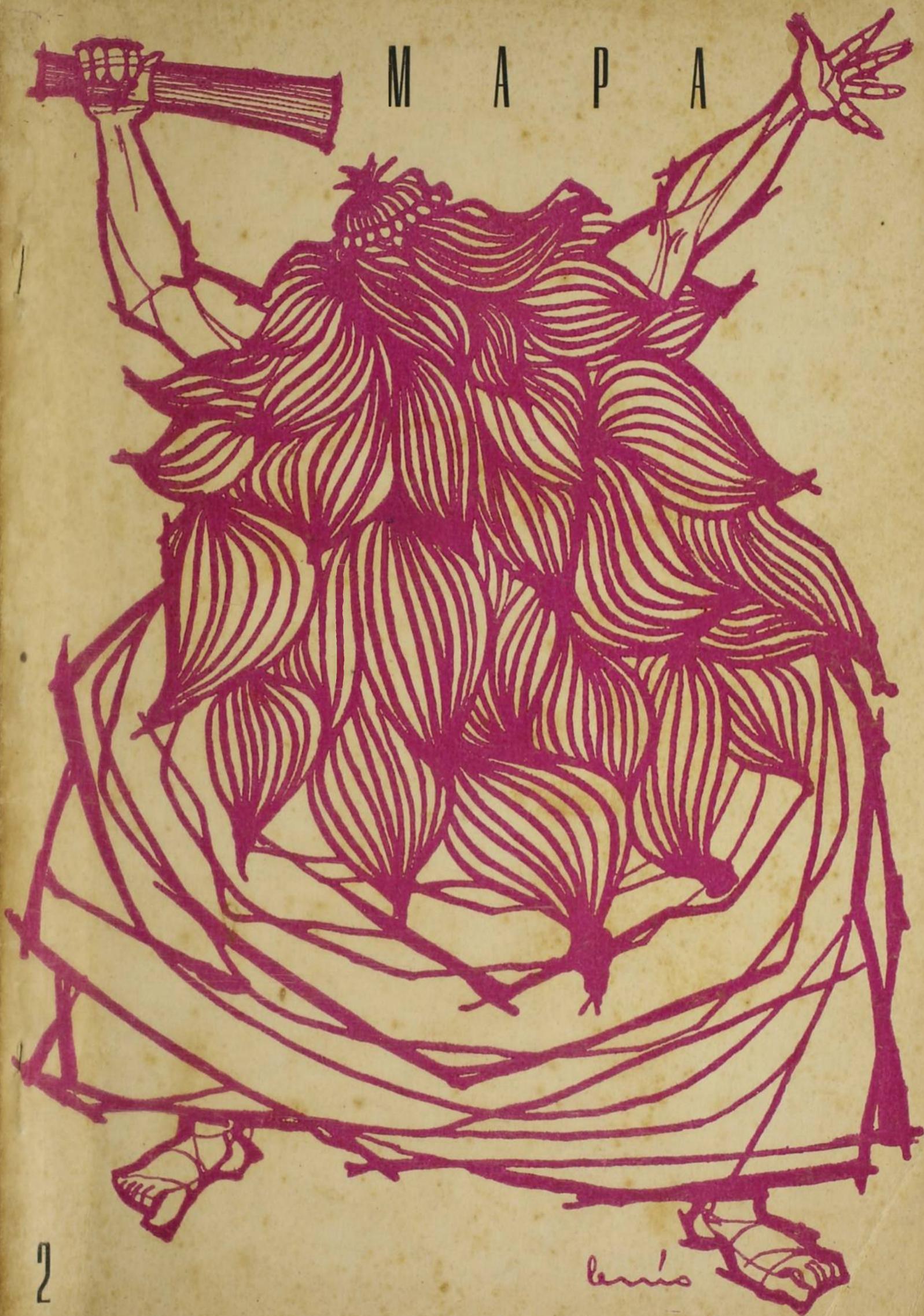


M A P A

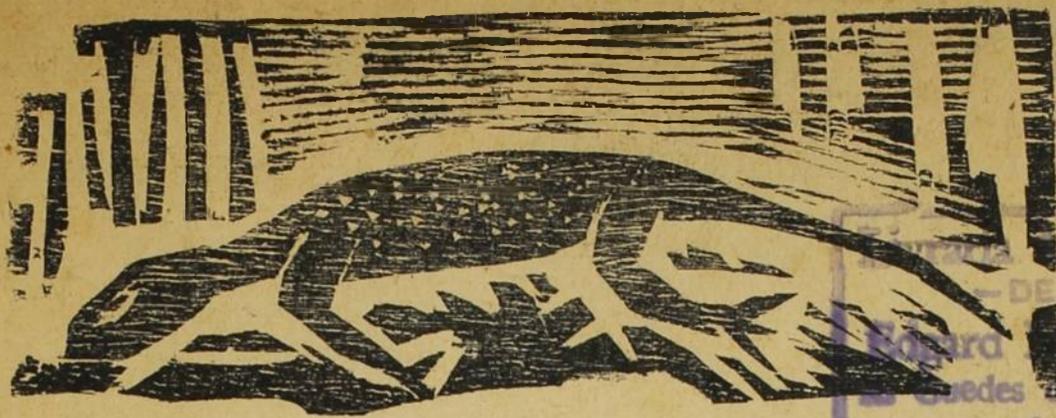


le ne fay rien
sans

Gayeté

(Montaigne, Des livres)

Ex Libris
José Mindlin



Editorial Moderna
— DE —
R. do Ouvidor, 21
Cidade de Brício, 2
e. 16 SÉ

C R Ô N I C A

Cursava a escola pública da praçinha da igreja pela manhã e a tarde era tôda minha; eu me juntava aos vizinhos no treinamento de um tiro de guerra. Era cabo e me julgava um general. A única menina que, por bravura galgara êste posto.

No tiro, um bom número de arranhões significava coragem; eu, naturalmente, não me esforçava para evitá-los.

As casas da nossa rua eram altas e tinham um terraço nos fundos o qual dava vista para a linha do trem e livre acesso aos telhados vizinhos. Lá eram travadas as nossas batalhas. Investíamos com fúria cinematográfica contra tôdas as lagartixas traidoras da pátria que encontrávamos pelas cumieiras. Minha mãe, que nunca se conformou com o meu alistamento, pôs fim à minha participação na guerra mandando-me para uma escola à tarde. Fui para lá como quem vai para o campo de concentração.

A sala era grande e escura, de paredes descascadas. Bancos compridos e paralelos formavam uma pauta onde nossas cabeças imóveis lembravam notas de uma melodia sem som. Diante daquela figura assustadora de alvos cabelos em coque, não falávamos. Não lembrávamos sequer de possuir voz.

Chamavam-na D. Calusinha. Nunca soube seu nome ao certo, nem de onde veio, nem qual era a sua idade. Era uma velha que parecia ter eternamente aquela mesma aparência. Não muito alta; mas que eu, da alturinha dos meus seis anos, julgava uma montanha...

O bom de lá era o cheiro de café torrado que inundava a sala e a goiabeira do quintal.

Eu era das mais atrasadas. Da cantilena da taboada sabia apenas a música, não a letra: "dóts e um três... e daí em diante embromava em lá, lá, lá protegida pelos que sabiam. Dêsses eu tinha uma inveja danada. Eles podiam responder sem pausa de segundo quantos eram nove vezes sete ou se o R ficava antes ou depois do P.

Por intermédio de D. Calusinha sofri minha primeira angústia e ainda por sua causa, eu, menina esportizada se bem que chorona, tomei conhecimento do poder das flores, particularmente das rosas.

Fiz a descoberta por acaso. No auge da angústia de não saber a lição, com a imagem da palmatória quase materializada dentro dos olhos, tive a ideia de roubar algumas dalias de um jardim vizinho para ela, a ver se ela fechava um pouco os olhos à minha ignorância. O milagre se fez. Um pouco magro, mas se fez.

Eu havia descoberto a fórmula de chegar atrasada sem perigo. Uma vez, à falta de dalias, levei-lhe rosas. Creiam-me: ela sorriu.

Rosas eram a sua única ternura.

Tudo correu mais ou menos bem para mim durante algum tempo. Porém, na quinta rosa ela já não sorriu; e foi ao cabo da nona rosa que vi que a palmatória era maior do que eu pensava.

J Ú L I A
CONCEIÇÃO

SÔBRE MÁRIO DE ANDRADE, O POETA

ALBÉRICO MOTTA

*“Ah se pudesses contemplar agora
as águas tristes, Mário, do sombrio
fraterno Tietê! Delas se eleva*

*uma voz que te busca pela treva
e na qual repercute (e o rio chora...)
a tua própria voz: “Rio, meu rio!”*

Alphonsus de Guimaraens Filho
Dos «Sonetos com Dedicatórias»

I O Homem

O primeiro trabalho publicado sôbre Mário de Andrade foi, também, a primeira visão errônea do Poeta, dividida com leitores: o artigo “O Meu Poeta Futurista”, de Oswald de Andrade, veiculado pela imprensa paulista, em novembro de 1920. Outros trabalhos se seguiriam, onde Mário de Andrade seria estudado com índoles diversas.

O artigo de Oswald de Andrade provocou, também, a primeira manifestação da severa auto-crítica, que, sempre, acompanharia Mário de Andrade. Sôbre o referido artigo, escreveu êste último, no “Prefácio Interessantíssimo” de “Pauliceia Desvairada”: “A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse.”

O crítico Mário de Andrade, durante tôda a sua existência, olhou o poeta, o romancista, o contista e, todos os outros co-irmãos, com humildade e imparcialidade. Essa auto-crítica, se variou de intensidade, culminou, no declínio de vida do Poeta, com uma tocante impiedade. Esse desejo de honestidade, essa constante procura de coerência, dirigiram a produção do artista Mário de Andrade, constituindo a mais notável característica do homem, em si próprio.

Essa apaixonante personalidade, que foi Mário de Andrade, nasceu em 1893, em São Paulo, com o nome de MÁRIO RAUL DE MORAIS ANDRADE, morrendo em 1945. Destinava-se à Música. Para isso, cursou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Como frutos dêstes estudos, Mário de Andrade poderia desenvolver, no “Prefácio Interessantíssimo”, várias composições entre a Poética e a Música, que, não sendo originais, valeram como subsídios à estética então nascitura. Poderia, também, nos legar a deliciosa “Pequena História da Música” e outros trabalhos de musicografia, que, ao lado de suas pesquisas folclóricas, sempre se preocuparam com a *construção do tipo brasileiro*.

Todos os ensaístas que se preocuparam, por outro lado, com a personalidade de Mário de Andrade, concordam em afirmar que a generosidade constituía a essência primeira do autor de "Macunaíma". Esta bondade o levou a escrever o primeiro livro de versos. "Há Uma Gôta de Sangue em Cada Poema", publicado em 1917, sob a assinatura de Mário Sobral, é um libelo contra a guerra — que, se não vale pelo modo pelo qual foi dito, vale, justamente, por ter começado a dizer. O cunho simbolista desses poemas não deixa o leitor reconhecer o Mário de Andrade posterior, mas, o sentido pacifista dessa mensagem inicia a definição do homem. Em "Itinerário de Passárgada" (Ed. "Jornal de Letras", pág. 65), Manuel Bandeira nos conta que, ao ler "Há Uma Gôta de Sangue em Cada Poema", achou os versos "de um ruim esquisito", prometedor.

Tôda a obra de Mário de Andrade representa a procura, lenta e apaixonada, de um *tipo brasileiro*. O amor pelo homem, em geral, e, pelo brasileiro, em particular, inundou a obra do grande paulista, como, por outro lado, guiou os seus passos, em vida.

Esse amor pela humanidade e pelo gênero brasileiro lançou Mário de Andrade à diversos recursos — que, nem sempre, produziram bons resultados. Os artificios de sua linguagem, por exemplo, nada mais eram que tentativas de arquitetar um tipo, exclusiva e rigorosamente brasileiro. Os seus trabalhos de musicografia e as suas pesquisas folclóricas pretendiam, somente, erguer os alicerces de um temário nosso.

Veremos, depois, os vários recursos, de que se serviu Mário de Andrade, para a sua sonhada construção de uma literatura brasileira — no que, por muito tempo, foi incompreendido.

O pensador Mário de Andrade definiu, perfeitamente, o homem Mário de Andrade: "A convicção intelectual nos obriga a forçar nossas sinceridades espontâneas ou erradas, em proveito de uma sinceridade maior". E diz mais: "Tôda aquisição de técnica é um trabalho forçado ou pelo menos, não é uma espontaneidade. Nós vivemos eternamente adquirindo convicções novas e num eterno trabalho de reeducação de nós mesmos". ("Correio da Manhã", 31/8/57).

II O Multiforme Mário de Andrade: tentativa de conciliação entre o pensador e o criador

Pede-se uma revisão de Mário de Andrade — que o sr. Adalmir da Cunha Miranda já iniciou ("A Esfinge de Mário de Andrade", "Revista Brasiliense", págs. 130 e seg.). A personalidade desse homem desconcerta. A sua obra choca, ainda hoje. A multiplicidade do autor de "O Empalhador de Passarinhos" deve ser estudada, com cuidado.

Os estudiosos da obra e da personalidade de Mário de Andrade se dividem, frequentemente, em função da multiplicidade do homem. Com efeito, o ensaísta se vê diante de dois blocos: de um lado, se encontram o poeta, o romancista, o contista — o criador —; do outro lado, estão o crítico, o ensaísta, o folclorista, o musicógrafo. Surge, então, a pergunta: quem valeu mais? o pensador ou o criador?

O sr. Haroldo Bruno afirma que, talvez, a obra do ensaísta Mário de Andrade tenha maior permanência e unidade que a produção do poeta Mário de Andrade. Ensaísta imparcial, diz o sr. Haroldo Bruno, a prosa de Mário de Andrade chegou a ter sabor clássico (“Revista Branca”, nº 22, maio, 1952: “Nota sobre Mário de Andrade”).

Assim, o crítico fundamentava, sempre, as suas afirmações em pesquisas sociológicas, estéticas ou históricas. Era um erudito, um intérprete social, conclui o sr. Haroldo Bruno.

A verdade é que a sensibilidade poética de Mário de Andrade não interferiu com o seu espírito analítico ou crítico (V. “A Crítica de Mário de Andrade”, no “Jornal de Crítica”, de Álvaro Lins).

Para justificar a sua opinião, o sr. Haroldo Bruno observa, ainda, que o crítico Mário de Andrade “defendia uma ordem estética quase oposta àquela dos modernistas, se é que êstes a tiveram”. E, mais: “Há, provavelmente, também, um Mário de Andrade *anti* ou *a-modernista*”. Exemplifica, então, com o “Baile das Quatro Artes”, os “Aspectos da Literatura Brasileira” e a célebre conferência “O Movimento Modernista”.

Com efeito, Mário de Andrade tinha padrões artísticos e culturais imutáveis, independentes da estética modernista. Relativamente à ordem estética defendida por Mário de Andrade, escreveu o sr. Adalmir da Cunha Miranda: “... se êsses elementos eram opostos àqueles de uma ordem estética dominante entre os modernistas, não eram, realmente, opostos aos elementos de uma ordem que Mário de Andrade desejou definir para o modernismo e que talvez os estudiosos do futuro apontem como a legítima estética do modernismo...”

Pensamos dêsse modo. Aliás, o sr. Haroldo Bruno teve, recentemente, oportunidade de explicar o seu pensamento, invocando a conferência do Ministério das Relações Exteriores (citada), quando Mário de Andrade se criticou, severamente (“Leitura”, nº 1). Mas, cremos, se é verdade que não podemos negar essa conferência, menos verdade não é que podemos enxergar, na obra de Mário de Andrade, a constante preocupação de equilíbrio entre forma e conteúdo — tanto em sua criação, como em seus juízos.

Manuel Bandeira (“Apresentação da Poesia Brasileira”) prefere o Mário de Andrade pensador ao criador, dêle dizendo que foi “mais exemplo do que criação”.

O sr. Reynaldo Bairão lembra, oportunamente, que, em “O Empalhador de Passarinhos”, Mário de Andrade se declara crítico

apologético. Na verdade, criticando "Fogo Morto", de José Lins do Rêgo, diz o poeta de "Lira Paulistana": "eu escolho para estudar apenas os que eu admiro e amo". (pág. 247).

Ora, hoje, que se desenvolve a tendência de dar cunho rigorosamente científico à crítica literária — pedindo-se, até, a ajuda da Estatística —, não podemos aceitar a permanência da obra crítica de Mário de Andrade, em relação à sua obra poética. Não, que desprezemos os seus estudos valorativos, pelo contrário. Apenas, não vemos como afirmar a superioridade da obra de um crítico apologético (confesso), sobre a produção de um poeta esforçado.

A crítica literária quer, agora, caminhar "a posteriori". I. A. Richards, em "Notas sobre um Acôrdo entre a Crítica Literária e Algumas Ciências" ("Principles of Literary Criticism", Routledge and Kegan Paul), estuda as novas orientações dadas à crítica, que tornam ingênuos todos os trabalhos apologéticos, embora sua valia peça outro estudo.

Por isso, preferimos o poeta Mário de Andrade. Mas, não se veja nisto desprezo ao crítico. O próprio Mário de Andrade declarou que era apologético, porque não era profissional da crítica literária.

Não houve comoção entre o pensador e o criador, quando vivos.

Mário de Andrade procurou conciliar o tradicionalismo com o revolucionarismo: combatia o regionalismo, que criava, em sua opinião, exotismo e estagnava a parte progressista de nossa cultura.

É verdade que êle improvisou e destruiu, mas, procurou acomodar os excessos predatórios do modernismo com as tradições vigentes. Para tanto, tentou arquitetar um tipo brasileiro, o que o levou a criar uma linguagem artificial.

Senão, vejamos o que fez Mário de Andrade: destruiu, introduziu o verso livre, limpou a linguagem dos resquícios parnasianos e simbolistas, trouxe os aspectos cotidianos e prosaicos da vida para a nossa poesia, inovou a forma, apresentou a visão anedótica do mundo, libertou as palavras e, finalmente, procurou interpretar as regiões brasileiras, em seus passado e presente. Em suma: foi modernista total. Por isso já se disse: "é na obra dêsse representante mais credenciado e importante da geração de tudo que a semana (de Arte Moderna) teve de positivo e negativo, que poderemos melhor — milhormente, como diria êle — notar todos os defeitos, tôdas as virtudes da "semana". (S.M., "Sul", pág. 2, nº 16, 1952).

Se o pensador afirmou, às vezes, ideias que o criador desprezou, acreditamos, por outro lado, que, sempre, houve uma procura permanente de coerência, em Mário de Andrade. Êle tinha uma séria preocupação do sentido permanente da arte, uma honestidade ímpar e um amor imenso pelo Brasil.

III Mario de Andrade, Poeta do Brasil

As duas grandes constantes da obra poética de Mário de Andrade, são, em nossa opinião, a sua euforia "arlequinal" e o seu enorme sentimento do homem e do mundo. Assim, procuraremos estudar, rapidamente, a sua felicidade bulhosa e o seu amor pela humanidade.

A poesia primeira de Mário de Andrade surge eufórica, procurando resolver as amarguras cotidianas, com a dança, a música e o riso. Acompanhando esse sentimento de felicidade, se poderá perceber, de certo modo, a evolução do próprio Poeta. No fim de sua vida, Mário de Andrade não pôde rir, não pôde dançar. Precisava, então, de amor, de apoio.

Mas, nos seus primeiros livros de poemas, respirava felicidade intensa. Felicidade, que era, de certo modo, o sentimento de conformidade com o destino. Em "Pauliceia Desvairada" há gritos de revolta contra ordens sociais e ordens estéticas, mas, há, também, uma irrequieta satisfação:

*"Meu coração sente-se alegre!
Este friozinho arrebitado
dá uma vontade de sorrir!"*

Esta felicidade, era, afinal, sincera. Já se acentuou que, mesmo em meio à serena tristeza de "O Losango Caqui", ele pôde gritar que "a própria dor é uma felicidade!" (Reynaldo Bairão, "Notas sobre Mário de Andrade", "Revista Branca", número citado). Mais tarde, se habituou à recitar, aos brados, o seu poema "Danças", como nos diz Paulo Mendes Campos ("Saudades de 44", em "Manchete").

Só com sofrimentos, se poderá ser feliz, neste mundo, pensa o Poeta.

"Clã do Jaboti" prepara terreno para a suave tristeza de "Remate de Males". Aqui, Mário de Andrade se afirma como lírico. A sua tristeza parece nascer de uma intensa solidão.

"Louvação da Tarde", um de seus mais belos poemas, precede os "Poemas da Negra" e os "Poemas da Amiga". Nos primeiros, tratou o elemento folclórico sem exotismo, como queria que se fizesse. Deles escreveu Manuel Bandeira: "Não há exemplo disso em nossa poesia. Os ingleses é que são assim". ("Flauta de Papel", pág. 26).

Mas, a tranquila tristeza desses poemas não impediu Mário de Andrade de dizer:

"Me sinto suavíssimo de madressilvas..."

Essa tristeza é sabedoria, é certeza:

*"Ah, meu amor,
Não é minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade!"*

O sentimento de felicidade que cristalizou a concepção de vida dos primeiros livros de Mário de Andrade, esfria, a pouco e pouco, desde "O Carro da Miséria". Ele volta, às vezes — mas, já sem o sabor espontâneo de antes. Em "O Movimento Modernista", disse Mário de Andrade: "Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos" (Rio, C.E.B., 1942).

A consagração lírica começa, realmente, com o "Rito do Irmão Pequeno", outro de seus mais lindos poemas. E, após os estados líricos de "Lira Paulistana", Mário de Andrade já não sente euforia: quer salvar o mundo, se inundando de amor pela humanidade. Mas, "Meditação sobre o Tietê" veremos em seguida, dentro do estudo da outra grande constante da poesia de Mário de Andrade: justamente êsse grande amor pela humanidade.

Por que Mário de Andrade publicou o seu primeiro livro?

Não há dúvidas: "Há Uma Gôta de Sangue em Cada Poema" surgiu devido à necessidade premente que sentiu a sensibilidade do Poeta de gritar contra os horrores da guerra. Neste livro Mário de Andrade revela, logo, o seu enorme amor pelos homens.

Por que "Pauliceia Desvairada" foi publicado?

Em carta à Manuel Bandeira, explicou o Poeta: o escândalo criado pelo artigo de Oswald de Andrade, a necessidade de um exemplo, levaram Mário de Andrade a publicar êsses poemas. Já se vê, portanto, o senso de responsabilidade que caracterizaria a obra e a vida dêsse paulista. Pois, se há desabafo pessoal, em "Pauliceia Desvairada", há, também, um elevado grito de independência literária — uma declaração de amor à realidade brasileira.

Dêsse livro já se disse que "só vale como crítica estético-social, não tendo inovação poética de importância" (Domingos Carvalho da Silva, "Notas Sobre o Verdeamarelismo", "Revista Branca", número citado). Mas, em Mário de Andrade — mais do que em qualquer outro vulto de nossas letras posteriores à 1922 —, se torna indispensável o conhecimento do homem, para a perfeita inteligência de sua poesia. Se considerarmos o amor pela humanidade, que já desponta em "Pauliceia Desvairada", se considerarmos as razões de sua publicação, se consideramos a euforia (fórmula de vida) que êsse livro encerra, não nos preocuparemos com a ausência de grandes experiências poéticas — que, afinal, se realizaram depois. Aliás, na famosa conferência do declínio de sua vida, o próprio Mário de Andrade nos explica o ponto: "E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de "atualização da inteligência artística brasileira". Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade de pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata, social, é uma profissão e uma fôrça interessada na vida!

Por outras palavras: a “inteligência estética” só procura a forma. Mas a primeira só se realiza pela arte. Ora, arte é expressão de sociedade. Por isso, tem “funcionalidade humana”. É, por isso, o Conteúdo que interessa à inteligência artística.

Mas, é êste sentimento profundo de identificação com os homens e com o mundo (que se acentua com o “Noturno de Belo Horizonte”), que produz a obra maior de Mário de Andrade. Tôda ela reflete um grande amor pela humanidade, em geral, e, pela realidade brasileira, em particular.

Por amor ao nosso temário, foi artesão, criou uma linguagem literária — procurando sintetizar modismos de todos os cantos do país. E surgiram as dissonâncias rítmicas, as transfigurações léxicas, a integração do elemento folclórico, a libertação das palavras. Por amor ao tipo brasileiro, cujos alicerces pretendeu erguer, descolocou pronomes, flexionou advérbios, criando uma linguagem artificial, pessoal, requintada. Mas, êle próprio reconheceu o êrro: “Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem de estudo que fundamentalmente não sou” (“O Momivento Modernista”, citada).

Sôbre o problema da língua, declarou, uma vez: “Isso é um assunto que está me aborrecendo. De resto, não é o problema da existência ou não da língua brasileira que interessa ao escritor brasileiro. O problema é outro: é um problema de honestidade artística”. (“Correio da Manhã”, 31.8.57; v. “Mário de Andrade e o Problema da Língua”, em “Crítica de Estilos”, de A. M. Machado).

Por honestidade, pesquisou o nosso folclore e tentou desenvolver a nossa musicografia: “em toque rasgado botei a bôca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”, nos diz êle (“Macunaíma” — O herói sem nenhum caráter). Como se vê, amou, pensando ou criando.

A “Meditação sôbre o Tietê” é a culminação dêsse obsedante amor. Amor bíblico. O seu melhor poema, em nosso julgamento. O sr. Reynaldo Bairão disse que êsse amor de Mário de Andrade pela humanidade era o resultado do seu aparente *narcisismo*: Penso ser essa forma narcisista de encarar o mundo o que mais contribuiu para a poesia de Mário de Andrade parecer, ante a nossa sensibilidade, como o resultado de um incomensurável amor pelos homens”. E o lúcido ensaísta (obra citada) documenta a sua afirmação:

*“Estou pensando nos tempos
de antes de eu nascer...”*

O que não se pode negar é o respeito bíblico pelo homem, que se inicia com a sua obra, cresce com o “Noturno de Belo Horizonte”, amadurece com o “Rito do Irmão Pequeno” e se consolida com a “Meditação sôbre o Tietê”:

*“Desde me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guêrra, salvei a paz!”*

Foi assim, Mário de Andrade. Amou o mundo e o Brasil. Procurou ser coerente, consigo próprio, pensando ou criando. Inventou a moderna poesia brasileira, porque teve a necessária coragem. E teve, ainda, a coragem (e a honestidade) de se criticar, tão impiedosamente, em 1942, 3 anos antes de sua morte: “tendo deformado tôda a minha obra por uma anti-individualismo dirigido e voluntário, tôda a minha obra não é mais do que um hiperindividualismo implacável!”

Já na “Meditação sôbre o Tietê” êle confessara: “eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante”. Estava amargo. “É melancólico chegar assim no crepúsculo sem contar com a solidariedade de si mesmo”, disse, no Ministério das Relações Exteriores. Mas, ainda assim, foi imparcial consigo próprio.

E não era só o sentimento de culpa que o levou a tanto: “E outra coisa sinão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase tôda a minha obra a *insuficiência do abstencionismo* (grifamos)”.

Amou a humanidade até o fim.

As 42 obras que a “Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira”, de Otto Maria Carpeaux, registra sôbre Mário de Andrade, não diminuem a necessidade, cada vez maior, de uma revisão do autor de “Pauliceia Desvairada”, “essa baita paixão pelo Brasil!”





Linóleo de Mário Cravo



Retrato de Mário Cravo

OS CINCO DEDOS

Conto de JOSÉ TURISCO

Alguem me aperta as mãos. Alguem que eu não conheço. Sinto o pêso da noite a esmagar-me a alma, ao mesmo tempo que um frio insensato faz com que meu corpo estremeça. O homem que me aperta as mãos olha-me com firmeza, como se quizesse forçar minha mente a reconhecê-lo. São quase três horas da madrugada e a zona comercial está deserta. Não há ninguém pelas ruas, a não ser nós dois. Não sei ao certo por que estou aqui, sei somente que ontem a noite não consegui adormecer e o mesmo aconteceu hoje, e então um louco desejo impeliu-me a vir caminhar pela zona comercial da cidade em plena madrugada. Mas este homem... Que é esse homem?

— Não se lembra de mim, pergunta-me ele.

Passo as mãos pelos olhos e tento não ser descortez dizendo que não o reconheço. Ele parece compreender:

— Claro, não sabe quem sou. Você vê-me todos os dias, mas não me conhece.

Estou agora sentindo mêdo e desconfio que o frio que sinto não é natural. Este homem não pode existir. Ele continua a olhar dentro de meus olhos. Levania a mão aberta e a coloca ante eles.

— Olhe, eu tenho cinco dedos.

Timidamente respondo que eu também. Ele abana a cabeça várias vezes, como se quizesse dizer que eu não o tinha compreendido.

— Olhe, eu tenho duas mãos — sorri — ele completa — são dez dedos.

Novamente ele abana a cabeça, mas agora leva as mãos ao rosto e o segura com desespêro.

Estamos parados junto a um grande edificio. Os únicos ruidos percebíveis partem do cais do porto. Pelo menos há alguem vivo nas redondezas. Respiro aliviado porque eu tenho mêdo.

— Será que o mar tem razão?

Acordo sobressaltado.

— Razão como?

— Em devolver sempre os seus mortos.

— Pode ser. Quem sabe? Mas acho que ele está certo em devolver os seus mortos.

A essa hora estou certo que meu companheiro é um louco.

— Você tem razão. É isso mesmo. O mar toma os homens, usa-os, depois os devolve.

— Mas mortos!

— Eles foram usados, não servem mais. Para que vivos?

Começo a andar. Meu companheiro segue-me um pouco atrás. Meus olhos procuram febrilmente romper a escuridão deserta e descobrir alguém. Mais tarde, descubro junto a um grande edifício uma mulher escandalosamente vestida, fumando um cigarro, como a esperar alguém ou alguma coisa. É estranho encontrar uma mulher a estas horas pelas ruas do comércio. Nem perdidas andam por aqui. Esta é a zona mais vazia da cidade e eu sou um homem perdido dentro dela.

A mulher adianta-se e chega-se junto a mim. Pede-me um cigarro. É uma mulher de mais de trinta anos, corpulenta, usando um vestido estampado muito justo que lhe realça as formas. É uma prostituta, não há dúvida. Acendo-lhe o cigarro, não correspondo a seu sorriso e continuo a perambular. Ela fica a olhar-me. Mais adiante duas mulheres passam rápidas, barulhentas, vindo não sei de onde. É estranho que meu medo tenha passado e chego a esquecer-me da presença misteriosa desse homem que caminha a meu lado. Mas ele não deixa: sempre que dele me vou esquecendo acontece qualquer coisa que o faz voltar a tona de minha memória.

— Olhe, eu tenho cinco dedos.

O coração me bate mais rápido. Medo e irritação se juntam.

— Já sei. Você já me disse.

Então ele começa a chorar, um lamento languido e trágico. Parece que ele tem pena de mim e que qualquer coisa que não sei o que é o atormenta. Tenho impressão que esta coisa terrível relaciona-se a mim. Subito resolvo perguntar:

— Finalmente, que aconteceu?

Ele sorri:

— Oh! Nada... Para o senhor é tão pouco, que chega a ser um nada. Oh! como eu tenho pena do senhor!

— Ora, se provoço pena o que me aconteceu não pode ser tão pouco.

Meu gênio violento começa a tomar conta de mim e já sinto os sintomas de sua dominação.

— Ouça aqui, é melhor parar com isso. Porque não vai embora e me deixa em paz?

— Não posso, responde-me, tenho de estar sempre com o senhor. Não posso deixá-lo, seria o seu fim.

Para em meio à calçada.

— Finalmente, quem é você?

Ele abre os braços, murmura qualquer coisa que não ouço, depois baixa os braços desanimado e tristonho começa a cantar, a princípio muito baixo e lentamente, depois vai elevando a voz favorecido pela acústica da rua deserta.

*“Os hinos que criei,
as canções que inventei,
as alegrias que semeei
se perderam nas vidas que cortei”.*

Meu mêdo volta e já não me acho tão certo de que esse homem é louco. Uma ideia atravessa rapidamente o meu cérebro: ou serei eu o louco?

*“Agan, ogan, agan, ogan.
A cada passo que dou a lua cai.
A cada passo que dou a lua cai.
A cada passo que dou a lua cai”.*

Continua a cantar e os seus cabelos estão revoltos, parecendo muito mais bastos do que eram na ocasião do nosso encontro.

Sua música tem um efeito incomparável sob mim; a tristeza que me combalia de há muito desapareceu e em seu lugar surge uma hilariedade estranha, uma alegria de bêbado. Passo então a cantarolar uma cantiga que nem sei se existe ou se a estou compondo esse instante. Mas estou alegre e é o que vale.

Resolvemos atravessar a rua; estamos rindo, gargalhadas monstruosas, hiper-alegria, satisfação enorme de viver. Dobramos a esquina e ainda sob as pilastras dum edifício, encontramos uma velhinha. Seu sorriso é meigo, muito terno; tenho a impressão de que se trata de uma viúva que vai receber a pensão deixada pelo marido morto. Está com um vestido preto e branco, ostentando ao pescoço rugoso um colar de contas também negras. Dou-lhe boas noites e nem me preocupo em saber o que a senhora está a fazer nas ruas aquelas horas; acredito firmemente que está apenas madrugando para ser a primeira a receber o seu dinheiro na manhã que se avizinha. De repente surgem as três mulheres que já tinha visto anteriormente. Atiram-se ao nosso encontro, beijam e abraçam a mim e a meu companheiro. Enojados as repelimos. Procuro afastar a senhora da confusão. Então ela, a velhinha, atira-se a meu pescoço e beija-me profundamente na boca. Recuo aturdido. Ela diz:

— Venha, meu filho. Estou louca por você. Vamos fazer um amorzinho?

Não resisto e saio a correr desabaladamente pelas ruas. Meu estranho companheiro segue-me muito espantado a gritar desesperadamente:

— Olhe, eu tenho cinco dedos, cinco dedos, cinco dedos!

Não ouço. Tôda a minha esperança repousa no sol que vem rompendo a madrugada.

WILSON

ROCHA

NOTAS BREVES E ATUAIS SÔBRE AS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA

Como tôda a gente sabe, de alguns anos para cá tem se verificado na vida artística da Bahia um animador movimento de renovação. No que se refere às nossas atividades no campo das artes plásticas em geral, e da pintura em particular, se procedéssemos à um exame consciente das nossas positivas realizações nos últimos dez anos, viriam naturalmente em discussão muitos *prós* e *contras*. Acreditamos porém que se impõe uma constante revisão de atitudes e de conceitos, uma vez que a atividade e a experiência artísticas, como a cultura de um modo geral, não podem ser privilégio de ninguém.

Entre nós, com um ambiente violentamente transformado na última década pelo total desprestígio da pintura acadêmica até então dominante, vimos surgir uma nova e experimental geração de pintores, escultores e arquitetos. Entramos assim numa fase de renovação estética, num período de desenvolvimento de estrutura. Período em que se faz necessário analisar valores, uma vez rompidos aqueles juízos pré-estabelecidos e superado o lamentável espírito reacionário em assunto de arte.

Se, paralelamente ao exame dos processos dessa renovação estética, procurássemos analisar e compreender as nossas circunstâncias sociais, não poderíamos certamente emprestar maior importância ao todo bastante complexo em que estão representadas as tendências da atual geração, tendências ainda imprecisas e quase sempre carentes de autenticidade. Tentar caracterizá-las, seria exagerada arbitrariedade. Sobretudo porque é em nosso próprio meio, com as perigosas facilidades que ele oferece, que os talentos individuais encontram as maiores ameaças e as grandes dificuldades para atingir enfim a maioria.

Quando, hoje, em dia, se fala em arte e artistas atuais da Bahia, ninguém sob essa designação está separando determinadas obras de um conteúdo, e nem sequer pensa-se em fazer algo que viesse resultar no estabelecimento de um necessário critério de seleção. Em nome da arte, infelizmente, a Bahia foi subitamente tomada de assalto por tôdas as espécies de aventureiros das mais várias procedências e transformada num paraíso deles, pintores muralistas de improviso. Com as raras exceções do painel de Portinari no Banco da Bahia, do de Hansen no Moinho Salvador, e das pinturas murais de Genaro de Carvalho na Loja Ermor e na "boite" do Hotel da Bahia,

e as de Carlos Bastos no interior do Anjo Azul e na residência do pai do artista, bem como o mural de Quaglia no Edifício Suerdieck, e o de Maria Célia numa das escolas do Conjunto Educacional Carneiro Ribeiro, tudo o mais do quanto nos têm dado ultimamente à título de pintura mural, é de tão baixo nível, tão carente de técnica, e, não raro, de tanto mau gosto e tão pretencioso, que dispensaria qualquer comentário se não servisse como tem servido exclusivamente para beneficiar desonestos e promover mediócras no campo da atividade artística bahiana.

Quanto mais olhássemos, na história da Bahia, o seu grande passado artístico, mais grotesco e decadente nos pareceria por certo o capítulo presente de sua pintura mural inflacionária. Essa aventura do improvisado e da inconsequência, essa praga do mau gosto que deu lugar ao tão melancólico muralismo bahiano dos nossos dias, como se não bastasse no próprio mau gosto, tem exercido uma ação destruidora em artistas nossos dos mais promissores, como é, por exemplo, o caso de Carybé, que nos aparece como um campeão dessa má pintura, e Mário Cravo, que, iraindo os seus belos princípios e negando a sua promessa de um grande talento de escultor, despreza inesplicavelmente a sua rara capacidade de trabalho e as excepcionais condições que aqui encontrou, para se dedicar, como o vem fazendo insistentemente, à uma sub-decoração onde ele próprio não esconde ver senão um "negócio" como se se tratasse de vender cacau.

Estimulados pela propaganda e pelo efeito imediato de "receitas" arranjadas, facilmente vive na Bahia de hoje qualquer pseudo artista predisposto à exploração do baixo nível mental da nossa classe dominante, da estupidez dos nossos governantes ou das honorarias facilimas do Salão Bahiano de Belas Artes, que, lamentavelmente, se desprestigia de ano para ano. Precisamos urgentemente da maior severidade crítica. A crítica não é só uma necessidade como é sobretudo uma exigência.

Confuso e desordenado, com tão poucos objetivos sólidos e com os seus poucos valores tão confundidos, o nosso meio artístico está se limitando quase que totalmente ao vício do comodismo, desse comodismo tão trágico e que à outros caminhos não conduz senão os do artificialismo, da comercialização e da completa falta de escrúpulos. Precisamos reagir em face dessa estúpida substituição de tabús. Precisamos agitar o nosso confundido e corrompido ambiente artístico. Precisamos limpá-lo de vícios tão degradantes e ameaçadores. Reagir contra o primarismo e a desonestidade. Mas reagir antes que seja tarde, antes que traidores do nosso passado de tradições culturais transformem numa ditadura a nossa cultura atual.

Cabe sobretudo à juventude essa luta, porque na juventude sempre estará a melhor esperança. Que prossiga calorosamente a discussão e que se abram os mais amplos debates. Só assim a renovação continuará. E, isto sim, é o mais importante.

FERNANDO PESSOA

CARLOS ANISIO MELHOR

Depois de estabelecido, como propedêutica ao estudo e interpretação da poesia de Fernando Pessoa, aqueles conceitos: idéia e imagem, cujo esclarecimento importa de sobremodo a compreensão básica de sua poesia, resta a considerar o modo pelo qual êle realiza a síntese dêstes dois elementos que apontamos como a mais brilhante solução de sua arte poética. Tomemos a última estrofe de seu poema, de grande recurso verbal, "Último Sortilégio":

*Converta-me a minha última magia
Numa estátua de amor em corpo vivo!
Morra quem sou mas quem me fui e havia,
Anônima presença que se beija,
Carne do meu abstrato amor calivo
Seja a morte de mim em que revivo;
E tal qual fui, não sendo nada eu seja.*

Aqui esgotaram-se todas as possibilidades estéticas e filosóficas do verbo ser. A sua amplitude indefinível expressou por imagens quase tácteis. O conteúdo metafísico da existência revelou-se em profundidade. E sem perder as características da mais ortodoxa forma poética.

O sentido existencial emprestado aos verbos de ligação fornece ao Poeta os recursos para a introspecção proustiana e as perquirições do tempo na memória.

*Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora
E eu era feliz? Não sei.
Fui-o, outrora, agora.*

Em um outro sentido, o da visão mística, aparece contudo a mesma preocupação pela análise da existência agora na intemporalidade.

*Foi um desejo que, sem corpo ou boca,
A teus ouvidos de sonhar-te disse
A frase eterna imerecida e louca
A que os deuses esperam da ledice
Com que o Olimpo se apouca.*

A imagem conceitual, permita-nos o neologismo, é ilustrada entre outros nos seguintes versos:

*Ah! O teu tédio é uma estátua da mulher que há de vir
O perfume que os crisântemos teriam se tivessem.*

Os elementos de que se compõe o pensamento, dissociados na operação mental, sincretizaram-se aí no campo estilístico. O mesmo acontece com as flexões existenciais do verbo ser.

*Neste momento insone e triste
Em que não sei quem hei de ser
Pesa-me o informe real que existe
Na noite antes de amanhecer.*

O verbo, elemento axial das proposições, o mais flexível dos elementos para a expressão, é explorado em tôda sua ductilidade.

*Eu já não sou quem era;
O que sonhei, morri-o
E até do que hoje sou
Amanhã direi, quem dera
Volver a sê-lo!... Mais frio
O vento vago vultou.*

A tristeza e o desencanto de ser, a nulidade da existência constituem a pedra de toque de suas mais belas composições. Suas imagens emprestam ao pensamento filosófico, existencialista imamente, um poder de elucidação que só a linguagem poética (e Bergson já o apontara) pode oferecer.

*A vida é como uma sombra por sôbre um rio
Ou como um passo na alfombra que jaz vazio;
O amor é um sono para o pouco ser que se é.
A glória concede e nega; não tem verdades a fé.*

A poesia orfica, cultivada por Goethe, quando se sentira plenamente capaz em sua evolução e intuída por Blake, porque santo, encontra-se em Fernando Pessoa, intelectualizada, fundida em essência verbal.

*Hoje que a tarde é calma e o céu tranquilo,
E a noite chega sem que eu saiba bem,
Quero considerar-me e ver aquilo
Que sou e o que sou o que é que tem.*

*Olho por todo o meu passado e vejo
Que fui quem foi em torno meu,
Salvo o que o vago e incognito desejo
De ser eu mesmo de meu ser me deu.*

*Chegado aqui, onde estou, conheço
Que sou diverso no que informe estou
No meu próprio caminho me atravesso
Não conheço quem fui no que hoje sou.*

Nesta última estrofe, compenetrada, tôda ela, de idéias teosofistas que fecundaram grande parte da filosofia do século XIX, o problema “*de o ser lançado ao mundo*” que analisa, êle próprio, a questão de sua origem e fim, adquire uma lucidez pela dissociação dos verbos ser e estar, inexistente na lingua francêsa em que também foi formulado o problema existencial (*L'Être jeté au monde* — Gabriel Marcel).

Por vêzes, o jogo verbal assume um caráter tão esotérico que se torna mesmo inteligível aos não iniciados nas doutrinas de Max Heindel ou nas acrobacias de Hegel.

*Tivesse quem criou
O mundo desejado
Que fôsse outro que sou
Ter-me-ia outro criado.*

Há trechos em que o virtuosismo verbal atinge a um requinte de tal modo que compromete mesmo a seriedade filosófica de seus temas. Muito embora sejam excertos de lirismo.

*Mas o olhar, de estar olhando
Onde não olha, voltou,
E estamos os dois falando
O que se não conversou.
Isto acaba ou começou?*

A estrofe que se segue a esta, apresenta-se como uma espécie de contra-campo já que estamos a falar de imagens em poética dialogação.

*Som morto das águas mansas
Que correm por ter que ser,
Leva não só as lembranças,
Mas as mortas esperanças,
Mortas porque hão de morrer.*

Fernando Pessoa não é um filósofo, como Heidegger não é um poeta. Mas o problema da existência “sob o pêso da morte” está presente em ambos. Vejamos o que afirma Joseph Lentz acêrca da essência do existencialismo: Al final de mi vida veo que me espera inevitablemente esta muerte mia, a la que tengo que acoger en mim. Su presencia amenazadora llega hasta al momento actual de vida ensombreciendola. (I) Ao se penetrar na essência da metáfora

I — El Moderno Existencialismo Aleman y Frances — Editorial Gredos, Madrid 1955.

existente nos versos citados de F. P. haveremos de convir que os pensamentos são idênticos. E que Fernando Pessoa é o autêntico poeta de filosofia de existência.

O Poeta só se descobre mediante o poder da simpatia que obriga o leitor a um contacto pessoal e diuturno com sua obra. As observações que pretendi expor (e pretendo continuar) servirão de roteiro às exigências estéticas ou filosóficas de sua poética, complexa como acentuamos.

Existe uma bibliografia extensa sobre Fernando Pessoa. Infelizmente esta, pela dificuldade de intercâmbio com a cultura portuguesa, é pouco acessível para nós. Oferecemos ao leitor uma lista das que julgamos mais importantes à compreensão e exegese do Poeta.

Em próximo trabalho delinearemos uma breve biografia.

B I B L I O G R A F I A

- Carlos Queiróz — Homenagem a Fernando Pessoa — Com os Excerptos das suas Cartas de Amor — Coimbra, 1936.
- Adolfo Casais Monteiro — Introdução a Fernando Pessoa — Poesia (V n. 6).
- Jacinto do Prado Coelho — Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa — Lisboa, 1949.
- João Gaspar Simões — Vida e Obra de Fernando Pessoa — 2 vols. — Lisboa, s. d. (1951).
- Maria da Encarnação Monteiro — Incidências Inglêsas na Poesia de Fernando Pessoa — Ed. da Autora — Coimbra, 1956.
- Artigo in Enciclopédia Portuguesa-Brasileira.
- Dicionário de Literatura Universal — Perdígão.
- Cartas in Presença — n. 48.

Aspectos Folclóricos de Manifestação Religiosa na Bahia

PAULO GIL SOARES

Na Bahia, quem tiver a preocupação de estar em contacto com o povo, há de encontrá-lo num estado de evolução cultural religiosa que não acompanha o desenvolvimento social e técnico desta fase do século que vivemos. Crenças no poder milagroso de certos elementos naturais e prática de fórmulas mágicas denotam o estado de estacionamento numa fase de religião que ainda admite todos os excessos de sincretismo religioso como aquele que sofreu a manifestação negra de culto a Orixás, o candomblé, e a união de práticas religiosas do catolicismo com sessões de baixo espiritismo onde espíritos de caboclos baixam e dão entrevistas. Mesmo entre aquelas pessoas que se dedicam apenas ao candomblé e lá realmente encontram a razão e a finalidade de suas vidas místicas, guardadas as devidas distâncias com referência aos terreiros do Achê Opô Afonjá, Gantois, Ogunjá, Engenho Velho e outros, há aquelas que fazem com que o culto yorubano deixe de ser uma manifestação sóbria, apesar de primitiva, para tornar-se centros de práticas que não dizem bem do conceito que estes centros deveriam gozar; isto além da concentração de «filhos de santo» que nada mais são do que pederastas em busca de uma fuga nas frustrações de ser homem quando desejariam ser mulher. E ainda as funções especiais para turistas que, como em todo lugar e ainda mais na Bahia, são de uma irreverência tremenda. Dessa situação é que há o motivo de aparecer em revistas que se especializam em reportagens onde o sensacionalismo é a palavra de ordem, fotografias de cenas de culto, tais como Padê (despacho de Exú, emissário dos orixás) e Iaôs pintadas e raspadas (noviças em fase de iniciação). Existe ainda o sério problema de alguns «pais de santo» que aceitam em seus terreiros a prostituição.

Estas derivações das finalidades das casas de culto do candomblé é devida em grande parte a «pais de santo» irresponsáveis, desses que são chamados pelos verdadeiros Babalorixás e Yalorixás «pais com santo feito em pé», o que significa que esta gente foi improvisada, não teve a fase séria da iniciação no culto, a fase da camarinha. Esses improvisadores, aprendem um canto num terreiro, um toque de atabaque neutro e pouco mais tarde montam sua casa de culto. Isto contribue grandemente para a decadência do candomblé que tende, não a desaparecer, mas a popularizar-se, aceitando uma série de sincretismos e fazendo concessões de toda ordem que terminarão por desmoralizá-lo. Chegará a época em que não mais teremos uma casa de culto da envergadura do Achê Apô Afonjá, dirigido por Senhora, que guarda a tradição herdada diretamente dos elementos africanos de que ela é legítima e autêntica representante. Teremos em troca tipos como João-sinho da Goméia, que dá toques com convites impressos e utiliza o

«ballet» como requinte coreográfico na dança dos santos, não por transformações evolutivas, o que não esperamos para um culto que se baseia na tradição africana, mas pela improvisação a que já estamos assistindo, não sem mágua, pela coisa feita em caráter de espetáculo para turistas. Na Bahia os turistas são uma praga que precisa ser exterminada. Chegam a todo momento e como um grande polvo querem receber tôda, e de vez, nos seus tentáculos, a Bahia que, como amante que se presa, só se dá aos poucos.

Tal estado de coisas influencia grandemente o povo pelo seu permanente contacto com o candomblé e com turistas. E daí o aparecimento de uma nova indústria popular que vêm desenvolvendo os artesãos bahianos: estatuetas de ferro ou barro cosido representando Exú que os turistas compram no Mercado Modelo. É muito «chic» ter estas estatuetas em apartamentos ao lado de pinturas de portinaris ou mesmo de concretistas, sob arquiteturas de niemayers, próximos a jardins de burles.

Se por um lado o turista faz com que se desagregue a pureza dos cultos de candomblé, por outro a Igreja exerce também a sua influência, algumas vezes com requintes inquisitoriais, obrigando, ainda agora, a uma camuflagem no cultuar orixás, um sincretismo com santos do agiologio católico, como se já fôsse pouco ou pequeno o sincretismo existente. Falando apenas no Catolicismo como única religião que aqui na Bahia exerce realmente uma influência no comportamento social do homem comum, porque o Protestantismo, religião que reúne um número considerável de crentes, limita-se a olhar a realidade social do candomblé como uma manifestação demoníaca, o que facilita e torna cômoda a tarefa de estudá-la para combatê-la.

Estes os fatores atuais que atuam de maneira decidida no comportamento do homem de desenvolvimento mental primário. E de tal maneira que o faz ser sempre um indeciso, um que não sabe a maneira acertada de manifestar seu misticismo. Fa-lo hesitar entre catolicismo, espiritismo, candomblé, protestantismo ou mesmo ficar sem obrigações religiosas, o que na Bahia não é realmente fácil. Basta imaginar que quando não temos pela frente uma procissão, temos ao lado um bozó com galinhas mortas, cabeças de bode, charutos, pipocas e cachaca, ou quando nada uma vela ardendo abandonada numa encruzilhada. Sem falar nos casos que nos contam os mais velhos a respeito de pessoas que não tem religião... Ainda as sombras das igrejas, que as temos muitas, que nos acompanham em tôdas as ruas.

Temos presente tôda esta problemática atual. Não devemos, entretanto, esquecer a herança cultural religiosa que nos legaram nossos formadores étnicos. Tentanto aqui marcar com traços largos as características mais primárias da psicologia dêsses formadores no momento histórico que viveram, aliás coisa sabida por todos, temos êsses elementos em plena selva tropical de um Brasil ainda por colonizar.

O índio, elemento nativo, estava acostumado a cultuar a natureza: raio, sol, lua, trovão, arco-iris, etc., ao lado da crença no existir de seres míticos que protegiam a floresta: sacis, caiporas, curupiras, iaras

e tais. Com a chegada do colonizador, teve pelos padres jesuítas os novos fundamentos de uma religião que desconheciam, porém atrativa pela maneira como era ensinada com suas músicas e suas encenações. Depois, o Pe. Anchieta com sua abnegação à causa do índio, fez com que êste recebesse todos os ensinamentos da catequese da religião que vinha dos reis católicos. E ainda não estava completo o serviço catequético, quando chegou o elemento africano com seu culto para ainda mais confundir o índio.

O africano, elemento místico por excelência, arrancado do seu convívio natural nas terras da África, onde vivia com suas práticas religiosas, crendo na beleza quase absoluta de Yemanjá, no poder do raio de Xangô, nos ciumes de Yansã e Obá, na bondade de Olorum, o pai celeste. Completamente desajustado na nova terra e na nova condição de vida, pois de povo livre veio para o trabalho escravo da monocultura do açúcar; veio do campo aberto, para o chicote do feitor, a rudez do senhor de engenho e a proibição de suas práticas religiosas. Não podia bater atabaques para seus orixás. E começou o trabalho de sincretizá-lo com os santos que as sinhás cultuavam nos oratórios e capelas da família. Por outro lado, recebendo do índio uma nova mitologia que devia ser respeitada.

O português, elemento descobridor da terra dos paus vermelhos e das araras, era o único de raça com tradição cultural, apesar de ser o formador étnico em sua predominância um rude, um degredado por crimes praticados na côrte ou quando muito um marinheiro das frotas que aqui vinham para o comércio do pau brasil. Tinha o português ainda recente os quadros da Inquisição em terras da Europa, quando entrou em contacto com o culto yorubano e a religião natural dos índios. Respeitando a Igreja Católica em primeiro lugar, aceitava entretanto, mais por medo que por respeito, as outras manifestações religiosas de índios e africanos. Donde uma série de práticas mágicas e superstições apareceram.

O comportamento religioso do homem atual outro não poderia deixar de ser com tal carga hereditária e cremos que outra não será a maneira religiosa de ser de nossos consequentes, porque pouco nos temos preocupado com as gerações que virão e qual o material que devemos guardar para elas, donde a continuação desses fatores que temos atávicos está assegurada.

Estas as influências atávicas e as atuais que sofre o homem comum da Bahia. Daí sua confusão, sua facilidade em cultuar diversas religiões que por suas naturezas complexas não poderiam de nenhuma maneira ser unidas em um único modo de manifestação, não fôsse a ingenuidade da cultura religiosa e o modo imediatista de encarar a vida e seus fatos transcendentais. Por isso, encontramos as pessoas primitivas inteiramente integradas no seu misticismo inculto, nas orações que são rezadas a todo instante para determinadas situações e sempre aliadas às práticas mágicas. Muitas, ou quase tôdas essas orações, não trazem o «imprimatur» e o «nihil obstat» das autoridades católicas, mas são indistintamente rezadas em templos e em terreiros. Há

até, por virtude dessas orações com práticas mágicas, uma profissão por vêzes rendosa, a de «Rezador», que a exerce com seriedade, porque o povo crê no poder maléfico do olhar e é comum ouvir-se o seguinte diálogo:

— Que menino bonito!

— Benza-o Deus!

Este «benza-o Deus» é a fôrça aniquiladora do possível mau-olhado que poderia trazer a expressão «que menino bonito». Quando há o caso de uma pessoa estar com mau-olhado, o rezador reza-a, fazendo sôbre ela cruces com um galho de arruda. Reza-se um Padre Nosso, uma Ave Maria e Glória. Se o galho de arruda murchar no Padre Nosso, o olhado foi posto por homem; se na Ave Maria, foi posto por mulher. Esta é a oração:

Com dois te botaram
Com três te tiro
Com a graça de Deus
E da Virgem Maria.

E seguem-se as orações, manifestações aliadas à prática mágica que bem caracteriza o estado cultural do bahiano e neste caso não sômente o humilde, mas também alguns de cultura média.

Outro exemplo de oração aliada à prática mágica é esta que se segue para «espinhela caída»:

Cristo morreu
Cristo ressucitou
Espinhela de fulano
Cristo levantou.

Reza-se três vêzes, puxando-se o cabelo do alto da cabeça ou com uma colher de pau suja de cinza que se esfrega na garganta do doente.

Quando temos um cisco no olho, para que êle nos deixe de incomodar, pega-se a pálpebra e puxando-a, reza-se:

Corre, corre cavaleiro
A casa de Sta. Luzia
Diz a ela que me empreste
A ponta do lenço dela
Pra eu tirar um cisco
De dentro de meu olho

ou esta outra que se segue:

Santa Luzia passou por aqui
Com seu cavalinho
Comendo capim

Dei-lhe pão, disse que não
Dei-lhe meu cisco
Disse que sim.

Na tarefa diária de lavar roupa, as lavadeiras do Dique costumam ferver as peças para que não fiquem encardidas. Quando fazem fogo e a fumaça vai para o lado onde elas estão lavando e há a natural irritação dos olhos, elas rezam a seguinte oração para livrar-se da fumaça:

Santinho prá cá
Fumaça prá lá
Carneirinho no meio
Prá poder atrapaiá.

Nesta quadra ingênua encontramos perfeitamente sincretizados os ensinamentos da Igreja, porque este «carneirinho no meio» é a forma assimilada do «Agnus Dei».

Duas orações que trago comigo lembram-me a infância que ainda não vai longe mas já deixa saudades pela certeza que tenho de que não voltará nunca. Uma é para dôr de dentes que a minha mãe rezava:

Santa Polonia
São Clemente
Faça passar
Esta dôr de dentes

E fazia-me cruces no rosto até que eu adormecia e esquecia o dente. A outra é a oração que fechava o corpo a mordeduras de cobras:

São Bento Pequenino
Santo do altar
Arreda, arreda cobra
Qu'eu quero passar.

Onde encontramos perfeitamente o sincretismo de práticas mágicas com orações é na «Oração a Beata Catarina» que acompanha as práticas mágicas da Pemba ou Pembe-ó, pó colorido com o qual se faz um chá e dá-se para as pessoas que queremos beneficiar ou prejudicar:

«Digna sois vós aquela senhora que passar pela porta de Abraão e achar 400 homens tão bravos como os leões e vós com vossas palavras abrandar seus corações. Ouví, ó minha Santa Beata Catarina, vós és de abrandar os corações de todos os meus inimigos para mim, que se tiverem pés, não me alcancem; que se tiverem mãos, não me agarrem; que se tiverem olhos, não me enxerguem e se vejam tão perseguidos e amarrados de pés e mãos como Nosso Senhor Jesus Cristo se viu amarrado na cruz para todo sempre. Amem.

Reza-se três Padres Nosso, três Ave Maria e três Glória. Reza-se quando se estiver preparando o chá.»

A manifestação religiosa da prática mágica evidencia o estado de cultura religiosa a que nos referimos no princípio dêste trabalho. E para nosso auxílio, no chamar de primitivo o estado em que se encontra o homem da Bahia, está a sua vontade em conseguir coisas, conservar, ou livrar-se delas por meios mágicos. E calha bem para encerrar êste trabalho a observação de Freud citada pelo Sr. Gonçalves Fernandes (1):

«Os motivos que forçam ao exercício da mágica são fáceis de reconhecer, são os desejos do homem. Teremos apenas de admitir que o homem primitivo tem confiança desmedida no poder dos seus desejos. No fundo, tudo que êle intente obter pelos meios mágicos deve assim suceder, porque êle o quer assim.»



(1) — Gonçalves Fernandes — Xangôs do Nordeste — Ed. Civilização Bras. — 1937 — pag. 117.



Plano 177

TRÊS FRAGMENTOS DO ROTEIRO

Nelson Pereira dos Santos representa o que de revolucionário existe no cinema brasileiro. Produzindo com grandes dificuldades, conseguiu realizar «Rio, 40 Graus», um filme que transformou-se em símbolo de sacrifício e coragem. Iniciou assim o jovem diretor, uma trilogia sobre aspectos sociais e humanos do Rio de Janeiro, a ser completada com «Rio, Zona Norte» e «Rio, Zona Sul». O segundo, «Rio, Zona Norte», motiva esta apresentação, e já deverá estar sendo exibido.

Graças a uma gentileza de Nelson Pereira dos Santos, que nos ofereceu o roteiro, podemos aqui transcrever três fragmentos da história.

Iniciaremos com as tomadas de apresentação, depois uma sequência do meio, e por fim as cenas terminais do argumento.

RZN
OO
I OR
NT
OAE

Embora a terminologia técnica não seja de fácil compreensão para pessoas menos avisadas, acreditamos que as partes transcritas dão uma medida daquilo que será visto na tela.

A fim de facilitar melhor entendimento, daremos um ligeiro resumo do argumento de «Rio, Zona Norte».

ESPIRITO, um sambista do morro é acidentado em um dos trens superlotados da Central quando, como pingente, se dirigia para casa. Socorrido, é levado para o hospital. Enquanto se processa o socorro, da estação à sala de operações no hospital a câmera retrocede no tempo (flash-back) e conta a história de ESPÍRITO. É um sambista que sonha ver suas músicas gravadas por grandes vozes; descendo à cidade, envolvido no ambiente radiofônico trava contacto com a sordidez, as «parcerias», as sabotagens. No morro, vê o filho no mau caminho, delinquente juvenil. E além do sonho, há o amor para ESPÍRITO. Outros personagens completam a galeria humana de «RIO, ZONA NORTE»: GRACINDA, HONÓRIO, MOACYR, NORIVAL, MAURÍCIO, CANTORA, HELENA, etc.

Quando a história chega ao fim, a câmera volta e encontra ESPÍRITO no hospital agonizando. Aliás, Nelson Pereira dos Santos lança mão de um bom recurso de narrativa, entrecortando o drama com planos do socorro ao sambista acidentado.

Esperamos que esta breve exposição ajude uma melhor compreensão dos fragmentos aqui transcritos. Esperamos também que «RIO, ZONA NORTE» corresponda às expectativas nêle depositadas porquanto vêm no jovem realizador brasileiro um símbolo de talento e autenticidade.

Argumento, produção e direção: Nelson Pereira dos Santos.

Fotografia: Hélio Silva — Sambas: Zé Ketí.

Elenco: Grande Othelo, Angela Maria, Jece Valadão, Paulo Goulart, Iracema Vitória, etc.

PRIMEIRA SEQÜÊNCIA

ABERTURA

MÚSICA (início)

1.

Exterior. Pão de Açúcar. Dia. Aparecem os letreiros em sôbre impressão. A câmara *panoramiza*, passando por edifícios e ruas do centro da cidade até enquadrar a avenida Presidente Vargas, frontalmente, no momento em que, surgindo da Candelária, invadem-na em ondas sucessivas ônibus e automóveis de todas as idades e feitios.

RUIDOS (Motores, buzinas, apitos repetidos dos guardas de trânsito)

FUSÃO

2.

Aproximação. Campo de Santana (C/B)

Os cacarecos alinham-se diante do sinal, servindo de cêrca para a multidão que atravessa a avenida. *Panorâmica* acompanha o grosso da multidão, que se dirige para a estação Pedro II. O relógio da torre prepara-se para marcar as seis horas da tarde.

FUSÃO

3.

Interior. Estação Pedro II. (C/B)

A multidão reparte-se nas bilheteiras e nas borboletas.

RUIDOS (Vozerio, avisos de locomotivas, campainhas)

4.

Plataforma — P.G. (C/P)

Multidão ocupando os trens. Sobram pessoas nas portas, nos engates e nas traseiras das composições. Parte um trem superlotado.

RUIDOS (Vozerio, gritos, campainha, buzinas, etc.)

FUSÃO

5.

Exterior. P.C. — Trem em movimento.

Num *encadeamento* sucedem-se imagens do trem em movimento, até o fim do letreiro de apresentação.

FUSÃO

6.

Exterior. P.C. — Trem em movimento

O trem continua sua viagem em direção do subúrbio. A câmera acompanha-o em *Panorâmica*, até cruzar com outro trem que vem em sentido contrário.

Os trens saem de campo, abrindo a paisagem do subúrbio. *Descendo lentamente* a câmera enquadra *VELHO, OPERÁRIO e RAPAZ* que atravessam a cerca da estrada de ferro e caminham na sua direção. *Acompanhando-os*, a câmera descobre um mulato caído nos trilhos. Os três chegam junto do corpo com cuidado e temor. Velho abaixa-se e, verificando que o mulato vivia, volta-se para seus companheiros.

VELHO levanta-se. O *RAPAZ* está imobilizado.

OPERÁRIO responde como que caindo em si.

Sem olhar para o *VELHO*, retira-se do lugar falando.

Ficam *RAPAZ* e *VELHO*.

RUIDOS (Rodas nos trilhos)
MÚSICA (Morre lentamente)

Um grito mistura-se ao ruído das rodas.

VELHO: Vamos levar êle pra farmácia?

OPERÁRIO: Que farmácia nada. Precisa chamar primeiro a polícia.

VELHO: Então o senhor podia telefonar do botequim.

OPERÁRIO: Tou atrasado. Tenho que trabalhar.

OPERÁRIO: Tou atrasado, num posso.

SEQÜÊNCIA na qual morre NORIVAL, filho de ESPÍRITO

171.

Interior. Barraco. Noite.

ESPÍRITO acendendo a luz do barraco. Olha em volta.

172.

P.C. — Barraco.

vazio. Nenhum vestígio de Adelaide e da criança.

173.

MPP — ESPÍRITO

parado diante da porta do barraco. Volta-se para sair e dá de cara com DECA e seus companheiros.

ESPÍRITO: Que é que vocês estão querendo?...

DECA: A grana e o Norival...

ESPÍRITO: Não tenho grana e não sei do Norival.

ESPÍRITO força a passagem e sai para fora.

174.

Frente do Barraco. Noite.

Os companheiros de DECA seguram ESPÍRITO, enquanto DECA enfia a mão no bolso.

DECA: Fico com o dinheiro agora... Norival fica prá depois. (apontando o braço enfaixado) Ele também tem que pagar isso!

ESPÍRITO: O Norival devolveu o dinheiro...

DECA: Nós não vamos nessa conversa. E vê se me esquece...

ESPÍRITO luta com os assaltantes e consegue desvencilhar-se. Corre na direção do barraco de HONÓRIO. *Panorâmica* acompanha-o até chegar diante da porta do barraco, onde bate desesperadamente. Os perseguidores o alcançam.

175.

PA — *ESPIRITO*

lutando com dois assaltantes. Ao fundo, abre-se a porta do barraco e surge NORIVAL. GRACINDA quer impedi-lo, mas NORIVAL corre em auxílio do pai, agarrando um dos assaltantes pelo pescoço.

176.

MPP. — *ESPIRITO*

no chão. NORIVAL derruba um contendor e, aproveitando a surpresa, corre para a descida do morro. DECA e os amigos correm atrás dele e o alcançam. Abatem-no com poucos golpes. Desaparecem em seguida. GRACINDA dirige-se para onde está NORIVAL. ESPÍRITO levanta-se.

177.

MPP — *GRACINDA*

abaixando-se junto de NORIVAL. Ao fundo em FI aproxima-se ESPÍRITO. NORIVAL agoniza. ESPÍRITO ajoelha-se junto do filho.

178.

MPP — *NORIVAL*

abrindo os olhos, quer explicar alguma coisa ao pai, mas não consegue. Morre.

179.

MPP — *ESPIRITO*

olhando para o filho. Uma lágrima começa a correr de seus olhos.

À sua volta chegam os vizinhos.
Alguém comenta.

VOZ (f/c): Fechou o pa-
letó...

180.

PP — NORIVAL

O rosto iluminado por um lam-
peão. A luz borra-se, entrando
direta na objetiva.

SEQÜÊNCIA FINAL

234.

PMC

A plataforma coberta de passa-
geiros

235.

MPP — ESPÍRITO

pendurado no trem. Com a mão
livre começa a batucar.

ESPÍRITO:

Samba meu...
Que és do Brasil também...
Lalalá -----
Estão querendo
fazer de ti
Um desprezado João
Ninguém

236.

PGC

Paisagem da Central do Brasil
Ao fundo, o morro da favela.

ESPÍRITO: (f/c):

Só o morro
Só o morro
Não te esqueceu...

237.

PP — ESPÍRITO

cantando

ESPÍRITO:

para êle...
O samba não morreu!...

Entusiasma-se com o novo sam-
ba. Repete a primeira parte...

238.
PC

passam em frente de um trem pa-
rado. O trem está superlotado.

Continua a desfilar a paisagem
que acompanha a estrada de ferro.

239.
MPP — *ESPÍRITO*
compondo

ESPÍRITO:
Só o morro não te esqueceu.
Para êle o samba não
morreu.

ESPÍRITO:
Tens na Mangueira
E na Portela
No Salgueiro
E na Favela
Tua represntação...

240.
PGC

a paisagem

ESPÍRITO:
Enquanto houver
Num terreiro
Uma nova geração.

241.
MPP — *ESPÍRITO*

ESPÍRITO:
Em cada voz
Tú sairás do coração!
(repete o samba)

242.
PGC —
paisagem.

243.
PP — *ESPÍRITO*
cantando.

244.
PGC

Paisagem da ZONA NORTE; entra
em campo, repentinamente, um
trem em primeiro plano. A ima-
gem se desfoca, gira, e tudo se
confunde.

O samba continua num côro
longínquo.

FUSÃO

245.

PA — TRÊS VULTOS

olhando para a objetiva.
Imagem desfocada.

VELHO: Vamos levar êle
pra farmácia?

(côro continua)

FUSÃO

246.

Interior. Pronto Socorro. Noite.

PA — DOIS VULTOS

tornam-se nítidos. HONÓRIO e
MOACYR aparecem olhando para
a objetiva.

Fim do Côro.

Em seguida temos os planos 247, 248, 249, 250, 251, 252 que narram
a morte de ESPÍRITO no Hospital e a saída de HONÓRIO e MOA-
CYR para a rua.

253.

Exterior. Av. Pres. Vargas. Noite.

PP — MOACYR

caminhando

MOACYR (interrompendo):

Não me chame mais de
senhor.

Para, a câmara *afasta-se* ainda, fa-
zendo entrar HONÓRIO em cam-
po. Retomam a caminhada.

HONÓRIO: Se você quiser...

... nós podemos ir lá no
morro. Muita gente conhe-
ce alguns sambas do com-
padre...

MOACYR: Alguns...

HONÓRIO: Três ou quatro...
os melhores...

A câmara para e acompanha-os em
Panorâmica até enquadrá-los de
costas. As duas figuras atraves-
sam a Av. Pres. Vargas e se per-
dem de vista na calçada sempre
movimentada da Estação Pedro II.

CÔRO: Samba meu...

(continua)

ESCURECIMENTO

FIM



Edi Cavalcanti

Ermilano Di Cavalcanti

salvador, 21-8-57

Desenho de Di Cavalcanti

FUSÃO

245.

PA -- TRES VULTOS

olhando para a objetiva.
Imagem desfocada.

VELHO: Vamos levar ele
pra farmácia?
(côro continua)

FUSÃO

246.

Interior. Pronto Socorro. Noite

PA -- TRES VULTOS

to nam-se a... HONÓRIO e
MOA YR apa... o pa...
a... tiva... im... Côro.

En... quide... s plan... 247, 248, ... 251, 252 que narram
o... de... TO no... lital e a... HONÓRIO e MOA-

251.

Exterior. ...

... inib... CYR (in...
... me chat... m...

Para... ca... ers afa... a, fa-
zendo... HON... em cam-
po... toma... a... huda.

MOA... alguns
HONÓRIO... rês...
os mel...

... vista na calçada...
... mentada da Estação Ped...

Edição...

Côro: Santa...
(continua)

ESCURECIMENTO

FIM

a crise da pintura moderna não tem importância. É um fenômeno de todas as épocas a crise artística acompanhando as crises sociais...

o interesse capital da pintura contemporânea reside na resistência estética que ela representa contra o mau gosto de multidões deslumbradas com o progresso científico.

o artista isola-se da sociedade por uma necessidade profunda, fica à margem dos acontecimentos de todo dia, para criar os acontecimentos de sua própria vida. Seu mundo é o mundo do acontecimento poético.

meditai jovens artistas nos fluidicos acontecimentos poéticos, surgindo todos os instantes e criando a magia da vida que o homem vulgar jamais pressente.

Emiliano Di Cavalcanti

salvador, 21-8-57

Considerações Sôbre a Poesia de Guilherme de Almeida

João Carlos
Teixeira Gomes

Das mais vastas e sérias que se têm realizado em nossa literatura, é evidente que a obra poética de Guilherme de Almeida solicita um estudo muito mais geral e aprofundado do que êste que ora efetuamos. É portanto perfeitamente cabível e oportuna a ressalva de que o presente artigo visa sobretudo a divulgação, nos seus aspectos mais salientes, da poesia de um dos bons valores do nosso atual momento literário.

Sob o título genérico de "Tôda a Poesia" a Livraria Martins Editora publicou há tempos as obras completas do Poeta, em sete tomos, contendo cada qual os livros seguintes, por ordem cronológica de composição:

- Tomo I — "Simplicidade" (1912-14); "Na Cidade da Névoa" (1915-16); "Suave Colheita" (1912-19).
- Tomo II — "Nós" (1914-17); "A Dansa das Horas" (1918-19); "Livro de Horas de Soror Dolorosa" (1919-20).
- Tomo III — "Era uma Vez" (1921); "Scherezada" (1921); "Narciso" (1921).
- Tomo IV — "Canções Gregas" (1921-22); "O Festim" (1922); "Meu" (1922-23); "Raça" (1922-25).
- Tomo V — "Encantamento" (1921-25); "Acaso" (1924-28); "Você" (1931).
- Tomo VI — "Cartas do meu Amor" (1921-41); "1932" (1932); "Poesia Varia" (1944-47).
- Tomo VII — "O Anjo de Sal" (1949-51); "Dois Poemas de Guerra" (1914); "Dispersão" (1931-55); "Fragmentária" (sem data); "Viagem" (1944-52); "Acalanto de Bartira" (1954).

Ai está, numa visão panorâmica, tôda a extensa bibliografia de Guilherme de Almeida até a presente data. Antes, contudo, de sôbre ela dirigirmos a nossa apreciação, pretendemos por em relêvo um assunto que, mesmo não sugerindo maiores consequências, servirá talvez para dar-nos uma compreensão mais exata acêrca do Poeta e da sua obra. O assunto reside na seguinte pergunta: Pode efetivamente Guilherme de Almeida ser colocado no rôl dos nossos poetas modernistas? Há algum motivo basilar em que se assente tal classificação? Nós diríamos que não há, rigorosamente. Pelo menos se tomarmos a palavra modernista no seu sentido restrito, naquele sentido que lhe foi incorporado em nossa literatura pelo movimento renovador de 22 e que, com sensíveis variantes, vige até hoje entre nós, — pelo menos nêsse sentido, repetimos, não existe maior fundamento para o fato de se classificar Guilherme de Almeida como um poeta modernista.

Quem quer que haja lido a obra do Poeta paulista em sua totalidade, certamente pôde notar que lhe é característica suprema a quase total dissociação com os processos e meios preconizados pelo movimento em seus pródromos ou em fases posteriores, quer na parte prôpriamente técnica, formal, quer na escolha e seleção de temas. É inquestionável que o Poeta foi figura de importância para o desencadeamento daquela reação que iria abrir amplísimos caminhos aos nossos literatos; convém todavia lembrar que muito

antes de ela efetuar-se já êle era um nome conceituado em nossa literatura, fazendo parte daquêle indeciso grupo parnaso-simbolista constituído de, entre outros, Hermes Fontes, Olegário Mariano, Pereira da Silva e Ademar Tavares, tendo inclusive publicado vários livros de relativos méritos. Ademais, a participação de Guilherme de Almeida no modernismo, muito mais que fundamental para o movimento ou que para a sua própria colocação num dos planos estéticos da literatura brasileira, foi efêmera, inconsistente, restringindo-se mesmo aos borbulhantes debates iniciais no Teatro Municipal de São Paulo e à publicação de dois livros, "Meu" e "Raça", após os quais voltaria "aos temas e às formas dos seus primeiros livros", muito embora não fôsse um retôrno total, pois o Poeta, mercê de uma razoável capacidade de renovação, procura sempre apresentar-se sob aspectos diversos nessas produções subsequentes.

Portanto, qual o critério estabelecido pelos nossos críticos e historiadores literários para o colocarem entre os modernistas? Com absoluta sinceridade, não vislumbramos nenhum que nos pareça satisfatório. É impossível (ou pueril) que seja um critério baseado no aspecto quantitativo da sua obra, mesmo porque dos 25 livros que a compõem apenas dois possuem feição especificamente modernista. Tampouco acreditamos que seja um critério de conteúdo, baseado nos elementos temáticos escolhidos pelo Poeta, porquanto êstes raramente se identificam com os temas sugeridos pelo modernismo. E finalmente não podemos de leve admitir que seja um critério fundamentado no tempo. É mais do que óbvio que um artista ou escritor pode viver numa determinada época sem enquadrar-se na sua configuração estético-cultural. Prova evidente do que afirmamos podemos encontrá-la aqui mesmo na nossa velha Bahia, cuja Academia de Letras é composta de rosados e saudáveis alpinistas que, não obstante os flatos e a época, continuam regularmente escalando as pedregosas encostas do monte Parnaso...

Em efeito, Guilherme de Almeida pode ser um poeta moderno, o que ninguém obscurece, mas seguramente não é um modernista. Moderno, enfim, na acepção lata da palavra em literatura, isto é, como um poeta surgido com ou após o romantismo; conseqüentemente, um anti-clássico. Ainda assim, porém, a designação nos pareceria um tanto falha, porque nas formas e nas intenções o sr. Guilherme de Almeida é sobretudo um veemente clássico...

Em suma, excetuando ligeiras vantagens (nem sempre aceitáveis) de ordem meramente didática, cremos que seria muito mais honesto para a nossa história literária que se collocasse o Poeta num setor totalmente infenso às classificações de cunho rígido ou sistematizado. Há poetas que, vivendo sob o signo inquietante das situações transitórias, mergulham numa doce serenidade interior e procuram, através de meios bastante pessoais, os caminhos mais compatíveis à expansão do próprio talento, não obstante possam captar, daqui e dali, certas influências que se traduzem em termos de natural e necessário enriquecimento. De algum modo êste é o caso de Guilherme de Almeida.

Passemos agora à análise da sua poesia. De tôdas as experiências sofridas pelo Poeta no decurso da sua já longe vida literária, quer-nos parecer que a que mais o beneficiou foi a simbolista. Com efeito, inda que cedendo algumas vezes às solicitações de novas correntes, Guilherme de Almeida jamais esqueceu as lições colhidas no simbolismo, dêle guardando até hoje a profunda dignidade no tratamento e escôlha dos temas, além da musicalidade que reponta como máximo característico dos seus versos. Mais que ninguém no Brasil o Poeta possui amplos conhecimentos de técnica versífica, e dêles soube extrair, com segurança invejável, os meios mais necessários à transmissão da sua poesia. O valor musical e

pictórico das vogais, os efeitos de um segmento melódico bem trabalhando, o poder encantatório de uma imagem lançada na hora precisa, a força sugestiva dos acentos, das aliterações, das onomatopéias e assonâncias, tudo isso enfim que se constitui na difícil arte do verso (não confundir com poesia, que é fenômeno de essência) tem em Guilherme de Almeida um dominador seguro como poucos.

Para exemplificar o seu notável domínio sobre os elementos sonoros do verso, tomemos a segunda parte do poema "As Danças" intitulada "Cateretê" (tomo IV de "Tôda a Poesia", pág. 167):

Batuque

Batepé

Saracoteio

*Pulam pingos brutos pelas telhas pardas.
Batem as gôtas tontas do aguaceiro
Nas folhas lapidadas como esmeraldas.*

O efeito onomatopáico dos versos é conseguido pela feliz combinação das consoantes b — t — p — d. De início sentimos logo o áspero choque causado pela concorrência das explosivas b-b, seguidas das vogais abertas a-a, de cujo entrosamento vai resultar o som realmente imitativo de um batuque: ba-ba. Este som se interrompe bruscamente na última palavra do verso inicial (verso de dez sílabas, dividido em três outros de respectivamente 3, 3, 4 sílabas), mas ainda se prolonga através das suas vogais mais enérgicas (a-a-o-o) e recrudescer no verso seguinte (de onze sílabas), cujas palavras se iniciam pelas bi-labiais b-p, exceção feita a "têlhas" que completa o som de "brutos" e terá o seu completado por "batem" e "gôtas tontas". Finalmente, as terminações "das" (*pardas, lapidadas, esmeraldas*) funcionam como um eco ou assonância, completando a estrutura sonora da estrofe. A variação da cláusula rítmica (dez sílabas nos 1º e 3º versos, onze nos 2º e 4º) nos parece propositada, dando-nos assim o Poeta o efeito (notavelmente audível) de pingos e gôtas que se sucedem.

Outro exemplo dêsse singular domínio dos recursos sonoros, podemos encontrá-lo no poema "A Flor de Cinza" (pág. 92, tomo V), do qual extraímos o trecho seguinte:

E a rosa no ar...

Par...

e o guante de prata

— la —

um salto...

— pa —

E assim,

— tão !

lá vai o cavalo

Parla—

e o seu cavaleiro...

— patão !

Lá vão quatro nuvens baixinhas no chão...

Lá vai uma rosa vermelha na mão...

Parla-patão !

Par-la-pa-lão !

Como podemos observar, há neste trecho o inteligente aproveitamento das rimas em "aõ", sonoríssimas, e ainda das vogais a, o, de sons claros, agradáveis. A palavra "parlapatão" sugere de início um fundo harmônico, sobre o qual se assentam os versos curtos (dois alexandrinos seccionados), até que o efeito musical se completa no ritmo espontâneo dos segmentos melódicos de onze sons, com rimas agudas emparelhadas, e na repetição algo brusca da referida palavra.

Para encerrar os exemplos pertinentes à segurança com que Guilherme de Almeida utiliza os elementos sônicos em seus versos, transcrevemos uma das cinco sextilhas que compõem o rondó "Ondas do Mar" (tomo I, pág. 45):

*Ondas do mar, ondas do mar,
não deixarão de se quebrar?
Têm o fragor triste que eu ouço
quando se quebra um sonho moço
que eu passo a vida a acalantar...
Ondas do mar, ondas do mar!*

Aí, a musicalidade natural das células rítmicas octossilábicas, a alternância das acentuações graves e agudas e a repetição do primeiro verso no final da estrofe são os responsáveis pela impressão de suave vai-vém próprio às ondas do mar.

Mas também nas aliterações Guilherme de Almeida é um mestre. O verso seguinte, extraído do poema "Arco-Iris" (segunda parte, tomo IV, pág. 146) o comprovará:

... "em tufos fôfos de flocos frouxos frívolas hortênsias"...

Ou este outro, anotado por Sérgio Milliet:

"flor do luar na alma azul de um lago da alvas águas"...

Este domínio por assim dizer absoluto dos valores sonoros, que é uma virtude quando bem exercido, passa todavia a transformar-se em irritante defeito desde que pretenda ser um fim em si mesmo. E isto ocorre infelizmente não raro com Guilherme de Almeida. Levado talvez pelas rogativas do orgulho, o Poeta perde-se muitas vezes no campo estéril de artificialismo artesanal, compondo poemas que valem apenas ou como pesquisa ou como exercício de forma. Exemplo bem saliente de uma dessas composições é a "Rua das Rimas" (pág. 204, tomo IV), que começa com estas coisas pavorosas:

*"A rua que eu imagino, desde menino, para o meu destino pequenino
é uma rua de poeta, reta, quieta, discreta,
direita, estreita, bem feita, perfeita"...* etc, etc.

Ora senhores, ainda bem que a poesia não costuma transitar por essa rua !!

Certo é contudo que nem sempre o uso imoderado dos conhecimentos técnicos leva o Poeta ao mau-gosto. Ainda que sob certos excessos oriundos de requinte formal (produto do tecnicismo demasiadamente apurado), ele tem produzido poemas de inegável beleza como a "Berceuse das Rimas Riquíssimas", agradáveis como "Onda", "Modinha do Pernilongo", "Jôgo de Prendas", "Canção sem Importância", ou então pitorescos como o "Soneto sem Nada" e "Garôa". dentre vários outros que no momento nos esquecem. Ademais, cumpre-nos ressaltar que êsses conhecimentos, além de o tornarem um tradutor seguro, têm-lhe permitido transplantar de outras para a nossa literatura determinadas formas poéticas, uma das quais se incorporou talvez definitivamente ao nosso patrimônio literário: o *hai-kai*. O próprio poeta dedicou tôda a segunda parte do livro "Poesia Vária" a essa pequenina forma originária do Japão, dela oferecendo-nos alguns belos exemplos, tais como "Hora de Ter Saudade", "Quiriri", "Velhice", "Pescaria", "Romance", "Chuva de Primavera", "Boêmio" e "Festa Móvel".

Finalmente, o apurado domínio da técnica, no caso aliado a um sólido lastro de cultura linguística, tem possibilitado ao poeta algumas engenhosas criações, dentre as quais destacamos as reuni-

das no "Cancioneirinho", segundo o molde das velhas canções trovadorescas, e na "Camoniana", conjunto de 26 belíssimos sonetos que e forçado Camões assinaria com o outro olho fechado... Como se não bastassem tais criações, dá-se êle ainda à extravagância de compor no próprio português arcaico e quinhentista admiráveis pastichos de trovadores e clássicos da língua, como Ayras Nunes, D. Dinis, Nuno Pereira, Gil Vicente, Bernadim Ribeiro, — os quais pastichos são verdadeiramente muy fremosos, delleitosos e gentis de se ler, — e vai mais longe ainda, céus! quando imita o nosso pornográfico Gregório de Matos e escreve uma cantiga em dialeto africano, o "quimbundo abastardado!"

Observados os recursos formais do Poeta relativamente ao conteúdo sonoro ou auditivo dos seus versos, passemos agora a uma rápida análise dos processos por êle empregados para a criação da sua linguagem poética visual. Nêste setor destacamos dois processos basilares: o primeiro é aquêle a que poderíamos denominar de difuso, gerador de uma linguagem eminentemente simbólica, que se canaliza para a sensibilidade do leitor muito mais pela intuição que pelo discernimento; é afinal um processo fundamentado no emprego variadíssimo dos tropos, onde as palavras, despidas da sua significação lógica, adquirem contornos inconscios e se revestem de uma roupagem profundamente matizada. Bastante diverso do primeiro, o segundo processo procura plasmar uma linguagem direta, mais comunicativa, clara e sensorial, onde as imagens exercem um papel de relevância dentro do poema, agindo como elementos acima de tudo visuais.

Em suma, para simplificar podemos dizer que o primeiro processo gera uma linguagem simbólica e o segundo uma linguagem imagética.

Os poemas da fase prémodernista de Guilherme de Almeida são geralmente vasados nessa linguagem simbólica. Por seu intermédio o Poeta procura afastar-se ao máximo do descritivo, do enunciativo, colocando o leitor num mundo extra-aparencial em que as coisas são vistas através de um suave emaranhado de névoas, sonolências, suspiros e nebulosidades... Exemplos típicos dessa maneira de comunicação, dessa poesia, enfim, nós podemos encontrá-los em vários livros da fase inicial do Poeta, onde não predominem temas de amor. Infelizmente os poemas são um tanto longos, o que impede a sua transcrição. Mas ainda assim exporemos o quarteto primeiro do poema "Na Cidade da Névoa", para ensejar uma leve ideia do que temos dito:

*"Na Cidade da Névoa um triste abril desfolha
os plátanos da rua. Um tédio longo e lento
desce numa neblina e friamente molha
a desanimação do pardo calçamento"...*

Como vemos, a linguagem empregada aí é tôda cheia de figurações. Na realidade ninguém vê tédios longos descendo envoltos em neblinas e abris desfolhando plátanos...

À aproximação do movimento modernista já se começa a sentir uma gradual modificação na linguagem do Poeta. Há nêle um desejo maior de se renovar nas formas e nos temas, o que faz paradoxalmente quando vai buscar elementos nas fontes estagnadas da velha Grécia. E surge então as "Canções Gregas", livro de 1921 que apresenta como mérito primordial a sensível transformação na sua linguagem poética. Banhadas pelo claro e quente sol mediterrâneo, as palavras parecem readquerir a antiga vitalidade e não pretendem percorrer mais os crepusculares caminhos do espírito, plenos de tédios, vagares, desolações... Agora o Poeta já acorda cedo, o seu canto é outro, é um "Canto Matinal" e êle pode dizer a plenos pulmões:

*"Eu vi subir o dia de asas claras
sôbre a terra saudável".*

Mas está claro que tôda essa euforia requer uma expressão correspondente. O Poeta percebe que não basta dizer o que está sentindo. Ele quer que os outros também compartilhem da sua alegria, vibrem como ele vibra, cantem como ele cantava! É aí então que a sua poesia pretende ser um deslumbramento para os olhos. E em alguns momentos consegue sê-lo de fato, quando ele cria coisas deliciosas assim como estas que colhemos do poema "Outro Canto Matinal" (tomo IV, pág. 17):

*"Havia entre as varas
dos salgueiros teias de aranha
em que o sol enfiara contas de vidro."*

Ou então:

*"A última estrêla desaparecia:
Era a última nota de prata
que saíra, bem alla,
da garganta de um galo e ia morrendo aos poucos".*

As vezes as imagens de Guilherme de Almeida se assemelham àquelas encontradas no livro "Vamos Caçar Papagaios", de Casiano Ricardo. Parece haver realmente uma íntima correlação entre a técnica imagista de um e de outro, correlação que pontifica principalmente nos extraordinários efeitos visuais conseguidos por ambos.

É contudo no livro "Meu", já de participação modernista, que Guilherme de Almeida atinge pleno domínio da técnica de imagens. Estas se apresentam com maior destaque pela melhor movimentação nos efeitos e mais intenso colorido. No poema "Alvorada" (tomo IV, pág. 126), por exemplo, ele nos oferece uma assim:

*"E esse fio teso prateado
que de um galho uma aranha deixou escapar
parece um fio de chuva paralizado no ar".*

No poema "Noturno" (pág. 171, mesmo tomo) há esta outra, por todos os títulos notável:

*"E a noite monstruosa tomba
das árvores como um frulo de sombra
pesado e mole que se achata sôbre a terra".*

E afinal, para completar esta já prolongada exemplificação, anotaremos na íntegra o poemeto "Imagem" (pág. 171, tomo citado):

*"As sombras pretas, estúpidas, lerdas
despencam das montanhas como grandes pedras
que se atropelam pelos ásperos declives
e roçam-se e chocam-se e raspam os níveis
vertiginosos espirrando estrêlas ariscas
que chispam pelo céu como um punhado de faíscas."*

Afora os dois primeiros adjetivos do verso inicial, evidentemente inadequados (o que não exclui a possibilidade de o autor tê-los colocado a propósito para tirar maior efeito), acreditamos que ninguém conseguiria sugerir através de imagem mais perfeita o gradativo aparecimento da noite acompanhado dos primeiros lampejos das estrêlas.

Vale ressaltar, para concluir, que as duas linguagens apontadas, a simbólica e a imagética, não são as únicas em que se vasa a extensa obra do Poeta paulista, e nem tampouco se apresentam rigidamente estanques. Mesmo porque, conforme já acentuamos, Guilherme de Almeida não é um poeta que se filie "stricto-sensu" a uma determinada concepção estética e, a sua linguagem poética está naturalmente posta em função do tema trabalhado. Eis o motivo pelo qual podemos observar em várias partes da sua obra a fusão das duas linguagens ou mesmo a criação de uma terceira bastante característica. É o que ocorre por exemplo nos livros "O Anjo do Sal" e "Dispersão", cujos poemas, sensivelmente impregnados de um vago poder sugestivo e sobretudo encantatório, denotam muitas vezes um suave retorno ao simbolismo, não obstante se apresentem profundamente envolvidos do toque modernista.

OS TEMAS E CONSIDERAÇÕES GERAIS

Vários são os elementos temáticos encontrados na obra de Guilherme de Almeida. Intentando uma esquematização necessariamente imprecisa, cremos que dentre eles poderíamos apontar como principais os seguintes, acompanhados dos livros onde pontificam:

- 1) Temas de fundo amoroso: Nos, Simplicidade, Encantamento (3ª parte), A Dança das Horas, Era uma Vez, Você, Cartas do meu Amor, Acaso.
- 2) Temas de fundo helênico: Meu e Raça.
- 3) Temas de fundo clássico: Canções Gregas e Narciso.
- 4) Temas de fundo cívico-histórico: 1932 e Acalanto de Bartira.
- 3) Temas de fundo místico e exótico (influências do simbolismo e do Oriente): Na Cidade da Névoa, Livro de Horas de Soror Dolorosa, Scherezada e O Festim.

Embora mantendo uma prejudicial fidelidade a determinados temas na fase primeira de sua vida literária, fase esta que teria durado oito anos (1912-1920) e em que permanecem bem vivas as influências parnasiano-simbolistas, Guilherme de Almeida sentiu posteriormente a necessidade de inadiável renovação na escolha dos motivos da sua poesia, o que se verifica de modo bastante nítido nos livros publicados a partir de 1921. Desdai quer-nos parecer que o Poeta procurou renovar-se mediante um gradual processo de seleção, fazendo desaparecer nos livros que se sucediam vários temas trabalhados ou aproveitados em livros anteriores. Certo é que uma exceção deve ser aberta relativamente aos temas de conteúdo amoroso, porquanto estes ocupam um posto de visível destaque através de toda a sua poesia, nela pontificando como os de maior constância e assistência; haja em vista o esquema acima desenvolvido, no qual verificamos que os livros referentes ao amor são muitíssimo mais numerosos do que os outros que tratam de assuntos diversos.

Tema dissecado até a exaustão, o que o torna quase sempre inacessível, tem encontrado em Guilherme de Almeida um "manipulador" bastante irregular.

Há momentos em que o Poeta sabe imprimir-lhe o cunho de certa originalidade, tratando-o sob aspectos ainda não explorados e encarando através de uma visão muito pessoalista. É-lhe contudo na grande maioria das vezes dispensado um tratamento tão banalizado, que não raro Guilherme de Almeida atinge as raias da mais requintada ridicularia... Sérgio Milliet aponta como sendo a menor, na obra do Poeta, essa parte "dedicada à futilidade, ao mundanismo, ao paradoxo". Concordamos que seja a menor em relação à obra

tomada no seu conjunto geral, na sua totalidade, mas de referência à temática especificamente amorosa é bastante ponderável para obscurecer os méritos do Poeta focalizado.

Exceções feitas a vários sonetos de "Nós" e a outros tantos poemas distribuídos nos livros "Era uma Vez", "Cartas do meu Amor", "Encantamento", e a "Dança das Horas", tôdas as demais produções englobadas nessa parte são de uma vulgaridade invulgar... O livro "Você", não obstante possa agradar às lânguidas mocinhas casadouras, é recomendável a todos aquêles que pretendam curar-se dos abalos de amor, pelo que apresenta de ridículo nêsse róseo sentimento... Parece-nos que os poemas iniciais do livro se inspiraram nessa catástrofe que é o senhor Paul Gerald, autor de um livro traduzido em português pelo próprio Guilherme de Almeida, "Toi et Moi", o qual livro às vezes nos faz ter tremendas saudades da Santa Inquisição...

Logo na dedicatória de "Você" o autor assusta o leitor de bom senso dizendo esta série de momices:

"Este é o livro que eu fiz para você.

*Deixe-o ficar aí junto a bergere
de seda murcha em que você repousa,
não lendo, mas olhando qualquer coisa
do "Vogue", "Femina", "Vanita Fair",*

*..... perto, por exemplo, do retrato
de Gary Cooper ou de William Haines.*

Ô, senhores, não é mesmo de arrebrantar!? Note-se ainda que os amores de que nos fala o Poeta nêsses livros vêm sempre cercados de "veludos", "porcelanas", "stôres", e acondicionados em "plumas", "sêdas", "tafetás", "fitas", "cambraias", "cassas", "tules", "linhos", etc. etc, o que nos desperta a profundíssima suspeita de que o Poeta já foi, em outros tempos, talvez, o romântico proprietário de uma bem sortida loja de tecidos e quinquilharias...

Sôbre o amor, os melhores livros de Guilherme de Almeida são talvez "Cartas de meu Amor", "Nós" e "A Dança das Horas". Nêles pontificam amiúde belas produções. Em "Nós" estão reunidos 33 sonetos decassilábicos, alguns de elevado conteúdo poético. Formalmente bem realizados, dão-nos uma segura impressão de se terem inspirado nos sonetos da "Via-Láctea", de Bilac. A colocação de determinadas palavras nos versos, a configuração sintática ou fraseológica que evidenciam, pressupõem uma acentuada afinidade entre a técnica versifica de ambos os autores. Aliás, pelo seu caráter grave, nostálgico, meditativo, também os sonetos da última parte do livro "Suave Colheita" parecem ter sofrido influências fortes de Bilac de "Tarde".

As situações observadas nos sonetos de "Nos" quase não variam. São vagas reminiscências de tempos felizes, são amores que se colocam como centro do mundo e em tórno dos quais giram, indiferentemente ao Poeta e sua amada, as opiniões e os conceitos alheios, e mais uma infinidade de pequeninas tolices que fazem do amor a suprema delícia e o infortúnio supremo da vida... Excluindo leves senões de ordem estilística, dentre os quais destacamos o abuso de metáforas às vezes convencionalíssimas, tais como "estrada da vida", "caminho de espinhos", "flor de carne", "flor de asfalto", etc., os sonetos agradam pelas suaves revelações que comportam, além de evidenciarem um perfeito acabamento formal. Sôbre os demais livros de motivação amorosa não nos deteremos em maiores análises. Há em alternância por todos êles composições que oscilam entre o bom e o péssimo e somente um trabalho de maior fôlego nos permitiria fazer seleção mais rigorosa.

Durante o período compreendido entre os anos de 1921 e 1922, há um notável desejo de renovação temática em Guilherme de Almeida. O modernismo ainda permanecia em fase embrionária e o Poeta inspirava-se paradoxalmente nos velhos temas clássicos e exóticos, escrevendo seguidamente os livros "Canções Gregas", "Narciso", "Scherezada" e o "Festim". Sobre o livro "Canções Gregas" já tivemos oportunidade de falar. Embora constituído de poemets na sua maioria enfadonhos, encerra o mérito de renovar a linguagem do Poeta, já agora tôda construída à base de imagens sensoriais. Não podemos ocultar que alguns dos poemets contêm uma razoável parcela de poesia, mas devido talvez ao obsoleto dos temas, totalmente díspares para o sentimento da época, tornam-se, no conjunto, meio insípidos e muitas vêzes maçantes. O mesmo não sucede com "Narciso", curta peça em versos, que se nos figura como um dos pontos mais elevados de tôda a poesia do Poeta paulista. A história tem como local os bosques da velha Grécia, onde u'a mulher e um hermafrodita, Ioplokamona e O'phis, símbolos do amor, evocam a legenda grega do vaidoso filho da ninfa Liríope. No prólogo do livro o autor tece interessantes comentários a respeito da sua concepção de poesia e arte.

Em planos destacados colocam-se também os livros "Scherezada" e "O Festim", mórmente o primeiro, que é o aproveitamento da sugestiva lenda das mil e uma noites em termos bastante pessoais. Extenso poema metafórico dividido em quinze capítulos, "O Festim", embora inexpontâneo e algo convencional, encerra momentos de boa poesia.

Finalmente eclode o movimento modernista e grandes possibilidades no que tange à renovação de temas se oferecem aos nossos poetas. Preconizando o maior aproveitamento dos valores temáticos nacionais, ao que imprimia o caráter de dogma irreduzível, o modernismo impeliu para a terra as atenções dos seus primeiros adeptos e componentes, dentre os quais era figura de destaque a do Poeta paulista.

Como consequência dêsse clima até certo ponto coercitivo, o que priva as atitudes dos que sob êle viviam de um cunho mais elevado em autenticidade, Guilherme de Almeida publica dois pequenos livros, "Meu" e "Raça", aliás os únicos que marcam a sua participação no movimento. Faltassem méritos a êsses livros e já lhes bastaria o de não haverem seguido a linha de desmandos na época assinalados. No momento em que o modernismo procurava derrubar os padrões de uma estética caótica através de ações fundamente destrutivas, o Poeta passeava no meio de todo aquêlê caos com a superior indiferença dos Iluminados, levando possivelmente em cada uma das mãos, à guisa de escudos, o Tratado de Métrica e o Manual de Estilo!

Efetivamente o valor dos dois livros, antes de se vincular no aproveitamento dos elementos temáticos naturais, — porque essas patrióticas nada significam no campo da arte se lhes falta o toque supremo da espontaneidade, que transfigura, — reside sobretudo na maneira pela qual êles foram realizados. É ao nosso ver um valor de forma e atinge muito mais a obra do Poeta do que a nossa literatura, o que a não priva entretanto de ter sido também beneficiada.

Como tôdas as obras edificadas num instante renovador, os livros "Meu" e "Raça" possuem mais defeitos do que virtudes. O conteúdo poético de ambos é bastante reduzido, em favor de uma dose acentuada de pitoresco e originalidade, que afinal de contas pouco traduzem em matéria de arte e de poesia.

No livro "Meu" Guilherme de Almeida desenvolve com maior propriedade aquela técnica de imagens esboçada em "Canções Gregas". A rigor o livro não é composto de poemas mas sim de peque-

ninos cromos que fixam aspectos pitorescos da paisagem brasileira:
Exemplos:

*“Na paisagem litúrgica as coisas estão vestidas
de maiva de lilazes de violetas de heliotrópios
como os longos, longos corpos
dos santos da quaresma”.*

Ou:

*“Grandes folhas verdes
movem-se nos galhos
co, no papagaios
ou são como rédes
sobre as quais se encolhe
a preguiça mole
das lagartas verdes”.*

Ou ainda:

*“Sobre um fruto cheiroso e bravo
e todo pintado de vermelho vivo
uma lagarta verde dorme”.*

E para concluir, esta “Natureza Morta”:

*“Na sala fechada ao sol sêco do meio dia
sobre a ingenuidade da faiança portuguesa
os frutos cheiram violentamente e a toalha é fria
e alva na mesa”.*

“Raça” é sob o ponto de vista formal uma composição superior, e no que tange ao conteúdo mostra-se menos artificial, mais equilibrado. Todo o extraordinário virtuosismo técnico está condensado nêsse poema que pretende ser um retrato bem nítido do Brasil e da sua gente. Não obstante a longa extensão dos versos (cuja célula rítmica, como observa Manuel Bandeira, é a pentassilábica), o poema é inteiramente rimado e nêle os elementos sonoros são mais que nunca aproveitados.

homem e do futuro bandeirante. Salvos uns tantos exagêros, fruto obra do Poeta, retorna êle ao convívio do seu tema predileto, o amor. Um ano após a “confecção” do livro “Você”, ou seja, em 1932, o Poeta publica outro cujo título é extraído dessa data de tão duras recordações para o povo paulista em particular e brasileiro em geral. Com o sentido talvez de um desagravo poético à malfadada Revolução Constitucionalista de nove de julho, Guilherme de Almeida reúne nesse volume uma série de poemas de cunho apaixonadamente cívico, nos quais a cidade de S. Paulo e a sua própria história são exaltadas até as últimas consequências. Há inclusive em meio aos poemas um solene “Credo” que diz estas seríssimas coisas:

*“Creio em S. Paulo todo poderoso
criador, para mim, de um céu na terra
e num Ideal Paulista, um só, glorioso”...*

Produções circunstanciais, há nelas mais calor e fôgo do que outra coisa e porisso mesmo a essência poética sai meio chamuscada, meio carbonizada... Afora o valor relativo à fixação de um momento histórico, o que convenhamos ficaria melhor num tratado pertinente ao gênero, nada existe de maior relevância em todo o

livro. Completando essa fase de temática cívico-histórica Guilherme de Almeida nos enseja o livro "Acalanto de Bartira", feito em comemoração ao quadri-centenário de São Paulo. É a narração, através de Bartira, esposa de João Ramalho, dos fatos capitais da história paulista, os quais seriam vividos pelo filho de ambos, símbolo do homem e do futuro bandeirante. Salvos uns tantos exagêros, fruto do orgulho às vêzes agressivo dos paulistas, o poema é literariamente bem construído e contém momentos de razoável poesia.

De conteúdo místico-espiritualista são os poemas reunidos nos volumes "Na Cidade das Névoas" e "Livro de Horas de Soror Dolorosa", os quais se enquadram, conforme acentuamos, na fase inicial da vida literária do Poeta, de características nitidamente simbolistas. O que existe a destacar nesses livros é a musicalidade dos seus versos e a imprecisão da linguagem do Poeta, que nos oferece amiúde um clima de raro poder sugestivo, prejudicado embora pela banalidade dos temas escolhidos e pela repetição enfastianta de certas palavras e tropos. Inegavelmente superior, o "Livro de Horas de Soror Dolorosa" está dividido em três partes distintas, a primeira das quais engloba uma série de pequeninos poemas de fundo moral ou estâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obscurecendo o fato de que a variada obra de Guilherme de Almeida enseja aqui e ali momentos da mais autêntica poesia, em que pesem certas deficiências evitáveis por mais rigorosa filtração, acreditamos que toda ela se situa em plano de maior destaque nos livros "O Anjo de Sal", "Dispersão" e "Poesia Vária", elaborados entre os anos de 1944 a 1955. Nêles o Poeta se nos oferece sob aspectos muitíssimo mais renovados, a sua poesia atingindo aí instantes de uma dignidade e nobreza raros em nossa literatura. Vale repetir que tais instantes não são escassos no panorama geral da obra que êle edificou, e esta observação é tanto mais oportuna quanto mais sabemos que numerosos livros a constituem, poucos méritos residindo assim no fato de que apenas três tivessem real valor. Reafirmamos, porém, que em nenhum outro livro o Poeta nos possibilitou idêntica sequência de tão belos poemas como nos três acima referidos, tais como "A Hóspede" (sic), "Rimance da Rosa Singela", "Betelguese", "Oblivion", "Vácuo", "A Idéia", "Alibi", "Acalanto", "A Visita" e também as três "Canções do Peregrino". Bem enquadradas na concepção de poesia do autor, tôdas essas composições perpetuam no sentimento de quem as lê a suave ressonância das coisas que deslumbram.

Concluído, diremos que Guilherme de Almeida não é propriamente um poeta "bicho-de-sêda", para empregarmos a feliz expressão de Manuel Bandeira. À leitura de sua poesia não nos escapa a observação de que êle é muito sensível a variadíssimas influências, embora saiba transfigurá-las com rara maestria mercê de uma inexcedível domínio dos elementos versíficos. Além do mais, em não poucas oportunidades notamos ainda que nêle o poeta se sobpõe ao artífice, que a sua poesia descamba enfim para o setor perigoso das soluções falsas e inconsequentes. Como quer que seja, há em toda a obra do Poeta partes verdadeiramente autênticas, pessoais, de valor incontestável, e essas hão-de garantir-lhe um lugar seguro na nossa literatura, resistindo incólume às revisões ou aos peneiramentos que a crítica do futuro porventura lhes faça.



Xilogravura de Calasans Neto

P O E N T E

Poente. Calcando o vidro úmido da tarde,
lentos, caminho dos currais, os bois
historiam campesino silêncio da fazenda.
No olhar de melancolia e trabalho vespertino
passeia desnudo entre fôlhas cegas
um sacrifício comum de agrícola fadiga,
uma paisagem desesperada nutrindo-se
de sombras, de canção despedaçada
entre cedros e riacho.

Rústico vento sopra navalhando
biografias de pássaros camponeses,
à espessura do azul macio cortando
cinzentos chifres campo couro.

De verde espuma aderida ao cerne dos minutos,
com peculiar atividade de um moinho
silencioso na sombra mcendo sonhos,
sua bôca preguiçosa os alimentos,
pranto e arbustos, na estrada rumina.

FLORISVALDO

MAPA

A O S B O I S

Nesta imobilidade do tempo
e das coisas umedeço minhas mãos.

Neste amargo cenário de pedra e vinho amargo
rodeado de cêrcas e utensílios campestres
meu rosto pesado umedeço.

Golpeando com asa mansa o capim rasteiro,

a água útil dos pastos, a cada ruído,
arrasto meu coração ferido pelos sítios,

Tranquilamente ando

e desando na atmosfera morna dos currais,
contagiado de um espetáculo mudo de retôrno
entre bēstas de cargas e tropeiros —
galope rôto guarnecido de aflição —,
de um cheiro rural de cascos pisando estrumes.

Com es bois (doridos bois)
na solidão profundamente sucedo.

A T T O S

M A P A

Poema da M^oça
Prêsa na T^orre
M e d i e v a l

Ouvi esta canção
na Rua do Amparo,
na Cidade do Senhor Santo Amaro
de Nossa Senhora da Purificação:

“Se eu tirasse uma pedra
olê, olê, olá...
Se eu tirasse uma pedra
olê seus cavaleiros?”

“Uma pedra não faz falta
olê, olê, olá...
Uma pedra não faz falta
olê seus cavaleiros.”

— Jogai as tranças, princêsa,
pela vigia da t^orre;
delas farei uma escada
para chegar até vós.

— Ai! as tranças não as dou
que vou fazer o mandado
que el-rei meu pai me mandou.

— Que mandado vos ordena
vosso pai, senhor meu rei?

— Meu pai e senhor meu rei,
por capricho de madrasta,
deu-me fuso, deu-me roca,
prendeu-me no alto da t^orre,
pediu meus loiros cabelos
para com êles tecer
o novo manto de sua mulher.

Depois, madrasta e criadas,
levaram chave e sossêgo.
Sossêgo perdi de todo
porém a chave da t^orre
poderá ser encontrada
numa das sete cabeças
do dragão de Vai-Não-Torna
que morto só tombará
ferido na sétima cabeça
pelo chifre do unicórnio.

Então, foi-se o cavaleiro
no seu fogôso corcel
todo arreiado de prata,
com sua espada e espadim
sua lança e seu escudo.

Ao depois de seis dias e seis noites
no meio da floresta êle acampou;
e teve um sonho
muito estranho
em que a fada-madrinha aparecia
e lhe dizia:

— Toma esta pedra cristalina
e esta oração que te dou;
que te salvarão do perigo,
que te farão encontrar o unicórnio.

Ai! era o sonho de cavalaria
delírio enorme nos salões da côrte.

E o sonho prosseguia
e, nele, o unicórnio aparecia.

Então o cavaleiro andante
apeou rezando a reza da fada:

“Minha pedra cristalina
que no mar fôste achada
entre o cálice bento
e a hóstia consagrada.

Treme a terra
mas não treme o Cristo
no seu altar de prata;
e eu invoco o seu nome;
porisso treme a terra inteira
e o coração dos meus inimigos.

Quando olharem para mim
eu os benzerei em cruz
e não êles a mim.

Entre o sol e a lua
e as estrêlas do céu,
e as três pessoas distintas
da Santíssima Trindade.

Meu Deus, vêm na travessia
todos os meus inimigos!
Meu Deus, que farei com êles?

Com o manto da Virgem
escondo meu corpo
dos meus inimigos.

Salvo fui, salvo serei,
com a chave do Sacrário
meu coração abrirei
para o reinado' da glória
de Jesus e Maria”.

Depois, fez um punhal com o chifre do unicórnio
e foi na cova do dragão
e o feriu na sétima cabeça.

A chave da tórre
levou à princêsa.
Mas a tórre era alta,
tão alta,
mas tão alta
que seu porte,
mais o cavalo,
não chegavam até à vigia da tórre.

O cavaleiro,
com sua espada e espadim,
sua faca e oração,
ai! não tinham poder, não
para derrubar a torre.

Veio então o povo.
E tirou uma pedra,
e tirou outra pedra,
e muitas pedras tirou.
E o rei, nem-como-coisa,
do seu castelo não se abalou.

E o povo tirava pedra
e muitas pedras tirou.
Foi quando o rei comentou:

— Deixá-los pedras tirar
que muitas pedras ainda há.

E o povo tirava pedra,
e muitas pedras tirou
até que o castelo desmoronou.

“Apareceu a margarida
olê, olê, alá...
Apareceu a margarida
olê seus cavaleiros...”

O JARDIM

Neste velho jardim há três cachorros
enterrados; seus ossos e seu pêlo.
Sua morna gordura transitória
hoje é humus e flôr para o jardim.
Também sangue enterrado de memória;
também gritos e fugas infantís.
Trepadeiras encobrem lagartixas,
há um louco derramar-se do capim.
Cresceram plantas é o silêncio. Tudo
é o mesmo silêncio, de manhã.
As orquideas azuis já feneceram
há muito tempo em cinza neste chão.
Os animais passam furtivos, entre
os restos de cerâmica e folhagem.
O muro abre nas fendas novos rumos
e em tórno o eterno musgo manso nasce.

Os três cachorros jazem enterrados,
numa constância fiel, que não tem fim.
Sua morna gordura é hoje o humus
e seus olhos são flôr, neste jardim.

Renata Pallottini

S. Paulo

P O E M A

Senhora de muito espanto
vestindo coisas longínquas
e alguns farrapos de sono,

eu vim para te dizer
que inútilmente contemplo
na planície de teus olhos
o incêndio do meu orgulho.

Senhora de muito espanto,
sentada além do crepúsculo
e perfeitamente alheia
a realejos e manhãs.

Eu vim, para te mostrar
que se inaugurou um abismo
vertical e indefinido
que vai do meu lábio arguto
ao chumbo do teu vestido.

Senhora de muito espanto
e alguns farrapos de sono,
onde o céu é coisa gasta
que ao meu gesto se confunde.

Um dia perdi teu corpo
nas côres do mapa mundi.

CARLOS PENA FILHO

«PERNAMBUCO»



Figura — desenho de Hélio Bastos

P O E M A



12

CARLOS PENA FILHO
FERNAMBUCO

Figura — desenho de Hélio Bastos

C
A
N
Ç
Ã
O
D
O
A
M
O
R
E
M
S
E
T
E
M
B
R
O

O amor nasceu em setembro
sem girassóis, sem espelhos,
sem o rio de costume,
o doce rio esquecido.

Apenas eu, a moça e o amor crescendo
pelas mãos.

Gente, não esqueçam:
o amor nasceu em setembro
para sempre.

MANUEL
LOPES

MARANHÃO

MAPA

55

BALADA DO VENTO

No silêncio da alcova
sibila o vento
da simetria singular
do cosmo

vento que sopra
soluços de amadas
traídas levadas
por juras de amor
que vêm que vão
com o sôpro do vento

vento que mente
vento que sente
que entra no quarto
que fala com a gente
como se vento falasse
como se a gente escutasse
como se vento dissesse
o que a gente quisesse

vento tão mesmo
soprando a esmo
no quarto que é escuro
no leito que é duro
de tanto sofrer
de tanto que crê
nas juras do vento

vento que sopra
vento que treme
vento que espreme
lágrimas sustadas
dos olhos da gente

vento que vive
vento latente
vento insistente
não deixa que o sono
venha dormir
na cama com a gente

vento alado
vento danado
vento zangado
endemoinhado

vento sutil
vento senil
vento infantil
soprando suflando
bailando cantando
rodando girando
fazendo funil

vento que vai
vento que vem
vento que espalha
na cara da gente
o vento que tem

vento que fala
como se vento falasse
vento que escuta
como se vento escutasse
vento que baila
como se vento bailasse
vento que canta
como se vento cantasse
vento que grita
como se vento gritasse
vento que chora
como se vento chorasse
vento que jorra
saudade na gente
como se vento sentisse
o que a gente sozinho
sente o que sente
o que o vento nos disse

vento que tece
histórias malucas
histórias dormidas
histórias sentidas
que foram esculpidas
na face do vento

desabaladamente.

Pedro Henrique Leão

CEARÁ

PRÓLOGO DE «O HOMEM E O CHÃO»

Fui lavrador também. Ou seja: filho
de lavrador. Eram-me familiares
os arados, enxadas e os demais
utensílios que sabiam a linguagem
da fecundação. As mulas, como a tarde,
eram calmas e complacentes. (Mas,
quem sabe, de manhã, fôssem menos
tristes que os homens: traziam consigo os restos
da noite em seu porte dócil de elefante.)
Meus pés acariciavam as chuvas
que na terra intumesciam. Plantava-se
também, a chuva frágil do arco-iris.
Às vezes, por distração, colhiam-se ao vento
espécies raras de frutos, no outono.

Y. FUJYAMA
S. PAULO

JOSE' LINS DO REGO

DADOS BIOGRÁFICOS

José Lins do Rêgo nasceu, a três de junho de mil e novecentos e um, no Estado da Paraíba, Engenho Corredor. Sua infância aí se fez até ir interno para o Instituto Nossa Senhora do Carmo em Itabaiana. Formou-se em direito pela Faculdade de Recife, onde ligou-se a movimentos literários nos quais conheceu e travou amizades com Gilberto Freyre, Olivio Montenegro,



Osóric Borba e outros. Foi nomeado promotor público em Minas Gerais, foi fiscal de bancos em Alagoas, onde conheceu Graciliano Ramos. Publicou com trinta e um anos seu primeiro livro, «Menino de Engenho», produzindo daí em diante uma média de romance por ano. Além de romances e memórias tem publicados livros de viagens, conferências, histórias para crianças, ensaios, crônicas esportivas (no Jornal dos Sports) e traduções. Entusiasta de futebol, era torcedor do Flamengo e foi admitido na Academia Brasileira de Letras no ano de mil novecentos e cinquenta e seis. Era casado com D. Naná, a quem «Cangaceiros» é dedicado, e tinha filhos e netos.

Faleceu aos cinquenta e seis anos e seu nome completo era José Lins do Rêgo Cavalcanti.



ROMANCE DE JOSÉ LINS DO RÊGO

Glauber Andrade Rocha

a) explicação

Nêle existe a cantoria dos pássaros e o verde da terra. Em um gesto de pena, colhendo uma paisagem e um drama, entra pelo coração com a força de vento sadio, forte. Não é apenas um fotógrafo, um memorialista; traça, com hábeis domínios, o nordeste do senhor de engenho e do cangaceiro. Assim, ultrapassa a lembrança numa criação de heróis, num levantamento de mitos. Por que então não dizê-lo o moderno romancista brasileiro por excelência? Pena que os jovens, agora, vivendo uma crise de valorações, não se integrem e se dispersem na obra de nossos melhores romancistas. Lamentável a pre-disposição contra o que é nosso, muito triste a pregação de um falso universalismo que não passa de masturbação mal executada. Assim, a maioria se acaba na mais profunda sub-literatura, no pior sub-produto Françoise Sagan. Os que se iniciam em poesia, conto ou romance, para não falarmos em outras manifestações artísticas, estão desarticulados, vítima de uma inconsciência formal e temática, perambulando fascinado entre os "ismos" importados e a falsa, porque necessitada de vivência, penetração nos elementos de nossa cultura. É uma geração sem crença, inimiga do entusiasmo. A rendição incondicional aos movimentos ruidosos, chamados de renovadores, pequenas revoluções de gritos e panfletos desencadeadas no bar ou na biblioteca sem nada apresentarem de realizado, embora procurem destruir uma tradição que já não temos ou valores vigentes que ainda não se cristalizaram, provoca uma geração que, se levada a sério e se vingada, já denuncia uma fase de suposta literatura da qual o Sr. Campos de Carvalho (I) poderia ser distinguido como legítimo pre-representante.

Hoje o interesse pelos salões europeus ainda continua a fascinar, lançando seu convite ao fácil. Regionalismo passou a ser troça para muita gente enfeitada com renda. A simpatia e o conhecimento às culturas estrangeiras superam em muito o conhecimento de nossa literatura e dos nossos costumes.

Não floresceu no jovem do litoral a simpatia pelo homem brasileiro, pelo camponês, vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com êle no bonde ou o estivador que lhe descarrega as importações. O jovem também não viu o amor. Tornou-se maldito, desequilibrado sexual, machinho sem fibra.

Aqui não nos cabe dissecar as causas; elas estão disseminadas em todo nosso lento e complexo processo preparatório de cultura. A acusação, porém, mesmo que violenta, se faz necessária; aliás, vale apenas por sua necessidade. Vergonhoso que o romance brasileiro, principalmente o moderno, seja mais conhecido do público literariamente desprezencioso do que por quantos, auto-suficientes e envoltos no mais fácil e pretencioso verbalismo, já se presumem os renovadores de nossa literatura. Isso para não falar da inautenticidade em nosso teatro e cinema; para não dizer que o sucesso popular apaixona mais que a honestidade e a convicção de um dever, sacerdócio literário. Uma coisa é realizar uma obra bem feitinha e outra é realizar uma obra consequente; o Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários. O nosso jovem volta a adquirir um requinte já superado, encara o livro pela qualidade gráfica, o teatro pelos efeitos de luz, o cinema pela nitidez do som, etc., etc.. Enquanto isso, "enquanto os sabichões discutem se dôce de abóbora não dá chumbo pra canhão" (II), uma imensa temática brasileira vai se esgotando por sí ou por alguns bem intencionados inexperientes ou outros raríssimos talentosos.

Originalidade masturbada nunca foi básico em arte. Importa mais, além da disciplina, a vivência. Importa a cultura de sensibilidades que fará da literatura uma expressão do homem, um dizer claro de vida. Compete mais que o existencialismo mal importado e pèssimamente digerido — razão da diarréia campos de carvalho e seguidores — o domínio do tema; compete adquiri-lo e pesquisá-lo no sentido de uma integração mútua de si e da obra. Ser honesto e autêntico sobretudo. Lidar com o que é nosso não é nacionalismo ufanista como muita gente está pensando que somos. Conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua história e sua sociologia não é ufanismo; conhecer sua arte é dever de quem se supõe intelectual. Hoje qualquer menino que leu um artigo ligeiro sôbre Kierkgaard se enche de inteligência e passa a esculhambar, sem razão aparente, por esnobismo apenas, Euclides da Cunha, por exemplo.

Quantos dêsses realizarão uma obra séria? Quantos ficarão? Se eles negam nossa literatura estão se negando. Farão da arte, política e serão noticiaristas da cultura européia e americana. E assim, melancolicamente, frustram-se aos dezoito anos escritores, ensaistas, poetas, contistas. Pior para o Brasil que, burro ou não, vai vivendo é de Euclides da Cunha, de Machado de Assis, de Lima Barreto.

Por isso, a “apresentação” tardia de José Lins do Rêgo. Este trabalho já estava concluído quando o romancista morreu. Sentimos que a nossa responsabilidade cresceu mas sabemos mais da necessidade de que José Lins penetre em muito lugar ainda hoje fechado, imbecilmente fechado para êle.

Nêle existe uma cantoria de pássaros, um sabor de mel, um verde e colorido cheiro de flôr nortista, um criar fecundo de mitos, de homens crescendo e ruindo do apogeu à decadência do engenho. Nêle o lirismo das vacas leiteiras, do canavial inclinado ao vento, do aboiar no crepúsculo. Nêle a vasta humanidade. Nêle, sobretudo, o homem brasileiro, o herói nascendo, um novo herói, nosso, à procura da grande luta. Nêle a alegre conclusão de que romance brasileiro existe.

b) visão geral

O romance de José Lins do Rêgo aconteceu em 1932 com “Menino de Engenho”, elemento inicial do “ciclo da cana de açúcar” que iria se completar com “Usina” e ser reaberto mais tarde com “Fogo Morto”, livro no qual a decadência do engenho assume um sentido de tragédia raro em nossa literatura.

Após “Usina” encontramos, súbitamente, “Pureza”. Embora ainda ligado às terras do açúcar e tendo como ornamento uma figura de coronel — personagem que passa traçado com rápidas e definitivas palavras — temos um livro terno, lírico, diferente daquele lirismo em desgraças que fôra uma constância no ciclo encerrado. Também aqui o memorialista mais evidente cede lugar ao imaginativo, ao psicológico. De “Pureza”, o romancista passa a um novo nordeste, agora não mais os dos canaviais, mas o nordeste sêco, povoado de cangaceiros e santos. Em “Pedra Bonita” são lançadas as três figuras básicas da tragédia que se consumaria posteriormente, após longa interrupção, em “Cangaceiros”, retomada de Bentinho, Domício e Aparício, três irmãos lutando com as grandezas e as misérias de um norte cheio de injustiça, de violência e misticismo.

Segue-se “Racho Dôce” e “Água-Mãe”, o primeiro já em um nordeste de mar verde e extensas praias, o segundo bem longe, em Cabo-Frio, com as salinas e uma lagoa existida pela lenda e pelo mistério. E em “Euridice”, o romancista está na cidade, lidando com

material até então inexistente em sua ficção; é uma vida de classe média numa pensão do Rio onde, segundo assinalou Rachel de Queiroz, pela primeira vez é lançada em nosso romance a figura de um integralista.

Com "Fogo-Morto" e "Cangaceiros", a obra é interrompida para ceder lugar ao primeiro volume de memórias, "Meus Verdes Anos".

Assim, de trinta e dois a cinquenta e três, José Lins do Rêgo escreveu doze romances, dos quais somente "Água-Mãe" e "Eurídice" fugiriam do norte.

A importância da obra do romancista paraibano, considerado por Mário de Andrade como um dos grandes monumentos de ficção americana, crescerá ainda mais para o futuro não só pelas descobertas estéticas que os críticos posteriores nela farão como também pelo caráter de documento socio-histórico que encerra.

É uma obra fundamental para a compreensão do complexo nordestino e a vemos mesmo, em alguns pontos, com superior importância a "Os Sertões", quando em José Lins encontramos uma estrutura humana mais bem aparelhada, um mergulho na raça mais sofrido, menos frio, mais vivenciado. É justamente neste aspecto, o da vivência, que o romance de Lins do Rêgo avulsa como o mais autêntico da moderna literatura brasileira. E aqui autenticidade não implicaria em limitado aproveitamento do pitoresco; este, aliás, tem sido um dos grandes pecados de muitos escritores regionalistas. Autenticidade, queremos, como um ser honesto do artista para a sua realização, mesmo que ela mais escape aos elementos exteriores que o cercam. Em José Lins, a terra onde viveu a sua infância, esta terra vivenciada conscientemente pelo talento que nasce é o suporte de seu romance. Na terra, o homem que vive na terra, e neste homem, um homem mais universal, foi sempre o que o preocupou e sobre o qual exerceu o emprêgo daquelas sensibilidades cultivadas na infância e na adolescência. Mantendo esta coerência consigo mesmo, autenticidade, José Lins conseguiu levantar a tragédia do nordeste; e por isso, porque tragédia mais de vivência do que de pesquisa é que o encontramos mais vital do que Euclides da Cunha para o entendimento do homem nortista. Daí, então, o caráter documental avultar como um valor inegável ao lado de suas excepcionais qualidades literárias.

A terra e o homem, eis as constantes do romance nortista. Em Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rêgo, apontados pela crítica como a trindade máxima desse romance, encontram-se manifestadas três tendências diversas na captação e interpretação da realidade visada, caminhos que partem de um mesmo tema em direções contrárias, indo desde o aproveitamento e emprêgo literário da língua, até ao domínio do elemento psicológico e documentação do social. Realismo, romantismo e lirismo seriam fundamentalmente as características básicas e respectivas dos três romancistas. E de que se compõe o lirismo de José Lins? Da tristeza do homem ante o esplendor virgem da natureza. É uma tristeza consumida no desespero da terra semi-civilizada aos arrancos, em desordem, uma tristeza que cresce impulsionada pelas forças do misticismo, que marcha irremediavelmente para o trágico. É um lirismo que não possui a aridez do mestre alagoano; é desvestido dos propósitos políticos de Jorge Amado. É, enfim, um lirismo puro, extraído da terra, diante da qual José Lins se põe como um fotógrafo-intérprete, tirado do homem, com o qual participa nas coisas da vida e da morte, do bem e do mal.

Enquanto nos dois primeiros estaria mais presente uma atitude pensada quando na utilização do tema, no último, artista e tema estão entrelaçados e um não depõe contra o outro. José Lins não diz se a terra é boa ou má, mas diz das bondades e das malvadezas da terra. Nêle, o senhor do engenho não é invariavelmente mau, o homem do campo não é invariavelmente bom. As coisas são como são e por isso sentimos um grito mais vibrante pela causa do nordestino. O discurso em sua obra não calha; é um romance "social" e não "socializante", como bem distinguiu Sergio Milliet. José Lins nada exige; vem apenas com a fala desprezenciosa, repetida, terna, quebrada em expressões gostosas e penetra com uma força gigantesca. E nessa linguagem coloquial, nesse dizer íntimo e particular ao leitor, o artista abre a alma e revela suas misérias. Então, a presença de corujas e morcegos se faz sentir como um prenúncio do mal. Mas, se da alma aberta as bondades ganham o mundo, os pássaros cantam, os canaviais ficam mais verdes, as árvores florescem e frutificam em profusão de côres e alegrias.

Por mais que uma corrente da crítica quizesse distinguir, cremos que não se pode delimitar categoricamente onde começa, onde acaba o memorialista e o inventor no ciclo da cana de açúcar. E o dizemos nesse ciclo, porque na segunda parte de sua obra o artista de imaginação está presente, superior às fontes de memória encontradas na parte antecedente. E disto, o escritor jamais poderia prescindir, porque a vivência, conforme assinalamos acima, é um dos seus suportes. Por tal, a presença do memorialista nunca encerrou uma pobreza ou uma deficiência. Ambos, memória e imaginação, compõem um todo indissolúvel, completos em si mesmo, casamento bem realizado, vigor de José Lins do Rêgo.

Assim, memória e imaginação, a terra e o homem na terra, a língua brasileira em sua melhor dignidade, a maneira de dizer sem intenções, contando líricamente como o melhor e último cantador de histórias do nordeste, eis uma visão geral do escritor paraibano.

c) o ciclo da cana de açúcar

Com "Menino de Engenho", início do ciclo da cana de açúcar, encontramos as figuras que mais tarde, através dos livros seguintes, iriam constituir a representativa galeria humana do nordeste açucareiro.

Carlos de Melo e o moleque Ricardo são as figuras centrais, antes meninos comungados na bagaceira, o primeiro fugido dos lençóis da casa grande, o segundo já ali nascido, posteriormente em separação, unidos, todavia, pelas suas origens na terra. Carlinhos é trazido da cidade para o engenho e aí se solta pelos currais, pelos campos, disperso nas traquinagens dos moleques; confunde-se no verde cheiroso da natureza. Sua infância é intimamente ligada à do negrinho Ricardo: juntos conhecem o sexo dos bichos e de Zefa Cajá, recebem as primeiras moléstias do mundo, sofrem as mesmas dores do tratamento. Assim vive o menino Carlinhos, órfão, a mãe assassinada pelo pai louco, até que o arrebatam do engenho e o remetem para um colégio interno. Ficam o moleque Ricardo, o tio Juca, o avô José Paulino, Cel. do Santa-Rosa, senhor de fortuna, tronco de grande família. O avô é para Carlinhos uma figura distante, guardada em sua simpática severidade, heróica, admirável a esquipar pelos campos, a correr o trabalho nos canaviais montado em seu cavalo branco. É o tipo máximo do senhor de engenho. O

tio Juca, advogado de título, filho de rico com estudos na academia, fica a desenvolver sua libidinagem como fuga ao tédio. Perde-se em pequenos trabalhos, sempre o fraco que em "Usina" dominará a família até a mais absoluta decadência.

As outras figuras que passam, reaparecem nos livros posteriores e em cada um assumirão destaques especiais, serão estudados com a experiência pessoal e com o talento do romancista. Assim, desfilam o Cel. Lula da Holanda no seu cabriolé, o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, Papa-Rabo, na sua estragada montaria, o tio Joca do Maravalha e outros.

"Menino de Engenho" significa uma nova descoberta da natureza no romance brasileiro. E desta vez o homem dela participa pois o caráter de exótico-ornamento é abandonado no sentido de atingir uma categoria de participante, de força dramática. Uma nova paisagem salta a novas vistas; agora não temos o esilo endurecido, o olho clínico, a respeitável postura de espectador interessado, a sensação de contato com uma natureza fabricada no gabinete. José Lins aparece conversando sobre as fôlhas, as flôres, os frutos, os partidos de cana. Fala com uma pureza rude, com um lirismo passado das misérias que atrapalham as bondades da terra. Fala de coisas que tocou, dos corregos que sentiu lavando seu corpo. O menino Carlinhos, inocente vindo da cidade, começa a viver no engenho. Aí sua vida se abre em revelações de beleza e pecado.

Mas o menino cresce súbitamente, transforma-se em uma preocupação enviada para o internato. Então o romancista da natureza volta-se para dentro de si na penetração psicológica desenvolvida em "Doidinho", livro sobre o internato, evasão de cruas experiências do menino interno nos contatos com o mal, na consciência e intimidade da solidão. O lirismo não perde a força do livro inicial; vem mas forte e mais duro: "Doidinho" é um livro amargo. O menino que outrora descobrira a natureza, sentira o gosto das frutas nas liberdades do engenho por onde correria em seu carneiro arreiado, descobre o homem, e mais, a maldade do homem em seu Maciel, figura de diretor herdada dos melhores momentos do Aristarco, de Pompéia. Da angústia que se ajunta insistente em seu íntimo, explode uma doida liberdade; o menino foge.

"Banguê" é a volta de Caiões de Melo ao Santa-Rosa, agora já homem formado em Recife, frequentador das discussões políticas e pensões alegres. A inadaptação de um homem feito na cidade diante de uma terra a ser dominada aparece como tema psicológicamente central de "Banguê". Se em "Menino de Engenho" a natureza supera o psicológico e se em "Doidinho" verifica-se o inverso, em "Banguê" a angústia do homem e a beleza da terra se confundem em um estilo mais seguro, em um calor mais envolvente. Da pureza do primeiro e da amargura do segundo, o terceiro livro já é uma experiência de homem adulto, moleirão, nostálgico, posto no centro de um engenho que antes vivenciara e descobrira e que, no momento, necessita governar. O velho José Paulino morre, tomba com o Santa-Rosa diminuindo a safra, dois ocasos que se precipitam para um mesmo tempo. O avô é "plantado como uma árvore" na terra que a sua severidade e trabalho conquistaram. Carlos, o Dr. Carlinhos, é agora um mole ligeiramente despertado por um amor que se vai, trazendo a antiga amargura; o drama do homem entre a cidade e o campo, a sedução agitada da primeira ante a violência calma do segundo. E em tudo isso, enquanto o homem se consome, o fantasma da usina crescendo, engulindo os banguês, sufocando o Santa-Rosa. Carlinhos descobre-se finalmente incapaz para a labuta nos canaviais; vende a terra ao tio Juca e se larga para a advocacia na cidade.

Com o fracasso de Carlos de Melo, o moleque Ricardo passa a ocupar o romance seguinte, saltando como o melhor herói do ciclo, figura do negro dignificada no romance brasileiro.

Nesse novo livro, "O Moleque Ricardo", a ficção Lins do Rêgo assume novos aspectos. As lembranças evocadas na pessoa de Carlos de Melo cedem lugar à narrativa impessoal e o escritor começa a trabalhar mais livre, embora Carlinhos continue a aparecer, desta vez, em um plano secundário. Na história do Santa-Rosa, "O Moleque Ricardo", mesmo escrito depois, é um livro de situações anteriores a "Banguê". Naquêle, Carlinhos ainda é estudante de Direito, o avô ainda vive; neste, antecedente, o rapaz já está formado, o Santa-Rosa começa a decair e termina nas mãos do tio Juca.

Também o fundo social, que antes apenas surgira circunstancialmente, adquire um destaque, passa a agir como peça central da intriga e culmina precipitando os personagens naquele trágico desfecho da partida para Fernando de Noronha, destino de angústias e solidão que abrirá, mais tarde, as páginas de "Usina". O menino de engenho, o aristocrata, é tomado de simpatia pelo operário. E neste ponto "O Moleque Ricardo" é admirável; a visão do romancista sobre as lutas proletárias, os motins decorrentes e os sacrifícios, jamais toma um sentido intencional, politicamente panfletário, pois sua arte não pretende provar nem prover. Sob o ponto de vista político é um livro honesto, de uma correção exemplar; o autor dispersa-se na humanidade dos seus personagens, abre-lhes a alma diante das agitações, dos grandes enganos cometidos, de muitas mortes inglórias. E destes avisos vão saindo o grande amor que o enobrece.

O moleque Ricardo — o negrinho fugido da bagaceira do Santa-Rosa para os mucambos e a padaria de Recife — é uma figura que, se comparada ao negro Antonio Balduino (III), de Jorge Amado, recolhe-se ao tipo justo do anti-herói. Ricardo é um humilde. Suas ambições são pequenas, sua vida é feita de tristezas animadas por dois amores infelizes. Ama comumente, ora frio, ora vibrante, trabalha na padaria sem maiores ambições. Serve ao português branco e não sente o destino de sua raça. Une-se às escaramuças proletárias mais por solidariedade humana do que por precisão urgente de se revoltar. Ricardo é um interiorizado, negro pacato com muito do menino Carlinhos. Anti-herói, pois, frente ao vibrante romântico que é Antonio Balduino, a raça negra dobrando a cidade de Salvador a seus pés. Ambos, todavia, aparecem como máximas realizações do personagem negro em nossa literatura. Balduino está enquadrado na melhor concepção mítica do herói; é um valente, honesto, conquistador de tôdas as mulheres. Luta consciente de suas forças; sabe-se negro oprimido e sabe-se destinado a um sacrifício. E, como todo o herói, carrega o seu segredo, o amor que vai encontrar mais tarde e que morre em seus braços. É uma figura romântica, o herói ideal do nosso romance. Ricardo também é herói embora diante de Balduino apareça como um pobre diabo sem forças. Mas Ricardo tem mais humanidade, é uma figura real de melhor estrutura psicológica (todavia o negro Baldo não necessitaria de aparelhagem; é um homem acontecido de súbito, inesperado; um Herói) e capaz no fim, como o foi, ao sacrifício de vida pelo povo. Em "Usina", quando o povo faminto avança contra o barracão, Ricardo se lança contra a porta e recebe as balas nas costas. Então aí sentimos o herói brasileiro em tôda sua força. Percebemos o sacrificado, um grande sacrificado, geral, anônimo, perdido nas verdejantes matas que o homem do litoral supõe existir. No momento em que Ricardo pula, é a coincidência exata do seu destino que êle compreende: um destino de luta contra a fome. O negro ignorante, sofrido, vem a entender por fim, e morre entendendo no gesto de abrir a porta ao povo.

Assim, José Lins e Jorge Amado deram ao negro o seu lugar de força em nosso romance; descobrir, e mais que isso, explorar a natureza místico-dramática do negro, conferindo-lhe o mito do herói, cada qual à sua maneira (e isso é fabuloso, pois não limita) já seria o necessário para se agradecer profundamente a êsses nossos dois romancistas. E êste aproveitamento vai até a captação do fato religioso, na ordem de outro herói, do gigantesco sacerdote da cidade pobre, de muita parte da cidade rica, que se encontra nas figuras do pai Lucas e pai Jubiabá, respectivamente ações de forças além da vida sobre Ricardo e Balduino. Forças do bem e do mal. Forças de proteção e de desespero ante as injustiças. Lembremos o fim de "O Moleque Ricardo": enquanto o navio se afasta sobre o mar, fica no cais a figura santa de pai Lucas. Olha os homens que vão presos e a fúria se abate sobre êle. Depois vai para o terreiro. Vejamos aqui as próprias palavras de José Lins, momento final de rara maestria, de fantástico desfecho, de prova incontestável do que se pode fazer em arte sobre nossa temática: "E o canto subia, subia com uma força desesperada. As negras sacudiam os braços para os lados como se sacudissem para fora do corpo. Os peitos, as carnes se movimentando numa impetuosidade alucinante. A terra de Fundão estremecia. Pés de doidos, de furiosos furavam a terra. E seu Lucas com a boca para cima, misturando as mágoas com as suas rezas:

— Que fizeram êles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não! O sacerdote quebrando o ritual para deixar escapar a sua dôr. Seu Lucas não era mais um Deus naquela hora. Como um homem qualquer êle falava pelos pobres que no mar se perdiam. O canto dêle varava a noite, varava o mundo:

— Que fizeram êles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não!"

"Usina" é o melancólico encerramento do ciclo da cana de açúcar. Vemos o Santa-Rosa perdido para sempre. Não fôra mais tarde a volta ao tema com "Fogo Morto" e a lembrança iria nos torturar eternamente. Só a lembrança do engenho que foi comido pelas máquinas da usina, onde estão mortos os grandes senhores; ausente está o Cel. José Paulino como uma viga mestra que houvesse tombado com grande tristeza.

O moleque Ricardo, já homem feito e sofrido, voltando de Fernando Noronha para os seus no trem que avança sobre a verde natureza e lhe revela uma paisagem diferente, começa a perceber e teme a nova vida que se instalara. A máquina chegara definitivamente, cumprindo o sacrifício do engenho, marcando o fim do Santa-Rosa e a decadência de uma família que foi o orgulho e esplendor da região.

Somente neste livro é que salta em José Lins algo de intencional em uma disfarçada atitude de sociólogo. Talvez por isso, "Usina" seja por vêzes cansativo, embora, aí, cresça em outros interesses; sob êsse aspecto é um livro de superior importância ao romance propriamente dito: radiografia exata e profunda dêsse momento fundamental na economia açucareira do norte.

A usina chega movida por uma força do progresso. Os herdeiros mais jovens, donos de outra mentalidade — e êste é o caso do tio Juca, formado em bacharel, dono do Santa-Rosa por compra a Carlinhos — já vêm no engenho e nos seus caracteres — arquitetura, uma certa intimidade por vêzes desrespeitosa entre patrão e empregado, o tradicionalismo que vinha dos escravos de ontem até os servís negros libertos de então — uma forma antiquada de vida, uma lenta maneira de desenvolvimento econômico, um processo demasiadamente humano de trabalho. Então a máquina invade o campo, morde o homem no campo, afugenta-o para a longínqua caatinga de pedra e galho-sêco. O foreiro — terabalhador que paga aluguel

pela terra, foro, com direito à criação de animais e ao cultivo do roçado — sente os trilhos da nova estrada de ferro que apagam as fundas trilhas dos carros de boi, sofre com as reprêsas de uma intrusa engenharia secando os já tênues ribeiros, vê, impotente, suas jovens filhas defloradas pelos homens vindos da cidade para controlar as máquinas, dirigir os barracões, sistema revoltante de exploração ao trabalhador campestre e aos assalariados nas companhias construtoras de estradas, ainda vigente até hoje por êsses brasís adentro.

Todavia, a mais brusca mudança, e importante, porque substituição de ordem mítica, poética, além da simples troca humana, é a que se verifica entre o imponente senhor de ontem e mecânico gerente atual. Esta nova mentalidade é o desespero dos homens, é mesmo uma liquidação de uma humanidade bastante encravada a uma terra. Com a queda do senhor, caem as velhas senzalas, fecham-se as movimentadas cozinhas, acabam-se os socorros prestados pela casa grande. Tudo agora é sociedade anônima, organização industrial, produção em massa de açúcar, altas especulações.

Por outro lado, enquanto no campo o homem emagrece de fome e murcha de tristeza, o industrial usineiro prospera, compra automóveis, fornece aos filhos uma nova liberdade — que se anormaliza em libertinagem — desprovida da rigidez paterna, torna-se figura primeira e disputada nas casas alegres das capitais. A companhia francesa, a amante francesa, os requintes parisienses embriagam o ignorante e próspero nortista da usina. Seu leito é repartido com mulher perfumada, envolta em sêdas; não segue o pai no contacto com as mulheres do engenho, ato de espalhar dezenas de moleques barrigudos, filhos anônimos fuçando na bagaceira.

Tôda essa mudança José Lins retrata de forma generalizada, depois particulariza na história do tio Juca e do Santa-Rosa transformado em usina Bom-Jesus.

A antiga viciosidade do Dr. Juca prossegue e se desenvolve com o progresso da usina; a seu lado cresce a febre dos grandes empreendimentos. Impiedosamente, o homem quer empurrar o Santa-Rosa para cima; sobe até o ponto justo de cair; nesta queda chega a tristeza de José Lins comungada ao fim da família, às últimas lembranças do Santa-Rosa. Carlos de Melo revive e se lamenta no escritor. O grande tronco do velho José Paulino dando frutas sêcas, sem gosto. A pobreza, a humilhação das palavras finais do tio Juca que vê, do alto a enchente cobrindo a Bom-Jesus:

“— Isso é mesmo que pedir esmola.”

Como poderia melhor se encerrar um livro que é o triste retrato do engenho decaído?

Aliás, José Lins, como romancista, possui essa marca inconfundível em sua técnica: sabe concluir uma história. Mais tarde, na volta ao tema com “Fogo Morto”, teremos aquêle magnífico final já assinalado por E. Thompson. Assim, com essa angustiante frase do velho Juca, pobre, doente, cercado da mulher e de seus antigos empregados do campo, última solidariedade que recebe, fecha-se um silêncio do romancista sôbre sua terra e sua gente.

Em cinco livros ficou contada a história do engenho. Era feito outro ciclo sôbre tema agrário que mais tarde formaria ao lado do ciclo do cacau, de Jorge Amado, como fases importantíssimas do moderno romance do norte.

d) outros aspectos

Encerrado o ciclo da cana de açúcar, José Lins do Rêgo avança em novos sentidos; mesmo tendo ficado quase que absolutamente no nordeste, de onde só saiu em "Água-Mãe" e "Eurídice", e embora a sua maneira de escrever tenha permanecido com as mesmas características (mais evoluídas) de narrativa oral desenvolvida sob a técnica da repetição com o que alcançou um virtuosismo dito por Mário de Andrade musical, não são as mesmas as coisas contadas. A paisagem dos canaviais e dos engenhos é substituída pelos campos verdes e cheirosos, pela estaçãozinha ferroviária de Pureza. Ainda está perto do canavial, mas o sentido do romance já é outro, oposto aos antecedentes. Encontramos melhor do que em "Banguê" homem e natureza conjugados, a natureza restituindo vida, potência, dando seiva para o amor. É sobretudo o amor que faz de "Pureza" um violento poema de ternura. Dessa variação lírica, dessa força telúrica, José Lins revela-se com novos poderes ao descobrir o nordeste sangrento e místico em "Pedra Bonita".

Embora a importância documental do ciclo da cana de açúcar avulte como um valor de absoluta indispensabilidade e a sua qualidade literária já seja das melhores em nossa ficção, cremos que o romance maior de José Lins encontra-se nessa segunda parte com a tetralogia "Pedra Bonita", "Riacho Doce", "Água-Mãe" e "Fogo Morto". E principalmente nos dois últimos julgamos estar as mais elevadas realizações do romancista.

Alvaro Lins já teve a oportunidade de classificá-lo como artista que escreve com o sentimento e nunca com a razão. Em estado emocional, fundindo espontaneamente memória e poder criativo, vai evocando a realidade, torcendo-a sob a sua interpretação individual, acrescentando-lhe novos caracteres, completando-lhe a medida com os poderes dos seus inventos. Como poderíamos assinalar o policiamento em seu romance? Sua técnica parece não obedecer a um esquema pré-estabelecido e, se tal existe, passa completamente despercebido e funciona apenas como um mínimo de base sobre a qual construir. O romance em José Lins é mais do que de memória e imaginação: é de sentimento, é um jorrar incontido que, impresso em um só livro, não perderia a continuidade. Do primeiro ao último é um crescendo seguro, falseado em "Eurídice", novamente digno até "Meus Verdes Anos", reabertura do ciclo da cana, um novo menino de engenho, o mesmo, só que mais real e dito por um escritor maduro, mais completo que o primeiro.

No ciclo da cana de açúcar, enquanto não vemos ser possível a marca categórica que mostra até onde José Lins recorda, até onde inventa — se bem que memória e imaginação estejam indissolavelmente ligados com fundamentos básicos de seu estado criador — nessa segunda parte o romance imaginado salta mais vigoroso, embora a memória permaneça como motivo inicial.

"Pedra Bonita", pois, inaugura nova fase no romance Lins do Rêgo. Abre-se em novas perspectivas. Divide-se em duas partes: a primeira na vila do Assú, lugarejo encravado no mais esquecido nordeste, a segunda nos secos campos e na Pedra, para onde santo e beatos acorrem possuídos do mais vibrante misticismo. No Assú o ritmo é lento, repetido, transmite bem a atmosfera da cidadezinha condenada. José Lins insiste nos caracteres de seus personagens, abrindo-lhes a alma. Sobre a cidade pesa a lenda e o pavor do lugar chamado Pedra, onde fôra "derramado o sangue dos inocentes e das donzelas". Um dos Vieiras, antepassados, forneceu à polícia o roteiro para um massacre que se efetuou. Assim, sobre Bentinho, menino puro de dezesseis anos, sineiro do padre Amâncio — símbolo

exato dos heróicos e humildes vigários, que ajudam a civilizar o Brasil — para a marca da traição e do ódio. D. Fausta é uma mulher no ocaso; o sexo triste hoje, desesperado mais tarde, gritando e confundindo-se com os dobres do sino que Bentinho, um desejo frustrado, executa. No Assú, o adolescente desperta para o pecado; é um puro em essência. Ama a terra mas ambiciona sair, ser qualquer coisa longe de sanats, cangaceiros e soldados. Seus irmãos, Aparício e Domicio, são envolvidos pela tragédia que brota do solo. O primeiro é um temperamento violento, macho, agitado; o segundo, é um poeta, cantador de voz mansa, vaqueiro de dôce abojar.

São êsses os três tipos basilares que José Lins lança como uma representação da vida pobre no nordeste. O primeiro, um homem que luta para sair da terra, sente o chamado de uma nova vida; o segundo, vítima e senhor da terra, transformado em temível cangaceiro, mixto de bandido e herói, o bem e o mal sob uma violência necessária. O terceiro é o místico, cheio da terra, amante do verde, da água, do sol; vira beato-jagunço, vítima de brutalidade. A terra como bem e praga.

O nordeste aparece dominado por quatro elementos vigorosos: o coronel, o tenente das volantes, o santo e o cangaceiro. São quatro poderes de opressão e dêsses, os únicos que amam o povo, embora o torturem, é o cangaceiro, vingador natural, é o santo, redentor dos pecados e misérias.

Da lentidão inicial do livro, passamos a uma segunda parte agitada; é o desarolo do drama que culmina com Bentinho cavalgando em desespêro para salvar os beatos da polícia, reparo ao crime que antes um seu antepassado cometera.

Somente mais tarde, em "Cangaceiros", é que José Lins encerra as vidas que nasceram em "Pedra Bonita". Nesse livro, interrupção de seis anos após "Eurídice", encontramos uma técnica revolucionada com a introdução pesada de diálogos, elementos quase que desprezados no resto do seu romance. As longas conversas, ou os profundos monólogos, como é o caso daquele do negro Vicenie quando ferido, narram a história; o escritor põe o que tem a contar na bôca de seus personagens. "Cangaceiros" é, assim, no fundo, uma conversa geral ou, no conjunto, o grande monólogo do próprio nordeste. A amargura, o cansaço, o desespêro de injustiçado capitão decadente que lamenta o filho apunhalado pelos jagunços de um temeroso Cazuzá, insinua-se como doloroso contraponto, como um pêndulo cruel a ritmar o sangue facilmente derramado:

"... Ah, eu ainda me lembro, eu estava lá dentro de casa quando a minha mulher me disse: "— Custódio, repara no que vem ali na estrada". Olhei e vi uns cabras trazendo uma rêde. Era o meu menino. Estenderam ali na porta, o corpo todo furado, e ainda deixaram aquêle recado de Cazuzá Leuterio. Não pode ser não. Não pode ser não."

E mais do que isso, o alcance da heroicidade por Aparício Vieira é que marca o livro. Já não se verifica uma busca, mas uma consumação de um herói, um cavaleiro cruel, religioso, coração cheio de ternura pelo irmão, varando as caatingas num roteiro de morticínios e atrocidades. E, no fundo, invencível. Figura que começa a viver na bôca do povo e vai ganhando a auréola de santo ou demônio, mas homem sobrenatural, herói que, mesmo decapitado e assim exibido por tôda a terra, continuará vivo nas feiras, nos abecês populares, nas histórias dos velhos. Aparício Vieira é mais um integrante da geração inaugurada pelo lendário Cabeleira, dignificada por Antonio Silvino, tristemente encerrada por Virgulino Lampião.

Aparício é êsse herói brasileiro em sua dimensão literária. Quando surge em "Cangaceiros" já traz uma glória, envolve-o uma sombra de mêdo, coragem, invencibilidade, sangue, vingança, bem. Cavalga virilmente, traz rifle e punhal, ornamenta-se com requinte, anéis nos dedos, chapéu de couro bordado, cinto de fivela, alpercata trabalhada. Rica de caracteres exteriores, a representação plástica do cangaceiro avulta mais sugestiva e imponente que a dos bandoleiros norte-americanos vistos nos filmes de "western" ou de qualquer outro bandido ou revolucionário de outra parte do mundo que agisse em campo, a cavalo, a arma branca e arma de fogo.

Aqui, poderemos ter, em poucas palavras, a medida exata de Aparício:

"E marchou para o meio dos cangaceiros, rompendo por entre os romeiros que caíam a seus pés, com a cabeça erguida e as barbas açoitadas pelo vento. Aparício, quando viu-o de perto, ajoelhou-se. O rifle caiu-lhe das mãos, enquanto o Santo punha-lhe na cabeça os dedos magros. Podia-se escutar os rumores dos bichos da terra naquele silêncio de mundo parado. E soturno, com a voz que saía de uma furna, o Santo ergueu para o céu o seu canto. E as ladainhas irromperam de todos os recantos do arraial. Muitos cangaceiros começaram a chorar. Aparício, porém, possuiu-se de fúria, e era uma fera acuada, com milhares de cachorros na bôca da toca. E ergueu-se. E já com o rifle na mão esquerda fitou o Santo, cara a cara, e com a mão direita cheia de anéis puxou o punhal da bainha e disse aos berros:

— Povo, eu não tenho mêdo."

Além da radiografia dos temíveis cangaceiros que "começaram a chorar" processa-se o encontro de dois domínios do sertão, Santo e cangaceiro, o primeiro vergando a violência do segundo com os poderes que Deus lhe deu. José Lins, então, dá o retoque final em sua obra: o primeiro aproveitamento artístico do cangaceiro com a dignidade e o talento que lhe eram merecidos em nossa literatura. Permaneceu autêntico; não tentou a transferência nem a deturpação dêste mito para tôda a gente conscientemente do norte.

Bentinho, Aparício e Domicio seguem seus destinos de sair ou sucumbir na terra. É de grande melancolia êste último romance. Sente-se a morte de uma gente, o desespero de uma raça sacrificada, esquecida do resto do Brasil, secando-se ou liquidando-se entre a sêca, o cangaço, o coronelismo e a policia. Quando a Mãe se suicida, louca de tristeza, ou quando a jovem louca e prenha de um cangaceiro se desespera pelas estradas, recebemos o impacto da loucura que com a tristeza aparecem como constantes na ficção de Lins do Rêgo. Louco é o pai de Carlinhos, louco é o pai de um dos seus colegas de internato em "Doidinho", homem que grita à hora de urinar, loucas são as filhas respectivas de mestre José Amaro e Lula da Holanda, em "Fogo Morto", desequilibrados são o Capitão Custódio, em "Cangaceiros" e, ainda em "Fogo Morto", o excepcional Vitorino Papa Rabo, de quem trataremos oportunamente.

Quanto à tristeza, a maioria de seus livros termina cheia dessa melancolia própria do homem brasileiro. A vontade para a vida, a superação do trágico, só se verifica em "Água-Mãe", com Paulo Mafra se libertando das suas angústias no leme da embarcação que conduz os cadáveres de seus íntimos, e em "Riacho Dôce", com Edna nadando para a morte e para o amor.

Êste livro revela novos aspectos em José Lins. Aliás, aqui se abre a grande discussão: José Lins se repete ou se renova em cada romance seguinte? Em primeiro lugar a repetição em José Lins,

repetição de tipos, de situações, de narrativa não é uma deficiência mas um recurso técnico. A questão já foi discutida por nossos melhores críticos. Todavia, insistimos: existe repetição no próprio livro, a reincidência constante que traz e imprime um ritmo seguro de princípio a fim. De um romance para o outro, e principalmente nessa segunda parte da obra, renova-se a intriga ou mesmo o tema, caso ocorrido em "Água-Mãe" e "Eurídice", e sobre a nova matéria eleita o romancista executa a técnica da repetição, desenvolve o trabalho de "musicalizar", aspecto bem encarado por Mário de Andrade. A temática Lins do Rêgo, já se sabe, é nordeste visto sob dois prismas: cana de açúcar, cangaceiro. Nessas duas partes distintas o romancista não repete a história, repete, como dissemos, a técnica em cada livro; é seu estilo repetir "Cangaceiros" não repete "Pedra Bonita"; continua-o. "Fogo Morto" não repete o ciclo da cana; volta a êle e encara-o sob "novos aspectos". "Água-Mãe", "Eurídice", "Riacho Dôce" são histórias criadas, originais, nada repetem. "Pureza", também, que ficaria melhor colocado como um "intermezzo" entre o ciclo da cana e o nordeste do cangaço, o nordeste de mar, e nordeste fusão de cangaço e cana. São, respectivamente: "Pedra Bonita" e "Cangaceiros", "Riacho Dôce" e "Fogo Morto".

Assim, "Riacho Dôce" é obra nova, história original, imaginada. É um drama da raça e da natureza, fôrças que se atraem e se chocam agitadas por estranhos mistérios do brando e glacial vento sueco, do agitado e quente vento tropical das costas alagoanas.

Como impulsionada pelo primeiro temos Edna, uma sueca vinda para o Brasil em companhia do marido engenheiro. Antes a encontramos na Suécia, fria, afastada de sua terra, unida por uma profunda amizade a sua professora Ester. Vive para a música. Não conhece o amor e seu corpo é acostumado a vibrar com a música que lhe penetra e lhe arrebatava em êxtase. Carrega uma tristeza inexplicável, anseia uma liberdade que na infância se realiza no roubo e na libertação da dita boneca semelhante a Maria Stuart presa na tórre para ser degolada pela rainha cruel. Com o tronco e a cara e a alma batidos pelo segundo, pelo vento tropical, surge Nô, aventureiro de mil mares. Carrega também sua tristeza; a de ter tôdas as mulheres de todos os portos e não sentir o coração doer por nenhuma. Sua voz, por isso, é macia, terna sofrida: de seu violão extrai as mágoas cantadas que cortam a noite e revelam uma nova música e nela uma vida a Edna. De Nô é o mar, os peixes, o mundo. Só lhe falta mulher, a amada que o prenda à terra, que não o deixe mais partir para o desconhecido. Quando Edna o percebe, êle também sente uma nova vida mas sente em sí o grito da raça socialmente inferior. O homem destemido torna-se um tímido. Mas não importa. O lirismo de José Lins cria o amor e o amor concebe um enrêdo, arma um laço que os une, que ata o branco ao preto, o frio europeu ao quente tropical, a neve ao sol, a música clássica ao côco sacudido. O amor envolve Edna e Nô, mostra que a geografia ou a raça não separam a fêmea do macho "o eterno feminino do eterno masculino", do qual nos fala Tristão de Athayde.

Ambos, conjugados em idílio sob os coqueiros ou sobre o mar, trazem as vidas sob um inexplicável contrôle de rígidos poderes morais e religiosos que fortalecem suas respectivas avós, a velha Elba sueca, a velha Aninha, brasileira, figuras que denunciam o universalismo de Lins do Rêgo, idênticas na humanidade, embora diversas na geografia.

"Riacho Dôce", lugarejo afastado no norte alagoano súbitamente tomado por veranistas, abandonado, novamente invadido agora por engenheiros na procura do petróleo, assemelha-se a uma sinfonia com três movimentos distintos e subjetivamente ligados por uma peça comum. Também "Água-Mãe" e "Fogo Morto" podem ser enquadrados neste âmbito de romances executados sobre uma concep-

ção de estrutura aproximada à música. Isto porque, como já vimos, não só os fatos se repetem em narrativas que vão se diferenciando, evoluindo pouco a pouco até ganhar outra forma, como também a fluência das palavras, o encadeamento melódico, extremamente melódico, cria um ritmo de canção.

O primeiro tema é o de Ester ou a música, ambientado na longínqua Suécia; o segundo é Riacho Dôce ou o aspecto social, a raça, o tédio e a fuga, já no litoral brasileiro; o terceiro é Nô ou o amor, seu auge e queda, também no litoral, no mar.

Ao passo que o amor se avoluma como as ondas às quais Edna se entregava com ardor antes de pertencer a Nô, uma forma marítima em homem, também salgado e quente e febril, o pecado, ou melhor, a consciência de pecado começa a estirar sua sombra sobre as almas. O engenheiro marido de Edna é um frustrado, cavando a terra, nostálgico de sua Europa, junto ao rádio com o copo de uísque na mão, possuindo a mulher com bestialidade, sabendo-se traído sem uma força para reagir. Acaba-se, envolve-se em calúnias, misérias. Edna, vendo o marido se acabar, sente a responsabilidade sobre si mas só tem disposição para odiá-lo. Após o contato carnal, foge para o banheiro e lava-se com fúria; seu corpo tem de ser limpo para Nô. E êle, o Nô de muitas coragens, sucumbe ante a fé e o medo do castigo divino. E o amor, também o amor como quase tudo no romance de José Lins, como o engenho, cai. Edna, que da música passara ao mar e dêste a Nô, volta às águas verde-azuis e nada, nada "nadava para êle, como se Nô estivesse de lá chamando-a, chamando-a para a vida. Nadou. Nadou".

Com "Água-Mãe" José Lins sai do nordeste para o sul, em Cabo Frio com suas salinas. Esse é o seu romance mais imaginado, prenúncio excelente de "Fogo Morto".

A lagoa Araruama é o tema, o fundamento sobre o qual José Lins extrai variações dramáticas em torno de três famílias que habitam suas margens, retratamento diversificado de caracteres sociais e humanos. É uma família de capitalistas — os Mafra, com uma problemática mais espiritual —; uma família de classe-média — a de D. Mocinha, com uma luta já de adaptação; e uma família de pobres — a do Cabo Candinho, problema de sub-existência. O mistério e a lenda que pairam sobre a lagoa encontram ressonância na grande e velha casa que se ergue à sua borda, a Casa Azul, habitação por onde grandes famílias passaram e tombaram violentamente. A Casa Azul é o próprio mistério, a própria maldição, o próprio inferno. Não se sabe porém se é uma justiça, pois inocentes também perecem. É mais um castigo aos bons e maus. Por um irremediável destino, as almas que a habitam começam a penar até uma desgraça. E mesmo os que vivem fora, os pobres pescadores ou os salineiros, sofrem as irradiações de sua terrível praga. É um fogo de Deus ou do Diabo?

Como "Pedra Bonita", "Riacho Dôce" e "Fogo Morto", "Água-Mãe" também é um livro dividido em partes. Temos a primeira, "A Casa Azul", que se ocupa em situar e desenvolver poético-dramaticamente o tema do mistério e das vidas que navegam, trabalham, vivem ou morrem na lagoa. É o Cabo Candinho e sua família, seu filho Joca; é D. Mocinha, do Maravilha, suas filhas, sua amiga, seu filho Luiz, um puro; são os outros pescadores de camarão que vêem as almas penadas em aparições noturnas.

E sobre êles a história da Casa Azul, seu passado de glórias, seu presente de escombros. Um dia chegam os engenheiros para a sua restauração.

É a vida dos Mafra, uma família de ricos, que intitula a segunda parte. Aqui José Lins começa a armar a intriga, a embaraçar os

vários destinos das três famílias, terminando por organizá-las num só bloco vítima da casa e da lagoa onde velhos afogados ressuscitam, outros súbitos acontecem.

A galeria humana de "Água-Mãe" é riquíssima e talvez aí se encontre na figura de Luizinha Mafra, a linda jovem aleijada, o mais profundo tratamento que uma personagem feminina já recebeu no romance brasileiro. O amor de Luizinha por Luiz, sua alegria para a vida e sua decepção e fuga para as cartas que se tornam objeto e fim de sua paixão, é de uma estabilidade dramática e de uma profundidade emocional fantásticas. Luizinha, uma inteligência privilegiada, concebe e vive uma tragédia. Cultiva seu defeito, sua perna aleijada, e seu amor num culto elevado à solidão dos livros e da música e da natureza de onde uma beleza de estranho mundo nasce e cresce a dominá-la. O seu mundo.

Paulo Mafra, o irmão, é o primeiro intelectual aparecido no romance Lins do Rêgo. É o idealista frustrado, a teoria de um escritor posta em demagógico aproveitamento da politicagem. Paulo é um triste. Sofre pelas margens da Araruama, sofre no interior da Casa Azul, solitário, sem fôrças para se erguer. Fere Luizinha por fraqueza, por medo de que ela venha a perder Luiz, seu amigo; por isso, sofre. Luiz para êle é um puro, o inocente. Carrega consigo o único bem do Cabo. Feito para o amor sem ruínas, para a amizade sem exigências, homem prêso e conjugado à limpidez dos cantos da natureza. Paulo, já perdido, teme que Luiz também se afogue no pecado, quer vê-lo salvo, sem descobrir e compreender a maldade do homem, em pureza eterna; por isso, fere e desgraça Luizinha, a irmã tão querida, tão íntima.

Mas a fôrça do mal se abate sobre Luiz e o liga a outra Mafra, desta vez à bela Marta de pernas bonitas, maduras, polpudas. O mal os une para o amor e para a morte. São dos inesperados mortos recolhidos na lagoa. E é com esta morte que Paulo vai se libertando, adquirindo a virilidade ausente; carrega os corpos na lancha, vai subindo a lagoa com a mão no leme, dominando as coisas fracas que lhe torturam. Este é o único personagem do romance Lins do Rêgo que se liberta e se integra; é o único que se resolve homem forte e disposto para a vida.

Joca, o jogador de futebol, é a manifestação em nosso romance dêsse ídolo nacional. José Lins, além de escritor, grande entusiasta e entendedor dêsse esporte, exhibe seus conhecimentos com descrições de pelepas na melhor linha da crônica esportiva. Por outro lado, ultrapassando o devaneio, traça rápida, mas profundamente, o roteiro geral do jogador de futebol: sua ascensão, seu auge na seleção nacional, sua queda brusca, sua morte na humildade e no esquecimento de onde veio. Joca morre ali mesmo, sentado na porta da casa, olhando tristemente a lagoa.

Secundando êsses, os demais personagens são também situados com intensa participação.

"Água-Mãe" é um livro escrito com maturidade e domínio do romance. José Lins não perde sua simplicidade e alcança uma densidade poética rara em sua obra; melhor, aí sua poesia atinge o máximo, realiza-se. Fora do nordeste, sim, mas ainda na natureza, ainda entre os flôres e os pássaros que são em límpidos cantos os estribilhos musicais de seu romance. José Lins nega mais do que nunca em "Água-Mãe" as acusações de que só era memorialista, de que só era escritor do nordeste; êste livro longe de sua terra natal, no sul, é uma história criada, e mais, de um universalismo absoluto. A ambiência de "Água-Mãe" poderia ser em qualquer parte do mundo; seus personagens são seres humanos vítimas de maus organismos sociais e culturais. A superstição que se faz praga, doença, morte, é sustentada em uma concepção geral, tanto expli-

cável no Brasil quanto na Inglaterra. Aliás, a casa mal assombrada, o lago misterioso parecem, se não são, heranças bem aproveitadas e refundidas com imensa dignidade literária.

“Água-Mãe” é escrito com a pena do poema e do mistério. Parece-nos ser um livro de duas côres: verde tênue e forte cinzento. Romance maduro, bastaria para situar seu autor entre os maiores ficcionistas americanos.

Aqui José Lins domina o romance e não para; sua emoção, findo “Água-Mãe”, derrama-se na volta ao tema do engenho e consuma-se nesse romance magnífico, desconcertante, que é “Fogo Morto” ou o engenho morto, os coronéis e senhores em ruínas, o melão de São Caetano medrando e tecendo nos boeiros seu símbolo de decadência, sua marca de fim.

A crítica brasileira que cuidou de José Lins do Rêgo já disse demais sobre o quixotesco Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, o Papa Rabo. Em busca de um herói nacional através as suas manifestações que o vasto tema sertão permitiu, provocando o aparecimento desde tropeiros a jagunços a vaqueiros a barqueiros a cangaceiros a donos de terra e outros eiros etc., etc., o Vitorino Papa Rabo assume uma dimensão superior do melhor arquitetado, do mais bem acabado, do que se fez mais humano e por isso um símbolo, um inesquecível. Quem é propriamente este personagem que tanto estudo e discussão tem provocado?

É um velho gordo, estatura mediana, barba por fazer, trajés surrados. Sua montaria é uma mula estropiada. O filho está encaminhado na vida, a mulher é uma mulher que se acostumou à pobreza. Vitorino é um Coronel que jamais foi. Preocupado com política, justiça e dignidade. Sobre tôdas as coisas a coragem e a dignidade. pelas estradas e pela vida de todos falando, discutindo, brigando. E assim êle vai pelos engenhos ainda fortes, pelos banguês mofinos. Os moleques estribilham o trotar cansado da mula:

“— Papa Rabo. Papa Rabo...”

Êle blasfema, bufa e segue. Briga. Saca o punhal contra José Passarinho o negro embriagado a cantar. São dois miseráveis que se enfrentam na tenda do mestre José Amaro. Vitorino sente, sabe que a terra está pecando e quer, precisa salvar a terra. Sua luta é essa. Na terra até a morte, até o último fogo dos banguês se apagar. Doente, velho, ridicularizado, mas o firme Carneiro da Cunha. Alguma vez percebe lucidamente sua fraqueza? É um D. Quixote e às vêzes José Passarinho parece ser seu Sancho. Enfrenta com a mesma valentia e destemor os cangaceiros de Antonio Silvino e os soldados do tenente Maurício. Luta e xinga, desbocado que é. O sangue lhe escorre das ventas mas Vitorino é Vitorino, pouco importa um tiro. A única coisa que lhe fere é aquêle “Papa Rabo” esgançado nas vozes dos moleques. Não se curva a José Paulino. É independente. Pobre. Corajoso. Afrontando a crueza da terra, Vitorino D. Quixote. Avança sempre e pára para dois dedos de conversa com mestre José Amaro, frente ao qual se abre, revela suas dôres, desabafa seus ódios. No princípio vemos em Vitorino apenas um agradável pitoresco. Mas a medida que “Fogo Morto” se avoluma, cresce em intensidade, Vitorino vai evoluindo até ultrapassar a própria grandiosidade do livro. Começamos a vê-lo com mais seriedade, descobrimo-lo autêntico, realmente corajoso, capaz de dar o sangue por justiça, por dignidade. Quando todo um grupo falha naquele nordeste de ferro e sangue, Vitorino ergue-se disposto à morte. Quem diria que o velho fôsse capaz de tamanho gesto? Apanha. O cipó de boi “cantou nas suas costas”, mas esteve na defesa de mestre José Amaro, na defesa de José Passarinho e de outros pobres. Vitorino revela sua alma pura, sua disposição para um bem. O velho desbocado chega às lágrimas. E uma nem duas ou três quedas lhe derrubam: Vitorino está pronto pra outra, pra milhões de outras.

Segue com o negro Passarinho pela estrada de onde avista o Santa-Rosa botando e o Santa-Fé, de Seu Lula da Holanda, de fogo morto. Vai enterrar mestre José Amaro que se suicidou. Assim é Vitorino, além do livro, além do escritor, herói, maior personagem já criado em romance brasileiro. Só Papa Rabo bastaria a "Fogo Morto". Mas não. O livro ainda possui seu tema e possui outros dois personagens centrais e fantásticos, pouco citados, mas de tremenda importância.

Quem é mestre José Amaro? É um homem também velho, pobre, na terra de Lula da Holanda. E Lula? É um decadente. Senhor caído, posto vencido na terra. De fogo morto está seu engenho com o melão se enredando no boeiro.

"Fogo Morto" é um livro sobre homens frustrados, velhos. Vitorino enfrenta quixotesicamente a decadência, a agressividade. Lula da Holanda foge da miséria para as ladainhas e rezas na igreja. Mestre José Amaro, calculadamente procura se vingar, pagar com o ódio os sofrimentos recebidos.

E sobre os engenhos caindo e os homens lutando para não caírem, o fantasma de Antonio Silvino se estende entre agressivo e protetor dos pobres, a violência policial do tenente Maurício aterroiza a terra mais que o cangaço. Assim, "Fogo Morto" é um livro de crepúsculos. Melhor, um livro de amarguras, uma lembrança do engenho que se acabou. José Lins volta ao velho tema em plena força de artista.

Já falamos da estrutura musical de "Fogo Morto". O tema de inspiração é o engenho apagando, sem fogo que o mova. O banguê moribundo. A tenda do mestre José Amaro é o centro por onde se cruzam todos os elementos e do qual sai uma das raízes do drama. O primeiro movimento é o do mestre Amaro. Ao fundo, em notas distantes, vultos esfumados que passam assumindo rapidamente um primeiro plano descritivo, desfila Lula da Holanda e família no cabriolé tilintante. O homem do engenho Santa-Fé vai todo vestido de preto para a reza na igreja. Mais aproximado, menos tênue, mais insistente e delineado, passa Vitorino Papa Rabo. Às vezes vem sua mulher para dois dedos de prosa com a mulher de mestre Amaro. Este é um amargo. Sua revolta é um armazenamento de angústias já de muitos e muitos anos. Cortar sola. Pregiar sola. Fazer sapato, chinelo, bota, sela. Pregiar sola e a filha donzela, enlouquecendo e a mulher triste, falando e éle pobre, cortando sola, pregando sola. José Amaro. Suas barbas longas, sujas; seu rosto inchado, feio. Sua cara de lobisomem passa a assustar a superstição local. As bocas murmuram e o mestre sofre, a filha enlouquece, Lula da Holanda expulsa-o de suas terras, da tenda que fôra do pai, onde morava há muitos anos. Vitorino faz-se seu defensor. Sente vontade de vingança. A filha enlouquece, grita e éle aplica-lhe tremenda surra em um dos maiores momentos literários de toda a ficção Lins do Rêgo: "... Com as pernas pesadas, com o corpo doído, o mestre José Amaro caminhou para a mulher. Havia nêle um desejo vago de ternura, um sentimento que nunca estivera em sua vontade. Era fraco, perdera qualquer coisa de seu tempo, uma moleza envolvera-o da cabeça aos pés. A luz da lua já cobria os galhos do genipapeiro, e latiam os cachorros de muito longe. Outra vez Marta começou a dar risadas medonhas.

— Menina, gritou lá de dentro, mija em cima de mim.

Pai e mãe se olharam num entendimento de toda a alma. A filha estava perdida. A velha parecia ferida de morte, lívida, trêmula:

— Zeca, ela endoidou.

Agora, como que desperto de um sono profundo, o mestre voltou-se para a mulher:

— Vai buscar a sola.

— Para que, meu Deus? Tu mata a tua filha.

— Tu não estás vendo que é para o bem dela, mulher? — E se foi êle mesmo procurar o pedaço de sola na sala. Marta aos gritos:

— Menina, menina.

O mestre apareceu na porta do quarto e a mulher estava de pé, em frente dêle.

— Tu não dá mais nela. Eu não deixo.

O mestre olhou-a, como se tôdas as suas fôrças tivessem voltado, arrastou a mulher da porta e caminhou para a cama de Marta. A sola cantava no couro da filha. A velha Sinhá saiu para fora gritando:

— Não mate a menina, Zeca, não mate a menina.

Mas, voltando a si, retornou para casa e foi encontrar o marido, em pé, como sem consciência, e a filha calada. A casa na paz dos mortos...

Como se vingar? Mestre José Amaro torna-se cangaceiro por procuração, passa a ser espia e servidor de Antonio Silvino, ladrão dos ricos, protetor dos pobres. Mestre José Amaro ou a amargura e o ódio. Sua bondade é sufocada e sua fúria não é espalhada como a de Papa Rabo. É maciça, dura como sola. A tragédia de José Amaro é densa, contada em ritmo pesado, espêss, variado em libertações violentas como a dessa em que surra a filha ou daquela quando discute com Lula da Holanda na porta do Santa-Fé.

A parte segunda, o movimento de Lula da Holanda, envolve um mural histórico do engenho, desde suas origens em bases portuguesas, que vai se detalhando até a família da mulher de Lula. A narrativa projeta-o em primeiro plano e afasta José Amaro para o fundo, visto do cabriolé que passa tilintante para missa. Então muita coisa, quando o retrospecto é encerrado e a narrativa atinge o presente, é repêida sob outro ângulo, semelhante a um filme que sofresse duas montagens diferentes sôbre uma mesma história. Vitorino porém é o pêndulo. Embora não seja ainda a figura proeminente do livro, posição que alcançará no terceiro movimento, — que além de ser o seu é o do próprio cangaço, do próprio engenho, do próprio nordeste e o desenlace de Lula e mestre Amaro —, Vitorino, em poucas passagens, em pinceladas vigorosas que já fortemente o estruturam, funciona como o contraponto do livro, ponto de convergência direta ou indireta de tôdas as ações. O tema Lula é duplo: o histórico, mesmo épico, carregado de lutas e barbaridades e conquistas; o psicológico, humano ou a ambição, a covardia, a maldade, o mêdo. Lula da Holanda é um homem ambicioso, covarde, bajulador. Vem da cidade, casa-se com filha de senhor de engenho, estabelece uma nova maneira de viver. Depois, anos passados, começa a se corroer, se fechar, ciumar, oprimir, odiar. O Santa-Fé hesita e começa a cair. O melão de São Caetano começa seu enroscamento. Lula adocece. Vive das moedas que o sogro lhe deixou e das rezas na igreja. O cabriolé passa com tôda a família, menos a filha louca, também a mesma praga de mestre José Amaro. E Lula briga com o mestre e expulsa-o de suas terras. E compra piano. E humilha-o diante do Cel. José Paulino que reaparece esquipando seu cavalo branco, impondo seu respeito.

Da lentidão inicial, do ritmo maciço do tema José Amaro, temos agora elemento mais relaxado, o histórico bem frouxo, extenso. Todavia, à medida que a ação vai se particularizando e se

interiorizando o ritmo volta a adquirir a intensidade de início para se libertar qual no antecedente, com a briga contra José Amaro e com a invasão de Antonio Silvino no Santa-Fé. Aliás, Antonio Silvino, que antes fôra apenas notícia, agora já aparece para compor antagônica e paralelamente ao tenente Maurício, os quadros de violência do livro e do nordeste, a primeira natural, primitiva, a segunda, organizada e permitida.

Como dissemos Lula da Holanda não enfrenta ou se vinga da terra, como fazem Vitorino e mestre Amaro. Lula foge para igreja. Veste preto, as barbas grandes e pretas. Seus ataques é o estribilho dramático de seu tema contramarcado pelos gritos da filha louca:

“— Cala a boca, velho. Eu estou costurando a tua mortalha, velho”.

Também, e aqui insistimos na ritmica de “Fogo Morto”, além de Vitorino como pêndulo dos dois temas iniciais e depois como próprio tema terceiro, além dos sub-temas da loucura das filhas de mestre Amaro; “mija em cima de mim”, e de Lula da Holanda, “estou cosendo tua mortalha”, temos a marcação sonora, poética, na voz de José Passarinho, o negro velho e bêbedo, generalizada em todo livro e também sofrendo o seu contraponto.

Assim é que em momentos de maior profundidade dramática ou de maiores sugestões poéticas, ergue-se a voz de José Passarinho em “tom de dôr, de sofrimento”:

“Filho que faz isto ao pai
Bem merece ser queimado,
Por sete carros de lenha
E por mim bem atiçados.

Filho que faz isto ao pai
Bem merece ser degolado,
Por sete folhas de navalhas
E por mim bem afiadas”.

E quando o drama já se sufoca, temos um ligeiro respirar, breves golpes agitados e bem desferidos. É um riso que nos provoca, embora saibamos da dôr cômica de Papa Rabo, um Carlitos perdido no nordeste:

“Nas estacas dos cercados, bandos de periquitos gritavam em festa. Os partidos do Santa Rosa eram um mar de verdura. Gemia o canavial com a ventania. Vitorino ia atravessar o rio para pegar o caminho da estação. O céu azul cobria o homem que não temia os perigos. Quando sua burra cambou para a ladeira do rio, um grito estourou, quase ao pé de seu ouvido:

— *Papa Rabo... Papa Rabo...*

Sacudiu a tabica no ar, mas não tinha força. A burra tropeçou na ladeira e deu com êle no chão. *Uma gargalhada de moleques abafou o canto dos pássaros, a gritaria dos periquitos:*

— *Papa Rabo... Papa Rabo...*”

E além dos homens, das vozes dos moleques ou dos cantos de José Passarinho, a grande sonoridade não só de “Fogo Morto”, como também de todo romance Lins do Rêgo, está na cantoria dos pássaros que cantam de “Menino de Engenho” até “Meus Verdes Anos”, com aquelas páginas finais sôbre o passarinho que cantava, cantava até que um dia fugiu deixando tristeza. E também os piados roucos das corujas, os chiados dos morcêgos são constâncias, prelúdios de acontecimentos horrorosos tais como aparecimento de almas em “Água-Mãe”.

c) conclusão

Feito êste ligeiro relatório do romance de José Lins do Rêgo, só desejamos que os nossos jovens, os participantes das novas gerações embebidas de europa, se voltem mais para o nosso romance. Não fizemos propaganda gratuita e muito menos escrevemos com entusiasmo. Procuramos, dentro de nossas limitações, um relato honesto de um romance que transcende às nossas possibilidades de crítica. Daí, justamente, esclareça-se, não considerarmos o presente trabalho como ensaio crítico, mas tão somente uma breve apresentação do escritor. Seus melhores momentos, sua percepção e domínio do tema.

Também excluam-se os rótulos de nacionalismo exaltado porque José Lins do Rêgo além de Flamengo e brasileiro, já é patrimônio literário do continente americano. E não o será, após ser procedida sua revisão pelos grandes críticos, um patrimônio universal?

N O T A S

Além de treze livros publicados pela Livraria José Olympio Editôra, da autoria de José Lins do Rêgo, lemos e consultamos artigos e ensaios publicados em jornais ou mesmo como prefácios dos livros, assinados por nossos melhores críticos.

Consultamos ainda:

- a) «José Lins do Rêgo» — Carpeaux, Álvaro Lins e E. Thompsom — Ed. Serviço de Documentação do Ministério da Educação.
- b) «Presença do Nordeste na Literatura Brasileira», José Lins do Rêgo — idem.
- c) «O Empalhador de Passarinhos», Mário de Andrade, Livraria Martins Editôra.
- d) «Manifesto Regionalista» — Gilberto Freyre — idem a e b.

(1) — Campos de Carvalho, «Uma Lua Vem da Ásia», Livraria José Olympio Editôra. O livro do Sr. Campos de Carvalho, que se vangloria de ser tido como louco e estar sendo processado pela mãe, transformou-se na grande vedete literária dos nossos gênios-mirins. Literatura carregada de absurdos, não aquêle absurdo que Sartre via em Camus a propósito de «L'Etranger», mas um absurdo de facilidades imaginativas, livro de imoralidade intencional e pretenciosa, mau escrito, descontínuo, falho como técnica mais primária de romance, sub-poético e cretino, «Uma Lua Vem da Ásia» denota bem o estado de irresponsabilidade no qual se encontra grande parte dos nossos jovens malditos.

(II) — Mário de Andrade em «O Carro da Miséria».

(III) — Jorge Amado, «Jubiabá».

Presença de Monteiro Lobato

«Descobrir Emília e conversar com ela.», anotou Bernard Shaw, no seu diário.

Redescobrir Monteiro Lobato e conversar, demoradamente, com êle, é a necessidade gritante de todo brasileiro atual. Deixar de pronunciar, todos os instantes, o nome dêsse grande paulista, é cometer crime qualificado contra a cultura brasileira. Nenhum outro vulto de nossas etras amou tanto a realidade de nossas coisas e de nossas gentes — com a honrosa exceção de Mário de Andrade, cujo Macunaíma já foi comparado ao Jeca Tatu.

Monteiro Lobato, sim! Esta gigantesca personalidade, onde nos surpreendemos ante o homem, onde sentimos o dever de louvar o artista.

A lingua alemã distingue entre o político partidário, militante, e o político de estudos, o que não faz o português. Porisso, ressaltamos: Monteiro Lobato não foi político. Poderia, neto de visconde que era, defender o governismo e o patriarcalismo rural. Mas, isto não poderia permitir o seu espírito independente. Por outro lado, não se dedicou à Ciência Política, como erudito: estudou a nossa conjuntura econômica, com o seu penetrante olhar — sempre protegido de desvios pelas cerradas sobranceiras — e tirou as suas próprias conclusões. Conclusões que, depois, foram encaradas como profecias.

Já se disse que o artista nasce quando nasce a capacidade de criar, desenvolver e dominar o símbolo. Como artista, Monteiro Lobato sempre se preocupou com os nossos símbolos. Verdade é que, nem sempre, poderemos separar as duas personalidades dêsse homem — que só queria ser pintor.

Monteiro Lobato amou a humanidade. Amou o Brasil. É cumprido que ninguém esqueça isto.

É difícil se ler a obra literária de Monteiro Lobato, sem se ser tomado de grande simpatia pela figura humana do autor de «Urupês», salvo se houver má-vontade gratuita (ou recompensada). Artista de gênio, soube conciliar as suas influências literárias com os seus próprios ideais.

A sua literatura para crianças cativa. Revela o grande carinho que êle tinha pelo mundo e pelos homens — porque, amando as crianças, derivava a enorme afeição que sentia pelos adultos, que tão ingratos lhe souberam ser, várias vêzes, como, ainda, sabem. Educou tôda uma geração de crianças. Várias outras se seguiram e se seguirão, sempre, porque não existe literatura infantil, no Brasil, anterior à Lobato. E as outras linguas perdem o brilho, mofado de tradições, se comparadas com o nossíssimo Sítio do Pica-Pau Amarelo.

A obra para crianças deixada por Lobato é uma instituição. É um patrimônio coletivo de coisas deliciosas. Não há brasileiro que não tenha passado pela eloquente (porque pura) fase lobatina.

E, se as crianças prestigiaram (como prestigiam), em sua ternura primeira, o vulto de Lobato, os adultos, nisto, receberam dura lição, esquecidos que se andavam do grande paulista — que São Paulo perdeu e o Brasil ganhou. Adultos que se esqueciam (e, infelizmente, se esquecem) da dupla dívida à Lobato: o legado recebido em os anos pequenos e as mensagens dedicadas dos tempos grandes.

Todo brasileiro deve conhecer «Mister Slang e o Brasil». Todo brasileiro deve conhecer «América». Dois dogmas, como queiram.

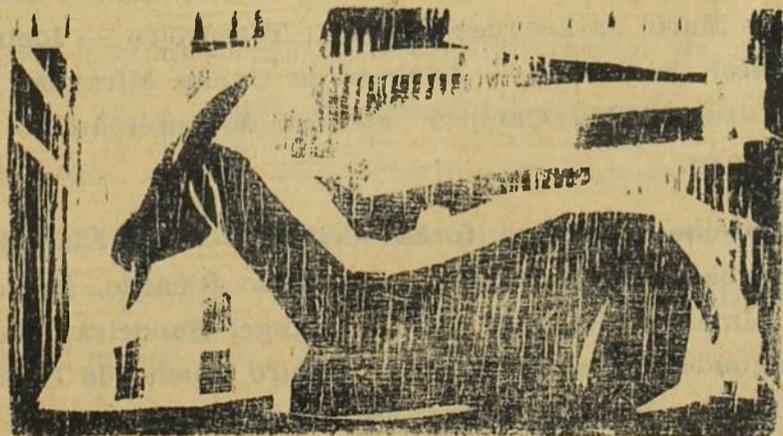
O homem que devotou a sua vida à humanidade e à brasilidade, não deve, não pode ser esquecido. Temos, nós todos, uma dolorosa dívida com Monteiro Lobato, que levou seis meses encarcerado, pelo nefando crime de anunciar a existência de petróleo em nossas terras!

Cumpra que se redescubra Monteiro Lobato, que se vá à praça pública e se proclame alto, tom e som, a dívida que o Brasil não resgatou: o reconhecimento irrestrito do valor do autor de «Reinações de Narizinho».

Porque, a evolução do Jeca Tatu — a zona rural de nosso país, durante os comêços deste século — em Zé Brasil, atual, ainda não terminou. A todos cabe completá-la.

Compreendendo isto, um grupo de admiradores do homem, do artista e do político Monteiro Lobato, irá lançar, em Salvador, a SEMANA MONTEIRO LOBATO, iniciativa que nos causou alegria conhecer e que registramos, com prazer.

Redescubramos Monteiro Lobato!



CLUBE DE POESIA DO BRASIL

ATIVIDADES CULTURAIS

ELEIÇÃO DA NOVA DIRETORIA

PRÓXIMAS INICIATIVAS

O Clube de Poesia do Brasil, fundado em São Paulo, em 1948, é uma entidade cultural de âmbito nacional, reunindo cerca de duzentos associados, residentes em quase todos os Estados da federação. Poetas, críticos, ensaístas, escritores que de modo geral, pela sua atividade, emprestem sua colaboração ao desenvolvimento literário do país e particularmente estimulem as manifestações poéticas. Tem, no seu acervo de atividades culturais uma série de iniciativas dignas de registro, entre as quais: a edição de uma «Antologia da Poesia Brasileira Moderna», organizada por Carlos Burlamaqui Kopke; a edição em inglês de «An introduction to Modern Brazilian Poetry», organizada pelo escritor Leonard S. Downes e que alcançou grande repercussão no Exterior; a publicação de uma revista especializada, a «Revista Brasileira de Poesia»; a edição de inúmeros volumes de poesia e ensaios de autores contemporâneos; a realização de cursos de literatura e de poética, e de conferências, a cargo de escritores e especialistas nacionais e estrangeiros. E, por último a re-edição das obras poéticas de Alvarenga Peixoto, poeta inconfidente, que desde 1865 não eram re-editadas.

O Clube de Poesia do Brasil, desde a sua fundação, tem sido sucessivamente presidido por Cassiano Ricardo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e Mário da Silva Brito.

Realizaram-se a 24 de maio último, em reunião de assembléia geral, as eleições para escolha da nova diretoria que regerá os destinos do Clube de Poesia, no biênio 1957/1959. Foi eleita e empossada a seguinte Diretoria: Presidente — Ciro Pimentel; Vice-Presidente — Antonio D'Elia, João Accioly e José Paulo Moreira da Fonseca; Secretário geral — Sergio Milliet; 1º secretário — Joaquim Pinto Nazário; 2º secretário — Maria de Lourdes Teixeira; Tesoureiro — Idelma Ribeiro de Faria; Diretor de Cursos — Adalmir da Cunha Miranda; Diretor de Edições — Milton Godoy Campos; Diretor de Intercâmbio — Carlos Burlamaqui Kopke.

Para o conselho consultivo, foram eleitos: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Cassiano Ricardo, Mário da Silva Brito; Jamil Almansur Haddad, Antonio Rangel Bandeira, Geraldo Vidi-gal, Lygia Fagundes Telles, Edgard Cavalheiro, Bueno de Rivera, Mauro Mota, José Geraldo Vieira, Genaro Vasconcelos e Lêdo Ivo.

A JOGRALESCA

EXPLICAÇÃO

Surge "A JOGRALESCA" como um movimento de aproximação entre a poesia e o povo. Daí, ao contrário do que sempre ocorre, o sacrifício da declamação, do emprêgo exclusivo da voz em favor da dramatização, ou seja, do tratamento teatral possível ao poema submetendo-o a um "mise-en-scène" e a uma cenografia. Assim, o homem de cultura média e o estudante recebem, com agrado para os olhos e para os ouvidos, iôda uma antologia poética que cumpre, ao mesmo tempo, uma finalidade pedagógica e estética. Se por um lado existem sérias restrições quanto à encenação de um poema, alegando-se que só a leitura silenciosa ou só uma ou mais vozes emitidas por pessoas estáticas podem transmitir com tôda intensidade lírica ou dramática o sentimento do poeta, sob ouïro aspecto podemos alegar que a "teatralização" de poemas possuidores de vivas sugestões plásticas e de rica movimentação, traz e confere a êstes uma dignidade artística superior àquela em exclusivo estado de palavra. E ainda surge um refôrço insofismável — e aqui experimentamos e provamos —: o público recebe o poema "encenado" com mais simpatia do que o poema "declamado". O estado de completa decadência em que se encontra o secular recital de salão, com o engomado poeta ou a gorda declamadora gemendo os versos delirantes, ou amargos, ou etc. etc., ferminou por desmoralizar completamente a declamação, tornando-a insípida ou ridícula. A extensão dos ritmos e a repetição "emocional" das rimas conforme sugeria o poeta, determinaram uma chapa única, um clichê absoluto utilizado por gerações e gerações em intermináveis festivais. Era o

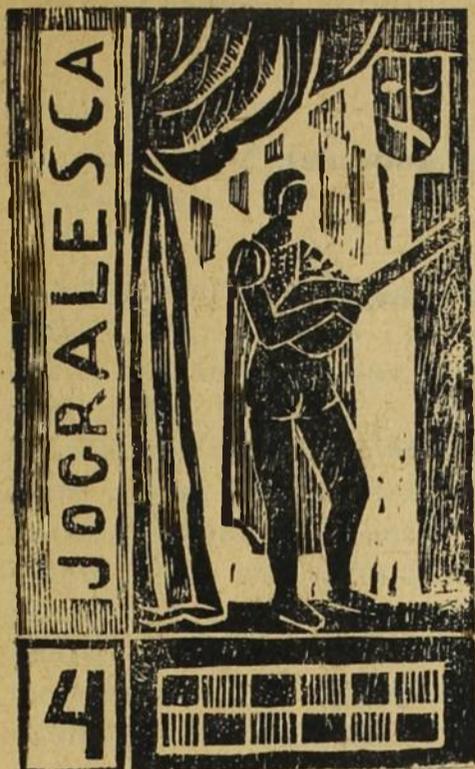
lenço que acenava, ou a mão patética no peito e os olhos revirados, ou uma lágrima que brotava e escorria no rosto vermelho e expressivo. Foram estas maneiras de dizer que visamos exterminar primeiramente. Regular os ritmos, aplicar devidamente a valoração emocional à palavra; exercitar um sentimento mais interior e sóbrio, domando o patetismo e procurando extrair do lirismo o que de mais essencial possui. Os demais atributos "exteriores" do poema, como paisagem e movimento — aqui não rítmico, mas plástico — seriam resolvidos pela cenografia de Calasans Neto e pelo "mise-en-scène" de Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres e Paulo Gil Soares. Em última análise: era uma pesquisa no sentido de uma nova linguagem, de uma nova maneira de transmitir a poesia que não a leitura. Até que ponto chegamos? Cremos ser bastante cêdo para estabelecer os primeiros postulados resultantes da experiência.

Quanto à seleção dos poemas no que concerne ao seu conteúdo lírico ou dramático, mórbido ou florido, participante ou satírico, esclareçamos que não somos movidos por necessidades de fugas de juventude angustiada ou por posições políticas. O nosso critério tem sido, repetimos, em função da qualidade estética e "teatral" possuída pelo poema. Não existe, porque na IV houve talvez um excesso, nenhuma obsessão por sexo ou morte ou quaisquer intolerâncias políticas ou religiosas.

Concluindo, queremos acrescentar que a receptividade do público médio foi a primeira prova de que as nossas pesquisas não fracassaram. Procuramos, e conseguimos, agradar intelectuais e homens do povo, o que, indiscutivelmente, nos impede a consideração de hermetismo teatral ou arte em torre de marfim.

("A Tarde", 1-8-57)

E Q U I P E



DIREÇÃO :

Glauber Andrade Rocha

Fernando da Rocha Peres

Paulo Gil Soares

CENARIZAÇÃO :

Calasans Neto

ELETRICIDADE :

José Ribeiro

JOGRALESAS :

Sônia Noronha

Ruth Leite Dantas

Anecyr Rocha

Rosa Maria Oliveira

Ruth Campos

Raquel Pedreira

Tracy Silva

Joselyce Walquiria

JOGRAIS :

Antonio Geraldo Pereira

Angelo Roberto

Antonio Laranjeiras

Jaime Cardozo

Carlos Anísio Melhor

Hircio Peixoto

P O E M A S

ENCENADOS

- CASO DO VESTIDO (Carlos Drumond de Andrade)
FUTEBOL (Cassiano Ricardo)
MULA DO PADRE (Ascenso Ferreira)
BALADA DO MORTO VIVO (Vinicius de Moraes)
ESSA NEGRA FULÔ (Jorge de Lima)
ENTERRO DE ISOLINA (Cecilia Meireles)
POEMA ENJOADINHO (Vinicius de Moraes)
MEU AVÔ (Augusto Frederico Schimidt)
FALSO MENDIGO (Vinicius de Moraes)
O DEFUNTO (Pedro Nava)
MÔÇA DO CAFÉ (Cassiano Ricardo)
BALADA DO MIRA-MAR (Vinicius de Moraes)
ROLA MÔÇA (Mário de Andrade)
SETE FACES (Carlos Drumond de Andrade)
MAPA (Murilo Mendes)
INFÂNCIA (Paulo Mendes Campos)
O DESTINO DA TENEBROSA (Augusto Frederico Schimidt)
JOSÉ (Carlos Drumond de Andrade)
ESTE É O LENÇO (Cecilia Meireles)
CHUVA DE CAJÚ (Joaquim Cardozo)
BLASFEMIA (Cecilia Meireles)
TREM DE ALAGOAS (Ascenso Ferreira)
O FRAGMENTO DO DIVINO NARCISO (Juana Inês de la Cruz,
tradução de Manuel Bandeira)
OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO (Vinicius de Moraes)
NOTURNO (José Asunción Silva)
ELEGIA A JACQUES ROUMAIN NO CÉU DE HAITI (Nicolás Guillén)
ORAÇÃO DO NEGRINHO DO PASTOREIRO (Augusto Meyer)
O PEQUENINO MORTO (Vicente de Carvalho)
JANDIRA (Murilo Mendes)
PISTOIA (Cecilia Meireles)
O DESAPARECIMENTO DE LUIZA PORTO (Carlos Drumond de
Andrade)
OS TRES MAL AMADOS (João Cabral de Melo Neto)
OS ENGENHOS, SUCESSÃO DE S. PEDRO, FILOSOFIA (Ascenso
Ferreira)
MORTE NA MADRUGADA (Vinicius de Moraes)

Opiniões Para Uma «Enquete» de J. Eurico Matta

Carvalho Filho, poeta bahiano, autor de "Face Oculta" e Seleção de Poemas:

“Considero os trabalhos da Jogralesca a coisa mais séria e importante, em matéria de arte, no mais grave sentido da expressão, que se tem feito ultimamente na Bahia. Desamparados de todo e qualquer apôio, oficial e particular, e vencendo, com a obstinação dos conscientes do seu destino, a apatia, a descrença e a inveja com que entre nós se sufocam iniciativas dessa natureza, um grupo de adolescentes, meninas e rapazes, está realizando essa coisa que, já agora, diante dêles, não se pode dizer impossível: teatralizar a essência da poesia, ou, se quiserem, REALIZAR a poesia em fundo mágico de teatro. Porque se trata, em verdade, de original exegese cênica dos motivos poéticos interpretados, que os nossos JOGRAIS, fiéis ao símbolo histórico sob que se apresentam, vão comunicando aos assistentes em doses crescentes de emoção integral. E diga-se ainda que êles não raro transpõem, com o ardor da sua sensibilidade, os limites subjetivos dos poemas expostos. Como, pois agradecer a essas môças e rapazes os serviços que, talvez sem a plena consciência da grandeza e da importância do que fazem, prestam às nossas letras atuais, brasileiras e portuguesas, revelando aos ainda descrentes e insensíveis o exato conteúdo da poesia moderna em sua autêntica dignidade?”

“Não devemos destacar nomes, por senso de justiça. Mas são poetas, artistas plásticos, escritores e atores que se revelam com tanta gravidade e tão compenetrados da sua vocação intelectual que no momento só cabe destacar a importância da sua iniciativa em sua expressão imediata e futura, dizendo-lhes que a verdadeira Bahia, um dia, será grata à sua inteligência, à sua dinâmica sensibilidade e ao seu gênio artístico. A “JOGRALESCA” é um motivo de alto conforto e esperança para os que vivem a vida também em profundidade, de espírito lavado das suas horas sujas e superficiais”.

(“A Tarde” — 4-7-57)

Professor e escritor Hernani Cidade, catedrático de Literatura Portuguesa da Universidade de Lisboa:

“Encantou-me o recital por motivos de vária ordem, desde os de natureza estética aos de natureza pedagógica e moral. Em 1949, assisti em S. Paulo a uma sessão de seu Clube de Poesia. Confe-

rência de Oswald de Andrade e presidência de Cassiano Ricardo. Depois do "persiflage" que foi a viva chalra dêsse admirável moço de perto de 70 anos que era Oswald, houve discussão e, nesta, unânime interêsse pela poesia, num recanto de cidade tôda trepidante de intenso tumulto vital, e, segundo as aparências, iluminada pelo pragmatismo americano, naturalmente pouco poético...

"Pois muito bem: o meu primeiro motivo de gratíssimo contentamento foi que Salvador não se deixasse ultrapassar por S. Paulo, no amor dos mais subtis valores tradicionais da cultura. São Paulo é cidade tôda virada para o futuro; Salvador, sem deixar de olhar para essas bandas, guarda viva a saudade do passado e esta saudade é já, de si, uma expressão do lirismo intrínseco da nossa raça. De maneira que — Bravo aos moços estudantes por quere[m] manter-se idênticos a seus avoengos, no amor das mais desinteressadas coisas do espírito!

"A segunda razão de meu aplauso é o modo como souberam associar a êsse culto o público numeroso que acudiu ao recital e com tanto calor acolheu recitadores e poemas. Foi uma admirável comunhão de emoção ao mesmo tempo estética e moral.

"Porque — e aqui vai a terceira razão de agrado — não é apenas um prazer à sensibilidade estética que a poesia oferece: é também uma sugestiva lição para a formação moral; não apenas pela própria eficiência moralizadora da beleza, mas também pelo que de emoção humana palpita no conteúdo dos poemas recitados.

"Quanto ao modo da recitação, achei admiráveis alguns dos intérpretes, mas desejaria que outros tivessem posto mais esforço no sentido da perfeita audibilidade da sua voz. O português falado no Brasil é de mais claros timbres vocálicos que o falado em Portugal; mas isso a ninguém pode dispensar do cuidado na gradação do esforço vocálico, quando se recita em público. Os intérpretes dos poemas a quem se faz essa crítica, não deixarão de a tomar no sentido edificante que lhe dou: uma contribuição para que seja ótimo o que já é bom; para que se evitem defeitos que estão infinitamente longe de ser irremediáveis.

"Para terminar: aplausos sinceros ao modo como se procurou dar a cada poema o ambiente que lhe convinha. Reconheceu-se, na utilização da visualidade cenográfica, que a poesia não é arte de tal modo subtil, que prescindia de certos processos de impressionar a sensibilidade de menor requinte. Sobretudo quando lhe faltam os adjutórios da rima e da construção estrófica, mais convém os supram êstes outros meios de associar, na sua fruição, a vibratilidade dos sentidos com as potências da alma".

("A Tarde" — 4-7-57)

Armando de Lacerda, diretor do Laboratório de Fonética Experimental da Universidade de Coimbra:

“Convidado a dar as nossas impressões sôbre a “IV JOGRALESCA”, foi com prazer que acedemos à gentil solicitação. É sempre agradável manifestar o que pensamos duma realização que não pudemos deixar de admirar vivamente. Trata-se dum grupo de gente muito nova, que, apesar da sua pouca idade, conseguiu revelar extraordinárias possibilidades artísticas. Dir-se-ia que é já longa a sua experiência e que são amplos os recursos de que dispõem, quando na verdade tudo se deve a uma vintena de jovens entusiastas e artistas, por si só, sem auxílio de outrem, produziram um autêntico espetáculo de arte, num domínio de muito difícil atuação.

“Considerando a montagem cênica, poderá dizer-se que ela foi, *por vêzes*, demasiadamente precisa, excessivamente concreta, opondo-se, conseqüentemente, ao poder de sugestão da palavra, que, uma vez esteticamente valorizada, tende a decompor-se em múltiplos aspectos representativos, constituindo um “panorama mental”, que se vai enriquecendo à medida que se vão despegando das furnas verbais postas em ação as cargas emotivas e sentimentais de que são portadoras.

“Ajustar êsse panorama mental, que decorre como um cortejo flutuante de imagens que se ampliam e reduzem num constante pulsar de idéias, a um panorama real capaz de se transformar, apesar da sua permanência, em estímulos harmonizáveis com o espraiar do pensamento poético em círculos concêntricos de raio crescente até para além do compreensível, exige uma concretização subtil, de modo a não permitir à realidade que a constitui, atuar de forma definida pelas suas linhas, superfícies e volumes.

“Deve, porém, dizer-se que uma encenação poderosamente intensa, pelo que tem de vago, de imponderável, contraria uma compreensão fácil do público, e êste não é, certamente, formado apenas por personalidades de requintada sensibilidade poética. Essa compreensão fácil, ainda que diminuída e imperfeita, auxilia a entrada no mundo da poesia aos que dela vivem mais afastados, acabando êstes por serem domnados e exigirem, por fim, um mais alto nível de realização. Não pretendem os JOGRAIS DA BAHIA aristocratizar a sua Arte; move-os o desejo — assim julgamos — de a levarem até ao âmago do povo, ampliando, extraordinariamente, de tal modo, o valor da sua ação cultural.

“Quanto à *montagem verbal*, não é esta a oportunidade para dela falarmos desenvolvidamente. A par de algumas composições realizadas em velhos moldes, escravizando o pormenor a uma conformação geral e monótona, dominaram outras teatralizações que muito nos impressionaram pela forma como revelaram uma talentosa interpretação. Como processos de valorização da palavra, utilizaram os JOGRAIS o jôgo da flutuação tonal em diversos níveis sonoros e, muito especialmente, a valorização qualitativa. Esta merece o nosso aplauso, ainda que nos coloquemos no plano do especialista em matéria de elocução. Contrastes temporais e efeitos de silêncio, provocando ampliações ou esfumadas da representação, só raramente foram utilizados. Gostaríamos de poder destacar esta ou aquela composição e submeter o material selecionado a uma crítica construtiva no concernente à dicção, mas temos de nos limitar, por fôrça das circunstâncias, a afirmar que a “IV JOGRALESCA” nos deixou a melhor impressão, se a considerarmos como um todo e não decompondo-a nas diversas teatralizações que figuraram no seu programa, de nível artístico muito variável.

“Foi uma bela afirmação da gente moça, uma grande lição para todos aquêles professores de literatura que, em vez de estarem presentes, com o seu saber e experiência à disposição dos Novos, se alheiam, incompreensivelmente, do mundo de realizações poéticas que mais vivamente pode ser sentido pela nova geração, pelos homens de amanhã.” (Inédito)

Escritores Paulistas Saudam a Jogralesca

Romancistas, contistas, poetas, críticos, ensaístas, intelectuais de S. Paulo, infra assinados, integrantes da Associação Brasileira de Escritores, da Sociedade Paulista de Escritores ou do Clube de Poesia do Brasil, em cargos diretivos ou como associados;

a) — cientes, através dos jornais “A Tarde” e “O Estado de São Paulo”, da organização, em Salvador, Estado da Bahia, por um grupo de moços, de um conjunto denominado “Jogralescas”, que promove a encenação de poemas de autores brasileiros e estrangeiros, contemporâneos ou não;

b) — inteirados, por intermédio dos programas cumpridos e comentados naqueles órgãos de imprensa, do alto sentido estético que informa a seleção dos poemas de autores que, como Cecília Meireles, Cassiano Ricardo, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, entre outros, representam um patrimônio cultural do país cuja validade já se reconhece extra fronteiras nacionais.

c) — certos, pelo depoimento de representativas inteligências bahianas, da seriedade com que êsses moços das “Jogralescas” se lançam à tarefa tão admirável de dignificação e difusão da cultura literária;

d) — admitindo que empreendimentos dessa natureza produzem bons frutos para o esclarecimento cultural coletivo;

e) — confiantes de que os poderes públicos, as instituições culturais e as autênticas inteligências da Bahia definirão o seu apoio concreto e o seu estímulo às “Jogralescas”;

EXPRESSAM, por esta moção, o seu aplauso às “Jogralescas” e, ao mesmo tempo, fazem-se solidários com êsses moços da Bahia, quando têm ciência de que pessoas e grupos obscurantistas que não representam, em hipótese alguma, a reconhecida e autêntica inteligência bahiana, pretendem impor restrições coercitivas, censuras e obstáculos ao progresso e afirmação de tão belo e honroso empreendimento cultural as “Jogralescas”.

São Paulo, Setembro de 1957.

Firmaram a presente moção, pela ordem de assinaturas:

Adalmir da Cunha Miranda — Ensaísta, Diretor de Cursos do Clube de Poesia do Brasil, do corpo de colaboradores efetivos do

“Suplemento Literário” do “O Estado de S. Paulo”; *Homero Silveira* — Crítico, Diretor de Cursos da Associação Brasileira de Escritores, Secção de São Paulo; *Paulo Dantas* — Romancista, crítico, do Conselho de Redação da “Revista Brasiliense”; *Renata Pallotini* — Poetisa, do Clube de Poesia do Brasil e da Associação Brasileira de Escritores; *Fernando Góes* — Crítico, da diretoria da Associação Brasileira de Escritores, redator literário de “Última Hora”; *Hernani Donato* — Romancista, da Associação Brasileira de Escritores; *Carlos Burlamaqui Kopke* — Crítico e ensaista, Diretor de Intercâmbio do Clube de Poesia do Brasil; *Antonio D’Elia* — Crítico, secretário da Sociedade Paulista de Escritores, Vice-Presidente do Clube de Poesia do Brasil; *Mary Apocalypse* — Contista e jornalista; *José Geraldo Vieira* — Romancista, crítico literário, poeta, crítico de artes plásticas, crítico de letras estrangeiras da “Folha da Manhã”, do conselho consultivo do Clube de Poesia do Brasil; *Paulo Mendes de Almeida* — Poeta e ensaista, colaborador do “Suplemento Literário de “O Estado de S. Paulo”; *Tito Batini* — Romancista, da Associação Brasileira de Escritores; *Ricardo Ramos* — Contista, da Associação Brasileira de Escritores; *Villanova Artigas* — Arquiteto e escritor; *Rolando Roque da Silva* — Poeta, da diretoria da Associação Brasileira de Escritores; *Alfredo Guilherme Galliano* — Poeta e jornalista, da redação paulista de “Para Todos”; *Ronaldo Moreira* — Jornalista; *Marcos Rey* — Romancista; *Braulio Pedroso* — Jornalista; *Edgard Cavalheiro* — Ensaista, colunista literário do “Suplemento Literário” de “O Estado de S. Paulo”, do conselho fiscal da Associação Brasileira de Escritores, autor de biografias de Monteiro Lobato, Fagundes Varela e Federico Garcia Lorca; *José Escobar Farié* — Poeta e ensaista; *Gofredo da Silva Telles Junior* — Catedrático da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e Secretário da Educação e Cultura do Município de São Paulo; *Maria de Lourdes Teixeira* — Romancista, ensaista, da diretoria do Clube de Poesia do Brasil e redatora literária da “Folha da Manhã” e da “Folha da Noite”; *Mário Donato* — Romancista, Presidente da Secção de São Paulo da Associação Brasileira de Escritores; *Ibiapaba Martins* — Romancista e jornalista, da diretoria da Associação Brasileira de Escritores; *Lygia Fagundes Telles* — Romancista e contista, da diretoria da Associação Brasileira de Escritores e do conselho consultivo do Clube de Poesia do Brasil; *Sábato Mogaldi* — Crítico teatral do “Suplemento Literário” de “O Estado de S. Paulo”; *Décio de Almeida Prado* — Crítico teatral e Diretor do “Suplemento Literário” de “O Estado de São Paulo”; *Lourival Gomes Machado* — Ensaista, crítico de artes plásticas do “Suplemento Literário” de “O Estado de São Paulo”; *Cyro Pimentel* — Poeta e Presidente do Clube de Poesia do Brasil.

M A P A

ANO I

Nº 2

Redação:

Ladeira de S. Bento, 24
(A.B.E.S.)

Correspondência:

Rio Amazonas, 6

Diretor

Fernando da Rocha Peres

Orientação gráfica
e vinhetas

Calasans Neto

dez
1957

SUMÁRIO

Crônica — <i>Júlia Conceição</i>	1
Sobre Mário de Andrade, o Poeta — <i>Alberico Motta</i>	3
Os Cinco Dedos — <i>José Turisco</i>	11
Notas Breves e Atuais sobre as Artes Plásticas na Bahia — <i>Wilson Rocha</i>	14
Fernando Pessoa — <i>Carlos Anísio Melhor</i>	16
Aspectos Folclóricos de Manifestação Religiosa na Bahia — <i>Paulo Gil Soares</i>	20
Rio, Zona Norte (Três fragmentos do Roteiro) Di Cavalcanti	26 35
Considerações sobre a Poesia de Guilherme de Almeida — <i>João Carlos Teixeira Gomes</i> ..	36
Soneto — <i>Fernando da Rocha Peres</i>	47
Poeme aos Bois — <i>Florisvaldo Matos</i>	48
Poema da Môça Prêsa na Tôrre Medieval — <i>Frederico José de Souza Castro</i>	50
O Jardim — <i>Renata Pallottini</i> (S. Paulo)	53
Poema — <i>Carlos Pena Filho</i> (Pernambuco) ..	54
Canção do Amor em Setembro — <i>Manoel Lopes</i> (Maranhão)	55
Balada do Vento — <i>Pedro Henrique Leão</i> ...	56
Prólogo de "O homem e o chão" — <i>Y. Fujyama</i> (S. Paulo)	57
Romance de José Lins do Rêgo — <i>Glauber Andrade Rocha</i>	58
Presença de Monteiro Lobato	78
Clube de Poesia do Brasil	80
A Jogralesca	81

Capa:

OMULÛ (desenho de Lênio

Linotipista: Isaac Andrade

Paginador: Oldemar César

Impressor: Otton Oliveira

A direção não se responsabiliza pelos conceitos emitidos em artigos assinados.

*Esta Revista foi composta e
impressa na S. A. ARTES
GRÁFICAS - Ruas Salda-
nha da Gama 15 e 3 de Maio 6
Salvador - Bahia*

Rafiana
brasilgas^{s/a}

Au. Sete, 154 - Tel. 1193

*Ajude a construir
A Casa do Estudante*

ASSOCIAÇÃO
BAHIANA DE
ESTUDANTES
SECUNDÁRIOS

Presidente: Manoel Gomes S. Mateus

**G A L E R I A
O X U M A R Ê**

QUADROS

DIREÇÃO DE
CARLOS EDUARDO

CONSTRUTORA ATLAS LTDA.

ENGENHEIROS RESPONSÁVEIS

Gastão Octávio Pedreira

Julio Wolfovitch

Fernando Pedreira da Silva

Rua Miguel Calmon - Edif. São Paulo - Telefone. 4371

8.º Andar - Salas 805-6-7 - Bahia

Complemento

Revista trimestral de literatura e arte — Publica os autores novos de Minas. Escrevem: — Argemiro Pereira, Ary Xavier, Eloy Silveira Reis, Ezequiel M. Neves, Flávio P. Vieira, Frederico Moraes, Heitor Martins, Ivan Ângelo, João Marschener, L. C. Alves, Maurício Gomes Leite, Mônica Lisboa, Pierre Santos, Silviano Santiago, Teresinha Alves Pereira, Theotônio Junior, Walmiki Villela Guimarães.

Endereço: R. Tamoios, 598 — Belo Horizonte — Minas

6

PARA VEREADOR

Newton Macêdo Campos

O Estudante

na Câmara Municipal

CAFFÉ

CRAVO



MELHOR





SALVADOR

A. B. E. S.

BAHIA