

4

STEFAN BACIU

SERVINDO
À
POESIA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Steitum



OS CADERNOS DE CULTURA

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

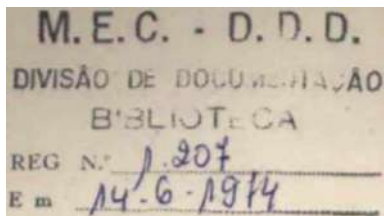
STEFAN BACIU

SERVINDO
À
POESIA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

S E R V I Ç O D E D O C U M E N T A Ç Ã O



A

MANUEL BANDEIRA

e

PEDRO DANTAS

A

BENJAMIN DE MENDONÇA

e

MARTINHO DE LUNA ALENCAR

MANUEL BANDEIRA E GEORGE SION

ESTA é uma história verdadeira! Foi escrita pela vida e trazida por um feliz acaso à amargura e incerteza cotidianas do poeta, que perdeu a pátria. Traz consolo e prova, simultaneamente, que o homem solitário está menos abandonado quando mais convicto de estar sozinho.

Manuel Bandeira e George Sion? Várias pessoas estranharão certamente encontrar esse nome desconhecido ao lado do grande poeta brasileiro, que é também um dos maiores poetas da época. Seria vão se algum curioso procurasse o nome do desconhecido no dicionário ou no manual de história literária, pois George Sion foi. lá na Moldavia rumena, durante toda a vida, um poeta e escritor a quem ninguém deu importância a ponto de inscrevê-lo no rol da literatura mundial.

A razão de tornar conhecida esta história verdadeira não é a de dar a George Sion a glória da imortalidade ao lado de Manuel Bandeira. Deve, porém, provar que há grandes e puras alegrias também para nós poetas tangidos pelo vento, vindos da parte mais inquieta e infeliz da Europa, mesmo quando o céu da pátria não está acima das nossas cabeças e não senti-

mos o torrão da nossa terra sob os pés. Nosso consolo nestes dias incertos é poder passar por lais alegrias não somente sob a "Ursa Maior" mas também sob o "Cruzeiro do Sul". A presença do grande poeta Manuel Bandeira no centro do acontecimento dá-nos força para dizer: Sim, não estamos sós!

* * *

Ao autor destas modestas linhas foi dada a felicidade da revelação, que se teria igualmente patenteado a qualquer outro entre os poetas da Rumânia se tivesse tido, em seu lugar, a sorte de estar vivendo neste país independente que é o Brasil, enquanto nuvens escuras passam pelo céu da Europa oriental. Caso em meu lugar estivesse o grande lírico Lucian Blaga que é também conhecido em Portugal, e que, atualmente, não pode escrever na Rumânia, ou o mestre Ion Pillât, que Deus já chamou, ou o bom V. Voiculescu, cujo semblante de Cristo paira freqüentemente diante do meu olhar interior, ou se, finalmente, estivesse em meu lugar qualquer outro poeta honesto da Rumânia, idoso ou jovem, a sua pena teria corrido pelo papel, do mesmo modo que a minha pena e o coração lhe bateria igualmente no peito. Posso, pois, afirmar confiantemente que não falo somente por mim e de mim.

Quando meu pé pisou, pela primeira vez, o solo brasileiro (numa cálida noite de verão, suando em nossos grossos ternos europeus), sabia que entrava na terra da poesia. Não adivinhava, porém, que haveria de encontrar a fertilidade que descobri em seguida e que continuo a descobrir. Haverá maior bênção para

um coração de poeta do que viver nas fontes da poesia? Não, é quase impossível! A gratidão para com o Brasil é o meu dever! Este fato fêz-me ver, imediatamente, a grandeza do país, como se fosse seu filho, e não sinto no bolso a presença de uma "carteira para estrangeiros". Felizes são os países que podem, hoje em dia, tranqüilizar os homens!

Todos os meus contatos, pesquisas e "buscas líricas" levavam-me para a obra de Manuel Bandeira. Era uma nova poesia do enorme país. Conquistava obstinadamente a língua dia a dia —, era uma luta e um esforço, e quando conseguia penetrar nas palavras vinham os versos de Manuel Bandeira (quase espontaneamente) para o meu caderno traduzidos para a língua alemã. Foi uma vitória e um portão aberto para um país de contos de fados. Pelo sucesso das traduções, que foram publicadas em Zurique, ficou provado insofismávelmente que nos encontramos em frente de um novo Cosmos da lírica. Paul Eluard o afirmou em fevereiro de 1951!

Enviei a folha com as traduções a Manuel Bandeira e em breve voou uma carta maravilhosa para o meu quarto. Depois de poucas semanas fiz a primeira visita à residência do poeta, e embora já tivesse batido em várias "portas célebres" na Suíça, na França e na Itália meu coração batia violentamente enquanto apertava o botão da campainha, no enorme edifício na Esplanada do Castelo. Passeei durante alguns minutos lá em baixo, na avenida Beira-Mar — pois tinha chegado antes da hora — e pensava somente no "instante". Encontrei-me, então, em frente do poeta.

Atrás dele havia livros, livros, somente livros. Era um consolo, era como se eu estivesse lá em casa, e sentia ternura no coração. Entramos, entretanto, num quarto onde também havia somente livros, e Manuel Bandeira perguntou: "Então, o sr. é rumeno?"

Afirmei e contei em português, em poucas palavras desajeitadas, a história da minha vida. Quando me calei, o poeta, recostou-se na cadeira de balanço, olhou-me algo sorridente e falou:

"Mult e dulce si frumoașă
Limba ce vorbim,
Alta limbă armonioasă
Ca ea nu găsim".

(Maravilhosamente bela e doce é
A língua que falamos,
Outra mais harmoniosa do que esta
Não se encontra).

Foi como se eu tivesse caído da lua. Em língua rumena! Manuel Bandeira, o grande poeta do Brasil, recebe o jovem colega dos Bálcãs com versos em língua rumena! Os versos de George Sion, belos e talvez algo ingênuos, soam no Rio de Janeiro e são pronunciados clara e corretamente. O maior poeta do Brasil pronuncia as palavras que as crianças da Rumânia aprendem na escola primária, os versos que cada rumeno aprende com o "Padre Nosso". As palavras de George Sion na boca de Manuel Bandeira não foram somente uma surpresa singular, mas também um bál-

samo a correr sôbre chagas abertas. A estrofe do poeta clássico da Moldavia rumena soava familiarmente, o perfume das palavras parecia provir de uma maçã amadurecida sob o sol áspero dos Carpatos. Fiquei mudo! E Manuel Bandeira, que aprendera a estrofe na Suíça, há 40 anos, quando conviveu com rumenos, em Clavadel, para dizê-la hoje a um rumeno, permaneceu igualmente calado.

E' a mesma coisa que se um grande poeta da Europa recebesse, nalguma ocasião, em Bucarest, Belgrado ou Sofia, um poeta brasileiro, em sua residência, com as palavras de Gonçalves Dias faladas em português:

*"Nosso céu têm mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores".*

E' tanto que parece impossível! Por conseguinte, fiquei feliz e grato, profundamente grato e não me envergonhei de estar com os olhos rasos de lágrimas, quando de novo lá em baixo, na avenida Beira-Mar, olhei para o Pão de Açúcar. Todos os poetas da Rumânia choravam comigo, pensando nos versos de Sion, que não são permitidos, hoje em dia, em seu país. No país independente, dizia-os, entretanto, o maior poeta. Então existem! São um consolo; é natural pagá-los com lágrimas de alegria!

O POETA ATÔMICO

PASSAMOS por duas conflagrações mundiais. As revoluções realizadas durante esses anos não foram — como se percebeu mais tarde — somente de natureza social e econômica, mas influíram também nas correntes espirituais. Durante os primeiros anos da primeira guerra mundial formou-se na Alemanha o expressionismo, que consideramos, devido a seu efeito revolucionário, como antepassado do dadaísmo e do surrealismo. Mário de Andrade, aqui no Brasil, ficou também fortemente impressionado por essa "corrente de ar" e acentuou a importância do expressionismo durante os anos do combate criador em favor do modernismo. Estamos convencidos de que a linha expressionismo-dadaísmo-surrealismo — continua uma questão aberta, que há de ser examinada minuciosamente para explicar boa parte da insatisfação, da melancolia moderna (pois que são o dadaísmo e o surrealismo se não um capítulo de melancolia encoberta de "Humour"?). Essas duas chamadas escolas literárias — trata-se de uma denominação fundamentalmente errada, pois que o conceito de "escola" presuppõe disciplina e ordem, não aquilo que nos propor-

dona Tzara e Breton — influenciaram tanto a vida espiritual do mundo entre 1920 e 1940 e tanto a atacaram, que se tentou várias vèzes com bom resultado chegar a uma conciliação. Diversas obras literárias cumpriram esse dever. Embora confundidos antigamente, o dada e o surrealismo estão esclarecidos hoje em dia.

Com o expressionismo alemão, cujos dois melhores quadros coletivos são as antologias: "Camaradas da Humanidade" e "Crepúsculo da Humanidade", não acontece o mesmo. Esses livros, aliás, foram dados à publicidade pouco após a primeira guerra mundial. Registramos poucos livros bons sôbre o expressionismo. e para esse fato não contribuiu somente o ambiente sombrio do após-guerra, — mais ainda, em maior escala, o regime de Hitler que o escarneceu e maculou. Uma obra excelente, que não queremos deixar de citar, é "Correntes-Fórmulas-Manifestos" de Werner Milch, ("Edições Simon" — Magdeburg).

Afastamo-nos, talvez, um pouco do nosso assunto. Voltemos, então, para os poetas do expressionismo cujos maiores representantes foram: Walter Hasenclever (1890-1940), que se findou pela morte voluntária num campo de prisioneiros, na França. Wilhem Klemm (1889), Ernst Wilhelm Lotz (1890-1914), Jakob van Hoddis, Ernst Stadler e Rubiner e — em alguns traços, — a grande poetisa Else Lasker Schueler (Prinz von Thaebe) que faleceu, há poucos anos, na Palestina. Foram estes os grandes porta-estandartes a cujo lado lutavam outros poetas, pintores, prosadores e artistas em prol de uma causa que fazia história.

Assim, surgiu o expressionismo, através das brumas, dos caminhos errados e da insegurança desses anos.

O expressionismo transmitiu à palavra novos valores e novo brilho, desencadeou uma tempestade, conforme escreveu o grande Jakob van Hoddis : "O chapéu voou das cabeças pontudas dos cidadãos" e "os trens dançaram sôbre as pontes". "O mundo sofria de defluxo" e agora vieram os difusores de uma nova idéia, procurar-lhe a possível causa. Primeiramente, deram um novo conteúdo à própria palavra. Nisso o valor essencial do expressionismo, e aqui queremos parar por enquanto.

Citamos como o primeiro posta fundamentalmente revolucionário e inventor do expressionismo a August Stramm (1874-1914), grande poeta injustamente esquecido, e que exerceu o seu ofício com a violência da dinamite, arrancando a palavra da sua posição primitiva para ativá-la como átomo. Seus poemas são gritos artisticamente elaborados, que conservam em si a força da matéria. O que veio após August Stramm (o futurismo, o dadaísmo etc.) procede, consciente ou inconscientemente, dele, pois se baseia na revolução da palavra. O seu único volume de poemas é intitulado "Sangue Gotejante" e apareceu na editora "Tempestade" (Sturm) de Herwarth Walden, um ano após sua morte num assalto na Frente Oriental. Seus primeiros poemas já continham um trágico pressentimento da guerra. Foram tão lapidares, que neles tro ve jam as primeiras bombas e os primeiros canhões, e neles se formam as primeiras crateras de granadas, dentro do espaço imaterial da palavra.

Poeta, escultor, cavouqueiro e cientista puseram mão a obra simultâneamente e nao é de admirar que os poemas não alcançaram êxito na Alemanha de Guilherme, onde reinava Sua Majestade o Carranca. Além disso algumas redações recusaram-nas pelo mêdo elementar da trágica verdade. Irrompeu, porém, a era atômica da palavra. Em algum lugar, nas trevas, trovejava e bramia a palavra poderosa, e conforme Stramm escreveu no seu primeiro poema: "Uma pedra aguda emite um som estridente". Esta pedra, esta avalanche de pedras pôs-se em movimento, irrompeu da terra e despedaçou a espinha dorsal do conceito antigo. Escarneceram do poeta e o ridicularizaram, até que a excelente revista "Tempestade" (editada por Walden) publicou os versos de Stramm e quebrou assim uma vidraça. Da massa escura e elementar o poeta escolhe cada sílaba e a modela com mão magistral de artista e força visionária de profeta. Os poemas de August Stramm falam sua própria linguagem, desde o instante em que surgiram à luz. (Atenção: pois foram escritos talvez no ano de 1910-1911, quando o conceito do expressionismo existia somente como idéia em germinação!). São como rochedos nas encruzilhadas da história e podemos afirmar que o conteúdo da sílaba e o valor da palavra em si originam-se na maior parte em Stramm.

A tribuna de Herwarth Walden tornou-se deste modo o primeiro púlpito dos inconoclastas e o primeiro campo de combate da nova estética. A "Tempestade" não passou somente sôbre casas e jardins, mas fêz voar os telhados da alma, para trazer à luz

a nova verdade. A grande corrente só começou depois; o marco fundamental do expressionismo foi lançado por êle.

A utilização do átomo e a enorme atualidade de Kafka são dois motivos que fazem, em nossa opinião, reviver August Stramm. Resumindo, explicamos assim esta afirmação: a palavra como poder e a novidade de Stramm — funcionário do correio a serviço da Prússia (Kafka foi igualmente funcionário e parte da sua visão fantástica surgiu numa repartição como resultado do contraste: burocracia — revolução) — residem em ter êle descoberto e provado artisticamente que a palavra havia de dirigir-se a novos rumos. Continua-se, assim, desde Stramm (às vêzes inconscientemente) a seguir todos os caminhos e todas as veredas da arte, pois revivem no átomo as pulsações das suas palavras atormentadas e imponentes. August Stramm tornou-se, hoje em dia, mais lembrado do que nunca e nisso podemos encontrar igualmente um fato e um argumento. Dois excelentes quadros sinóticos da nova poesia das últimas décadas trazem longos trechos sobre Stramm. (Carola Giedion-Welcker: "Poètes a l'écart" — Bern-Buemplitz e René Schwachhofer: "Libertado do Silêncio" — Editora Rupert-Leipzig).

Embora não possuamos ainda nova edição de "Sangue Gotejante" — está provado que os sons dessas páginas anunciaram Hiroshima e a anteciparam de muitos anos. E de tôdas as enormes feridas do mundo cai como uma chuva apocalíptica: somente "Sangue Gotejante", sempre o "Sangue Gotejante".

UM GRANDE POETA ALEMÃO: GEORG TRAKL

FALANDO-SE hoje em dia sôbre os mais importantes poetas líricos de língua alemã, mencionam-se principalmente os três grandes nomes : Rilke, George,, Hofmannsthal. Há mais de quatro dezenas de anos que a língua e a poesia alemã estão debaixo do domínio deles. As suas sombras gigantescas pairam, por assim dizer, acima de cada poema que se escreve, e o número elevado de seus discípulos, está longe de diminuir. Rainer Maria Rilke, Stephan George, Hugo von Hofmannsthal, são realmente os representantes geniais da alma alemã. Há muito tempo que a obra desses escritores é conhecida além de todas as fronteiras. Principalmente, a poesia de Rilke, se tornou propriedade comum de todos os amigos da poesia no mundo inteiro. E' natural, pois Rilke consta sem dúvida entre os três ou quatro Poetas da era moderna.

Mencionando estes três nomes, ainda não se fechou o pequeno círculo dos grandes poetas da língua alemã, pois falta o quarto. Falta o austríaco Georg Trakl, cuja obra causou sensação na Alemanha, collocando-se atualmente no plano dos três poetas mencionados. Georg Trakl é um dos proeminentes, um

dos melhores poetas verdadeiros da Alemanha, e os entendidos já amam as suas poesias, enquadradas entre os bens mais preciosos da literatura alemã. Infelizmente, ainda não se compreendeu fora da Alemanha a grande importância de Trakl no seu pleno alcance e amplos círculos desconhecem a sua poesia e o seu singular cosmos lírico. Apareceram diversas traduções e pequenos volumes de poesias, na França, na Romênia e também na Holanda (pode haver mais uns poucos mas escapam ao nosso conhecimento). Como tradutor de Trakl ("25 Poesias de Georg Trakl", Iasi, Romênia, 1938) e modesto pesquisador do seu mundo poético, posso afirmar com toda calma, que a obra do poeta não é bastante conhecida. São traduzidos e discutidos, por motivos diferentes, poetas políticos, e os que estão em moda. Sendo Trakl um grande poeta verdadeiro, nenhum "poder organizado" empreendeu o trabalho de discutir, traduzir e louvar, aquém e além, sua obra. Virá ainda o dia em que será concedida a Trakl a glória tardia, como aconteceu com Marcel Proust, Raymond Radiguet, Kafka, e outros escritores geniais. Consideramos, porém, mais belo e mais justo, irradiar, até lá, um pouco de luz sobre a breve vida e a obra do poeta.

* * *

Georg Trakl veio ao mundo em Salzburgo (Áustria) em 3 de fevereiro de 1887. Salzburgo pertence às mais belas cidades antigas da Europa, e me lembro exatamente do passeio sonhador que dei, há alguns anos, pelas ruas seculares. Segui as pegadas do poeta,

pela Rua do Trigo, escura, que ali se estende com as suas lojas e os seus cafés empoeirados. A Rua do Trigo é uma destas ruas estranhamente antigas, que se encontram também em Berna, Basiléia e Amsterdão. Colunas e igrejas conduzem até o Largo da Balança. Êle se estende ali, inesperadamente e escondidamente, e aqui há um prédio com uma tabuleta, na qual está escrito que ali nasceu Georg Trakl. Numa porta, havia um pequeno escudo de latão: TRAKL. Aqui moram ainda hoje a sua irmã (que aparece freqüentemente nas suas poesias) e o seu irmão. Não encontrei ninguém em casa, e me dói ainda hoje na alma que tenha deixado Salzburgo sem cumprimentar a família de Georg Trakl!

O jovem Trakl se formou como farmacêutico, embora não lhe agradasse a profissão. Êle gostava de viver retraído, na luz do outono, na fresca sombra, junto da calma lâmpada, assim como disse repetidas vezes nas suas poesias. Ele foi para a primeira guerra mundial, e morreu depois de pouco tempo, já em novembro de 1914, no hospital militar de Cracovia, quieto e sozinho, na idade de 27 anos, duma intoxicação de remédios. Até hoje não foi esclarecido se se trata de um acidente ou de um suicídio. Os entorpecentes parecem ter causado a sua morte, e esta morte corresponde a muitos dos seus poemas. Escreveu-se muito sôbre este "desaparecimento" do poeta. A sua família protestante negou sempre e decididamente a possibilidade dum suicídio. Até hoje em dia, não se conhece a causa de sua morte, embora se tenha inquirido o seu ordenança. que esteve com êle até o

último instante. O sigilo tranqüilo do enigma paira acima da morte do poeta, como pousa sobre a sua vida o sigilo do silêncio.

* * *

A sua primeira coleção de poemas apareceu em "Kurt Wolf". Seguiram-se edições até os nossos dias. Na Alemanha, existem vários pesquisadores de Trakl, que se dedicaram à sua obra com paixão e competência. A última e talvez mais perfeita edição acaba de sair em três volumes na Editora "Otto Mueller" de Salzburgo. No primeiro volume, encontra-se a lírica, no segundo e terceiro, há diversos fragmentos e poemas póstumos, como também ensaios biográficos.

A poesia de Trakl é uma das mais ricas de sentimentos, das mais enigmáticas e originais que já se tenha encontrado. Nenhum outro dos grandes poetas escreveu palavras tão encantadas como Trakl, sendo essencial perceber que êle foi — por seus símbolos — um dos precursores do expressionismo alemão, junto com August Stramm.

Trakl foi designado como "clássico da melancolia e do outono", e êle o é, e muito mais ainda. Nunca mais, nos versos de um poeta, houve tanto crepúsculo, como nas suas poesias, nunca o esplendor das cores foi tão cativante, tão sombrio, tão estranhamente vivo. Cinzento, azul, prateado — estas são as cores de Trakl, e principalmente o pardo, a côr da destruição e da decomposição. Um dos seus mais importantes ciclos de versos chama-se "Revelação e ruína"..

Revelação do fantasma da guerra, ruína dos homens, até à morte do poeta. Os poemas desta última época são assustadoramente cruéis, um esboço genial para um novo inferno, pelo qual erram animais, criaturas monstruosas e aves noturnas. Vem depois o outro Trakl, com a sua romântica todo pessoal e melancólica, debaixo de um sol merencório. Efebos passam pelas suas estrofes, suas sombras são duma beleza emocionante, e escondem ao mesmo tempo uma tragédia profunda.

Foi assim, talvez que Trakl sentiu o seu próprio fim. Em calma e solidão êle formou o seu mundo, calma e solidão se encontram como palavras ou pensamentos em quase todos os seus poemas, como também um silêncio que abrange o mundo. As suas poucas folhas de prosa são igualmente impregnadas por estes elementos e, se queremos designar o mundo lírico de Trakl, mencionar-se-ão os seus ocasos, lagos, pastores, e como flores, a papoula (a flor do sono). Pássaros encantados vibram na sua poesia, gaivotas e mochos, e no chão corre o rato atrás do homem que enlouquece. Sôbre quase todas as suas poesias naira a melancolia da loucura, e dois versos parecem característicos :

"Estremecendo debaixo de estrelas outonais
A cabeça inclina-se todo ano mais profunda".

A loucura num mundo que enlouquece, no qual "a risada horripilante do ouro" afugentou toda a poesia, perseguiu a Trakl passo por passo. Êle mesmo não se cansou nunca de anunciar a chegada de dias apocalíp-

ticos, perdido na sombra dum prado "prateado-azul". Nenhum outro poeta pressentiu, como Trakl, a chegada da era da destruição, e neste terror se rompeu talvez p sua tenra vida. Êle mesmo lá estava, ainda "transfigurado", mas nos seus poemas trovejavam os dias da desgraça. O "Espírito do Mal" fala em numerosos poemas, e os seus "sinos azuis da tarde" repicam em vão. E' tarde para advertir. Tudo é "emudecido", e Trakl vê irromper a tragédia dos nossos dias, quando escreve

"De máscara prateada olha o Espírito do Mai,

A ira de Deus açoita furiosa a fronte do endemoniado".

A "ira de Deus" e os "Monges dos tempos mais nobres" não são somente uma fórmula poética no mundo de Trakl, mas o pressentimento vivo de um tempo, no qual as florestas não mais "se calam maravilhosamente".

Ao lado da tragédia de Lenau, da resignação de Rilke, e da tranqüilidade mágica de George, a poesia de Georg Trakl é o aviso da ruína. Nunca se poderá escutar bastante a canção deste efebo admirável.

JOÃO SEM TERRA

Pouço depois da primeira guerra mundial apareceu, em Berlim, um livro inovador. Impresso em papel amarelecido e poroso de após-guerra a obra continha grande parte do coração da Europa com seus tempestuosos ímpetos. E' uma grande antologia dos poetas expressionistas alemães; seu título era "Crepúsculo da Humanidade" e acredito que ainda não foi idealizada, até hoje, nenhuma imagem melhor e mais representativa destes anos. O conhecido crítico literário Ernst Robert Curtius escreveu que esta antologia é um marco para a literatura alemã: e Curtius é um dos críticos que pesam duas vezes as palavras, antes de pô-las no papel. Alguns dos poetas do livro entraram, há muito, na história da poesia; outros mereciam sérias estudos analíticos: estão, de qualquer maneira, esquecidos, apesar de que o tempo não os apaga e que a história lhes dá razão (p. ex. Jakob van Hoddis). Alguns, não muitos, empoeiravam.

O alsaciano Ivan Goll é um dos vultos poéticos e humanos mais interessantes do "Crepúsculo da Humanidade" e, com certeza, dos contemporâneos. Quando encontrei, pela primeira vez, seus versos, eu era ainda

menino. Aproximou-se-me um sopro profundamente humano; senti, apesar de minha juventude, que aqui se dizia algo de novo. O homem, outrora, bradava. Ivan Goll entendeu, porém, de dominar o brado e sinto, ainda hoje em dia, a poesia inebriante que me contagiava. Encontrava-se igualmente, na mesma coleção, um longo fragmento, de um poema onde Goll cantava o Canal de Panamá. Hoje em dia afirmo, sossegadamente, que essa epopéia do Panamá, escrita num estilo único e ultramoderno, é o melhor e o mais profundamente artístico que já li a respeito do Canal. E' pena, muita pena, que o poema de Goll, que eu sabia, não tenha sido traduzido para o espanhol. Era jovem, naquele tempo! Não sinto vergonha, mas orgulho, de poder escrever que fiquei profundamente emocionado. Outros livros do poeta caíram, pouco depois, nas minhas mãos cobiçosas e impacientes, e traduzi muitos dos seus melhores poemas para minha língua materna, o rumeno. Alguns leitores na Rumânia foram derrubados espiritualmente pelo peso destes versos, depois de quase dois decênios após sua formação. Os poemas de Ivan Goll surgiram à luz, em sua nova forma, nas revistas "O Tempo" e "Folhas literárias". Veio, então, o instante em que desapareceu, para mim, o rastro do poeta. Nenhum livro novo, nenhuma palavra, apesar de os ter procurado em muitas livrarias alemãs.

Num dia, talvez do ano de 1935, encontrei o nome do poeta nas "Nouvelles Littéraires" de Paris, sob um poema surpreendente. Era meu velho poeta, ternamente amado, e me encontrei, apesar disso, diante

de um novo Ivan Goll, que dominava magistralmente a palavra na língua de Paul Valéry. O alsaciano surgiu à luz. . . Resolvi, então, mandar uma mensagem para o poeta, pois que alimentava, há anos, a convicção de que as cartas dos poetas são um laço indestrutível e necessário para uma verdadeira consciência mundial. Minha carta jazia, por bastante tempo, na redação dos "Nouvelles Littéraires", mas, um dia, veio um envelope e um impresso. Chegou inesperadamente, como muita coisa vem inesperada, porque há de vir. A carta, perdida talvez em meu país, é um dos mais belos documentos poéticos. Um grande poeta enviou ao jovem camarada que lhe era desconhecido a mensagem da amizade e da poesia universal. Ivan Goll era cosmopolita. Renunciou à zona da língua alemã; a porta bateu, êle se dedicou inteiramente ao francês. **Era** mais um gesto do que uma experiência, pois Goll já sentia a tempestade. Encontrei, no embrulho, um livro: "La chanson de Jean sans terre", um poema de eterno poeta, sem pressa, porém, sem descanso também, conforme demonstra o Ahasvero desenhado no frontispício por Chagall. Neste belo livro, que apareceu em Paris, em 1935, estando perdido, atualmente, não é só Ivan Goll, o "João sem Terra". Igual a uma sombra apocalíptica o "João sem Terra" cresceu através do mundo, pois a hora se aproximava rmeaçando a cada homem livre de tornar-se um "João sem Terra". Seguiam-se outros trabalhos; as cartas voavam de Paris para meus Bálcãs líricos, Ivan **Goll** relatava, chamejava, enviava novos trabalhos — entre outros "Métro de la Mort" editado pelo poeta belga

Edmond Vandercammen. Por que não foi Vandercammen quem escreveu estas coisas, este animador maravilhoso do "Journal des Poètes", onde Goll, este grande João sem Terra, estava como em casa?

Vinda a guerra, perdi o rastro do poeta por quase dez anos. Igualmente nada ouvi da sua companheira de poesia, a ternamente amada Claire Goll, apesar de que os procurava continuamente através das trevas. Anos mudos caíram sobre a França e quando veio o fim da guerra foi um dos meus primeiros pensamentos, o de procurar Ivan e Claire Goll, em qualquer recanto do mundo livre. Uma "carta aberta" num jornal de Bucarest ficou sem resposta. Posso dizer: é evidente? Tarde somente, enquanto vivia na Suíça, em 1946, encontrei outra vez o nome do querido Goll numa folha de Paris. Escrevi-lhe. Deixei Berna em breve e vim para o Rio. Um dia me alcançou uma carta. Veio mandada atrás de mim, como um destes milagres postais que nos fazem tanto bem. Goll escreveu: "Como foi que sua carta fraternal, mandada há um ano e três meses, chegou finalmente em minhas mãos, depois que voltei da América? E' um enigma, que não tenho endereço certo, há anos, pois tenho de viajar continuamente, apesar de Israel e dos seus diplomatas e de seus lutadores. . . Estava, entre as viagens, durante 5 meses no "Hospital dos Cidadãos" em Estrasburgo, pois minha saúde se tornou frágil. Publiquei, na América, uma bela revista franco-americana: "Hemispheres". Estou profundamente emocionado sobre sua carta aberta, que nunca cheguei a ler, mas cuja espontaneidade me prova sua profunda

amizade. Claire me acompanhou, em 1939, para Nova Iorque, e desde lá não há nada que nos possa separar: ela foi sempre minha boa companheira. Na esperança de receber, em breve, novas notícias do Sr. fico seu fiel companheiro. . ." Tinha a data de julho de 1949. Poucos meses depois, li, numa fôlha vinda da Suíça, que o poeta falecera, após longa enfermidade. ("Sua sLÚde tornou-se frágil").

Minha carta ficou sem resposta. João sem Terra deixou, talvez, de caminhar. O mundo, porém, empobreceu pela poesia do homem em cuja obra se encontra a mais bela antologia da lírica mundial!

O TUMULO DE RAINER MARIA RILKE

DIAS de verão, na Suíça. Dias cheios de soi nos quais o desejo de dar caminhadas românticas nos domina com uma força mágica e nos quais gostaríamos de percorrer todos os caminhos e veredas do país, da madrugada à noite semeada de estrelas. Nesses dias não há em lugar algum céu tão meridionalmente azul, ar tão tepido e tão suave como no Cantão de Vaiais, o clássico e encantador Cantão dos contrastes, onde de contrafortes maravilhosamente calmos os possantes Alpes são alcançados em poucas horas. Ao norte do Cantão encontramos as impressionantes geleiras e os 51 picos acima de 4.000 metros, e ao sul as colinas líricas, sob um soi que brilha como o da Espanha ou o do "Midi" da França. Durante o verão, todas as veredas exalam um perfume de absinto, o ar cheira a flores, pois a flora desse lugar fora do comum não encontra rival no centro da Europa.

Se não soubéssemos exatamente onde estávamos, pensaríamos encontrar-nos na terra de Frederic Mistral.

Trens supermodernos atravessam em grande velocidade o vale do Ródano. Os túneis de Loetschberg

e de Simplón transformaram a região numa das principais vias do mundo, e quando o trem corre entre os altos choupos os viajantes da linha Simplón esquecem-se das preocupações. A natureza é encantadora, os vagões-leitos de primeira qualidade, o carro restaurante excelente, e pode-se viajar com comodidade mesmo na terceira classe com bancos de madeira pintados de amarelo e trincos de alumínio. Depois de Lausanne passa-se por Montreux, segue-se até Sion (a capital do Cantão) — Sierre e depois de Brig-Domodossola chega-se à Itália. Na aldeiazinha de Raron, provavelmente, nenhum desses trens internacionais faz parada. Se quisermos ficar ali, temos de nos servir da linha local.

Raron — ou Rarogne — no vale do Ródano, merece, porém, tornar-se um lugar de romaria para todos os que dedicaram o coração à poesia, pois é onde dorme o último sono, no minúsculo cemitério do vilarejo, o maior poeta moderno da língua alemã. Somente alguns iniciados sabem que ali jaz Rainer Maria Rilke! Não o revela nenhum guia para viajantes e nenhum prospecto para turistas. O vulto do poeta das "Elegias de Duino" e do "Livro das Horas" já se fundia tanto com o sonho e com a lenda que nos custa acreditar que Rilke vivia ainda depois da primeira guerra mundial uma vida sossegada e monacal no castelo de Muzot, ao lado de Sierre. Rilke parece, hoje em dia, uma nuvem ou uma estrela longínqua, embora ainda haja bastante gente nessa linda aldeiazinha do Valais que se recorde do mágico.

A estação de Raron parece de brinquedo. Perguntando-se a qualquer pessoa, ao descer do trem, onde se acha o cemitério da aldeia, o interrogado aponta para a pequena igreja que se eleva numa montanha do outro lado do rio. Atravessa-se, primeiro, a ponte sôbre o Rodano. O ar já não cheira a absinto, mas a estrume e a feno, e as campainhas das vacas soam ao longe como uma canção sem igual. Além disso, é tudo tão quieto em Raron, tão calmo e tão arrumado como em todos os lugares onde vivem: homens trabalhadores. O caminho, protegido por choupos, atravessa a aldeia. A sua margem acham-se o restaurante e a fonte de água borbulhante. As louras criancinhas de Raron olham, curiosas e admiradas, para os raros viajantes. Depois o caminho sobe, contornando pequenos rochedos. E' um caminho acidentado, pelo qual, há anos, um grupo de gente quieta e enternecida acompanhou o enterro de Rainer Maria Rilke. Agora, o vale jaz bastante abaixo e tudo está tão caímo que se pode ouvir o vôo das aves e os seus gritos melancólicos:

Um bando de becassinas ariscas (Outonal).

De repente, para-se diante do velho portão de madeira do cemitério da aldeia. Rangem os gonzos, a madeira está podre, o trinco enferrujado. Ao lado da singela igreja de pedra há alguns túmulos, com canteiros simples e lápides carcomidas. Os mortos de Raron recebem-nos. São os jazigos dos bons viticultores, que descansam agora acima do vale do Ródano. Andamos de um para o outro lado, dentro do pequeno

pátio da igreja, procurando o túmulo do poeta, que de início não descobrimos. Somente quando passamos por trás da igreja vimos do lado direito um túmulo singelo, rodeado por uma muralha baixa de pedra. Sempre-vivas e rosas silvestres crescem sobre a sua orla, as rosas vermelhas silvestres crescem também sobre a lápide sepulcral, simples e branca, na qual está escrito somente: RAINER MARIA RILKE, a. sob o nome do poeta, dois versos, de um dos seus mais belos e mais profundos poemas:

*"Rosa, pura contradição
Delícia de não ser sonho de ninguém
Entre tantas pálpebras".*

O motivo de rosas é o símbolo da arte do poeta que morreu de septicemia causada pela picada de um espinho. Lá em baixo, no pequeno outeiro, murchava uma coroa de rosas, com uma fita onde se lia uma saudação da Sociedade Rilke de Sion. Era o único sinal do mundo dos vivos, que manda, de lá de baixo, os peregrinos:

*"Paira no ar
um qué de tènue perfume de rosa
e pranto contido" (Primeiras poesias)*

Sinto-me incapaz de dirigir uma palavra à minha companheira de viagem. Penso em Comet Rilke, no misterioso Malte Laurids Brigge, olho para o vale encaixado, onde as características casas de pedra parecem provir de um outro século. Os choupos e os

arbustos, as vinhas e o rio Ródano, tudo parece um quadro de sonho muito longe da vida.

"O ar é morno como em câmara ardente" (Primeiras poesias) passa-me pela mente, apesar do trem que vem correndo misteriosamente por entre os choupos. Tudo jaz sob a magia do poeta e tudo lembra a sua poesia, no local que êle escolheu para o grande sono debaixo da terra, e longe, acima de nós, paira o seu ser:

*"Os que viram em vida não compreendiam
Como êle se integrava nas coisas
E que tudo: essas profundezas e florestas
E a própria água eram o seu eu
Ah, seu vulto era tudo isso"* (A morte do
[poeta]

Vi os grandes cemitérios de Florença e de Milão, enormes cidades da morte, onde quase não se sente mais o hálito do Inexplicável. Vi os cemitérios das românticas cidades saxônicas da Rumânia. Em nenhum lugar "o grande hálito solene" — como escreveu certa vez Stephan George — é tão comovente e de caráter tão grave como no cemitério da aldeia de Raron. Todos os mortos estão ao nosso lado, pois:

*"Somente aquele que provou da papoula
no convívio dos mortos
nunca mais perderá
o mais vago som".* (Sonetos a Orfeu).

O rosto fino de Rainer Maria Rilke, banhado de luz, paira sobre a lapide branca por onde as primeiras sombras do crepúsculo que se aproxima atiram véus sonhadores. A sempreviva começa a tingir-se de pardo e os choupos elevam-se até nós na brisa fresca e leve que sobe do rio:

*"Tudo é tranquilo
Treva e luz
Flor e lírio"* (Sonetos a Orfeu).

Somente quando uma janela, aberta repentinamente na alta casa de pedra ao lado da igreja, rompe o silêncio, reparamos que escureceu completamente. Uma jovem senhora levanta as venezianas e o relógio canta no interior do quarto: "Senhor, é tempo, o verão foi muito grande". Descemos, Tateando pela vereda «oscura, e quando olhamos para trás a igreja e o cemitério tinham desaparecido.

Na estação minúscula piscam luzes frescas e ao entrarmos na sala de espera escutamos o toque nervoso do telefone. A magia passara e "tudo que vem depressa" abraça-nos imperiosamente. (*)

(*) Tomamos a liberdade de usar os textos dos poemas de Rilke na tradução do poeta João Accioli.

TUDOR ARGHEZI

TUDOR Arghezi — o Manuel Bandeira da Rumânia — o maior poeta de sua terra, vive hoje em dia — com muito mais de setenta anos de idade — num quarto perto de Bucarest, amaldiçoado, proscrito e negado. Por que? Ele teve, por assim dizer, a grande coragem de permanecer um homem livre e um artista independente. Essa coragem não lhe foi perdoada. A crítica oficial precipitou-se, com tôdas as armas, sôbre o homem, que continuava um lutador, mas não tinha a possibilidade de defender-se, pois suas obras são consideradas "decadentes" e não podiam ser divulgadas. E isso há de ser cultura! . . .

Cultura, cultura no sentido mais profundo da palavra, é, porém, a obra desse poeta e combatente, que nunca deixou de ser o homem mais simples e encantador, vivendo em meio ao mundo, e, ainda assim, alheio a êle, na sua casa clara e simples, situada numa colina perto de Bucarest. Ali formava e modelava o material numa linguagem poderosa, fazia aparecer um mundo de imagens, no meio das árvores, cercado da família, a quem dedicava uma afeição comovente. Ali Arghezi escrevia e lidava nas horas vagas: possuía

uma granja, sonhava com uma pequena imprensa manual, talvez como reminiscência da juventude, passada num convento de monges. Tudor Arghezi sempre significava para o seu país muito mais do que um simples poeta: era um símbolo, e não resta dúvida que o ancião de voz chiante continua a sê-lo, hoje em dia. Pois nunca será esquecido, apesar do silêncio.

Um crítico teve, há poucos anos, a coragem de escrever a seguinte verdade: "o maior escritor rumeno de todos os tempos". O homem foi logo castigado — mas o fato apesar disso ficou registrado no jornal. Sua obra poética, cheia de uma genial força verbal, de imagens poderosas, de maturidade e opulencia, é um capítulo singular, lamentavelmente quase desconhecido da literatura européia, e está coligida nos seguintes livros: "Palavras rimadas", "Livrinho vespéral" e "Horas" (que é uma dança popular rumena). Autor de sátiras mordazes, dominava — como contemporâneo e como lutador — o panfleto e elevava-o a uma arte. Condenou a política e os seus abusos como ninguém, nos livros "O Portão preto", "O País de Kutý" e "Que queres, vento meu?". Escreveu, porém, o livro infantil "O Livro dos Brinquedos" com uma delicadeza que lembra anjos e recém-nascidos. Seus dois filhos foram os heróis deste reino, num apartamento perto de Bucarest. Escreveu também alguns romances, entre os quais figura "Os Olhos de Nossa Senhora", caminho fantástico para o cotidiano, cheio de "erupções" inesperadas, típicas de Arghezi, que são uma delícia para os críticos e os leitores. O seu humorismo mordaz derramou-se numa peça teatral, representada

no Teatro Nacional de Bucarest, pouco antes do seu desaparecimento. Trata-se duma sátira contra os médicos : "A Seringa". O Shaw rumeno tornou-se, de repente, conhecido do público e, pouco depois, o silêncio reinou em torno dele.

O maior mérito de Arghezi, que o faz aparecer como poeta, crítico, prosador, organizador e "descobridor" dos jovens e da província, consiste no seu jornal 'Bilhetes de Papagaio', de formato minúsculo, tão pequeno que parecia "feito para formigas", da largura da mão de um homem, pouco mais comprido do que um caderno. Dobrado, cabia no bolsinho do relógio. Podia ser lido em qualquer lugar. Decorridos mais de vinte anos, não perdeu a atualidade e as quatro séries constituem um documentário incomparável. Nesses "Bilhetes de Papagaio" vivia um microcosmo, sob a varinha mágica de Arghezi.

Nessas folhas ousou, em 1943, num panfleto intitulado "Barão!", expulsar von Killinger, o embaixador da ditadura alemã, da Rumânia. A coragem abriu-lhe as portas do campo de Târgu-Jiu, donde saiu envelhecido, porém mais valente, num momento em que o país parecia estar livre. Percebeu depressa que o ameaçava nova e inexorável ditadura. O homem idoso escrevia, porém, seus versos, sonhava com um novo jornal, amava seus filhos e suas árvores, queria até arranjar uma nova motocicleta para "voar". Vagarosamente, o círculo fechava-se ao redor da sua obra. Necessitava de um número cada vez maior de "permissões", apreciavam censuras novas e ultranovas. Os pigmeus atiravam lama à sua obra, pois o ancião não estava dis-

posto a "lutar" com eles. Queria percorrer seus próprios caminhos. Nada mais. E era exatamente isso que êle não haveria de fazer.

A obra de Arghezi permanece como um monumento que nenhuma censura destruirá, embora o poeta contemple calado essa perseguição. Pois esse monumento significa, nesta hora gravíssima, a parte do mundo eternamente livre do espírito.

O POETA DESCONHECIDO

UMA carta chegada inesperadamente às minhas mãos, como um pássaro que anunciasse desastres e lágrimas. Estas cartas começam a abalar minha tranquilidade, porque quase sempre trazem notícias tristes, cheias de amargura. Uma amiga escreveu-me que, em Eucarest, na radiante e feliz cidade de ontem, onde deixei uma boa parte de minha alma, morreu um poeta.

Em geral, os poetas moços morrem tuberculosos, loucos, ou — como vem acontecendo nos últimos anos — na guerra, onde tomam o lugar de herói desconhecido, se não tiverem deixado um poema ou, pelo menos, um trecho que sobreviva ao esquecimento. O poeta a respeito do qual quero informar aos leitores morreu porém de um modo bem diferente. Teve uma morte contemporânea, no mais imediato sentido da palavra. Uma morte terrível, como são todas as coisas que nos rodeiam. Chamava-se Constant Tonegaru, era rumeno, jovem, usava boina e óculos, e possuía um grande talento. Não teve o tempo necessário para tornar-se um poeta de fama, um poeta conhecido, mas, no círculo de seus companheiros e amigos, era estimadíssimo. Coisa sem importância, poderia dizer-se, se

ele não tivesse escrito algumas das mais lindas e originais poesias moderníssimas da Rumânia. Mas não quero escrever hoje a respeito desta poesia, e sim a respeito do poeta Tonegaru, cuja trágica morte tornou-se um símbolo para todos os poetas do mundo, os quais não devem esquecer-se dos sofrimentos e das torturas desse infeliz camarada.

Falando numa linguagem poética brasileira, por assim dizer, Constant Tonegaru pertenceu à geração de 1945. Na Rumânia, não existe maior desgraça para um poeta jovem, porque, nesse ano, a lírica do país começou a ser destruída metódicamente, a fim de ser substituída por uma poesia-cartaz. Mas o poeta a quem me refiro não se interessou pela poesia oficial, e continuou a escrever seus versos anárquicos, cheios de imagens, o que lhe fez conquistar o grande Prêmio das "Fundações Reais", o mesmo que recebi exatamente dez anos antes, em 1935. Pairava na lírica de Tonegaru a irreverência de um Jules Laforgue, a violência de um Blaise Cendrars, a flora de um Jorge Carrera Andrade (a quem Tonegaru não pôde conhecer da sua gaiola com grossas grades) — uma ótima poesia, arrojada, forte e muito pessoal. O poeta, que era um enamorado de mundos longínquos, não tinha o menor interesse nos homens políticos e nunca escreveu um verso louvando a aventureiros de papel. Sonhava com palmeiras, sobre as quais escreveu algumas das mais interessantes poesias da lírica livre da Rumânia, dos últimos anos. Por todas estas razões, a crítica oficial atacou violentamente o poeta. Tonegaru acabou silenciando de vez. Naquela época, eu já estava longe da

Rumania, mas bem posso imaginar a fúria oficial, para com um jovem poeta, que se recusava a louvar os poderosos do dia, como fizeram muitos escritores chamados de "mestres". O exílio na própria pátria era a única solução que restava, e Tonegaru escolheu esta amarga solução. E seu nome entrou na sombra, seus versos circulavam escritos em pequenos papéis, entre gente amiga. Mas as autoridades não se esqueceram de Tonegaru! Seu silêncio significava um crime: o crime de silenciar. Por conseguinte, Constant Tonegaru, o poeta de 27 anos, foi prèso e detido na prisão de Jilava, aonde foi torturado, humilhado, cuspid no rosto, sem mudar de atitude. Depois, foi transferido para a terrível prisão de Aiud, e em breve o corpo fraco do poeta-mártir não passava de um pedaço de carne ensangüentada. Os "tiras" esbofetearam o magro rosto do poeta, o rosto do irmão de Laforgue.

Vejo-o ainda hoje, na minha frente, em Bucarest, no ano de 1943, quando os poetas tinham a liberdade de cantar. Alto, magro, vestindo um sobretudo comprido, Dom Quixote adolescente, com nariz ponteagudo, as mãos finas nos bolsos cheios de papéis, com uma expressão de eterna ironia nos olhos caçados, mas vivos, atrás dos óculos. Estávamos sentados num restaurante, à mesa de um homem a quem a mocidade da Rumânia muito amou, mas que traiu essa mesma mocidade, a troca de um bem-estar pessoal muito relativo, quando tinha a possibilidade de continuar como um guia e um homem livre. Tonegaru feriu o mestre com uma palavra áspera, e, logo observei, que teve uma certa satisfação, com o seu ato. Depois, bebeu

um copo d'água mineral, abriu a porta do restaurante, e perdeu-se nas sombras da noite. Revi-o ainda várias vezes, sempre com os bolsos cheios de poesias, e a imaginação incendiada de Cuba, Martinica e Jamaica, terras estranhas que nunca viu, mas sempre amou. — "Temos o dever de protestar com a nossa poesia", dizia-me, "com uma poesia pura e arrojada!" E protestou sempre dessa maneira, porque a liberdade poética era sua única preocupação. Revi-o com a boina azul-marinho na cabeça, como um negociante de figos de Marselha, como um louco e terrível aventureiro, e seu rosto magro me persegue ainda hoje em dia, quando já é tarde, infelizmente tarde de mais.

Poderia ter chegado a ser um grande poeta, um poeta conhecido, mas morreu como um símbolo. Se tivesse tido a sorte de viver aqui, neste Brasil livre, Tonogaru teria percorrido as ruas do Rio, São Paulo ou Recife. Seria um poeta da geração de 45, amigo e companheiro de Lèdo Ivo e Geir Campos. A editora "Hipopampo" teria publicado seu segundo livro de versos, e a crítica teria escrito rodapés muito elogiosos. Teria, possivelmente, embarcado num navio, mas êle não viveu no Brasil! Lá longe, no seu país, preferiu calar-se.

Não sei quando foi seu enterro. Mas, daqui destas praias maravilhosas, envio minhas saudades ao companheiro querido, e peço aos poetas livres do Brasil que guardem um minuto de silêncio, por um irmão cujo único desejo foi tornar-se igual a eles: um poeta. Simplesmente o impossível.

SERVINDO À POESIA

QUANTAS vêzes teremos tido a ocasião de ouvir dizer que este nosso mundo é um mundo antipoético? De todos os países, estas palavras chegam como uma triste realidade numa época de prosa, na qual os poetas não passam de viajantes que nem possuem passagens. . . Apesar das tremendas dificuldades com que sempre lutaram, os poetas nunca se deixaram desesperar, surgindo à luz com a força que somente a convicção de uma boa causa pode dar. Uma das mais frequentes experiências dos grupos de poetas é a tentativa de publicar uma revista ou uma coleção de poesia, uma publicação onde surja somente o verso, abrindo-se exceção para o ensaio e a crítica a respeito de assuntos líricos. Juntamente com o querido poeta rumeno D. N. Teodorescu, o autor do lema "vivam os poetas, e morram os prosadores!", tentei realizar uma revista semelhante, nos bons tempos da Rumânia livre, nos anos de 1937-1939. A revista nunca saiu, pois todo papel parecia-nos de qualidade inferior e nenhuma tipografia era bastante bem aparelhada para realizar nosso sonho de loucos. Hoje em dia, Teodorescu está na Rumânia, calado, e eu tento salvar da poesia o que ainda não foi

destruído pelo vento, pela vida, pelo tempo. As tentativas de um Pierre Seghers, em Paris, são sempre ameaçadas pelas oscilações do franco, e a excelente revista alemã "Fragmentos", editada em Friburgo, no Breisgau, pelo poeta Rainer M. Gerhardt, deixou de circular imediatamente depois de seu primeiro número. Desta maneira, a Europa passou a certidão de óbito para uma das mais interessantes realizações no gênero. Nenhuma revista pode ser comparada com a excelente "Revista Brasileira de Poesia", editada por um grupo de poetas paulistas. Apesar da morte das revistas, a poesia continua viva!

Que surpresa agradável são os quase trinta cadernos, editados em Bogotá pela "Livraria Gran Colômbia", sob o título "Cuadernillos de Poesia". A América Latina, esta fonte inesgotável de poesia, ainda bastante desconhecida no mundo, manda por intermédio desses pequenos cadernos, com capas de cores lindas, enfeitadas de rosas, líras, e tantos outros símbolos eternos, uma mensagem de grande valor. A coleção está sendo publicada sob os cuidados do escritor Simon Latino, e não devemos esquecer que a gente da Colômbia escolheu este momento difícil para mostrar que a poesia continua de pé. Graças a Simón Latino, muitos grandes poetas circulam novamente e com maior facilidade, entre os leitores da América. Sob o título "Sus mejores versos", esses caderninhos são apresentados da maneira mais agradável, pois trazem uma ótima seleção de poemas, um pequeno prefácio escrito por poetas novos e um retrato do autor, prestando assim um grande serviço à poesia. Clássicos e mestres, como

Ruben Dario, Rafael Pombo, Guillermo Valencia, Santos Chocano, são postos novamente em circulação. Os grandes contemporâneos Luis Carlos Lopez, Porfirio Barba Jacob, Jorge Carrera Andrade, Francisco Luis Bernardes, Andrés Eloy Bianco, cujos livros circularam, com dificuldade, apenas em suas pátrias, são desta maneira apresentados ao lado dos novos valores, como o equatoriano Dávila Andrade, e a colombiana Meira Delmar. Esses poetas surgem em Bogotá, enquanto que de tantos outros países "tradicionais de cultura" ouço lamentos a respeito da atual grave enfermidade poética. Os cadernos de Bogotá não são importantes somente porque oferecem a grande poesia, mas também porque demonstram que o "Sexto Continente" conserva viva uma luz que se apagou na Alemanha. A lâmpada destruída em Friburgo, no Breisgau, ilumina o céu de Bogotá!

Uma iniciativa muito semelhante, com um aspecto um pouco mais sentimental, é a revista "Lírica Hispana" de Caracas, do tamanho de u'a mão aberta, editada **pela** paixão de duas mulheres: Conie Lobell e Jean Aristeguieta. "La primera revista de poesia en Venezuela" está sendo editada mensalmente, trazendo em cada número pelo menos um texto de valor, muitas vezes reproduzido de livros esgotados, que constituem raridades bibliográficas. Ao lado dessas surpresas, encontramos textos de outros poetas ou cadernos inteiramente dedicados aos poetas novos da Venezuela. Juan Liscano, Palmenes Yarza, Jean Aristeguieta, eis apenas alguns nomes de valor, que não ultrapassaram ainda as fronteiras. As Antologias e as poucas revistas, ótimos

veículos que têm alguma circulação no Continente, ficaram ainda a Otto D'Sola, um artista da palavra de primeira ordem. Porém, há muitos outros, os Geir Campos, os Thiago de Mello, os Paulo Mendes Campos, os Ledo Ivo, os novos da Venezuela, da Colômbia, da Costa Rica! A poesia tropical acha-se em perpétua transformação, e surge de um dia para o outro, vitoriosa. Desde o ano de 1943, quando saiu o primeiro caderno em Caracas, até hoje o caminho foi difícil, mas cada número trouxe uma mensagem.

Um dos maiores editores da Alemanha escreveu-me, contando que, por causa das dificuldades materiais, foi obrigado a cessar a publicação de livros de poesia — no pars de Rainer Maria Rilke! Bem sei que esse homem é honesto, mas sua honestidade contribui para a morte da poesia na Europa. O poeta que publicou dez livros de poesia na Europa, percorre a carta do editor do país de Rilke e tira o chapéu diante da América Latina!

"TUÉRCELE EL CUELLO AL CISNE"

"F ALECEU

o poeta mexicano Enrique González Martínez. González Martínez fizera carreira no jornalismo e na diplomacia", escrevia num telegrama o correspondente de um jornal, terminando com algumas frases rotineiras. Este poeta mexicano, que fêz "carreira no jornalismo e na diplomacia", fêz ainda uma coisa muito mais importante que a carreira burocrática e a diplomacia! Criou uma época na literatura hispânica, fundando uma escola literária, cuja importância ainda ecoa hoje em dia nas letras hispano-americanas! O funcionário e jornalista González Martínez foi, antes de tudo, um grande poeta, um pioneiro, cuja obra poética reflete-se em toda a literatura do mundo hispânico.

Acho inútil insistir sobre a corrente modernista, começada e aperfeiçoada pelo grande Ruben Dario. Todos conhecem a importância desse genial poeta. Mas, como todos os grandes líricos, Ruben Darío começou a fazer escola; a poesia da América Latina e da Espanha acabou sofrendo de um tremendo *mal dariano*, e a obra do poeta começou a ser desfigurada pelos seus próprios discípulos. Uma poesia fácil e barata tomou o lugar

da verdadeira lírica, sob a máscara dariana de um falso modernismo. Símbolo do modernismo, como uma aparição aristocrática, tornou-se o cisne, "el alado aristócrata"; mas tudo que antes encantou por ser belo e agradável, começou a cansar. O cisne banalizou-se, e o verso do poeta Gutierrez Najera

"de cisnes intactos el lago se llena"

tornou-se uma realidade, porém na poesia.. . Uma verdadeira chuva de cisnes brancos inundou as letras da América Latina e da Espanha, e tudo que era nobre e verdadeiramente aristocrático virou cartaz e sub-
poesia. Ruben Dario foi traído pelos seus discípulos.

Naquela época difícil e cinzenta, cinzenta de tanto branco falso, um jovem poeta mexicano, ainda quase desconhecido, mas de grande talento, escreveu um soneto de importância transcendental e de uma beleza eterna. Enrique González Martínez (nascido no ano de 1871, em Guadalajara) era seu nome, e o título da poesia era:

"Tuércele el cuello al cisne" — protesto magistral contra tudo que na lírica pós-dariana "acabou cansando" nessa terrível epidemia de imitações. Emancipado da influência de Ruben, González Martínez escreveu algumas das mais belas poesia da nova lírica mexicana, criando a chamada corrente pós-modernista sobre a qual está construída em boa parte a moderna lírica mexicana. O lugar do cisne que "pasea sua gracia no más, pero no siente" foi ocupado defini-

tivamente por uma outra ave, novo símbolo de um novo mundo.

*"Mira al sapiente buho como tiende las alas
"Desde el Olimpio, deja el ragazo Palas
"Y posa en aquel árbol el vuelo taciturno"*

anunciou o poeta, como num manifesto de autêntica espiritualidade. E estava com a razão, porque a beleza aristocrática não tinha mais lugar na poesia, sozinha, como uma taça de cristal, cujo conteúdo evaporara-se há muito tempo. Foi uma evolução quase natural, sem sentido revolucionário, porque era esse o único caminho da poesia, e nenhum obstáculo seria capaz de fazer parar as suas águas. A irreverência não era mais do que uma coisa natural, porque visava aos parasitas do grande poeta, e Ruben Dario era naquele tempo muito mais do que um poeta: era o Poeta. Em seus livros de versos (*La muerte del cisne* 1915, *La palabra del viento*, 1921, *El diluvio del fuego*, 1938) González Martínez escreveu algumas das mais valiosas poesias da América Latina, e o grande poeta e crítico Alfonso Reyes escreve a respeito da sua obra: "Este poeta põe música em todos os instantes e sôbre a escala de suas notas fá-los deslizar até aquele misticismo central que os coordena". Uma visão panorâmica desta poesia encontra-se na coletânea "*Poesia 1898-1938*", um **livro** grande no mais absoluto sentido da palavra, porque nele se encontram um poeta e um caminho de valor altíssimo. González Martínez não foi somente poeta, mas também visionário, a quem a nova poesia está devendo muito, porque sem a sua contribuição o mundo seria obrigado, ainda hoje em dia, a comer assado de

cisne, com a única diferença de que o cisne seria preparado na grelha do Chile, de Cuba ou do México.

Todas as obras sérias a respeito da literatura moderna hispano-americana analisam amplamente esta ação renovadora de González Martínez. Manuel Bandeira, na sua ótima "Literatura Hispano-Americana", Dudley Fitts, em sua útil Antologia, Villaurutia, na sua admirável coleção "Laurel", Henriquez Ureña, Torres Rioseco, citam "el hombre del buho" como um poeta que "despertou um movimento de reação". Êle não é um poeta como os outros, porque sua experiência tem um sentido muito alto e muito profundo em tudo que ela criou, especialmente na sua fase pós-rubendariana.

UM DOS MAIS ORIGINAIS POETAS DA AMÉRICA

SE, na França ou na Inglaterra, na Itália ou na Bélgica algum escritor mediocre, autor de um grosso "Best-Seller" já meio-esquecido, parte desta vida, toma-se conhecimento do fato até mesmo pelos jornais. Se porém morre um dos poetas característicos e originais da América Latina, nenhuma das grandes agências de imprensa apressa-se em mandar uma breve notícia pelo éter. Não foi portanto pela imprensa diária que ficamos sabendo que o poeta colombiano Luis Carlos Lopez não se encontra mais entre os vivos. Com êle desapareceu um dos maiores poetas da América Latina e, com certeza, um dos mais profundamente originais, podemos afirmá-lo conscientemente, embora Luis C. Lopez seja quase que exclusivamente conhecido no estrangeiro, até o momento, nos círculos de artistas e de poetas. A política misturada com certa espécie de propaganda não o levou nem o trombeteou pelo mundo. Mas, nem por isso Luis C. Lopez deixa de ser um poeta importante, "um dos mais originais poetas da América", como o chama Manuel Bandeira.

Para quase toda gente sua vida está envolvida em incerteza, embora o poeta tenha representado seu

país como cônsul em Baltimore, o que indica que ele foi um cidadão bastante estimado. Nasceu na cidade provinciana de Cartagena das Índias (Colômbia), isso é evidente, pois o poeta mesmo menciona o fato em vários poemas. "Ciudad triste, ayer reina de la mar", diz Heredia a respeito da cidade da qual Lopez escreveu um dos seus sonetos mais célebres: "Fuiste heroica em los tiempos coloniales". Não temos certeza, porém, quando êle, nosso contemporâneo, nasceu; três fontes, atualmente à nossa disposição, mencionam três datas diferentes: Bandeira, 1885; Duddiey Fitts, na sua Antologia, 1880, e o escritor colombiano Aníbal Esquivia Vasquez, numa seleção das obras de Lopez ("Selección de versos", Cartagena, 1946, Editora Bolívar, Publicaciones Gavina) cita o dia: 11 de junho de 1881! Tratando-se de uma fonte, por assim dizer, local, supomos que seja exata, e que Lopez tenha morrido como septuagenário. Da sua longa vida não sabemos, sem exagero, quase nada. Conhecemos, porém, sua obra e isso é o quanto basta: ali encontramos um dos poetas mais originais, mordazes, fortes e coloridos da América Latina. O poeta colombiano Simon Latino escreveu, em breve introdução a um pequeno volume antológico, linhas acertadas a respeito da vida de Lopez. das quais queremos citar algumas: "êle vivia e trabalhava no ambiente mais atrasado da nossa República, entre padres cobiçosos, pequenos negociantes, políticos corrompidos, intelectuais pouco instruídos. . . portanto no meio de uma fauna como a que Goya criou, em plena Idade Média!" E Simon Latino acrescenta mais uma frase: "São estes os tipos que Lopez pinta, sorri-

dente-, nos seus painéis". De fato, ali estão todos, "mi española raza".... conforme èie mesmo diz, num dos seus pequenos poemas magistrais. Do governador ao mendigo estão todos maravilhosamente vivos, talhados com humorismo para a eternidade, um pouco a pena, um pouco a cinzel, mergulhado em sangue e lágrimas. Suas coleções de versos (De mi vilório, Posturas difíciles, Por el atajo, Poesias) não são peças de museu, mas pequenos museus independentes, onde um artista reproduz a província, com sua poesia, seus defeitos e suas chagas. Luis C. Lopez é, na nossa opinião, consciente ou inconscientemente, o pai dos satíricos modernos — da lírica de Erich Kaestner, até o seu discípulo de Costa Rica, Asdrúbal Villalobos. Como todos os grandes satíricos são moralistas, e porque um deles o tenha dito, consideramos Luis C. Lopez um dos poucos verdadeiros moralistas da nossa época. Miguel de Unamuno afirmou numa ocasião que "estes poemas (de Lopez) contêm um certo trêmulo de humorismo concentrado". Acreditamos, porém, apoiados na importante obra do poeta, poder afirmar que êle não foi um humorista. Façamos a pergunta: Jules Laforgue e Tristan Corbière o foram? Não; Lopez, que descende da mesma raça intelectual, não pode e não deve ser considerado um humorista, embora alguns dos seus poemas obriguem *a sorrir*. Simon terá, talvez, razão quando afirma: "Lopez é um desesperado (nossa nota: Nerval) da família dos Goya e Quevedo, a quem agrada mostrar a realidade como ela é". Grotesco não é humorístico. Rindo-se, nos poemas de Lopez, ri-se por causa do grotesco, com o qual êle encobre a triste realidade. Luis C. Lopez é, por excelência, o poeta da

provincia, e sua provincia se chama Cartagena das índias. Não a conheço; sei, porém, que a provincia é, em tôda parte, igualmente trágica e grotesca. Cartagena das índias, na Colombia, Bacãu, na Rumania, Porrentruy, na Suíça, Debreczen, na Hungria, e provavelmente, para não citar outras, Itabira e Mariana no Brasil, são exemplos. As ruas tornam-se "callejuelas", quase todas as coisas pertencem ao passado, a não ser as moças que passeiam de noite, cantarolando canções de Lehár. "Calma tropical" é o clima em que vivem as personalidades de Lopez: a esposa do banqueiro (flaca y fria), Camila, uma menina, mendigos de casacos amarelcidos, militares, toureiros, vendedoras de camarão, monges, policiais, cães e cadelas. Boceja-se muito, quase tudo é *siesta*, e a vida é para todos "paradójicamente larga". O carranca, esse tipo universal, vive na obra de Lopez o seu NADA com uma intensidade dramática.

Vários críticos tentaram colocar Luis Carlos Lopez numa categoria intelectual ou poética, e procuraram poetas aparentados com êle. O autor da "Nueva Arcadia del Caribe" está, porém, sozinho em meio de sua obra, na qual há tipos "que desconcertaram a princípio, mas acabaram impondo o nome de Luis Carlos Lopez" (Manuel Bandeira), pois esta voz soa de modo diferente da de Asuncion Silva, Guillermo Valencia e até da de Barba Jacob. Sua poesia cresceu "na tierra del cangrejo, de la pulga, el mosquito y el jején", e tornou-se uma das mais originais do nosso tempo, sem deixar de ficar fiel a si mesma. Não se afastou da terra, numa época em que tanto se imita na poesia, pois Lopez

é um dos poetas dos quais sempre se pode dizer onde está o seu lugar. No seu caso está em Cartagena das índias, na poesia provincial na poesia excelente do país. Ao lado de Manuel Bandeira, Salomon de la Selva, Carrera Andrade, e talvez mais uns dois-três poetas, Lopez pertence a esse grupo de contemporâneos que situam a lírica da América Latina entre a lírica duradoura. De Cartagena das índias, onde também êle bocejava e fumava, escutando o latido dos cães e o assobio dos policiais, este poeta enviou uma mensagem através do mundo. Sua poesia é o próprio testemunho.

JORGE CARRERA ANDRADE, UMA GRANDE FIGURA DA POESIA

ENCONTRAMOS na América Latina a grande poesia da nossa época. No Brasil e na literatura hispano-americana, existem alguns poetas que continuam a tradição da lírica mundial. Temos na Europa, hoje em dia, — penso não errar — um único poeta de interesse para o mundo — T. S. Eliot, enquanto que aqui, no "Sexto Continente", encontramos vários. O fato de não serem ainda afamados no mundo inteiro não impede que sejam personalidades de primeira categoria. A política, a propaganda e o oportunismo contribuíram, com certeza, para tornar mais conhecidos e mais falados certos latino-americanos, cuja poesia não é tão importante quanto a de outros! Se o mundo precipitadamente escreve e fala apenas desses poetas é injusto, pelo menos injusto. Aqui há outros mais ricos, típicos e originais, e estes poetas eternos que não servem às coisas passageiras, que são fiéis à poesia, hão de tornar-se conhecidos no seu continente — e no mundo.

O equatoriano Jorge Carrera Andrade é "uma grande figura", pois quem o chama assim é outro grande — Manuel Bandeira, na sua "Literatura His-

pano-Americana" (pág. 204). Não tememos considerá-lo como um dos poetas mais importantes de nossa época, e queremos ainda acrescentar que contribuem — na nossa opinião — dois fatos para que Carrera Andrade não seja louvado tanto quanto os outros : êle não faz política e é de um país pequeno e longínquo. Ambos os fatos, certamente não têm nada com a poesia! Na Europa sua obra já despertou a atenção várias vêzes. Em 1936, 1937 e 1947 apareceram coleções dos poemas seus ("Le temps manuel", "Biographie à l'usage des oiseaux" e "Poèmes choisis"), que foram muito falados e elogiados. Mas isso não basta para urna figura como Carrera Andrade, de quem afirma o crítico francês Lucien Poyet: "Um dia começaremos a dizer Carrera Andrade, assim como Paul Claudel. Êsse equatoriano é genial, e enquanto lia um dos seus livros, minhas mãos tremiam de admiração e paixão". Num trabalho mais volumoso sôbre alguns poetas contemporâneos da América Latina, que preparamos vagarosamente, em língua alemã, dedicamos ao poeta um lugar de destaque .

O poeta nascido em Quito, em 1903, viria registrar uma das vidas mais ricas e maravilhosas. Uma vida dedicada à poesia e ao homem, como poucas vidas de poetas contemporâneos. Atravessa o globo terrestre como um laço de fogo, e não há coisa nenhuma que lhe seja estranha. Conforme relata o próprio Carrera Andrade, êle já lutava em 1918, como redator da fôlha "La Idea", e editou, em 1922, seu primeiro livro, "El Estanque Inefable", cartão de visita de um poeta da capital provinciana, Quito. Conheço poucos

versos mais belos, do que alguns desta obra, sôbre o aspecto idílico da província. No mesmo ano, o regime Tamayo o persegue e êle defende o povo ofendido no jornal "Humanidad". Em 1928, começa para Carrera Andrade, por assim dizer, uma segunda vida. Êle descobre o mundo.

O poeta escreve: "Meu sangue está cheio de navios que vêm e vão a cada instante". Vieram-lhe do encontro "novas formas, novos símbolos", como êle afirma no prefácio de "Poesias Escogidas" (Caracas, Venezuela) — e este prefácio, "Edades de mi Poesia", é uma das peças mais importantes e belas para o descobrimento do poeta. Num navio holandês, foi, via Panamá, a Hamburgo e de lá, a Berlim. Seus "Boletins de Mar y Tierra" contêm poemas sôbre todas essas viagens. A próxima etapa teria de chamar-se naturalmente Paris, onde vive com simplicidade e escreve muito. Encontra-se com Gabriela Mistral, em Bedarides, Vauclus, e a poetisa escreve logo uma "Explicación de Carrera Andrade". Ê, sem contestação, um trabalho de valor, de importância transcendente. Vive na Espanha, de 1930 a 1933, onde exerce atividade extraordinariamente rica : figura entre os fundadores da "Hoja literaria", faz traduções, trabalha para a "Asociacion General Universitaria Ibero-Americana", de Barcelona. Depois volta ao Equador. Começa, então, para o incansável uma carreira também brilhante na vida pública. O poeta aberto ao mundo penetra no mundo até os degraus mais elevados: primeiro secretário do Senado e do Congresso equatorianos, fundador do "Grupo Social Agrário", ao qual compete papel

importante na vida do país. Depois é nomeado consul em Paita, Perú, e no Havre (França). Em 1938 vai para o Japão, como embaixador, demora-se algum tempo na China e nos EE. UU., como cônsul em São Francisco, Califórnia. Em 1944, é enviado como embaixador na Venezuela e demite-se em 1946 como protesto contra o golpe de estado de Velasco Ibarra, em Quito. Torna-se redator-chefe da "Revista Nacional de Cultura", em Caracas, e, em 1947, depois da queda da ditadura, senador pela Província Pichincha, no Equador. É nomeado, em breve, embaixador em Londres, e representa seu país nas Nações Unidas, em Paris, sendo um dos cinco que compõem a "Declaração Universal dos Direitos Humanos". Poeta, homem e lutador andam de mãos dadas! Durante todos esses anos o poeta não descansou nem um instante. Sua glória e sua obra aumentavam. O seu Cosmos lírico enriquecia de ano para ano; poesia e prosa surgiram à luz, no Japão, em Baltimore, em Paris, Caracas, Santiago do Chile, Buenos Aires, Madrid, Bruxelas. São etapas que marcam datas. Nenhum outro poeta da nossa época pode olhar para um trabalho tão rico, elevado e grandioso. Na nossa opinião, as coleções mais importantes são: "Boletins de Mar y Tierra", "El Tiempo manual", "Biografía para uso de los pájaros", "Microgramas" e as duas grandes antologias "Registro del Mundo" e "Poesias Escogidas". Nelas encontramos um mundo como nenhum outro; Benjamim Carrión afirma: "é uma força lírica com aptidão para reduzir a barro próprio as mais longínquas influências". Êle traduz: Valéry, Pierre Reverdy, edita, no Chile, uma coleção dos mais novos

líricos da França — outra, do Equador, em Tóquio. £ continua sempre ê/e *mesmo!* A guerra o aproxima ainda mais do homem, dita-lhe os arrebatadores "Canto a las fortalezas volantes" e "Cuaderno del Paraquedista", poemas épicos, em "estilo moderno e másculo", conforme escreve o poeta belga Edmond Vandercammen. Não há nada que fique estranho a Carrera Andrade: êle canta as formigas e a Torre Eiffel, o mosquito e a ponte de Oakland. Em 1949, a França fica sob o seu encanto poético. Aparecem sucessivamente: "Poemes choisis" (traduzidos por Edmond Vandercammen, editora "Journal des Poètes") "Lieux d'Origine" (Les lies Lerins, Nice), "Equateur du Coeur", "Cargaison Océanique" ("La Galère", e "Les Clefs du Feu" em "Appels Poétiques"). Quem pode como êle gabar-se de colheita tão maravilhosa? Não basta: em Londres aparece em "Williams E. Norgate": "Visitor of Mist" e ali a obra de Carrera Andrade tem igualmente sucesso fulminante. O mundialmente conhecido "Times Literary Supplement" dedica-lhe longos artigos e discute-se o assunto igualmente nos Estados Unidos, depois que já apareceram ali outras obras, entre outras os bem sucedidos "To the Bay Bridge" (Califórnia 1941) e "Secret country" (Macmillan e Cia., Nova York, 1946). Podemos, sem exagerar, continuar o relatório indefinidamente: México, Bogotá, Havana, Lisboa, Oklahoma, Coimbra.

Temos à nossa frente um poeta simplesmente emocionante. Não incensa nenhum ditador. Não conhece campanhas de propaganda. Não canta mentiras, — pois ama unicamente a poesia. E o mundo. Num dos

seus poemas mais significativos, "Inventario de mis únicos bienes", êle se refere aos eternos bens: a nuvem, o sol, as florestas ainda inexploradas, os climas, as aves, as estrelas — e "la ventana, mi propiedad mayor".

Um homem está à janela, olha para o mundo e anota com uma pena de ave a pequena e a grande história eterna do mundo. Carrera Andrade está à sua janela e manda sua poesia aos quatro ventos, a poesia que se encontra somente uma única vez na vida. Saudemo-lo!

O MICROGRAMA

A s minhas bibliotecas estão espalhadas e perdidas através do mundo. Por isso, tenho os livros na maior estima — e, cada encontro raro com esses amigos de papel, significa um acontecimento especial. Lembrome de um provérbio rumeno que afirma: "Se Maomé não vai até à montanha, então a montanha vem até Maomé". Estou firmemente convencido de que, conforme o provérbio, certos livros noe procuram.

Poderia eu falar de modo diferente do caso notável do livrinho do poeta Jorge Carrera Andrade, que veio, por assim dizer, procurar-me no Rio de Janeiro? O título e o lugar da edição, por si sós, significam muita coisa: "Microgramas", Colección del Pacífico, Tóquio, 1940. Folheando esse opúsculo, pode-se dizer que Ulisses está de viagem, pois o poeta de Quito o escreveu no Japão, onde representou o seu país como diplomata. Queremos levantar vôo pelo mundo acompanhando o conteúdo deste livrinho.

O micrograma é uma forma de poesia que, no seu novo feitio moderno, foi imaginada pelo poeta Carrera Andrade. O micrograma é a forma de poema que na obra do poeta raramente ultrapassa seis versos;

é, assim, uma micropoesia, na qual se diz tudo e que contém tudo. E' um som lírico como raramente escutam, pois é muitas vezes mais fácil escrever uma poesia do que um verso. Esse é um dos ensinamentos do micrograma. Passemos, porém, a palavra a Carrera Andrade, que domina o micrograma de maneira toda especial e o estudou minuciosamente. Ele afirma que se trata "do epigrama breve, enriquecido por um completo modernismo, que compreende todas as coisas vivas da terra". O poeta equatoriano diz ainda: "o micrograma abrange a grandeza da mensagem das coisas pequeninas. Trata-se de duas definições que se aplicam a toda a arte, e, também, ao conteúdo da forma poética.

A mensagem das coisas pequeninas é um pedaço do mundo que ocupou, até agora, somente poucos poetas; Carrera Andrade escreveu microgramas sobre grilos, gaivotas, grãos de milho, e outras coisas pequeninas que contêm sempre tanta e tao original poesia como as grandes coisas. E são tais poemas que, apesar de sua pequenez, não precisamos colocar sob a lente para perceber a poesia. Apesar de ser o micrograma — conforme o denominou Carrera Andrade — moderno e sua obra pessoal, não pode ser considerado como uma invenção sua. Com essas palavras começa o poeta o ensaio que abre o livrinho e do qual extraímos alguns dos pormenores que se seguem. Não foi o poeta de Quito quem inventou o micrograma — embora fosse ele quem o designou assim. Já durante o "Siglo de oro", Don Francisco de Quevedo y Villegas escreveu uma série de epigramas rústicos, que Carrera Andrade designa como "ancestrais" dos seus micro-

gramas, que "esvoaçam pelo mundo". E possui também três parentes próximos na poesia espanhola: o epigrama castelhano, o cantar e a saeta. Continuando a percorrer o mundo, encontramos o hai-kai japonês (corretamente se chama haikus), cujo pai e mestre é o poeta Ba-sho, que vivia há 300 anos e cuja obra genial e ofício foram continuados por seu discípulo Issa. Hoje em dia, Kyoshi Takahama é o mestre do haikus. Carrera Andrade passa adiante, elucidando a trajetória do hai-kai na América Hispana e chega ao resultado de que a predileção pela "evocação asiática" se torna visível, na poesia mexicana, na época de Gutierrez Najera (1859-1895), cujo poema "La misa de la huerta" está escrito numa forma de epigrama moderna. Mais tarde, Juan José Tablada escreveu "Não de la China".

Abriu-se o caminho do hai-kai nas Américas e Carrera Andrade menciona ainda os seguintes poetas que escreveram nessa forma: Flávio Herrera, um dos melhores poetas da Guatemala. Gilberto Gonzalez y Contreras, de El Salvador, que dedicou um estudo ao assunto, e Umana Bernal da Colombia. Até aqui estamos citando Carrera Andrade. Para continuar no mesmo caminho queremos mencionar ainda o poeta Manuel del Cabral, de São Domingo, como também o panamenho Homero Icaza Sanchez. Na literatura brasileira queremos indicar a obra de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Alguns dos mais belos microgramas de Manuel Bandeira são: "Poema do Beco", "Andorinha", "A realidade e a imagem", para mencionar somente alguns da sua grande obra poé-

tica. Pode haver outros poetas que fomentaram essa poesia de curto-circuito na América Latina — os mencionados são, porém, os mais importantes. Carrera encontrou numerosos poetas na lírica da França que escreveram poemas ao modo dos microgramas, após Julien Vocance e Paul Louis Couchoud, os primeiros a introduzirem o hai-kai naquele país. Foram principalmente os surrealistas que, pela sua ótica nova, escreveram uma série de microgramas: Ribemont Desaignes, G. Rosey, Benjamin Peret, B. Fondane. Não foram, porém, somente os surrealistas. Carrera Andrade menciona entre os poetas de microgramas: Blaise Cendrars, Francis Carco, Francis Jammes, e outros. Não queremos encerrar a série sem fazer notar que — tanto quanto sabemos — figuram entre os autores de microgramas muitos poetas de outros países. Estes modestos acréscimos não têm a ambição da perfeição, eles completam, somente, o quadro esboçado por Jorge Carrera Andrade.

Na Alemanha, Christian Morgenstern é o mais destacado e, mesmo genial, e as suas "Canções da força" contêm numerosos microgramas; entre os modernos mencionem-se Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky e Erich Kaestner, que reúne no seu livro "Em poucas palavras" o epigrama ao micrograma. Outros poetas a mencionar seriam Bert Brecht, Klabund, que traduziu o hai-kai para o alemão, e Ernst Toller, no seu "Livro das andorinhas". Na Rumânia, o mestre da forma, Ion Pillât, dedicou um livro inteiro a uma forma ainda mais breve: escreveu poemas que chamava "Poemas num só verso". O jovem poeta Mircea

Streinul, precocemente falecido, dedicou a essa obra uma outra, de "Comentários líricos". Os poetas G. Toparceanu, Lucian Blaga, Mircea Pavelescu, N. Tcaciuc-Albu escreveram igualmente microgramas. E' uma viagem ao redor do mundo, de Bucarest a Quito, sendo digno de nota o fato de estar Carrera Andrade ocupado simultaneamente no mesmo ofício.

São estes, em amplos contornos, a vida e o desenvolvimento duma forma de poesia que penetrou no mundo saindo da América Latina. O caminho do micrograma conduz em linha reta ao futuro, uma época áurea está diante dele e Carrera Andrade afirma : "A síntese, a novidade dos quadros, o internacionalismo e o infantilismo que caracterizam a nova poesia — hão de conferir ao micrograma vida nova e ilimitada". Sim, talvez não se escreva mais sôbre aves e estrelas, o micrograma adquirirá, na "era do aço" um "caráter urbano" — voando acima dos arranha-céus e das torres de ferro, não mais com os besouros, mas com os aviões ultramodernos.

Hoje, vivemos somente uma das suas etapas.

APONTAMENTOS SÔBRE A POESIA NO PANAMA

NA República pequena, porém importante, a vida literária é antiga e solidamente alicerçada. Os primeiros sons, no entretanto, não foram de grande importância. Durante a época colonial vibraram alguns acordes no Panamá mas a história da literatura não tem muita coisa a relatar. Foram estes os primeiros passos que haveriam ainda de percorrer um longo caminho.

Dizem que o monge Hernando de la Cruz era poeta e pintor, porém não se conhece nada de sua autoria. Ele não viveu somente no Panamá, mas também no Equador, onde seu trabalho perdeu-se, igualmente, na bruma. Outro poeta desse tempo é Don Victor de le Guardia y Ayala, autor da tragédia "La política del Mundo" — mas os mais sérios pesquisadores não conseguem averiguar nada além disso. Um dos mais importantes, o crítico e historiador literário Rodrigo Miró, afirma no prefácio da sua "Antologia da Lírica contemporânea do Panamá" (Santiago de Chile, "Ercilla", 1941), que "em todo caso, a literatura colonial no Panamá oferece-nos pouca coisa". Quando o Panamá separou-se da Espanha, a situação da poesia já se tinha

modificado. Miró afirma que a primeira geração poética nasceu entre 1830-1840 — e ele pode estar com a razão, pois foi nesta época que nasceram os primeiros poetas do Panamá. Ainda não eram poetas no verdadeiro sentido da palavra, como hoje em dia a República possui alguns, mas podemos afirmar, sem receio, que a musa estava viva neles. Victor Hugo e Alfred de Musset. Lamartine e Byron fizeram vítimas em toda a parte, sendo natural que também no Panamá se tenha escrito segundo seu modelo. "A primeira geração poética do Istmo", como a chama Rodrigo Miró, está, porém, sob esta magia, e deve tanto ou mais à tradição romântica da Colômbia. Não causará admiração sublinharmos o fato histórico de que o Panamá formava uma parte da República da Colômbia até a sua independência (1903). E ainda mais: em Bogotá, onde numerosos panamenhos foram educados, havia sempre muita atividade poética.

Na nossa opinião, os nomes mais importantes desta primeira geração são: Tomas Martin Feuillet, Amélia Denis, Gil Colunje e José Dolores Urriola. Todos eles têm o mérito de terem preparado a atmosfera para a verdadeira poesia. E' um mérito grande e essencial num país onde a autêntica tradição lírica não era mais profundamente enraizada! Depois deles, afirma o escritor panamenho Guillermo Andreve. não há "nada, nada, nada". O julgamento parece-nos um tanto absolutista para ser verdadeiro, mas é certo que não surgiu à luz muita coisa ou pelo menos algo de essencial, — se não consideremos poesia qualquer versinho, pois disso apareceu bastante... O princípio do século significa, para o Panamá, uma dupla e profundíssima revolução.

no melhor e mais absoluto sentido da palavra. A República tornou-se independente em 1903 e começou, então, a representar o papel — também por causa do Canal — que ultrapassou os limites estreitos da vida nacional. O Panamá tornou-se uma realidade. O povo pequeno e bom sentiu-se, por conseguinte, estimulado a pensar e a tomar uma atitude espiritual independente. Isto se deu um ano após a independência, quando Guillermo Andreve fundou a revista "El Heraldo del Istmo", a tribuna que iniciou a vida poética e cultural da jovem República. "El Heraldo del Istmo" tem, portanto, uma significação histórica, e encontramos ao seu redor os princípios da poesia verdadeiramente panamenha. Rodrigo Miró afirma na obra já mencionada: "El Heraldo del Istmo abre o ciclo da nossa história literária embrionária". Era a época do modernismo e o brilho de Ruben Dario. Podemos afirmar que a nova poesia panamenha nasceu sob uma estrela feliz, o que prova também o seu desenvolvimento posterior. Naturalmente imitou-se muito Ruben Dario e sua personalidade sufocou os poetas menos importantes, o que, porém, não aconteceu somente no Panamá. O movimento poético nascido em 1903 e 1904 é a alma da alma do Panamá. Os seus representantes mais expressivos são panamenhos autênticos, selados como tais pelo conteúdo lírico dos seus versos.

O primeiro poeta moderno importante do Panamá, que há de ser considerado o Poeta do seu país, é Ricardo Miró (1883-1940). Ele não é modernista no sentido estrito da palavra, porém um romântico moderno, um

homem da noite tropical, que murmura seus poemas. Em janeiro de 1937 os estudantes coroaram-no bem merecidamente, — "Príncipe dos poetas da República". Sua "Antologia poética" contém poemas que o colocam entre os poetas da América Latina, e sua dedicação à poesia aparece também na revista "Nuevos Ritos" (1907) que êle dirigiu por muito tempo e da qual fêz o centro lírico do país. Outros poetas, embora um pouco anteriores, são: Dario Herrera (1870-1914) que escreveu também brilhantemente em prosa e que se distinguiu como tradutor da poesia de Verlaine, Baudelaire e Moréas. Leon Antonio Soto (1874-1902), Demétrio Fábrega (1881-1931) em cujos poemas surge à luz um estilo clássico, mas que saudou, apesar disso, com compreensão e simpatia, os trabalhos dos jovens que ainda não eram compreendidos. Para terminar a série, mencionemos ainda: Henrique Geenzier (1887) e Maria Olimpia de Obaldia (1891) uma poetisa muito feminina, cuja obra lhe valeu o nome elogioso de "Maria Olimpia do Panamá".

Um pouco mais recente mas nem por isso "fora da geração" é Demétrio Korsi (1899) muito popular no Panamá, porém, na nossa opinião, não bastante estimado entre os poetas. Diz-se contra Korsi (nem sempre com razão) que êle é tributário deste ou daquele poeta, quase sempre citando-se José Santos Chocano, sem se reparar, porém, no fato, que Korsi é o poeta que cantou em estrofes magistrais o clima cosmopolita da República e que é, ao mesmo tempo, o poeta da sua cidade. E' natural que tal cosmopolita tivesse de pagar aqui e ali uma dívida lírica, sendo, porém, igualmente certo

que Demétrio Korsi deixou ouvir os sons indígenas da sua terra, — e assim formou-se a poesia afro-panamenha. Isso é um merito para conquistar cada amigo da poesia, em vários livros de Korsi: "El viento en la montaña", "Block" "El grillo que cantou sobre el Canal". Mencionemos ainda : Ana Isabel Illueca e Antonio Isaza A^ em cujas estrofes ressoa um som doentio e abafado.

Através desta ponte, — os últimos poetas mencionados não foram contemplados pela ordem cronológica, porém, na função de ponte, — chegamos à nova geração, aparecida pouco antes de 1930. E' a geração mais aperfeiçoada, mais valiosa artisticamente, na qual se fundem, como num grande caldeirão, sob o fogo da alma panamenha, este produto tropical, — todas as influências européias das diferentes escolas e todos os "ismos"! Esta renovação irrompeu nas diversas correntes da criação poética, e acreditamos que os rebeldes de 1930 tenham conseguido trazer ao Panamá novo ar e novos horizontes.

Em 1929, Rogelio Sinan, nascido em 1904, mandou de Roma, onde estava estudando, o livro de versos "Onda". Isso foi o primeiro sinal, como o toque de tambor para o começo de uma nova era. Além da extravagância juvenil, havia ali arte verdadeira, que revoltou e conquistou ao mesmo tempo. Sinan tornou-se chefe de uma geração que jazia ainda no anonimato, o primeiro entre os primeiros e "Onda" significa hoje em dia a janela aberta do Panamá para a lírica do mundo. Os últimos trabalhos de Rogelio Sinan colocam-no definitivamente entre os poetas mais valiosos, embora seja algo estragulado pela forma.

Consideramos Demétrio Herrera S. (1902-1951) o poeta mais aperfeiçoado da sua geração e ao mesmo tempo o cantor mais tipicamente panamenho da massa, da rua, do amor e do sol. Foi um homem simples, nascido em grande pobreza, e suas canções foram sempre as do seu povo. Rodrigo Miró escreve sobre o poeta, que representa sua terra : "Êle viveu numa boêmia pouco elegante e muito regional". Simples e emocionante, a sua canção vem do Canal, e as suas coleções de poemas ("Kodak", "Los poemas del pueblo", "Ventana") contém poesia tão verdadeira, que só se pode dizer: *Aquí canta um poeta!* Iguamente de alto valor são os poemas, de número muito reduzido, de Roque Javier Laurenza (1910) um dos poucos artífices entre os poetas da sua terra. Ricardo J. Bermudez (1914) está ainda algumas vezes sob a influência das grandes vozes modernas da América e da Europa, é, porém, autor de vários ótimos poemas, como também os mais novos Tobias Dias Blaitry, Eduardo Ritter Aislan, Antonio A. de Leon, Tristan Solarte. Os mais jovens são Changmarin, cantor típico da lua do Panamá, autor de melodias finas e delicadas, trazidas pelas vozes da noite, e Homero Icaza Sanchez, em cujas obras não se encontra somente uma cultura poética, mas também um "humour" que lembra talvez a Laforgue. Temos de agradecer-lhe alguns dos mais lindos sonetos da poesia moderna do Panamá e alguns dos quadros mais perfeitos da lua (Luneras). E' um trabalhador sério do seu material lírico, e, por enquanto, autor de um único livro de versos: "Primeros poemas", publicado no ano de 1947.

Duas belas vozes neste coro são as das poetisas Rosa Elvira Alvarez e Stella Sierra de Ruiz VernacL Stella Sierra recebeu o prêmio do governo em 1942 com "Sinfonia jubilosa em doce sonetos" e publicou outros livros, nos quais o mar e o amor são apresentados artisticamente e com muita originalidade. Rosa Elvira Alvartez, autora de um único livro, "Nostalgia", publicado em 1942, tem, como ela mesma o diz, "uma voz de rumba e tango", a voz quente e perturbadora da mulher tropical. Esther Maria Osses é o último nome a que nos referimos. Suas palavras são uma mensagem, pois "Mensaje" se intitula o seu livro aparecido em 1946.

"Ponte de imensidão" escreveu Demétrio Korsi num poema sobre o Panamá. Esta República é pequena, porém, líricamente rica, e perguntando-se pelos seus poetas, ela não há de enrubescer diante do Brasil, do México, do Chile, da Bolívia, do Peru, da Guatemala. A canção da América vive no Panamá!

ALGUNS POETAS DE NICARÁGUA

GERALMENTE a literatura centro-americana é pouco conhecida. Edições escassas, distâncias geográficas, uma boa porção de indiferença, eis algumas das dificuldades para qualquer pessoa que esteja desejava de conhecer a literatura deste canto da América. Mas o esforço é sempre compensado pelo valor das obras, pela novidade dos trabalhos que apresentam muitas vêzes um continente desconhecido. Nicarágua é um país de poetas *par excellence*, e Ruben Dario foi apenas o começo de um caminho vitorioso. Há também outros poetas cuja presença não deve mais passar despercebida.

Um Salomon de a Selva, que muitas vêzes é tomado por norte-americano (por sua freqüente colaboração nas revistas "Contemporary Vers", "Poetry" e "Harpers Montly") justifica plenamente uma pesquisa mais atenta, que desejamos realizar hoje, embora limitada a um punhado de notas. Um grande conhecedor da poesia mundial, como é Manuel Bandeira, conta Salomon de la Selva entre os mais importantes poetas da América Latina. Mas, o nosso poeta é um caso todo especial. Vivendo muitos anos

longe de sua terra, passando temporadas no México e no Panamá, continua a ser um dos poetas mais típicos da Nicarágua, pelo tom de sua lírica, pela profunda autenticidade de seus versos. Ocupando lugar de destaque na literatura norte-americana, Salomon de la Selva está intimamente ligado à terra de Nicarágua: em todas as suas produções, como na esplêndida "Evocação de Horácio", magnífico exemplo de poesia moderna com um acentuado som clássico, a sua terra de origem está presente com seu perfume inconfundível — "mi Nicarágua natal". Um precursor, e também um grande criador de poesia, como é Salomon de la Selva, nunca poderia afastar-se da alma da sua terra natal, mesmo vivendo em outros lugares. O inteligente ensaísta e poeta Ernesto Cardenal, que apresentou com um brilhante ensaio a antologia "Nueva Poesia Nicaraguense" (Editora Instituto de Cultura Hispânica, Madri) chama Salomon de la Selva de "soldado desconhecido" da literatura nicaraguense, com toda a razão, porque sua imensa força lírica está sempre presente, pelo menos como um símbolo, em toda a poesia nicaraguense, que êle iniciou numa fase nova, quando se encontrou pela primeira vez com Ruben Dario, na Universidade de Colômbia (Estados Unidos). Sua obra poética é muito escassa. E' quase um "bissexta", se contarmos o número das obras que êle publicou: dois pequenos livros, imediatamente depois da primeira guerra mundial, umas três "plaquettes", entre as quais algumas numa tiragem de cinquenta exemplares, e a "Evocação de Horácio", longo poema premiado e editado em 1948, no México. Como lu-

tador e batalhador, o poeta esteve sempre presente: foi líder político, e no ano de 1933 editou na Cidade de Panamá, com Carleton Beals, a revista "Digeste Latino-Americano", em cujas páginas lutou pelas boas idéias sociais e políticas. Há anos, está vivendo "rodeado de mistério e sombra", eis tudo que nos pode relatar Ernesto Cardenal. Depois da leitura de sua obra, estas poucas notas do pesquisador são suficientes. O poeta existe.

O grupo de vanguarda, que tentou reformar a poesia e a vida política de Nicarágua, foi chefiado pelo escritor José Coronel Urtecho, um autêntico Mário de Andrade da renovação nicaraguense, personalidade cheia de uma poesia inteiramente desconhecida, homem de sete instrumentos, como o seu irmão brasileiro. No ano de 1925, regressando do Estrangeiro. Coronel foi o primeiro a dar o sinal de luta e, desde então, está sempre presente, em qualquer manifestação da vida nacional, com um brilho que ninguém igualou até hoje. Poeta e prosador, ensaísta e polemista, pensador e crítico, Coronel Urtecho é um verdadeiro chefe — no sentido espiritual e elevado da palavra. Sua poesia cintilante, surpreendente, é uma das mais valiosas que se escrevem nesta época na Centroamerica, e uma das autênticas poesias da América Latina.

Numa tentativa juvenil de "destruir" a glória de Ruben Dario, com a sua célebre "Oda a Ruben Dario" que começa com o verso "burlé tu león de cemento al cabo" (trata-se do leão que se encontra no túmulo do poeta), Coronel exclama quase as mesmas palavras

do nosso Mário : "hay unas gotas de sangre en tus tapices", naturalmente uma irreverência à memória do Mestre que escreveu "las gotas de la melancolia". Mas a época irreverente ficou para trás. Como um Picasso da palavra, Coronel Urtecho passou por todas as transformações, viveu todas as experiências, realizando uma das mais completas existências poéticas em seu país de poetas. Supra-realista, católico, expressionista, dadaísta, clássico, (em seus célebres "Sonetos") domina a palavra com uma segurança que inspira medo. Das pesquisas que tivemos a oportunidade de fazer, como também dos textos e do testemunho de Ernesto Cardenal e Orlando Cuadra Downing, que escreveu as notas da mencionada Antologia, fortaleceu-se nossa convicção de que toda a produção de vanguarda nicaragüense é devida diretamente a Coronel Urtecho ou à influência que êle exerceu sobre os escritores da sua terra. "Êle foi uma verdadeira biblioteca nacional, o mestre de todos", escreve o jovem Cardenal a respeito deste poeta que, como outros grandes poetas, não publicou nenhum livro, nem juntou suas poesias numa "plaque". Estas poesias pairam porém no ar de Nicarágua .

Pablo Antonio Cuadra, é, incontestavelmente, o mais nicaragüense de todos, tão típico que Ernesto Cardenal escreve com muita exatidão que "a sua voz é nacional". Essa voz é uma das mais lindas e puras que encontramos nos últimos anos, e Pablo Antonio Cuadra abre um capítulo novo na literatura da América Central : o capítulo *da paisagem nicaragüense*,

no mais elevado sentido poético. Nenhum falso regionalismo, nenhum patriotismo estreito ressoa em seus versos; ao contrário, Pablo Antonio deu ao seu país um lugar de destaque na moderna poesia do Istmo. Hoje em dia, essa voz nacional já está muito conhecida além das fronteiras, pois o poeta é um dos mais importantes animadores da aproximação inter-americana. Nicarágua, que é um país de agricultores, um país conhecido por seu ótimos queijos, irradia uma luz forte na obra desse interessantíssimo poeta. As vacas de Nicarágua encontram-se sempre nos seus versos e tomando por tema esse aspecto da sua terra, Pablo Antonio soube criar um bucolismo "made in Nicarágua" sem nenhuma ligação com os versos de Francis Jammes ou Philéas Lebesgue. O mundo, para Pablo Antonio, é uma porção de campanários, uma porção de aldeias de Nicarágua, e os homens que lá vivem são os vultos que dão uma vida particular a essa poesia muito fora do comum. O primeiro livro de poemas de Pablo Antonio Cuadra intitula-se "Poemas nicaragüenses", título que serviu ao mesmo tempo de programa e de manifesto, ao qual o poeta sempre foi fiel. O livro obteve grande sucesso e abriu caminho até o Chile, o México, a Argentina e a Espanha, mostrando um poeta que se tornou intercontinental, cantando as vacas de Nicarágua, os queijos de seu país. Acho que não pode existir maior elogio para um poeta.

Um aspecto dos mais interessantes na rica obra do poeta é o de animador da vida literária. Editou revistas e jornais, fundou uma editora intitulada "Cuadernos del Tlaller San Lucas", na qual foram im-



pressos trabalhos de jovens poetas. Mas, sem esmorecimento, escreveu também uma série de estudos e reuniu seus ensaios em alguns livros, entre os quais os de maior repercussão foram os seguintes: *Breviário Imperial* e *Hacia la Cruz del Sur*. Ainda jovem, pois nasceu no ano de 1912, Pablo Antonio Cuadra é uma das personagens de primeira ordem na vida intelectual de Nicarágua e fiel companheiro de José Coronel Urtecho. No seu estudo citado, Ernesto Cardenal afirma que "qualquer nicaraguense pode reconhecer seu país nos versos de Cuadra". Seguindo o caminho lógico destas palavras, podemos acrescentar que, na poesia de Pablo Antonio, qualquer leitor inteligente pode reconhecer um dos mais valiosos poetas, um cantor muito interessante e pessoal.

O menino terrível do grupo inovador foi Joaquim Pasos (1915-1947). Sua morte prematura deixou um vácuo que dificilmente será completado por outro poeta, pois foi uma personalidade riquíssima, um grande poeta nato. Aqueles que tiveram a sorte de conhecê-lo, contam verdadeiras maravilhas a respeito da facilidade com a qual escrevia versos em castelhano e em inglês, língua que conhecia perfeitamente, apesar de não a ter aprendido nunca! Joaquim Pasos foi, com certeza, o maior humorista, no sentido puro da palavra, em toda a poesia da América Central. Cantou com a delicadeza ("par délicatesse j'ai perdu ma vie") de Rimbaud, e riu com a força de Kurt Tucholsky. Mas riu sempre entre lágrimas. Analisando a obra de Joaquim Pasos, ficamos simplesmente espantados com a facilidade com que manejou as palavras: nenhum outro foi tão versátil

quanto ele. Quando citei o nome de Rimbaud não o fiz para mostrar "influências". Citei o nome do grande poeta para definir uma família de espíritos, porque, se Rimbaud tivesse vivido em 1940, teria escrito da mesma maneira que Pasos. Como o poeta nicaraguense. teria cantado a alma das coisas, os noivos infelizes, (um pouco Laforgue, o uruguaio), e, de vez em quando, teria dado um pulo até Heidelberg, intitulado seu livro de poemas "Cook", como o cantor de Granada o fez com o seu. Mas Joaquim Pasos nunca viajou. Cantou como um pássaro na gaiola e, aqueles que o conheceram, contam que não existia espetáculo mais encantador do que o poeta recitando seus versos na rede, em sua casa. Infelizmente, o ambiente pouco favorável e uma pressa sem explicação fizeram com que seu livro póstumo saísse numa apresentação que torna, muitas vezes, irreconhecíveis os versos do poeta. A única resenha de qualidade saiu nos "Cuadernos del Taller San Lucas". Uma edição escassa, de poucos exemplares. Mas a obra de Joaquim Pasos, grande pela sua juventude, surpreendente pela sua novidade, é ainda quase que desconhecida. Os poetas da América Central têm uma dívida de honra a pagar!

Queremos citar ainda os nomes de alguns jovens poetas, cujos trabalhos já ultrapassaram as fronteiras, sempre estreitas, sendo por nós encontrados no México, na Guatemala, na Espanha e até na França. Eles seguem um caminho que deve levar a Nicarágua ao lugar aonde a colocou a obra de Ruben Dario. Um dos mais valiosos, chama-se Ernesto Cardenal. Urna figura estranha é a do jesuíta espanhol Angel Martinez,

hoje em dia integralmente incorporado à poesia de Nicarágua, uma espécie de Emílio A. Westphalen, o peruano supra-realista de um dramatismo único. Esses, juntamente com Fernando Silva Espinoza, pintor, poeta e criador de objetos abstratos, Ernesto Mejia Santos e Carlos Martinez Rivas, são a mais bela realização.

Na pequena Nicarágua, cujo território de 148.000 quilômetros, quadrados é composto de "alguns campanários", vive tanta poesia, que a República poderia, sem perigo, exportá-la para outros países "importantes"!

Í N D I C E

	<i>Paga.</i>
Manuel Bandeira e George Sion	3
O poeta atômico	8
Um grande poeta alemão: Georg Tralci	13
João sem Term	19
O túmulo do Rainer Maria Rilke	24
Tudor Arghezi	30
O poeta desconhecida	34
Servindo à poesia	38
Tuércele el cuello al cisne	45
Um dos mais originais poetas da América	40
Jorge Cartera Andrade, uma grande figura da poesia	53\
O micrograma	57
Apontamentos sobre a poesia no Panamá	62
Alguns poetas de Nicarágua	69

Departamento de Imprensa Nacional
RIO de Janeiro — Brasil — 1953

JOSUÉ MONTELLO

FONTES
TRADICIONAIS DE
ANTÔNIO NOBRE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

*- Nobre, Antônio
A. Ventura*



OS CADERNOS DE CULTURA

JOSUÉ MONTELLO

FONTES
TRADICIONAIS DE
ANTÔNIO NOBRE



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

A Ribeiro Couto

AS ORIGENS LÍRICAS

DESDE a sua infância, em Leça da Palmeira, "vilinha marítima cheia de luz, de casas brancas", Antônio Nobre deixou-se fascinar pelas histórias e cantigas populares.

Na casa paterna, ouvia-as da boca da velha Cariota, aia que lhe deu a beber o leite da ternura materna e que êle jamais pôde esquecer nos caminhos de sua maturidade de exilado :

*"Ah pudesse eu voltar à minha infância!
Lar adorado, em ímos, a distância,
Ao pé de minha irmã, vendo-a bordar :*

*Minha velha Aia! conta-me uma história
Que principiava, tenho-a na memória,
"Era uma vez..." Ah deixem-me chorar!"*

E no poema "Antônio", composto em Paris, em 1891 :

*"Ó velha Carlota ! tivesse-te ao lado,
Contavas-me histórias :
Assim. . . desenterro, do Val do Passado,
As minhas Memórias".*

Havia também o velho Zé Rabalde, antigo embarcadiço, que sabia muitas histórias e as contava a Antônio Nobre, no quintal de sua casa, ao lento cair da tarde. Na "Lusitânia do Bairro Latino", o Poeta o evoca nestes versos :

*"Arrabalde! marítimo da França,
Conta-me a história da "Formoza Magatone",
E do "Senhor de Calais",
Mais o naufrágio do vapor "Perseverança,
Cujos cadáveres ainda vejo à tona..."*

Em Coimbra, já na Universidade, de sebenta e batina poída, sua sedução maior se volta para os fados e canções da rua.

Um deles parece que o impressiona de maneira mais intensa :

*"As freiras de Santa Clara
Todas têm a fralda rota,
Só a senhora abadessa
Tem uma feita de estopa.*

*As freiras de Santa Clara,
Quando não rezam no coro,
Dizem umas para as outras :
Ah, se não caso, morro.*

*As freiras de Santa Clara.
Quando não rezam o terço.
Dizem umas para as outras :
Ah, se não caso, endoideço."*

Os vestígios dessa cantiga, na sensibilidade de Antônio Nobre, denunciam-se em vários poemas datados de Coimbra. Assim, no soneto em que se dirige ao mar:

*"Oceano! Oceano! pudesse eu, em suma,
Vestir teu branco hábito de espuma
E ir professar, aí, nesse convento. . .*

*Nesse convento de água verde-amara,
Cuja abadessa é a lua Santa-Clara
E cujo Padre-Capelão é o Vento!*

E ainda nesta quadra :

*Ondas! Cantai! eu quero ouvir-vos, freiras
Desse convento de água verde e amara
Que tem por abadessa, entre as primeiras,
A Lua Santa Clara."*

Também nas redondilhas "Para as Raparigas de Coimbra" inclui esta, de nítido sabor popular e certamente ainda mais próxima da velha cantiga chorada à guitarra, nas erradias noites coimbrãs :

*"Ó sinos de Santa Clara,
Por quem dobrais, quem morreu?
Ah, foi-se a mais linda cara
Que houve debaixo do céu!"*

Na "Carta a Manoel", depois de extravasar seu desajustamento do ambiente universitário de Coimbra, salva-lhe a paisagem lunar, as canções e as raparigas :

*"Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!
Que paisagem lunar que é a mais doce da Terra!
Que extraordinárias e medievais raparigas!
E os rios? e as fontes? e as fogueiras? e as cantigas?
As cantigas! Que encanto! Uma diz-te respeito,
Manoel, é um sonho! é um beijo, é um amor-perfeito
Onde o luar gelou : "Manoel! tao lindas moças!
Manoel ! tão lindas são..."*

Que pena que não ouças."

Essa cantiga, que encantou Antônio Nobre, pertence àquele numeroso grupo de trovas em torno de nomes de pessoas, notadamente Maria, Antônio, João e Manoel, do cancionero popular português ;

*"Manoel, tão lindas moças.
Manoel, tão lindas são:
Manoel, quero-te bem
Da raiz do coração."*

Nas festas de arraial — segundo a confidencia lírica do poema "Purinha", — Nobre enternecia-se no adro da igreja de Santa Iria com os pobres que

*"vêm cantar, numa rabeca rouca,
Amores, Naufrágios e a Nau Catarineta."*

Mais tarde, sob a direta influencia da obra populista de Garrett, toda a fascinação de Antonio Nobre pela poesia tradicional portuguesa como que literariamente se estabiliza : toma-se, por isso, mais freqüente, mais numerosa, mais procurada.

No poema "Viagens na Minha Terra", escrito em Paris no mesmo ano da publicação do "Só" (1892) e por isso mesmo somente incluído na segunda edição desse livro, o poeta, após evocar as suas jornadas no Douro, na diligência que enchia a estrada com o tinido alto das campainhas, confessa a sua dívida sentimental para com as rústicas paisagens portuguesas, no entono evocativo destes versos ;

*"Moinhos ao vento! Eiras! Solares!
Antepassados! Rios! Luares!
Tudo isso eu guardo, aqui úcou :
A paisagem etérea e doce,
Depois do ventre que me trouxe,
A ti devo tudo que sou!"*

E' ainda no mesmo poema que Antônio Nobre nos fala, pela primeira vez (e de modo mais incisivo que em "Saudade") de sua devoção à obra de Almeida Garrett :

*"Ora, às ocultas, eu trazia
No seio um livro e lia, lia,
Garrett da minha paixão..."*

Era em vão que lhe recomendavam, nessas vigílias literárias, que apagasse a luz para dormir :

*"E continuava, lendo, lendo. . .
O dia vinha já rompendo,
De novo : — Já dormes, diz?"*

Garrett e a paisagem portuguesa completam-se, nesses admiráveis versos evocativos, como partes do mesmo todo : Portugal.

Se a diligência, cantando pelos caminhos, mostrava a Antônio Nobre os casais, os rios, as árvores, a água das fontes — Garrett acendrava no espírito imaturo do poeta, provavelmente com os três volumes do "Romanceiro", o amor à alma ingênua e rica do povo, com as suas lendas, as suas xácaras, os seus rimances, os seus solaus.

Nobre, conduzido por esse alto guia literário, tomava contacto consciente com as suas próprias origens, associando-se ainda mais à torrente lírica da poesia portuguesa, de remotas nascentes tradicionais.

A INFLUÊNCIA DE GARRETT

PELO menos duas grandes obras poéticas modernas, em Portugal, se não falarmos na de João de Deus, derivam diretamente da lição garrettiana: a de Antônio Nobre e a de Fernando Pessoa. Não pelo que a poesia de Garrett apresente de romântica ou de sentimental, ao gosto da época: mas pelo que possui de genuinamente português, com um prodigioso ensinamento de espontaneidade lírica e de motivos poéticos recolhidos na tradição.

Ao tempo em que o romantismo francês, pela atitude revel de seus corifeus, se insubordinava contra o classicismo, a obra do grande romântico português se revestia de uma limpidez clássica, que naturalmente a vinculava à poesia tradicional das letras lusitanas.

A par da leveza e da graça, coexiste na poesia de Garrett uma impregnação de fundo bucólico, que a associa à lírica de um Camões, um Diogo Bernardes, um Bernardini Ribeiro, um Tomás Antônio Gonzaga. Não irrompe como uma transição literária: desenvolve-se como um prolongamento natural, sem trair os valores representativos próprios de suas origens.

A poesia portuguesa, mesmo no período clássico, não se divorciara de suas raízes medievais. Por isso, quando o romantismo descobre a sedução poética da

idade média, a obra dos românticos portugueses, ferida por igual fascinação, não necessita rebelar-se profundamente contra a obra dos clássicos: a tradição medievica mantivera-se através destes, permitindo àqueles, dentro dos novos moldes literários, a continuidade normal do lirismo português, sem saltos violentos ou instantâneas transições.

Essa ausência de uma transição brusca, ainda se denota no gosto comum da pureza vernácula, que faz de escritores românticos, — Castilho ou Camilo — mestres modernos da boa língua clássica, haurida nos modelos eternos de seus predecessores.

Enquanto seus contemporâneos, para bem exprimir românticamente Portugal, buscavam de preferência os velhos documentos históricos e literários, Garrett vai diretamente ao povo, para recolher na memória da raça a poesia de suas tradições. Não se deixava governar por um propósito servil de exatidão histórica, mas apenas de senso poético: "Eu sacrifico às musas de Homero — escrevia êle — e não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!"

Com seu gênio poético, restaura êle, num poema e numa peça de teatro, duas vidas de clássicos: a de Camões e a de Frei Luis de Sousa.

Mas é sobretudo no gênio do povo que Garrett descobre o veio mais rico de sua poesia, veio esse que êle "sugere, entre deslumbrado e orgulhoso, aos poetas de seu país: "O tom e o espírito verdadeiramente português esse forçoso é estudado no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes

e os seus vícios, e as suas crenças e o seus erros". E após assinalar aí o caminho da ressurreição da poesia nacional, acentuava: "Reunir e restaurar, com esse intuito, as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como lhe queiram chamar, é um dos primeiros trabalhos, que precisamos".

Foi no seu exílio em Londres que Garrett se decidiu pela obra patriótica de restauração da poesia tradicional, reelaborando então, com as variantes colhidas em Portugal, o desprezado romanceiro de seu país-

Ilíada sem Homero, assim denominou Lope de Vega a essas preciosas narrativas épico-líricas coletadas na memória do povo.

Em 1828, Garrett publica, num volume, dois romances tradicionais "Adozinda" e o "Bernal Francés". E não deixa mais o filão opulento. Velhos manuscritos do Cavaleiro de Oliveira enriquecem-lhe a recolta. De então por diante não abandona o ouro que lhe cai nas mãos. Por onde quer que vá, em Portugal ou fora dele, estará sempre imbuído da paixão pela alma lírica do gênio popular da península.

Cumprir registrar-se aqui que foi da boca de uma mulata brasileira que Garrett recolheu boa parte de seus romances: "Foi o caso — narra o poeta — que uma das criadas velhas de minha mãe e uma mulata brasileira de minha irmã apareceram sabendo vários romances que eu não tinha, e muitas variadas lições de outros que eu sim tinha, porém, mais incompletos. Assim se aditou copiosamente o meu Romanceiro".

Em três volumes reuniu Garrett esse trabalho de consolidação literária da poesia tradicional.

Se mais tarde a Espanha avocarí a si a criação do Romanceiro, nem por isso ou com isso se diminuiria o labor de Garrett. Aquilo que recolheu e estruturou, espelha bem a alma de seu país, que, se nao criou (o que não é questão pacífica), pelo menos adotou, transfigurou e conservou, como expressão de seus sentimentos, as narrativas épico-líricas cantadas à guitarra pela gente rústica de Portugal.

Assim como talvez se possa falar num gênio anto lógico do povo, que preferencialmente conserva, na falibilidade da memória movediça, os elementos essenciais de uma poesia longa, que êle tende a condensai e a despojar de muitos de seus ornamentos — pode-se afirmar que aquela falibilidade põe à prova o espírito criador da gente rude, pela necessidade de substituir-se aquilo que se esqueceu, e ainda o seu instinto corruptor, que lentamente adultera e empobrece a matriz individual da poesia incorporada à tradição.

Por essa precariedade da memória inculta, explicam-se as versões e as variantes, que são imagens deformadas de uma imagem primitiva, cujos traços o tempo atenuou ou diluiu.

Quando Garrett deu início ao levantamento do romanceiro português, as versões e as variantes o assaltaram, perturbando-lhe a noção exata de qual seria o texto mais fiel dos romances tradicionais. Deixou-se então guiar por seu senso estético e, fundindo as variantes, completou com seu gênio aquilo que parecia representar, de maneira mais artística, a alma poética de seu país.

Daí a queixa dos homens de ciência contra o Romancelheiro garrettiano. Queriam eles do poeta uma exatidão que não estava no feitio de quem, conforme o testemunho de uma de suas confidencias, sacrificava às musas de Homero e não às de Heródoto. Sua obra fora feita mais para poetas do que para cientistas e visava a atrair a atenção para um tesouro épico-lírico que o povo conservava, na sua índole sentimental, de mistura com lendas, superstições e costumes profundamente portugueses. Era um veio opulento a que se não conferia importância. No entanto, somente através dele, Portugal poderia desenvolver o instinto lírico de sua poesia, numa volta intencional às matrizes tradicionais, de que se observavam ricos vestígios, talvez inconscientes, na obra culta de seus poetas de maior significação.

A iniciativa de Garrett encontrou imediatamente adeptos e seguidores. Homens de ciência e homens de letras, entendidos e curiosos, ampliaram o caminho aberto pelo poeta.

Teófilo Braga, dentro de postulados científicos, alargou o corpo do romancelheiro, somando às suas pesquisas a coleta alheia: em 1867, em Coimbra, pela Imprensa da Universidade, publica o "Romancelheiro Geral". Quatro anos depois, em Lisboa, divulga-se o "Romancelheiro do Algarve", de Estácio da Veiga. Em 1877, em Leipzig, numa edição de Brockhaus, Victor Eugenio Hardung reúne o novo "Romancelheiro Português", tomando como base a obra de seus predecessores.

Pelos caminhos de expansão da língua portuguesa, até onde foram, com seus desígnios civilizadores, as

caravelas de Portugal, a recolta ate hoje se processa, em aquém e além mar, na trilha rasgada pelo gênio garrettiano. Toda essa obra parece culminar-se com esse monumento de erudição e sagacidade crítica, que são os "Romances Velhos em Portugal", de Carolina Michaelis.

Essa, a tarefa culta e técnica dos pesquisadores eruditos. Paralelamente, veio-se processando, em bases estéticas, a obra dos poetas que voltavam a cultivar a esquecida redondilha ao gosto popular e outra vez compunham romances e solaus. Alexandre Herculano, de tão alto senso aristocrático nas suas letras, escreve a "Xácara de Afonso e Isolina". Antônio Feliciano de Castilho compõe o "Acalentar da Neta" e a "Xácara de Nazaré". João Freire de Serpa traz a lume todo um livro de solaus.

Transcorrido um século da publicação do "Romanceiro" de Garrett, um homem de ciência na Espanha segue a lição de bom gosto do poeta português: Menendez Pidal, fundindo variantes e aprimorando as versões do romanceiro peninsular, elabora, com apurado gosto artísitico, a sua "Flor Nueva de Romances Viejos".

Mas a lição de Garrett não se restringe evidentemente à glória desse ostensivo contacto com as fontes tradicionais da poesia portuguesa. No teatro, no romance, no ensaio, completa em prosa a obra nacionalista do poeta. O romantismo não o desgarrava de Portugal: impregna-o de maior amor à sua terra e à sua gente. Corolário de seu labor são as "Folhas Caídas", livro que se supõe inspirado pela Viscondessa

da Luz e que, publicado em 1853, vem afinal consagra-lo, na opinião de Alexandre Herculano, como o maior poeta português de seu tempo.

Aí está realmente o escritor na plenitude de seus recursos líricos e de sua espontaneidade criadora: a obra vale como uma cristalização culta do lirismo aprendido ao longo de uma trabalhada experiência com as formas tradicionais da poesia portuguesa. Tem a originalidade de sua mensagem e a graça de seu gênio. O verso flui sem tropeços e castigos, rolando como o fio d'água que lentamente corre num álveo de declive quase imperceptível :

*"Era um anjo de Deus
Que se perdera nos céus
E terra a terra voava.
A seta que lhe acertava
Partira de arco traidor,
Porque as penas que levava
Não eram penas de amor. "*

VIAGENS NA MINHA TERRA

GARRETT, por seu destino romântico e por sua obra bem portuguesa, teria de influir, inevitavelmente, na sensibilidade de Antônio Nobre.

Ambos possuíam a mesma feição afetada de dandi, que teria o seu modelo em Byron, e igual amor aos temas e às figuras rústicas de Portugal.

A pretendida influência do bardo inglês em Nobre cingiu-se, provavelmente, ao modelo da vida, entre afetada e insubmissa, a qual o poeta português por seu temperamento recolhido, não podendo imitar, se limitou a admirar à distância:

*"Cintra do Mar! Cintra de Lord Byron,
Meu nobre Camarada de Inglaterra!"*

Numa de suas cartas datadas de Coimbra, ao tempo em que mais pronunciada era a sua revolta contra a cidade universitária que "cheirava de alto a baixo a lente", Antônio Nobre, dirigindo-se a Alfredo de Campos, alude a Garrett, numa espécie de nostalgia do figurino: "De mais o andar dos anos, civilizando-a (Coimbra), a pouco e pouco, tirou-lhe o que ela tinha de selvagem, por ventura o seu pitoresco: já tem o seu

caminho de ferro, iluminação a gás, republicanos, etc., etc enfim não é, hoje, a antiga Atenas Lusitana, impenetrável entre os pinhais da Beira, em que o novato, oito dias antes da abertura da Universidade, partia aterrado e receioso, montado numa cavalgadura, pernoitando em estalagens, só, aos cuidados de um almoceve. Assim aconteceu a Garrett".

De todas as suas cartas de Coimbra, é unicamente nessa que se refere ao poeta das "Folhas Caidas". Não lhe fala da poesia, não lhe alude à obra. Evoca apenas o moço estudante que, no princípio do século, já desiludido de uma pretensa vocação religiosa, ao passo lerdo da montaria, entrava em Coimbra com o propósito de estudar matemáticas.

O trecho da carta a Alfredo de Campos, serve ainda para acentuar uma nostalgia, por assim dizer atávica, bem romântica, por um passado que não fora do conhecimento de Antônio Nobre. Seu feitio de desajustado levava-o a sonhar para Coimbra uma cidade antiga, sem nada de moderno, pesada e bela nos seus costumes primitivos. Por isso nada mais verdadeiro que a fala daquele bruxo que, em "O Desejado", descobre este roteiro pregresso nas linhas da mão de Enrique :

*"Tens vindo em tua nau, desde criança,
Por um sombrio mar de antigüidade."*

O dandismo de Garrett ajustava-se perfeitamente àquela sedução das exterioridades decorativas com as quais Antônio Nobre, em Coimbra ou em Paris, pro-

curava impor, de modo objetivo, a singularidade de seu feito pessoal.

Não foi por outro motivo que impôs a originalidade um tanto medieval de sua Tórre e escolheu para morar o Penedo da Saudade. Não se arreceiava de proclamar-se portador de jetaturas. Nem contraditou, senão já muito tarde, a lenda de que, em Paris, se fazia servir à mesa por criadas vestidas de freira. Seu namoro com a morte cabe ainda nessa rubrica. Porém o documento mais expressivo de seu dandismo estará certamente naquela belíssima "Balada do Caixão", no trecho em que, após encomendar ao carpinteiro — "algibebe de D. Morte" — o seu esquite, exclama :

*"Ó meus Amigos! salvo erro,
Juro-o pela alma, pelo céu :
Nenhum de vós, ao meu enterro,
Írá mais dandy, olhai! do que eu!"*

Ao contrário do que deixa sentir o poeta nos versos de "Viagens na Minha Terra", não parece ter sido em Portugal que êle se afeiçoou à obra de Garrett.

Há argumentos para contraditá-lo nesse ponto.

Assim, na correspondência e nos versos que antecederam o "Só", não se descobrem vestígios da poesia garrettiana. Na carta que dirigiu a seu amigo Alberto Baltar, com a indicação do Porto e a data de 1885, não faz a Garrett a mais vaga referência, na relação dos poetas que então o fascinavam.

No entanto, a sua paixão garrettiana, quando por ela se deixou empolgar, não lhe permitia tal reserva:

pelo contrário., mais de uma vez proclamou-a. E isto somente passa a ocorrer, após o exílio em Paris.

Explicar-se-á esse encontro por uma afinidade flagrante — ambos teriam aprendido a amar ainda mais Portugal em alheias terras :

*"Ó Portugal da minha infância,
Não sei que és, amo-te a distância,
Amo-te mais, quando estou só. . ."*

Em carta a Silva Gaió, escrita de Paris, em 1892, deixa em prosa a idéa desses versos: "Comecei a amar Portugal depois que o deixei, só é na ausência que se conhece o amor. Perdida a ilusão do estrangeiro, voltei-me para a nossa terra e é lá que moram as minhas predileções e para lá vão as minhas saudades".

Se Nobre dizia :

*"Nada me importa, Pais! seja meu amo
O Carlos ou o Zé da T'reza. . . Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal !"*

e Garrett lastimava a indiferença do povo pela sorte de seus poetas, concluindo assim o seu "Camões" :

*"Nem o humilde lugar onde repoisam
As cinzas de Camões, conhece o Luso."*

— um e outro, com igual paixão violenta, só foram e só quiseram ser poetas genuinamente portugueses, tocados pelo deslumbramento da alma lírica e dos feitos heróicos de Portugal. E foi o exílio que, em ambos, acentuou, pronunciadamente, essa paixão.

Em Londres, Garrett principia a elaboração de seu "Romanceiro". Em Paris, esse "Romanceiro" empolga Antônio Nobre. Há, assim, o mesmo contacto da poesia tradicional, amada ainda mais na lonjura da pátria.

Certamente a saudade, como um sentimento atávico da raça, conduziu a ambos à poderosa sedução do mesmo caminho, que lhes devolveia, com a toada dos velhos romances, um Portugal mais puro, ingênuo nas suas narrativas plebéias, heróico nos seus feitos sôbre os mares, crédulo nas suas abusões e crendices, opulento na maneira de exprimir as dores de uma índole marcadamente sentimental.

Há um documento expressivo capaz de assinalar nitidamente a evolução de Antônio Nobre, no sentido da impregnação consciente das fontes tradicionais da poesia popular portuguesa, sob a direta influência de Garrett: o soneto sôbre a lenda de Santa Iria.

Estudando a coleção da "Semana", revista de Valentim Magalhães, publicada no Rio de Janeiro no último quartel do século XIX, Múcio Leão encontrou,

no número de 5 de Outubro de 1885, éste soneto de Antônio Nobre :

SANTA CECÍLIA

(Sôbre um quadro de Delaroche)

*Num rio virginal de águas puras e mansas
Pequenino baixei, a Santa vai boiando.
Dilui-se pouco a pouco o oiro de suas trancas
E vai suavemente as águas aloirando.*

*Circunda-a um resplendor luzente de esperanças.
Unge-lhe a face um luar sereno, untuoso e brando.
E com a graça eterna e meiga das crianças
Santa Cecília vai boiando, vai boiando.*

*Os cravos e os jasmims abrem à luz da lua
E ao verem-na passar, fantástica barquinha,
Murmuram entre si: E' um marmor que flutua!*

*Ela entra no Oceano. . . E escuta-se ao luar
A mãe do pescador rezando a ladainha
Pelos que andam, Senhor! sôbre as águas do Mar. . .*

Esse soneto traz a indicação de ter sido escrito em Leça da Palmeira, no mesmo ano de sua publicação na revista de Valentim Magalhães. Sete anos depois, o mesmo soneto aparece na primeira edição do "Só" (a observação é ainda de Múcio Leão), com pequenas variantes e mais esta surpreendente alteração : onde estava "Santa Cecília" lia-se então "Santa Iria"; na indicação — "Sôbre um quadro de Dela-

roche" — esta outra, complementar ao novo título : "Que floresceu em Nabância no século VII".

Pode-se afirmar, sem receio de erro: foi a influência de Garrett que levou Antônio Nobre às transformações vocabulares que lhe alteram tematicamente o soneto.

Desprezando uma fonte erudita — o quadro famoso de Delaroche, que tanto debate despertara na França — o poeta vincula a sua pequena obra prima de poesia religiosa ao lendário de Portugal e sob os influxos da lição garrettiana.

Em dois capítulos das "Viagens na Minha Terra", conta-nos Garrett a lenda de Santa Iria. Num — o capítulo XXIX — reproduz a versão do romance popular, recolhida por êle em Santarém; noutro — o subsequente — transmite a versão monástica, que mais se concilia com a do soneto de Antonio Nobre.

Não será sem proveito a transcrição destas palavras de Garrett, num dos passos das "Viagens na Minha Terra": "A milagrosa Santa Iria — Santa Irene — que deu o seu nome a Santarém, donzela nobre, natural da antiga Nabância, e freira no convento duplex beneditino que pastoreava o santo abade Célio, floresceu pelos meados do sétimo século".

Pelo trecho transcrito se evidencia que foi em Garrett que Antônio Nobre colheu a nova temática de seu soneto, abandonando, assim, a primitiva gênese erudita de seus versos, para ligá-los a uma lenda piedosa da tradição portuguesa.

Numa fôlha solta dos papéis de Antônio Nobre e que, havendo pertencido a Manoel Bandeira, cons-

titui hoje, por doação do grande poeta de "Libertinagem", peça das mais valiosas dos arquivos de João Condé, lê-se, com a data 1890-1891, esta indicação solitária : "Santa Iria !"

Exatamente por êsse tempo, Antonio Nobre preparava a primeira edição do "Só", a ser entregue « Leon Vanier. Tem cabimento, aqui, uma pergunta conjectural: a notação exclamativa dessa indicação, jogada numa fôlha de notas pessoais, não será o registro do momento em que, após a leitura da obra de Garrett, o poeta desprezou a fonte do quadro de Delaroche, para preferir a fonte popular, mais de acordo com o novo sentido português de sua poesia?

De qualquer forma, não se pode negar a participação garrettiana na alteração substancial do soneto de Antônio Nobre.

Diga-se de passagem que também "Santa Cecília", evocada na forma primitiva, participa da poesia tradicional portuguesa. Não, porém, com o sentido que **lhe** emprestou a tela de Delaroche.

Entre os pergaminhos da poesia arcaica, o tropeiro Martim de Grijó deixou o vestígio de sua devoção a Santa Cecília, nesta estrofe de uma "cantiga de amigo":

*"Se uos prouguer, madre, desta guisa
hirey alá mhas candeas queimar
eno meu mant' e na mha camisa
a Santa Cecilia, ant' o seu altar,
ca moyr'eu, madre, por meu amigo,
e el morre por falar comigo."*

Estácio da Veiga recolheu no Algarve um romance popular de Santa Cecília, que nada mais é do que uma variante do romance da "Devota da Ermida", colhida em Trás-os-Montes por Teófilo Braga. O romance de Santa Cecília, na versão do Algarve, tem seus pontos de contacto com o de Santa Iria, na versão Garrett.

A conclusão a extrair-se dessas observações é que tanto Santa Cecília como Santa Iria figuram nos romances piedosos da tradição portuguesa: o ter Antônio Nobre preferido a que dá nome a Santarém, explica-se pela circunstância de que é esta que aparece no texto de Garrett, a fonte literária de que então se socorria.

Em Paris, ao tempo da elaboração de alguns dos principais poemas do "Só", Antônio Nobre teve como companheiro de casa a Alberto d'Oliveira, seu íntimo amigo, poeta mais famoso por seus livros em prosa que por seus poemas e para quem se pode reclamar o título de teórico do neo-garrettismo em sua geração.

Nas "Palavras Loucas", reunidas em livro em 1894, depois de publicadas na imprensa de Portugal, Alberto d'Oliveira dirigia-se nestes termos aos seus companheiros de literatura: "Ó rapazes meus camaradas, vamos pedir aos Franceses, se quiserdes, a sua ciência do detalhe, os seus ritmos sábios, os seus processos de observação e crítica, — mas desenrolemos os nossos pergaminhos poéticos, que os temos, vindos do Povo, de um quilate riquíssimo. Das cantigas das espadeladeiras da nossa quinta, dos rimances rezados

pela nossa Avó, não sentís vós subir o aroma de poesia, de religião, de doçura e graça que deve ungir vossas baladas ?" E definindo a importância de Garrett nessa volta à poesia tradicional: "Garrett copiou Portugal para os seus livros, e mesmo os inferiores têm esse encanto e esse papel literário: evocar, sugerir a terra onde foram nados. Sob tão sãs inspirações críticas, vê-se nítido como a nossa Poesia se pode renovar, regressando a simplicidade e emoldurando dentro dos primitivos ritmos e dos nacionais modos de dizer o vôo de maior idealismo".

O neo-garrettismo de Alberto d'Oliveira, assim veementemente defendido, encontrou seu ferino opositor na pena irônica de Eça de Queiroz, que, no mesmo ano de sua publicação, no texto particular de uma carta, perguntava ao devoto de Garrett se não considerava o Nativismo e o Tradicionalismo um tanto mesquinhos, como fins supremos da arte. E aduzia: "O tradicionalismo em Literatura já foi largamente experimentado, durante trinta largos anos, de 1830 a 1860, — e certamente não resultou dele aquela renovação moral que Portugal necessita e que o meu amigo dele espera". Adiante, fere ainda mais a questão: "Não se curam misérias ressuscitando tradições". E ao mesmo tempo que criticava, resumia a sua própria conduta em face do problema: "O dever dos homens de inteligência, num país, tem de ser mais largo do que reconstruir em papel o Castelo do Conde Lanhoso ou chamar as almas a que venham escutar os rouxinóis do Choupal de Coimbra".

As palavras de Eça de Queiroz, escritas em 1894, não necessitaram de contestação literária, da parte de Alberto d'Oliveira, no seu conteúdo mais político do que literário, porquanto três anos depois de terem sido redigidas, seu autor, convertido ao tradicionalismo e ao nacionalismo, dava começo à publicação de "A Ilustre Casa de Ramires", obra de tradições, muitas vezes construída com uma língua arcaica, e em cuja figura central, marcada de desalentos e esperanças, fraquezas e heroísmos, o gênio eçaneano reflete a sua fé nas glórias e no destino de Portugal. Dir-se-ia que o romance iniciado após a pregação do neo-garrettismo, fora projetado com intuito de sátira, através do tipo caricatural de Gonçalo Ramires. A pouco e pouco, à proporção que a criatura se apossava do criador, a tradição, cultuada pelo fidalgo da Torre, despojava-se de suas tonalidades grotescas, na pena do romancista. Uma atitude de heroísmo ocasional altera a significação da figura. Já então o escritor, adorando o que queimara, oferece o exemplo da sua obra à confirmação de que o nacionalismo e o tradicionalismo não são um tanto mesquinhos, como fins supremos da arte. Assim convertido, Eça de Queiroz não abjurará, daí por diante, senão por intervalos, esta sua nova fé, que lhe explica os contos de motivo tradicional, as lendas de santos e a ternura nativista por Portugal, na fase literária ulterior à publicação de "A Ilustre Casa de Ramires".

Quem poderá contestar não ter sido essa uma vitória do neo-garrettismo da geração de Antônio Nobre? E' sabido que Litton Strachay planejou uma

obra de crítica veemente ao reinado da Rainha Vitória. No curso da elaboração do livro, a Rainha, embora na paz de seu túmulo, empolgou e dominou o biógrafo que se decidira combatê-la ainda depois de morta. Eça de Queiroz, decidido a combater o tradicionalismo, acabou submetendo-se-lhe ao fascínio, transformado em um de seus apóstolos.

A obra de Antônio Nobre não seria, assim, a única vitória considerável do neo-garrettismo em Portugal.

REGRESSO AO ROMANCEIRO

TRAZ a data de Paris, 1891, a mais típica das poesias de Nobre, à feição do romanceiro garrettiano, ou seja: o poemeto "Os Cavaleiros", que participa da "Lua do Quarto Minguante", na contextura do "Sô". Tôda a poesia foi elaborada na redondilha popular e ainda com a prevalência das rimas em ar, exatamente ao gosto dos romances tradicionais :

*"— Onde vais tu, cavaleiro,
Pela noite sem luar?
Diz o vento viajero,
Ao lado dele a ventar.
Não responde o cavaleiro,
Que vai absorto a cismar."*

Sempre nesse compasso, a poesia se desenvolve, com um perfeito sabor dos romances primitivos : está em quase todos eles essa figura medieval do cavaleiro. E disso é exemplo, ao acaso, este passo de "A Enfeitiçada", da coletânea de Garrett :

*"Vai correndo o cavaleiro,
A Paris levava o guia.
Viu estar uma donzela
Sentada na penha fria."*

E adiante, após a interpelação da donzela — interpelação que no poema de Antônio Nobre cabe ao vento — todo um verso do "Só" aparece no romance garrettiano:

*"Não responde o cavaleiro,
Todo na sela tremia."*

Observe-se agora a predominância das rimas em "Ar", no romance de "Nau Catarineta", também na versão de Garrett :

*"Lá vem a nau Catarineta
Que tem muito que contar!
Ouvi de agora, senhores,
Uma história de pasmar."*

De todos os romances peninsulares, foi esse da Nau Catarineta o que maior sedução exerceu em Antônio Nobre. Muitas de suas poesias evidenciam-lhe a influência. O vestígio mais recuado dessa sedução está em "A Escuna Spes", dos "Primeiros Versos":

*"Recebe-me em teu seio, Estrela d'Alva. . .
Ó minha Nau Catarineta! Adeus!"*

Ao trecho em que a versão de Almeida Garrett descreve o desespero dos nautas famintos:

*"Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.
Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar."*

corresponde este à poesia em que Nobre contou suas aflições, numa tempestade na costa da Inglaterra :

*"Adeus! E os dias nascem e morrem;
Tanta água e falta para beber!
E já puseram (rumores correm)
Sola de molho para comer."*

Ainda da mesma poesia é esta estrofe :

*"Adeus! — Gageiro! Boa criança!
Que vais em cima no mastaréu,
Vê lá se avistas terras de França. . .
— Ah, nada avisto, só água e céu!"*

E tais versos claramente correspondem aos do romance da "Nau Catarineta" :

*"Sobe, sobe, marujinho,
Àquele mastro real,
Vê se vês terras de Espanha,
As praias de Portugal."*

Num soneto, escrito em viagem marítima, em 1890, Nobre volta a aludir nos seus dois tercetos ao velho romance popular :

*"Ó Lusitânia que te vais à vela!
Adeus! que eu parto (rezarei por ela)
Na minha Nau Catarineta, adeus!*

*Paquete, meu Paquete, anda ligeiro,
Sobe depressa à gávea, Marinheiro,
E grita, França! pelo amor de Deus!"*

Numerosos vestígios do romanceiro e do cancionero popular ocorrem, assim, em Antônio Nobre, notadamente no período que começa com seu exílio de Portugal.

À proporção que nos distanciamos de suas origens poéticas, mais acentuada se manifesta a influência da poesia tradicional: sentimo-la despojar-se de requintes cultos e mesmo o simbolismo, que a princípio parecera orientá-la, aos poucos como que dela se afasta para ficar apenas uma poesia bem portuguesa, com ritmos e motivos próprios.

E' interessante acentuar-se que, na poesia de Fernando Pessoa, que também sofreu a influência de Garrett, igual evolução se processa, no retorno aos valores tradicionais do lirismo de Portugal.

Algumas das redondilhas de Antônio Nobre, como por exemplo as que dedica às raparigas de Coimbra, transmitem-nos a impressão de que foram copiadas do Cancioneiro.

Com uma dessas trovas ocorreu, mesmo, um curioso fenômeno de aceitação popular. A quadra :

*"Nossa Senhora faz meia
Com linha feita de luz :
O novelo é a lua-cheia,
As meias são p'ra Jesús",*

popularizou-se tanto que uma folclorista brasileira, d. Alexina de Magalhães Pinto, a recolheu em Minas Gerais, como obra anônima do povo.

Deve ter contribuído para tal aceitação, não apenas a naturalidade da quadra, mas, ainda, a circunstância de ter sido vulgarizada à guitarra, por um famoso fadista português, de nome Hilário, conforme indicação de Alberto Pimentel, num estudo de suas "Figuras humanas".

Por qualquer que seja o motivo, os versos de Antônio Nobre foram trabalhados tão à feição do povo que o povo os incorporou ao seu cancionero, bem longe de Portugal.

SEBASTIANISMO DE NOBRE

A DEVOÇÃO pela obra de Garrett manteve-se em Antônio Nobre até o fim da vida. Em 1889, um ano antes de morrer, convidado por Alberto Pimentel a participar de uma homenagem que seria prestada à memória do lírico das "Folhas Caídas", no Teatro de D. Maria, enviou êle ao publicista de "A Musa da Revolução", juntamente com uma carta em que se excusava de não poder comparecer pessoalmente, o trecho de um livro em preparo no qual aludiria a Garrett. Este trecho é a invocação à "Lisboa das Naus Cheias de Glória", com que abria o seu poema "O Desejado", obra épico-lírica que não chegou a concluir e na qual emprestava uma feição bem pessoal e nova ao sebastianismo português.

Em duas estâncias, dirigia-se ao poeta do "Romanceiro" :

*"Romântica Lisboa de Garrett!
ô Garrett adorado das mulheres!
Hei-de ir deixar-te, em breve, o meu bilhete
À tua linda casa dos Prazeres.
Mas qual seria a melhor hora, às sete,
Garrett, para tu me recéberes?
O teu porteiro disse-me, a sorrir,
Que tu passas os dias a dormir...*

*Pois tenho pena, amigo, tenho pena,
Levanta-te daí, meu dorminhoco!
Que falta fazes à Lisboa amena!
Anda ver Portugal! parece louco...
Que pátria grande! como está pequena!
E tu dormindo sempre ai, no "choco".
Ah! como tu, dorme também a Arte...
Pois vou-me aos tonos, que o comboio parte!*

Nessas estrofes mais uma vez se evidencia que Nobre, na convicção de ser na verdade um altíssimo poeta, jamais se mostrava subserviente ao gênio alheio, quer se tratasse de um Camões, um Diogo Bernardes, um Garrett. Admirava-os, mas sempre com a íntima certeza de que sua própria obra fioaria ao lado da deles, perdurável na lírica de seu país. Sempre trouxe consigo o orgulho de seu gênio. Daí a nota de intimidade com que se dirigia a Garrett, num tom que a muitos parecia irritante e insuportável e que, no entanto, para surpresa de muitos, a posteridade ratificaria.

Na carta a Alberto Pimentel, confessa prever perfeitamente a originalidade contrastante dos versos que mandava ao biógrafo de Camilo como contribuição à festa de Garrett: "Convalescente como estou duma grave doença última, não me seria talvez possível compor as quadras que me pede, alusivas a tal solemnidade. Mas julgo que preferirá essa Lisboa por tef o ensejo de cortar com os meus versos o ar "trop académique" que certamente terá um album de poetas, celebrando outro poeta. Publique-os V. ou não pu-

blique, conforme as exigências de seu programa; na minha qualidade de admirador enternecido de Garrett e para mostrar a V. toda a minha boa vontade, — eu não hesito em lh'os enviar, logo à noite, pelo Jerome".

Antônio Nobre achava-se então na ilha da Madeira, aonde havia sido levado, na busca baldada de melhoras para seu estado de saúde. Lentamente trabalhava em "O Desejado", nos intervalos de ânimo que a doença lhe concedia. Esse poema, de feito sebastianista, bem pode ser situado também sob a égide da influência garrettiana.

No poema "Camões", Garrett esboçara o perfil de D. Sebastião, ainda no fastígio da glória, quando o jovem rei se aprestava para a campanha da África. Mais tarde, em nota a uma das falas do primeiro ato de "Frei Luiz de Souza", após referir-se à incredulidade popular sôbre a morte de D. Sebastião e ainda ao falso D. Sebastião de Nápoles, o dramaturgo observa: "O sebastianismo é outro caráter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos, deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais". E acrescentava, quase formulando um convite, a exemplo do que já fizera em relação aos romances populares: "O romanista e o poeta, o filólogo e o filósofo acharão muito que lavrar neste fertilíssimo veio da grande mina de nossas crenças e superstições antigas".

Não teria sido essa nota de Almeida Garrett o ponto de partida do poema de Antônio Nobre? Na impossibilidade de oferecer à pergunta uma resposta cabal, consignemos aqui a suspeita viável de sua con-

firmação, conciliando com isto a sugestão de Garrett, no "Frei Luiz de Souza", com a invocação que Nobre faz ao poeta nas primeiras estrofes de seu poema inacabado.

No poema "Desejado";, Antônio Nobre realiza, como derradeira mensagem de seu gênio, a mais intencional de suas obras de feição marcadamente popular.

Depois de ter sido intérprete da saudade portuguesa, em lamentos que mais parecem entonos de dores atávicas da raça que o gerou, o poeta volta-se para a outra margem, que delimita o rio da sensibilidade de Portugal: apodera-se do sebastianismo, para construir com êle o trabalho mais extenso de sua obra poética.

O sebastianismo português, de sentido messiânico enraizado na tradição, pode ser definido, em sua projeção para o futuro, como uma forma de saudade, se aceitarmos o seu significado de aspiração que, num dos versículos da Bíblia, claramente lhe empresta a tradução famosa do padre Antônio Pereira de Figueiredo, nesta expressão, hoje correnteia: saudade do céu.

O sebastianismo lança-se no futuro, numa antevisão do Messias que há de redimir Portugal.

Não foi certamente alheia a esse sentimento a influência judaica na península.

D. Sebastião, naquele fenômeno nacional de sincretismo religioso, corresponderia, num país de fé cristã, ao redentor continuamente anunciado nas sinagogas, à luz do Velho Testamento. Figuras eminentes de judeus,

comò Isaac Abravanel, cooperavam ativamente na pro* paganda e na confirmação da chegada de um Messias que se conciliava com as famosas profecias de Bandarra. Nas perseguições movidas aos crédulos do sapateiro de Trancoso e a êle próprio, o Santo Officio procurou ver, muitas vêzes, a inspiração semítica, no sebastianismo incipiente.

Camões não se esquivou à credulidade popular. Nos "Lusíadas", canta D. Sebastião, então reinante, como uma figura de predestinado, em correspondência à esperança do profeta plebeu :

*"Rei bem-aventurado, em quem parece
Aquela alta esperança já cumprida
De quanto o céu e a terra te oferece!
Pôs Deus na mão do rei a vara alçada
Para guia do povo errado e cego".*

O padre Antônio Vieira, com toda a argúcia de sua inteligência maduramente trabalhada pelo raciocínio lógico a serviço da causa de Deus e da Pátria, também acreditou na sabedoria profética de Bandarra, e disso deu testemunho em sermões e cartas, que talvez lhe reflitam mais a esperteza do jesuita do que a ingenuidade do crente.

A aceitação pública ou privada das previsões do sapateiro de Trancoso serviu de pretexto para o processo de Vieira nos tribunais da Inquisição, quando a vocação política do padre parecia transviar-lhe o espírito religioso.

A derrota de Alcacer-Quebir, com o mistério da morte do rei e a conseqüente sujeição de Portugal à Espanha, teria de acentuar, na índole sentimental dos portugueses, de mistura com a evocação das horas felizes na hora da amargura, aquele desejo de um regresso, que une o passado ao tempo que há de vir pelo sonho de restauração das glórias arrebatadas. Nem podia ser de outra forma num povo que, como despojos de sua derrota africana, deixou nos campos de batalha, ao lado das armas e dos corpos abatidos, cerca de dez mil guitarras — conforme se lê, com dúvida e espanto, na prosa austera de Oliveira Martins.

A saudade portuguesa, no período da submissão, definiu-se de maneira mais precisa, conforme observou Carolina Michaelis, e projetou-se, simultaneamente, naquele espírito messiânico que explica o sebastianismo de Portugal. Foi o lenitivo moral que evitou o conformismo da sujeição e preparou, numa esperança convertida em mística, o caminho da redenção.

Essa mística sobreviveu à restauração da monarquia portuguesa, incorporando-se definitivamente à índole sentimental do povo e alargando, assim, para o futuro, o sentido nacional da sua saudade, que não se faz apenas da memória do bem perdido, mas da esperança de outro maior, que será um dia realizado.

Nos sertões da Bahia, nessa epopéia de andrajos que foi a luta de Antônio Conselheiro, Euclides da Cunha encontrou vestígio incontestável de sobrevivência sebastianista, na mentalidade de nordestinos fanatizados. E lembra-nos, a propósito, estas copias toscas cantadas por nossos poetas agrestes :

*"D. Sebastião já chegou
E traz muito regimento,
Acabando com o civil
E fazendo o casamento.*

*Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião,
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do cão."*

Oliveira Martins viu no sebastianismo a presença póstuma da pátria. De qualquer sorte, é um sentimento bem português, integrado na tradição. Não é de estranhar-se que esse sentimento, guardado na memória da raça, haja repontado na veia da poesia tosca dos sertanejos brasileiros num momento de desespero em que a esperança de redenção tenderia naturalmente a exprimir-se em forma de sebastianismo.

Antônio Nobre, em "O Desejado", refletiria a tradição sebastianista, tanto por sua condição de português como por influência da sugestão de Garrett.

ANTÔNIO NOBRE E D. SEBASTIÃO

CRIATURA tipicamente desajustada de seu meio e de seu tempo, com a aguda noção anterioriana de que nunca deveria ter nascido, Antônio Nobre, assim como sofreu, com seu temperamento de exilado incurável, os males da saudade portuguesa, padeceu, por assim dizer infusamente, da angústia sebastianista.

Continuamente incompreendido e negado, fêz êle do sebastianismo um último refúgio ,conforme se verifica da comparação por êle feita de seu destino de poeta ao destino do Encoberto da tradição portuguesa:

*ó D. Sebastião, a ti comparo,
El-Rei de Portugal, a minha sorte,
Se te encontrasse na vida, serias meu amparo,
Ser-m*os-ás talvez depois da morte.*

*D. Sebastião, rei dos desgraçados,
D. Sebastião, rei dos vencidos,
El-Rei dos que amam sem ser amados,
El-Rei dos gênios incompreendidos."*

Através das notas pessoais deixadas por Antônio Nobre, pode-se traçar o roteiro do que seria esse poema sebastianista que foi a sua última preocupação literária.

A obra, pelo que se lê nesses papéis, havia sido

projetada em sete cantos. Nobre concebeu, como personagem central, a figura de um poeta — Anrique — que deveria ser uma combinação de sua pessoa com a da figura lendária do Encoberto.

As linhas do poema, na sua fatura inacabada, sofreram alterações profundas. O que ficou realizado permite-nos observar essas transformações, sobretudo o sentido autobiográfico que Nobre empresta à figura de Anrique :

*"Era uma vez o moço Anrique que vivia
Lá na nobre Nação de Portugal. Um dia
Errava nos jardins de seu solar de Castro,
Mais lindo que o soi, altivo como um astro!"*

A aparição de Anrique ocorre após a invocação à Lisboa das "Naus cheias de Glória" e ao poemeto que dedica às Senhoras lisbonenses. De vários metros se utiliza o poeta: a sua preferência, no entanto, parece voltar-se para a redondilha de sabor popular.

Verifica-se, a esta altura, novo e expressivo vestígio da influência de Garrett, segundo se conclui desta nota de Antônio Nobre, achada entre os papéis relativos a "O Desejado": "Num dos cantos (que poden» ser o penúltimo) pôr nos metros do Romanceiro de Garrett, ou de Santa Iria, perguntas, se viram passar El-Rei D. Sebastião".

A lenda de Santa Iria, composta em versos de onze sílabas com rimas emparelhadas, não chegou a servir a Antônio Nobre, com o modelo de sua métrica.

Mas a redondilha, à feição do "Romanceiro" garrettiano, está em algumas de suas mais belas passagens, de sabor profundamente tradicional:

*"Lá vem, lá vem minha Amada,
Rainha de Portugal.
Vem com a capa estrelada
* Debaixo de um palio real
Todo de seda vermelha
Com saias de OÏTO e coral.
Vê o povo que ajoelha
E faz o pelo sinal."*

O objetivo de Antônio Nobre — tantas vêzes acusado de voltar-se contra seu país, como agente da melancolia da raça — era, como esse poema, "fazer sentir ao leitor o encanto idealista e romanesco do sebastianismo, considerado como elemento de estímulo para a fé nacionalista e como incentivo e consolação nas esperanças e decepções da pátria".

E' possível encontrar-se ainda outra significação para "O Desejado", e esta mais pessoal, de sentido individualista, desde que o associemos ao destino mesmo de sua poesia: o Anrique sebastianista, com a sua feição autobiográfica, espelharia o próprio Nobre, com as suas angústias, o seu inconformismo, o seu exílio, os seus anseios. O regresso de Anrique, de tons apoteóticos, corresponderia à antevisão da exata compreensão portuguesa da mensagem lírica do gênio de Antônio Nobre.

E' de Baudelaire o reparo de que em todo grande poeta há um crítico, que lhe proporciona a autovalorização consciente de sua obra poética.

Antônio Nobre, grande poeta, bem conhecia a importância de sua mensagem. Se a negavam e combatiam, quase a levarem-no a desespero, haveria de despontar a hora (pensaria o poeta), em que a entenderiam em Portugal. Seria esse, então, o instante supremo de seu regresso, como o de el-rei da lenda portuguesa :

*"Esperai, esperai, ó Portugueses!
Que êle há de vir, um dia! Esperai.
Para os mortos os séculos são meses,
Ou menos que isso, nem um dia, um ai.
Tende paciência! finarão revezes;*

*E até lá, Portugueses! trabalhai.
Que El-Rei-Menino não tarda a surgir,
Que êle há de vir, há de vir, há de vir!"*

Dessa esperança, na hora de seus maiores desalentos, quando sentia extinguir-se a derradeira flama de vida, necessitava Antônio Nobre. Daí a sua ternura pelos companheiros que o haviam precedido no martírio, ternura de que é testemunho esta nota, atirada num de seus cadernos postumamente revelados: "Õ Camilo, meu querido Camilo! odiado pelo Porto, ainda depois da morte. Que vale esse ódio? Camilo, como eu te amo ! quanto te admiro !"

Num poema datado de 1893, em Paris, após receber os ataques à primeira edição do "Só", transfundiu o drama de seu desajustamento na figura de "D. Enguiço", que

*"Nos seus exames, ou num concurso,
Maior que todos, e era vencido!
Assim, tornou-se bisonho e urso,
Tinha delírios de perseguido."*

Ribeiro Couto, estudando a significação de "O Desejado", conclui que seus fragmentos são o canto da renascença que o poeta reclamava para seu país, em 1890, em carta a Alfredo de Campos. E ainda observa, acentuando-lhe a coerência da obra: "O desejado" está estreitamente ligado ao "Só". "Na essência, é a ordenação de temas anteriores. No "Só", com exceção de algumas poesias mais antigas e de parte de outras, já estava bem definida a atitude instintiva e por igual consciente do poeta, iluminado por instantes de Camões, como relâmpagos".

Fernando Pessoa atentou apenas para a melancolia de Antônio Nobre, no pequeno estudo que lhe dedica na coletânea póstuma de suas "Páginas de Doutrina Estética", neste trecho: "Junqueiro — o da "Pátria" e "Finis Patriae" — foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. Antonio Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece".

O contraste esquemático de Fernando Pessoa não se ajusta com exatidão à poesia de Nobre, em termos de verdade crítica.

A índole de Guerra Junqueiro, mais panfletária que realista, levou-o naturalmente a converter-se em Jeremias das desgraças da Pátria: o apelo que dirige à mocidade portuguesa no "Finis Patriae" não se reveste daquela arraigada convicção de uma restauração advinda, que se observa na poesia de Antônio Nobre.

E' menos uma convicção que um estímulo :

*"Por terra, a túnica em pedaços,
Agonizando a Pátria está.
ó mocidade, oiço os teus passos! . . .
Beija-a na fronte, erguei nos braços,
Não morrerá!"*

Pelo ímpeto de suas apostrofes, pela feição combativa de seu estro de praça pública, pela violência das colunas de fogo de seus versos, Junqueiro é um Timon de lira em punho, a bradar, sem contemporizações ou receios, como quando fala em nome das estátuas dos heróis :

*"Oh! raça triste, oh raça espúria
De miseráveis sem valor!
Sob o azorrague e sob a injúria,
E' de comédia a vossa fúria,
E' de entremez a vossa dor!"*

Ou ainda em forma de colera sagrada :

*"Onde a grandeza, onde a pujança
Do Lusitano, ao mêdo alheio?
Que resta enfim da nossa herança?
Porcos da vara de Bragança,
Gruni nos túmulos!. .. dissei-o!"*

Através de "Uma Voz na Treva", ainda no "Finis Patriae", Junqueira faz esta profecia de Cassandra :

*"Já Deus, coveiro de colossos,
Oh Portugal, oh maldição!
Dia e noite martela a tumba onde os teus ossos
Na cripta do silêncio dormirão!"*

Se Nobre se voltava para o passado — retifiquemos aqui — era para encontrar, como Garrett, as palavras de acusação com que procuraria acordar a alma de seu povo. Daí advir como consequência natural no final de sua obra, aquela convicção sebastianista de um arrebol que seria a renascença moral e política de Portugal. Por isso. Nobre escrevia:

*"Anda tudo tão triste
Que é dos sonhos de glória e de ambição?"*

E ao contrário de Junqueiro, indicava o milagre da lenda :

*"Virá tim dia, carregado de oíros,
Marfins e prata que do céu herdou,
O Rei menino que se toi aos moiros,
Que foi aos moiros e ainda não voltou."*

A HERANÇA DO ROMANCEIRO

Não somente do "Romanceiro" de Garrett se valeu Antônio Nobre em "O Desejado". Há também, no poema, claro vestígio do Romanceiro espanhol, como neste trecho :

*"Fugiu-me a minha amada e com ela a fortuna,
Meu lar por terra! sem ninguém na multidão
Fiquei na vida só, como o Conde de Luna,
Mais sua espada. Ai do meu pobre coração!"*

Figura de favorito na corte castelhana e quinhentista de D. João II, D. Álvaro de Luna, por sua glória e por sua desgraça, incorporou-se ao romanceiro de sua língua, através de cujos versos reavivar-se-ia a beleza heróica de seu destino, em contradição ao perfil cruel que dele havia traçado, em "Dotrinal de Privados", a manifesta desafeição do Marquês de Santilana.

"Las tablas ensangrentadas del cadafalso de Valladolid — ensina-nos Menendez y Pelayo — fueran el pedestal de la gloria de Don Alvaro".

Em quatro romances de feição popular, o Duque de Rivas aproveitou-se do drama e do martírio do Condestável de Castelo e Mestre de Santiago, e é no terceiro daqueles romances que pinta o Conde de Luna, já na hora de seu infortúnio, ao tentar reagir aos insultos da turba amotinada à sua passagem :

*"Lleva soberbio la mano
A buscar en su cintura
La guarnición de la espada. . ."*

Talvez tenha sido no Romanceiro do Duque de Rivas que Antonio Nobre haja recolhido a comparação de que se vale em "O Desejado". Ou ainda num dos vários romances populares, sem dono certo, nos quais o Conde de Luna, abandonado na desgraça, ainda acredita que, na sua condição solitária de prisioneiro, lhe hajam deixado ao menos a espada com que lutara per seu país.

Por um ou por outro caminho, a fonte castelhana aí está, para confirmar que Antônio Nobre, na sua impregnação intencional da técnica, da estética e dos motivos da poesia popular, não se restringiu ao Romanceiro garrettiano. Essa impregnação se processou, consciente ou infusa, por imperativo de sua índole sensivelmente populista e sua formação literária.

No estudo das fontes que explicam a técnica e a estética da poesia de Nobre, o elemento de mais poderosa influência é, sem dúvida alguma, esse que veio da tradição lírica peninsular. As fontes eruditas bem pouco representam, em comparação com essa, que saiu

do povo, no caminho que a experiência e o bom gosto de Garrett lhe indicaram.

Jaime Cortezão, no estudo introdutório de "O que se Canta em Portugal", perfilha a opinião de que não "haverá ainda hoje grande poeta, que mereça o nome de português, se na sua lira não ressoar essa tonalidade épica e lírica, enternecida e saudosa, da musa popular".

Antônio Nobre confirma-lhe a sentença. A obra do poeta do "Só" é tipicamente portuguesa, tanto por seu feitio como por seus motivos e sentimentos. O sebastianismo que a encerra, aureolado pela esperança do renascimento miraculoso das glórias da pátria, é a derradeira imagem fulgurante daquela saudade que se derrama no "Só".

Não faltou igualmente a Antônio Nobre certa feição mística, que ainda lhe situa vários poemas na tradição poética de Portugal. Sua paráfrase à Ave-Maria é, nesse sentido, um exemplo precioso :

Ave, Maria das Dores!
Ó nuvem do sol, no oeste,
Latina de Pescadores!
Palácio de oito e cipreste!
Ave, Maria das Dores!
O Senhor seja contigo,
Na ventura e na desgraça,
Na bonança e no perigo. ..
Maria, cheia de Graça!
O Senhor seja contigo.

*Bendita sejas! Bendita
Sejas tu entre as mulheres,
E encontres paz inífnita,
No lugar onde estiveres. . .
Bendita sejas! Bendita!*

*E bendito seja o fruto
Do teu coração, Maria!
Que seja belo e impoluto,
Èsse a quem ames um dia!
E bendito seja o fruto. . .*

*Ó Santa Maria, ó Casta!
Ora por mim, sem remédio,
Pecador que o mundo arrasta,
Pela azinhaga do tédio. . .*

*Ó Santa Maria, ó Casta!
Deus é bom e tu és boa
O meu único pecado
E' amar-te (filha, perdoa!)
E' amar-te sem ser amado. ..
Mas Deus é bom e tu és boa.*

*Ora por mim : assim seja !
. . Domus-Aurea ! Não te importe
O lugar onde eu esteja :
Agora e na hora da Morte,
Ora por mim. Assim seja!"*

Entre as relíquias da poesia portuguesa, inclui Teófilo Braga, no "Cancioneiro Popular", uma paráfrase congênere, de que se aproveitara Gil Vicente. Num "pliego suelto", impresso em Lisboa em 1743, outra paráfrase da Ave Maria pode ser lida, no ensalmo e esconjuro católico contra a tradição claustral de Nana e Petigongo. Garrett, nas "Folhas Caídas", afastando-se do velho texto da oração, compôs também a sua Ave-Maria, sem aqueles pontos de contacto que se observam na de Antônio Nobre e ainda na que figura no Cancioneiro.

Que mais seria preciso para comprovar-se a filiação de Antônio Nobre às fontes tradicionais da poesia portuguesa ?

Mas ainda há um aspecto capital que não deve ficar esquecido.

No poema "Memória", com que abre a segunda edição do "Só" e que substitui o soneto de igual motivo da primeira, Antonio Nobre compara-se a Virgílio este verso :

"Sempre é agradável ter um iilho Virgilio"

Traz a data 1894, Paris, outro poema com idêntica associação e que também foi incluído na edição do "Só" de 1898 :

"Virgílio é estudante, levou-o o seu fado

A terras de França!"

Ainda no mesmo poema — "Saudade" — recorremos, por mais duas vezes, a igual comparação :

"Virgílio é um anjo, não tem um defeito,

E' altinho como eu."

E mais adiante :

"E a voz de Virgílio, docinha que ela era,

Não é deste mundo!"

Figura popular da tradição na idade média, Virgílio participa de lendas e romances, que se disseminaram pelo continente, de modo particular na Península Ibérica. Influuiu certamente nessa disseminação, que profundamente lhe adultera a verdade biográfica, o latim da Igreja, mantido nos mosteiros, espalhado nas primeiras universidades, e ainda o latim da decadência, tão fecundo na sua ruína, que se convertera. por assim dizer, nos lábaros orais das conquistas romanas.

O puro latim virgiliano, que espelhava os valores tradicionais da antigüidade clássica, tinha de ser, necessariamente, por força do gênio de seu poeta e ainda de sua beleza inexcedível, a natural referência literária de uma civilização que vinha das colinas de Roma e que trazia, de mistura com seus valores políticos e materiais, o contingente espiritual da fé, que era, por sua vez, com a obra e o martírio dos primeiros apóstolos, uma expressão romana.

Todo um cortejo de lendas, entre piedosas e abstrusas, se formou em torno do Poeta, nos idos medievais. Numa delas, S. Paulo chorava sôbre o túmulo de Virgílio, para lastimar-se de não ter vindo mais cedo ao mundo, de maneira que pudesse salvar a alma tão pura que se reflete nas "Geórgicas".

Essa candura de alma — observa Teófilo Braga — seria uma suspeição originada do horóscopo do nome, corrente na idade média e que explica, entre outras, as lendas de S. Renato e S. Cristóvão. Virgílio, por essa interpretação, traduziria pureza — e daí decorreria a sua pretensa virgindade.

Já o Romanceiro espanhol o pinta de maneira bem diferente: Virgílio, num de seus romances, é metido num calabouço, durante sete anos,

*"Peia traição cometida
Dentro dos paços d'el rei."*

Na literatura medieval portuguesa, são numerosas as reminiscências de Virgílio. O professor Rebelo Gonçalves levantou algumas dessas reminiscências, que participam tanto de obras didáticas, como ainda de velhos códices literários, nos quais prosadores e poetas freqüentemente se referem ao mantuano. Essas alusões medievais ligam-se diretamente às fontes renascentistas, de que é exemplo culminante a épica camoneana, construída, nalguns de seus vigamentos mais sólidos, sob a lição latina de Virgílio.

Antônio Nobre, comparando-se a Virgílio, restaura o Poeta na sua candura medieval.

Não se trata de uma associação arbitrária, simples alusão a um vate maior, que poderia ser indistintamente Dante, Homero, Camões, Milton ou Petrarca. Nem haveria, no caso, uma devoção à obra virgiliana, porquanto é sabido que Nobre, mau aluno de humanidades, não disporia de condições culturais para bem entender e amar as "Bucólicas", as "Geórgicas" ou a "Eneida".

Somente através da velha lenda medieva se explicam as alusões do poeta português ao velho poeta latino. E' a tradição de pureza comum que os aproxima. E isto ainda se confirma com um dos elementos

da lenda virgiliana: o de que o mantuano, como Jesús ou Homero, nascera de uma virgem.

Essa virgindade, Antonio Nobre a situa em suas origens, para melhor confirmação de que, comparando-se a Virgílio, se aproximava não do Poeta da antigüidade clássica, mas da figura lendária da tradição medieval :

•"

*"Oh mães de Poetas! sorrindo em seu quarto
Que são virgens antes e depois do parto!"*

F I M

FLAVIO DE AQUINO
TRÊS FASES
DO MOVIMENTO
MODERNO

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- *Literatura*
Modernismo



OS CADERNOS DE CULTURA

FLAVIO DE AQUINO

TRÊS FASES
DO MOVIMENTO
MODERNO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

A MEUS PAES

TRÊS FASES DO MOVIMENTO MODERNO

QUANDO observamos a produção artística dos últimos 70 anos, o primeiro fato que nos choca é o seu aspecto aparentemente caótico. Enquanto que nos séculos passados se vislumbram sempre através dos acentos individuais dos artistas, a continuidade dos estilos e, mais ainda, se constata uma evidente unidade de formas e de aspirações; no nosso século vemos que a arte se subdivide em múltiplas manifestações, isto é, sentimos que lhe falta um estilo que, por ser comum a todos os artistas, seja o da própria época. As escolas, que na pesquisa desse estilo comum se sucederam umas às outras, iniciavam-se com fragor; professavam, por vezes, idéias antagônicas e, em breve, superadas, eram abandonadas pelos seus próprios fundadores. As tentativas de sintetizar numa só escola as idéias, os anseios e os problemas do nosso tempo só tiveram êxito no que diz respeito à descoberta de estilos individuais. Os artistas, em meio às suas febris investigações, acharam, por vezes, o seu próprio estilo; e muitos deles, desde então, guardaram zelosamente a fórmula conseguida. E' o caso de um Bonnard, de um Braque, de um Matisse. Picasso podia dizer "eu não procuro, acho", porque

falava no singular e, mesmo assim, partia logo depois para novas tentativas e achados.

Assim como a criança realiza no ventre materno todas as etapas da evolução das espécies, nossa arte realiza em si, e recapitula no seu conjunto, inúmeras etapas históricas do pensamento artístico. Vemos, desse modo, manifestações de arte barroca, romântica, clássica, abstrata e primitiva, esconderem-se, respectivamente, sob o nome de fauvismo, surrealismo, cubismo, abstracionismo e primitivismo.

No entanto, se falta ao conjunto da nossa arte unidade de forma e de conteúdo, existem no fundo de todos os movimentos artísticos modernos três constantes que os ligam.

A primeira constante nasce, paradoxalmente, da própria diversidade das escolas. Por todos os lados trabalhou a *invenção* pesquisando novos mundos, julgando e transformando mundos passados, sob uma nova medida que a libertação de antigos preconceitos dava renovado frescor e importância. Inventar foi o grande feito do nosso século em todos os terrenos do conhecimento humano. E a arte não fugiu a essa premissa. Ao abrirem as portas para novos mundos plásticos, os artistas foram tomados de vertigem e aos seus olhos espantados apareceram espetáculos incompreensíveis. Reagiram, procurando inventar um novo léxico que pudesse dar vida à nova realidade. Esta foi a aventura apaixonante dos artistas modernos. E, dentro do caos da arte moderna, surge a sua primeira constante : a *invenção*, denominador comum de todas as escolas contemporâneas.

A segunda constante da arte moderna é consequência natural da primeira, repousa na própria condição de inventar; é a *liberdade de criação artística*, sem a qual inventar não tem sentido. A noção de liberdade criadora dominou inteiramente este período, seja no seu aspecto social seja no seu aspecto plástico, e, ao mesmo tempo, reforçou o aparecimento de numerosas correntes estéticas, as quais, pela sua própria diversidade e *inquietação* revelam a inquietação do nosso mundo. Esta *inquietação*, comum a todos os movimentos modernos, lhes dá novo traço de união.

Talvez essas três constantes da arte moderna — *invenção*, *liberdade de criação* e *inquietação* — tenham agido mais no plano moral do que no formal; não lhes deram, propriamente, um estilo e sim um clima que, no entanto, lhes foi sumamente eficaz, porque permitiu à arte deixar seu duplo e estéril papel educador e moralizador para se transformar numa radiante expressão de sentimentos puros nascidos do culto específico das formas e das cores. Esses três símbolos do nosso século confluem na arte como um reflexo constante, embora transfigurados pela personalidade artística dos autores.

A invenção, no nosso século, tentando percorrer novamente todas as etapas da arte dos outros tempos, foi rica e variada. Duas grandes vias, entretanto, se fazem logo notar. A primeira, partindo do impressionismo, pretende atingir um conceito orgânico de arte, após passar pelo expressionismo e pelo surrealismo; a segunda via, partindo do mesmo princípio, procura atingir um conceito inorgânico de arte, após passar

pelo cubismo e ter expressão atual no movimento abstrato. E' este último trajeto da arte moderna que procuraremos estudar. Deixaremos de lado, ou tocaremos somente de leve, nos movimentos que pouco ou nada afetem o nosso objetivo e concentraremos nossa atenção nestas três últimas fases do modernismo.

Para que se fizesse a verdadeira crítica do impressionismo e se situasse, com certeza, sua posição na história das artes plásticas, seria necessário retroceder alguns séculos até os venezianos; notar particularmente Rubens e Watteau e precisar, a partir de David, toda a evolução da pintura francesa até os seus influenciadores mais próximos e até os que, vivos ainda na época da sua gênese, lhe deram contacto e apoio, ligando-o, assim, com a arte eterna, a de todos os tempos. Pois, como a de todo o movimento legítimo, a sua geração não foi espontânea, embora a partir dele a pintura transformada e vivificada adquirisse um novo noine, um nome que fêz fortuna: "arte moderna".

Contudo, tão extensas considerações custariam não o espaço de um artigo mas o de um livro alentado; o que não é o nosso objetivo. Não faremos, tão pouco, a sua história, pois nosso fito é estabelecer a transformação estética que, vinda do impressionismo, permitiu a criação de uma arte abstrata, ou, melhor, não-figurativa.

Entretanto, o impressionismo, produto lógico do meio ambiente, não poderia ser compreendido sem

que relatássemos, ainda que sucintamente, o pensamento e a atmosfera da sua época.

A França, desde o reinado de Luiz XIV, tornara-se o centro da cultura humana. Foi aí que todos os movimentos artísticos do ocidente, a partir do século XVIII, tiveram nascimento. Desde David que os movimentos plásticos, acompanhando o ritmo das demais artes, geravam-se da reação aos seus antecedentes. O neo-classicismo reagira contra a dissolução dos costumes, o gosto do efêmero, o sensualismo coquete do século XVIII. Vivia ainda Boucher quando David empreendeu a reação, tirando do culto dos heróis da antigüidade, da frieza e austeridade dos assuntos, da rigidez das composições e da sobriedade das cores, a razão de ser da sua arte.

Em breve, vitoriosa a Revolução, forças novas solapavam as velhas instituições, os velhos preconceitos. A burguesia em ascensão, substituindo a velha aristocracia — única até então a usufruir os prazeres da arte — tomava consciência dos seus direitos, da sua própria personalidade. No entanto, o artista, flutuando entre o mecenas que sonhava com um passado impossível e o público ainda não habituado com o julgamento estético, era obrigado a se refugiar no seu próprio eu, a descambar para um individualismo de reação. Deste isolamento nasceu o conceito do gênio incompreendido e um certo desprezo mútuo entre o público e o artista.

David ainda vivia quando Delacroix reagiu contra o domínio da grecomania, o culto do estoicismo pessoal, a decadência da côr. Seu aparecimento coin-

ciduiu com o estado geral de espírito que se manifestava em todo o terreno da cultura, com a solidificação das conquistas democráticas contra o absolutismo, a aceitação geral dos direitos do homem e a liberdade de pensamento e de expressão individual; enfim, com a consciência da personalidade, o aparecimento das afirmações da liberdade de criação e o da superioridade desta sobre a imitação. Clima que, desde então, foi imprescindível para o aparecimento de qualquer manifestação de arte.

Delacroix dá, então, livre curso à sua concepção "afetivo-sentimental", da arte exaltando e descrevendo os motivos que lhe são mais caros. No entanto, seu mundo era ainda o de antigamente, seu pensamento voltava-se constantemente para o passado. Se de seus heróis evolava urna poderosa sugestão de "intimidade, espiritualidade, côm, aspiração para o infinito" — como disse Baudelaire — colocava-os, porém, no mundo dos seus mestres. Sua côm poderosa vinha mais de Rubens e dos venezianos do que do mundo que o cercava. E o romantismo que tivera nele a sua mais alta expressão — e com Jean Batiste Corot se transformara numa volta idealista à natureza, — atingia suas últimas conseqüências. Aos poucos chegou-se à exaustão de tanto passado, de tanta alegoria, de tantos guerreiros dourados e divindades mortas, de tantas histórias de livros, de tanta falta do reles cotidiano. Aspirava-se por verdades mais simples, realidades menos remotas.

Embora o público e o Instituto começassem a se acostumar à literatice piegas dos herdeiros ilegítimos

de Delacroix, os jovens artistas abandonavam o romantismo em busca de novos objetivos.

Foi então que Courbet, Millet e Daumier sentiram a necessidade de uma nova concepção.

O aparecimento do realismo coincide com a divulgação das teorias de Proudhon e Lammenais, com o positivismo de Comte, o socialismo de Saint-Simon e o determinismo de Taine. O critério da investigação científica começou, a partir dessa época, a ser fato diário; as descobertas e as invenções suscitavam em todos os interesses pelo mundo que os cercava. Os artistas jovens voltaram, ainda em vida de Delacroix, seus olhos para as criaturas humildes e invocaram os direitos da realidade cotidiana. O mais exaltado deles, Courbet, reagia com todas as forças do seu temperamento exaltado e colocava o homem humilde como centro de toda a criação.

Entretanto, apesar das rugas entre neoclássicos e românticos e entre românticos e realistas, uma só preocupação os atormentava: o motivo. Suas lutas travavam-se principalmente em torno "do que se devia" ou "não se devia" pintar; e não de "como se devia" ou "não devia" pintar. O padrão absoluto era ainda o museu. Desejavam, apenas, transformar o espírito da Academia, não varrê-la, propriamente, do domínio da arte. Seus temas eram, geralmente, pintados de cor segundo esboços tirados do natural, raramente "d'après nature"; sua realidade pertencia mais ao passado do que ao presente, suas cores tinham mais afinidades com as dos mestres antigos do que com as da vida. E, mesmo entre os melhores, como Courbet, reinava

ciduiu com o estado geral de espírito que se manifestava em todo o terreno da cultura, com a solidificação das conquistas democráticas contra o absolutismo, a aceitação geral dos direitos do homem e a liberdade de pensamento e de expressão individual; enfim, com a consciência da personalidade, o aparecimento das afirmações da liberdade de criação e o da superioridade desta sobre a imitação. Clima que, desde então, foi imprescindível para o aparecimento de qualquer manifestação de arte.

Delacroix dá, então, livre curso à sua concepção "afetivo-sentimental", da arte exaltando e descrevendo os motivos que lhe são mais caros. No entanto, seu mundo era ainda o de antigamente, seu pensamento voltava-se constantemente para o passado. Se de seus heróis evolava urna poderosa sugestão de "intimidade, espiritualidade, côm, aspiração para o infinito" — como disse Baudelaire — colocava-os, porém, no mundo dos seus mestres. Sua côm poderosa vinha mais de Rubens e dos venezianos do que do mundo que o cercava. E o romantismo que tivera, nele a sua mais alta expressão — e com Jean Batiste Corot se transformara numa volta idealista à natureza, — atingia suas últimas conseqüências. Aos poucos chegou-se à exaustão de tanto passado, de tanta alegoria, de tantos guerreiros dourados e divindades mortas, de tantas histórias de livros, de tanta falta do reles cotidiano. Aspirava-se por verdades mais simples, realidades menos remotas.

Embora o público e o Instituto começassem a se acostumar à literatice piegas dos herdeiros ilegítimos

de Delacroix, os jovens artistas abandonavam o romantismo em busca de novos objetivos.

Foi então que Courbet, Millet e Daumier sentiram a necessidade de uma nova concepção.

O aparecimento do realismo coincide com a divulgação das teorias de Proudhon e Lammenais, com o positivismo de Comte, o socialismo de Saint-Simon e o determinismo de Taine. O critério da investigação científica começou, a partir dessa época, a ser fato diário; as descobertas e as invenções suscitavam em todos os interesses pelo mundo que os cercava. Os artistas jovens voltaram, ainda em vida de Delacroix, seus olhos para as criaturas humildes e invocaram os direitos da realidade cotidiana. O mais exaltado deles, Courbet, reagia com todas as forças do seu temperamento exaltado e colocava o homem humilde como centro de toda a criação.

Entretanto, apesar das rugas entre neoclássicos e românticos e entre românticos e realistas, uma só preocupação os atormentava: o motivo. Suas lutas travavam-se principalmente em torno "do que se devia" ou "não se devia" pintar; e não de "como se devia" ou "não devia" pintar. O padrão absoluto era ainda o museu. Desejavam, apenas, transformar o espírito da Academia, não varrê-la, propriamente, do domínio da arte. Seus temas eram, geralmente, pintados de cor segundo esboços tirados do natural, raramente "d'après nature"; sua realidade pertencia mais ao passado do que ao presente, suas cores tinham mais afinidades com as dos mestres antigos do que com as da vida. E, mesmo entre os melhores, como Courbet, reinava

além de confusa literatura político-romântica, a ditadura de ferro dos mestres da Itália e da Holanda: Franz Halls, Rembrandt, Rubens e Caravaggio.

Era aos impressionistas que caberia o trabalho de levar o realismo de Courbet e Daumier até as suas últimas conseqüências e subtrair a arte dos preconceitos obsoletos da Academia fundada por Luiz XIV.

Fazendo um parêntese, desejamos esclarecer que o impressionismo, na sua forma doutrinária pura, foi, tão só, praticado por poucos e, a maioria destes, no seu período aureo: 1873-1876. Entre os seus próprios h́k-toriadores há divergências quanto à inclusão de um ou outro nome. No entanto, três artistas a êle se ligam profundamente e deles partiu o impulso inicial: Monet, Pissaro e Sisley. Apesar disso, não foi somente o fim do século passado que teve marcantes influências do impressionismo, pois a arte do nosso século também muito lhe deve. "Não é exagero afirmar — disse André Lhote, que, na hora atual, a despeito das inúmeras revoluções estéticas, a maioria dos nossos artistas continua impressionista pelo espírito, embora nenhum deles pratique o metier impressionista".

Desta maneira, o impressionismo — que paradoxalmente encerra em si a última investida do realismo e os fundamentos de uma concepção de arte inteiramente nova — deve ter necessariamente, e o tem, as três constantes da arte moderna de que há pouco falamos.

O que inventaram, pois, os impressionistas? Qual o coeficiente de liberdade de criação que eles trouxeram para a arte? Onde se percebe a sua inquietação?

Para podermos responder a essas perguntas devemos levar em conta que o fundamento da escola impressionista se acha na importância que esta deu à sensação, à primeira emoção recebida pelo artista e transformada pelo seu temperamento. "Arte é uma parte da natureza vista através de um temperamento", eis a famosa definição de Zola que se enquadra perfeitamente na concepção impressionista. Para o pintor impressionista a natureza deixava de ser um cosmo, um reflexo direto do mundo intelectual; passava a ser um ponto de vista, um fragmento do mundo real que era expresso e recriado segundo o temperamento do artista e segundo a sensação do momento.

Esta estética da inspiração personalista representava, na realidade, um fermento para a invenção e para a liberdade de criação ao afirmar sua fé nos direitos do subjetivo e, mais ainda, abria as portas a novas e inquietas idéias que foram imediatamente modificadas segundo as necessidades dos diferentes temperamentos artísticos.

A par dessa revolução moral os impressionistas trouxeram uma revolução técnica.

Ao levarem seus cavaletes para o ar livre, lenta e intuitivamente sentiram o jogo sutil e caprichoso da luz, tomaram consciência do poder emotivo e da importância da atmosfera e apreenderam a simplicidade dos aspectos da natureza. Se por um lado se dedicavam, com tenaz empenho, a pintar os aspectos da realidade, num furor objetivista que excedia ao do próprio realismo; por outro lado criaram uma nova técnica que rejuvenesceu o espírito da pintura, e rea-

giram contra o próprio realismo ao menosprezarem os motivos literários ou políticos e ao negarem importância ao assunto. O senso inventivo desses artistas levou-os a decompor os tons naturais numa mescla ótica que lhes permitiu elevar ao máximo a intensidade e a vibração da luz e a pintar paisagens que, pela primeira vez na história da arte, pareciam verdadeiramente iluminadas pelo sol. E, sob a influência da luz solar, simplificaram suas palhetas às cores mais próximas do espectro solar representadas pelas três cores fundamentais e suas complementares, isto é, o vermelho com a sua complementar que é o verde, o amarelo com a sua complementar que é o violeta e o azul com a sua complementar que é o laranja. O sentido inventivo da sua técnica poder-se-ia resumir, segundo André Lhote, no emprego da seguinte regra: "para representar a luz usavam a cor laranja, na sombra empregavam o azul, a meia tinta era feita por meio de passagens que iam do vermelho ao violeta e do violeta ao azul". A isso chegaram, desejamos acentuar, não para seguir uma teoria, mas em razão da sua própria experiência da realidade.

Com esta regra, aparentemente simples mas que na realidade permitia, e ao mesmo tempo exigia uma série de soluções, os impressionistas substituirán! a antiga técnica do claro-escuro, do "degradé" que colocava um marron-alaranjado na luz, um marron-betuminoso na sombra e representava os meios-tons por intermédio de cinzas frias. O emprego das complementares lhes permitiu pintar com muito mais brilho

e vibração do que os mestres de antigamente, devido à inclusão de cores intensas, tanto na luz como na sombra.

Em breve, porém, passado o período heroico, que foi de 1870 a 1880, o impressionismo desvendava seus limites devido à pobreza da sua estética. Tornando por realidade plástica a ilusão ótica e tendo por certo que a cada nova mudança da luz solar deveria corresponder uma nova pintura, transformaram a luz de elemento físico em princípio de estilo. Era a luz que deformava os objetos, dissolvia as formas e a construção das telas na atmosfera. Ao culto acadêmico do desenho os impressionistas opunham o culto desmedido da luz.

O fato de entregar ao acaso da sensação individual todo o trabalho de organizar um quadro ameaçava levar a arte a urna nova fórmula, a um novo academismo; assim como limitava a pintura no seu papel de sugerir o absoluto da natureza.

A obra de arte deixava de ser para o artista uma concepção do mundo, um reflexo organizado do universo, um cosmos, para ser um fragmento, um ponto de vista, "uma parte da natureza expressa através de um temperamento".

Esgotado o entusiasmo das primeiras descobertas, triunfante o impressionismo depois de uma luta heróica contra tudo e contra todos, era êle relegado pela maioria dos seus adeptos. No entanto, foi apoiando-se nas suas conquistas que se processou a reação.

Cezanne, o mais fecundo criador do século XIX, tentou "fazer do impressionismo uma pintura sólida como a dos museus", conforme as suas próprias pala-

vras; isto é, desejava restituir à pintura o sentido construtivo da forma segundo os moldes clássicos sem destruir a beleza e a intensidade dos acordos cromáticos criados pelos impressionistas; e, além disso, procurou submeter o motivo a um ritmo universal que equivallesse plasticamente ao antigo conceito do absoluto da natureza. Os elementos de uma paisagem — as árvores, casas, montanhas, a luz, a sombra, etc. — foram por êle desembaraçados do seu caráter particular e anedótico, deixando de ser tal qual nossos olhos os vêem numa visão fugidia, para serem tal qual nosso intelecto os imagina numa visão eterna. (*Fig. 1*). O mundo físico era, para o mestre de Aix, o símbolo do mundo espiritual e a arte novamente passava a ser "coisa mental". Toda a sua possante imaginação foi dedicada à apreensão dos aspectos eternos da natureza. Seu gosto pela disciplina construtiva, sua cultura consciente permitiram-lhe conciliar a visão impressionista com a dos grandes clássicos ao harmonizar a luz ao tom local. Procurando com exatidão as passagens luminosas e tratando cuidadosamente cada pedaço de tela, simplificando-se e economizando-se, Cezanne chegou a uma genial arte de análise, cujas deformações plásticas, tratadas com paciência e objetivo certo, deram estabilidade às suas construções.

Ao substituir a perspectiva aérea pela perspectiva dos contrastes simultâneos, Cezanne, além de anunciar o cubismo, aproveitava todos os vazios da tela e ganhava o máximo de intensidade colorida e de modulação da côr (*Fig. 1*). Assim, pois, a terceira dimensão não

mais passou a ser imitada, mas sugerida pelas cores que se repelem e se atraem, sem se degradarem. Plano por plano era, então, situado no espaço com a inclusão de novas cores — ora complementares, colocadas lado a lado, ora passagens de tons reduzidas a meros filetes de côr idêntica mas mais intensa que a do plano subsequente. Estas novas cores incluídas no plano davam ao conjunto riqueza infinita.

Jamais se havia pintado com tanta ordem, com tanto equilíbrio, com tanto senso plástico, com tanta consciência do que é pintura. O gênio de Cezanne cobre todo este século; já se disse, e com razão, que de cada centímetro quadrado das suas telas nasceu uma nova escola, pois dele descendem os Nábis, os Fauves, os Neo humanistas, os Puristas, os Cubistas, além de incalculável número de pintores independentes.

Esta volta aos princípios clássicos, esta pesquisa do absoluto que havia em Cezanne foram perfeitamente compreendidas pela geração seguinte e, coube ao Cubismo levá-las até às suas últimas conseqüências.

* * *

O Cubismo, cujas primeiras manifestações se podem situar em 1907, nasceu da dupla reação contra o então redundante e prolixo impressionismo e contra a estética desordenada e decorativa dos Fauves, que fundavam sua arte no culto sensual e romântico da côr. Tendo por base as descobertas de Cezanne, os princípios da arte negra e o culto da disciplina construtiva

das artes pré-renascentistas, o Cubismo iniciou um novo ataque à natureza. Era, ao mesmo tempo, uma estética construtiva e destrutiva. Destruía a ilusão do espaço e os últimos vestígios do motivo e construía o quadro sôbre uma ordem arquitetônica, isto é, sôbre o princípio de que a forma pura, o quadro em si têm poder de sugerir emoções da mesma qualidade e intensidade que a pintura de motivo. Não se tratava, apenas, de negar a importância do motivo e sim de afirmar a predominância da forma sôbre o conteúdo, de criar um "objeto" essencialmente novo, independente da representação imitativa. Para eles, pintar significava criar uma "geometria lírica" que, pela sua pureza e sentido construtivo, tinha grandes afinidades com o sentido clássico da composição.

No início, a fim de fugirem ao furor colorido dos Fauves que se entregavam a perigosas estilizações, e para fugirem também da técnica impressionista que dissolvia as formas na atmosfera e dissociava a composição das telas, os cubistas concentraram seus esforços sôbre a linha e a silhueta pura dos objetos. Partiram, nessa primeira fase da análise sutil dos seus meios, empobrecer-se voluntariamente de côr, e submeteram a sensação, a emoção romântica dos impressionistas e fauves, à ditadura da regra. "Amo a regra que corrige a emoção" — disse Braque, um dos mais ilustres representantes do movimento. Esta foi a fase do Cubismo analítico.

Com o fito de mostrar Simultaneamente os diversos lados de um objeto e lhes dar uma visão integral, os

cubistas tiveram que eliminar inteiramente a perspectiva linear, processo que consiste em eleger um dos aspectos do objeto como sendo o principal, enquanto que os outros aspectos ou são eliminados ou diminuídos. Levaram, assim, ao máximo o processo empregado por Cezanne que consistia em multiplicar os ângulos de visão de um objeto (Fig. 1). Os planos eram rebatidos segundo os princípios da geometria descritiva — geometria que consiste em descrever, em duas dimensões, através de épuras, as três dimensões de um corpo. Desta maneira, os objetos apareciam cortados em diversas partes, e uma dessas era reduzida à sua forma mais simples. As demais partes do objeto eram justapostas como projeções da primeira.

Evidentemente, após esta transformação, o objeto torna-se praticamente irreconhecível e necessitava-se de uma interpretação para reconstituí-lo, tornando-se o quadro um objeto em si, inteiramente desligado do motivo inicial. No entanto, devido à organização racional da tela, cujos elementos eram perfeitamente solidários uns com os outros, devido, também, à organização sintética e geométrica dos quadros, os cubistas se aproximaram da tradição antiga, para a qual uma obra de arte é, antes de tudo, um produto da harmonia abstrata da composição e dos valores intelectuais.

Esta pesquisa da linha construtiva, a que os cubistas chamaram de pesquisa da quarta dimensão, foi, antes de tudo, pretexto mais para sábias deformações e depurações, do que para considerações de ordem teórica. A linha normal dos objetos, ao se romper e ao se

separar da côr local (côr própria do objeto), criava um sistema agradável de linhas, planos e cores que se interpenetravam e separavam tal qual ponto e contra-ponto numa fuga de Bach.

Depois dessa primeira fase analítica, o cubismo evoluiu para uma fase sintética, na qual era feita a união de todas as descobertas da primeira fase. A côr antes limitada a tons neutros, voltou a imperar e, aos poucos, entre os motivos de inspiração do artista, apareceu a figura humana. Na fase analítica os artistas haviam intencionalmente limitado seus motivos a objetos plasticamente pobres — naturezas-mortas, garrafas, cachimbos, copos, etc. — na fase sintética, deixaram que os mais diversos motivos entrassem na tela e sofressem as deformações plásticas da fase analítica.

Entretanto, uma ala independente do movimento levou até o fim as intenções abstratas do cubismo analítico, acabando por destruir, inteiramente, qualquer reminiscência do cotidiano, dos objetos que formam o nosso mundo visual. Os artistas dessa escola moderna varreram das suas telas qualquer forma associativa da realidade e deixaram à côr pura e intensa o cuidado de organizar superfícies dinâmicas. Era tão só a côr que deveria provocar emoções e sugerir, pelo contraste, movimentação e vida orgânica. Este movimento moderno, a que se chamou de "orfismo", (*Fig. 2*) representou um passo decisivo na criação do futurismo que aplicou a idéia de dinamismo plástico aos objetos e seres reais, e serviu também de base ao não-figurativismo moderno,

ao chamado abstracionismo, que se recusa sistemática e voluntariamente a introduzir na obra de arte qualquer reminiscência das formas da natureza.

* * *

O abstracionismo, como os demais movimentos modernos, traz paradoxalmente, em si, os germens de novas descobertas e os de novas buscas no passado. Na realidade, o conceito do valor abstrato da forma, na obra de arte, não é de hoje. Sempre se soube que a qualidade artística de uma obra reside na harmonia dos seus valores abstratos, isto é, na unidade estilística que é traduzida pelo ritmo coerente e uniforme das suas linhas e cores. A consciência de que um belo assunto ou um belo nu não fazem uma pintura bela vem de séculos, e aí está a arte de um Mathias Grunewald, de um Bosch, de um Donatelo e de tantos outros grandes artistas para prová-lo. No entanto, devido à aplicação de certos ritmos, de certos elementos específicos, estes valores abstratos podem traduzir uma concepção *orgânica* ou uma *concepção inorgânica* de arte.

A grande contribuição do abstracionismo — sua grande invenção, poderíamos dizer — foi pôr novamente em foco o problema do inorgânico na arte, problema que já fora abordado pela arte de outros tempos, mas que faltava ser novamente estudado à luz das idéias modernas

Ao movimento chamado de abstrato, erroneamente se costuma opor o figurativo, nome genérico que se deu às demais manifestações de arte. De um lado temos,

assim, uma arte que não recorre, como meio de expressão, aos seres e objetos do nosso mundo cotidiano e que procura evocar emoções somente por intermédio da percepção das formas e cores; do outro lado temos toda a arte que teve e tem por veículo figuras e coisas reais, as quais, mesmo quando deformadas, têm por fim provocar emoções por intermédio de associações mentais. Nesta classificação o figurativismo enfaixa todas as etapas representativas da arte, sendo colocadas sob o mesmo rótulo as artes egípcia, grega, medieval, renascentista e movimentos modernos, como o impressionismo, expressionismo, fauvismo e surrealismo; enquanto que o abstracionismo engloba as artes que excluam qualquer aparência da realidade exterior, tais como a pré-histórica, o período geométrico grego e o movimento abstrato, desde Kandinsky até Mondrian. Tão errônea generalização, baseada apenas na ausência ou presença do motivo, provocou as mais sérias confusões. Gerou-se daí uma querela conteudista, pois, tal qual no século XIX, discute-se hoje sobre "o que se deve" ou "não se deve" pintar, se a arte deve, ou não, representar os aspectos reais da natureza. A intromissão da realidade na arte, questão já superada pelos primeiros cubistas e pelos orfistas, tende a vir novamente à tona. Se o movimento abstrato, a que preferimos doravante chamar de não-figurativo — se limitasse, somente, a abordar este problema, nada teria trazido de novo e de inventivo e teria perdido, assim, seu sentido mais evidente de modernidade.

Que é realidade? A realidade é, antes de tudo, subjetiva. Independe inteiramente dos aspectos objeti-

vos da natureza e condiciona-se, tão só, ao temperamento do artista. A realidade de Rembrandt é tão diferente da realidade de Giotto quanto a realidade da física o é da realidade da geometria. Um núcleo atômico é uma realidade visual para o cientista que o vê num microscópio para os demais é uma realidade intelectual; para o homem do século XVII seria uma irrealdade. Basear uma polémica na importância da realidade visual seria baseá-la num indefinível.

Que por intermédio da forma pura, isto é, das linhas e cores ordenadas segundo um ritmo peculiar, se pode transmitir emoção, é coisa mais do que evidente. É por meio desses elementos que a arquitetura — arte plástica por excelência — nos sugere, com toda plenitude, a maneira de sentir do arquiteto-artista, sua idéia do mundo e da vida e o feitiço espiritual da sua época. Dizer-se que, pela sua própria constituição, a arquitetura é uma arte essencialmente não-figurativa e que a pintura e a escultura não o são, é fugir do problema; pois não se trata aqui de saber se a arquitetura é ou não uma arte figurativa e sim de provar que linhas, cores, planos e sombras podem transmitir emoção. E qualquer monumento arquitetônico nos prova isto exuberantemente.

Desta maneira, achamos que o problema está mais colocado se o encararmos pelo aspecto da realidade ou do poder emotivo da forma. Por isso propomos que seja substituída a antítese figurativo-abstrata por duas outras que, a nosso ver, definem melhor a questão.

A primeira delas terá por base a diferença, de ordem realista, existente entre uma arte figurativa e

outra não figurativa. E' de ordem realista visto que a dissemelhança entre as duas se caracteriza pela maior ou menor relação existente com a realidade cotidiana, isto é, pela presença ou ausência dos seres e coisas que formam o nosso mundo habitual. Esta diferença é, tão só, de grau e não de gênero, e mais aparente do que efetiva.

A Segunda antítese será de ordem estilística, isto é, de ordem formal, e é representada pelo binômio orgânico-inorgânico, ou, se quiserem, orgânico-abstrato. E' de ordem estilística porque representa não mais dois aspectos de uma fictícia realidade e sim dois polos da própria concepção artística que se definem num estilo coerente. O orgânico, definindo uma concepção vital do mundo e da arte, traz em si todos os símbolos do organismo vivo; quer dizer, traz em si a inquietação, a ação, o movimento, a evolução e a idéia do perecível, que é a sua conseqüência; é por intermédio dessa concepção que o homem expressa o efêmero da sua vida, o seu destino trágico e incerto, o seu drama interior. O inorgânico, por sua vez, traz em si os símbolos da ausência de vida, isto é, a ausência da ação, o equilíbrio estável, a imobilidade completa; é por intermédio dessa concepção que o homem expressa seu desejo de eternidade e de absoluto e a certeza do infinito, certeza daquilo que não tem fim nem princípio e que, para o seu intellecto, parece parado no tempo e no espaço.

Entre estes dois polos, uma série de cambiantes podem dar-se. O orgânico tem sua expressão extrema em certas artes barrocas, nas quais a tensão das forças parece desequilibrar a composição e elevar, por isso,

a o máximo de intensidade e de inquietação a vida que encerra as formas; por sua vez, a terceira dimensão acentuada por todos os meios, atua como um poderoso elemento criador de novas tensões e movimentos.

O inorgânico, por sua vez, tem sua expressão extrema em certas artes primitivas, como, por exemplo, na arte egípcia, e no movimento não-figurativo chamado de "concretismo", nos quais a ausência de tensão, o equilíbrio evidente das massas e o emprego de certos elementos formais, reduzem ao máximo qualquer "élan" vital (Fig. 3).

Esses elementos formais, de que agora falamos, são os símbolos, os equivalentes plásticos de uma concepção inorgânica de arte. Isto é, de uma arte que tem por fito sugerir, não a matéria viva que se movimenta, evolui e perece, e sim a matéria inerte que é imóvel e eterna; de uma arte que representa, como já dissemos, um conceito eterno do mundo e que busca sempre a expressão do absoluto.

Sabemos que as linhas e as cores têm uma expressão intelectual, o que significa dizer que certas linhas e certas cores equivalem a determinados estados de alma. E' comum nos referirmos a cores alegres, a tons tristes e a linhas angustiadas. Desta maneira as artes inorgânicas acham sua expressão plástica em determinados elementos que independem do caráter figurativo da obra. Poderíamos classificar, sucintamente, os elementos que predominam numa arte inorgânica, como sendo :

1) Ausência de movimento — pois o movimento traduz sempre a presença da vida;

2) Ausência da terceira dimensão e, principalmente, da ação dinâmica que se expressa em profundidade — pois a ilusão da profundidade nos traz a idéia da realidade imediata;

3) Predominância *das* linhas retas sôbre as curvas e das figuras geométricas simples sôbre as figuras indefinidas — pois a linha reta, linha inorgânica por excelência, satisfaz, pelo seu caráter preciso e abstrato, o nosso sentimento de imobilidade e de tranqüilidade;

4) Ausência dos contrastes violentos de claro-escuro que movimentam o tom e que sugerem o indefinido, sentimento contrário ao nosso senso inorgânico que se compraz no definido e no absoluto;

5) Uso das cores chapadas, que limitam ao mínimo os efeitos de perspectiva aérea e excluem a sensação de atmosfera e, portanto, do mundo real e orgânico.

Vemos, assim, que nenhum desses cinco quesitos diz respeito à existência da figura ou exige peremptoriamente a sua ausência. Realmente, encontramos diversas etapas da história em que dominou uma concepção inorgânica de arte, como, por exemplo, é o caso da arte egípcia (Fig. 4). Por outro lado, poderemos constatar a existência de artes, seja no passado seja no presente, que, apesar de serem não-figurativas, têm sentido orgânico. Enquadram-se neste caso a arte árabe, certas ornamentações medievais e inúmeras pinturas de Paul Klee, Kandinsky e outros modernos.

Desta última exposição podemos tirar uma conclusão imediata: é a de que tanto o fenômeno inorgânico como o não-figurativo não se limitam ao nosso tem-



Fig. i — Natureza morta — Pau Cezanne.

Enquanto que uma tela de Monet é um brilhante espetáculo rior, uma tela de Cezanne é uma profunda meditação interior. No como os diversos elementos que compõem esta obra foram pintados diferentes pontos de fuga. A tábua da mesa, por exemplo, sofreu lenta deformação da horizontal para que se pudessem ver todos o» < tos que se acham sôbre ela.

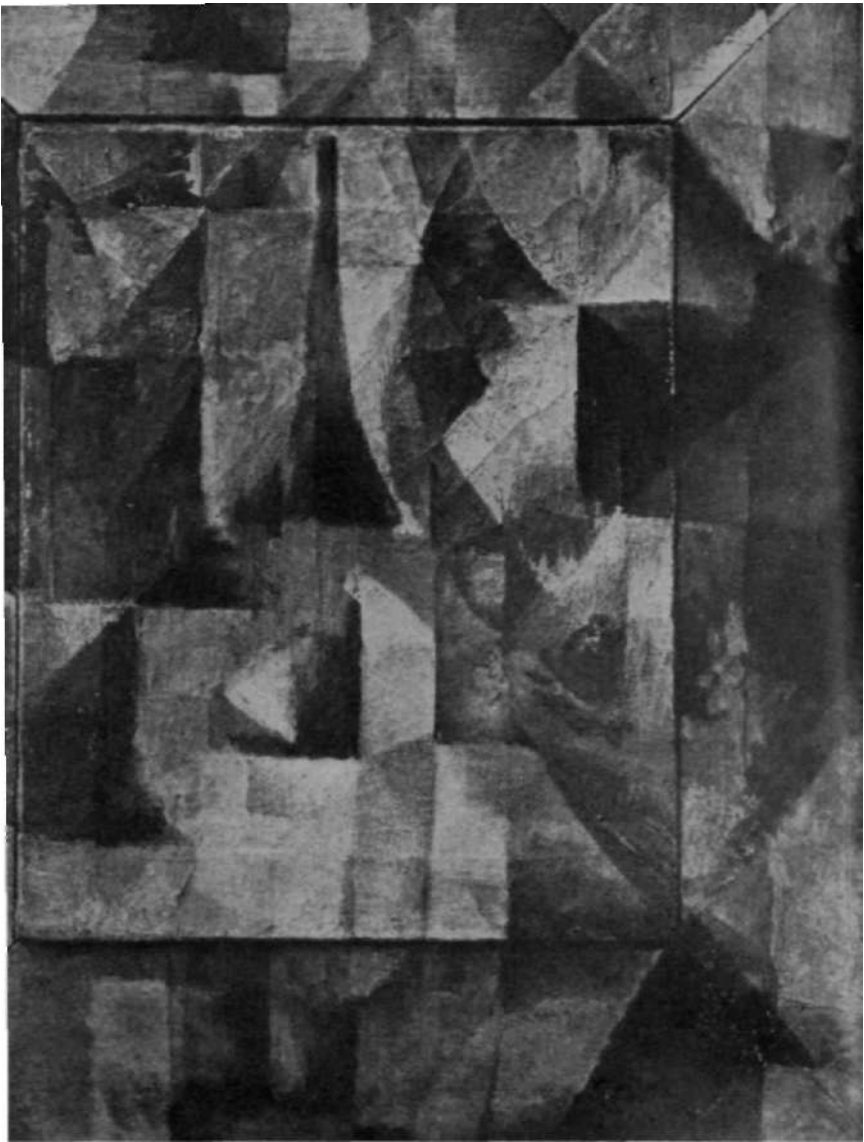


Fig. 2 — As janelas — Robert Delaunay.

Nesta tela Orfista o motivo de tal maneira desapareceu que a poderíamos chamar de abstrata. Os "deslocamentos" usados pelos cubistas continuam, embora aí côr volte a reinar, intensa e pura.

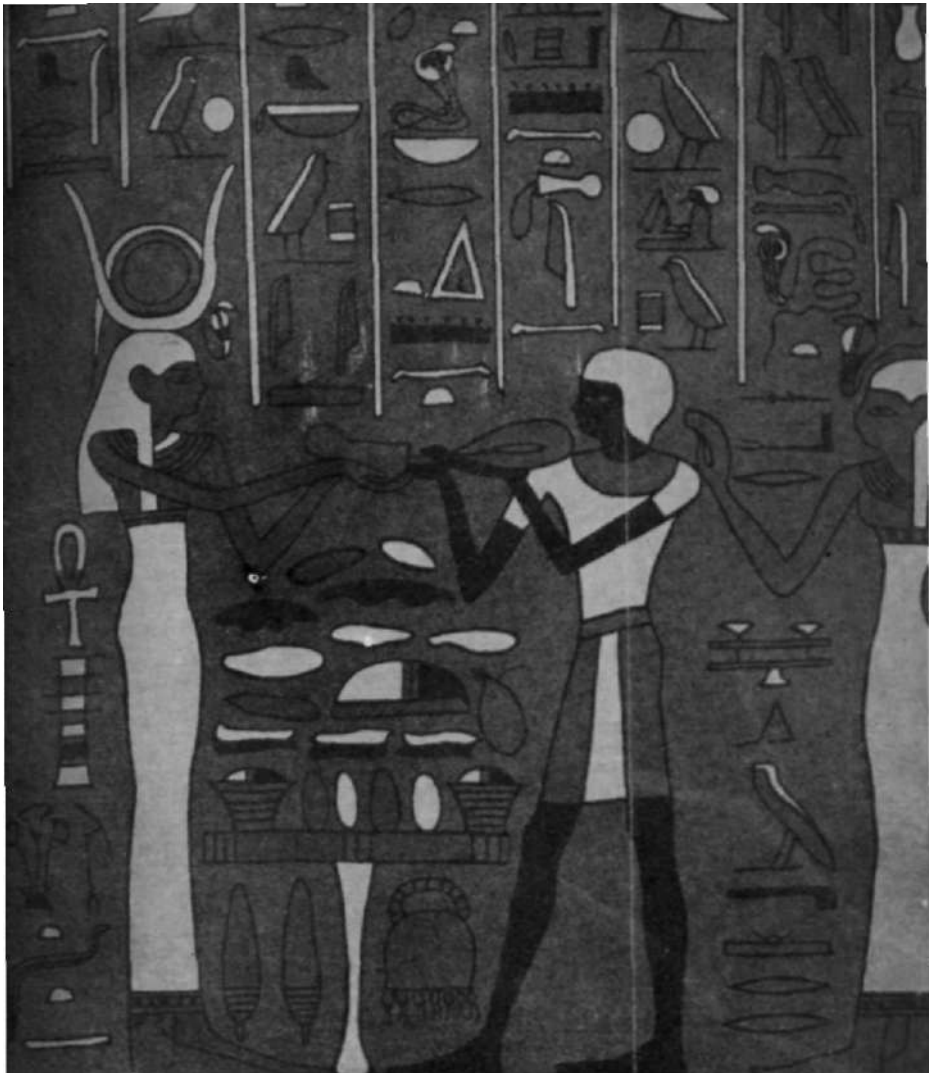


Figura 3 — Pintura do sarcófago da múmia de Amenhotep — 18ª Dinastia.

Nesta pintura egípcia tudo é imóvel e eterno. As figuras, com seu ar hierático, nos sugerem imutabilidade e monumentalidade. A cor é chapada e abstrata, a fim de tirar qualquer idéia de profundidade de atmosfera. Todos os elementos que a compõem podem ser inscritos em figuras geométricas simples.

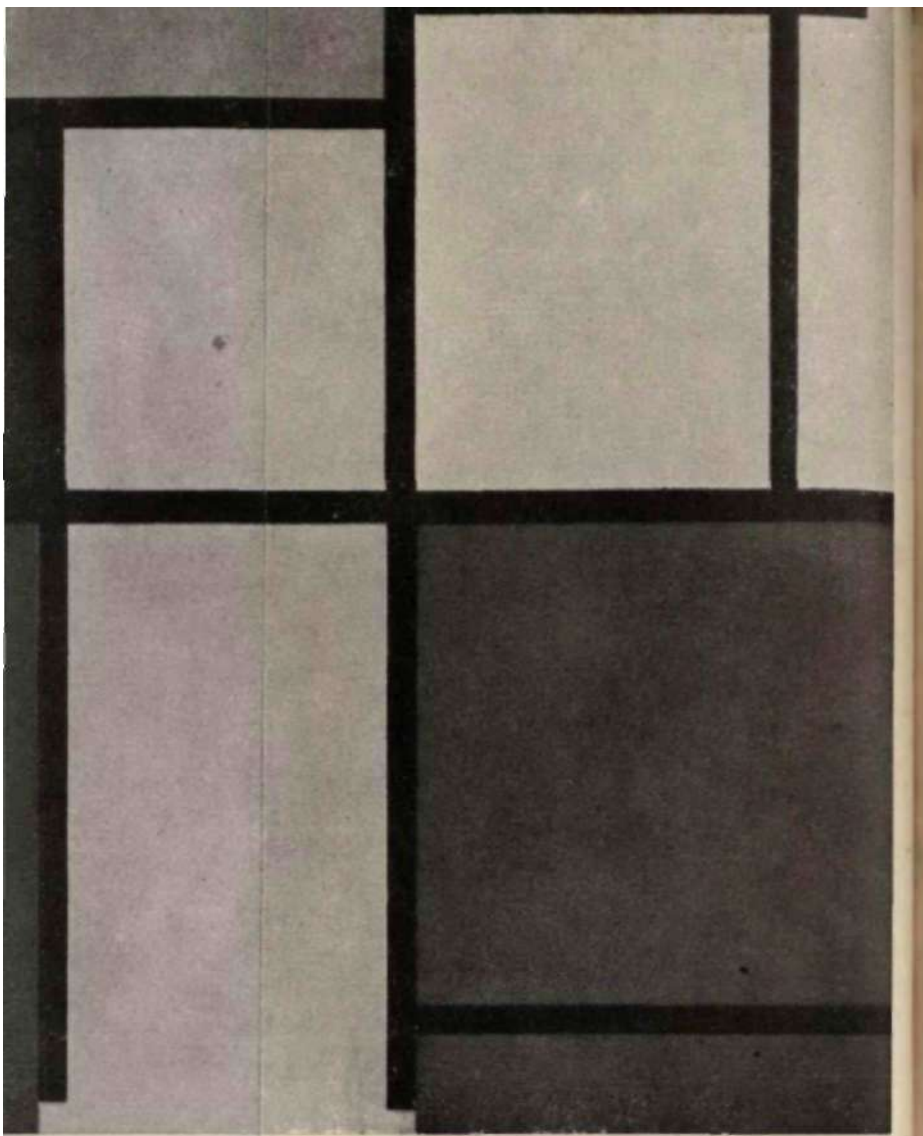


Fig. 4 — Composição — Piet Mondrian.

Nesta tela o conceito do inorgânico é levado ao extremo. A linha é geométrica e morta, sem expressão e movimento; as cores chapadas e os traços negros eliminam inteiramente qualquer sugestão de profundidade. Seu sentido artístico reside justamente nesta ausência de vida orgânica.

pò, nao se restringem apenas à arte moderna, mas são *fenômenos constantes* da história da arte. Representam, como já dissemos, duas concepções diferentes do mundo, ambas legítimas e ambas frutos do espírito humano, ambas, portanto, com o seu conteúdo humano e a sua justificativa social. O papel da arte moderna foi, tão só, o de acirrar o problema e tentar, mais uma vez, resolver a questão auxiliada pelo seu caráter inventivo, pelo seu senso de liberdade criadora e pelo seu espírito inquieto: as três constantes da arte moderna.

Não se poderá lançar sobre a arte não-figurativa, tanto a orgânica quanto a inorgânica, a pecha de fugir à realidade humana, pois ela traz em si, como a arte de todas as épocas, as cicatrizes e os anseios do mundo agitado em que vive. E se ela se recusa a imitar a realidade, nada mais faz do que reafirmar o princípio eterno que regeu todas as artes, princípio que diz ser a arte sinônimo de criação.

"A arte — escreveu André Gide — nasce por excesso, por pressão da super-abundância. Começa no momento em que viver não é mais suficiente para exprimir a vida".

ARTE, ABSTRAÇÃO FORMAL

TODOS pretendem conhecer e criticar as artes plásticas à primeira vista, ignorando, porém, que elas, como todas as manifestações do poder criador do homem, necessitam de prática constante e de uma apreensão consciente dos seus meios e dos seus fins. A obra de arte, produto superior e intelectual do espírito humano, pensam todos devassá-la, sem jamais lhe indagar a linguagem ou raciocinar sobre suas limitações e infinitos. Num quadro ou numa escultura a maioria não vai além do conteúdo imediato e exterior, do motivo, do conceito literário, de ponderações e sentimentos completamente alheios à obra de arte. Tomam por tradição intransponível a Renascença Italiana (como se houvesse uma única tradição), formam um padrão de beleza física inexistente, interessam-se apenas pela maneira mais ou menos feliz com que o artista restitui ao espectador sua visão pessoal e objetiva do mundo. O "belo" e o "feio" são, para eles, o "belo" e o "feio" da natureza, a qual são incapazes de suplantar. Desconhecem, assim, o que já dizia Kant em pleno século XVIII: "A beleza artística não é uma coisa bela mas a bela representação de uma coisa."

E, nesta fúria imitativa, vão até os detalhes mais ilustrativos e literários: desejam que sejam descritas e anotadas todas as rugas de uma face, todas as dobras de uma vestimenta, sem indagarem sequer se o objetivo do artista, o espírito da época e o conteúdo da obra assim o permitem.

Tem a maioria, por meta principal do artista, catalogar os aspectos superficiais da natureza, jamais criar ou servir-se do "motivo" como excitante da fantasia. Falam, é verdade, no poder criador do artista, mas limitam-no a descrever servilmente, quando muito habilmente, o que há muito em si a natureza já criou.

Não antecipemos, porém, as relações do artista com a natureza, e as da arte com a habilidade. Falaremos mais tarde, quando abordarmos tais problemas em particular,

Desejamos notar, porém, que uma nova apuração de valores — devida a um critério mais seguro, à completa eliminação de preconceitos sobre o belo, ao progresso da arte e ao predomínio do conteúdo sobre a forma — fêz ressuscitar artes e artistas até então relegados ao cuidado do arqueologista e do historiador. Foi assim, por exemplo, que as artes bizantina, japonesa, sumeriana e artistas como Cimabue, Margaritone e El Greco, ocuparam os lugares que lhes eram devidos ao lado dos renascentistas. Com este novo critério sobraram apenas os acadêmicos, isto é, os que usando processos e fórmulas para tudo fazer, imitavam, por meio de uma habilidade secundária, seja os aspectos superficiais da natureza seja a maneira exterior dos

mestres. Nesta categoria foram então incluídos não só os que servilmente copiavam Rafael mas também os que servilmente copiam Picasso.

* • *

Ao abrirmos a história da arte, fatos aparentemente inexplicáveis desafiam o nosso raciocínio. Aos olhos do espectador menos avisado, mas livre de preconceitos e de lugares comuns, ressaltam imeditamente períodos e estilos artísticos que, à primeira vista, se contradizem fundamentalmente. A arte grega do século IV A.C., a arte medieval, a dos primitivos italianos, a da Renascença, a dos Países-Baixos, o Romantismo Francês — isto para falarmos apenas em alguns aspectos e com exclusão deliberada da arte moderna — todas elas, enfim, parecem desafiar, no seu heteroclitismo, qualquer tentativa de unidade. Aparentemente, uma obra de estatuária grega — concebida dentro de um ideal de beleza corpórea e objetiva, gerada pelo ritmo harmonioso das linhas em profunda conexão com o claro pensamento helênico e realizada tendo por medida a escala humana — nega categoricamente uma obra da idade média voltada para o belo subjetivo, de aspiração mística para o infinito, alheia completamente ao culto da beleza física e construída sob uma medida sobrenatural. No entanto, tanto numa quanto noutra, o espectador sente o puro palpitar da vida, a grandeza de um sentimento cósmico que emana das suas formas criadas pelo poder inventivo do artista.

Sentimo-nos, enfim, em ambos os casos, em presença de uma verdadeira obra de arte.

Uma conclusão então se impõe. Deve haver necessariamente um denominador comum que permita ao estete explicar e enquadrar fenômenos tão diversos, reduzindo-os à unidade. Pois se o fenômeno estético se acha indissolúvelmente ligado ao homem, às suas paixões, desejos e aspirações, e o homem, como unidade absoluta, é o mesmo desde tempos imemoriais, a arte necessariamente é uma só; isto é, seus princípios fundamentais e seus fins devem ser imutáveis e eternos.

Se ainda hoje nos comovemos com os feitos dos heróis de Homero, se suas paixões até agora fazem percutir um caloroso sentimento de humanidade e poesia, é porque a verdade de Homero ainda é verdade para nós, e isto sem que seja necessário da nossa parte qualquer conhecimento mitológico ou histórico, e mesmo sabendo que seus deuses há muito morreram, ou melhor, jamais existiram.

Vemos, assim, que a arte fica fora de quaisquer cogitações históricas ou mitológicas, o que significa que no julgamento da obra de arte não entram considerações conteudistas. Desta maneira, para que seja resolvido o problema, é necessário que se ataque o ponto fundamental da questão; é necessário que se tenha, enfim, uma definição da arte. E' necessário, pois, que se pergunte :

— Que é a arte?

e, mais tarde, acrescentaremos a esta pergunta :

— E qual o seu fim?

Como o nosso caso é o das artes plásticas é por este lado que enfrentaremos a questão e delas virão os nossos exemplos. No entanto, a estética não enfeixa somente as artes plásticas, e o que é válido para estas também o é para as demais. A natureza funciona em perfeita harmonia atingindo em seu todo perfeita unidade. Se, por acaso, um só dos nossos argumentos fosse desmentido, seja pela matemática, seja pela física, seja, enfim, por qualquer outra atividade do espírito tornada ciência exata — e se se conseguisse provar a imutabilidade desta ciência — a razão estaria certamente com esta e não conosco. A arte, produto do homem, não só como fator individual mas também como célula de um organismo social, deve necessariamente adaptar-se ao quadro geral das atividades humanas em tudo o que não seja negação de si mesma.

Mas voltemos à primeira pergunta: Que é a arte?

Transpondo para as artes plásticas o método empregado por Benedetto Croce para a poesia e tomando ao acaso um quadro de um mestre famoso, por exemplo, uma das Madonas de Rafael, vamos que se acham contidos na tela dois elementos essenciais.

Primeiro, um conjunto de imagens, de formas expressas pelas linhas e pelas cores;

Segundo, um sentimento puro que domina toda a tela gerado pelo ritmo harmonioso das linhas e das cores e que "pertence tanto ao artista quanto a nós" (Croce). Um sentimento de sensível poesia despido completamente de quaisquer considerações utilitárias, religiosas ou morais, repercutindo principalmente como

emoção essencial, isto é, como emoção pura e absoluta contida no fundo existencial de todo o ser humano, seja este sábio ou ignorante, religioso ou ateu, moral ou imoral.

Desta maneira, tomando emprestado a Benedetto Croce sua famosa definição, concluímos que a "arte é um sentimento contemplado", ou seja, "intuição formal pura da representação", visto que se acha pura de qualquer referência histórica, mitológica ou realista quanto à realidade ou não das imagens representadas.

No entanto, sentimento e imagem não se acham aí em oposição; mas realizam absoluta identidade, não podem ser desligados um do outro. Assim como "a alma só é alma quando corpo e o pensamento só o é quando ação, o sentimento não pode subsistir sem a imagem e esta sem o sentimento. . . Não podem ser separadamente qualificados de artísticos, porque é somente a sua relação que é artística, isto é, a sua unidade, a unidade concreta e viva da sua síntese a priori formada pelo sentimento e a imagem na intuição. O sentimento sem a imagem é cego; a imagem sem o sentimento é vazia" (Croce).

Com esta concepção, aliada a outra que extinguiu a velha oposição entre o romantismo e o classicismo — exprimindo aquele como tendendo para o sentimento e este, o classicismo, para a representação e identificando a presença de ambos em todas as obras de arte — Croce superou a interminável querela entre conteudistas e formalistas.

•Mas não iremos fazer aqui a história da estética.

Como dissemos, sentimento e imagem — forma e conteúdo — realizam absoluta identidade. E' a forma, entretanto, que determina o conteúdo, a qualidade e a intensidade da emoção representada, e se o artista, no ato intuitivo da criação, percebe ao mesmo tempo a forma e o conteúdo — isto é, o sentimento e a imagem adequada a representá-lo — pensa, porém, por meio de símbolos formais. E são esses símbolos formais que, uma vez fixados na obra de arte pela intuição e dirigidos no sentido de um determinado ritmo formal, restituem ao espectador a primeira emoção pura e lírica do artista. Na realidade, como disse Hebbel: "a forma é o conteúdo supremo". E' a forma que torna sensível — por intermédio da percepção e da associação — o sentimento, embora seja impossível separá-la do sentimento.

Artista é, pois, aquele que, possuindo o sentimento do universal, projeta-o, ao mesmo tempo, numa imagem formal e é esta imagem — só esta imagem — que, cristalizando o pensamento do artista, gera a verdade de um conteúdo. Esta verdade fixa-se na obra de arte por meio do equilíbrio pré-estabelecido das linhas e cores ordenadas segundo um ritmo harmonioso e coerente. Em resumo, a verdade de um conteúdo fixa-se na obra de arte através da coerência formal, da coerência estilística.

A um exemplo prático gostaríamos de recorrer. Imaginai que se pedisse a um artista um quadro, dando-lhe o seguinte tema: uma paisagem que sugira profunda emoção dramática e inquietante sensação de revolta. Imaginai que o limitássemos aos seguintes

elementos : algumas árvores, o céu, mar, casas, no fundo uma montanha. Para que não houvesse a tentação do ilustrativo, ficaria proibido de colocar aí figuras humanas ou animais que pudessem servir de pretexto a atitudes melodramáticas.

Fazei um esforço de imaginação e vós mesmos estareis vendo esta paisagem, apesar de não têmos incluído um só elemento formal puro.

Imediatamente se apresenta em vossos cérebros uma tela composta de linhas revoltas, num ritmo turbilhonante, em cores quentes contrastadas vigorosamente. A montanha aparecerá acidentada, o mar agitado por linhas violentas que ondulam, as árvores esgalhadas, de ramos assimétricos e divergentes. Tudo aí, enfim, parece obedecer a um ritmo feroz e desordenado, e a própria composição agita-se e converge dinamicamente para cima, para o infinito do céu. Uma só linha calma, uma só côr fria, um só contraste sutil dar-nos-iam impressão de uma falha estilística, de uma nota em falso desafinando a sinfonia. E assim sentimos que linhas e cores — isto é, a forma — devem obedecer a um ritmo determinado, a um estilo peculiar, a fim de que possam expressar a dramaticidade de um conteúdo.

Desta maneira, sem que se tenha introduzido um só elemento literário ou ilustrativo, por intermédio de puros signos plásticos, conseguimos transmitir o conteúdo ao espectador. Neste exemplo não cogitamos da maior ou menor vocação do artista que realiza a obra, não falamos, tão pouco, em obra prima; procuramos somente fazer sentir aos leitores que é a forma

— ou melhor, a coerência formal — que determina o conteúdo, que é ela que dá vida à obra de arte e restitui ao espectador o sentimento primitivo e torna o tema verdadeiro,

E vemos ainda — eis outro ponto fundamental — que a forma, embora só tenha vida quando a anima um sentimento, é, na realidade, um elemento abstrato. Assim *como* o conteúdo independe da realidade, ou não, do sentimento e obedece somente ao seu caráter de emoção essencial, a forma, por sua vez, abstrai-se completamente da realidade exterior, disciplinando-se, tão só, a um ritmo interno e próprio que é a *coerência estilística*, isto é, a harmonia das partes entre si e destas com o todo na síntese que restitui de forma cristalina o sentimento. Esta fusão perfeita entre os elementos formais e o conteúdo deve apresentar, como já disse Croce, absoluta identidade, mas esta só se dá quando o artista, abstraindo-se do externo da natureza, a ordena pela necessidade de fundir forma e conteúdo. A presença de um estilo na obra de arte nada mais é do que essa harmonia, esse sacrifício dos detalhes ilustrativos em favor do conjunto.

Há, pois, na obra de arte uma criação, uma nova transposição traduzida em forma e arrumada segundo uma nova ordem *que não é a da natureza*. A natureza é então superada e resolvida; o que se achava disperso num emaranhado de imagens e sentimentos antagônicos torna-se claro e coerente; o que antes era particular transforma-se em universal, devido à abstração formal, que dá unidade e estilo à obra de arte. Esta abstração formal nada mais é senão a tao discutida "deformação"

da arte moderna. Arre é sempre *abstração*; é, portanto, sempre *"deformação"*. Tanto os artistas primitivos quanto os maiores nomes da Renascença deformavam e submetiam a natureza, segundo as características do seu tempo e as imposições de um estilo pessoal. Alguns, mesmo, como Botticelli, levaram a deformação até as suas últimas conseqüências, afastando-se inteiramente da realidade superficial.

Uma vez admitida a legitimidade da deformação, impossível é fixar seus limites. Ridículo seria estabelecer um novo cânone, limitando-a a centímetros, quanto ao desenho, e a tons quanto à côr. Esta "deformação" nasce, como já dissemos, da coerência formal.

Na obra de um pré-renascentista, alheia à terceira dimensão e voltada para a côr como elemento preponderante, cabe ao desenho sugerir os cheios e os vazios, ligar as figuras por meio de linhas simples e provocar, por intermédio da deformação, a valorização dos contrastes. O que Rembrandt sublinha e deforma com o claro-escuro, Simoni Martini o faz com a côr e Botticelli com o arabesco sensível, capaz de evocar o movimento sutil das figuras.

A preponderância de um elemento formal traz necessariamente o abandono de outro. Se um pintor se expressa por intermédio da côr, dá-se imediatamente uma dissolução, um desmembramento do desenho. André Lhote definiu com razão a arte como sendo "aumentar, diminuir, suprimir". Com isto queria dizer que a escolha de um elemento como dominante traz a diminuição e mesmo a supressão de outros. Daí vem o absurdo do antigo conceito acadêmico,

quando dizia que para se realizar uma obra de arte era necessário reunir numa mesma tela o desenho de Rafael, a côr de Ticiano e o claro-escuro de Leonardo. Desenho, côr e claro-escuro se acham em cada um desses artistas, numa relação íntima, poderosa e indissolúvel. Sem o que, nem Rafael, nem Ticiano e nem Leonardo teriam sido grandes artistas.

Desk maneira, a própria definição da arte nos faz divisar seu próprio fim

Visto ser a arte um "sentimento contemplado" e ser este sentimento emoção pura, despida de qualquer idéia prática e utilitária e sendo esta imagem, pura abstração formal, inteiramente desligada do externo da natureza: a arte compraz-se em si mesma, isto é, *o fim da arte é ela própria*. Tendo a arte por fim suscitar um "sentimento contemplado" puro e sendo este sentimento a própria arte, fica demonstrado que a arte se encerra dentro de si mesma e que o palco onde se passa o seu drama — embora possa ter outros efeitos — é o da própria forma em última instância, o da própria arte.

E assim estamos aptos a precisar quais as distinções entre a arte e as demais atividades do espírito humano, assim como a atacar alguns dos mais renitentes preconceitos sôbre a arte. Temos em nossas mãos três definições fundamentais que nos permitem obter uma série de negativas. Ei-las :

- 1.º) a arte é um "puro sentimento contemplado";
- 2.º) há sempre na obra de arte uma abstração formal, isto é, uma "deformação" da realidade;

3.º) a arte tem o seu fim em si mesma.

Vejam os agora quais as atividades das quais a arte se distingue e quais são os preconceitos mais enraizados.

* * *

1) *Arte não é a representação de um "assunto", de um "motivo"* em sua manifestação imediata, pois, como já vimos, é somente por intermédio da forma que vive o conteúdo. Arte é "sentimento contemplado" sob forma artística.

Temos prova disto ao meditarmos que o mesmo "motivo" tanto pode gerar uma obra-prima como uma imbecilidade. Tudo depende da maneira — isto é, da forma — por que este "motivo" é expresso. A mesma paisagem, o mesmo fato podem dar nascimento a uma infinidade de manifestações artísticas diferentes.

Se a arte libera e fixa a verdade de um "assunto", a beleza de uma paisagem, nada tem a ver, porém, com a narração particular de um fato ou de um objeto, com a ilustração minuciosa da realidade. Daí vem seu caráter universal ou cósmico, que sobrepuja idéias particulares de uma época ou de um lugar dirigindo-se ao infinito, ao imutável e inesgotável fundo existencial do ser humano de todas as épocas e lugares. Hamlet vive até hoje, com toda a intensidade, devido ao eterno drama nele contido, drama de indecisão, angústia e loucura, e não pela sua realidade histórica, tão pouco pela manifestação imediata dos fatos narrados.

2) *A arte não é nem tem por Um a imitação da natureza*, pois arte é sempre criação e tem por fim ela própria. Além disso, como já vimos, há sempre na obra de arte uma abstração formal do externo da natureza. Inútil é reproduzir a natureza, ou mesmo representá-la, tal qual nossos olhos a vêem. Inútil, pueril e ignóbil é negar ao artista o direito de expressar a parte mais importante de si mesmo: o espírito; de dar forma à sua qualidade mais característica: o poder de abstração; proibir ao pintor aquilo que é permitido ao músico, ao arquiteto e ao poeta: criar, deformar o motivo inicial em favor da síntese estilística. Podereis argüir, que a música é necessariamente abstrata e que a pintura não o é; que seria impossível ao compositor representar uma figura humana ou uma paisagem. Na realidade à música isto não é possível. O músico, porém, poderia transcrever literalmente os sons tal como os ouve na natureza. Jamais se viu, todavia, numa peça musical, tal absurdo. As tentativas esparsas neste sentido fracassaram lamentavelmente e conservam-se sempre no terreno da habilidade e da curiosidade e são mais dignas do circo do que da sala de concertos.

Disso tinha consciência Delacroix quando escreveu: "a natureza é o dicionário da arte". Queria, assim, dizer que a natureza contém tudo o que o artista necessita para se expressar, mas que a arte se acha na escolha e ordenação desses elementos. Copiar a natureza seria, portanto, o mesmo que copiar um dicionário.

Em verdade, a natureza nos fornece as premissas, os dados do problema com os quais devemos resolver a equação. Se o artista se limita a devolver o problema da mesma maneira que o recebeu, a incógnita continua, nada foi superado nem libertado. Transcrever literalmente o que os olhos vêem e não o que o espírito ordena, cria e disciplina é, sob este aspecto, fugir à própria realidade. "A menor invenção — já disse Hegel — ultrapassa todas as obras primas da imitação". Se a imitação — produto direto da habilidade — fosse o supremo objetivo do artista, a melhor tragédia seria certamente a cópia taquigráfica dos fatos cotidianos, porque conteria todas as palavras pronunciadas pelos personagens, ao vivo. Da mesma maneira o melhor desenho seria o que mais se aproximasse da fotografia.

Poder-se-ia objetar que a fotografia e a taquigrafia são processos mecânicos e que as máquinas devem ficar fora da discussão e que se devem comparar somente as obras exclusivamente humanas. Damos aqui a palavra a H. Taine que, já no fim do século passado, colocava a questão nos seguintes termos, escrevendo: "Existe no Louvre um quadro de Denner. Trabalhava este pintor valendo-se de uma lupa e levava quatro anos para fazer um retrato. Nenhum pormenor foi por êle esquecido nas caras que pintou; nem as rugazinhas da pele, nem os poros negros disseminados no nariz, nem a tênue transparência azulada das veias microscópicas que se ramificam sob a epiderme, nem a brilhante superfície dos olhos onde se refletem os objetos próximos. Ante tal quadro queda-se assombrado o es-

pectador; a cabeça impressiona, parece sair da moldura; jamais poder-se-ia esperar tanto acerto, tanta habilidade e paciência. No entanto, o mais ligeiro esboço de Van Dyck tem cem vêzes mais força e mais intensidade, porque em pintura, como nas demais artes, não se apreciam as habilidades secundárias".

O fato é que, na natureza a alma das coisas está oculta, so a arte a torna visível.

Tão pouco se justifica pintar ou esculpir segundo a imitação do belo, seja o *belo da natureza* ou o *belo ideal*, pois lhes falta unidade interior. Às formas de um animal vivo falta sempre a coerência formal, jamais têm o princípio fundamental, para ser obra de arte, de que nos fala Lhote — "aumentar, diminuir, suprimir". O belo da natureza, inclusive o homem, acha-se irremediavelmente limitado, sem relação estilística — relação de forma e conteúdo — com o mundo que o cerca e, por isso, se acha despojado do seu caráter cósmico e incapaz de atingir a verdade absoluta que transforma o particular em universal. Todos os objetos e seres, apresentados tal qual se acham na natureza, acham-se limitados pelo meio, pela moral, pelos preconceitos, etc; só a arte atinge a liberdade absoluta, pois age numa esfera mais pura e mais verdadeira, onde todas as contradições e todas as limitações desaparecem, onde tudo é infinito. Esta região onde opera a arte é a região da verdade absoluta.

Por sua vez o *belo ideal*, transportado para a arte, é, tão só, sinônimo de coerência formal, de fusão feliz do binômio natureza-arte e, para o verdadeiro artista, belo é sinônimo de expressivo. Se bastasse ao homem

o belo da natureza, não necessitaria êle ter criado a arte. "Sabe-se — disse Hegel — que a beleza como obra de arte é mais elevada que a beleza da natureza, pois nasce do espírito. E, se é verdade que o espírito é o ser verdadeiro, é preciso que se diga que o belo não é verdadeiramente belo senão quando participa do espírito e é criado por este. A beleza da natureza não aparece senão como um reflexo da beleza do espírito, como uma beleza imperfeita".

Do mesmo modo não se justifica o conceito idealista do conteúdo que é, na realidade, um conceito eclético.

Fora das necessidades da arte e voltado somente para o externo da natureza ou dos mestres, o idealista pretende reunir formas e belezas esparsas num só ideal de beleza. Esquece-se, desta maneira, que existe em cada obra de arte uma profunda coesão interna da qual descende diretamente o estilo. Transportado tal absurdo para o plano da literatura, seria o mesmo que exigir a fusão, numa obra, do claro estilo de Flaubert com a imaginação introspectiva de Dostoiewsky; ou, no terreno da música, a mistura do lirismo de Bach com o romantismo arrebatado de Chopin.

* * *

3) A arte *não tem por fim a moral*, tão pouco exprime um conteúdo moral, político ou religioso. Já dissemos que a arte tem seu fim em si mesma; e que, desse modo, se acha livre de qualquer objetivo religioso, político ou moderador de costumes. O senso moral, a

moral de um determinado povo ou agrupamento de indivíduos sob as mesmas idéias (políticas ou religiosas) resulta sempre de um antagonismo entre os instintos do homem e suas necessidades de adaptação social. É a luta entre a razão e a paixão e resume-se na aceitação forçada, contra os instintos, de normas de comportamento social e moral. Desta maneira, o problema moral (da mesma maneira que o político) acha-se condicionado ao meio ambiente e à personalidade do indivíduo e, como tal, longe está de ser coisa resolvida para todo o sempre. Assim, subordinar a arte à moral, à política ou à religião significa limitá-la a uns tantos temas, os quais mudariam conforme o senso moral, político ou religioso de cada época, de cada nação e de cada indivíduo. A cada homem corresponderia uma moral própria que iria desde a moral severa do puritano até a indulgente dos debochados, num grau infinito de cambiantes.

N'a verdade, a moral, a política ou a religião são "efeitos" que podem ou não estar presentes numa obra de arte. Um quadro de alto valor moral pode não ter nenhum valor pictórico e vice-versa.

No entanto, como a arte está profundamente ligada à personalidade humana, Croce tem inteira razão quando diz : "o fundamento de toda a arte é a consciência moral". Com isto não declara êle que o artista deva ser um moralista, mas sim que "deve ter uma participação no mundo do pensamento e da ação que lhe permita reviver em si o drama humano. Não significa, tão pouco, que o artista deva ser um crítico agudo ou um herói exemplar. Poderá pecar ou manchar a pure-

za da sua alma, mas deve ter vivo em si mesmo o sentimento da pureza e da impureza, da retidão e do pecado, do bem e do mal".

O artista não representa a verdade, a ciência, a idéia política do momento, um conceito ou uma tese; representa, isto sim, as emoções eternas que sob o influxo das idéias e dos ideais de uma época se vestem de novas roupagens.

A arte só é religiosa porque projeta um reflexo da eternidade, e isto independe inteiramente do motivo escolhido pelo artista. O sentimento da eternidade tanto pode estar presente num quadro de assunto religioso quanto numa natureza-morta.

* * *

4) *Não existe progresso na arte*, existe apenas a descoberta de novos processos técnicos.

O conceito errôneo do progresso da arte gerou-se do preconceito acadêmico "arte, imitação da natureza". Durante séculos mediu-se o valor da obra de arte pela capacidade do artista em representar fielmente os modelos naturais. Por isso, as artes primitivas, as orientais e tantas outras foram apenas objeto de estudos históricos e arqueológicos e consideradas como inferiores à arte da alta Renascença e à da Grécia clássica, que foram tomadas como padrão. A tradição era, então, limitada a essas duas etapas do pensamento artístico e jamais se pensou na existência, apenas, de uma ou duas tradições, e sim uma infinidade delas.

Passou inteiramente despercebido o fato de que a capacidade de reproduzir textualmente a natureza é um aspecto secundário da questão e que artes da maior importância passaram perfeitamente bem sem essa capacidade. Hoje em dia substituiu-se o critério da *capacidade artística* pelo da *vontade artística*. "Para nós deve ser axiomático — disse Worringer — que tudo o que se *quis se pôde*, e o que não se pôde é porque não estava na direção da vontade artística", isto é, não se achava em conexão com o espírito e as necessidades metafísicas da época. E, assim, a capacidade que antes passava por padrão indiscutível de valor artístico, foi substituída pela vontade. As mudanças da vontade na história da arte não são caprichosas ou acidentais: acham-se em íntima ligação com as mudanças que se verificam na constituição psico-espirituais da humanidade, com essas mudanças que refletem as emoções humanas sob o influxo das transformações sociais.

Desta maneira, o conceito de Hegel e Spengler que tinha por certo que a arte já percorreu todo o seu caminho e que nada se poderia acrescentar à Grécia e à Renascença, tidas como ápices, cai por terra, assim como a afirmativa de que só poderiam viver as obras que perpetuassem a tradição perdida.

Todo o verdadeiro artista sempre achará, dentro das limitações técnicas e das aspirações da sua época, a imagem que busca para exprimir o sentimento. Eis porque tanto é belo e expressivo um mosaico bizantino quanto uma escultura grega do século IV, uma tela de Ticiano, de Rembrandt ou de Delacroix. O denomi-

nador comum que une todas essas manifestações artísticas se acha na eternidade das emoções que representam; visto que essas emoções estão livres de quaisquer ligações conteudistas, históricas, morais ou políticas e independem do progresso material e dos meios que a arte emprega.

O MUNDO POÉTICO DE OSWALDO GOELDI

A GALERIA Tenreiro mostrou ao público uma série de obras do nosso maior gravador : Oswaldo Goeldi. Recomendável foi esta mostra a todos os que têm forças para penetrar no mundo poético de um artista e habitá-lo com as suas próprias idéias.

A solicitação poética da obra de Goeldi é de tal maneira intensa que toda a crítica sôbre este artista dela deve diretamente partir. Os meios que esta arte utiliza para atingir um clima sentimental são tão claros, tão simples, que o visitante logo os supera, entrando de pronto na emoção pura que transcende da forma. Esta arte, ao mesmo tempo sóbria e angustiada, nada esconde ao espectador e os seus encantos residem na sua repugnância a qualquer virtuosismo inútil, a qualquer objeto ou fato incomum. Todos os seus símbolos Goeldi tirou-os dos objetos e seres que habitam o nosso pobre cotidiano. São casas velhas e desertas, ruas silenciosas e banais, homens anônimos e solitários, e todo esse pequeno mundo vem expresso nos seus contornos mais simples, nas suas formas mais despidas de acidentes, nos seus gestos menos descompostos.

Como pode a face normal das coisas e dos seres gerar uma tão estranha e intensa poesia? E' nos contrastes que a luz gera entre *os* claros e os escuros que o mistério reside. E' a luz sobrenatural e fantástica, surgindo de estranhos lugares, que faz nascer uma atmosfera de irrealdade e mistério. Ora cria ela auréolas em torno dos seres e das coisas, ora mergulha inesperadamente nas sombras a face de um homem ou ilumina estranhamente a sua silhueta; ora submete o espaço a uma medida fantástica, cheia de surpresas e de presságios. Sombra e luz têm, na obra de Goeldi, papel importante: criam angústia e desencarnam a poesia noturna e silenciosa que se esconde nos mais prosaicos objetos.

Ao entrarmos num quarto mai iluminado, sentimos imediatamente que o jogo das sombras e das luzes transforma os mais inocentes objetos em seres irreais, palpitantes de vida misteriosa. Uma cadeira, a sombra de um armário, um casaco pendurado transformam-se em monstros ameaçadores e silenciosos, e toda a atmosfera vibra em dolorosa expectativa. O próprio espaço, também, se torna irreal e inseguro, um passo em falso parece significar a queda num abismo. Os contrastes de luz e sombra transformam todo o ambiente, antes banal, em formas que traduzem profunda emoção. Na realidade, o único fato sobrenatural, no caso, são os contrastes de sombra e de luz. E' do mesmo princípio que Goeldi se vale para extrair a mesma poesia.

Na obra deste artista existe a mesma tensão dramática, a mesma angústia indefinida que precede e

anuncia o drama. Sente-se que a ação ainda não se desencadeou, mas sente-se, também, o ambiente sobrecarregado de forças desconhecidas e ameaçadoras. Não há desespero nesta arte, mas sim amargura da vida; não há ação, pois a ação, sugerindo o movimento, seria o símbolo do efêmero e da revolta; existe, em oposição, a eternidade das formas e dos seres expressando a aceitação do inevitável.

Em todas as gravuras e desenhos de Goeldi a figura humana traduz essa aceitação. Os homens são aí pobres seres, que se acham sós entre os elementos que os cercam; jamais aparecem como heróis, ou personagens principais, jamais dominam o conjunto e, mesmo quando excepcionalmente dominam o primeiro plano, se encontram sempre subordinados ao ritmo do ambiente. Todos eles são aí feitos da mesma matéria e da mesma poesia que formam os objetos inanimados. Para Goeldi o personagem principal é a luz e o papel desta consiste em narrar a solidão e a impotência do homem ante as forças desconhecidas e inevitáveis que o esmagam. Na sua poesia, em homenagem ao artista, o poeta Murilo Mendes escreveu :

"Oswaldo gravas
Gravas qualquer solidão".

Com efeito, o homem aí está, nestas gravuras e desenhos, inteiramente só ante os objetos inanimados, e é por eles dominado.

Os mesmos fatos se reproduzem nas gravuras em cores de Goeldi. Vemos, então, que a cor reforça o

conteúdo poético expresso pela luz e que não se acha subordinada à aparência ou à importância das coisas. Uma nota insólita de côr, um vermelho irreal e fantástico — que ora incide apenas sôbre um pobre guarda-chuva, ora nasce inesperadamente da escuridão da noite — ou um verde — que ora se estende puro no chão, ora marca absurdos reflexos na água — criam a mesma angustiada poesia das obras em preto e branco.

A ARTE DE LASAR SEGALL

O que caracteriza a arte de Lasar Segali é a dramaticidade em potência que resulta da síntese entre o conteúdo dramático e a forma clássica em que se expressa a sua pintura. Segali, ao encarar os aspectos subjetivos da realidade, traduz o dualismo existente entre o homem e o ambiente que o cerca, a opressão dos anseios da alma humana pelo mundo hostil; mas essa dramaticidade, resultante do contraste entre o desejo de felicidade do homem e o seu destino trágico, Segali não a exprime em ação, mas em potencia. Embora expressionista, ele procura conter a emoção, livrá-la da forma romântica e despi-la de qualquer paixão. Deseja sugerir uma emoção profunda sem contar uma história violenta.

Sob este aspecto, a arte de Segali é antagônica à de Portinari, que procura elevar a paixão ao paroxismo e deforma a realidade exterior, não para se abstrair dela ou para discipliná-la, mas para arrebatá-la e convencer, de pronto, o espectador. Enquanto Portinari age, legitimamente por intermédio de contrastes, de diferenças —, Segali age, não menos legitimamente, por meio de semelhanças — pois cada qual persegue um

objetivo diferente. Observando-se, por exemplo, os "Retirantes" de Portinari nota-se que ao aspecto dramático, torturado e deformado das figuras do primeiro plano opõem-se o chão e o céu uniformemente tratados, estáveis, sem arabescos ou cores violentas. Portinari procurou nesta tela obter maior realce emotivo para o assunto usando o contraste associativo imediato que surge entre um fundo imóvel e uniforme e um primeiro plano agitado e violento. Se observarmos qualquer obra de Segali, veremos que ele, pelo contrário, funde o cenário aos personagens, procurando com isto obter semelhança entre as diversas formas que pinta e abstrair-se, sob este aspecto, das diversas formas em que a realidade aparece. Para Segali urna montanha, um vaso ou uma figura têm o mesmo tratamento, há uma relação entre eles, uma parecença tão flagrante, que o assunto perde a sua significação imediata para ficar, apenas, a emoção abstrata não definida por palavras.

O mesmo se passa quanto ao movimento. Portinari procura fazer cair o acento do movimento no contorno externo das figuras e, por vêzes, na própria estruturação da tela; Segali elimina o movimento, não só do contorno, que é rígido e abstrato, formado de figuras geométricas simples, como da própria estruturação da tela, que é estática e em duas dimensões. O resultado é Portinari obter um efeito plástico e Segali um efeito pictórico, embora este efeito pictórico seja sugerido pelo tom e não pela côr — a pintura de Segali é monocromica, é o desenho que lhe dá a chave tonal.

Para melhor compreensão, esclarecemos que o efeito pictórico é o efeito essencial da pintura de cavalete, a pintura feita para ser observada de perto, cheia de nuances e desprendida de caráter monumental. Daí surge uma nova diferença entre os dois artistas: enquanto que a arte de Portinari atinge seu ápice na pintura moral, a de Segali revela-se inteiramente na pintura de cavalete.

Para obter o dramatismo em potência de que falamos, Segali sintetizou seu desenho em severas linhas abstratas — o que o obrigou, para conseguir unidade estilística, a recorrer às cores neutras — e eliminou toda a sugestão de movimento, dando assim às suas telas um caráter estático, o que significa dizer que lhes deu caráter abstrato. A própria construção em profundidade, que sugeriria o movimento espacial, dificilmente é encontrada na sua obra e, mesmo quando indicada, a tela permanece bidimensional. Observe-se, por exemplo, como o chão de "Pogrom" e o convés de "Navio de imigrantes" levantam-se à nossa frente como se fossem muros. Não há, entretanto, o efeito decorativo que seria de esperar dessa construção em duas dimensões, pois falta nessas telas o elemento decorativo por excelência: a côr.

Numa tela de um pintor expressionista, como Roualt, vemos que a paixão violenta que transcende da obra se expressa pela violência da linha, pelo movimento repetido e multiplicado até o infinito que sacode toda a composição; há nela um mundo de insatisfação, de sublimação que lhe dá caráter imediato de arte de salvação, de arte supra terrena. Segali,

porém, embora expressionista, disciplina suas emoções como se fora um artista clássico; não materializa em ação o drama do mundo, mas em potência. E' como se a ação dramática concentrada esperasse um nada, um pequeno impulso para se desencadear; é como a calma que precede à tempestade ou o silêncio que reforça e prepara o acorde musical. Se de um lado temos uma ação desencadeada e, portanto, sem mistérios, do outro temos a natureza que se prepara silenciosamente para desenvolver uma ação desconhecida e que traz no seu bojo todo o próprio drama da ação. A maioria das *vêzes*, este segundo aspecto tem um poder de sugestão maior, uma intensidade dramática mais poderosa feita de expectativa e de inquietantes interrogações.

A arte de Lasar Segali, romântica pelo poder de sugestão dramática, e clássica pela disciplina e síntese da forma, exprime, plasticamente, o dualismo do nosso tempo e presente-lhe a grandeza. Nosso século pretende evadir-se da sua imaginação inquieta, das suas angústias e vacilações por meio do raciocínio. E', por isso, ao mesmo tempo, romântico e clássico.

**Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil - 1952**

PAULO RÓNAI

ESCOLA
DE
TRADUTORES

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

- Frederico



OS CADERNOS DE CULTURA

PAULO RONAI

ESCOLA DE TRADUTORES



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

A Carlos Drummond de Andrade

TRADUZIR O INTRADUZIVEL

NUM comentário inteligente, que tem o mérito de focalizar a importância do assunto no Brasil, o crítico paulista Luis Washington resume uma curiosa página de Ortega y Gasset sobre os problemas da tradução. O pensador espanhol chega a negar a possibilidade, em princípio, da tradução. Salvo as obras científicas, escritas numa espécie de gíria artificial, nenhum livro poderia ser transportado para outro idioma.

Não quer com isso dizer Ortega y Gasset que não se deve traduzir, nem o seu comentador brasileiro tira conclusão semelhante de suas explanações ; pelo contrário, põe em destaque o papel importante das boas traduções na cultura nacional.

Parece-me que Ortega y Gasset, ao demonstrar a impossibilidade teórica da tradução literária, afirma implicitamente que a tradução é arte. O objetivo de toda arte não é algo impossível ? - O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o

1) Luis Washington, *O problema da tradução*, no *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal de São Paulo*, n.º 10.

2) Tempos depois de publicado este estudo em jornal, encontrei o aludido ensaio de Ortega y Gasset sobre *Miséria y esplendor de la traducción* no volume *El Libro de las Misi-nes*, 4.ª ed., Espassa-Cz1pe Argentina S. A., Bue -cs Aires. 1945 e verifíco que a conclusão do ensaísta nao é esta ; ela fica, pois,

irreproduzível, o estatuario fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.

A idéia da impossibilidade da tradução não é nova. Herder — que era, êle mesmo, um grande tradutor — assinala que "ninguém pensa além do idioma" ³, isto é, que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido. Em outras palavras: há certas idéias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua.

Assim, por exemplo, a própria opinião de que o tradutor trai necessariamente a idéia do autor talvez seja devida, antes de tudo, à possibilidade, no italiano, do trocadilho *traduttori traditori*; em qualquer outra língua, em que as duas palavras não têm forma semelhante, a idéia nasceria mais dificilmente e não teria a mesma oportunidade de generalização.

A simples existência da palavra *Weltanschauung*, de tão difícil tradução nos idiomas românicos, impõe muitas vezes um rumo ao pensamento alemão. Dificilmente um crítico alemão, ao consagrar uma monografia a um escritor, deixará de incluir um capítulo sobre

por minha conta. Ortega y Gasset, no estudo em apreço, preocupa-se principalmente com as dificuldades da tradução não de uma língua para outra, mas do pensamento para a expressão em geral.

3) HERDER, *Spiegel der Humanität*, ed. Benno Schwabs fis C.º, Klosterberg Basel 1943. pág. 54.

"A *Weltanschauung* de Fulano". Os alemães, sugestionados pela palavra, admitem que qualquer um possui uma *Weltanschauung*, ao passo que um latino só reconhecerá uma "maneira especial de encarar o mundo" a um pensador original.

Outro exemplo típico de intraduzibilidade. escolhido entre centenas : o título de um livro de versos de René Laporte, *L'An Quarante*, publicado durante a guerra. Êle não alude apenas à data da *débâcle* francesa, mas também a um modismo popular : *je m'en moque comme de l'an quarante*. Sem a existência dessa locução, ao autor provavelmente nunca teria ocorrido o título, cujo sentido, admiravelmente complexo, é restrito ao idioma em que foi pensado.

A inseparabilidade entre pensamento e expressão, embora nem sempre tão clara como nesses casos extremos, verifica-se a cada passo. O tradutor, ao procurar separá-los, atenta constantemente contra essa lei psicológica da linguagem.

Em teoria, os maiores obstáculos da tradução seriam formados por conceitos que só têm designação dentro de um único idioma. "Saudade", por exemplo, é privilégio do português ; o francês *toilette* não tem equivalente perfeito em nenhuma língua, como o alemão *Hinterland*, como o inglês *smoking*, como o italiano *conimedia dell'arte*, e assim por diante.

Na realidade, o tradutor aí nem tenta a tradução ; sabendo de antemão que não existe equivalente perfeito, resigna-se a manter o termo primitivo, valendo-se das muletas do grifo, das aspes ou das notas de pé de

pagina. Quer dizer que (pelo menos na tradução em prosa, e é desta que falamos, pois a outra constitui arte totalmente diversa, ainda menos codificável) não são as palavras "intraduzíveis" que atrapalham mais o tradutor. Para êle as dificuldades começam com as palavras "traduzíveis", pois as mais simples entre elas escondem armadilhas.

Assim, como todos sabem, *monsieur* é equivalente, em português, de "senhor". Se, porém, o tradutor francês de um romance brasileiro traduzisse a pergunta "Como vai o senhor?" por *Comment va Monsieur?*, falsearia o tom da conversa, pois em português essa interrogação se usa entre pessoas socialmente iguais, ao passo que em francês se faz de criado para amo. Por outro lado, falando ao telefone, uma personagem francesa se anunciaria assim com a maior naturalidade: *C'est Monsieur Un Tel qui parle*; mas a tradução brasileira "E" o Sr. Fulano que fala" transformá-lo-ia num indivíduo pretensioso ou cômico.

Para casos assim o dicionário nunca fornece solução. Os dicionários bilíngües, inclusive os melhores, ajudam a compreensão, mas são bem pobres em sugestões para o tradutor.

Eles contêm, pelo menos, os modismos e seus correspondentes. Essa equivalência; porém, é condicional e deve ser aproveitada sempre com desconfiança. Numa obra preciosa, que todos os tradutores deveriam ler, J. G. Weightman ⁴ dá provas bem claras dessa

4) J. G. Weightman. *On Language and Writing*. Sylvan Press, London, 1947, p. 10 .

afirmação. Assim as expressões *filer à l'anglaise* e *to take French leave* indicam exatamente a mesma ação e constituem, dentro das respectivas línguas, "fragmentos cristalizados de preconceito" semelhantes. E' evidente, no entanto, que, encontrando num romance francês com personagens francesas o modismo *ûler à l'anglaise*, um bom tradutor britânico não poderá traduzi-lo pelo equivalente inglês, por mais perfeito que este seja. Essa observação concerne equivalentes de todos os modismos : eles só equívalem em determinadas circunstâncias. O meu dicionário francês-português traduz *Ce n'est pas la mer à boire* por "Não é nenhum bicho de sete cabeças". Pode ser uma tradução boa, engenhosa até ; mas posso imaginar uma porção de contextos em que seria desaconselhável utilizá-la ; p. ex. se fôr dito por um marinheiro, a quem a imagem caracteriza, ou usado numa ocasião onde se trata realmente de beber, etc. Da mesma forma *Qui se fait brebis le loup le mange* pode bem significar "Quem se faz de mel as moscas o comem", mas nem sempre admitirá essa tradução.

Noutra advertência importante Weightman põe o tradutor de sobreaviso contra a possível confusão entre modismo e imagem individual. ⁵ Com efeito, quando se trata de imagem inventada pelo autor, o intérprete terá de conservá-la ; quando, pelo contrário, a imagem é cristalizada e já pertence ao patrimônio da língua, êle terá de substituí-la por outro modismo do idioma para o qual traduz ou expressar-lhe o sentido sem recorrer a imagens.

5) *Ibidem*, p. 47.

Procurarei ilustrar esse conselho com dois exemplos escolhidos por mim. Um conto de Alphonse Daudet, *Le Curé de Cucugnan*, começa por esta frase: "*Tous les ans, à la Chandeleur, les poètes provençaux publient en Avignon un joyeux petit livre rempli jusqu'aux bords de beaux vers et jolis contes*". E' evidente que a expressão *rempli jusqu'aux bords* é uma imagem ocorrida ao autor, porque o alegre livrinho dos poetas da Provença se assemelha a uma cesta ou uma tina transbordante de uvas ou azeitonas depois da colheita. Sob pena de flagrante infidelidade, o tradutor terá de conservar a comparação, tão característica do estilo de Daudet e tão sugestiva.

Já uma expressão como *marchande des quatre saisons*, apesar de seu ar espontâneo e poético, faz parte dos *stock phrases* da língua francesa, e o tradutor brasileiro há de vertê-la por "verdureira". "Vendedora das quatro estações" seria mais bonito, mas totalmente injustificável e descabido.

Tudo isso mostra, apenas, que as dificuldades do tradutor não podem ser circunscritas e também que não há problema de tradução definitivamente resolvido. Cada palavra se apresenta, cada vez, num contexto diferente, que a embebe de sua atmosfera e lhe altera o conteúdo, às vezes quase imperceivelmente.

"Assim, nosso ofício de tradutores é um comércio íntimo e constante com a vida", como diz Valéry Larbaud; ° não é de forma alguma, um jogo de paciência com palavras mortas e fichadas para sempre.

6) Valéry Larbaud, *Sous l'Invocation de Saint Jérôme*. Gallimard, Paris, 1946, p. 85.

TRADUÇÃO LITERAL E EFEITOS DE ESTILO

Pensa-se geralmente que a tradução fiel é a tradução literal, e que, portanto, qualquer tradução que não seja literal é livre. A maioria dos candidatos a tradutor, ao serem convidados por uma editora, perguntam invariavelmente se a casa deseja traduções fiéis ou livres, literais ou literárias.

Essa pergunta é feita na tácita suposição de que o requisito de fidelidade concerne apenas a um dos dois idiomas, aquele do qual se traduz. O tradutor, no entanto, é obrigado a fidelidade igual, senão maior, para com o outro idioma, para o qual traduz. Uma versão literal, isto é, fiel a apenas uma das duas línguas, é impossível.

Tome-se o caso de um romance de amor inglês e americano, de assunto parecido com o de todos os romances de amor: Êle aparece, apaixona-se por Ela; Ela a princípio resiste, mas acaba por se entregar a Êle. No texto original, a heroína forçosamente trata o herói, do começo ao fim, por *you*. Querendo traduzir fielmente, verteremos o tratamento em todo o romance por "você"? Ou preferiremos ora "o senhor" (no começo, quando os protagonistas mai se conhecem), era "você", ou "tu", (quando o seu conhecimento se trans-

forma em amizade, e em amor)? Parece-me que a segunda solução, embora menos "fiel", é bem mais natural.

Só se poderia falar em tradução literal se houvesse línguas bastante semelhantes para permitirem ao tradutor que se limitasse a uma simples transposição de palavras ou expressões de uma para outra. Mas línguas assim não há, nem mesmo entre os idiomas cognatos. As inúmeras divergências estruturais, existentes entre a língua do original e a tradução, obrigam o tradutor a escolher, cada vez, entre duas ou mais soluções, e em sua escolha êle é inspirado constantemente pelo espírito da língua para a qual traduz. Quando, por exemplo, o original é escrito numa língua desprovida de artigo — como o latim —, o tradutor brasileiro, ao verter cada substantivo, opta, consciente ou inconscientemente, por uma das três soluções seguintes : colocar o artigo definido ; colocar o artigo indefinido ; não usar artigo nenhum. Cada um desses casos (e são milhares num só livro) é resolvido segundo as leis orgânicas do português ; o original não fornece indicação alguma. Se existisse tradução literal, isto é, fidelidade unilateral, o problema nem se levantaria e deixaríamos de pôr o artigo ao longo de toda a obra. "

7) Eis outro exemplo : em sua obra clássica sôbre tradução, *On the Principles of Translation* (Everyman's Library n.º 168, London, Dent, s. d.), Fraser Tytler assinala um erro freqüente dos tradutores ingleses que, vertendo do grego ou do francês, mantém o presente lá onde esse tempo se refere a uma ação passada e vem intercalar-se entre uma série de pretéritos, recurso comum àqueles dois idiomas para avivar a narração, mas oposto à tradição da prosa inglesa.

Nem sequer os sinais de pontuação podem ser traduzidos "literalmente". Ninguém, por exemplo, manteria, numa tradução do inglês, a não ser por ignorância, o travessão que nessa lingua comumente se emprega em lugar das reticências; nem, por outro lado, deverá conservar, nos diálogos, as aspas que os autores ingleses usam em vez *do* nosso travessão. Em russo, o travessão desempenha papéis desconhecidos em outras línguas; substitui, por exemplo, o verbo de ligação (o verbo "ser") entre o sujeito e o predicativo. E' claro que nenhum ideal de "literalidade" poderia levar o tradutor brasileiro de um livro russo a escrever: "Nós — mujliques" em vez de "Somos mujliques".⁸

A tradução do português para outras línguas confirma a tese. Sabemos que os escritores brasileiros e portugueses tiram variados efeitos da colocação do adjetivo qualificativo. Antes do substantivo, ele assume muitas vêzes sentido figurado, exprime qualidade casual ou confere um matiz poético (assim em *um grande romance, verdes anos*, etc); depois do substantivo, geralmente guarda o sentido próprio exprimindo qualidade permanente e que muitas vêzes entra a fazer parte da idéia do mesmo (*casa grande, vinho verde*, etc). Outras línguas neolatinas se prestam aos mesmos efeitos. Já no inglês e no alemão o qualificativo tem lugar fixo. e assim o tradutor, ao verter um texto português para

8) Poderíamos também lembrar aqui o curioso hábito espanhol de indicar a exclamação e a interrogação desde o início da frase, antependo-lhe virados, os sinais com que ela se encerra em todas as línguas modernas. Apesar de tal uso ter a sua justificativa, adotá-lo em português (como já foi tentado) seria manifiesta afetação.

uma dessas linguas, deveria antecipadamente renunciar a exprimir as nuanças de ênfase, de ironia, de humor, devidas, no original, à anteposição insólita do adjetivo. Ou melhor, ele se resignará a abandoná-las se fôr obcecado pelo ideal absurdo da tradução literal; mas se, esclarecido, visar a fidelidade bilateral, esforçar-se-ia a obter efeitos •semelhantes por meios bem diversos (como sejam : colocar o adjetivo fixo entre aspas ; usar adjetivo mais forte para substituir o epíteto anteposto ; criar palavras compostas do adjetivo e do substantivo ; transferir para o verbo a nuança contida no adjetivo, etc).

Daí decorre outra necessidade, muitas vêzes subestimada. Ao tradutor — o qual, como acabamos de ver, deve estar profundamente integrado no espírito da língua para a qual traduz — não lhe basta um conhecimento aproximativo da língua do autor que está vertendo. Por melhor que maneje o seu próprio instrumento, não pode deixar de conhecer a fundo o instrumento do autor.

Ele deverá saber que dois idiomas recorrem muitas vêzes a expedientes totalmente diversos para produzir impressão semelhante. Um autor francês, brasileiro, italiano, que deseje obter um efeito arcaico, há de buscá-lo sobretudo na escolha do vocabulário, servindo-se de palavras caídas em desuso, do antigo fundo latino ; um autor húngaro., nas mesmas condições, há de recorrer de preferência a expedientes de morfologia, usando p. ex. os tempos compostos, desaparecidos da língua moderna, ou de sintaxe, empregando o plural depois dos

adjetivos numerais (o uso atual admite exclusivamente o singular). O tradutor deve conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor.

Assim a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências.

Mas como não há equivalências absolutas, uma palavra, expressão ou frase do original podem ser freqüentemente transportadas de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor. Daí não existir uma única tradução ideal de determinado texto. Haverá muitas traduções boas, mas não a tradução boa de um original.

Uma única vez na história se conseguiu obter a melhor tradução possível de um texto. Foi quando Ptolomeu Filadelfo, rei do Egito, mandou buscar em Jerusalém o *Antigo Testamento* para enriquecer a biblioteca de Alexandria. O grão-sacerdote Eleazar encarregou três mensageiros de levarem ao rei um exemplar do livro da Lei, escrito em caracteres de ouro, e mandou com êle setenta e dois rabinos a fim de traduzirem o texto sagrado para o grego. Levados para a ilha de Faros, os intérpretes, confinados em celas separadas, fizeram cada um a sua tradução. Ao compará-las, o rei notou que eram iguais até nos sinais de pontuação. Foi por meio dessa versão que o judaísmo introduziu no mundo pagão a sua fé monoteística.

Seria um esplêndido exemplo da "melhor tradução possível" realizada ao mesmo tempo por setenta e dois tradutores. Infelizmente, bem cedo foi posta em dúvida a autenticidade da história, e o próprio tradutor da *Vulgata*, São Jerónimo, apontando no trabalho vários erros de interpretação, protestou contra a tentativa de impor um caráter sagrado a uma obra imperfeita, atribuindo-a a intervenção sobrenatural. Note-se de passagem que, mesmo na lenda, os setenta e dois tradutores são hebreus e traduzem para uma língua que não é a sua; nem mesmo os inventores da história milagrosa se atreveram a fazê-los gregos, pois isso haveria tirado ao episódio toda a credibilidade. Afinal de contas, várias pessoas poderiam aprender de maneira igual uma língua estrangeira; mas a língua materna é diferente para cada um por ser a língua que se vive.

Desde então, em matéria de traduzir, contentamo-nos de aproximações. Procuramos, por um esforço da imaginação, meter-nos na pele do autor e dizer o que ele diria se falasse a nossa língua. Para ser fiel, o tradutor, além do indispensável conhecimento dos dois idiomas, precisa sobretudo de imaginação.

TRADUÇÕES INDIRETAS

São muito freqüentes entre nós as traduções indiretas. quer dizer, feitas por intermédio de uma terceira língua. Deve-se este fenômeno à quase inexistência de uma classe de tradutores. As obras-primas da literatura mundial são vertidas, geralmente, não por tradutores de profissão, mas por escritores de renome, os quais, se muitas vêzes possuem amplos conhecimentos de francês, inglês e espanhol, não têm o tempo e o interesse necessários para se dedicarem ao estudo de outros idiomas de grande expressão cultural, como o russo, o alemão, as línguas escandinavas, etc. Eis porque os livros de Tolstoi, de Goethe, de Ibsen, etc. nos chegam, em regra geral, através da tradução de traduções.

Disse-me um editor amigo que preferia confiar a tradução de Dostoievski a um escritor de primeira ordem, mesmo que este traduzisse do espanhol e do francês, a entregá-la a um estudioso de russo ou a um russo radicado no Brasil que escrevesse um português arvesado. Não tendo outra escolha está êle com a razão.

(Entre êsses dois extremos haveria uma solução conciliatória : mandar executar a tarefa por dois cola-

boradores, um dos quais pertencesse à categoria dos bons escritores, outro à dos bons conhecedores do idioma estrangeiro. Mas uma colaboração dessas nunca pode ser imposta pelo próprio editor : deve nascer de uma decisão espontânea de dois literatos cujas habilidades e conhecimentos se completam. Quer isto dizer que se trata de uma solução excepcional, que não poderá generalizar-se).

Se examinarmos a indústria do livro no estrangeiro, verificaremos, no entanto, que o sistema de traduções indiretas está sendo inteiramente eliminado não somente na França, na Inglaterra, na Itália, nos países de língua alemã, como ainda em áreas lingüísticas bem menores, a Hungria por exemplo. Assim, na França, há excelentes tradutores que restringem sua atividade a um determinado idioma — Vladimir Posner ao russo. Frank L. Schoell ao polonês, Maurice-Edgar Coindreau ao inglês americano, Jean-Louis Perret ao fines — ou mesmo, às vezes, a um único escritor : Louis Fabulet traduz exclusivamente Rudyard Kipling, etc. E claro que, à força de prática, eles chegam a ser verdadeiros peritos no ramo, acabando por conhecer as menores sutilezas das línguas estrangeiras que traduzem e as suas equivalências em francês. Quanto à qualidade do seu estilo, as altas exigências do leitor francês constituem fiscalização suficiente.

Enquanto no Brasil, por falta de especialistas qualificados, persistir o sistema da "retradução". seus incon-

venientes poderiam pelo menos ser diminuídos. Muito depende da escolha da tradução intermediária.

Para verter um livro sueco, norueguês, dinamarquês ou holandês, o editor que não tem tradutor para tais línguas deverá de preferência dirigir-se a quem traduza do alemão ou, pelo menos, do inglês. Para abrigar um autor italiano, recorrerá melhor a uma versão espanhola. Atualmente nossos retradutores utilizam-se quase sempre do francês como língua intermediária. Pois ele não é, certamente, o idioma mais apropriado para traduções. O fato de ter chegado a uma fase de cristalização completa, com o vocabulário fixo e inteiramente definido, impede-o de se adaptar às sinuosidades do pensamento concebido em qualquer outra língua. O francês não admite neologismos, foge a construções sem tradição na sua própria literatura. Há, decerto, inovadores ousados como um Ramuz ou um Giono, mas suas ousadias são consideradas atos de insubmissão, de rebeldia; ora, o tradutor nunca revoluciona a língua para a qual traduz, atém-se mais do que um autor original às fórmulas e até aos clichês existentes, deixando o trabalho do desbravamento aos grandes escritores do idioma. Em outras línguas que não o francês, o caso é diferente : sendo elas de estrutura e vocabulário menos ossificados, admitem as novas formações como atos naturais ao alcance de qualquer um; o tradutor que as maneja tem maior escala de possibilidades.

Um bom tradutor francês, graças à faculdade de análise desenvolvida com tamanho cuidado pelo ensino

de seu país (em particular pelo excelente método das "explicações de texto") reproduzirá fielmente a mensagem lógica de um texto estrangeiro até seus pormenores mais finos, mas a resistencia de seu instrumento impedi-lo-á, forçosamente, em transportar grande parte dos valores formais, extralógicos, atmosféricos, desse texto. Traduzindo por exemplo um autor italiano ou russo de sabor algo popular — e a maioria deles o são — ver-se-á na impossibilidade de verter os numerosos diminutivos de tao forte ressonância afetiva. Neste caso, o "retradutor" brasileiro, embora no seu idioma disponha do mesmo recurso, só raramente o poderá utilizar, pois a tradução intermediária poucas vêzes lhe deixará entrever a existência de um desses diminutivos no verdadeiro "original".

Nenhum cuidado poderá ser excessivo para se verificar o valor da tradução intermediária. Até fins do século passado, sobretudo na França, as traduções não somente eram demasiadamente livres, como também realizadas, mais de uma vez, de maneira arbitrária. Muitos tradutores, alegando exigências do gosto francês, operavam modificações substanciais, principalmente grandes cortes. O visconde de Vogüé, em seu famoso *Le Roman Russe*, alude severamente às versões dos clássicos russos feitos em seu país. Tive ocasião de comprovar quanto as suas críticas são procedentes. Ao procurar resolver dúvidas surgidas no curso de tentativas de tradução de Gogol e Turguenef, vi que os tradutores franceses suprimiam sistematicamente todos

os trechos em que havia dificuldades não resolvidas pelo dicionário ; fenômeno tanto mais curioso quanto a versão de Turguenef fora feita durante a permanência do autor na França e autorizada por êle, de modo que seu intérprete, Xavier Marmier, podia facilmente consultá-lo. Mas naquela época não se pedia ao tradutor senão uma adaptação.

Aurélio Buarque de Holanda e eu, ao recorrermos a uma tradução francesa de Cervantes da mesma época, para ver como o tradutor se saía de uma bela e complicada blasfêmia castelhana de algumas linhas, observamos com surpresa que, envergonhado, êle se restringira a essas poucas palavras : "Aí Cortadilho soltou uma praga muito feia".

Já nos últimos decênios, na França também, prevalece cada vez mais rigor nas traduções. Assim, quem traduzir algum grande autor anterior ao nosso século, deverá, em princípio, escolher uma tradução nova de preferência às do tempo do original.

Os piores casos são aqueles em que o responsável pela tradução intermediária deforma o original não por motivos "estéticos" mas por motivos partidários. Ao traduzir um antigo conto italiano, ocorreu-me examinar a tradução brasileira já existente. Estavam nela omitidos todos os trechos em que o autor, como quase todos os escritores da Renascença, fustiga os costumes dos clérigos da época. O tradutor, entretanto, era um intelectual totalmente isento de sectarismo ; apenas, em vez de

verter do italiano, recorreu a uma versão espanhola, a qual já fora expurgada por alguma inquisição.

Incidentes desse gênero constituem o maior inconveniente da tradução indireta. Os editores e tradutores que, à falta de solução melhor, recorrem a esta, deveriam talvez indicar no frontispício da tradução o texto intermediário, e título de ressalva pelo menos parcial.

A solução ideal, evidentemente, consistiria em formar especialistas competentes para cada língua. Mas este problema já está ligado à profissionalização do ofício de tradutor.

A ESCOLA DOS TRADUTORES

Dizia um amigo meu, meio pilhérico, meio sério, que os tradutores eram a causa de grande parte dos males da humanidade, e provava-o com uma série de casos, desde o da torre de Babel até o do Tratado de Versalhes, que os tradutores alemães teimavam em verter por *Papierétzen* ("farrapo de papel").

Sem exagerar até esse ponto as responsabilidades dos tradutores, temos de convir em que elas são consideráveis. E' fácil calcular as conseqüências possíveis de um erro na versão de um manual de arquitetura ou de um tratado diplomático. Menos evidentes, mas muito mais freqüentes, são os estragos dos maus tradutores na língua, patrimônio comum de todos que a falam,

Só uma pequena fração de leitores são capazes de ler no original as grandes obras universais ; os demais, forçosamente, devem lê-las em tradução. Uma estatística das leituras do leitor médio acusaria sem dúvida 50 por cento ou-mais de livros traduzidos, que não deixam de influenciar-lhe a capacidade de expressão e a correção de estilo tanto quanto as obras dos autores originais.

Entretanto, os artigos e as notas que continuamente se publicam na imprensa a respeito de questões

de linguagem e estilo quase nunca focalizam traduções. Os críticos literários, ao analisarem alguma obra traduzida, reservam geralmente uma frase ou apenas um epíteto à tradução "digna do original", e seu julgamento quase sempre resulta de uma simples impressão e não de um cotejo com este último.

Não se lhes devem pedir, é claro, trabalhos de filólogo. Uma crítica permanente das traduções deveria ficar a cargo de críticos especializados, como o era, por exemplo, o autor da excelente seção "Exame de Traduções" que Agenor Soares de Moura manteve durante algum tempo no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

O objetivo de um rodapé consagrado às traduções não se restringiria a apontar erros. Êle poderia, a propósito de casos concretos, discutir os problemas teóricos da tradução. Além disso, no caso da existência de duas traduções da mesma obra, poderia estender-se ao exame de como a personalidade dos tradutores vem a colorir de matizes pessoais o trabalho de cada um.

O melhoramento da qualidade das traduções não é problema local. Verifico em dois recentes estudos ingleses, considerações sôbre o assunto, provocadas pela decadência do ofício. °

E. Allison Peers não se contenta com diagnosticar ; ao mesmo tempo sugere uma terapêutica, que seria a profissionalização do ofício, com a instituição de um

9) J. G. Weightman, o.c., p. 96; E. Allison Peers, *Problems of Translation*, em *Britain To-Day*, ns. de agosto e de setembro, 1947.

currículo e a subsequente entrega de um diploma de tradutor. Uma vez adotado o princípio, as grandes casas editoras só confiariam trabalhos de vulto a tradutores diplomados.

Não me parece que a idéia seja de fácil realização. sobretudo na parte referente à exigibilidade de diplomas. Já um curso para proveito daqueles que a êle quisessem assistir poderia trazer benefícios. Mesmo, porém, que esse curso não se possa realizar, o tradutor deseioso de se aperfeiçoar tem sempre a possibilidade de organizá-lo em casa, para si mesmo, com um programa racional de leituras, estudos e exercícios.

Entre as leituras de cabeceira do tradutor eu incluíria algumas obras de lingüística geral acessíveis a qualquer pessoa como *Le Langage*, de Vendryes, *The Loom of the Language*, ¹⁰ de Bodmer, ou o volume útil de Joaquim Matoso Câmara Jr., *Princípios de Lingüística Geral*. Ao lado dessas, haveria alguns livros sôbre o idioma em que se pretende especializar, menos obras pròpriamente científicas do que conversações sôbre a língua, como *Le Français Langue Morte*, de Thérive, ou *L'Idioma Gentile*, de De Amicis. E, naturalmente, livros sôbre a lingua para a qual se faz a tradução, o português do Brasil, como há vários de grande valor, de João Ribeiro a Gladstone Chaves de Mello.

Na estante, êle teria suas obras de consulta permanente : gramáticas e dicionários. Entre as últimas,

10) Cuja tradução brasileira está sendo preparada pela Editora Globo.

o lugar de honra não caberia aos bilíngües, mas sim aos unilíngües, esses a que Larbaud chama livros consulares, como o *Webster*, o *Larousse*, o *Zingarelli*, e, acrescentando-se com justificado orgulho, o *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

Além das leituras permanentes, teria o tradutor outras, ocasionais, determinadas pela natureza de seu trabalho do momento. Procuraria conhecer outras obras do mesmo autor, pois sempre os diversos livros de um escritor se esclarecem mutuamente. Esforçar-se-ia para encontrar algum estudo sobre ele e conhecer-lhe quanto possível a biografia, a personalidade humana, as idéias gerais e o que os historiadores da literatura e os críticos revelaram sobre as suas intenções, a sua técnica, a sua "fortuna literária". Quando o caso o exigisse, buscaria alguma documentação acerca do assunto, das personagens, quando reais, da época e do ambiente do livro.

De mais a mais, convém dizê-lo, o bom tradutor será um homem lido e culto, com sólida cultura geral, para não lhe acontecerem gafes como as de traduzir "*le théâtre de Bataille*" por "teatro de combate", "*il Cinquecento*" por "o ano 500", e assim por diante.

Os livros que seriam mais úteis para o tradutor são justamente aqueles quase inexistentes: obras técnicas sobre a tradução, com conselhos práticos, exemplos de soluções, etc. Contam-se pelos dedos livros como *Sous l'Invocation de Saint Jérôme*, de Valéry Larbaud, ou o já clássico *Essay on the Principles of Translation*, de Fraser Tytler. Por aí se vê como, no mundo inteiro,

a tradução é ainda uma arte puramente empírica, cujos segredos cada tradutor tem de redescobrir por conta própria (e à custa dos leitores). "

Há um meio de suprir essa falta. O melhor exercício para o tradutor é, naturalmente, a tradução. Mas não basta. Se êle se limitar a verter, embora com a maior honestidade, o que lhe houverem confiado, há de ficar confinado dentro do âmbito dos seus próprios recursos. Sobretudo no começo de sua carreira, êle tem de ler com atenção as traduções de colegas e, de vez em quando, escolher uma para cotejá-la linha por linha com o original.

Edições bilíngües, se as houvesse entre nós, seriam excelentes para tal fim. (Mas só as há de algumas traduções em versos, como as de Guilherme de Almeida ou Onestaldo de Penafort; estas, porém, já representam um grau de virtuosismo só acessível a pouquíssimos tradutores, dotados de talento poético, e assim a sua leitura, de nosso ponto de vista prático, é menos instrutiva que a de livros em prosa). Na ausência delas, o tradutor há de organizar algumas para seu próprio uso. De posse de alguma tradução brasileira

11) Podem prestar bons serviços, e não apenas a tradutores de latim dois modestos opúsculos editados na França com objetivos didáticos: M. Baelen, *Méthode de Version Latine à l'usage des classes supérieures*, Librairie Veuve Ch. Pousieûgue, Paris, 1906, e H. Bornecque, *Comment Faire une Version Latine*, École Universelle par Correspondance, Paris, s. d. Note-se que na terminologia francesa, *version* corresponde à nossa "tradução", por oposição à *thème* (em português "versão").

considerada modelar, ^v- arranja o original e vai anotando os achados, as invenções, as licenças do confrade. Não são as traduções boas as únicas instrutivas : pode-se muito bem aproveitar as lições negativas das versões feitas em cima da perna. O exercício inverso é também interessante : pegar a tradução estrangeira de algum bom livro brasileiro (seu número vai aumentando dia a dia) para ver quais os rodeios portugueses sem tradução em outras línguas. Arrolando-os, o tradutor nacional fica de sobreaviso para não abrir mão deles embora um texto estrangeiro nunca os possa sugerir.

As considerações que precedem referem-se aos tradutores que traduzem. Há também — dizem-me — os que se limitam a assinar o trabalho de colaboradores anônimos ; eles lerão com proveito a história seguinte, rigorosamente autêntica.

O nome de Frederico Karinthy, escritor morto há alguns anos, é conhecido de todos os leitores húngaros. Humorista dos mais espirituosos, boêmio incorrigível, fornecia material permanente para o anedotário de todos os jornais com os seus chistes e os seus casos. Verdadeiro gênio no domínio da produção original, Karinthy não primava na da tradução : suas longas tertúlias à mesa de café, onde gastava a maior parte do tempo, não lhe deixavam lazeres para uma atividade tão assídua e sistemática. No entanto, saíam incessantemente traduções que lhe ostentavam o nome. Certo dia o mistério

12) Por exemplo a tradução de *Pequenos Poemas em Prosa*, de Charles Baudelaire por Aurélio Buarque de Holanda (Coleção Rubáiyát, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1950), da qual trato mais adiante.

se desvendou. Os leitores de um romance inglês "traduzido" por Karinthy descobriram estarrecidos, no meio de uma das cenas mais patéticas, esta frase : "Seu Karinthy, não entendo patavina deste troço". Era uma nota do colaborador anônimo que devia contar com a revisão do famoso escritor ; este, porém, revira tão pouco o manuscrito da tradução quanto as provas, e o pedido de socorro do colaborador anônimo entrou a fazer parte do texto do romance. Como se tratasse de um humorista, todos riam, o anedotario enriqueceu-se de mais um caso e a edição se tornou raridade bibliográfica.

Mas daquele dia em diante Karinthy traduziu muito menos.

CONFIDENCIAS DE TRADUTORES

Nasci num pequeno país colocado no âmago da Europa, no cruzamento das mais variadas correntes espirituais. mas de idioma completamente isolado. Preocupados com a sua integração espiritual na comunidade européia, os intelectuais de todas as épocas não somente estudavam línguas, mas se empenhavam em traduzir as obras-primas das literaturas estrangeiras. A bagagem poética dos maiores poetas magiares sempre inclui traduções: Csokonai verteu Pope; Vörösmarty, Arany, Petöfi, transplantaram Shakespeare; Baudelaire teve tradutores como Ady, Árpád Tóth e Babits. Esse último consagrou, aliás, parte da existência à versão de Dante, como já antes dele Arany não julgara perder tempo levando anos a interpretar Aristófanes. Na Hungria, as traduções eram sempre comentadas e discutidas, pelo menos tanto quanto as obras originaes. Todos acreditávamos nestas palavras de Babits : "Confessarei, aliás, que o trabalho de tradução é a meus olhos coisa bem mais importante do que se pensa. A vida psíquica dos homens não tem outro tabique tão forte como a linguagem. E com efeito, graças à linguagem que se consegue pensar ; ora, a faculdade de adaptação da linguagem herdada é tão pequena que a gente não

pode, por assim dizer, conceber senão o que a língua permite. Assim, pois, a tradução, que força uma língua a dobrar-se acompanhando as curvas de um pensamento estrangeiro, é, mais ou menos, o único meio de comunhão espiritual requintada entre as nações".¹³

Devo a tais reminiscências o interesse que me faz voltar sempre a esse assunto tão pouco estudado e que me faria crescer à biblioteca dos candidatos a tradutor uma pequena antologia, ainda inexistente, que se poderia compilar dos prefácios em que os tradutores fazem confidências ao público, explicando os seus processos e os seus truques, confessando seus fracassos, queixando-se das dificuldades do ofício. Faz tempo, ando anotando o que há de aproveitável nessas advertências, prefácios, preâmbulos e notas de tradutor que tantas vêzes nem sequer se lêem.

Em tais notas, de vez em quando, encontro desa-
bafos do tradutor, que reclama para o seu trabalho a
fiscalização da crítica. Os contemporâneos, pouco com-
preensivos, riram da ênfase com que o adolescente
Leopardi, ao publicar sua versão do primeiro canto da
Odisséia, "se ajoelhava diante de todos os literatos da
Itália para implorar-lhes que lhe comunicassem, pública
ou particularmente, o seu parecer"¹⁴ sôbre aquela
tentativa; entretanto essa atitude me parece mais
razoável do que a dos intérpretes que, prevendo julga-

13) Michel Babits, *En traduisant Dante* in *Nouvelle Revue de Hongrie*, n.º de mai 1939.

14) *Tutte le Opere* di Giacomo Leopardi, a cura di Francesco Flora. Casa Editrice Mondadori, Milano, 1945; vol. I, pág. 616.

mentos superficiais e apressados, desafiam os críticos a mostrarem o que é tradução pelo exemplo, como fêz Fray Luis de Leon ao prefaciá suas traduções de poetas latinos : *"El que quisiere ser juez pruebe primero que cosa es traducir poesias elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia, y guardar quanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales"*.¹⁵ Mesmo que não se aprove o desafio, deve-se reconhecer que o período oferece excelente critério para aquilatar as traduções.

E' aliás, natural nos grandes tradutores de todos os países a ânsia de definirem tradução.

Uma das definições mais certas me parece a que encontrei no prefácio da versão espanhola de *Ulisses*, feita por J. Salas Subirat : "traduzir é a maneira mais atenta de ler".¹⁶ Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor obras complexas e profundas, é que responsável por muitas versões modernas. inclusive dessa castelhana de JOYCE.

No fim da Idade Média e no começo da moderna, houve freqüentemente, ao lado deste objetivo, o de demonstrar que a própria língua, ainda rude e nova, já chegara à fase de maturidade e conseguia exprimir toda

15) Fray Luis de Leon, *Poesias Completas*, tomo I. Editorial Sopena Argentina, Buenos Aires, 1942 ; prólogo.

16) James Joyce, *Ulises*. Trad. de J. Sales Subirat, Santiago Rueda ed., Buenos Aires, 1945 : prefácio.

a riqueza de matizes do original. E' o que afirma Fray Luis de Leon no prefácio já citado em relação ao castelhano ; é o que Ronsard quer demonstrar em relação ao francês quando imita e traduz Pindaro.

Além do esforço de circunscrever o conceito de tradução e de explicar-lhe o intuito, é freqüente encontrar ao limiar de tradução de obras-primas já vertidas anteriormente a justificação da nova tentativa.

— "E' a sorte comum das traduções gastarem-se com o tempo. O espírito que criou o original continua a ficar, de qualquer maneira, a substância secreta, inanalizável e não transplantável do original, e a versão, na ausência desse grande espírito, empalidece, mal começa a enferrujar-se a aparelhagem técnica da geração do tradutor. Cada tradução é o eco fragmentário de alguma música eterna" escreveu Árpád Tóth, o poeta que recriou em húngaro a *Balada da Prisão de Reading*.¹⁷

Muitas vezes os tradutores entram a expor problemas de detalhe, inerentes à língua de que traduzem, confiando-nos os seus segredos de *atelier*. Por exemplo: um tradutor de Terêncio (como muitos outros intérpretes de obras clássicas), Victor Bétolaud, discute a questão do tratamento, sempre igual em latim, diferente em francês segundo a respectiva situação dos interlocutores. "Resolvemos" — conclui — "mandar

17) Oscar Wilde, *A Readingi Fsgyház Bailadaja*. Fordilotta Tóth Árpád. Athenaeum, Budapest, 1921, prefácio.

tratar por *vous* os maridos pelas mulheres, os senhores pelos escravos, os namorados pelas namoradas, ou pelas cortesãs : e vice-versa, os maridos, os senhores e os namorados tratam sempre por *tu* as respectivas mulheres, escravos, namoradas e cortesãs".¹⁸

E. V. Rieu, último tradutor inglês da *Odisséia*, como muitos de seus predecessores, considera indispensável entrar numa análise das frases estereotipadas e dos epítetos permanentes que caracterizam o estilo homérico, procurando distinguir entre clichês adaptados inconscientemente pelo poeta (pensar que já na época de Homero havia clichês !) e repetições propositadas, cheias de intenções. "

As revelações mais curiosas encontram-se nos preâmbulos das versões de obras exóticas sôbre os originais e as línguas em que eles são escritos. Frans de Ville, autor de uma versão francesa da *Çakuntalâ*, obra clássica do teatro hindu, comunica-nos, por exemplo, que a peça original é escrita em várias línguas : as personagens de categoria social elevada, deuses, reis e brâmanes, falam o sânscrito ; os camponeses, o prácrito, e assim por diante. -" Dificuldade ainda maior é constituída por um dos principais recursos do idioma sânscrito, sua capacidade aglutinante : os poetas têm o direito de

18) Térence, *Comedies*. Trad. de Victor Bétotaud. Garnier Frères, Paris s. d.; prefácio.

19) Homer, *The Odyssey*. Translated by E. V. Rieu. Penguin Books inc. New York, 1946 ; introdução.

20) Kâlidasa. *Çakuntalâ*. Texto traduit du sanscrit et annoté par Frans de Ville. Collection Lebègue 3^e série, n.º 31. Office de Publicité, Bruxelles, 1943.

formar palavras de comprimento ilimitado, que podem ter sentidos diferentes segundo a maneira por que são dissecadas. O pior é que todos esses sentidos podem justificar-se no contexto em que aparecem. Muitos poetas repetem literalmente o mesmo verso, dando-lhe porém cada vez sentido diverso. Podendo cada elemento dessas palavras longas admitir significação diferente 'daquela que se adotou na tradução, o conjunto possui vários sentidos totalmente diversos, embora sempre compatíveis com o contexto. O exemplo dado por Fr. de Ville é mesmo de estarrecer : um desses compostos pode significar simultaneamente "as flores que têm delicadas pontas de estâmes" e "cachos de cabelos de lindos rapazes", e nenhum dos sentidos possíveis destoa do contexto ! Essa confissão pode dar-nos uma idéia não somente das dificuldades da tradução, mas também das inesgotáveis possibilidades poéticas daquele idioma, ausentes de nossas línguas supra-racionalizadas.

Queixas iguais encontramos na tradução de Michel Revon à sua *Antojozia da Literatura Japonesa* em francês, pois, "de maneira geral, o idioma japonês é extremamente vago e autoriza freqüentemente, para o mesmo trecho, grande número de interpretações".²¹ A compreensão é tanto mais difícil quanto os poetas japoneses preferem as alusões às afirmações claras, e gostam de deixar ao leitor o prazer da descoberta do sentido provável. Assim, o seguinte haicai, aliás muito belo :

21) Michel Revon, *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XXe siècle* Librairie Delagrave, Paris, 1919 : introdução.

Do sono que vi
Acordada, sempre a côr
Do íris!

exprimiria o adeus à existência de uma poetisa, a qual, acordada do sono da vida (quer dizer : morta), nota que o mundo continua e os íris terão sempre a mesma côr.

Testemunhos como estes ajudam-nos a compreender melhor a intransponibilidade de certas barreiras não apenas lingüísticas, mas que se alicerçam em fundas divergências de tradição e mentalidade. Steinilber Oberlin e Hidetaké Iwamura, que traduziram, de parceria, uma coletânea de *Canções de Gueixas*, procuram explicar ao leitor francês o que são as "palavras-travesseiro", escolhidos ante qualquer tentativa de levar as literaturas do Extremo Oriente ao alcance dos ocidentais : "As palavras-travesseiro são palavras tradicionalmente aparentadas e que evocam, por conseguinte, a mesma idéia ; assim, por exemplo, "esposa" e "tenro", ou "céu" e "eterno". Estamos citando têrmos cujas afinidades se compreendem fãcilmente. Em muitos casos, porém, a coisa é diferente e precisa-se de toda uma educação especial, do conhecimento das expressões da literatura clássica para se apreender o que o autor pretendeu exprimir. Em tais palavras encostam-se, como que num travesseiro, outras expressões refletindo idéias que se harmonizam com elas". ²²

22) *Chansons de Geishas*. Traduites pour la première fois du japonais por Steinilber-Oberlin et Hidetaké-Iwamura G. Crês, Paris, 1926; introdução.

A parte humanamente mais preciosa e mais como-vedora de muitas "notas de tradutor", é, decerto, a explicação que se nos dá da atração que levou o intérprete a escolher o original : a verificação de uma afinidade íntima (como no caso de Baudelaire, tradutor de Poe), a descoberta entusiástica de uma obra-prima (como quando Goethe se apressou em verter *O Sobrinho de Rameau** de Diderot), ou ainda a sensação de se encontrar em transe parecido ao em que já se debateu o grande escritor estrangeiro, o qual se torna assim um irmão na infelicidade. Foi este o caso de meu amigo, István Vas, autor de uma versão húngara de Villon, feita num campo de concentração nazista em 1940. "Esta tradução não foi feita com o piedoso intuito de mostrar ao público o verdadeiro Villon. Tenho pouca tendência para pedagogo. . . . Aconteceu apenas que as duas experiências substanciais de Villon, a dança da morte e o degredo, se tornaram no verão passado minhas próprias experiências principais. E quando, nessa época, *O Grande Testamento* me veio cair nas mãos, essa alma nua entre terra e céu prendeu-me irresistivelmente e me fez pegar da pena". ²³

Essa identificação do tradutor com o traduzido na humilhação e no sofrimento deve ter contribuído para a tradução haver saído uma autêntica obra-prima.

23) François Villon *Nagy Testamentuma*. Vas István fordította. Budapest, Officina, 1940, prefácio.

O TRADUTOR TRADUZIDO

"Na origem da glória de um autor estrangeiro encontra-se freqüentemente um homem, um intermediário que, para "lançar" aquele que admira, deve possuir diversas qualidades, ao mesmo tempo sociais e literárias".

São palavras de Leon Lemonnier na introdução à edição modelar que deu, há pouco, das *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe, traduzidas por Charles Baudelaire. Graças ao estudo desse erudito francês pode-se aquilatar com exatidão tudo o que o autor das *Flores do Mai* fez pela glória de Poe. Ainda vivo no momento em que Baudelaire lhe descobriu a obra, POE era considerado pelos contemporâneos como importante crítico, mas os seus poemas e contos eram pouco apreciados. Só muito depois, em parte sob a influência da repercussão que estas últimas obras alcançaram no estrangeiro, obteve êle o lugar que ocupa na história da literatura americana.

A partir do momento, em que a conheceu, Baudelaire apaixonou-se pela arte de Poe na qual descobriu estranhas afinidades com suas próprias teorias e tendências, e propôs-se como verdadeira missão divulgar mensagem daquele longínquo e desconhecido poeta. Entre-

gou-se a essa tarefa com um ardor que nunca se arrefeceu e que surpreende numa alma tão instável, tão propensa a entusiasmos e desencantos fáceis.

Foi em 1847 que pela primeira vez Baudelaire leu uma página de Poe, provavelmente *O Gato Preto*, conto que êle gravou quase inteiramente de cor. Desde aquele momento procurou ler tudo o que o outro escrevera e saber tudo a seu respeito. Depois de inteirado da morte trágica de Poe, ocorrida em 1849, duplicou os esforços a fim de obter para o seu ídolo infeliz pelo menos a compensação da glória póstuma.

Nas memórias e reminiscências dos contemporâneos de Baudelaire há freqüentes alusões à assiduidade, às vêzes irritante, com que êle trazia à baila o nome de Poe; forçando os interlocutores a aprendê-lo, não os deixando em paz enquanto não tomavam partido por êle. Gautier, Asselineau, Champfleury foram conquistados assim. Outros que se correspondiam com Baudelaire, vieram a saber de Poe por meio de cartas, entre estes Sainte-Beuve, Taine, Vigny. Mas o maior serviço que o poeta prestou ao culto de Poe foram suas traduções das *Histórias Extraordinárias*, publicadas primeiro em revistas e jornais, depois reunidas em dois volumes, assim como do romance *Arthur Gordon Pym*. Como introdução aos volumes, escreveu também a vida de Poe, bastante inexata (na falta de fontes fidedignas) mas cheia de amor ao seu biografado e de ódio aos que o prejudicaram na sua atribulada existência. Falando e escrevendo acerca de Poe, traduzindo-lhe as obras, aguardava impaciente toda repercussão, contestava com

paixão todas as críticas obrigando todos a tomarem conhecimento do caráter excepcional daquela nova arte.

O primeiro conto traduzido por Baudelaire foi publicado em 1848 ; o segundo, somente quatro anos depois. Nesse ínterim, Poe, com quem seu admirador francês não estabelecera contacto pessoal, morrerá. Depois de 1852 sucediam-se as traduções. Para executá-las, Baudelaire pôs-se a reaprender o inglês com todo o afínco e não relaxou esse estudo durante os quatro anos que levou a reunir a matéria dos dois volumes. O texto oferecia inúmeras dificuldades não resolvidas pelos dicionários, neologismos com que a crescente civilização norte-americana enriquecia a língua inglesa, termos de *slang* local, expressões familiares. Para compreendê-los. Baudelaire entrou a procurar viajantes chegados dos Estados Unidos, tornou-se assíduo frequentador dos botequins onde se reuniam marujos, *grooms* e jôqueis. Quanto aos termos técnicos, que Poe empregava com a maior propriedade, Baudelaire entregou-se a sérias pesquisas ; para verter *Arthur Gordon Pym*, tornou-se êle também ornitólogo, geógrafo, oficial de marinha, a consultar atlas, mapas, instrumentos de navegação e de cálculo.

Foi precisamente aquela preocupação que o impediu de traduzir as poesias, que julgava intransponíveis para qualquer língua ; que o levou a rever sempre, na véspera da publicação, as provas dos contos a saírem em

folhetim ; que o fêz realizar uma revisão completa antes da publicação em volume e corrigir incansavelmente provas sôbre provas do livro.

O conhecimento de tais pormenores modifica sensivelmente o retrato de Baudelaire, orgulhoso, boêmio, cético irregular, *épateur de bourgeois*, e mostra como nele era profundo e humilde o respeito à arte alheia.

Mesmo que o centenário da morte de Poe possa conferir um mínimo de atualidade e estas notas, ²⁴ sua razão de ser encontra-se mais numa coincidência curiosa. Com efeito, teremos proximamente uma tradução dos *Poemas em Prosa* de Baudelaire, feita com entusiasmo e pertinácia iguais, caracterizado pelo mesmo esforço de perfeição. Depois de acompanhá-la de perto, vejo agora, ao ler as informações de Lemonnier acerca de Baudelaire tradutor, que o autor dos *Poemas em Prosa* terá uma versão portuguesa feita nos mesmos princípios que êle applicava às suas traduções.

Esses *Poemas em Prosa*, obras-primas lavradas com todos os requintes de um artista excepcional e de um idioma supercivilizado, estão cheios de alusões **mal** esboçadas, de ironia a um tempo velada e feroz, de um satanismo vistosamente exibido e que a olhos não advertidos esconde uma ternura profunda e uma violenta revolta ante a estupidez da existência (êle chegou a induzir em erro o grande Tolstoi, que o condenou como nocivo e anti-social); constituem um tremendo teste para o tradutor, que, além de manter-lhes a misteriosa

24) Escritas em 1949.

harmonia, o indefinível ritmo íntimo, tem de farejar, por trás de cada palavra, as segundas intenções do autor, em estado de perpétuo desafio contra o leitor, atitude de defesa que se vira toda contra quem tenta transpô-los a outra língua.

Aurélio Buarque de Holanda apaixonou-se por essa tarefa como Baudelaire pela versão das *Histórias Extraordinárias*. Pelo motivo que levou este último a abster-se da tradução das poesias de Poe, êle também não abordou as *Flores do Mal* mas pôs na versão dos *Poemas em Prosa* tanta paciência e tanto cuidado como se estivessem escritos em versos os mais difíceis. Traduziu-os inicialmente para enfeixá-los num volume ; ao lembrar-se de publicá-los um por um nos jornais, reviu-os e refundiu-os mais uma vez — e continua a revê-los e a refundi-los de prova em prova. Quem tiver curiosidade de cotejar uma das traduções publicadas em jornal com a versão "definitiva" do volume de José Olímpio, poderá verificar não somente a mestria, mas também a escrupulosidade desse trabalho de contínuo polimento.

Por mim, tive a satisfação de acompanhá-lo passo a passo em todas as minúcias da tarefa. Nunca tendo ido a França, Aurélio possui do francês aproximadamente o excelente conhecimento livresco que Baudelaire tinha do inglês. Daí a sua desconfiança consigo mesmo, que o levou não somente a pacientes indagações sôbre o sentido exato, o matiz sentimental, o efeito estético de inúmeros têrmos, como a um cotejo, linha por linha, com o amigo que teve a sorte de estudar francês na

França. Em tudo isso, revela-se um respeito como que religioso* ao texto original, como se algo importante dependesse da versão exata de cada nuance da reprodução de todos os valores emocionais. E em resumo, o respeito impressionante de Baudelaire ao texto de Poe.

Note-se que tal atitude representava no tempo de Baudelaire algo de excepcional. Os tradutores franceses da época traduziam geralmente com fidelidade muito relativa, preferindo à versão rigorosa uma "adaptação ao gosto francês", critério dos mais elásticos e que não raras vezes encobria conhecimento deficiente da língua estrangeira ou pressa em liquidar a tarefa. Os tradutores de Poe não constituíam exceção à regra: Lemonnier mostra como um acrescentava, outro cortava, terceiro interpretava em vez de simplesmente verter. Baudelaire, entretanto, mostrou-se intransigente, adotando o princípio da tradução fiel; os erros que mesmo com todo aquele cuidado haviam de aparecer provinham da forçosa limitação de seus conhecimentos de inglês, e nunca do propósito deliberado de facilitar a tarefa para si mesmo.

Embora hoje se tenha um conceito mais justo do ofício de tradutor, não se pode dizer que, em linha geral, o nível das traduções tenha melhorado. A exigência de rigorosa fidelidade dificilmente é atendida nesta época de trabalho mecanizado e feito sem amor, em que não há mais profissões e ofícios, só empregos e biscates. E é por isso que os *Poemas em Prosa* tradu-

zidos por Aurélio Buarque de Holanda merecem atenção especial, justamente pelo que essa manifestação de respeito e amizade a um grande morto tem de comovedoramente anacrônico.

Outros que não eu, mais sensíveis ao número da língua, criados dentro do seu gênio, poderão dizer melhor quanto o tradutor conseguiu recriar a atmosfera mágica do original ; por mim, faço questão sobretudo de assinalar como a tradução brasileira foi feita e como o raro fenômeno da dedicação de Baudelaire à memória de Poe se está reproduzindo entre nós em relação ao próprio Baudelaire.

ANDANÇAS E EXPERIÊNCIAS DE UM TRADUTOR TÉCNICO

Já fui tradutor técnico. O ano em que, na Hungria, tirei o diploma de professor coincidia com a fase mais aguda de um periodo de desemprego. Havia, para qualquer vaga, dezenas de candidatos. Cansado de procurar pistolees, resolvi tentar uma utilização imediata e prática dos meus conhecimentos, e fui oferecer meus serviços a um escritório de traduções comerciais e técnicas.

Anteriormente já traduzira poesias, contos e até uns romances, e esses trabalhos me faziam viver na ilusão errada de que havia um idioma francês, um italiano, um latino e assim por diante. A nova tarefa convenceu-me cie que havia no mínimo cinqüenta línguas francesas, quarenta-e-nove das quais nada tinham que ver nem com Racine, nem com Victor Hugo, nem com Anatole France. O mesmo acontecia em relação à minha própria língua materna.

O meu primeiro serviço foi a versão de um extrato cadastral do húngaro para o francês. Era a primeira vez que me defrontava com semelhante documento. As palavras pareciam húngaras, mas não se ligavam, e até as mais comuns eram usadas de maneira totalmente arbi-

traria. Não havia frases, e as noções habituais de análise não se aplicavam àquele conglomerado de sílabas. Voltei ao escritório de traduções para perguntar se não me deram, por acaso, uma cópia errada. O diretor, um provector intérprete de croato, tranqüilizou-me : aquilo era assim mesmo, e a maioria dos serviços de seu escritório era daquele *çaez*. Perderia o tempo buscando sentido naquilo que não o tinha. Um erro, pior, uma superstição supor que para traduzir um texto era indispensável entendê-lo. E mais : tornar inteligível em outra língua um texto ininteligível no original constituía infidelidade condenável e contrária às normas da boa praxe. Grande lição essa. que muito me aproveitou em seguida e de que nunca hei de me esquecer.

Voltei para casa e pus mãos à obra. Passei um dia inteiro num virar e revirar de dicionários, dando tratos à bola, riscando e refazendo continuamente o já feito. Por fim, levei a tradução cheio de apreensões, insatisfeitíssimo do meu trabalho. O diretor do escritório achou-o ótimo e, para me demonstrar a sua satisfação, deu-me logo outro extrato cadastral para traduzir e uma importância equivalente a cinco cruzeiros, preço do primeiro trabalho. Não quis levar o segundo. Que me adiantaria uma renda mensal de cem cruzeiros ? Mas o diretor esclareceu-me que o serviço se tornaria cada vez mais fácil e teve razão. O segundo extrato era tão pouco inteligível quanto o primeiro, mas acabei por descobrir nele, em vez das relações lógicas da linguagem normal, conexões misteriosas com o primeiro.

Por fim, traduzia os extratos mecanicamente, chegando a fazer de vinte a vinte e cinco folhas por dia.

Nesse interim, porém, acabou o processo dos "optantes" húngaros expropriados contra o Estado rumeno, processo instruído com todos aqueles extratos, e tive de me iniciar em outra espécie de traduções. Eram pedidos de registro de invenções. Aí a rotina não ajudava. Se o primeiro inventor quis tirar patente de um cata-vento elétrico de modelo novo, o segundo entendeu garantir os seus direitos de explorar um par de suspensorios automáticos. Houve mesmo um, cuja lembrança até hoje me arrepia, que pedia o registro de um ataúde higiênico, conservando a integridade do respectivo cadáver durante prazo superior ao que se observa em qualquer produto congênere.

Foi quando verifiquei a insuficiência absoluta de todos os dicionários bilingües. Cada profissão tinha a sua gíria, extremamente rica, e não havia dicionário no mundo que registrasse em duas línguas o nome de todas as partes integrantes de um par de suspensorios, mesmo não automáticos. Levei dias a procurar uma descrição exata, em francês, dessa humilde, porém tão indispensável peça de vestuário. Toda a literatura francesa, inclusive os naturalistas, era omissa a respeito do assunto. Encontrei-o, no entanto, explicado luminosa e pormenorizadamente num catálogo ilustrado da Manufacture d'Armes et de Cycles de Saint-Etienne. Daí em diante, folhee e colecionei catálogos, folhetos de propaganda, anúncios. Fato curioso, eles me prestaram bons serviços, depois, não somente na versão de textos técnicos e

traria. Não havia frases, e as noções habituais de análise não se aplicavam àquele conglomerado de sílabas. Voltei ao escritório de traduções para perguntar se não me deram, por acaso, uma cópia errada. O diretor, um proecto intérprete de croato, tranqüilizou-me : aquilo era assim mesmo, e a maioria dos serviços de seu escritório era daquele jaez. Perderia o tempo buscando sentido naquilo que não o tinha. Um erro, pior, uma superstição supor que para traduzir um texto era indispensável entendê-lo. E mais : tornar inteligível em outra língua um texto ininteligível no original constituía infidelidade condenável e contrária às normas da boa praxe. Grande lição essa. que muito me aproveitou em seguida e de que nunca hei de me esquecer.

Voltei para casa e pus mãos à obra. Passei um dia inteiro num virar e revirar de dicionários, dando tratos à bola, riscando e refazendo continuamente o já feito. Por fim, levei a tradução cheio de apreensões, insatisfeitíssimo do meu trabalho. O diretor do escritório achou-o ótimo e, para me demonstrar a sua satisfação, deu-me logo outro extrato cadastral para traduzir e uma importância equivalente a cinco cruzeiros, preço do primeiro trabalho. Não quis levar o segundo. Que me adiantaria uma renda mensal de cem cruzeiros ? Mas o diretor esclareceu-me que o serviço se tornaria cada vez mais fácil e teve razão. O segundo extrato era tão pouco inteligível quanto o primeiro, mas acabei por descobrir nele. em vez das relações lógicas da linguagem normal, conexões misteriosas com o primeiro.

Por fim, traduzia os extratos mecanicamente, chegando a fazer de vinte a vinte e cinco folhas por dia.

Nesse interim, porém, acabou o processo dos "optantes" húngaros expropriados contra o Estado rumeno, processo instruído com todos aqueles extratos, e tive de me iniciar em outra espécie de traduções. Eram pedidos de registro de invenções. Aí a rotina não ajudava. Se o primeiro inventor quis tirar patente de um cata-vento elétrico de modelo novo, o segundo entendeu garantir os seus direitos de explorar um par de suspensorios automáticos. Houve mesmo um, cuja lembrança até hoje me arrepia, que pedia o registro de um ataúde higiênico, conservando a integridade do respectivo cadáver durante prazo superior ao que se observa em qualquer produto congênere.

Foi quando verifiquei a insuficiência absoluta de todos os dicionários bilingües. Cada profissão tinha a sua gíria, extremamente rica, e não havia dicionário no mundo que registrasse em duas línguas o nome de todas as partes integrantes de um par de suspensorios, mesmo não automáticos. Levei dias a procurar uma descrição exata, em francês, dessa humilde, porém tão indispensável peça de vestuário. Toda a literatura francesa, inclusive os naturalistas, era omissa a respeito do assunto. Encontrei-o, no entanto, explicado luminosa e pormenorizadamente num catálogo ilustrado da Manufacture d'Armes et de Cycles de Saint-Etienne. Daí em diante, folhee e colecionei catálogos, folhetos de propaganda, anúncios. Fato curioso, eles me prestaram bons serviços, depois, não somente na versão de textos técnicos e

comerciais, como também na de obras exclusivamente literárias.

Anteriormente, a minha ambição tinha sido aprender o maior número possível de palavras de uma língua, todas talvez. Mas compreendi que era uma ambição vã. Não adiantava entulhar a memória com um material que não acabava mais ; importava, sim, saber onde procurar a terminologia de cada assunto.

Assim, quando me trouxeram um tratado de geologia para verter, nem abri mais o dicionário ; fui a um manual de geologia que me familiarizou logo com o vocabulário competente. Acontecia, porém, às vezes, que não conseguia obras especializadas. Nem sei como teria vertido uma monografia sôbre prótese dentária, se não me tivesse lembrado de recorrer a uma obra de engenharia, o "Manual do Construtor de Pontes".

Aos poucos tornei-me conhecido no ramo, e os fregueses vieram procurar-me diretamente. Foi assim que conheci alguns espécimes horríveis da maçante raça dos especialistas. Esses concebiam o mundo inteiro unicamente em função da sua especialidade e queriam que tudo lhes obedecesse, inclusive as línguas. Um deles, muito entendido em técnica da iluminação (e bem pouco iluminado quanto ao resto), forjara uma palavra quilométrica em húngaro para dizer "do ponto de vista da técnica da iluminação" e fazia absoluta questão de que eu a traduzisse em francês por uma palavra só, recusando uma após outra as soluções imperfeitas que lhe apresentava.

Cada ramo, em geral, tinha o seu jargão hierático, e era preciso penetrá-lo para não cair no desagrado dos

clientes. Assim, por exemplo, na tradução das cartas que me encomendava a Federação de Pugilismo Amador eu me servia de início de uma linguagem enérgica e brutal, que me parecia convir ao caráter da entidade. Erro grave. O que se impunha era uma linguagem elevada, cheia de circunloquios, em que jamais ocorressem termos grosseiros como "dinheiro" ou "pagamento"; só se falava em indenizações de deslocamento e, quando muito, em despesas de viagem.

Assim aumentava a minha experiência, e a profissão, conquanto nunca chegasse a lucrativa, já dava para viver. Não que não aparecessem, de vez em quando, ossos duros de roer, como aquele orçamento para o edifício do novo ginásio de uma ordem religiosa, que se devia verter para o latim a fim de submetê-lo à aprovação da autoridade superior em Roma. Lembro-me da dificuldade que tive para traduzir "Elevador": adotar simplesmente *elevator* seria imperdoável falta de elegância, contrária ao espírito ciceroniano. O termo que finalmente adotei (e que não posso revelar aqui, em respeito ao segredo profissional) era uma linda palavra grega, pois se nós recorremos ao latim para batizar as novidades técnicas, é claro que os romanos só podiam recorrer ao grego.

Tornou-se um princípio meu nunca recusar nenhum trabalho porque fôsse difícil : se outro podia executá-lo, eu também havia de dar um jeito. Confesso, no entanto, que recuei uma única vez, quando convidado a servir de intérprete, *in loco*, entre os membros do júri de um concurso de beleza canina. Pretextei no último instante

uma enxaqueca e deixei o júri entender-se diretamente com a bicharada.

Cada ofício, mesmo o pior, tem as suas compensações. As do meu eram os discursos ministeriais. Naquela época havia freqüentes crises políticas na Hungria. Raramente um gabinete durava mais de três ou quatro meses. O chefe de cada novo governo pronunciava um alentado programa, que eu, depois, devia traduzir em francês para uma agência telegráfica. Dentro em breve descobri que nos discursos sucessivos só mudava a primeira página, ao passo que as trinta seguintes se repetiam quase literalmente. Compreende-se : eram as promessas que o governo anterior, por ser de vida tão breve, nunca tivera tempo de executar, e que portanto voltavam fielmente em cada novo discurso. Nesse gênero de traduções realizei verdadeiros recordes de velocidade que me valiam a admiração de toda a agência. Tive o cuidado de não fornecer nunca a explicação do fenômeno. A tradução já se pagava mai ; imaginem agora se eu ficasse reduzido a honorários de copista.

J. CARLOS LISBOA

ISABEL,
A DO BOM GÔSTO

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Lisboa



OS CADERNOS DE CULTURA

J. CARLOS LISBOA

ISABEL, A DO BOM GOSTO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

I — ISABEL, A DO BOM GÔSTO

Não a *Isabella of Spain* de W. T. Walsh, nem *Isabel, La Cruzada* de alguns; tampouco *Isabel, La Católica* de quase todos os espanhóis, aquela que nos deu a *Isabel de Castela* dos manuais de História.

Meus encantos vão para outra — não apenas para o rótulo, que também me parece melhor, pois não ! : *Isabel, a do Born Gosto*.

Quis separar alguns fios preciosos desse tecido de grandezas que constituiu Isabel, os menos exibidos e glosados pelos demais, (tão emaranhados na maranha histórica), os únicos capazes de tecer, como teceram, reunidos, um retrato de tal ângulo que arrasta atrás de si o meu entusiasmo sem restrição, este: o de Isabel, a do bom gosto.

Talvez eu ainda escreva uma nota sobre a evolução semântica da expressão *Born Gosto* que hoje se reduz, em algumas áreas românicas, ao simples, condensado *Gosto*. (Dizemos a cada instante "homem de *bom gosto*" ou "mulher de *gôsto*", "casa de muito *bom gosto*", "moldura de extraordinário *bom gosto*" ou ainda, em oposição: "vestido de *mau gosto* incrível" ou "Que falta de *gosto* naquela mobília!". Mas, quantas pes^oar.

terão presente a mudança que se operou do sentido fisiológico — "peixe sem *gosto*", "doce *gostoso*", "carne com *gosto* suspeito", — para o dessa sutil faculdade que descobre harmonia, equilíbrio, graça, proporção, beleza, finura em outros planos da percepção?) O que hoje nos interessa, entretanto, é apenas um pouco da história ⁴ "externa" da expressão. Onde nasceu? De onde nos veio?... a nós e a alguns outros neolatinos, com esse novo matiz significador?

Andei tropeçando pelo seu caminho. . .

O primeiro capítulo da minha aventura está em Menéndez Pelayo (Hist, de las Id. Est., II, 359) onde aliás começam quase todas as coisas importantes de hispanismo: ". . .felicísima innovación introducida (según parece) por los españoles en el tecnicismo estético: la palabra (Sic) *Buen gusto*. Fuimos realmente los inventores de ella? Quién fué de los nuestros el primero que aplicó a los objetos del orden intelectual esta calificación del orden sensible, anunciando con esto sólo el advenimiento de la estética *subjetiva* del siglo XVIII, que tanto usó y abusó de esta metáfora? Confieso que lo ignoro; pero diré llanamente lo que he podido averiguar sobre esta invención tan olvidada. Todo ello se reduce a unas palabras del italiano Bernardo Trevisano en su introducción a las *Reflexiones de Mutiadori sobre el Buen Gusto* (Venecia, 1736): Al sentimiento bien acordado que gusta siempre de conformarse con cuanto dicta la Razón, le llamaron algunos armonía de ingenio: otros dijeron que era el juicio, pero regulado por el arte: otros una cierta exquisitez de ingenio. *Pero los españoles, más perspi-*

caces en *el uso de las metáforas que ningún otro pueblo*, lo expresaron con este laconismo fecundo : *Buen Custo*".

Assim, que, com tóda cautela, registra o Mestre a possibilidade da invenção, pelos espanhóis, desse "tecnicismo estético" hoje tão vulgarizado. O importante é que se apoia em um escritor estrangeiro, Trevisano, embora o depoimento nos possa parecer um pouco tardio: 1736. **Com** a chamada de Pelayo, fica mais aguda a pergunta: Quem teria criado e lançado na circulação lingüística espanhola, — se é de fato de lá, "según parece", — a feliz invenção?

Há um capítulo de Menéndez Pidal (Leng. de Crist. Colón, 57) — os dois Menéndez obrigatório* em tudo que é Espanha! — no qual se avança mais alguma coisa para a revelação: ". . .Por su parte, la Reina Católica traía a menudo en los labios una expresión desconocida en tiempo de Juan de Mena : *buen gusto*, hija de un nuevo factor moral que el humanismo fomentaba... y en este dicho de la Reina vemos lanzada, por primera vez en nuestro idioma, esa afortunada traslación del sentido corporal para indicar la no aprendida facultad selectiva que sabe atinar, lo mismo en el hacer que en el decir, con los modales más agrQdables, los que más dulzor y grato paladeo dejan de sí. La expresión se usa en seguida también en Italia: ya la usa el Ariosto, quizá tomada del español".

Já nesse passo se afirmam coisas decisivas:

- a) — que Isabel, a Católica, trazia continuamente nos lábios uma expressão desconhe-

cida ao tempo de Juan de Mena (1411 a 1456, reinados de seu pai João Segundo e de seu meio-irmão Enrique Quarto);

- b) — que a expressão se usa na Itália, havendo passado à linguagem de Ariosto, vinda talvez do espanhol, como afirmou depois Trevisano.

Como se sabe, Ariosto nasceu exatamente no ano (1474) em que começou o reinado de Isabel em Castela; a Rainha veio a falecer em 1504, ou seja: quando Ariosto ainda não começara o seu trabalho do Orlando, (Admite-se tal início por volta de 1505, sendo o livro dado ao prelo em 1515, para aparecer somente em 1516). Essas datas são decisivas, pois permitem que se admita a adoção dos termos "bom gosto" por Ariosto, depois de usados por Isabel e não ao contrário. Além disso, pelos estudos de Farinelli e Croce — bons italianos, — ou de Pelayo, das relações entre Itália e Espanha, principalmente o domínio de Aragão em Nápoles e Sicília, pode aceitar-se sem esforço a prioridade espanhola, mais facilmente ainda quando a expressão não foi encontrada (que me conste) em nenhum escrito anterior a Ariosto; enquanto que, do outro lado, figura em documento espanhol escrito, como tendo sido de uso de Isabel, coisa que se localizará pouco adiante.

Nosso terceiro marco está plantado em Oliver Asín que, afinal, (Hist, de la Leng. Esp., 1941,78) nos leva mais longe ainda que Pidal, assinalando o local de atribuição da frase, nestes termos: "La atribución

a Isabel de la frase *buen gusto* la hace Melchor de Santa Cruz en su *Floresta Española* (Bibliófilos Madrileños, I, p. 17): "Decía la Reina que el que tenía buen gusto llevaba carta de recomendación". Metemo-nos dai, pela *Floresta Espanola* adentro e realmente entre vários relatos, anedotas, historias, — na 2.^a Parte, referente aos "Reyes", capítulo I, diz Melchor de Santa Cruz de Dueñas (E. Calpe, Bs. As, 24): "Decía la Reina, que el que tenía *Buen Gusto*, llevaba carta de recomendación".

Éste é o ponto de partida para admissão de Isabel como criadora da frase e está válido para os mestres mais responsáveis. Veja-se aqui para último exemplo a segurança com que Lapesa aceita a atribuição nas duas edições de sua *História de la Lengua Espanola* (1a., p. 145, 2a. p. 185): "Isabel la Católica era *Muy Aficionada* a la expresión "buen gusto"..."

Não vejo razão para que se retire de Isabel a gloria de tal associação vocabular tão venturosa e expressiva, pelo menos até que venham documentos novos que desfaçam a atribuição feita e perfeita.

Cabe indagar então: teria a Rainha Católica acertado por mero acaso com a expressão feliz do "bom gosto?" ou terá sido mulher de inteligência, cultura, finura bastantes para um achado dessa ordem?

Confesso de público uma certa indisposição minha, no tocante a atitudes políticas, religiosas, sociais econômicas da Soberana — o que me fazia pender para a primeira hipótese. Ela subiu ao trono de Castela em condições surpreendentes; ganhou a América de

maneira ainda mais caprichosa; ora, poderia ter acertado também em duas palavras afortunadas por outra série de circunstâncias e cumplicidades. . .

Para desfazer minhas dúvidas, ou fortalecê-las, — num puro desejo de justiça, — aproveitei o Quinto Centenário de Nascimento da Rainha de Castela (1451 a 1951) e fui procurar os seus possíveis "antecedentes de *Born Gôsto*". Minha conquista não poderia ter sido mais completa e compensadora, no aspecto que me interessava (Em outros, nada disso. . .) e os fios que hoje reúno aqui (apanhados em Pulgar, Diego de Valera, Bernaldez, Walsh, Retana, Sanchez Cantón, entre outros muitos) bordam ao vivo uma figura feminina de exceção, com finura e sensibilidade capazes de explicar o invento do *Born Gosto* já com o valor que ainda hoje lhe damos em português. (Nesta altura aponta novo problema, — são outros quinhentos, irmão!. . . que deixo para mais tarde, — quem trouxe a expressão a Portugal? Quando e como? . . .)

II. — O BOM GOSTO DE ISABEL

Das segundas núpcias de "Don Juan de Castilla", que reinou de 1419 a 1454, nasceu Isabel, a Católica. Não estranha, pois, que, ao lado da graça que lhe veio de Isabel de Portugal (segunda esposa de Don Juan II), como herança materna, trouxesse algumas inclinações parecidas com as do pai, do qual deixou escrito um cronista:

"...dábase mucho a leer libros de filósofos y poetas. . . asaz docto en lengua latina, mucho honrado

de las personas de ciencia..." "Era gran musico, tañía, e cantaba, e tocaba, e dansaba muy bien".

Acrescentava outro: "sabía fablar e entender latín, leya muy bien, plazíanle muchos libros e estórias, oía muy de grado los decires rimados y conocía los vicios dellos;. . . sabía del arte de la música; cantaba e tañía bien, e aun ajustaba bien".

Podemos afirmar ainda: êle mesmo, rei, — foi poeta numa córte de doutos e poetas e nos deixou pelo menos em amostra uma "canción" (versão de Pelayo)

*"Arriar, yo nunca penssé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastonar la fe,
fastagora que lo sé.
Pensaba que conocido
te devia yo tener,
mas non podiera creher
que eras tan mal sabido,
nin tan poco yo penssé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
fastagora que lo sé."*

Essa época de João II nao se destaca somente pelas musas, nem pelas lutas políticas incessantes e sangrentas, — no repouso da espada trabalhava a pena, — e pode resumir-se de corpo inteiro na curiosa e inquieta figura de Don íñigo López de Mendoza,

marquês de Santillana — brigão desabusado e poeta pré-renascentista que talava aldeias, batia castelos. cortava pescoços ou comandava bandos, pulando da facção do Rei para a dos seus inimigos, enquanto imitava Dante ou Petrarca, importava perfumes e poéticas de França, refinava cantigas rudes de "serranas", sempre com o ar, o arrojo ou o virtuosismo próprios de cada mister. Ou pode cifrar-se, numa réplica, no maior inimigo do Marquês: o rico, o poderoso, o valente Don Álvaro de Luna, também este — destro nas armas, na política, na poesia cortês, privado de Don Juan II de Castilla, com o governo entre as mãos hábeis de chanceler, um dia; noutra, afastado da Córte; regressando depois a ela, para mais tarde subir ao cadafalso e entregar a cabeça ao carrasco. (O bando favorito de Santillana tem culpa no cartório nesta degolação, mas convém não esquecer que Isabel de Portugal, com quem o próprio Luna fizera João II casar-se, essa também pusera toda sua juventude, beleza e habilidade feminina na balança, no sentido de livrar o espôso-rei do domínio do chanceler. . . O tato político da rainha-mãe aparecerá mais tarde em várias cartadas hábeis — femininas de certo, igualmente, — da filha Isabel, a Católica. . .)

Dessa corte, formada de tais homens, de tal atmosfera, já se disse que representa um pórtico do renascimento espanhol, assim como a figura de João II, pintada por Juan de Mena, — seu secretário de cartas latinas, poeta embebido de Itália, inspirado em Luciano, — lembra as esculturas do gótico florido, numa antecipação rara do fulgor barroco mais tardio. Pa-

rece que com essa renascença amanheceu uma reação espanhola peculiar, que tanto a deformaria na Península, a conformá-la ao gênio de Castela, como aparece naquele retrato e nas rendas abertas na pedra dos sepulcros de Gil de Siloe, na Cartuxa de Miraflores — onde jazem o rei e a esposa, tranqüilos no ambiente onde se chocam as duas forças: de tradição e renovação.

Pouco terá visto Isabel, a nossa, do mundo de renovações em que viveu Don Juan II, já que aos três anos de idade perdeu o pai. Mas os ecos, os resíduos da cultura da época permaneceram vivos na sua meninice, ainda mesmo depois que passou a reinar em Castela o seu meio-irmão Enrique — varão único do primeiro matrimônio de João II, esse Enrique paradoxal, meio tarado, motivo das piores burlas dos próprios súditos e que enxovalhava com todo rigor a tradição de virilidade, de bravura, de decência da gente castelhana e ao qual só se pode agradecer que, com as suas debilidades, tenha possibilitado o acesso de Isabel ao trono. O governo tormentoso, relaxado, desse Enrique — dito o Impotente, se retrata naquelas duras "copias de Mingo Revulgo", atribuídas alguma vez a Hernando del Pulgar, seu glosador, únicas que se costumam estampar sem escândalo, mas aparece com muito mais saborosos e escabrosos pormenores nas outras de "Ay, panadera", que as antologias não se animam a reproduzir, em nome de preconceitos ditos morais (pouco científicos, por certo. . .)

Apesar dos seus vícios todos, Enrique IV herdara de João II, — pai de Isabel, — algumas inclinações artísticas:

"Era grand músico y tenía buena gracia en cantar e tañer, e en fablar en cosas generales".

Aponta-o a VI.^a "copia" do "Mingo Revulgo" como pastor que se preocupa mais com a música do que com os lobos que entram pelos seus rebanhos a dentro (versão de M. Pelayo):

*"Vee los lobos entrar
y los çanados balar,
e él risadas en villo:
nin por eso el caramillo
nunca cesa de tocar".*

Também João II deixara uma tradição de política frouxa, na verdade; mas sempre viveram as atividades culturais ao lado das lutas partidárias entre os nobres e essa atmosfera chegaria, mesmo através das pestilências do governo de Enrique, até Isabel.

Rolara do patíbulo a cabeça do grande chanceler Don Álvaro de Luna, mas seu "Libro de las claras y virtuosas mujeres", de corte boccacciano (do último Boccaccio), estava ao alcance dos olhos de todos ainda; Villena traduzira a "Eneida" e a "Divina Comédia" pela primeira vez em castelhano, também na Corte; Juan de Mena romanceara por via latina um Homero dedicado ao Rei, para atender-lhe a pedido expresse; Perez de Guzmán, de seu retiro, enviava aos fidalgos

ledores os retratos da sua galeria das "Generaciones y semblanzas"; Santillana polia e repolia os seus "42 sonetos fechos al itálico modo" ou retocava a "Comedieta de Ponza" e o "Triunfete de Amor", tudo rescendendo a Dante e Petrarca até nos rótulos; e o "Cancionero de Baena" fixava cerca de oitenta poetas provençalizantes, cortesés, italianizantes já, alguns dos quase trezentos que circulavam na Corte, sem exclusão do próprio Rei e do seu Condestável. A nova "gaia ciencia", — que fêz o encanto do Marquês de Villena ("marquês" entre aspas, para maior exatidão. . .) em seus jogos florais e na sua "Arte de Trobar", deliciava Don íñigo López de Mendoza (marquês autêntico, sem aspjas) e inspirava a compilação poética de Stúñiga, feita na corte de Afonso V — o Magnânimo (corte aragonesa a dominar Nápoles), essa gaia ciência ocupava os senhores mais ou menos empenhados nas lutas locais, ora contra João II, ora contra o sucessor no trono sempre inseguro, Enrique IV.

Entre os opositores de mais porte ao governante, porte guerreiro, social, intelectual, aparece don Gomez Manrique, a quem devemos o primeiro documento sôbre inclinações artísticas de Isabel. É certo que não estava ela sendo educada para rainha, uma vez que, primeiro: ao perder o pai aos três anos subira ao trono esse meio-irmão Enrique; segundo porque Afonso, irmão inteiro e de veras, no sangue todo e em todas as virtudes, seria o único, embora dois anos mais moço do que ela, a aspirar como varão a tanto, se desaparecesse ou quando desaparecesse o reinante

Enrique. Justamente Afonso — que ao morrer, pouco mais tarde, lhe abriu um possível caminho (não esperado) para mandar em Castilla, justamente esse foi a causa de sua primeira prova de arte. Quando andava êle para cumprir catorze anos,- Isabel vai ao grave Gómez Manrique, que, corrido algum tempo, formará como cabeça de seu bando para a conquista da coroa de Castela, — vai a êle e lhe encomenda uma peça profana para uma representação celebratória do aniversário de Afonso. Estava Isabel, sem saber, provocando a nova direção o teatro espanhol que no século XII amanhecera no "Auto de los Reyes Magos" e que o mesmo Manrique consolidaria nos dois rumos ou ramos: o religioso, com as obras do Natal e da Paixão; o profano — com essa representação natalícia em louvor do príncipe.

Reza assim o título circunstanciado da obra :

"Breve tratado que hizo Gómez Manrique a mandamiento de la ilustre Señora infante doña Isabel, para unos momos que su excelencia hizo con los hados siguientes..."

Tal "momo" apresenta em cena as nove musas: fala em prosa, com feição de prólogo — a primeira; expressam-se em verso as demais, cabendo a Isabel a última breve fala que fecha a "peça":

"La Señora Infante llevaba esto".

Aqui estão os versos que disse a jovem Isabel, encerrando o cândido desfile de vozes palacianas que

citam de mistura, ao celebrar o aniversário de Afonso, tanto Pègaso como o Helicon, as Musas e o Deus cristão:

*"Excelente rey doceno
de los Alfonsos llamados,
en est'año catorceno
te haga Dios tanto bueno
que pases a los pasados
en triunfos e vitorias,
en grandezas temporales;
y sean tus hechos tales
que merezcas amas glorias
terrenas y celestiales".*

Assim foi, com esta décima de medida menor, (duas quintilhas de rimas consonantadas), versos votivos e de circunstancia ditos no palco (?), que numa "festinha de família" pelo aniversário do irmão, estreou Isabel a sua graça de intérprete, quando nao podia pensar ainda, nem por sombra, em chegar a rainha de Castela.

Por essa época, levava vida mais de campônia que de palaciana, forçada pelo abandono, desinteresse (ou cautela) de Enrique IV, assim como pela escassez de dinheiro a que as condenara, — a ela e à mãe Isabel de Portugal, tão deprimida desde a viuvez, — o desgoverno do monarca débil. Acolhida no castelo de Arévalo pela sua amiga Beatriz de Bobadilha, — cuja companhia e afeição conservou por toda

vida, — ia "la señora infante", entre outras atividades nobres, cuidando do seu castelhano

"que había aprendido a hablar con armoniosa elegancia y a escribir con cierta distinción".

Conforme subiam ou baixavam as atenções de Enrique, ao sabor da pressão maior ou menor dos partidários de Afonso e, depois, dos da mesma Isabel, procurava esta, com os meios ao alcance, adquirir os conhecimentos que completavam a educação de um nobre (não de uma futura rainha, sem dúvida) na Castela de então. E já neste ponto nos surpreendem as matérias que integravam o seu currículo escolar, criado mais a seu capricho que pela imposição de qualquer curso rígido, pois que, conforme se iam compondo os dias de sua vida em palácio ou no campo:

"estudiaba gramática, retórica, pintura, poesia, historia y filosofía".

Seu biógrafo Walsh (entre os vários que já teve) vai mais longe, ao afirmar que lia o seu poeta favorito: Juan de Mena (E nós sabemos quanto é espinhoso na sua estrutura latinizada ou latinizante o épico do "Labirinto de Fortuna", a "Divina Comédia", já traduzida por Enrique de Aragão, "marquês" de Villena. Mais ainda: guiada por um preceptor que encomendara à universidade de Salamanca,

"aprendió la filosofía de Aristóteles y de Tomás de Aquino".

Estes pormenores são definidores: Isabel não passa de uma menina cercada de lutas por todos os lados,

lutas e dificuldades financeiras decorrentes delas. Está no trono seu meio-irmão que a afasta com a rainha-viúva de João II, mãe dela, Isabel, e não dele, Enrique, para que este possa *fazer* o governo que entende (ou não entende), o mau, o licencioso governo de que a história dá conta ou pede contas. Alguns grupos de nobres chegados à Infanta e que haviam prestigiado a idéia de levar Afonso, seu irmão, ao trono castelhano, tinham caído em desfavor ou em desgraça de Enrique, em conseqüência de tentativas naquele sentido. Afonso morre prematuramente, surpreendentemente (envenenado talvez pelos partidários de Enrique — insinuam certas circunstâncias que cronistas exploram). Isabel de Barcelos, sua mãe, com os choques recebidos, as privações que suporta, está meio alienada. A Infanta não conta, pois, senão com a amiga Beatriz de Bobadilha, de cujas atenções vive. Se Enrique IV morresse antes de casar, antes de deixar filho ou filhos — viria a sucessão às mãos de Isabel, superando a sua condição de mulher, sem armas e sem dinheiro para pelo menos disputá-la?

O estranho é que essa jovem sem possibilidades (quem sabe se com "secretas esperanças") se prepara como nenhuma outra mulher do seu tempo, afundando-se na gramática, na retórica, na poesia, na história, na filosofia, na pintura. Para que lê Dante ou Juan de Mena, ouve lições de um mestre salmanticense sobre Santo Tomás e Aristóteles? E por que? . . . Para atender sem dúvida à sua curiosidade intelectual, porque o seu espírito reclama o doce alimento das letras, das artes, da filosofia, da ciência do seu tempo; por

impulso próprio, por herança do gosto paterno que, no mesmo Enrique, se revela quanto à música e à poesia; para sentir-se no clima pré-renascentista que b corte de João II criara em Castela e que afina com a sua sensibilidade pessoal.

Não se pense, contudo, que, tão metida em coisas próprias de homens — mais próprias de homens ao menos naquela quadra, — se esquecia da parte feminina que tocava à educação de uma infanta:

"Bordaba intrincados dibujos en telas de oro y terciopelo. Con extraordinaria habilidad ilustraba en caracteres góticos oraciones sobre pergaminos ..."
'Mostraba especial interés por los cancioneros".

Desse fervor pelas coisas de um e outro sexo, contanto que fossem coisas de arte, deixou documentos e notícias seguras, porque as fazia sempre com um capricho que é quase teimosia de artesão medieval, dedicação e pertinácia de artífice beneditino.

Ainda hoje se encontra na catedral de Granada um missal ilustrado por suas mãos, a comprová-lo e, além dele, vários estandartes e ornamentos que confeccionou para o altar de sua capela aparecem como règio pagamento da graça obtida com a terminação da Reconquista, reconquista de que é autora ela, sobretudo, com a sua decisão guerreira masculina a empurrar o marido Fernando contra os mouros. Tal decisão, — é preciso insistir nisso, — jamais lhe diminuiu a outra, feminina, multiforme, que coexistiu desde a sua meninice com todos os requintes do sexo. É verdade que

bordava estandartes piedosos para os batalhões que convocava; ilustrava os livros de Horas, no descanso das viagens ou das batalhas; desenhava ou pintava telas, panos devotos, paramentos cristãos com ouro a veludos, na pausa das vitórias sôbre os "infiéis", mas nunca abandonou o cuidado extremo do vestir-se, do vestir-se bem, mesmo no campo de guerra, com sóbria elegância, com arte equilibrada na riqueza, temperada nas ousadias de mulher vaidosa e na gravidade de rainha, quando chegou a sê-lo. Certa vez, seu antigo confessor, Talavera, então Arcebispo de Granada, lhe escreveu que

"había oído murmurar de la riqueza del vestido que luciera en ciertas ocasiones".

A já soberana de Castela não se deu por achada e, com atitude muito mais de mulher que de rainha de extremada modéstia cristã (muito longe do apregoadado ascetismo castelhano, de que não pode ser exemplo neste aspecto indumentario) lhe contestou, "candidamente" feminina que

"su vestido no era nuevo y que en realidad estaba hecho de seda con tres bandas de oro, *lo más sencillo posible* ... y lo había llevado otra vez en presencia de los mismos embajadores franceses".

Ora, valha-nos Deus!, que todos nós sabemos como é humilhante, para uma mulher de evidência social, apresentar-se duas vêzes com o mesmo vestido diante de quaisquer embaixadores. . . sobretudo se franceses. . . Minha malícia no caso vai pouco adiante:

ando convencido de que o rigoroso Arcebispo de Granada estava com a razão na advertência: o vestido de Isabel gijfi tão espetacular no seu gosto ("lo más sencillo posible") e no seu luxo ("hecho de seda con tres bandas de oro") que ela o julgou merecedor de ser exibido duas vèzes, visto e revisto para deslumbramento dos próprios emissários de França. Sua lucidez, seu equilíbrio, sua finura não lhe permitiriam jamais re-usar uma roupa que não fosse digna de ver-se e rever-se, pela riqueza e pela graça, a ponto de levar murmurações até os ouvidos arquiiepiscopais.

Essa a sua parte feminina mais frívola (nem por isso desencantadora). Não podemos, contudo, unilateralizar o seu retrato. Se Isabel assim se apresentava na corte e se, para celebrar a conquista de Málaga, no banquete ao Conde de Cabra, até dançara com o rei Fernando, enquanto o Conde o fazia com a infanta (também e ainda Isabel), — como as mães modernas que bailam ao lado das filhas e até confundidas com elas, — na hora do perigo substituía a seda pela armadura e, com a mesma galhardia e elegância com que cobria em passos rítmicos o salão do palácio, fazia (e quantas vèzes o fêz!) sessenta ou cem léguas a cavalo, paca recrutar soldados contra os mouros ou contra os portugueses. Mas, tudo isso, — vestidos, bordados, bailes, correrias, campanhas militares, — sem prejuízo algum da atenção familiar ou das relações internacionais do reino que comandava.

Identificada com Fernando de Aragão — o real marido, tanto sabia ter iniciativas de governo como

fomentar as de cultura e educar os filhos; e mais: tê-los a tempo e horta, sem sacrifício das coisas do Estado. De um lado, afirma um cronista que ela mesma fazia e bordava as reais camisas de Fernando (Não sei se o teria deixado de fazer, quando soube que essas mesmas camisas eram desvestidas em outra câmara feminina...). De outro, desvelava-se em preparar e orientar os cinco filhos. — dos quais usou depois, muito habilmente, na composição dos seus quadros de política européia, — particularmente quanto ao príncipe Don Juan, cuja morte a leva ao desespero.

Nada, porém, comprometeu, ainda nos momentos das mais lancinantes inquietações, os seus hábitos de mulher educada que criou, dentro de um inferno de lutas diplomáticas, políticas, militares, financeiras e religiosas, o seu mundo de arte. Assim, aos mesmos campos de batalha levava os seus músicos, para dourar as horas de repouso:

"cuarenta cantores escogidos de su coro, sin contar los organistas, tocadores de violón, de laúd, clavecín, flauta y otros instrumentos".

Quando o príncipe Don Juan contava quinze anos de idade e já aprendera com ela

"a cantar y a tocar diestramente el arpa"

deu-lhe a Rainha como preceptor a Pedro Mártir, o erudito italiano que viera à Espanha a matar mouros e fazer em Salamanca o elogio de Juvenal. (Cabe a pergunta: não teria sido Pedro Mártir, — ou qualquer dos outros humanistas italianos que transitavam na

córte isabelina, — o veículo da expressão "bom gosto", usada pela Rainha, para o italiano de Ariosto?. . .)

A sós ou em companhia de Fernando, redigia e mandava as cartas regias, recebia embaixadas e embaixadores, tramava assaltos aos infiéis, mandava os capitães do Reino, conservando sempre, porém, a sua vida individual cheia de atividades intelectuais, nunca suprimidas pelos misteres do governo, da política, da administração ou da guerra.

Nas horas de folga no paço, o Rei Católico

— "le gustaban mucho los naipes, la pelota, el ajedrez, el chaquete"... —

procurava os seus parceiros para uma partida que geralmente era de xadrez, digno e severo, se a Rainha andava nas vizinhanças a observá-lo. . .

Ela, no entanto, tinha preferências mais altas:

"prefería la poesía y la música, montar y cazar y sostener serias conversaciones sobre literatura, filosofía y teología".

De onde transparece a afirmativa de base histórica, várias vêzes contestada por alguns apologistas fernandinos, — de que Isabel era:

"mejor educada que su esposo y tenía un espíritu más elevado y magnánimo".

Devia a Rainha reconhecê-lo; mas sabia pôr acima de tudo a condição de rei, anexa à de esposo.

Podia decidir sozinha, mas, para uso externo, cuidava atentamente de consolidar o mote dos "Reis Católicos". Personalista, voluntariosa, embora, timbrava em que a obra de um e de outro dos monarcas (ela, sim, era o etimologicamente autêntico "monarca") aparecesse como coisa comum. Com isto se revela, ainda uma vez, a mulher inteligente que foi Isabel e a finura de espírito, a sabedoria de que nasceu dotada. Realmente, parece que a mulher governa o marido por duas maneiras: se carece de talento e de educação, faz a ditadura ostensiva, exhibe na praça os seus títulos de mando absoluto, reduzindo o vassalo a poder de todas as armas, sem respeito a si mesma, nem aos outros (muito menos, — é claro, — à sua vítima;; se é, porém, inteligente e fina, o "governo secreto" lhe baste; contenta-se com que *ela* saiba e *é/e* saiba quem é o "senhor" no casal: nada de ociosas demonstrações externas de força ou domínio; ao contrário, em público se apresenta como a "servidora" discreta, a boa companheira solícita que atende sempre e a tudo. Isabel agia, mandava e algumas vêzes desmandava (ou se desmandava) "em nome dos reis": Fernando e ela. Raras vêzes veio à luz alguma dissidência dos coroados: a história lembra muito poucos casos: dois candidatos <i>arcebispo: um do rei, outro da rainha, vencendo o dela afinal; a guerra que Fernando teimou em levar aos Franceses, guerra cuja oportunidade discutiu Isabel, dando-se depois à Rainha razão total com os insucessos espanhóis. Algum outro, talvez. .. Fora dessas exceções tudo se realizava numa exteriorização perfeita de harmonia. A Rainha não chamava para si só a

glória de qualquer feito de que fosse — ela sozinha — a autora (nas ausências de Fernando da Corte, por exemplo). Tampouco iria permitir, — isso, então, jamais! — que se atribuísse unicamente ao Rei e marido qualquer decisão ou fato. A propósito, não é demais amenizar este ensaiozinho de pura divulgação com aquela pitoresca, saborosa notícia que vem estampada noutra "Floresta española", a de Francisco Asensio, que narra:

"Culpó la Reyna Cathólica a Hernando del Pulgar, su Cronista, de que refiriendo en su Historia cierta acción del Rey su marido, no la puso en nombre de ambos, por haberla executado igualmente entre los dos. Parió poco después la Reyna a la Princesa Doña Juana; y escribió Hernando del Pulgar: En tal día y a tal hora *parieron sus Majestades*".

Pois nem esse grave ato de Estado, que era o de fornecer herdeiros ao trono e trunfos para os matrimônios políticos do futuro, nem êle lhe entorpecia a ação governadora. Grávida ou não, enfrentava a aspereza de quaisquer regiões e a todo tempo, sem sossego quase:

"vivió a caballo, de un confín a otro del reino, pronunciando discursos, celebrando conferencias, dictando cartas a sus secretarios durante toda la noche, presidiendo el tribunal todas las mañanas".

Durante o duro inverno de 1477, aos 26 anos de idade, portanto, enquanto esperava a vinda dos po-

derosos canhões que encomendara de França, — a fim de, mais a seu gosto, despachar os infiéis para os caldeirões da condenação eterna e completar a unidade religiosa da sua Espanha —

"comenzó a estudiar latín para poder entenderse sin intérpretes con los diplomáticos extranjeros.

Fiel a su idiosincrasia, llegó en un año a hablarlo y escribirlo correctamente, aunque sin elegancia".

Não sei de onde vem a prevenção contra as mulheres que sabem latim. (Será que isso as masculiniza? — Melhor seria, — emendando: "masculinizava?.. pois que, nos tempos que correm, nós os homens também já o não sabemos) Não é ciência, ao que parece, capaz de invalidar ou menoscabar uma Rainha Católica. Mais ainda: não compromete sequer uma dama, uma vez que se conhece que outra mulher a ensinou a Isabel: "doña Beatriz Galindo — la Latina", responsável, ademais, pelo bom latim em que "Juana, La.Loca" — filha dos Reis Católicos, — saudou mais tarde, já no século XVI, embaixadores em Flandres, ao lado do seu Felipe, o Belo. A filha de Antonio de Nebfija, considerado o primeiro humanista espanhol, regeu uma cadeira latina em Salamanca, por sua vez. Assim completa ela esse "four" de latinistas de saias (nao saias de padre, por certo, que já levam bom latim nas dobras, nem de juizes, que o carregam nas sentenças — com o devido respeito às saias, aos padres, aos juizes e ao latim), esse quarteto que nos dá o

precedente de tantas moças que, em tôdas as Faculdades de Filosofia do Brasil, estão afiando, cada vez com mais vigor e esplendor, as suas armas latinizantes, latinas e até ladinas. . .

Hernando del Pulgar, cronista dos Reis Católicos e que conhecia de perto o espirito de Isabel, confiava no êxito do seu aprendizado e assim fechava uma carta, que lhe mandou quando soube dos estudos iniciados:

"Mucho deseo saber como va a vuestra alteza con el latin que aprendéis: dígolo, señora, porque, hay algún latin tan zahareño que no se dexa tomar de los que tienen muchos negocios; aunque yo confío tanto en el ingenio de vuestra alteza, que si lo tomáis entre manos, por soberuio que sea, lo amasaréis como havéis hecho otros lenguajes".

Pelo passo se vê, outrossim, que outras línguas aprendera já Isabel, sem embargo dos "muchos negocios", das iniciativas que sempre tomou, na paz e na guerra, dentro dos quadros da obra político-administrativa, como dentro do largo esquema de trabalhos de cultura. Dos progressos que fêz no latim com Beatriz Galindo ("muy gran gramática"), Sánchez Cantón nos fala com as palavras de Lucio Marineo Siculo :

"per unius anni spacium, tantum profiteri, ut non solum latinos oratores intelligere, sed etiam libros interpretan facile poterit".

E, no que se refere aos "otros lenguajes", está aceito que conheceu — e leu nos livros de sua coleção pessoal — tanto o catalão como o galego (provavelmente o português) e mais o francês e o italiano. E não se conta aqui o que se atribui ao seu castelhano, do qual reza o mesmo Marineo, via S. Cantón:

"Hispano sermone loquebatur graviter et ornate", nem a possibilidade em que estaria (não há outro elemento que a tal se refira) de entender alguma coisa dos três livros árabes arrolados em sua biblioteca. Afinal nada nos surpreenderia dessa mulher que espantou o viajante alemão Münner que a entrevistou em 1495 e escreveu dela:

"Son tales sus conocimientos de las artes de la paz. tal su sabiduría en las artes de la guerra que parece increíble que una mujer pueda entender de tantas cosas".

Suas empresas de cultura se revelam multiformente. Aqui vai isentando de impostos (numa prova de compreensão alta das coisas,) por decreto real seu ("de los reyes"...), o estabelecimento da imprensa de Dierck Martens na Península

"prohibiendo que cualquiera entorpeciera su trabajo",

cuidadosa de que a burocracia não viesse a travar o desenvolvimento da impressora, fiel, assim, ao escrito que registra a Rainha como entregue

"a las actividades que fueron tan dilectas de su padre, transformándose en una

protetora generosa de todas las ciencias y las artes".

Quando tomou Cisneros para seu guia espiritual, soube usar dele ou apoiá-lo para ver nascer das mãos de ambos a Universidade de Sigüenza, os "Estados Universitarios" de Sevilha e Valladolid; foram eles a animar os de Toledo e Compostela e a levantar a Universidade de Alcalá, onde os estudos humanísticos lograram orientação nova a ponto de lembrar, com seus currículos, a direção que hoje temos, — a quase cinco séculos de distância, — nas Faculdades de Filosofia e Letras brasileiras. Basta recordar que entre as cátedras daquela se alinhavam:

oito — de filosofia,
uma — de teologia,
uma — de direito canônico,
quatro — de gramática latina,
quatro — de línguas e
quatro — de retórica e humanidades.

Não por acaso, portanto, julgo eu, gravitaram em torno da corte os valores dos humanistas maiores do seu tempo: italianos, como o já mencionado Pedro Mártir e mais Marineo Siculo e os "hermanos Genaldini"; nacionais do melhor quilate como Nebrija; Hernán Nunez de Guzmán, El Pinciano, Zúñiga, Vergara entre outros.

Não por acaso o grande Nebrija dedica a Isabel (não aos Reis, — como Encina oferece a sua "traslación de las Bucólicas de Virgílio") a primeira gramática de qualquer língua moderna, com a data espíen-

dida de 1492, — em que se acusa a grandeza da nação espanhola, evidenciada através da unificação política, geográfica, religiosa, tanto quanto no amadurecimento do romance costelhana para a produção literária do "Siglo de Oro"; grandeza ampliada ainda mais com a incorporação da América — como se tudo conjurasse para que, nesse ano-chave, a superior cristalização se desse em mãos de Isabel. Lá figuram na gramática do humanista célebre e catedrático da não menos célebre Salamanca as palavras do amigo e protegido da Rainha Católica:

"Ala mui alta i assi esclarecida Princesa Doña Isabel la tercera deste nombre Reina i Señora natural de España i las islas de nuestro mar". ..

Salta adiante, com uma revelação sôbre e Gramática Latina:

". . .aquél Arte dela Gramática que me *mandó hazer Vuestra Alteza*". . .

e acentua a continuidade do interesse da Rainha pelas Gramáticas, agora a "Castellana":

"...cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a Vuestra Real Majestad, i me preguntó que para que podía aprovechar". ..

para encerrar o prólogo:

". . .a ninguno más justa mente pude consagrar este mi trabajo que a aquella en cuja

mano i poder no menos está el momento dela lengua que el arbitrio de todas nuestras cosas".

(Aos interessados na história da "Gramática" há uma nota apreciável de Galindo Romeo e Ortiz Munoz, à mesma, de que consta que "La Reina expresó su gratitud a Nebrija en una carta" que não nos foi possível ler).

Não se creia que o notável humanista haja sido o único a discutir obras com a Rainha, dar-lhe amostras ou dedicar-lhe um livro, nem que tudo isso se tenha feito por simples impulso bajulatório, como acontece a miúdo com reis, ditadores ou presidentes. A Rainha do bom gosto era, na verdade, o eixo de um grande movimento humanístico, parte dele, dinamizadora, apoiadona dele, como se verifica das palavras de Nebrija e se pode comprovar pelas crônicas do reino ou da coroa e consolidar através de outros muitos exemplos. Repassem-se títulos de algumas obras que lhe estão dedicadas: a crônica latina da História de Espanha, do Gerundense; a de Hernando del Pulgar; a de Diego de Almela; a de Rodrigo Sánchez de Arévalo; outros trabalhos não históricos: o Vocabulário de Alonso de Palencia e o de Santaella, as Tablas Astronómicas de Alonso de Cordoba, o Libro de la naturaleza y el hombre, traduzido por Gonzalo de Ayora.

Assim e com as aquisições de seu gosto (e do seu bom gosto) pôde a Rainha reunir em Segovia a sua rica, seleta biblioteca particular de 250 volumes (400 "cuerpos" segundo S. Cantón). Um homem de letras, vindo da época de seu pai, João II, — o marquês de

Santillana, por exemplo, até hoje nos assombra com os livros que juntou, não em número muito maior. Como não assombrariam aos seus coetâneos — òie e a Rainha — com aquela estranha moda de reunir papéis copiados e amarrados e, pouco depois, livros verdadeiros, resguardados em pele ou veludo, saídos das imprensas que a mesma Isabel havia protegido e estimulado para facilitar a função de cultura daquelas máquinas e prensas na vida de Espanha? A Rainha Católica, sem ser, — logo se vê — um "homem de letras", não apenas amontoava os livros mas usava deles, como se pode averiguar ainda hoje, através dos que deixou em Segovia, nenhum deles virgem ou intocado, alguns com marcas visíveis de trato continuado.

E — que obras leria essa extraordinária mulher ?

São Retana e Sanchez Cantón que nos ajudam a responder.

Para o primeiro vão até o número 63 de seus volumes as Sbgradas Escrituras; de 64 a 97 aparecem obras de direito; de 98 a 131: histórias e crônicas de Espanha. A partir do 132 se abre a caixa das mais vivas surpresas para nós. Não é mais a hora de Tito Lívio, Sêneca, Plutarco, mas ainda poesia saborosa (e escabrosa em alguns passos — sempre genial, embora) de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita; é o momento da prosa inimitável do Arcipreste de Talavera com o seu Corvacho boccacciano; e o do próprio Boccaccio que roça o Cancionero de Baena ou o Conde Lucanor de Don Juan Manuel; é Villasandino colado ao Calila e Dimna — mandado traduzir na juventude de Afonso,

o Sábio; são cancioneiros franceses, romances novelescos como o de Lanzarote — daqueles que repetiria um dia o "ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha" nas suas situações felizes ou mal-aventuradas. E logo: tratados, de "montería y cetrería"; a um lado: Don Álvaro de Luna, cujo poder e cuja desgraça povoaram de lendas e rumores a meninice da Rainha; adiante, um de "Adivinanzas" e de "Metáforas". . .

O inventário de Sánchez Cantón é mais pormenorizado, mais atual e com alguns comentários que valeriam a pena de uma transcrição, tão esclarecedores se nos figuram. Como, porém, a obra do Decano da Faculdade de Letras da Universidade de Madrid é recente e facilmente acessível, não faremos senão indicar as classes mais assinaladas de livros, (encaminhando o interessado à fonte farta, para que nela mergulhe, se lhe fôr de agrado) :

A — Entre os latinos se contam, por exemplo :

I — (instrumentais) — oito tratados para o aprendizado da língua; dois para auxílio de tradução; três de retórica e poética;

II — (clássicos, em latim): a Ética de Aristóteles, na tradução de Leonardo Bruno de Arezzo; algumas Décadas de Tito Lívio; a Retórica de Cícero e mais: Plínio, Vergílio, Salústio, Terêncio, Sêneca, etc.

III — (clássicos traduzidos para o castelhano): a Ética de Aristóteles, Tito Lívio, Plutarco, Sêneca, Valerio Máximo, Vergílio.

Aqui salienta o fato de que houvesse a Rainha conservado quatro exemplares do Ysopete (dois ma-

nuscritos e dois impressos) que S. Cantón aproxima "por nada ejemplares", ou antes "de prosa desenvuelta, y adornada por algún grabado escabroso"... "...[prosa] de muy libre, por no decir de muy desvergonzada, lectura" ao Decameron de Boccaccio, que aparece entre os livros italianos de Isabel. (Boccaccio reaparece ainda, traduzido ou não para o espanhol, com "La caída de Príncipes" ou a "Fiammeta", junto dos "Triumpho" de Petrarca e das cartas de L. Bruno de Arezzo a João II, pai de Isabel).

B — Depois dos italianos, acima indicados e de cinco obras francesas, — das quais ressalta o interesse poético da Rainha através de seus três Cancioneros franceses, um deles bilíngüe, — avulta o fundo literário espanhol, sobretudo pela seleção que revela. Vêm então: as "Cantigas de Santa Maria", de Afonso X; a narrativa de "Calila e Dimna"; as máximas do "Bonium" e as das "Flores de Filosofia"; a "Crônica troyana"; o "Conde Lucbno" — "el mejor libro en prosa" e as "Copias del Arcipreste de Hita" — "el mejor libro en verso". Outros poetas de nota? Ei-los. Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Alonso Álvarez Villasandino, Juan Alfonso de Baena. Mais prosa?... Desfilam agora: D. Enrique de Villena retorcido e latinizante, o Arcipreste de Talavera, saboso na sua mescla popular — cortês; Don Álvaro de Luna, com o polido "Libro de las virtuosas y claras mujeres". Também a prosa dos Livros de Cavalariá que deliciou todo o mundo hispânico, desde Pero López de Ayala, antes de Isabel, «té Santa Teresa de Ávila, Santo Ignacio de Loyola e o mais puro de todos os

santos: Alonso Quijano, el Bueno — "el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha", também ela responde o seu "presente" bela bôca de "La Historia de Lanzarote", "El Baladro de Merlin", "La Demanda del Santo Qrial".

Não é necessário repisar sôbre os livros de devoção, exposições ou comentários religiosos, epístolas, sermões, ascética, vida espiritual, nove livros de Horas; ou tratados de Astrologia, adivinhação; as Etimologias (isidorianas); nem os de governo privado e público, administração ou política, paz e guerra; os corpos legais, Fueros, Partidas, mais os de história geral ou particular de algum reinado (Afonso XI; Pedro, el cruel; Juan II; Enrique IV). Mas cabe, para completar a devasca sôbre as preferências de Isabel, quanto às obras de arte, recordar, por fim, de sua biblioteca os livros de música :

"seis. . . de canto llano apuntado;
"siete. . . de canto de órgano. . . y uno de ellos tenía adjunto su ARTE;"
outro de "Canciones de canto de órgano";
outro de "Canto de órgano en francés"
e "un Libro de danzas francesas".

Como se viu, prosa, (da melhor) poesia (da mais seleta), canto, dança, música — tudo isso fazia parte viva do viver dessa Rainha que realizava uma obra política, administrativa, militar, religiosa sem precedente em mãos femininas no mundo europeu. E tudo isso nos serve para ir contemplando o seu retrato espiritual, afinado com a expressão "bom gosto", cuja

invenção lhe queremos confirmar, porque a sua finura artística não repele a insinuação grata que documentos e referências esboçam a seu respeito.

Arrematemos o balanço, contando o que existe, já apurado, em dois outros aspectos convincentes (por si e pelos números): sua tapeçaria e seus quadros.

Aqui nos revela um arrolador:

"Por curiosidad he practicado un recuento y resulta que Doña Isabel llego a poseer más de trescientos setenta tapices".

Produtos não só de ofertas, mas também, e sobretudo, de compras feitas pela Rainha, aquisições que vêm adjetivadas freqüentemente como "numerosas", "cuantiosas" pelo vulto e que, no que toca à escolha de primores artísticos, estão referidas, em conjunto como "la espléndida tapicería allegada por la Reina". Noutra passagem: "La importancia de la colección surte de la lectura de los documentos y sus caracteres colaboran para modelar el retrato espiritual de Isabel la Católica".

No que respeita aos quadros da Rainha, pode-se chegar ao cálculo de Don Pedro de Madrazo, que os estimou em 460. Mais rigorosa, a contagem de Sánchez Cantón não ultrapassa "cerca de doscientas veinticinco pinturas las que formaron la colección".

Se não bastassem tais cifras, para testemunhar o gosto de Isabel pelas obras-primas da pintura, (quem teria colecionado a metade delas, nas condições durís-

simas do erário castelhano, que lhe impuseram várias vezes a penhora de jóias, para as despesas da guerra santa, para a aventura de Colombo?) se não bastasse a quantidade, assustadora para uma coleção particular, mesmo regia, naquela e em outras épocas, chegaria por certo para o nosso propósito a excelência dos trabalhos .

Os retratos reais, as figuras dos príncipes, composições, temas profanos (mais escassos); especialmente as pinturas devotas, entre as quais se incluía, por exemplo, um

"importantísimo conjunto. . . constituído por cuarenta y siete tablas, obra de los pintores. . . Juan de Flandes y Maestre Michel Sithium".

Desse grupo, que se desfez na hasta de Toro, passou uma parte a Margarida de Áustria, em cujo poder foi vista por Dürer em 1521, conforme consta de seu diário, com esta nota definitiva de julgamento:

"em perfeição e excelência não vi obras iguais a estas".

Entre quadros contemporâneos apareciam também alguns bizantinos, identificando técnicos modernos algumas telas religiosas a Memling e a van de Weyden; acotovelam-se Boticelli e Perugino com o Bosco.

Suas tendências renascentistas, dando todo fervor à aceitação italianizante, deixou contudo margem a que a coleção exibisse um claro predomínio flamengo, tudo isso, sem exclusão das melhores obras espanholas,

representadas desde logo pelos dois maiores pincéis da sua época: Pedro Berruguete e Bartolomé Bermejo. Daí o ter-se escrito sôbre

"el paladeo por Doña Isabel de los estilos más distintos literarios y artísticos",

sem que se esquega que:

"el ajetreado vivir de la Reina no daba holgas para el goce contemplativo sosegado"

Dos quadros se poderia passar à menção das jóias reais. Não nos estendamos demasiado, porém. O que se colheu até agora basta para a nossa convicção do bom gosto da Rainha. Só de passagem, recorde-se que aquelas jóias — dignas dos vestidos isabelinos, de que já tivemos notícia — serviram toda a vida da corte para deslumbrar súditos e embaixadas estrangeiras, assim como para, metidas nos cofres dos usuários de Valência ou Barcelona, em penhor, financiar as lutas contra Portugal ou contra os Mouros e a empresa de Colombo na América, tal como figura em nossos manuais de História. Lembre-se afinal o assombro do viajante inglês que descreveu o célebre "rubi balasto", grande como um ovo, **a luzir** entre cinco magníficos brilhantes e outras pedras de tamanho assustador, que decoravam a bolsa de Isabel.

Certa apresentação que ofereceu à História, com

"rico traje de . . . tela de oro y sobre él una capita de terciopelo negro con grandes calados . . ."^M

estava realçada, não apenas pelo

"corto manto de fino satén carmesí, forrado de armiño ..."

mas ainda pelo

"collar ... de oro y en su pecho ostentaba una cinta adornada con diamantes, perlas y rubíes."

Tudo isso, segundo testemunhos do tempo, levado com equilíbrio e harmonia nos tons, nos desenhos, na côr, na disposição de cada peça em relação ao conjunto, traindo sempre o poder e a finura de seleção da Rainha.

Como se viu, desde o começo deste trabalhinho de paciência e devoção, Isabel de Castela teve, por herança, por dotes e inclinações naturais, e depois por esforço próprio, ímpeto próprio, aprendizado voluntário e perseguido, em artes, letras, filosofia e ciências, uma situação nada vulgar nem corrente entre as mulheres ou entre as rainhas de sua época. E, pelo que demonstrou em sua vida, de inteligência, de curiosidade intelectual, de cultura, de finura de modos, de preferências artísticas e literárias, — música, pintura, poesia, lavor de telas, — pelo que deixou de si nas crônicas, nas cartas, na História (sob o aspecto que nos interessava aqui) autoriza amplamente a que seja aceita como a criadora da gratíssima expressão

"bom gosto". Permite bem que continui a ser tratada como a excepcional mulher que inventou aquela expressão, uma vez que alguns documentos lhe atribuem tal invenção e as excelências de seu espírito não repelem, antes aceitam a atribuição e até afinam perfeitamente com ela.

Fique, pois, — para nós, e até prova documental em contrário — fique a Rainha Católica de Espanha em nossa admiração fervorosa cerno

Isabel, a do bom gosto.

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](#)