra gastar e você sabe com que, disse-lhe Carlinhos intenso.

— Quero para comprar coisas, respondeu um pouco vago.

— Uma bicicletinha ? riu Carlinhos ofensivo, corado na intriga.

Artur riu desagradado, sem prazer.

Sentado na carteira, esperou que o professor se erguesse. O pigarro deste, prefaciando o começo da aula, foi o sinal habitual para os alunos se sentarem mais para trás, abrirem os olhos com atenção e não pensarem em nada. "Em nada", foi a resposta perturbada de Artur ao professor que o interpelava irritado. "Em nada" era vagamente em conversas anteriores, em decisões pouco definitivas sobre um cinema à tarde, em — em dinheiro. Êle *precisava* de dinheiro. Mas durante a aula, obrigado a estar imóvel e sem nenhuma responsabilidade, qualquer desejo tinha como base o repouso.

— Você então não viu logo que Glorinha estava querendo ser convidada pro cinema ? disse Cadinhos, e ambos olharam com curiosidade a menina que se afastava segurando a pasta. Pensativo, Artur continuou a andar ao lado do amigo, olhando as pedras do chão.

— Se você não tem dinheiro para duas entradas, eu empresto, você paga depois.

Pelo visto, do momento em que tivesse dinheiro seria obrigado a empregá-lo em mil coisas.

— Mas depois eu tenho que devolver a você e já estou devendo ao irmão de Antônio, respondeu evasivo.

— E então ? que é que tem! explicou o outro, prático e veemente.

"E então", pensou com uma pequena cólera, "e então, pelo visto, logo que alguém tem dinheiro aparecem os outros querendo aplicá-lo, explicando como se perde dinheiro".

— Pelo visto, disse desviando do amigo a raiva, pelo visto basta você ter uns cruzeirinhos que mulher logo fareja e cai em cima.

Os dois riram. Depois disso êle ficou mais alegre, mais confiante. Sobretudo menos oprimido pelas cir-cunstâncias.

Mas depois já era meio-dia e qualquer desejo se tornava mais árido e mais duro de suportar. Durante todo o almoço êle pensou com rispidez em fazer ou não fazer dívidas e sentia-se um homem aniquilado.

— Ou êle estuda demais ou não come bastante de manhã, disse a mãe. O fato é que acorda bem disposto mas aparece para o almoço com essa cara pálida. Fica logo com as feições duras, é o primeiro sinal.

— Não é nada, é o desgaste natural do dia, disse o pai bem humorado.

Olhando-se ao espelho do corredor antes de sair, realmente era a cara de um desses rapazes que trabalham, cansados e moços. Sorriu sem mexer os lábios, satisfeito no fundo dos olhos. Mas à porta do cinema não pôde deixar de pedir emprestado a Carlinhos, por que lá estava Glorinha com uma amiga.

— Vocês preferem sentar na frente ou no meio? perguntava Glorinha.

Diante disso, Carlinhos pagou a entrada da amiga e Artur recebeu disfarçado o dinheiro da entrada de Glorinha.

— Pelo visto, o cinema está estragado, disse de passagem para Carlinhos. Arrependeu-se logo depois de ter falado, pois o colega mal ouvira, ocupado com P

menina. Não era necessário diminuir-se aos olhos do outro, para quem uma sessão de cinema só tinha a ganhar com uma garota.

Na realidade o cinema só esteve estragado no começo. Logo depois êle relaxou o corpo, esqueceu-se *âa* presença ao lado e passou a ver o filme. Somente perto do meio teve consciência de Glorinha e num sobressalto olhou-a disfarçado. Com um pouco de surpresa constatou que ela não era propriamente a exploradora que êle supusera: lá estava Glorinha inclinada para a frente, a boca aberta pela atenção. Aliviado, recostou-se de novo na poltrona.

Mais tarde, porém, indagou-se se tinha ou não sido explorado. E sua angústia foi tão intensa que êle parou diante da vitrina com uma cara de horror. O coração batia como um punho. Além do rosto espantado, solto no vidro da vitrina, havia panelas e utensílios de cozinha que êle olhou com certa familiaridade. "Pelo visto, fui", concluiu e não conseguia sobrepor sua cólera ao perfil sem culpa de Glorinha. Aos poucos a própria inocência da menina tornou-se a sua culpa maior: "então ela explorava, explorava, e depois ficava toda satisfeita vendo o filme?" Seus olhos se encheram de lágrimas. "Ingrata", pensou êle escolhendo mal uma palavra de acusação. Como a palavra era um símbolo de queixa mais do que de raiva, ele se confundiu um pouco e sua raiva acalmou-se. Parecia-lhe agora, de fora para dentro e sem nenhuma vontade, que ela deveria ter pago daquele modo a entrada do cinema.

Mas diante dos livros e cadernos fechados, seu rosto desanuviava-se.

Deixou de ouvir as portas que batiam, o piano da vizinha, a voz da mãe no telefone. Havia um grande silêncio no seu quarto, como num cofre. E o fim de tarde parecia com uma manhã. Estava longe, longe, como um gigante que pudesse estar fora mantendo no aposento apenas os dedos absortos que viravam e reviravam um lápis. Havia instantes em que respirava pesado como um velho. A maior parte do tempo, porém, seu rosto mal aflorava o ar do quarto.

— Já estudei! gritou para a mãe que interpelava sobre o barulho da água. Lavando cuidadosamente os pés na banheira, êle pensou que a amiga de Glorinha era melhor que Glorinha. Nem tinha procurado reparar se Cadinhos "aproveitara" ou não da outra. À essa idéia, saiu muito depressa da banheira e parou diante do espelho da pia. Até que o ladrilho esfriou seus pés molhados.

Não! não queria explicar-se com Carlinhos e ninguém lhe diria como usar o dinheiro que teria, e Carlinhos podia pensar que era com bicicletas, mas se fosse o que é que tem ? e se nunca, mas nunca, quisesse gastar o seu dinheiro ? e cada vez ficasse mais rico?. . . que é que há, está querendo briga ? você pensa que. . .

— . . .pode ser que você esteja muito ocupado com teus pensamentos, disse a mãe interrompendo-o, mas ao menos coma o seu jantar e de vez em quando diga uma palavra.

Então ele, em súbita volta à casa paterna:

— Ora a senhora diz que na mesa não se fala, ora quer que eu fale, ora diz que não se fala com a boca cheia, ora. . .

— Olhe o modo como você fala com sua mãe, disse o pai sem severidade.

— Papai! chamou Artur dócilmente, com as sobrancelhas franzidas, papai, como é promissórias ?

— Pelo visto, disse o pai com prazer, pelo visto o ginásio não serve para nada.

— Coma mais batata, Artur, tentou a mãe inutilmente arrastar os dois homens para si.

— Promissórias, dizia o pai afastando o prato, é assim: digamos que você tenha uma dívida.

AMOR

UM pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão- enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que esteavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, c marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era maio perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — eis o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre êle e os outros é que êle estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança ? Alguma coisa intranquã estava sucedendo. Entã ela viu: o cego mascava chicles. . . Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente. como se olha o que nã nos vê. Êle mastigava goma na escuridã. Sem sofrimento, com os olhes abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se êle a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quern a visse teria a impressã de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás. o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pãlida. Uma expressã de rosto, há muito nã usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas, amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos

dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por que ? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível. . . O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprias dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o

ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhara o murado era escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana cairá numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras. As roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se
Andando

um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a álea onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na álea central estava imóvel um poderoso gato. Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade in-

tensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dálias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até êle, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada. . . Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado. . . O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito - o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sela era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brillavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa ? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um medo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava cem nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico ? — agarrava-se a êle, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da

fê. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego ? Iria sozinha. . . Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles. . . Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamo-a o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha ?

Não havia* como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha ? E' que já não era mais piedade. não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta ? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma. pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era

mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia porque. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lótis-homem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois

seios escorria o suor. A fê a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor de céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa maiá fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha

e deparando com o seu marido diante do café de-ramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Êle se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu êle sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje *de* tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. E' hora de dormir, disse êle, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

UMA GALINHA

ERA uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto voo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou — o tempo da cozinheira dar um grito — e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, ím outro voo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutra pé. A família foi chamada com urgência e consternada vil o almoço junto de uma chaminé. O dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência

outro rumo. A perseguição tornou-se mais intensa. Pe telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a prêmia o grito de conquista havia soado.

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beirai de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. E' verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.

Afinal, numa das *vezes* em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos.

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fôr para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada.

Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solevava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de *um* ovo. Só a menina estava perto e assistiu tudo estarrecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos :

— Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem!

Todos correram de novo à cozinha e rodearam mudos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!

— Eu também! jurou a menina com ardor.

A mãe, cansada, deu de ombros.

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha. O pai de vez em quando ainda se lembrava: "E dizer que a obriguei a correr naquele estado!" A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga — e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho — era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.

Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.

O JANTAR

ELE entrou tarde no restaurante. Certamente ocupara-se até agora em grandes negócios. Poderia ter uns sessenta anos, era alto, corpulento, de cabelos brancos. sobrancelhas espessas e mãos potentes. Num dedo o anel de sua força. Sentou-se amplo e sólido.

Perdi-o de vista e enquanto comia observei de novo a mulher magra de chapéu. Ela ria com a boca cheia e rebrilhava os olhos escuros.

No momento em que eu levava o garfo à boca, olhei-o. Eilo de olhos fechados mastigando pão com vigor e mecanismo, os dois punhos cerrados sobre a mesa. Continuei comendo e olhando. O "garçon" dispunha os pratos sobre a toalha. Mas o velho mantinha os olhos fechados. A um gesto mais vivo do criado êle os abriu com tal brusquidão que este mesmo movimento se comunicou às grandes mãos e um garfo caiu. O "garçon" sussurrou palavras amáveis abaixando-se para apanhá-lo; êle não respondia. Porque agora desperto, virava subitamente a carne de um lado e de outro, examinava-a com veemência, a ponta da língua aparecendo — apalpava o bife com as costas do garfo. quase o cheirava, mexendo a boca de antemão. E come-

cava a cortá-lo com um movimento inútil de vigor de todo o corpo. Em breve levava um pedaço à certa altura do rosto e, como se tivesse que apanhá-lo em voo, abocanhou-o num arrebatamento de cabeça. Olhei para o meu prato. Quando fitei o de novo, êle estava em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta, passando a língua pelos dentes, com o olhar fixo na luz do teto. Eu já ia cortar a carne de novo, quando o vi parar inteiramente.

E exatamente como se não suportasse mais — o que ? — pega rápido no guardanapo e comprime as órbitas dos olhos com as mãos cabeludas. Parei em guarda. Seu corpo respirava com dificuldade, crescia. Tira afinal o guardanapo da vista e olha entorpecido de muito longe. Respira abrindo e fechando desme-suradamente as palpebras, limpa os olhos com cuidado e mastiga devagar o resto de comida ainda na boca.

Daqui a um segundo, porém, está refeito e duro, apanha uma garfada de salada com o corpo todo e come inclinado, o queixo ativo, o azeite umedecendo os lábios. Interrompe-se um instante, enxuga de novo os olhos, balança brevemente a cabeça — e nova garfada de alface com carne é apanhada no ar. Diz ao "gar-çon" que passa:

— Não é este o vinho que mandei trazer.

A voz que esperava dele: voz sem réplicas possíveis pela qual eu via que jamais se poderia fazer alguma coisa por êle. Senão obedecê-lo.

O "garçon" se afastou cortês com a garrafa na mão.

Mas eis que o velho se imobiliza de novo como se tivesse o peito contraído e barrado. Sua violenta potência sacode-se presa. Êle espera. Até que a fome parece assaltá-lo e êle recomeça a mastigar com apetite, de sobranceiras franzidas. Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber porque, participando também não sabia de que. De repente ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e apertando-os numa brutalidade que me enleva. . . Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na ganganta. furioso, quebrado em submissão. Mas o velho demora pouco com o guardanapo nos olhos. Desta vez, quando o tira sem pressa, as pupilas estão extremamente doces e cansadas, e antes dele enxugar-se — eu vi. Vi a lágrima.

Inclino-me sobre a carne, perdido. Quando finalmente consigo encará-lo do fundo de meu rosto pálido, vejo que também êle se inclinou com os cotovelos apoiados sobre a mesa, a cabeça entre as mãos. E exatamente êle não suportava mais. As sobranceiras grossas estavam juntas. A comida devia ter parado pouco abaixo da garganta sob a dureza da emoção, pois quando êle pôde continuar fêz um gesto terrível de esforço para engolir e passou o guardanapo pela testa. Eu não podia mais, a carne no meu prato era crua, eu é que não podia mais. Porém êle — êle comia.

O "garçon" trouxe a garrafa dentro de uma vasilha de gelo. Eu anotava tudo, já sem discriminar: a garrafa era outra, o criado de casaca, a luz aureolava

a cabeça robusta de Plutão que se movia agora com curiosidade, guloso e atento. Por um instante o "garçon" cobre minha visão do velho e vejo apenas as asas negras duma casaca: sobrevoando a mesa, vertia vinho vermelho na taça e aguardava de olhos quentes — porque lá estava seguramente um senhor de boas gorjetas, um desses velhos que ainda estão no centro do mundo e da força. O velho engrandecido tomou um gole com segurança, largou a taça e consultou com amargura o sabor na boca. Batia um lábio no outro, estalava a língua com desgosto como se o que era bum fosse intolerável. Eu esperava, o "garçon" esperava, ambos nos inclinávamos suspensos. Afinal, êle fêz uma careta de aprovação. O criado curvou a cabeça luzente com sujeição ao agradecimento, saiu inclinado, e eu respirava com alívio.

Êle agora misturava à carne os goles de vinho na grande boca e os dentes postiços mastigavam pesados enquanto eu o espreitava em vão. Nada mais acontecia. O restaurante parecia irradiar-se com dupla força sob o tilintar dos vidros e talheres; na dura coroa brilhante da sala os murmúrios cresciam e se apaziguavam em vaga doce, a mulher do chapéu grande sorria de olhos entrefechados, tão magra e bela, o "garçon" derramava com lentidão o vinho no meu copo. Mas eis que êle faz um gesto.

Com a mão pesada e cabeluda, onde na palma as linhas eram cravadas com tal fatalidade, faz um gesto de pensamento. Diz com a mímica o mais que pode, e eu, eu não compreendo. E como se não suportasse

mais — larga o garfo no prato. Desta vez foste bem agarrado, velho. Fica respirando, acabado, ruidoso. Pega então no copo de vinho e bebe de olhos fechados, em rumorosa ressurreição. Meus olhos ardem e a claridade é alta, persistente. Estou tomado pelo êxtase arlante da náusea. Tudo me parece grande e perigoso. A mulher magra cada vez mais bela estremece séria entre as luzes.

Êle terminou. Sua cara se esvazia de expressão. Fecha os olhos, distende os maxilares. Procuro aproveitar este momento, em que êle não possui mais o próprio rosto, para ver afinal. Mas é inútil. A grande aparência que vejo é desconhecida, majestosa, cruel e cega. O que eu quero olhar diretamente, pela força extraordinária do ancião, não existe neste instante. Êle não quer.

Vem a sobremesa, um creme derretido, e eu me surpreendo pela decadência, da escolha. Êle come devagar, tira uma colherada e espia o líquido pastoso escorrer. Ingere tudo, porém, faz uma careta e, crescido, alimentado, afasta o prato. Então, já sem fome, o grande cavalo apoia a cabeça na mão. O primeiro sinal mais claro aparece. O velho comedor de crianças pensa nas suas profundezas. Com palidez vejo-o levar o guardanapo à boca. Imagino ouvir um soluço. Ambos permanecemos em silêncio no centro do salão. Talvez êle tivesse comido depressa demais. Porque, apesar de tudo, não perdeste a fome, hein!, instigava-o eu com ironia, cólera e exaustão. Mas êle se desmoronava a olhos vistos. Os traços agora caídos e dementes, êle balançava a cabeça de um lado para outro..

de um lado para outro sem se conter mais, com a boca apertada, os olhos cerrados, embalando-se — o patriarca estava chorando por dentro. A ira me asfixiava. Vi-o botar os óculos e ficar mais velho muitos anos. Enquanto contava o troco, batia os dentes projetando o queixo para a frente, entregando-se um instante à doçura da velhice. Eu mesmo, tão atento estivera a êle, que não o vira tirar o dinheiro para pagar, nem examinar a conta, e não notara a volta do "garçon" com o troco.

Afinal tirou os óculos, bateu os dentes, enxugou os olhos fazendo caretas inúteis e penosas. Passou a mão quadrada pelos cabelos brancos, alisando-os com poder. Levantou-se segurando o bordo da mesa com as mãos vigorosas. E eis que, depois de liberto de um apoio, êle parece mais fraco, embora ainda enorme e ainda capaz de apunhalar qualquer um de nós. Sen que eu possa fazer nada, põe o chapéu acariciando a gravata ao espelho. Atravessa o aspecto luminoso do salão, desaparece.

Mas eu sou um homem ainda.

Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer — eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil - 1952

LÚCIA MIGUEL PEREIRA

CINQUENTA ANOS
DE
LITERATURA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

*Literatura
História*



OS CADERNOS DE CULTURA

LÚCIA MIGUEL PEREIRA

CINQUENTA ANOS
DE
LITERATURA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

Dois riscos entre muitos outros, não constituindo o menor a inabilidade da autora, corre um retrospecto da natureza deste, destinado a rever os últimos cinquenta anos de atividade literária: o de, levado pelo desejo de ser informativo, minucioso, citar, senão todos — o que seria impossível — mas a maioria dos nomes, transformando-se em fastidioso arrolamento; e o de, seduzido pela tentação de fazer crítica individual, julgadora, conferir quase inevitavelmente maior realce aos escritores contemporâneos, caindo em erros grosseiros de perspectiva. Talvez fosse mais útil no primeiro caso, mais representativo do espírito atual no segundo; por muito que se estendesse teria entretanto sempre falhas naquele, e, por mais imparcial que buscasse ser, cometeria todavia neste sempre injustiças, sendo tão provável o esquecimento de alguém — de alguém vingadoramente consagrado mais tarde pela posteridade —■ como natural o ofuscamento causado pela ação de presença dos companheiros de geração. Nada é mais difícil do que apreciar-se o autor de ontem, aquele que já não possui o encanto da novidade sem contudo haver entrado para a história, aquele que sofre as consequên-

fias da mudança de moda sem estar ainda revestido da patina protetora, de lenta formação.

Por tudo isso procurará este trabalho, para não ser nem relatório nem exaltação do presente, fugir tanto quanto lhe fôr lícito às enumerações e aos julgamentos de valor, fazendo da inquirição das tendências a sua base, e da isenção a sua norma. Os nomes, citados quando constituírem prova de alguma esserção ou apoio a alguma hipótese, não serão, nem deixarão de ser, obrigatoriamente, os mais ilustres — mas os que melhor servem de exemplo. Terá também este método seus inconvenientes, pois não só é inatingível a completa isenção como, na esquematização dele decorrente, não se enquadrarão todos os casos; se possui como cr aço distintivo o dom de exprimir-se a seu jeito, de acordo com o seu temperamento, o escritor contrariará sempre em alguma coisa os rumos gerais de seu tempo. Mas, vinculando-se a este mais do que o comum dos homens, pela sensibilidade mais viva, mais pronta a captar-lhe os influxos, em muitos pontos lhe há de seguir e evidenciar as diretrizes. As diferenciações, mais próprias da análise, não caberiam neste ensaio forçosamente sintético. As exceções que as há, e muitas aos pendores dominantes, aqui buscados, serão a seu tempo notadas.

Outro esclarecimento deve ser prestado: a palavra evolução, inevitável quando se trata do desenvolvimento cronológico e gradual, subentende insidiosa-mente, sem dúvida pelo sentido a ela emprestado pelas ciências naturais, uma noção de progresso nem sempre efetivo. Muitas vezes significará, ao contrário, regres-

so, involução. Para não sairmos do terreno literário, basta lembrar a evolução da poesia dramática na Inglaterra depois de Shakespeare, ou do romance na Rússia depois de Dostoiewski e Tostoi. Tranquilizem-se os otimistas, não será nestas páginas denunciada nenhuma involução na literatura brasileira. Mas também, quando se aludir a evolução, não se leia progresso, e sim modificação — dirá o futuro se para melhor ou pior. Vem a pêlo esta explicação porque, ao nascer o nosso século ainda estava vivo e ativo Machado de Assis, que só morreria em 1908, e datou do século XX vários livros — o *Dom Casmurro* de 1900, as *Poesias Completas* de 1901, o *Esau e Jacó* de 1904, as *Relíquias de Casa Velha* de 1906, o *Memorial de Aires*, de 1908. Era o mestre, o guia, o chefe, senão da vida literária, pelo menos da literatura em si mesma; continuava a escrever, ombro a ombro com os novos, tendo visto morrerem ou afastarem-se das letras quase todos os seus contemporâneos e muitos dos seus pósteros, cujos triunfos se haviam ligado a escolas literárias, ao romantismo ou ao naturalismo. Êle que a nenhuma se agregara, e, ao invés sempre fora, a despeito do feitio hesitante, um franco atirador independente, permanecia na lida e se impunha aos leitores novecentistas como aos oitocentistas se impusera. Diante disso, emprestará alguém à evolução literária entre nós um caráter de progresso ? Contentemo-nos, porém com esta rápida evocação de um grande escritor que quanto mais estudado mais cresce e passemos adiante, antes de trair a desejada isenção e proclamá-lo o maior ficcionis-ta já nascido no Brasil.

No sentido de modificação é entretanto marcada a evolução da literatura brasileira nestes últimos cinquenta anos. Talvez sejam elucidativos alguns exemplos. que para logo patentearão o rumo da mudança. Dois poetas se colocam, com algumas décadas de inter valo, ante a inatingibilidade da emoção ou da idéia. esquivas e fugazes, pela palavra, ainda alada: Olavo Bilac e Carlos Drummond de Andrade.

Um, num soneto, exclama :

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava, O que a boca não diz, o que a mão não escreve ? — Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve, Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbra...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava : A Forma fria e espessa, é um sepulcro de neve. . . E a Palavra pesada abafa a Idéia leve Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

O outro, em versos livres, verifica :

Este verso, apenas um arabesco
em torno do elemento essencial — inatingível.
Fogem nuvens no verão, passam aves, navios, ondas
e teu rosto, é quase um espelho onde brinca o incerto movimento,
ai! já brincou, e tudo se faz imóvel, quantidades e quantidades
de sono se depositam sobre uma terra esfacelada.

O verso, o ritmo, as palavras, o próprio sentimento, tudo é diverso, a bem dizer oposto. Lá as maiúsculas, os vocábulos nobres, a ênfase; aqui a frase quase descarnada, as palavras de todo dia, o tom voluntariamente mantido num registro baixo.

Agora vejamos, não mais dois, senão três romancistas às voltas com a seca, Coelho Neto, José Américo

de Almeida e Graciliano Ramos. Convém notar que, enquanto no *Sertão* a narrativa se alonga por seis páginas, na *Bagaceira* e em *Vidas Secas* é breve, apenas esboçada, logo substituída a evocação de flagelo por seus efeitos sobre as personagens.

Escreve Coelho Neto: "Estava a expirar o adusto dezembro.

O sol ardia desde outubro com o furor inclemente de um castigo, secando as fontes, mirrando os extensos campos tristes onde o gado mugia, extenuado e magro. levantando para o céu fulvo os grandes olhos mansos e resignados. Ventos áridos abrasavam como o hálito da natureza em febre. Pairava um cheiro forte e acre de queimadas e os dias tácitos e longos, de esplendor vivíssimo, pela hora média velavam-se de uma névoa fina como a evaporação trêmula de um fogo".

José Américo de Almeida evoca o movimento de uma estrada:

"Parecia a poeira levantada. A sujeira do chão, num pé de vento.

Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos — esqueletos redivivos, com o aspecto terroroso e o fedor das covas podres.

Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trópegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levados por elas".

Também vagam os retirantes de Graciliano Ramos: "Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinária-

mente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala".

O brilho verbal, efusivo em Coelho Neto, abrandando-se em José Américo para de todo extinguir-se em Graciliano Ramos. A seu modo, a prosa de ficção tomou rumo paralelo ao do verso. E não só a de ficção : compare-se uma passagem de Euclides da Cunha, não nos *Sertões*, onde o tema exigiria e legitimaria os recursos oratórios, mas num estudo histórico, com outra de Sérgio Buarque de Holanda, ambas referentes à implantação do regime republicano.

Afirma o primeiro: ". . . a República não podia ser uma surpresa, inexplicável estribilho dos que enfermam na nostalgia desse passado brilhante, que também veneramos porque é toda a justificativa do nosso regime atual.

Vimos, nas várias fases, a traços largos esboçados, o constante despontar, cair e renascer de uma aspiração dispersa em movimentos isolados; suplantada a princípio pelo pensamento primordial da autonomia política, depois pela preocupação superior da unidade nacional. Impertinente em 1822, inoportuna em 1831, abortícia em 1848, era-o a República, sobretudo porque se não podia inverter a série natural da evolução humana.

Aspiração política, requeria que lhe propiciasse o advento, o desenvolvimento social.

A sociedade não a repelia; prorrogava-a.
E a partir de 1875 começou a incorporá-la.
Mudáramos muito".

Alvitra o outro: "Se a data da Abolição marca no Brasil o fim do predomínio agrário, o quadro político instituído no ano seguinte quer responder à conveniência de uma forma adequada à nova composição social. Existe um elo secreto estabelecendo entre esses dois acontecimentos e numerosos outros uma evolução lenta, mas segura e concertada, a única que, rigorosamente, temos experimentado em toda a nossa vida nacional. Processa-se, é certo, sem o grande alarde de algumas convulsões de superfície, que os historiadores exageram freqüentemente em seu zelo, minucioso e fácil, do com-pendiar as transformações exteriores da existência dos povos*".

Ao ritmo explosivo, encachoeirado sucede a fluên-cia serena, às sínteses fulgurantes o raciocínio dedutivo.

Não será preciso multiplicar as citações para indicar-se que o caminho percorrido pela literatura brasileira neste meio século conduziu da eloquência ao comedimento. Os meios de expressão do pensamento — e a eles não se reduzirá a arte literária ? — modificaram-se, totalmente, os moldes mentais, foram quebrados e substituídos por novos. Aliás, se confrontarmos trechos de meados da centúria passada com os do início desta, verificaremos como também diferem, embora por motivos outros, e com outro sentido; alterações assim rápidas e constantes serão talvez indicio de certa instabilidade em nosso feitio, provavelmente não

essencial, mas devida à imaturidade de povo jovem e solicitado pelas influências contraditórias das culturas que concorreram para a sua formação. As injunções da moda literária encontram aqui um ambiente ao extremo receptivo, onde logo se enrijam em imperativos.

Nas primeiras décadas novecentistas, a voga favorecia a eloquência, que se pôs a transbordar dos discursos para os ensaios, para os romances e até para a poesia. Poder-se-á ver nisso a ação de um homem que, com feitio oposto ao de Machado de Assis, lhe disputava as primazias intelectuais — Rui Barbosa ? Será arriscada a afirmativa, que dificilmente um indivíduo, ainda superior, imprime seu cunho a toda uma época. Parece mais acertado supor que, se o orador venceu onde falhou o romancista — no proselitismo literário, pois de um único discípulo, Mário de Alencar, se poderia gabar Machado — a sua aparente vitória se explica pelo fato de filiar-se à corrente dominante no momento. pelo outro contrariada.

E' possível que hajam sido mais várias e largas as influências, extra literárias algumas. Com efeito, não logrou a esgarçada e espumante onda simbolista — que só deixou, ao retirar-se, dois poetas, Alfonsus Guima-rães e Cruz e Sousa, e reviveria, muito mais tarde, num prosador, Tristão da Cunha — amainar a preamar parnasiana, com a qual passou da poesia à prosa o gosto das palavras altissonantes e sobretudo da arquitetura verbal, da frase redonda e cheia, descrevendo harmoniosa parábola. Além disso, quiçá como reação contra o desleixo dos naturalistas, e mesmo, embora remotamente, contra o brasileirismo romântico, entrou a

imperar um ideal de pureza vernácula, de casticismo português que, engomando, aprumando as expressões de si antes moles e arrastadas da nossa gente, melhor as adaptava ao entono oratório. E logo surgiram *Os Sertões*, cuja imensa repercussão misturou à eloquência acadêmica, lusófila, um elemento bravio, um pouco rude, de agreste pujança, que nacionalizou a oratória. Livro escrito com cipó, diria Joaquim Nabuco, representante de outra corrente, então também sensível : a dos que, imbuídos de literatura francesa, mais chegados à sua ordem clara e direta do que às construções enxundiosas dos clássicos portugueses, introduziam — mesmo quando, como Nabuco, muitos brasileiros — uma longinqua música afrancesada, não sem encanto, em seus escritos. Floresta impressionante, *Os Sertões* contribuíram talvez quase tanto para o arrevezamento da linguagem — com que se deleitariam Alcides Maia e Alberto Rangel — quanto para o conhecimento do país, o que não é dizer pouco. E, saído no mesmo ano de 1902, um romance, nosso primeiro romance social, o *Cartaan* de Graça Aranha, levaria para o gênero ênfase não semelhante, mas equivalente, que de algum modo se refletiria em *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, publicado em 1903, contrariando-lhe o forte cunho regional.

Assim, a despeito de Machado de Assis, sob o signo da oratória nascia para a literatura o século XX. E sob êle se conservou por compridos vinte anos. Sem dúvida, nem tudo foi então eloquência. Os pendores, por muito espalhados que sejam, nunca se revelam únicos e exclusivos. Lembremos Capistrano de Abreu.

em quem a precisão e a prudência do historiador não levavam de vencida as do escritor, João Ribeiro, cujo feitio de erudito não se ajustava a arroubos verbais. Oliveira Lima, mais atento ao que tinha a dizer do que à maneira pela qual o dizia, Alberto Torres, pensador político severo, sem galas de linguagem, Vicente de Carvalho, poeta recatado e sóbrio, Lima Barreto, que se censura merece é antes pelo descuido da forma. E os críticos Sílvio Romero e José Veríssimo, ilustres no seu ofício, foram ambos, cada um a seu modo, ásperos e duros na expressão, explicando-se a sua grande influência menos pela sedução literária do que pela força do pensamento, mais audaz em Sílvio, mais penetrante em Veríssimo, e pela autoridade moral, em nenhum jamais contestada. Mas, a despeito da pregação de um e outro, de Sílvio querer uma literatura realista, exprimindo o meio de que provinha, de Veríssimo defender padrões estéticos mais à feição de Machado de Assis, o tom era, de modo geral, grandiloquente. Para um Afrânio Peixoto, reticente e elíptico, embora também retorcido, havia dúzias de sub-Ruis, de sub-Coelhos Netos, de sub-Bilacs. Não são tanto os grandes escritores — sempre raros — que marcam a fisionomia literária de um momento, como os que, repetindo-lhes e repisando-lhes os sestros, adotando-lhes e exagerando-lhes os tiques, divulgam, vulgarizam e transformam em lugares-comuns as idéias e imagens mais peculiares. Nada se corrompe tão depressa como a originalidade, sobretudo de linguagem.

Com as referidas exceções, e com certeza muitas outras que hão de ter escapado, escreveu-se no Brasil,

entre 1902 e 1922, com a evidente preocupação da frase brilhante, alcandorada e, acima de tudo, arquitetônica. Quase todos poderiam exclamar como Coelho Neto: "Por ela o meu sangue, toda a minha alma para resguardá-la; é o meu amor, é o meu ídolo, é o meu ideal — a Forma!" Forma que, artificialmente, se opunha ao fundo, como se pudessem ser separados pensamento e expressão, como se esta, quando justa e autêntica, não fosse senão a materialização daquele, que por si mesmo delimita seus contornos. Por vezes chegou a forma a ser perfeita, isto é, insubstituível por outra, não deixando margem a hesitações — nem também a colaboração, a este sempre cara, do leitor; assim em alguns sonetos de Raimundo Corrêa, em certas passagens de Rui Barbosa. Mais freqüentemente, porém, como sucedeu a Augusto dos Anjos, o "ímpeto explosivo e indomável", observado por Manuel Bandeira, atraíçoiaria o poder de comunicação emocional.

Essa eloqüência a permear tudo não seria aliás, em parte, manifestação de um estado de espírito eufórico e entusiasta, não apenas dos meios literários, mas de todo o país? E' verdade que José Veríssimo escrevia em 1901: "Com exceção dos governantes, sempre em toda a parte, em todos os tempos, e até nas vésperas e na iminência das revoluções e das catástrofes, otimistas, todos sabem e sentem as desgraçadíssimas condições materiais e morais, do nosso país. E desta vez não é um lugar comum das oposições políticas, "coisa que não há", como de cristãos dizia muito bem o D. João do poeta português, senão fato real, incontestável, tangí-

vel por assim dizer. E' claro que em tal momento a literatura, a poesia, a alta cultura do espírito, os estudos liberais, as artes tanto da escrita como do desenho, não podem absolutamente florescer. Já é assombro que não desapareçam de todo. e que contra as circunstâncias do meio e do momento teimem em viver. Não há talvez maior prova de que são, digamos assim, uma função social necessária, a representação de alguma sorte não deliberada e proposital da mesma sociedade, mais do que o fato da vontade individual'. Justamente por ser "a representação da sociedade" é que logo depois se faria festiva. Não demoraria, com efeito, "a Europa a curvar-se ante o Brasil" com Santos Dumont, e a deslumbrar-se, com Rui Barbosa, perante a "águia de Haia". A recuperação financeira, iniciada por Prudente de Moraes e terminada por Campos Sales, permitiria as realizações de Rodrigues Alves, o saneamento e a remodelação do Rio. Joaquim Nabuco, festejado em Washington, daria aos brasileiros, com sua beleza, com sua finura, uma imagem ideal do que poderiam vir a ser, do que talvez já cuidassem ser. Ganhando o Acre, assegurando por sua diplomacia uma posição de destaque ao Brasil na América do Sul, Rio Branco permitia pensar em expansão, em imperialismo. A Academia de Letras crescia, ganhava prestígio — de que logo decairia — e, "imortalizando" os escritores, conferia-lhes maior responsabilidade social. O "ufanismo" de Afonso Celso de algum modo se comunicavam aos mais lúcidos. E a eloquência, expressão natural do entusiasmo, grassava cada vez mais. Os brasileiros pensavam em sua terra em termos de nação e, ainda

quando lhe reconheciam ou combatiam as deficiências, faziam-no, como Euclides da Cunha, grandiosamente. Há um ruflar de asas, um enfunar de velas, uns toques de clarim nas frases rutilantes, faiscentes, que a moda exigia tão ricas em curvas como as mulheres de então. no tom superiormente afirmativo, o seu tanto dogmático, de muitos, senão da maioria dos escritores.

Dessa fanfarra, algumas vozes desafinavam : a de um Medeiros e Albuquerque, por exemplo; mas era risonho o seu ceticismo. Um ou outro naturalista retardatário, ruminando sedições análises de temperamentos mórbidos, já não encontrava ressonância. Os mesmos anarquistas e socialistas, que também os havia, eram utópicos, sonhando com um regime ideal, sem base na realidade. A discórdia só se patentearia em dois escritores: Simões Lopes Neto, cujo autêntico e vivo regionalismo não lograva entretanto eco fora de sua província, e Lima Barreto, em quem a dramática revolta, a sátira violenta, a caricatura agressiva e também a funda humanidade sobrelevam de muito o poder verbal. Os mais, quase todos, poderiam dizer, com João do Rio, amigo dos paradoxos: "Na vida só as idéias e as imagens contam. O resto é realização". Talvez haja injustiça em aplicar tal conceito a um livro de Afrânio Peixoto, *Maria Bonita*, onde passa o sopro da fatalidade, ou aos de Júlia Lopes de Almeida, acusada, ao contrário, por Nestor Vitor, de não ter estilo próprio.

José Veríssimo, sempre atento, notava em 1913 a estagnação literária e, estranhando o quase completo

desconhecimento das novas doutrinas filosóficas ou estéticas da Europa, e mais particularmente o de um poeta como Verhaeren — o mesmo Verhaeren que abria a Mário Andrade ignoradas perspectivas — acrescentava: "A nossa ficção em prosa quase nada adiantou à poética naturalista e a nossa poesia quase parou na retórica parnasiana. Em ambas continua o abuso do descritivo, do paisagismo, das exterioridades pitorescas, sem algo que lhes revele o senso íntimo ou a significação profunda". E mais adiante denunciava "o preconceito da forma".

•Mas sobreveio a guerra de 1914 e, anteriormente, a influência de Anatole France. Dois fatores diversos que concorreriam, entretanto, para o mesmo fim: a ruptura do ambiente eufórico e ressoante em que se confinavam os intelectuais. Da geração que contava então vinte anos são inúmeros os depoimentos sobre a ação anestesiante e dissolvente do criador de *Je-Tóme Coignard*. Muitos de seus adeptos depois o renegaram e severamente julgaram, não sem razão, porque na essência foi pernicioso o seu convite ao dilettantismo. No momento era, entretanto, oportuno: de lições de dúvida, de crítica e de sobriedade na escrita, andavam quase todos por aqui necessitados. Por outro lado, embora longe do conflito europeu, via-se o Brasil de qualquer modo ameaçado, quando mais não fosse pelo aniquilamento da cultura mediterrânea, na qual principalmente se abeberava. Dificultadas as comunicações com a Europa, sentindo perichitar a ordem que lhes permitia viver, passaram os escritores a cogitar com mais realismo do que em seu derredor se passava.

Em torno da "Revista do Brasil" na sua fase paulista, congregaram-se alguns homens de mirada penetrante, afeita à observação. E o regionalismo, corrente constante em nossa literatura, temporariamente submersa pelo transbordamento da caudal da eloquência — com as exceções, após a morte de Domingos Olímpio e Afonso Arinos, de Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira — novamente aflorou, com refeito vigor. A larga repercussão do *Urupês*, de Monteiro Lobato — do Lobato que pouco depois criaria a literatura infantil — assim como a voga da poesia popular, sertanista, de Catulo Cearense, mostram à saciedade quanto já se haviam feito esperar e eram bem-vindos livros menos bombásticos e com mais fundas raízes na terra. Cansado de retórica, o minguado público leitor prontamente absorvia a novidade, que nada mais era senão a volta a antigas preferências. E os intelectuais, que a guerra libertara de muitos preconceitos, aplaudiam o retorno do caboclo, ainda meio enleado em frases camilianas, mais vivo e comovente. Jeca Tatu marca época em nossa vida literária. Mais ou menos ao mesmo tempo, um médico — daqueles médicos tão tocados pela eloquência — Miguel Pereira, bradava que o caboclo não era, como afirmara Euclides da Cunha, "antes de tudo um forte", mas ao contrário, antes de tudo um fraco. E ura cientista-artista. Ko-quette Pinto, colocava, com *Rondônia*, em equação o problema do índio. Por todos os lados, ia sendo furado o balão da ênfase eufórica.

Já não embarcava nele a mocidade: "Nossa geração desdenhou da Forma exterior e por isso tam-

bém não partilhou do culto a Rui Barbosa, que encontrávamos em toda a parte", diria mais tarde Tristão de Ataíde, que logo depois da guerra iniciou a sua atividade de crítico, condenando, num dos primeiros artigos, "a literatura exclusivamente literária [que] facilmente degenera num mero sensualismo verbal". E não eram os jovens os únicos a sentir que não só se deviam modificar, como de fato se estavam modificando as tendências intelectuais e estéticas: "Só quem não tem olhos para ver, ainda aos próprios escritores já formados e definidos, pode não se ter apercebido de que tudo está mudando, até nas nossas letras, como a mudança do mundo", escrevia, em 1918, Nestor Vitor que, crítico do simbolismo, havia muito acompanhava a produção livresca.

Entrava em decadência a era da eloquência, que, todavia, não morreu de um golpe, e melancolicamente se arrastaria até o ano do Centenário, data que apenas por acaso lhe marca o fim. Da eloquência, bem entendido, a transbordar da oratória, seu gênero próprio, por muitos tido como inferior.

Em 1919, no *Carnaval*, Manuel Bandeira publicava seus primeiros versos livres. Pouco depois, em São Paulo, um rapaz contemplava desconsoladamente "cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas", que já nada lhe diziam. Era Mário de Andrade que, com o auxílio de Paulo Prado e a colaboração de outros moços, poetas, prosadores, artistas plásticos, organizaria em 1922 a Semana da Arte Moderna. Oswald de Andrade, o futuro criador do "antropofagismo", Ronald "de Carvalho, Ribeiro

Couto, Carlos Drummond de Andrade, quantos outros nomes, sem falar no do iniciador do movimento, surgem então para o estarrecido grande público, inteiramente ignorados uns, renegando outros o parnasianismo, ou, através do penumbrismo de Mário Pederneiras, o simbolismo. Paulistas, cariocas, mineiros, gaúchos unem-se, correspondem-se, de longe mutuamente se animam, que a exaltação ganha o Rio e se estende pelas demais províncias. Aparecem revistas efêmeras, sinais de agitação intelectual, avultam adeptos e detratores dos novos postulados estéticos, agressivos e intransigentes. Exige-se em altos brados a libertação da forma, o direito de cada artista exprimir-se como melhor lhe convier. Enquanto isso, outro jovem, mantendo-se fora das correntes opostas, por ambas respeitado, compunha serenamente um livro fiel à antiga métrica, mas de timbre pessoal; seria a *Luz Mediterrânea*, no melhor sentido da expressão, o canto de cisne do soneto e do seu autor, Raul de Leoni, que pouco depois morreria. Em compensação, Graça Aranha, egresso da ênfase de *Canaan* e do simbolismo de *Malazate*, deixa-se contagiar pelo entusiasmo dos moços, tenta a impossível empresa de reanimar a própria Academia de Letras; há discursos inflamados, vaias, escândalos dos tradicionalistas, todos os elementos de uma revolução literária.

Era de fato uma revolução e, como todas as revoluções, uma súbita explosão de descontentamentos e aspirações latentes. Quem o afirma é Mário de Andrade: "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 umas outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isso foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisto, embora aqueles primeiros modernistas. . . das cavernas, que nos reunimos em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós".

Refletia além disso o modernismo, no plano mais estritamente literário, escolas européias, como o dadaísmo e principalmente o futurismo, sem entretanto deixar de ser marcadamente brasileiro. Há até quem lhe aponte como precursor Adelino Magalhães, quem de algum modo lhe ligue indiretamente o início a Menotti Picchia, com seu *Jucá Mulato*. A princípio, limitou-se a destruir, a quebrar as velhas fórmulas, a desconjurar as velhas imagens, a exilar idéias e palavras alcandoradas, a submeter a frase a um verdadeiro regime de emagrecimento, em suma, a esganar a eloquência. O estilo seco, elíptico, entrecortado, "picadinho" como diziam os adversários, seria um exagero, mas explicável pelo anterior excesso oposto.

Em breve, porém, a criação — em muito menor escala — sucederia ao arrasamento, com a interpretação artística do passado e do presente de nossa terra, com a tentativa de substituir a sintaxe portuguesa pela

brasileira. "Inventou-se do dia prá noite a fabulosíssima "língua brasileira" — [de que é exemplo este "prá"]. "Mas ainda era cedo; e a força dos elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a manifestações individuais", das quais e mais notável é *Macunaima*, do autor ora citado. Não terá razão Mário de Andrade ao acusar da falência de sua iniciativa — pois primordialmente lhe cabe a "invenção", como diz, da língua brasileira — os adversários e a falta de institutos de lingüística: língua improvisada "do dia para a noite" é língua artificial, não pode ser viável; o abasileiramento da sintaxe portuguesa já iniciado pelos românticos, particularmente por José de Alencar, e obstruído pelos pruridos classicistas dos primeiros anos deste século, há de acentuar-se cada vez mais, lenta e gradualmente entretanto; não pode ser obra de um homem, de um movimento, nem mesmo de uma geração.

Se não conseguiu criar a "língua brasileira", o modernismo limpou o nosso modo de escrever dos enxertos lusitanos já artificiais e desnecessários; se na sua enxurrada vieram muitos falsos valores, alguns definitivos incorporou à literatura; se por vezes se desmandou no quotidianismo, no anedotismo, alargou a temática literária; se, como todos os movimentos estéticos, refletiu na sua origem impulsos estrangeiros, mostrou-se bem brasileiro no rumo de seu desenvolvimento. E, mais que tudo, obrigou escritores e leitores a refletirem sobre o fenômeno literário, sacudiu-os, acordou-os da fonolência em que os mantinham a melopéia verbal

e o ceticismo anatoleano. Viria certamente sem ele a reação, mas mais lenta e tarda, menos revigorante. Porque esses iconoclastas estavam, afinal, maio dentro da índole brasileira do que os declamadores, e reatavam em muitos pontos esquecidas tradições, a sua aparente improvisação foi antes um renascimento. E porque sua revolução foi tão necessária como a romântica, isto é, exigida por um estado de espírito generalizado. embora difuso e vago, conseguiu o paradoxo de influir profundamente sem suscitar senão raras obras de duradoura significação, e de, fugaz em si mesmo, levado a ridículo, ter fecundas e sérias conseqüências.

Talvez seja exagerada a afirmação de Mário de Andrade, de que "o espírito revolucionário modernista (...) preparou o espírito revolucionário de 30 em diante", mas é inegável que o mal estar nele concretizado não provinha apenas de desacordos estéticos. Não era só contra o parnasianismo ou classicismo que se erguiam tantos moços, mas contra o conformismo, o academismo, o medalhonismo, a artificial e pomposa gravidade que, mais ainda do que os escritores, contaminavam a alta burguesia, os doutores e bacharéis, os burocratas e coronéis, os políticos e administradores. Contra tudo isso pareceu — só pareceu, infelizmente — dirigir-se também a revolução de 1930. Será simples coincidência a Semana de Arte Moderna ter-se realizado no ano do levante de 5 de julho? Cada uma a seu modo, com suas armas, a mocidade da espada e da pena exprimiam a sua revolta. Por toda a parte. em todos os terrenos, a inquietação sucedia no país à

satisfação risonha do tempo do "Rio civiliza-se", da alta da borracha, do café enriquecendo fazendeiros sem precisar ser queimado.

A inquietação não se traduziu literariamente apenas por formas novas, mas ainda por uma volta à busca dos valores locais. Mais humildes, ou mais lúcidos, começaram os brasileiros a pensar em seu país já não em termos de nação, mas em termos de legião. Manuel Bandeira canta o Recife de sua infância, Mário de Andrade descobre Minas, fruto paulista, Gilberto Freyre louva a Bahia de todos os santos e de todos os pecados. Celebra-se o Aleijadinho, adotam-se ritmos negros, acende-se o interesse pelo folclore. O *Retrato do Brasil* de Paulo Prado revela visão aguda e sombria, os livros de Oliveira Viana condenam a organização social e política, propõem fórmulas salvadoras.

Se da província viera a renovação modernista, da capital partiria outro impulso, menos configurado literariamente, mas também de marcadas consequências: o da volta à fé, ao catolicismo, começado por Jackson de Figueiredo — e nele se tingindo de reacionárias tendências políticas — continuado e ampliado, num plano mais puramente espiritual, por Tristão do Ataíde. Desde os tempos imperiais, com a maçonano — frequentada, contraditoriamente, por tantos padres —, desenhava-se entre nós, acentuada nos primórdios republicanos pelo positivismo, uma separação entre as intelectuais e a religião. Esta, se fora professada por um Eduardo Prado, se atrairá um Joaquim Nabuco, constituía, entretanto, para a imensa maioria, matéria só de sentimento, de sentimentalismo até, antes femi-

nino. Os homens de ação e de cultura eram quase sempre livre-pensadores. O exemplo de Tristão de Ataíde, que como crítico já se firmara, o seu ardor proselitista, e também a influência de escritores católicos franceses, de Péguy, de Claudel, de Jacques Ma-ritain, canalizaram para a fé a angústia de muitos jovens. Augusto Frederico Schmidt estréia como poeta católico, poetas católicos se intitulariam mais tarde Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Segundo Mário de Andrade, durou cerca de oito anos a efervescência modernista, " a maior orgia intelectual que a história artística do país registra ". Ainda continuavam, pois, os debates de teorias estéticas, quando saíram alguns livros, resultantes, direta ou indiretamente, do movimento, e que todos patenteariam novos rumos na ficção: *O Estrangeiro* de Plínio Salgado — cujo grupo "Verde-Amarelo", político-literário, já renunciava o integralismo pelo qual se deixariam trans-viar muitos moços intelectuais — *Braz Bexiga e Barra Funda* de Antônio de Alcântara Machado, *Galinha Cega*, de João Alfonsus, *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida e *O Quinze* de Raquel de Queiroz. Antônio de Alcântara Machado e João Alfonsus, embora não fazendo parte do núcleo inicial, ligavam-se ao modernismo, dele se poderia ter aproximado Plínio Salgado, que vivia em São Paulo. Mas a cearense e o paraibano, uma quase menina e um homem pela vida pública absorvido, devem ter ficado alheios à rajada antibebe-trista de 1922, habitantes de outra ilha do "arquipélago cultural" de que fala Viana Moog. E em todos esses romances e livros de contos se nota, sob a diversidade

dos temperamentos, a mesma liberdade de expressão e de movimentos, a mesma ausência de preconceitos literários, evidentemente devidas à varredura começada pela Semana de Arte Moderna.

O aparecimento desses escritores, dos quais os dois últimos nitidamente pertencem à chamada geração de 30, parece indicar não haver esta resultado da revolução que em outubro estouraria. E' porém muito provável ter a crise, não só política como social e até moral, que provocou, de algum modo atuado como reativo nos meios intelectuais, aguçando-lhes a sensibilidade, conferindo-lhes maior consciência dos problemas da vida brasileira. O certo é que a década de 30 foi extremamente fecunda para a literatura. Um sintoma econômico é frisante: ao passo que no começo do século os livros se editavam na sua imensa maioria, na Europa, em Paris, pela Livraria Garnier, no Porto pela Livraria Chardron, que, pouco antes, dera mau resultado comercial a corajosa iniciativa de Monteiro Lobato, ampliam-se agora as editoras já existentes, e novas surgem. Escritores e mais escritores se vão revelando, chegados em boa parte das províncias, principalmente das do Norte — lembra-se Manuel Bandeira, "são os do Norte que vêm"? Basta percorrer a coleção do "Boletim de Ariel", mensário crítico — havia então lugar para uma revista destinada tão somente à crítica — de Gastão Cruls e Agripino Grieco, para se verificar quanto foi rico o surto literário. Poetas, romancistas, contistas, ensaístas escrevem com entusiasmo, quase com paixão, tomam posições, definem-se, apoiam-se reciprocamente ou reciprocamente se comba-

tem. Não há nenhum postulado, nenhum dogmatismo estético; todos se sentem livres, dizem o que querem e como querem. Uma obra incorpora à literatura a sociologia, até então apanágio de estudiosos mais bisonhos e, entre nós, vasqueiros, confere aos negros direitos de cidadanias, valoriza o passado brasileiro; *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, cujo cunho para logo se imprime na fisionomia intelectual, reforça e anima os pendores regionalistas.

Se não se arregimentavam em escolas, demonstravam todavia os escritores tendências bastante definidas, das quais duas ressaltam: o desprezo pela literatura só literária, isto é, toda voltada para a beleza, para o prazer artístico, e o respeito, a mania, o culto do documento. A idolatria da forma encontrava afinal o seu reverso, o virtuosismo o seu oposto. Escreviam-se muitas *vêzes* mal livros bem apoiados, apressadamente livros longamente preparados. E os autores não se resguardavam, antes faziam questão de se mostrarem tal qual eram, de comprometer-se. As convicções políticas, os credos religiosos ou sociais repontam nos romances, até nos poemas. A influência francesa, dantes quase exclusiva — constituirá motivo de orgulho para Ruí Barbosa blazonar da inglesa e para Sílvio Romero valer-se de estudos alemães — ora em retração, era contrabalançada pela americana e pela russa, esta mais ideológica do que propriamente literária. Falava-se em literatura dirigida como hoje se fala em literatura empenhada, a ela opondo-se a gratuidade gideana ou o amoralismo proustiano. Isso tudo com ímpeto, com

denodo, com a impressão — ou a ilusão? — de estar construindo alguma coisa, servindo, sendo útil.

Talvez pela influência retardada de Sílvio Ro-mero, que viveu a pregar a necessidade de ser o escritor uma expressão e um porta-voz de seu meio e de seu tempo, talvez pela tomada de consciência resultante da revolução de 1930, talvez em parte pela ação de Gilberto Freyre, que tornou patente a possibilidade de extrair-se obra saborosa das realidades locais, adquire a literatura contornos sociológicos, ou ecológicos. Jorge Amado alude à "colheita de material" feita na Bahia para seus romances, o ciclo da cana de açúcar de José Lins do Rego é um estudo da decadência dos engenhos e da aristocracia rural a eles ligada. A gente de Graciliano Ramos e Amando Fontes é condicionada pelas contingências do ambiente em que vivem, como também a de Érico Veríssimo embora neste sejam mais marcadas as influências estrangeiras. Lúcio Cardoso, que depois seguiria outros rumos, estréia com um livro de observação, *Maleita*. Com seus quadros da vida carioca. Marques Rebelo volta de algum modo à tradição de Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo, do romance-crônica. Otávio de Faria, na *Tragédia Burguesa* ainda em publicação, analisa sob todos os aspectos a classe dominante a decompor-se. Um poeta como Augusto Meyer tende cada vez mais para a crítica e a erudição. O romancista Gastão Cruls, não satisfeito com o aproveitamento de seus estudos médicos para base de alguns temas, volta-se para a pesquisa, estuda a Amazônia, faz mais tarde um guia do Rio de Janeiro. O contista

Rodrigo Melo Franco de Andrade todo se deixa empolgar pela salvaguarda do patrimônio histórico e artístico. Otávio Tarquínio de Sousa, que começara pelo diletantismo anatoleano, reconstitui, através de seus grandes homens, os nossos primeiros anos de nação independente. Um irreverente vindo do modernismo, Sérgio Buarque de Holanda, disciplina-se em crítico e historiador. Outro antigo modernista, o então poeta Afonso Arinos sobrinho, faz-se ensaísta, estudioso do passado. As biografias se sucedem, com a de Rio Branco se afirma Álvaro Lins, como, muito antes, como a de seu pai se revelara Carolina Nabuco.

Refletindo a direção tomada pelos escritores, os editores marcam a sua predileção pelas obras de pesquisa sobre o Brasil: a Companhia Editora Nacional faz a coleção "Brasília", a Livraria José Olympio — que lançou, com a editora fugaz do poeta Augusto Frederico Schmidt, a maior parte dos autores dessa época — a coleção "Documentos Brasileiros", a Livraria Martins a "Biblioteca Histórica". Atingidos também pela inflação subsequente à guerra de 1939, os livros brasileiros alcançam preços fabulosos; são, não obstante, procurados, disputados. A "Revista do Brasil", em sua última fase, promove revisões críticas, dá novo impulso aos estudos de história literária.

Mas fêz-nos avançar demais, levados pelo enca-deamento dos fatos, esta evocação; voltemos aos romancistas de 30 e ao seu sociologismo. Logo à primeira vista, um contraste desperta atenção: o que se observa entre o ritmo acelerado, alerta, vitorioso da produção e o tom melancólico, pessimista dos livros.

O vencido, o fracassado ressurgue como herói predileto. o que faz pensar num néo-realismo. Ao mesmo tempo, porém, os toques de poesia, de lirismo, nas narrativas permitem aproximá-las das obras românticas. As duas correntes opostas como que se fundem para dar, ainda não a interpretação definitiva do homem brasileiro, — só possível quando se estratificar mais profundamente o nosso povo — mas um retrato mais fiel, traduzindo do mesmo passo as condições precárias da existência e o feitio antes sonhador e bonachão. Sob esse ponto de vista é significativa e valiosa, em conjunto, a obra realizada pelos romancistas da geração de 30. Alguns livros escapam entretanto aos pendores gerais, são, como os de Cornélio Pena, interiorizados, desapegados de qualquer intuito documental, e marcam, na nossa literatura, uma posição nova.

Adstritos à experiência — própria ou alheia, pouco importa — quase todos esses romancistas de qualquer maneira limitaram, consciente ou inconscientemente, a sua imaginação. Será certamente essa uma das razões de tanto os seduzirem os tipos decadentes, os que com maior freqüência se oferecem à observação em países como o Brasil, de sociedade pobre e rudimentar, por isso mesmo instável. E é sem dúvida também esse o motivo de se mostrarem mais narradores, contadores, do que ousadamente criadores. A trama, cerrada e resistente embora, é quase sempre singela, linear, o acento tônico incidindo mais sobre o pitoresco regional ou o feitio das criaturas do que sobre o relevo dos fatos. Grande poder inventivo só revelam dois ficcionistas - - Dinah Silveira de Queiroz e Gastão Cruls

Escrevendo, por outro lado, na sua maioria - - sendo as mais marcantes as exceções de Graciliano Ramos e Ciro dos Anjos — com soberba indiferença pela forma, o que não implica todavia a ausência de força descritiva nem de inatos e verdadeiros dons de escritor, em estado virgem, por assim dizer, muito contribuíram para encarar-se o romance antes como depoimento do que como obra de arte.

E poderia ter sido outra a sua orientação ? Post-modernistas, como são também chamados, superariam o movimento de 1922, mas de algum modo lhe levariam a cabo a reação contra os excessos formais. Não os reconheceram todavia como continuadores os chefes do movimento paulista, acusando-os ao contrário Mário de Andrade de respeitarem demasiadamente a sintaxe portuguesa: "A ignorância pessoal de vários fez com que se anunciassem em suas primeiras obras, como padrões excelentes de brasileirismo estilístico. Era ainda o mesmo caso dos românticos: não se tratava duma superação da lei portuguesa, mas duma ignorância dela. Mas assim que alguns desses prosadores se firmaram pelo valor pessoal admirável que possuíam (me refiro à geração de 30), principiaram veleidades do escrever certinho. E é cômico observar que, hoje, em alguns dos nossos mais fortes estilistas surgem a cada passo, dentro duma expressão já intensamente brasileira, lusitanismos sintáxicos ridículos". Va-lha-nos ao menos a "expressão já intensamente brasileira", pois será injusto negar que, se não adotaram a forma cabocla, não voltaram ao casticismo de 1900.

E sua predileção pelos fracos, pelos vencidos na vida, a sua denúncia dos males que afligem a nossa gente, se lhes conferem certa monotonia, não representarão a retificação do deslumbramento das décadas iniciais do século ? A busca primordial da verdade, acarretando embora a transformação do romance em depoimento, será talvez indispensável em país onde foram — e são — tão freqüentes os surtos de bovaris-mo. Como todas as liberdades, é precária e relativa a da escolha de temas, e até a de expressão. Há um imperativo subconsciente a guiar o escritor para esta ou aquela direção: o que decorre da permeabilidade aos problemas do tempo, sempre existente, em maior ou menor grau, em todo autêntico escritor, ainda no mais desligado, aparentemente, do meio, pois emana da própria natureza artística, feita de sensibilidade. E, sobrepujando mas corroborando as injunções literárias, vinham as políticas e sociais que o Brasil só sairá do período revolucionário para ser sufocado pela ditadura e levado de roldão na guerra européia.

Terminada esta, esboçam-se, ainda indecisas, novas tendências, favorecidas pelo reatamento de contatos com o estrangeiro. Com bastante atrazo, chegam o espiritualismo angustiado e intemporal de Kafka, que se refletirá no romance, o dogmatismo estético e a liberdade poética de T. S. Eliot, assim como os preceitos da "nova crítica", que influirão na poesia. A forma se depura e se apura, e, em sentido inverso, o espírito lógico, geométrico dos modernistas e a posição sociológica dos romancistas de 30 cedem lugar ao vago, ao impreciso das emoções libertadas do raciocínio, aos

anseios subjetivos sem contato com o exterior. Aliás, desde 1940, mais ou menos, vinham os críticos recentes, Álvaro Lins, Antônio Cândido, deixando perceber uma concepção mais estética da literatura. Um livro de contos regionais, *Sagarana*, de Guimarães Rosa, poderá lembrar, pelo colorido verbal, os parnasianos labores estilísticos, assim como os últimos romances de José Geraldo Vieira aproximam-se sob certos aspectos, das formas mais herméticas porém não menos trabalhadas, preferidas pelos decadistas. Mas não há regresso, não se volta à declamação. Desarticulada pelos modernistas, a frase já não se alça e desdobra em espirais, nunca mais readquiriu os volteios de outrora; mantém-se, ao contrário, lisa e firme, inteiramente dominada pela palavra que, esta sim, se põe a refulgir. Não existe mais, como em 22 ou 30, o receio do vocábulo raro, precioso até desde que seja adequado. A estrutura é concisa, quase clássica, mas requintada ou audaciosamente novo o material. O cronista Rubem Braga, que não hesita em aproveitar termos da gíria para construções de sabor arcaico será na prosa, apesar de não pertencer à última geração, o mais vivo exemplo dos rumos atuais, sensíveis sobretudo na poesia, e cujo traço mais marcante consistirá na supremacia da palavra sobre a frase, isto é, do pormenor sobre a linha, de cada nota sobre a melodia, da cor sobre o desenho. De arquitetural, a escrita passa a ser, graças à simplificação modernista, que lhe conferiu a liberdade de modificar-se, de escolher outros moldes, antes pictórica. O paciente artesanato literário ora praticado aplica-se de preferência às minúcias e suti-

lezas, melhor ajustadas, aliás, aos temas imeriorizados sobre os quais se exerce. Busca reunir dois elementos da arte literária não raro descontraídos: precisão e beleza. Na era da eloquência procurou-se a beleza. com prejuízo da precisão, no modernismo a precisão. em detrimento da beleza.

Talvez uma ameaça pare sobre esses novos pendores: a de, pelo apuro da técnica, levarem à aceitação de receitas, de fórmulas depressa estereotipadas e degenerando em convencionalismo, no convencionalis-mo decorativo, explicável, segundo Sérgio Buarque de Holanda, "como reação contra a espécie de jornalismo poético em que tantas vezes descaíram os epígonos da geração precedente". E também num tal ou qual conformismo, que parece o maior risco corrido pela mocidade atual. Talvez, por outro lado, sejam dificilmente assimiláveis pela nossa índole as influências atrás mencionadas, de que se ressentem muitos moços, acrcidas. na ficção, pelo recurso a teonas científicas, mormente a psicanálise. Mas ainda é cedo para vati-cinar a respeito de tão incipientes tendências literárias. De que existe pelo menos um impulso renovador, embora sem flama revolucionária, constitui entretanto indício o enxamear de revistas de moços, em boa parto provincianas.

Não são todavia os jovens como João Cabral de Melo Neto, Alfonsus Guimarães Filho, Maria Isabel, Ledo Ivo, Geir Campos, Thiago de Melo, os únicos a manifestarem desejos de perfeição formal, não pelo seu culto em si mesmo, mas pela necessidade de expressão completa, exata e bela. Os mais velhos também denotam

esmero crescente. Não falemos em Manuel Bandeira que, louvando embora o "ritmo dissoluto", o "lirismo libertino", sempre policiou a sua escrita. Nem de um poeta como Dante Milano que, não se tendo apressado em publicar seus versos, só o fêz quando já imperavam as novas tendências, profiguradas por Vinícius de Moraes desde seu livro de estréia, *Forma e Exegese*. Mas comparem-se, com os recentes, poemas antigos de Cas-siano Ricardo, de Cecília Meireles, de Emílio Moura, de Henriqueta Lisboa, de Carlos Drummond de Andrade, e sobretudo de Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes, nos quais é mais marcada a evolução, e verificar-se-á como se modificaram no sentido de maior rigor e finura de expressão.

Estética e emocionalmente, a alteração sofrida pela poesia não foi menor, nos últimos trinta anos do que nos vinte anteriores. Dos parnasianos aos modernistas a distância subjetiva não sobrepuja a existente entre estes e os poetas recém-vindos, ainda não em conjunto batisados. Veja-se, a título de exemplo, a maneira pela qual Oswald de Andrade e Alfonsus de Guimarães Filho cantam duas cidades mineiras, OTTO Preto e Mariana. O primeiro é inteiramente descritivo :

Vamos visitar São Francisco de Assis
Igreja feita pela gente de Minas
O sacristão que é vizinho de Maria
Cana-Verde
Abre e mostra o abandono
Os púlpitos do Aleijadinho
O teto do Ataíde
Mas a dramatização finalizou

Ladeiras do passado
Esquartejamentos e conjurações
Sob o Itacolomi
Nos poços mecânicos policiados
Da Passagem
E em alguns maus alexandrinos
Só o Morro da Queirada
Fala do Conde de Assumar

Cheio de sugestões subjetivas se mostra o segundo:

É como um grande soluço :

Mariana.

São velhas casas pedindo Um pouco
de amanhecer. São velhas casas
sonhando. . . São velhas casas
sonhando. . . Parece que vão
morrer.

É como um grande soluço :

Mariana.

Navegas por entre luzes Que te recordam, na
sombra Dos teus olhos,

Um passado dolorido,

Um passado que não viste

E que entretanto é bem teu.

Carregas na carne aflita

Uma carne que morreu.

E é como um grande soluço

De mil torres,

De paisagens exaustas.

Um soluço sufocado :

Mariana.

Poucas oposições serão mais ilustrativas das di-
vergências entre a maneira poética de hoje e a da

década de 20, do anedotismo, do quotidianismo daquela, de fluída interiorização desta. Na prosa, será significativa a comparação entre João Alfonsus, vindo do modernismo, e Clarice Lispector, que se compraz em ousadas experiências verbais, ambos evocando aspectos citadinos. Relata um: "Hora de sol de baixo e oblíquo na Avenida' Afonso Pena. Mulheres com os corpos escorregando, escorrendo dentro de vestidos leves. Sexualidade no sol, no verde, na poeira. Preguiça. A moça que passou guiando a barata não pede esconder um bocejo diante do sinal fechado; ia talvez para casa aniquilar-se sobre as molas de um divan púbere. Es-preguiçamentos. O sol maltratava os olhos".

Esconde-se a outra sob as sensações da personagem que "com uma sagacidade de fogo de artifício compreendia a luz amarela e densa que vinha dos postes tremendo em finos raios dentro da meia escuridão ruidosa da noite; sentia atrás das tenras luzes, atravessando-as. os sons doces e levemente agudos das rodas dos carros e das conversas apressadas, um quase grito elevando-se e dando rápido silêncio ao murmúrio, as lajes do passeio brilhando como se acabasse de chover e sobretudo de longe, como trazida por um largo vento, livre, a percepção emocionante quase dolorosa e muda de que a cidade se prolongava para além da rua, ligava-se ao resto, era grande, vivendo rapidamente, superficialmente".

A simplificação, o despojamento verbal, o apego à indicação realista recuam ante o esmero formal e um certo impressionismo no qual entretanto se reab-

sorvem os processos mentais. O espírito diurno cede lugar ao noturno.

Assim, nestes cinqüenta anos, parece a literatura haver caminhado, entre nós, do transbordamento para o requinte, da ênfase para a densidade, fazendo-se para tanto seca e retilinea um momento, espontânea e fundamentada humana depois, permitindo-se agora apelar para elementos mais puramente artísticos. Não o fez em marcha batida, não seguiu por nenhuma estrada real; antes zigue-zagueou, perdeu-se em desvios, em atalhos, talvez haja patinhado em atoleiros Mas andou, não ficou parada, não se estagnou, e isso é o essencial. Enveredou para direções não previstas nem desejadas pelos revolucionários paulistas cujas destruições e remoções de entulhos permitiram as novas construções. Talvez lhe legitime os rumos, mostrando quão gerais e, portanto, necessárias são, o confronto com um pintor de escrupulosa consciência, Portinari que passou igualmente, do modernismo e das deformações tendentes a reforçar o sentido humano, ao apuro técnico, ao esmero artístico hoje evidentes em suas telas.

Poderá alguém vislumbrar nas recentes preocupações estilísticas o perigo de uma volta à torre de marfim, à arte pela arte. E haverá artista sincero que, enquanto trabalha, não se deixe dominar pela que faz, esquecido de tudo o mais? A intenção, se existe, de exprimir o meio, de defender postulados ou concepções de vida, é anterior, da elaboração e não da execução. Esta, se não for predominantemente estética, poderá comprometer a obra. O vaivém entre

o artesanato e a espontaneidade talvez resulte de uma exigência da evolução literária. Oscilando entre buscas, ora visando à maior permeabilidade às solicitações do ambiente, ora à maior perfeição do instrumento, é que se atingirá o ideal de fundir os elementos humanos e os artísticos, cujo antagonismo, todo de superfície, trai falta de profundidade, de maturidade.

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil- 1952

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](#)