EDITORIAL

mapa em terceiro número, graças ao magnífico reitor edgard santos e ao amigo editor pinto de aguiar. embora sofrendo algumas modificações de ordem interna, esclareça-se que as posições fundamentais estão em mesma base: editar os novos sobretudo, os mais velhos na medida do possível e do justo. complementando: ôlho aberto sôbre o retrocesso cultural na província. cumpre, sobretudo, deixar essa angulação bem enquadrada, uma vez que, lidando na casa por excelência da tradição e do culto ao passado e da robusta mitologia em torno de falsos valores daqui e de outras terras, mapa — que a esta altura terceira já não é mais uma tímida estreiante — mantém, cada vez mais dura, a sua intolerância.

DIRETOR *GLAUBER ROCHA*

FUNDADOR *FERNANDO DA ROCHA PERES*

REDATOR *PAULO GIL SOARES*

C A P A *CALAZANS NETO*

VINHETAS *GENARO DE CARVALHO*

REDAÇÃO *GEL LABATUT*
14 BARRIS

SALVADOR BAHIA 1958

ANISIO MELHOR
JOMARD MONIZ DE BRITO
FLORISVALDO MATTOS
FREDERICO SOUZA CASTRO
LINA GADELHA
JOSÉ CONTREIRAS
ARY MAGALHÃES
RAYMUNDO AMADO
ALBERICO MOTTA
ALDA BRITTO
NEMESIO SALLES
FREDERICO MORAES
SILVA DULTRA

DESENHO

SANTE

COLABORAÇÕES ESPECIAIS

ALEX VIANY
FLAVIO COSTA
JOSÉ PEDREIRA
JAIR GRAMACHO
SYLVIO PINHEIRO
THEON SPANUDIS
WILSON ROCHA

LINOTIPISTA
ANTONIO TEIXEIRA LÔBO

PAGINADOR
CARLOS ROSA DA FONSECA

IMPRESSORES
OTTON DE OLIVEIRA
JOSÉ CELESTINO DOS ANJOS

Do mestre Prof. Sepúlveda Pereira
com os agradecimentos do col.

JOMARD
MONIZ
DE BRITTO

DE POESIA

Sabe-se que *poesia* é um têrmo equívoco, abrigando realidades múltiplas. Para diminuir o choque da pergunta — o que é poesia ? —, torna-se urgente uma claridade inicial.

À *poesia* que Maritain chama de "vivificação de tôdas as artes" (em "Introdução Criadora na Arte e na Poesia"), darei o nome de *poeticidade*. Entretanto, não falarei dela.

O que me preocupa, atualmente, é a poesia como forma literária própria; não a poeticidade que se encontra, necessàriamente, no romance, no conto, na crônica, na novela, na música, na pintura, no cinema, etc.

Agora, já se pode repetir a indagação sôbre "o que é poesia ?", com menos desespêro. O equívoco diminui, embora não desapareça. E, porque êle existe, será possível uma resposta — ou várias.

Afirma-se que poesia é comunicação, mas isto não esclarece muito.

Tôda comunicação propõe certas ambiguidades: pela deficiência no exprimir-se (quando o artista corrompe a sua intuição) ou pelo encontro de uma plenitude. No primeiro caso, o poeta falhou; no outro, realizou-se. Então nos deparamos com o mistério criador, sempre inabarcável por uma

visão limitada e racionalizante. Pelo mistério, que é a poesia, se vem anunciar algo que estava oculto e pediu — em caráter de exigência amorosa — a sua revelação.

Quando a poesia concreta se volta para um comunicar único e puro, sem ambiguidades e mistério, está se tornando um falso problema, porque inexistente.

É preciso *libertar* a palavra; encontrá-la na sua fonte originária: *limpá-la;* dizê-la como se fôsse pela primeira vez.

Jorge de Lima, numa das passagen sda "Invenção de Orfeu", "desejava lavar tudo". Sentiu a missão do poeta.

Se o sustentáculo da poesia é a palavra, esta, por sua vez, se apoia no sêr. Por isso, não se deve esquecer a existência do compromisso poético. A palavra, como relação e aproximação de coisas, não apenas "nomeia", *fixando* o sêr ou enclausurando-o. O desespêro fecundo e criador do poeta consiste em ter *a visão do sêr além da palavra*.

Entenda-se a palavra como tensão, polaridade e estrutura significativa. É um *som* e muito mais do que êle.

A palavra, só aparentemente, é invariável e fixa. Palavra é significado, e, como tal, variando de acôrdo com o seu *compromisso* — entre outras palavras e, sobretudo, em relação ao sêr.

A libertação, desejada pela poesia, consiste em *purificá-la* de sua afetividade convencional, de seu emprêgo rígido e conceitual, do lugar-comum poético — mais insuportável do que todos os outros. Mas isto não significa *isolar* a palavra, como uma realidade autônoma, e sim descobrir novas relações e aproximações. Novos compromissos, desta vez, de ordem poética.

A palavra é o dizer *de ou sôbre algo e para alguém*. Um não pode haver sem o outro: dinamismo poético e revelação do sêr pela poesia.

O dilema do poeta: *dizer e não discursar*. Foi justamente a poesia moderna que veio tomar consciência dêste conflito. Uma conseqüência estéril, dêsse ponto de vista, resulta em que o poeta, com mêdo de discursar, passou a não dizer nada. O *verbo* foi absorvido pelos substantivos adjetivados. Esquecendo-se o verbo, afastou-se o sêr.

E êste sêr não é mais um equívoco, ou uma "complicação" dos filósofos ? Digo, sem responder a pergunta, que o *sêr da poesia está na existencialidade do poeta*. O sentir e pensar poèticamente — condição de tôda poesia — se acham radicados numa *existência poética*.

Estas afirmações, e sobretudo a consciência do que elas significam, vão situar o poeta num campo aberto pelo seu esfôrço criador e pela sua intuição. Tentando fugir de tôdas as facilidades que o "ofício" estanca em face dêle, sente-se desprotegido num "abismo" que o levará ao sêr ou ao nada, ou ao sêr contaminado pelo nada.

Nêsse "campo aberto", onde tudo é misterioso e evidente, o poeta desejará a palavra. E a poesia se fará com tôdas elas.

O adjetivo, por exemplo, será supérfluo, na medida em que o poeta também o fôr.

A poesia é a descoberta da essencialidade das palavras — sua significação primeira, sua beleza inaudita, seu contacto — quase carnal — com o sêr.

O POETA EM FACE DO VÊR E DO OUVIR

É a poesia musicalidade ou visualização ? Ou as duas coisas ?

Um dos objetivos da poesia, atualmente chamada de concreta, é a distribuição das palavras no espaço plástico. As palavras mudando de configuração; diminuíndo, crescendo, cruzando-se. O papel assume a situação de campo dinâmico; não é apenas um registro passivo.

O poeta passa a construir um poema-quadro, esquecendo-se de que *ouvir a palavra* é mais necessário do que *vê-la*. Isto caracteriza a poesia como *dizer*.

Há o perigo de que a visualização da palavra venha limitar a sua fôrça de sugestão musical, dinâmica e temporal.

O paradoxo da poesia concreta se torna manifesto: abandonar a palavra — com o rítmo interior é élan musical — para ir apresentá-la como figura visual. Os elementos gráficos, figurativos ou abstratos, ameaçam suplantar a musicalidade da palavra. O pictórico absorverá o poético.

Enorme contradição da poesia concreta, adquirindo uma representação figurativa. A palavra deixa de ser *verbo, rítmo e significação* para se tornar uma forma visual.

Passa-se a considerar o poema exteriormente "bonito"; uma bela "composição".

O *enigma* da poesia se transfere da poeticidade interior, da fluência interna, da musicalidade implícita, para a sua configuração visual. O poema se transforma em *enigma plástico*.

Mas é fundamental que a poesia se aproxime muito mais da música do que da pintura. A palavra é voz, som, rítmo.

O que vai distinguir a palavra discursiva, prosaica, da palavra poética, é que esta se realiza auditivamente. Também na prosa existe uma necessidade de rítmo, embora não esta exigência poèticamente vocal.

Ser poeta é intuir o sêr pela palavra; é pronunciá-lo.

Se o poeta usa a palavra como *objeto*, que lhe dói ou acaricia, (como uma criação sempre renovada), êle será fiel a uma voz interior, onde se irradia a sua música virtual. Por isto, a distribuição das palavras no espaço plástico, a que já aludimos —, será lícita na medida em que se realiza esta musicalidade intuitiva e profunda.

O poeta de hoje, sentindo-se atraído pelo espetáculo visual, — criando no papel como o pintor na tela —, inicia uma *fragmentação* da palavra. E, na razão em que desagrega a palavra, está destruindo o poético.

Perdeu-se, talvez, a noção de *unidade interior* da palavra.

EM DEFESA DA POESIA INEXATA

Nunca existiu a poesia solucionada, objetiva, como nunca houve um poeta completamente revelado ou descoberto.

Pode a poesia ser concreta ? Sim, contanto que o mistério poético seja o que de mais concreto nela existir.

A poesia não tem a deficiência das coisas exatas. É um sempre mais, um além de, uma passagem do transitório ao permanente.

A sua inexatidão revela plenitude.

Entretanto, a pergunta continúa: pode a poesia ser concreta ?

Em si mesma, a expressão — *poesia concreta* — não representa nenhum contra-sentido. Tem o caráter de um *desafio* a tôda mistificação poética, pseudo-sentimental ou simplesmente generalizada.

Nêste caso, a poesia concreta equivaleria a uma tomada de consciência dos valores poéticos; sem querer, entretanto, *desmisterializá-los* — o que significaria colocá-los no plano anti-poético da indiferença e da exatidão.

Um poeta concreto, sem perder os vínculos à essência da poesia. Assumindo a sua historicidade e o seu destino ao sêr. Sòmente assim, a sua poesia será *atual* e, ao mesmo tempo, *transcendente*. Sem a pretensão de lançar-se no domínio da universalidade, através de uma forma de *esperanto* poético: algo híbrido e superficial, desenraizado e sem consistência.

O poeta concreto será consciente de que o seu *hoje* se relaciona com o *ôntem*, projetando-se no *amanhã*. Seu tempo único, portanto, há de ser inexato, cronològicamente.

E só haverá um problema, aliás inesgotável: é o da descoberta do poético — a sua caracterização, a sua definição, o seu *quid*. O restante sendo uma questão de adjetivo; às vêzes, necessária, mas quase sempre redundante.

O poeta concreto estará dominado, com a sua lucidez intuitiva, pela indagação sôbre *o que é poesia*.

Detendo-se na palavra, talvez faça dela um jôgo superficial ou tenha uma visão simplesmente plástica.

Mas a palavra concretamente poética é a que revela o sêr da poesia. O *compromisso poético* fará da palavra uma relação, não um corpo fechado; um mistério (sei que o vocábulo está gasto), não um esquema ou mera configuração.

É urgente esclarecer que, pelo *compromisso poético*, negamos tôda *forma poética comprometida* — com a política, ou a religião, ou mesmo qualquer "acontecimento".

Meditando, o verdadeiro poeta *não faz filosofia*, embora, seja um filósofo intuitivamente.

Sendo concreto, manterá — lúcido — a inexatidão do *sêr poético*.

O POETA CONSTRUTOR

Se o pintor cubista — Braque ou Picasso — deseja construir o *quadro-objeto*, com suas leis próprias e seu tema único, no poeta moderno existe

semelhante anseio. Descobrirá a palavra como *material poético:* cimento, terra, andaimes. O poema será uma construção.

Procurando despojar a poesia de tudo que seja meramente acidental, o poeta está ameaçado de fazer uma construção despersonalizada; que se apresente como forma exterior inédita, mas sem interioridade.

O poeta se torna impessoal — e deixa de existir. A poesia universaliza-se de modo abstrato e anônimo.

O poeta realmente concreto não esquecerá que a poesia deve emergir de seu núcleo pessoal, de sua emoção profunda, de sua "intuição criadora". Negará as emoções de superfície e as intuições periféricas. Entretanto, será um poeta vivo e pessoal; *construirá de dentro,* por uma necessidade intuitiva.

O mêdo em relação ao "compromisso poético" indicará fragilidade e anemia. Receio de afirmar-se.

Quanto mais poético, mais revelador. O que revelará o poeta ?

Construindo o poema, estará incorporado ao sêr, em busca dêle, procurando o que já lhe foi dado. O poema será um dos lugares de habitação do sêr: tema que Heidegger tão bem aprofundou.

Em vista disso, a palavra é também sêr, voz significativa e musical. Para o poeta, um vocábulo há de ser tão insubstituível quanto uma "nota", para o músico.

A poesia concreta se projetará na meta-lógica, no trans-racional, no supra-inteligível. Nêsses planos se afirmará o sêr poético — que é tudo, menos pura irracionalidade,

Exige-se, portanto, do ato de poetizar, uma *consistência no dizer.* É quando se relega a poesia de circunstância ao plano infra-poético.

Surgirá, então, o problema do sêr poético em suas *gradações.* Junta-se à pergunta sôbre *"o que é poesia ?"*, uma outra: qual o seu plano, o seu grau, a sua condição ?

A poesia concreta não desconhecerá as variações do poético: a indagação acêrca do *sêr* vai sempre junta com a do *valer.*

Tôda construção poética *valerá* na medida em que nela se existencializa o sêr da poesia. O poema se constrói enquanto *sêr valioso.*

RETÔRNO À IMAGEM

No poema-construído, teme-se a "imagem" como elemento dispersivo ou, talvez, impreciso. Ainda predomina a ilusão da poesia exata, sem mistério, sem "pessoalidade".

Entretanto, a poesia, quanto mais concreta, *ouvirá na imagem* uma reabilitação da fluência poética.

Pela imagem, a palavra deixa de ser mineral e se torna um sêr em potência, latente e vivo. A palavra nasce com o poema: nêle, para êle e além dêle.

As vozes da poesia são necessàriamente rítmicas. E, através da imagem, êste fluir se existencializa.

O poematizar é uma forma temporal: e o poema se apresenta em devenir. Tudo isso é muito claro na razão — ou trans-razão — que se habita ou se convive com o mistério.

A imagem é, antes de tudo ,uma apreensão do rítmo poético. Embora não seja a única. Comparem-se, por exemplo, as imagens do "Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin" com as de "O Cão Sem Plumas". Por elas se revelam duas poéticas, dois rítmos, duas emoções, duas intuições.

E, ainda a imagem, faz da palavra um sêr em movimento, sem contudo fragmentá-la na pura mutabilidade.

A palavra "espêsso", no final de "O Cão Sem Plumas", é sempre *única*, mas não *idêntica*. Cada repetição, por meio de imagens, é um novo nascimento, um re-nascer, um re-descobrir-se, um re-surgir. Pode-se afirmar que a palavra cresce através do poema. As imagens afastam tôda monotonia e existencializam o rítmo.

Na imagem ,o compromisso poético se origina e adquire consistência.

Observe-se, a respeito, o que João Cabral de Melo Neto consegue realizar com as palavras *flor* e *fezes*, em "Antiode" (Contra a poesia dita profunda):

D

"Poesia, não será êste
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor ! (Te escrevo:

flor ! Não uma
flor, *nem aquela*
flor-virtude — em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo,
o salto fora do sono
quando o seu tecido

se rompe. É uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flôres."

E

"Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

contando com suas
breves. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais, tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais".

Por cada imagem, realiza-se uma "metamorfose" da palavra. O poema se torna compacto, mas não rígido; contido e fluente; exato como forma e inexato como segrêdo intuitivo. Tudo isso pela imagem.

IMAGEM E REALIDADE POÉTICA

A imagem não sòmente apreende a intuição poética enquanto fluência e ritmo originário, como também cria uma realidade nova, emergindo da necessidade e do supérfluo. (Supérfluo ao se encarar o homem como sêr prático; necessidade ao se vêr nêle um sêr criador).

O que se compreende na expressão de o real-poético?

Se a posia não se classifica entre as realidades imediatas, urgentemente cotidianas, nem por isso devemos encará-la como um *intervalo* na vida humana

A realidade poética existe, da mesma forma que o homem: sem uma definição exata. Uma realidade que se amplia, cada vez que tentamos dominá-la. Por isto se torna mais real.

A sua compreensão se reveste de luminosidade, através das imagens, das palavras relacionadas e do compromisso poético.

E o que é a imagem? — Ao mesmo tempo, *símbolo e concretude*. Como símbolo as palavras vão indicar uma referência ao sêr, uma aproximação, uma espécie de gesto que necessita transcender-se.

Ao se dizer que a imagem é também *concretude*, afirma-se a sua ligação mais ireta — eu já disse quase carnal — com o sêr.

Por conseuinte, a imagem apresenta, não uma contradição ou um equívoco, masum *conflito fecundo* entre o *símbolo e a concretude*. Dêste conflito, a relidade poética é gerada; os segrêdos da poesia frutificam por meio dêle

Daí conclir-se que a imagem é sempre *totalizante*, como a poesia que ela faz nascer.

Pela imagm se reabilita a poeticidade dos atos convencionalmente *censurados*, oumesmo dos fatos mais vulgares. No desejo de ser explícito, citarei o "Soeto de Intimidade", de Vinicius de Moraes:

"Nas tardes da fazenda há muito azul de mais.
Eu saio às vêzes, sigo pelo pasto, agora
Mastigando um capim, o peito nu de fora
No pijama irreal de há três anos atrás.

Desço o rio no vau dos pequenos canais
Para ir beber na fonte a água fria e sonora
E se encontro no mato o rubro de uma amora
Vou cuspindo-lhe o sangue em tôrno dos currais.

Fico ali respirando o cheiro bom do estrume
Entre as vacas e os bois que me olham sem ciúme
E quando por acaso uma mijada ferve

Seguida de um olhar não sem malícia e verve
Nós todos, animais, sem comoção nenhuma
Mijamos em comum numa festa de espuma".

Observe-se que as primeiras imagens têm um caráter mais descritivo, mais prêso ao cotidiano, ao passo que as imagens dos dois últmos versos se acham melhor transformadas — como símbolo e concretude e, por esta razão, são mais poéticas.

O SILÊNCIO NA POESIA

No plano da realidade poética desaparece a separação — que predomina no mundo cientificista ou tecnificado — entre as coisas da natureza e a liberdade humanamente criadora.

Carlos Drummond de Andrade teve a intuição disto, na "Procura da poesia":

"A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto".

No mundo normalmente separado, o silêncio é percebido omo ausência, quando não se mostra ignorado de modo total. Entretanto a realidade poética se fecunda pelo silêncio. E o poema se faz no silncio, *com êle* e *talvez para êle*.

"Penetra surdamente no reino das palavras".
"Convive com teus poemas, antes de escrevê-los".

Esta *convivência*, intuida por Carlos Drummond de Andrade, é principalmente silenciosa.

Porém o silêncio não é apenas a condição do poematizar do ato criador em si mesmo. Porque a poesia traz um silêncio interio e estrutural.

O que é a vírgula, senão o mais breve silêncio ?

No cantar poèticamente, a pausa é, antes de tudo, significtiva. Silenciar, no mundo da poesia, não exprime um estar-ausente, ou reclus, ou concluído.

Se a palavra poética é *voz, fala* e *pronúncia*, igualmente o *calar* faz parte dela. Silenciando, o poeta concluirá ou continuará, pois nada em poesia é fixo.

No silêncio, o poeta vai descobrir que a palavra

"tem mil faces secretas sob a face neutra".

Diria mesmo que, pelo silêncio, se foge de tôda fácil dramatização da poesia. É como se o poema — na sua pureza estética — exigisse a voz branda e o gesto contido.

Mesmo um "Canto" — o que Drummond fêz para Charlie Chaplin — adquire novas dimensões, através das pausas que nêle possam ser reveladas.

A poesia se torna muito mais dramática, quando não se procura "explorar" a sua dramaticidade. O silêncio é, por isto, essencial.

A RAZÃO POÉTICA

Esta aproximação com a realidade poética, por meio da imagem envolvida no silêncio, é racional ? Intuitiva ? Irracional ?

Depois de se respirar por muito tempo uma atmosfera de racionalismo e de positivismo científico, surgiu uma fase de irracionalismo, tão necessária quanto atualmente superável.

A palavra *razão*, ainda hoje, desperta o pavor de um pensamento hegeliano, ou um rigor estritamente lógico. Dêste ponto de vista, a poesia tem que ser irracional, sempre além dos limites de uma *razão pura*.

Criou-se, ao que parece, um "preconceito" em tôrno do racional. Razão indicando uma antítese da vida.

Haverá, de fato, esta oposição, como se o homem fôsse um sêr dividido? Será o racional inteiramente contrário ao poético ? Unamuno não hesitaria em responder afirmativamente. Mas Ortega y Gasset pôde falar de uma "razão vital".

Dando-se mais um passo, é possível conceber uma *razão poética*, em harmonia com os elementos intuitivos e alógicos que a poesia faz eclodir.

Citando, por necessidade de confirmação, três pensamentos de Jaspers — filósofo contemporâneo que não poderá ser acusado de "místico", em sentido pejorativo — ver-se-á como a razão não se acha muito distante da poesia.

"É porque ela — (a razão) — não deve nada esquecer, nada negligenciar, nada excluir. Em si, ela é disponibilidade infinita" (pág. 38).

"A razão se interessa por tudo o que é, por tudo que merece pois se exprimir; ela queria conservá-lo e lhe conferir um valor" (pág. 39).

"A razão é semelhante à revelação de um mistério constantemente accessível a cada um (pág. 80); ("Raison e Déraison de notre temps", de Karl Jaspers, em trad. francêsa).

Quando o filósofo exprime a razão como "disponibilidade infinita", sente-se a proximidade, quase instantânea, da poesia. Haverá melhor definição para ela, do que a contida na expressão ?

Vê-se, também, que a razão não pretende anular o mistério. *Razão* é principalmente *revelação*. E o que é a poesia, mais do que isso ?

Nem a expressão nem a emoção poética se esgotam através de uma análise puramente lógica ou "racionalizante". Porém não se deve concluir encerrando ou disfarçando o problema — que a poesia seja irracional.

Não apenas existem a razão lógica, ou a puramente crítica, ou a viatlizante.

Para a poesia ,a razão poética: que procura *compreender* o fenômeno poético, aproximando-se cada vez mais dêle, fazendo descrições, intuíndo sôbre êle.

Se a poesia fôsse irracionalista, dela teríamos sòmente "vivências" e emoções indizíveis. Entretanto, pela razão poética nos sentimos próximos e, ao mesmo tempo, falamos sôbre a imagem, a criação de uma nova realidade, o silêncio, e tôda uma intensa problemática.

A razão poética é, sobretudo, intensiva.

POESIA E VIVÊNCIA

Antes de pertencer ao leitor ou ao crítico, a razão poética deve ser algo imanente e substancial ao poeta. De outro modo, não se pode compreender a poesia moderna. Sobretudo porque a razão poética não contradiz a "intuição criadora".

Tendo consciência dela, o poeta vai situar-se na interrelação das suas vivências com as expressões formais que lhe surgem. E, de um ponto de vista esquemático, a poesia se apresentaria como a união entre o subjetivo (da vivência) e o objetivo (da forma). O esquema é verdadeiro pela metade, parcialmente.

A partir do poeta, nem tôda vivência é poemática. Sòmente a razão poética distinguirá entre os "sentimentos — raiz" (Fernando Pessoa), verdadeiramente fecundos. Por isso, a razão poética possui êste caráter de exigência, de lucidez e totalidade.

Agora: tôda vivência do poeta poderá ser *transformada* em poesia, contanto que êle crie novos "compromissos", novas relações entre palavras, determinando a passagem do superficial para o profundo, dos sentimentos exteriores para os "sentimentos-raiz".

Entretanto, vivência é uma palavra tão ampla que chega a ser confusa e ambígua. Há, antes de tudo, vivências, participações do sujeito no mundo. É, em vista disso, uma noção plural; singular e ao mesmo tempo universal.

O poeta se compromete poèticamente com o mundo. Êste comprometer-se é vivencial, e o poèticamente significa amorosamente.

Mas não é preciso que o poeta vivencie diretamente o mundo: agindo sôbre êle e sofrendo as suas consequências. A sua vivência poderá ser *por simpatia,* sem que deixe de possuir intensidade.

Êste simpatizar se une ao amorosamente do compromisso poético. É por êle que o poeta vive o poema — ou melhor, *convive,* com êle.

Esta "simpatia" ilumina e também é iluminada pela razão poética. No poema existe a totalidade, como igualmente no poeta.

E a poesia *desvivenciada ?* A poesia pura ? A forma desumanizada ? A poesia transcendental ?

Mesmo como experiência de forma pura, a poesia tem que ser *experimentada* e vivenciada. Se o poeta deseja ocultar-se como "individualidade", entretanto permanecerá o seu núcleo criador, o poemático de sua poesia.

O transcendental da poesia consiste na sua mais profunda singularidade e a exigência formal é criada pelo poeta para atender ao poema.

DOIS POETAS COMO EXEMPLO

A razão poética mostra duas faces, que podem estar distanciadas ou, unidas radicalmente. Numa delas, o poeta adquire *consciência de si próprio,* da sua natureza intransferível e única: é o caso de Fernando Pessoa. Na outra face, encontra-se a real *tomada de consciência do valor poético em si mesmo*: — a posição de João Cabral de Melo Neto.

Em Fernando Pessoa (como Álvaro de Campos), a poesia é assumida como reflexão:

"Às vêzes tenho idéias felizes,
Idéias sùbitamente felizes, em idéias
E nas palavras em que naturalmente se despegam...

Depois de escrever, leio...
Porque escrevi isto ?
Onde fui buscar isto ?
De onde me veio isto ? Isto é melhor do que eu...
Seremos nós nêste mundo apenas canetas com tinta
Com quem alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos ?..."

Não se pode, entretanto, generalizar e dizer que a poesia de Fernando Pessoa seja puramente reflexiva. Mas a sua tendência é bem marcante nesta direção. Daí incluir, nos seus poemas, interrupções como esta:

"Êstes versos estão fora do meu ritmo
Eu também estou fora do meu ritmo".

Nesta observação, que foi colocada entre parêntese, nota-se uma reflexão prosaica, onde o valor poético se subordina à sutil consciência que o poeta teve de si mesmo.

Em Fernando Pessoa, os elementos vitais contaminam a expressão poética. Existe uma intencionalidade visível, resultante da conscienciali-zação assumida pelo poeta.

"Eu nunca achei que a vida é bastante.
Faltar-me-á sempre qualquer coisa,
Sobrar-me-á sempre do que desejar,
Como um palco deserto".

E esta intencionalidade — mais "crítica" do que "poética" — vem prejudicar o poema.

Ao contrário do poeta português, João Cabral de Melo Neto possui a razão do valor poético em si mesmo. Exemplos: "Psicologia da Composição", "Uma Faca Só Lâmina" e "O Rio".

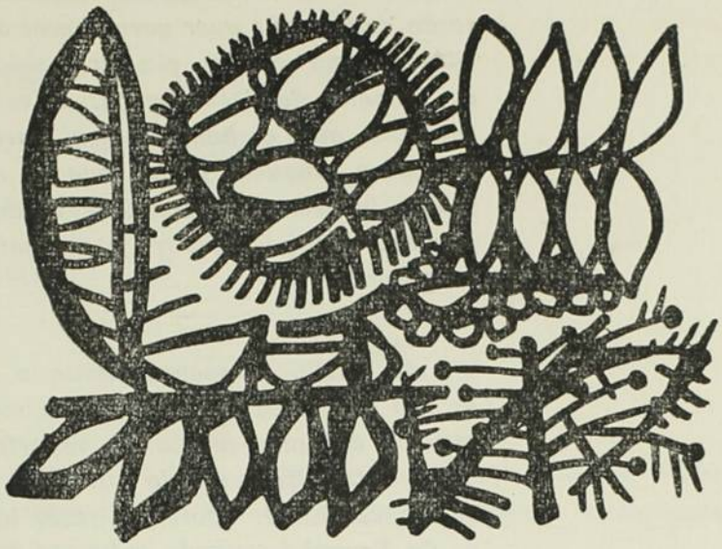
Esta consciência da poesia como "compromisso entre palavras", levou João Cabral de Melo Neto a uma certa uniformidade de expressão.

Se a verdadeira unidade transparece através de formas múltiplas, a uniformidade limita o poeta.

Sendo Fernando Pessôa mais criador, em multiplicidade de formas e vivências, João Cabral será mais exato poèticamente, embora uniforme.

Comparando dois poetas, o sêr da poesia se apresenta bem próximo e tão distante; já pressentido e em caminho de realização; atingido, mas não abarcado.

CARLOS
ANISIO
MELHOR



FRAGMENTOS DE NARCISO

ponho a questão:

é inútil indagar. o que está em torno é o silêncio da impossibilidade. poderia viver prisioneiro: teria tudo mas sempre estaria carente. se mesmo tivesse tudo, até a inconsciência i. é. se até ignorasse do que preciso seria do mesmo modo mutilado: não atinaria o fato do que me estava a faltar: mas onde haveria o braço o movimento, o gesto: deveria havê-lo.

falo de poesia: era preciso que me esclarecesse.

uma carta:

il fault être solitaire. nesta suave descida me ponho pensando em la charmette, o retiro espiritual de Rous-

seau, e compreendo que os românticos são os que tem razão. tudo o que quer permanecer deve ser construído no silêncio e na solidão. piu sarae solo piu sarae tu, diziam os homens da Renascença: o estar-se só é o único caminho que o homem tem para encontrar-se a si mesmo e ninguem julgue que se conhece por entre os ruídos inúteis da mocidade. esperar não é tardar-se: por enquanto é estudar: é presentemente minha única ocupação.

ela partiu inesperadamente e extinguindo-se a luz de sua presença, me sinto ainda mais só. os crepúsculos através de uma janela de repartição pública me dão uma tristeza de que tudo é inútil e a beleza não consola. os crepúsculos de agora me fazer lembrar, por contrário, os da Espanha, quando a luz da tarde, suave regava as violetas da varanda e eu lia os clássicos antigos: isto foi há muito tempo.

história — a compreensão mais ampla de nossa situação no espaço e no tempo. o saber de que (elo) somos na continuidade da história i. é. do nosso sêr mais amplo. reconhecimento do antigo nosso a que estamos vinculados (estamos) ao presente que hoje somos (somos).

extremos fitam-se extremos
eu olhos olhos tú
comunicação
olhos apenas olhos
negros negros
frente a frente
olhos olhos
olho olhas
inútil

na praia:

azul
tão sòmente espaço
convertido em
azul

creio que fazes anos hoje: o tempo escorre úmido
na distância em que te encontras: os olhos conturbados
não lograram corrompê-lo.
antes havia

nós tinhamos unidas tão a gosto de entrelaçar-se
as nossas mãos e nos ofereciamos crepúsculos e tardes
e tardas tanto em vir receber-te
agora longe

agora o teu corpo em mim o teu corpo geleia
transparente translucida geleia não suporta a mais
humilde resistência.

e não há endereço nas ruas do tempo.

não consigo lembrar-me. o paraíso ignorado da infância. lembro-me s. d. Altamira: resta a sonoridade dêste nome: alta mira e um episódio tão simples, íntimo, que tem que ficar sòmente comigo. não chegou a ser um episódio: ficou tìmidamente no comêço, penso: ela deveria ser morena. ela ficava demorando na janela e o seu rosto na janela, as vozes no interior da casa: existirá ainda a casa ? as casas são as últimas coisas que morrem. bem poderia estar ainda na janela me esperando.

colagem —

Podemos

(não importa

que o império do mêdo)

Vassouras, palavras e delas

livrar-se.

Das mais conscientes o renegue

TEMPO

Se abstém de entrar no pântano

no cabaré

TEMPO

MOVIMENTO da escultura

o Anjo Azul:

pessôas sentadas, a música, bebem
falam,

o azul que compôs as minhas manhãs — lençóis, brancos devorados pelo sangue — veio tão humanamente que meus pés se romperam de ternura — de ternura demos as mãos e ficamos parados e andamos pelas ruínas amarelas: era o passado.

no princípio era o rio: as águas barrentas escorrendo pelas margens onde arbuste e verde. do lado de lá ficavam os montes — e o seu mistério, longe — parados, os montes. e o ninguem nunca ter ido lá, era habitado pelas possíveis aventuras com que tecia as minhas horas. teria uma certa idade em quando os meninos ficam na janela olhando as águas moverem-se e sonhando atravessar o rio e ir até-lá, aos montes. as águas

barrentas intumesciam-se as vêzes, eram prêsas de um furor: paus, árvores, boi boiando, gente morta boiando, malas: não havia sentido nenhum de tragédia, então, era uma festa: as águas cresciam para eu ficar emocionado.

também na minha infância houve um rio diluvial e montes cujo o enigma é agora muito tarde.

defronte uma criança joga bola. tenho inveja e doi-me não ter sido sadio e puro. de ter vivido no papel impresso.

para os concretistas, uma citação de Francis Bacon:

"e tudo depende de nunca perdermos de vista os fatos da natureza e dêsse modo recebermos com tôda a simplicidade as suas imagens tais como são."

Homero ensina-me que o valor do homem consiste em não temer o destino. não fazer que a coragem dependa nem da fôrça nem da fraqueza. proceder como os deuses e imitando-os, desafiá-los. por acaso não somos nós descendentes do valoroso Prometeu ?

a leitura e os estudos excessivos limitam a capacidade de criação. perde-se a expontaneidade no rigor científico. a originalidade se torna cada vez mais difícil à mente acostumada no pensamento gratuito. raros são os poetas verdadeiramente eruditos: foi o que estragou Leopardi e impossibilitou Renan, poeta êle, de escrever poesia. Camões e mais poetas de Renascença, exceções. Também Goethe. quem lê as pesadas descrições de Humbolt, quase que escritas em latim, tanto que cita gêneros e espécies de plantas e depois leu, com sentimento poético, as observações de Fabre, percebe num choque, a diferença entre um artista e um cientista. algumas vêzes os dois se encontram em boa paz num só homem, como em Goethe. mas isto é muito raro.

o suicídio é apenas um gesto.

o olhar esculpia formas percorria várias direções e depois se fixava num rosto, ainda que de outro, era a sua própria expressão. êsse olhar, o criado, era mais penetrante, tinha a coragem da matéria insensível para vêr. por causa disso me punha mal. implacável na luz de sua pureza. o pintor ficara do lado de cá, humano, com sua ternura de artista e sua dissimulação de homem.

conversamos êle, eu e o outro sôbre coisas longínquas: adolescência: as mangueiras do ginásio e os sonhos precóces. falamos do futuro cheios de humildade e apreensão. ouvimos Wagner: Lohengrin; despedimo-nos e creio que ambos compreendemos que hoje somos a sombra do que fomos.

a 5ª jogralesca por fim encenada. os preparativos: o cenógrafo com as mãos tocadas por uma habilidade divina, criava os exteriores de um mundo fictício onde nossas vidas se desdobrariam pelo poder dramático. os diretores procuravam esculpir as personagens na própria matéria humana: iam extraindo de nossas reservas: palavras, gestos, atitudes que compunham um outro ser dos muitos que habitam conosco. e êle se ia libertando e por fim nos dominava. já não éramos livres; estávamos submetidos demoniacamente à sua vontade.

Charles Morgan. — Sparkenbroke. Temas principais: o amor, a poesia, a morte. para Charles Morgan o êxtase da criação, o êxtase do amor, o êxtase da morte são três aspectos diferentes de um único êxtase. todos êles acham-se reunidos numa só forma na transcendência .

1) Piers é, apesar de tudo e sobretudo, um místico. situa-se dentro da linha dos grandes místicos Santa Teresa e São João da Cruz. seu welttanshaung é tôda a tradição filosófica que vai de Platão a Bergson.

2) o livro tem duas estruturas: a intriga do romance, superficial, satisfaz a êste quase extinto tipo de mulher romântica. outra coisa é a intencionalidade

do livro. o homem que se propõe morrer (pois a morte é uma resolução) adquire em vida o verdadeiro conhecimento da existência e o seu verdadeiro sentido. diferente do que o daquêles que estão implicados nos planos da temporalidade. o livro se fundamenta no conhecimento experimental da morte pelo êxtase e as conseqüências que êste conhecimento assume nas esferas do amor e da arte.

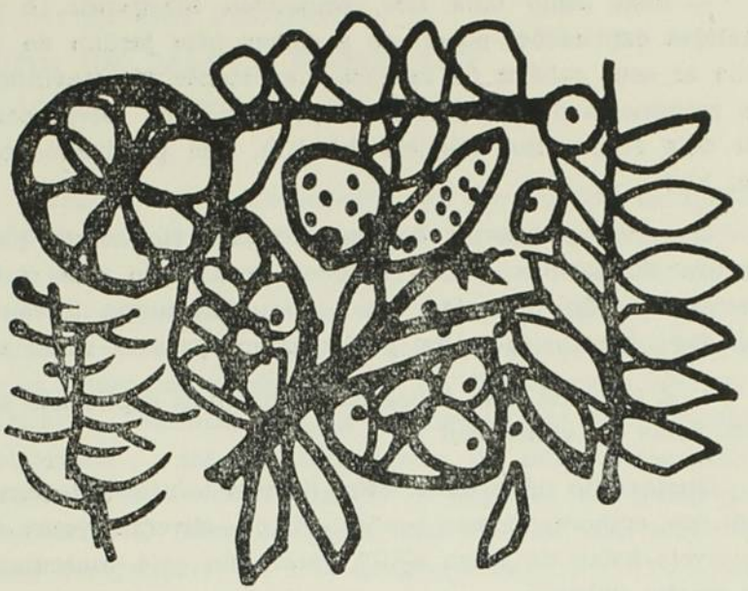
3) George é a representação do mundo oposto ao do Lord Sparkenbroke, mas ambos são iguais em sua dignidade. é um mundo de segurança, da afirmação da vida na própria vida.

4) Mary é o princípio feminino: a sensibilidade, vive distendida entre dois polos: por um lado a atração abissal que lhe exerce Piers, o fascínio de fôrças desconhecidas, a conjugação de dois instintos básicos à espécie. por outro lado em George ela procura o equilíbrio pela razão, sente a necessidade de confiar-se a um mundo que ela possa explicar.

a infância é o paraiso perdido de que fomos expulsos pelo conhecimento do mal.

o caminho de retorno a infância é a santidade. envelhecemos a medida que pecamos.

JOSÉ
PEDREIRA



O AMOR NA RODA GIGANTE

Gustavinho vai apressado. Muito mais apressado que o crepúsculo que derrama sombras titubeantes sôbre a cidade. Vai assim, meio às tontas, um passo lá outro cá, naquela sua maneira descuidada e juvenil de movimentar as pernas.

Gustavinho menino terrível, que se masturba com requintes inconfessáveis, lê Sartre e Cocteau, filou aula de física pra fumar o cigarro de maconha, anda sempre buscando aventura. Há mais ou menos umas duas horas antes, Margarida, a fabulosamente bela e cerebral Margarida, lhe dissera com aquêle seu jeito confidencial e misterioso de contar cousas:

— Eu conheço uma menina de sessenta anos, tão linda... tomamos sorvête domingo passado e fomos ao cinema; vamos nos tornar bôas amigas, gostamos dos mesmos rapazes — é pena — que ela é uma concorrente muito séria.

— Uma menina de sessenta anos ? quase gritara Gustavinho.

— Bela como uma flor, respondeu Margarida, e sem dar tempo a maiores explicações pusera-se a correr pelo jardim do colégio, espalhando pelo ar seus cabêlos de medusa adolescente. Gustavinho sucumbia sempre às reticências de Margarida. Depois da aula, talvez conseguisse mais um ou dois fragmentos daquela história, que possìvelmente não passava de um biefe.

Quando novamente se encontraram, êle sorriu para ela com uma doçura dissolvente e não abordou o assunto que o interessava tanto. Margarida, tão sutil, tão cruel, desandou numa torrente de comentários mordazes a respeito de um professor que passava rimel ao redor dos olhos.

— A tinta dá uma expressão ainda mais suplicante àquelas duas horríveis bolas de vidro azul...

Gustavinho nada disse, afim de não tonificar a conversa que morreria sem éco, embora pudesse contar como — diversas vezes — notara as "duas horríveis bolas de vidro azul" passeando pela musculatura do seu corpo de macho imberbe.

— A menina de sessenta anos... alvitrou tìmidamente.

— Que bom que houvesse me lembrado; tenho que telefonar para ela e marcarmos um passeio... (Gustavinho odiava aquela ingenuidade fingida e má da amiga).

— Onde ela mora ? Gustavinho quase suplicava.

— Que galante você me sai ! Sòmente porque falei numa nova amiga que arranjei e você começa a imaginar possibilidades...

Chovera ligeiramente e pelos fios elétricos gôtas translucidas mantinham-se penduradas numa fileira interminável, como a dentadura de um imenso dragão de cristal.

Gustavinho nada disse e se abrigou num silêncio ansioso. Margarida deu uma gargalhada de prazer e ajuntou:

— Cuidado, Toy é um perfeito monstro de imbecilidade e encanto, mas não se esqueça que ela tem mais de quarenta anos de experiência do que eu.

Gustavinho sabia que não poderia arrancar outro detalhe da amiga. Margarida era assim: odiosamente mais inteligente do que êle, misturando sempre o irreal com o quotidiano e fabricando de banalidades — para sí mesma e para os amigos — romances de mistério. E para a profunda mortificação de Gustavinho, ela sempre o deixava absolutamente às escuras. Agora abandonava-o alí, no meio da praça, e juntava-se a um alegre bando de meninas e rapazes que a acolhiam com as habituais manifestações de amenidades e cortezias. Como Gustavinho seguisse cabisbaixo, com aquêle seu fingido ar de quem anda divorciado das atividades do mundo, ela lhe atirara da distância uma bola de papel amassado. Lá dentro, um enderêço:

TOY, A MENINA PRODÍGIO HABITA UM PALÁCIO ENCANTADO NA RUA DA PACIÊNCIA, N.º 13.

Gustavinho vai apressado. E o crepúsculo vai desenhando silhuetas complicadas pelo chão da cidade antiga. Parou um instante para comprar numa sorveteria uma barra de chocolate gelado. Vai em busca da casa n.º 13 na rua da paciência e mastiga o chocolate com raiva. Quase esbarra numa mulher gorducha que puxava um menino de uns seis anos pelo braço. O menino olhou para Gustavinho, pôs metade da língua para fóra da bôca e começou a gritar: — Mamãe, eu quero chocolate, me dá chocolate mamãe, eu quero chocolate... até que um tapona da mulher gorducha fê-lo calar-se. Gustavinho atravessou ruas, virou esquinas e finalmente chegou à rua da Paciência. O número 13 era uma casa de dois andares no estilo gostosamente irresponsável de fins do século dezenove. Dir-se-ia que ninguém habitava ali, não fôsse o do-re-mi-fa-sol-sol-fa-mi-re-do que alguém repetia indefinidamente num piano lá dentro. As janelas fechadas, a porta também e uma cariatide por cima, muito ao gôsto "art-nouveau", sorrindo num riso vazio e eterno, enquanto suportava nos ombros um atravancado de ornamentos.

(Margarida, Margarida, adorável raposa mentirosa, com suas lindas meninas de sessenta anos, pensava Gustavinho).

Choveu uma chuva fina e o vento espalhou pelo ar rajadas de água em grãos. Nuvens delgadas e vermelhas caminhavam como serpentes enormes pelo céu escuro. Um homem baixo, com um guarda sol exageradamente grande para o seu tamanho, caminhava apressado e parecia um bezouro gigante na rua úmida.

Gustavinho abrigara-se à entrada de uma casa justamente em frente da de número 13. Também uma mulher protejera-se ali da chuva. Mal podia distinguí-la, apenas via nìtidamente a grande saia branca e a jaqueta vermelha. Sim, os cabêlos eram louros — quiçá tinturados — era bem jovem a mulher ao lado de Gustavinho, que fugira da chuva que açoitada pelo vento barrufava-lhe a saia. Alguém acendeu uma luz no corredor daquela casa e uma voz irritada gritou talvez para o segundo andar: — Joel, Joel, desça... tá na hora... A jovem olhou para Gustavinho e sorriu. Êle sorriu também e nêsse instante a chuva passou. A menina jogou arrogantemente os cabêlos para trás e perguntou:

— Que horas você tem, meu anjo?

(Ai Gustavinho, menino terrível, que se masturba diante do retrato de Juliette Greco, veja só o que vai lhe acontecer por vagabundear sua ingênua curiosidade pela rua da Paciência, na hora das bruxas).

— Seis horas, disse êle.

— Que bom, a chuva passou e hoje eu irei me divertir na roda-gigante... comentou ela, mais para sí, do que para Gustavinho.

Então, voltando ligeiramente o rosto em direção ao dêle, convidou-o sem preâmbulos, diretamente:

— Gostaria de ir comigo ?

— Creio que sim, respondeu êle perplexo.

— Me espere aqui às oito, disse ela e estendeu a mão que Gustavinho apertou com um embaraço hesitante. Estava tão atônito que a deixou ainda no gesto de descer o degráu e saíu em disparada rua afora. Gustavinho jamais passara por situação semelhante e sentia-se embriagado dêsse sentimento de virilidade tão agradável a qualquer adolescente quando atingido pelo interêsse feminino. Mal se distanciara uns dez metros, ouvira um riso cacarejado e a voz que o prevenia com sarcasmo: — não se esqueça de pedir permissão à mamãe...

* * *

Gustavinho olha o relógio de pulso, vê o ponteiro que assinala quinze minutos para as oito e espera: "Virá ela sòzinha", imagina êle. Um cão ladra detrás das grades de um jardim próximo. As estrêlas, como se houvessem sido lavadas pela chuva recente, brilham como ouro polido. A esplêndida noite de verão lhe dá um sentimento de profundo alívio e uma sensação de que o dia havia acontecido há muito tempo atrás. Lembrou-se da saia branca que a menina usava no momento do encontro e como sentira vontade de acariciar a jaqueta vermelha que parecera de camurça. Agora ela lhe aparecia risonha, vestida tôda em azul, com um grande laço que lhe caía pela cintura abaixo, surgida não sabia êle de onde, mas viva, palpável, lhe dizendo:

— Como é bom ter um anjo à nossa espera...

— Sem asas... nem mesmo uma bicicleta, e ambos riram como se já se conhecessem há muito tempo e não precisassem inventar assunto de conversa.

Ao contrário do embaraço que Gustavinho experimentara diante dela, duas horas antes, sentia-se agora tomado de um maravilhoso sentimento de estabilidade, nascido do nada e que para êle significava um comportamento perfeito diante das gentes.

Andaram um bom pedaço sem trocar palavras. Pararam defronte de um pequeno jardim aguardando um ônibus. Debaixo de uma luz mais forte Gustavinho descobria uma espécie de cansaço amarelo na pele da amiga e percebia que ela estava talvez excessivamente maquilada para a idade. Tinha um rosto comum, meio redondo, com dois zigomas salientes e um nariz pequeno e avermelhado que sugeria uma bóia na superfície monótona da face. Não era nem feia nem bonita a mulher que estava

ao seu lado, com o vestido todo azul e o grande laço que lhe caía pela cintura abaixo. No ônibus, ela lhe perguntou:

— Como se chama você ?

— Gustavo.

Ela se pôs a repetir: Gustavo, Gustavo, Gustavo... e declarou:

— Lindo nome. Eu gosto de nomes como Gustavo, Pedro, José, Paulo, João, Antônio...

— Você é um belo rapaz, Gustavinho, prosseguiu ela sem esperar que êle dissesse algo. — Eu prefiro rapazes assim como você: jovem, não fala muito, atencioso e me leva para passear na roda-gigante...

O ônibus agora largava-os defronte duma grande praça pavimentada, circundada de um muro de tábuas e um portão no meio, todo rodeado de festões de lâmpadas multi-colores onde se lia em grandes letras pretas:

PARQUE DE DIVERSÕES "RIVIERA"

Próprio para crianças de 12 a 60 anos.

A menina leu deleitada e pausadamente, como se soletrasse para sí própria cada palavra e riu com aquêle mesmo riso cacarejado. Gustavinho gastou quase todo o dinheiro que trazia consigo, comprando as duas entradas para a roda-gigante. Sua companheira parecia possuída de uma alegria tão genuina que êle próprio, julgando-se demasiado adulto para tal gênero de diversão, não pôde se furtar a um certo contágio. Centenas de pessôas, homens, mulheres e crianças, passeavam de um canto para outro, lambiam cones de sorvêtes, conversavam e riam animadamente. Estavam os dois parados diante da grande roda que lentamente se movimentava, enquanto os ocupantes iam tomando assento aos pares. Finalmente chegou a vez de Gustavinho e da amiga. Ela saltou com agilidade para dentro do pequeno quadrado e êle se sentou ao lado, enquanto prendia cuidadosamente a corrêia no lado direito do balanço. Então a roda levou-os um pouco para cima e daí a instantes estavam no tôpo.

— Ó Gustavinho, meu príncipe encantado, como eu gosto de você e como eu gosto da roda-gigante, diz a menina para êle e Gustavinho sente uma luz forte que lhe bate nos olhos e se vira para o lado e vê o broche no peito da amiga, todo feito de um fio dourado e formando a palavra T-O-Y. Surpreendido, Gustavinho levanta o olhar e vê perto de sí uma velha.

Fechou os olhos um segundo, para espantar a desagradável visão e descansar da luz que o ofuscava, mas a roda baixou um pouco e quando êle retirou as mãos do rosto, o refletor ficara para trás e a sua companheira era a mesma jovem de antes. Mas Gustavinho não podia se esquecer daquele broche barato com o nome TOY.

Sùbitamente a roda tomou um impulso violento e começou a girar veloz no espaço. Sentiu a mão dela pousar sôbre a sua perna esquerda, bem perto da região do sexo.

— Ó Gustavinho, meu principe encantado, como eu gosto de você e como eu gosto da roda-gigante, dizia ela repetidamente, com uma voz macia, acariciante e contudo desumana.

Visões antigas da infância ocorreram-lhe à memória, enchendo-o de um sobressalto frio e paralizante.

Gustavinho bem sabia que mêdo era aquêle: era uma lembrança difusa, uma memória infantil de histórias de vampiros e feiticeiras que velhas vozes familiares haviam sussurrado aos seus ouvidos de criança. Estranhos sêres noturnos que vinham sugar sorrateiramente o sangue dos que dormiam. Bruxas obcênas que devoravam meninos incautos. Sentia o seu sexo sendo manipulado apaixonadamente, cruelmente. E de segundo em segundo a luz do refletor atingia de cheio a mulher ao seu lado, revelando um rosto espantosamente velho, para um instante depois ela continuar a menina despreocupada e alegre, que se divertia na roda-gigante. E enquanto Gustavinho, com o sexo erecto, adivinhava a iminência do espasmo, a voz macia e desumana envolvia-o numa carícia gelada:

— Ó Gustavinho, meu principe encantado, como eu gosto de você e como é bom o amor na roda-gigante.

POESIA

D E S O L I T U D I N E

J A I R G R A M A C H O

De Pandion o canto solitário
Recorta o manto azul da tarde calma
(Ausente nunca poderias, alma
Sonora, estar !). O certo itinerário
Das horas sombras denunciam. Tudo
Percebem os sentidos avivados.
Ah ! Quando mesmo o Tempo dos seus dados
Despoja-se aleatórios, queda mudo,
Então se pode ouvir além a flauta,
Ou quase que se pode vêr o vulto,
De um deus antigo na clareira oculto;
Ou o fascínio, o mistério de uma incauta
De anjos aparição, as asas lestes
Roçando esguias sombras de ciprestes.

S O N E T O

FERNANDO DA ROCHA PERES

do meu verso contido em armaduras
retiro o necessário ao plantio
da fibra prêsa ao verbo primitivo
como o arado ao campo revolvido.

ao sol dos adjetivos junto os homens
com os utensílios próximos da vista
e as mãos na azul semente do irreal
que nascerá aonde o gesto for maduro.

lavrado o campo — sulco entre palavras —
aderidas sementes estáticas no tempo
originam no humus exatos adverbios.

fincado o verso; duros objetos
sustentam o canto, irmão estruturado
da argila ao barro, flor entre montanhas.

ITINERÁRIO DOS AFOGADOS

FREDERICO JOSÉ DE SOUZA CASTRO

Barca partida

sem leme e norte,

arca vazia

sem seu tesoiro,

encalha o corpo

do afogado:

olhos comidos

(faróis sem luz)

os braços hirtos

(frustrados mastros)

para os abraços

nunca logrados;

arca vazia,

espoliada,

tal é o corpo

do afogado.

II

Em cais de pedra o passo imaginado
no limite da borda apaga o traço
e cai no mar; e todo aquêle espaço,
do cais ao mar, percorre alado

como se fôsse voar. (Último laço
das amarras do homem ancorado
ao tédio sem remédio de ser lado
nêste existir poliédrico e falso

de ser em condições.) E aquêle salto
fica também no ar, como um retrato
em parêde, oscilando na memória,

somado ao rastro em cais de passos falto,
reconstituindo em côres de relato
policial a cotidiana história.

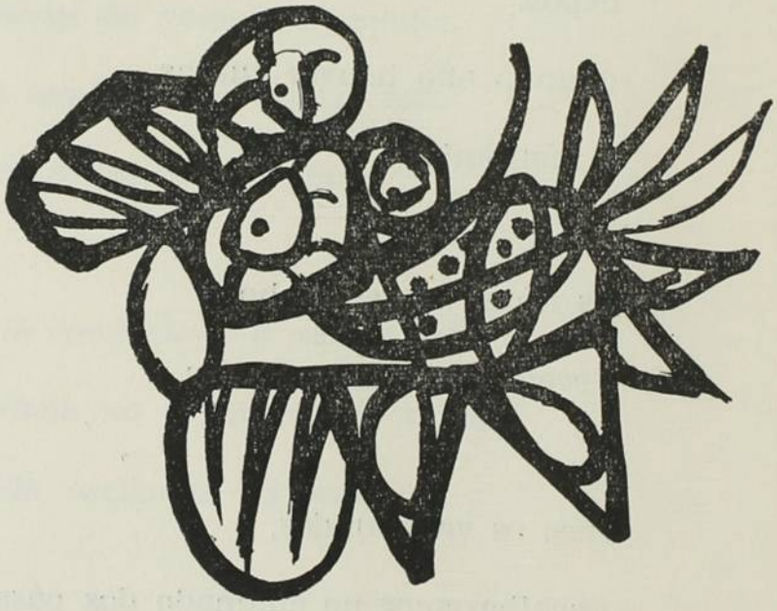
ah ! a viagem longa
sem vontade de voltar
sem vontade de chegar,
desejo que se terá
depois
quando não houver curvas
e montanhas.

as flôres dos caminhos
devem chamar-se ela êle.

nós, os vagabundos,
encalharemos no chamado dos pássaros.

L I N A G A D E L H A

J A R D I M



P A U L O G I L S O A R E S

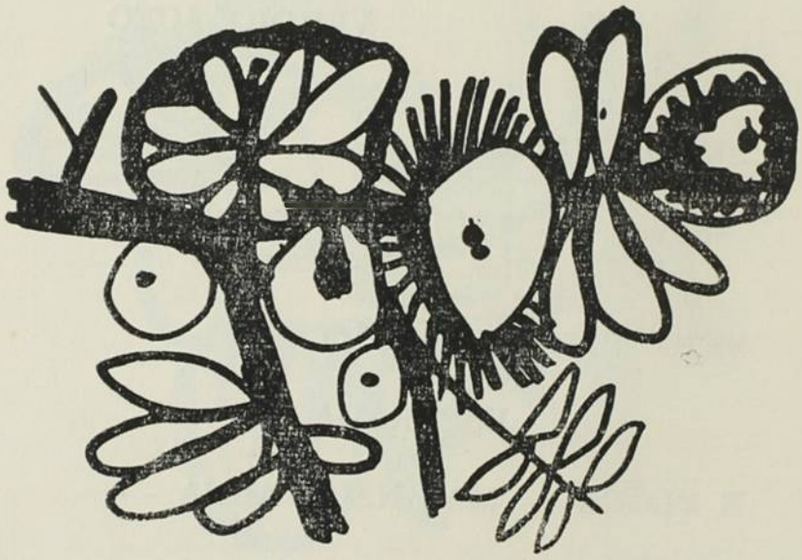
DEPOIS DE TUDO AINDA TUDO.

ELEVAMOS MUROS
PARA PRENDER FLORA/
FAUNA QUE PASSAVA
E NÃO PENSÁVAMOS
SENTINDO APENAS PÓLEN
PORÉM FÔLHAS
VERDE VERDEBRAVO VERDETRAVO
VERDETRÊVO
VERDIOLÁCEO

EMPOLENADAS
INCLUSO PENSADAS.

VEIO OUTRA ESTAÇÃO
ESPERADA
E FLORA — MAS NÃO FAUNA —
OUTONARA-SE.
SÓ ENTÃO VIMOS ANIMADO
INTERIOR DE MURO ELEVADO
JARDIM FAUNAFLORADO
FECHADO.

OS ELEMENTOS E A CHUVA



FLORISVALDO MATTOS

Amo-te no teu propositado caír sempre
macio sôbre os campos, chuva. Tuas serenas
lanças cuidadosamente perfuram o chão amargo,
fôlhas e semente. Cuidadosamente
tua úmida língua de silêncio purifica
a pelagem tranquila das mansas reses,
os solitários mourões lavas com tua indústria
melancólica de cinza e poeira.

Campestre cai sôbre exaustas ferramentas
tua dimensão vegetal, tua água solidária,
primaveral de vento e seiva generosa
os ásperos espinhos lavando e aconselhando
próspero itinerário de terras trabalhadas
e emprêsas de outras quaisquer funções em lavoura
fixa de cacauais em sal de ódio aquecida.
Sôbre telhados negros, isenta de perigos,
sôbre pedra, tão sôbre rostos expectantes
e mudos, tua coma vesperal desaba.

E és na tarde fria como um anjo predileto
com tua lâmina agrária libertando
de saqueados corações desertos braços,
de prisões interiores e fazendas
denso mar de soluço e duras penas.

Seguramente amo-te, ó chuva, quando
das altas serras sôbre os vales baixa
tua segura astrologia de horóscopo e surprêsa,
e uma saúde operosa de existência
cresce sob esta floresta de cêrcas e arames,
sob esta esperança frágil dos arbustos.
Em tua verde matéria de sonho elaborado
com amargura, com olhos e músculos fatigados
abre-se um caminho de experiência vespertina,
um diurno sabor de apodrecidas madeiras
sôbre o solo. Um odor rústico de produção
e mantimentos. Abre-se como fruto repartido
entre lavradores teu mecanismo de fartura,
teu humano suor de tendência preciosa.

o dia
a tarde

a tarde
o dia

o dia
a tarde

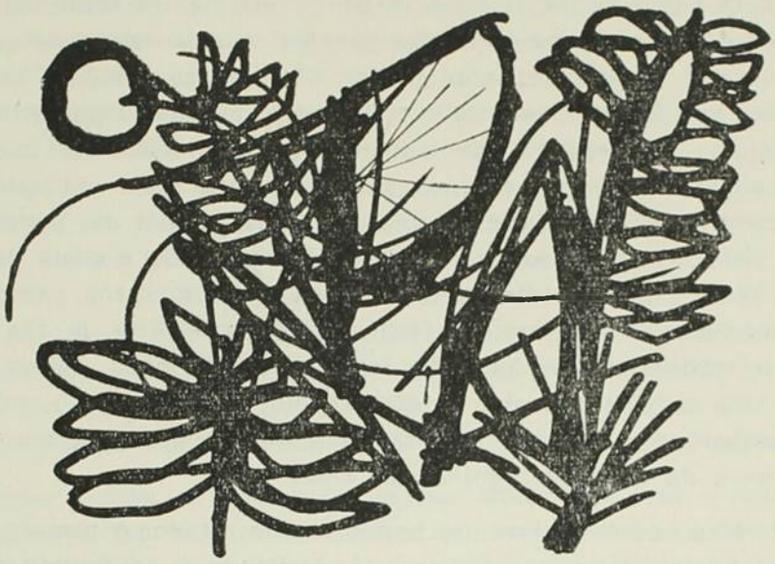
na tarde
o dia

no dia
a tarde

tarde
tarde

THEON SPANUDIS

FLÁVIO COSTA



O VELHO SOUZA

Naquêle dia, como em muitos outros, como em todos — desde que lhe descobriram uma enorme aneurisma na aorta e fôra obrigado a aposentar-se, o antigo sócio-gerante de "Arthur Souza & Cia.", tecidos em grosso, após a primeira refeição transportou-se vagarosamente para a varanda do lado do mar, onde, como já era seu costume, acomodou-se na cadeira preguiçosa para um pouco de repouso e a leitura dos jornais da manhã.

Era um dia excessivamente iluminado e o mar estendia-se à sua frente tão azul e puro, que o velho comerciante, com os jornais sôbre as pernas, hesitou um pouco antes de folheá-los e se quedou mais tempo do que das outras vezes naquela muda contemplação, a vista perdida num ponto vago, todavia além dos dois ou três coqueiros que enfeitavam a encosta de poucos metros antes da praia. Conquanto não ventasse pròpriamente, pelo menos com a intensidade que era normal naquêle lugar desguarnecido, os coqueiros agitavam molemente as palmas, misturando o farfalhar preguiçoso ao rumor das ondas lá embaixo. A superfície das águas estava calma, quase parada, divisando-se apenas de movimento o reflexo do sol do dorso das pequenas ondas e, aqui e alí, pontos brancos de espuma que pareciam deslocar-se até à praia, sumindo por momentos e, logo, reaparecendo mais adiante, sob o céu sem nuvens.

O velho Souza respirou fundo a manhã de verão, sentindo no corpo já gasto alguma coisa que lhe pareceu o antigo vigor de quando era jovem e corria livremente pelas praias. Há quanto tempo! Mas a recordação não lhe trouxe melancolia. Esqueceu mesmo, logo em seguida, aquela efêmera impressão e, se lamentou alguma coisa, foi não haver naquêle momento exato um veleiro cortando as águas para completar sua paisagem. Quem haveria de dizer que o velho Souza algum dia pudesse emocionar-se à vista de um barco... Uma vida tão apressada e cheia de números, como o fôra a sua, evidentemente nunca dera margem para essas pequenas descobertas e, mesmo que houvesse dado, estaria já tão corrompido em seu verdadeiro ser, que não teria percebido nada. Como nada percebera a vida tôda. Tinha sido preciso aquêle ócio forçado, o contato prolongado consigo próprio e a natureza para que recuperasse um pouco a antiga pureza da infância, perdida há anos.

Mas não resistiu muito tempo àquêle estado. A pressão dos jornais nas pernas era como um chamado à realidade e ao mundo palpável. E esta solicitação para o mundo de todos os dias fê-lo conjeturar que ainda estava muito prêso a êle para desligar-se, assim, impunemente...

"Que novidades trarão os jornais?" pensou. Depois que se aposentara, o velho Souza passara alguns dias, semanas mesmo, um tanto desnorteado. Não é fàcilmente que se mudam os hábitos, sobretudo quando êstes, depois de décadas, já se tornaram uma segunda natureza. A viagem cotidiana para o escritório da firma, as tardes cheias de cálculos e conversas profissionais, a articulação de golpes que ficariam famosos — tudo isto era a a própria razão de ser do velho Souza, a justificativa e mesmo a finalidade de sua existência. Não admira que nos primeiros dias de repouso o comerciante se tenha sentido linearmente liquidado. Como passar os dias em casa, sem faturas, sem transações, sem os mil acontecimentos diários da vida comercial? O mau humor e o aborrecimento tiveram livre curso nas primeiras semanas. O que mais o irritava era a inércia forçada, a impossibilidade de mover-se, agitar-se entre mercadorias e papéis, ativamente, como fizera tôda a vida. Aborrecia-se. E o aborrecimento era um sério perigo para a sua aneurisma, que poderia rebentar de uma hora para outra... Mas não havia outro jeito senão adaptar-se do melhor modo possível àquela situação nova. E isto procurou fazer o negociante, embora tendo de lutar um pouco contra seu próprio temperamento, que de modo natural o impelia para a atividade. Desgostava-o sobretudo a ausência de método na sua forma atual de gastar o tempo. O velho Souza fôra um homem que, ao acordar, já sabia exatamente como ocupar o seu dia: as horas tôdas divididas entre o expediente normal do escritório, visitas a gerentes de bancos, conversas com clientes e mais uma infinidade de pequenas coisas, o que lhe dava uma íntima e confortadora satisfação. Saber-se homem ocupado era saber-se útil. Útil à sua firma. Útil a seu país. Era natural, portanto, a sua tortura ao notar que de uma hora para outra havia se tornado um inerte, um homem que consumia sem nada produzir. Urgia encontrar um derivativo. A solução mais à vista seria

afastar aquela aparência de vagabundagem (nem que fôsse apenas aos seus próprios olhos), iludindo-se com a imposição de uma disciplina. E passou a ocupar-se em dividir o tempo, distribuir convenientemente as horas do dia entre os seus afazeres mais importantes no momento: comer, dormir, ler e meditar... Depois de acertado isto, entrou a convencer-se de que aquilo era o justo prêmio (não a aneurisma, mas a vida leve e despreocupada, aquela preguiça boa) por seu antigo e infatigável labor comercial. E acabou por concluir que, afinal, podia entregar-se sem remorsos ao que êle já estava considerando umas férias deliciosas. Não tinha nenhum fantasma econômico pairando sôbre si e a casa quieta (a mulher morrera há muito e filhos nunca os tivera), à beira daquêle mar tão belo, como agora começara a descobrir, era um convite mais que tentador a que êle deixasse a vida desenrolar-se suavemente, sem coisa alguma a atrapalhar a fuga silenciosa.

"Que novidades trarão os jornais?" pensou ainda uma vez o velho Souza, acomodando-se na cadeira preguiçosa e desdobrando as fôlhas. Lamentável era a primeira página cheia de notícias assustadoras de uma nova guerra. O ex-gerente não se interessava por política internacional, nem conseguia atinar com a importância que poderia ter para o mundo a viagem de "*Mister* Fulano" à Europa, ou o discurso pronunciado na véspera, em Paris, pelo "*premier* Sicrano". Um discurso, afinal, onde não se dizia nada de novo, ou de interessante, como podia verificar fàcilmente pelo texto que o jornal reproduzia: frases surradas e vazias. Era o mesmo que essas intriguinhas familiares transportadas ao plano internacional...

O velho Souza virou a página, aborrecido, e alguns anúncios lhe caíram sob os olhos. *Passe suas férias nas montanhas suiças,* sugeria um dêles. *Paisagens geladas de inacreditável beleza e os mais excitantes esportes de inverno!* Um brilho passou-lhe pelos olhos, mas apenas por um instante. Depois, sorriu, um tanto triste. Que tolo! Antes, quando pudera, nunca lhe tinha vindo à cabeça a idéia de viajar... *Nossos aviões o transportarão em menos tempo — e com mais confôrto e segurança.* Qual! Virou a página à procura dos artigos de divulgação científica. Era uma leitura que já havia sido particularmente grata ao negociante. Hoje, menos. Mas êle ainda a procurava com um certo interêsse. E já se preparava para ler o artigo do dia — "A dor, seu mecanismo e significação" — quando descobriu mais acima, em destaque, o anúncio de sua firma: *Tecidos em grosso. Recebemos partidas regulares das melhores fábricas do Sul do país pelos menores preços. Uma infinidade de padronagens para todos os gostos. Façam suas compras em nossa Casa.* Artur Souza & Cia., *estabelecidos desde 1920.*

O comerciante releu a propaganda e meneou a cabeça. Estava péssima, na verdade. Teria que telefonar mais tarde ao gerente e dizer-lhe para mandar substituir aquilo por algo mais leve: menor número de palavras e mais sugestão. Qualquer coisa assim como o anúncio das férias na Suiça. Talvez até êle mesmo pudesse redigir a propaganda: estava um pouco entendido no assunto, agora que lia tantos jornais e revistas... Poderia,

por exemplo, ser êste: *Abasteça sua loja em* Arthur Souza & Cia., *a casa que veste a Bahia desde 1920*. Ali estava. Poucas palavras, um mundo de sugestões ! Demais, seria preciso acrescentar o *h* de Arthur...

O velho Souza levantou um pouco os olhos da página impressa, que ficara olhando sem ver enquanto divagava, e mirou o céu. Azul, azul ! Cerrou as pálpebras, defendendo-se da claridade, e depois levantou-as cuidadosamente, olhando o mar. Lá longe, bem na linha do horizonte, uma ponta de vela avançava firmemente. "Um veleiro !" pensou. E o ex-sócio-gerente ficou visìvelmente emocionado com a sua descoberta. De fato, parecia um veleiro de verdade. E era tão raro um autêntico veleiro cortar aquelas águas ! Na maioria das vezes, passavam por ali velhas barcaças, um misto de barco a vela e navio a vapor, mas que não mereciam nem mesmo um simples olhar, tão deselegantes pareciam. O velho Souza colocou mais uma vez os jornais dobrados sôbre as pernas e encostou a cabeça no espaldar da cadeira preguiçosa, procurando acomodar-se melhor para assistir à passagem do barco. Seus olhos se fixaram no ponto distante, e êle ficou a divagar, imaginando o quanto perdera de sua vida naquêle escritório de "Arthur Souza & Cia.", que já lhe parecera o próprio mundo, ou, pelo menos, o que havia de aproveitável no mundo. Pensasse então como agora e, há alguns anos, poderia ter passado a gerência a outro (como afinal fôra obrigado a fazer), embarcando num belo navio para conhecer meia duzia de países. Num dia de sol como aquêle, colocaria uma espreguiçadeira junto à amurada do tombadilho e olharia o mar, tão bem acomodado como em sua própria casa, como naquela sacada mesmo onde se encontrava. Ainda haveria o suave balanço do casco enorme para embalar o cochilo e talvez visse algum lombo escuro de tubarão, ou, quem sabe, simples peixes voadores. Os peixes voadores voariam realmente ? Bem que poderia ser verdade, como lhe garantiram, anos atrás, amigos mais familiarizados com os mistérios do mar... Davam êles um pequeno salto à flôr das águas, e depois planavam com segurança vários metros, mergulhando outra vez adiante, já bem distanciados de algum provável perseguidor. Era um meio de defesa como outro qualquer, sabia-o: o súbito desaparecimento desnorteava os peixes maiores, que vinham atrás. Mas de qualquer modo um espetáculo belo de se ver. O velho Souza, que se tinha esquecido momentâneamente de seu veleiro, procurou-o no horizonte. Tinha avançado um pouco, mas o vento estava fraco e a marcha era lenta. Gastaria alguns minutos mais até passar a barra. A brisa leve dava nos coqueiros e o mar murmurava lá embaixo a sua linguagem difícil e constante.

Achou que teria tempo de ler o seu artigo até que o veleiro se aproximasse, e mergulhou os olhos na fôlha. Todavia, quando começou a leitura, o velho Souza não aguentou mais que poucas linhas. Pareceu-lhe repentinamente estúpida a pretensão daquêle sujeito de explicar a dor. Mas não por ser a dor particularmente, como concluiu em seguida. Naquêle instante pareceu-lhe que lhe causariam repugnância igual explicações científicas sôbre assuntos daquela natureza, como o amor ou a própria vida, por exemplo. Os músculos relaxados, aquela paz imensa que parecia haver

ali, a beleza da paisagem, tudo contribuía para colocar o velho comerciante num estado de espírito inédito para êle. Sentia emoções novas e, tão sòmente com os elementos que os olhos lhe revelavam, julgava-se capaz de chegar a perceber mais fàcilmente a essência das coisas que antes permaneciam ainda confusas, mesmo depois das explicações lidas. O certo, portanto, era que elas não careciam de explicações. A própria auréola de mistério que as envolvia, antes acrescentava-lhes uma significação mais profunda. Que os cientistas se interessassem em explicar o mistério, era com êles. Lutavam para fazer mais digna e bela a vida, e isto não podia ser censurado. Mas, era uma tarefa para cientistas. A êle, pobre homem comum, não era dado mais que utilizar-se dos benefícios que porventura colocassem ao seu alcance. Na sua ignorância, ao invés de estar uma limitação, estava, isto sim, a chave para perceber a beleza, a única maneira de considerar como simples e belas, ainda que cheias de mistério, as coisas mais complexas, que explicadas perderiam a significação. Isto tudo pensava o velho Souza, e a sucessão de pensamentos o fatigava muito. Relaxou-se na cadeira e procurou não pensar. Agora, queria apenas ver o veleiro passar, sentir profundamente a beleza daquela manhã de sol. Isto era importante. Que coisa era para os médicos o coração, a não ser um assunto sem beleza, difícil e árido ? Para êle, entretanto, o coração... — Seus pensamentos foram sùbitamente interrompidos por uma dor aguda naquêle órgão, e êle mexeu-se na cadeira, assustado, a mão sôbre o peito, parando depois com uma expressão de dilatada surprêsa no rosto, enquanto sentia fortes pontadas no ponto exato onde sua mão apertava, numa contração, a carne do seio esquerdo. Tão sùbitamente como vieram, as pontadas cessaram. Mas uma dor velada persistiu ainda naquêle lugar e, em seguida, uma forte quentura alastrou-se pelo peito.

O barco avançava velozmente agora, impulsionado por uma brisa mais forte, chegando a ostentar na proa longos bigodes de espuma. Arfando levemente, os olhos semicerrados, o comerciante ainda viu a imponência do barco, as velas claras abertas, e aquilo lhe pareceu mais belo do que tudo que já achara belo daquela varanda. Aturdido, quis reagir, abrir mais os olhos, entender o que se passava, porém, aos poucos, a paisagem foi perdendo as côres e os contornos se apagando, até tudo fundir-se completamente numa massa compacta e negra. Já então a cabeça do velho Souza tinha caído para trás, repousando no espaldar da cadeira, definitivamente.

CINEMA

RAÍZES MEXICANAS DE MITO ALEGRAKI

GLAUBER ROCHA

Surgiria a qualquer momento [illegible] filme que [illegible] a linha temática de Fernandez/Figu[illegible] [illegible] evoluída de um conjunto de experiên[illegible] [illegible] ligadas à evolução da linguagem [illegible] mexicana em particular.

Uma mentalidade de vanguarda à [illegible] e uma consciência voltada para o [illegible] vias do índio, colocaram o jovem realizador [illegible] no plano histórico de pioneiro nacional e no plano estético de uma internacionalíssima concepção e cultura adequadas aos objetos de seus trabalhos. Pioneiro nacional, pois que se mergulhando na [illegible] de Fernandez/Figueroa — em destaque na galeria "A RAÍz" e "[illegible]" — embora sejam encontrados caracteres de invenção [illegible] pela curiosidade e pesquisa psicológica do índio, localiza-se, por outro ângulo, o clima romântico que tão bem antecede as obras de súbita descoberta regional não traindo o criador mas antes colocando-o alumbrado ante a virgindade de acidentes exóticos que lhe impedem a organização estèticamente rigorosa da obra. Assim o romantismo plástico de Figueroa e o romantismo psico/social de Fernandez, unidos em uma conjugação das mais felizes, proporcionaram uma descoberta poemática do índio na medida exata em que, entre nós, José Lins do Rêgo vislumbra os canaviais nordestinos. Saliente-se essa singular posição de Fernandez/Figueroa em relação a B A, uma vez que êsse parece rejeitar as lições dos antecessores, penetrando por outro caminho, despojando a linguagem

CINEMA

RAICES MEXICANAS DE BENITO ALAZRAKI

GLAUBER ROCHA

Surgiria a qualquer momento no México um filme que retomasse a linha temática de Fernandez/Figueroa e que trouxesse em sí a marca evoluída de um conjunto de experiências históricas direta ou indiretamente ligadas á evolução da linguagem em geral e ás raízes da cinematografia mexicana em particular.

Uma mentalidade de vanguarda á expectativa e uma consciência voltada para o tema em suas qualidades mais particulares á vida do índio, colocaram o jovem realizador Benito Alazraki no plano histórico de pioneiro nacional e no plano estético de uma universalizante concepção e cultura adequadas aos objetos de seus trabalhos. Pioneiro nacional, pois que se mergulhando na contribuição de Fernandez/Figuerôa — em destaque na galeria, "A Rêde" e "Maclóvia" —, embora sejam encontrados caracteres de invenção linguística pró dignidade e pesquisa psicológica do índio, localiza-se, por outro ângulo, o clima romântico que tão bem antecede as obras de súbita descoberta regional não traindo o criador mas antes colocando-o alumbrado ante a virgindade de acidentes exóticos que lhe impedem a organização estèticamente rigorosa da obra. Assim o romantismo plástico de Figuerôa e o romantismo psico/social de Fernandez, unidos em uma conjugação das mais felizes, proporcionaram uma descoberta poemática do índio na medida exata em que, entre nós, José Lins do Rêgo vislumbra os cangaceiros nordestinos. Saliente-se essa singular posição de Fernandez/Figuerôa em relação a B A, uma vez que êsse parece rejeitar as lições dos antecessores, penetrando por outro caminho, despojando a linguagem

em busca de um relato tão crú quanto sugestivo das raízes mais transcendentes da alma índia, pondo mesmo o social e o psicológico em função de tais elementos porventura peças de suporte da civilização francamente em progresso do México, intento aliás declarado no prólogo, com planos gerais em giro sôbre a indústria, o comércio e a cultura mexicanas, carregados pela música febricitante como denúncia do florescimento. Desta situação surge a proposição a um painel antropológico — recurso de um episódio — e mais sôbre as virtudes renúncia, misticismo, humildade e resistência á penetração devastadora do branco, agente de interêsses sexuais e comerciais, raramente intenções honestas de cultura.

Abandonando pois á dupla Fernandez/Figuerôa, B A também abandonou outras fontes da cultura mexicana que poderiam funcionar como excelentes motivos plásticos, tais sejam os murais de Orozco, Rivera e Siqueros. Estabeleceu antes uma linha de trabalho que se armasse quanto ao roteiro interno ás lições do néo-realismo zavattiniano e quanto ao rítmo e linguagem ás heranças russas deixadas por Eisenstein/Tissé nas imagens do malogrado "Que Vixa México !". Evitando o romantismo que certamente o conduziria á entusiástica apologia, optou por uma caminhada realística onde natureza e homem armassem um binômio temático maduramente prontos á uma abordagem plástico/ritmica plenos de novos recursos, ou melhor das heranças recebidas, principalmente de Eisenstein, real raiz da cinematografia que provocou, também, alguns deslumbrantes trechos da paisagem físico/humana do país na máxima iluminação de Figuerôa. Desta maneira Benito Alazraki e sua equipe de colaboradores estavam abrindo dois sub-extra-temas polêmicos ao mesmo tempo que indicadores: um, a descoberta da *terra* pelos jovens realizadores dos países rurais latinos, principalmente Brasil e Argentina; outro, a cabal demonstração de que o néo-realismo, sob o duplo ângulo de produção e eleição temática, legou às cinematografias jovens lançadas na fogueira comercial, as possibilidades de triunfar dignamente. Tratando mais o primeiro e enquadrando-o mais em âmbito particular brasileiro — (abrindo um desvio a propósito...) — desvenda-se logo como o exemplo de "Raices", filme de qualquer maneira regional, vence justamente pelo regionalismo funcionando não como o exótico (vide Figuerôa e a nudez de "Raices") mas sim como dessas situações peculiares se pode extrair os rigores de uma linguagem, de uma expressão nacional, na medida que a montagem de "Outubro" é russa e ambiência de "Juventude" é sueca. O regionalismo cinematográfico — apenas como tema — (e pugne-se pela devida colocação do "western" americano e recorde-se Akira Kurosawa) seja êle metropolitano ("Ouro de Nápoles") ou campestre ("Páscoa de Sangue") é, encarado por tôdas as arestas, o caminho de maior viabilidade a uma independência comercial em junção aos cine-acessórios — os caracteres documentais, científicos: fôrças que atuam em outros sentidos da cultura e que abrem a ampla polêmica: prejuízo estético/contaminação versus importância redentora do cinema: tábua de segurança tanto da crítica católica quanto da marxista — procurando dêsse emaranhado atingir o imperecível e para o artístico

o vital ou a qualificação estética que imortaliza "Joana D'Arc" ou "Umberto D". Aí o exemplo de Alazraki se faz de uma presença que não poderia dispensar múltiplas considerações em torno, quando, embora não transporte o caráter revolucionário, é uma advertência, um anúncio que se entre nós não encontrou equivalência encontrou diretriz no realismo carioca de Nelson Pereira dos Santos, via Alex Viany, no regionalismo nordestino de Lima Barreto, via ficção chamada do ciclo nortista, no regionalismo gaucho de Salomão Scliar e Walter Durst, via, o último, a literatura respectiva, afora as incursões tipo "O Canto do Mar" que infelizmente não encontraram continuidade. Mas entre todos os nacionais, pela dupla reinsistência e pelo terceiro preparo — assim como o estilo que luta por encontrar — destacaríamos Nelson Pereira dos Santos, através das pesquisas formais intrinsecas e extrinsecas em Zavattini e Visconti, como o brasileiro mais em preparação para realizações na linha de dualidade — unidade, pontificação eisensteniana e resultado de Benito Alazraki.

Visto êste aspecto conseqüente no qual — segundo observação de Alex Viany — "Raices" se coloca como um filme a exercer influências, retomemos a sua exposição, verificando como Alazraki absorveu Zavattini e Eisenstein e até que ponto logrou uma forma sem pecados mais clamorosos. Porque pecados existem consideràvelmente na tecelagem de "Raices". Como vimos, a estrutura interna do filme suporta-se sôbre a solução dos episódios tão particulares ao néo-realismo, como solução de visão geral, e tão distante em grandiloqüência do idêntico método original de "Que Viva México !". Na contextura ainda Alazraki se disciplina a Zavattini, desenvolvendo os roteiros na direção quase do pitoresco como clima e da introspecção psicológica como dinamismo interno. Não que haja absolutismo dessas situações; antes elas se alternam e mesmo se liquidam quando os recursos inventivos do jovem cineasta abandonam e suplantam o mestre. Atingindo porém o artezanato cinema — na montagem interna e externa —, quando o lógico seria a conduta De Sica ou de Santis e..., a resolução provoca um choque de duas tendências altamente antagônicas: o "anti-formalismo" sêco do néo-realismo ante a "ultra-expressão" eisensteniana, a busca essencial do objeto cinematográfico, a câmera em grandiloqüência antiromântica, mas de epopéia depurada no século vinte.

Teòricamente a intenção de B A poderia resultar, inclusive, em um filme talvez de máxima importância posto que síntese de duas tendências antagônicas e culminantes em fases vitais do desenvolvimento do pensamento universal cinematográfico. A impressão deixada por "Que Viva México !" e certamente o profundo mergulho na teoria da montagem e da composição soviéticas, iguais á postulação teórica de Eisenstein, deixaram uma marca em "Raices" sofrendo, infelizmente, o tratamento servil que logo a denuncia como um desgaste das invenções russas, principalmente quando as imagens e o movimento jamais alcançam a madureza, por exemplo, do conhecido episódio do enterro em "Que Viva México !" no qual a iluminação de Tissé e a montagem de Eisenstein, escalada da ritmica á tonal á intelectual, retiram tôdas as possibilidades cinemato-

gráficas dos núcleos ritmicos e plásticos contidos na matéria prima. Benito Alazraki, todavia, jamais consegue ao menos um nivelamento; lembrando mais no episódio "O Caôlho" — quando a mãe leva o menino cego por uma subida árida até uma cruz — embora a seqüência em sí funcione magnífica — logo parece aos avisados um espectro de "Que Viva México !", o que não desmerece mas sòmente revela um Alazraki contido, prêso á intenção talvez de completar o incompleto pelo mestre soviético. O choque então rebelando um temperamento ágil, desliza lutando soluções mais autênticas como a do episódio último "La Potranca", o único menos influenciado e que vislumbra, com destaque na seqüência do prostíbulo, um ato em direção do monólogo interior ante-discursivo — teorizado por Eisenstein até mesmo relativo aos intensamente verbais como os de Joyce — quando é tomado o primeiro plano das costas da mulher; à medida que esta gira assumindo o perfil, há um corte para "close-up" da índia desejada e logo fusão voltando ao primeiro plano da mulher completando o giro, já de frente. Daí a transferência psicológica se faz por símbolos — o símbolo do chale que confere á prostituta a qualidade de virgem desejada. Nesta curta seqüência — discreta e brilhantemente — o cineasta se anuncia.

* * *

"Raices" pretende ser uma visão, como dissemos, das raízes mais recônditas do espírito mexicano, localizadas no índio, suporte etnico básico. São quatro episódios e o primeiro se refere á fome como super-problema e as soluções de renúncia com a sobrevivência superando um estranho amor como que feito dos laços da alimentação. A sequência de início não traz o choque Z/E, mas plenamente a seqüência binômio Z/De Sica em "Umberto D"; cena formigas ou insônia — na qual a duração real do tempo entre mãe e criança no quarto humilde é mantida como penetração eficiente do silêncio tal elemento de ação sonora dramaticamente positiva entrecortado pelo chôro da criança e visualmente recebendo intensidade com a intercalação da imagem do perú ,logo elo para um corte em plano geral exterior com o homem lavrando a terra sêca sôbre o vento, em uma composição por todos os efeitos e particularidades diretamente vinda de "O Vento", de Victor Sjostrom. Superando a possìvelmente eufórica demonstração de habilidades artesanais e cultura rigorosa, retorna B A á narrativa de ilustração psicológica, linha De Sica, com o lançamento da fome. Êsse episódio "Las Vacas" é aliás o que talvez melhor se realizasse como montagem aplicada á penetração íntima com rítmo e som agindo conjugados em superação ao diálogo e bem transmitindo as intensidades internas melhor que se falado. Na cena final — a mãe partindo no carro — a música civilizada age como rítmo de dissolvência interior sôbre a mãe que abandona marido e filha no deserto ao passo que êsses correm em grande plano puxados por "travelling" métrico que logo atinge o ritmico em função e os abandona correndo sem solução até a terra diluir o homem e completar a intenção dramática, diga-se uma pequena tragédia.

Logo no segundo episódio "Nuestra Señora", B. A. claudica no roteiro e na linguagem, apelando para o jornalístico e para o didático, discursando sôbre os índios através um padre e só conseguindo grau na seqüência da mulher parindo, todavia dominado pela simbologia da luz, recurso visual já gasto no vocabulário simbólico do cinema. Mas é no terceiro, "El Tuerto", que talvez melhor se realize tanto na síntese/choque Z/E quanto no sôpro poético que inspiradamente cria uma nova pequena e mais densa peça de tragédia originária do misticismo. Desviando-se da pretensão russa em alguns momentos — salvo no já assinalado e noutro que deixamos para assinalar agora — obtém da procissão motivos e pontos de vista sonoros e visuais inéditos sôbre uma matéria que, assim como os entêrros, já parece saturada. Fugindo o possível de "Linha Geral" evita a insistência das tomadas de grande conjunto e coloca a visão do cortejo e seguinte ato litúrgico em observação estrita ao ângulo psicológico da prece.

Assim a pura documentação perde em atitude meramente lúdica para ganhar em exercício da linguagem transformando-se adequadamente ao super-problema. E das pulsações da montagem ambivalente — o conflito exterior e o jogo íntimo das cargas psicológicas — adquire organismo denso o arcabouço místico do tema ao passo que a intriga literária se vizualiza em plena poética. Na seqüência final — o menino cego já dos dois olhos torturadamente puxado pela mãe entre plantações — o fantasma de "Que Viva México !" — e justamente a parte do aqui citado entêrro — domina mas não evita a criação de um desfecho sem desenlace vertical, mas indo em máxima culminância dramática com a cruel aceitação da cegueira total que, como milagre, salva o menino do defeito caôlho. A anunciação ou preparação da cegueira total que se abateria sôbre a criança só depois de visto o conjunto é que se faz notar em sua lenta armazenação de imagens sôbre a mãe solitária na igreja rezando aos três reis magos pela cura, enquanto "el tuerto" deslumbra-se com os fogos de artifício. Do grande primeiro plano da mão materna tendo sôbre a palma os olhos de prata sucedem as imagens dos reis e após a cegueira do garôto pelos fogos que lhe avançam no rosto. Essa antecipação simbólica de Alazraki, não inventiva mas resultante de um condicionamento cultural relativo aos mais eficientes recursos expressionais do cinema, vale enormemente pela revitalização que recebe, recriação, diríamos, bem justa de novas perspectivas á maior validade autônoma linguística da arte cinematográfica. Por que nem mesmo o maior inventor/recriador contemporâneo do cinema americano, Kubrick, não chega — pelo seu próprio caráter de estrutura completada por uma mecânica de choque — a essa poética adquirida no lento amadurecimento de imagem sôbre imagem, cada plano anterior e sucessor saturado de conteúdos vitais que se destróem e se prolongam como o rio pelo mesmo lugar escorre. Naquêle âmbito de visibilidade do espectador — o enquadramento — a realidade insistida ganha fôrça convincente: e nisso Alazraki, mesmo como assimilador/recriador realiza o máximo possível em todos os episódios de "Raices", melhormente no já citado de "El Tuerto".

"La Potranca" ou o sexo como tema ou atração/repulsão de duas raças — européia e índia — é também a dignidade, no início dita, resistindo no índio pobre á infiltração negativa do branco. A solução encontrada no roteiro é a mais brilhante e mesmo a mais repleta de espírito, quando ao europeu que lhe propõe comprar a bela filha com a finalidade de purificar a sua raça, o índio responde que aceitaria o cruzamento pró purificação mas só que ao invés de vender-lhe a filha lhe compraria a mulher loura ou então — e parte um côco em primeiro plano com um golpe de facão ! O outro grande momento do episódio — o da transferência psicológica — já foi assinalado. Saliente-se aí também a intenção de captar alguma coisa da remota arquitetura azteca.

* * *

Infelizmente os fotógrafos de "Raices" não atingem um máximo grau. Eficiente, apenas, a fotografia requer por muitas vezes enquadramentos mais cuidados — e tal desequilíbrio claudica algumas cenas — assim como uma iluminação que lutasse mais o preto no branco. Não foram absorvidas as lições de Tissé. Sente-se as possibilidades plásticas das caras exóticas dos índios mas não se mergulha nas suas maiores intimidades; também como captação da arquitetura a tonalidade cinzenta anula os contrastes e tudo fica na fotografia sem maiores expressões. Note-se todavia que êsse aparente relaxamento de B. A. sôbre os fotógrafos poderia bem ser uma atitude ante o fotografismo de Figuerôa tantas vezes sufocador do rítmo, assim como o de Alex Phillips em "A Rêde". A dita postura antiromântica, a crueza dramática do seu estilo seriam antagônicos a iluminação que, caindo no esteticismo falso, poderiam arrastar "Raices" para o abismo do cartão postal. E se Alazraki representa — o que parece não restar dúvidas — a vanguarda jovem do cinema mexicano, comprova-se que Figuerôa não entusiasmou mas antes aborreceu aos novos, não legou mas apenas ameaçou na velha confusão entre fotografia versus cinema, a fluência desimpedida do rítmo.

Concluindo, "Raices" utilizou atôres não profissionais, índios autênticos que se desempenharam sobriamente e a contento. Sem possibilidades comerciais no Brasil, está sendo exibido nos clubes de cinema e recebeu o grande prêmio da crítica cinematográfica em Cannes. Ao lado de "A Pérola" e "Maclovia" pode formar a antológica trilogia do cinema mexicano e ser incluso como filme importante no quadro do cinema contemporâneo. Filme que contribui para o futuro da linguagem cinematográfica no México, nos países latinos e principalmente na Argentina e no Brasil.

CINEMA

UM MUSICAL CARIOCA ESTOURO NA PRAÇA

ALEX VIANY

A idéia começou a nascer ainda durante a produção de *Agulha no Palheiro, em* 1952, e teve como causas imediatas dois fatos muito simples: minha admiração por alguns dos elementos do elenco de meu filme de estréia (Doris Monteiro, Jackson de Souza, Sara Nobre, etc.) e a consequente vontade de utilizá-los tão cedo quanto possível em outro filme; e as conversas que mantive, nos intervalos de filmagem, com os compositores populares César Cruz (meu amigo de infância), Artur Vargas Jr. e Humberto Teixeira. Assim, não é de admirar que, mesmo antes do lançamento de *Agulha,* em 1953, as bases da história de *Estouro na Praça* já estivessem no papel.

No argumento original, nos vários tratamentos que se seguiram, e no roteiro que elaborei com Alinor Azevêdo em princípios de 1957, umas tantas constantes serviram de guia e incentivo: a determinação de trilhar o caminho do *filme carioca* indicado em *Favela de Meus Amores* (1934), *João Ninguém* (1937) e *Moleque Tião* (1943); um incontido xodó pelo filmusical e a certeza de que as sementes encontradas nos exemplos citados, e mais em *Alô, Alô, Carnaval !* (1935), *Tudo Azul* (1952) e outras curiosas tentativas, um dia teriam de frutificar num gostosíssimo gênero autônomo e bem brasileiro; uma crescente paixão pelas coisas do Brasil e em particular pelo Rio de Janeiro e o samba, criando a necessidade de uma manifestação pessoal em defesa de nossa música popular, legítima e pura.

Conjunturas de momento impediram que *Estouro na Praça* viesse logo depois de *Agulha no Palheiro*. Que a idéia era boa, ficou amplamente provado nos dois ou três espetáculos noturnos, e mais dois ou três filmes recentes que, por coincidência ou não, tendo ou não ouvido cantar o galo,

exploraram personagens e situações semelhantes. A passagem do tempo e tais aproximações em nada prejudicaram o filme em perspectiva. Pelo contrário: fizeram com que se evidenciassem muitos dos erros e dos lugares-comuns iniciais, permitindo uma estruturação mais precisa da narrativa, uma definição melhor das personagens. Por outro lado, a passagem do tempo fez também com que eu fincasse pé no propósito de não realizar o filme — ou qualquer outro filme — como assalariado: ou seria um de seus *donos* ou não o faria.

Não vou recitar aqui as dificuldades de um diretor de pequena experiência, em disponibilidade, que teima em ser dono de seu nariz — ou, pelo menos, de um modesto quinhão do mesmo. Direi apenas que houve momentos de total desânimo, felizmente seguidos de novas e maiores esperanças.

Agora, ao que tudo indica, essas esperanças conduzem finalmente à realidade. Dentro de poucos meses, se nada mais atrapalhar, *Estouro na Praça* estará em filmagem.

Está visto que a publicidade falará em "revolução no filmusical brasileiro" e coisas de igual jaez. Mas, aqui entre nós, entre o autor da brincadeira e seus amigos baianos, fica bem claro que o filme não pretende revolucionar seja lá o que fôr. Se se distinguir um pouquinho dessa enxurrada de chanchadas musicais que temos tido ùltimamente, se avançar mais um passo pelo caminho do filme carioca, do filme brasileiro, muito satisfeitos ficaremos — Alinor Azevêdo, Célio Gonçalves, Mário Falaschi, eu e todos os que nêle acreditamos. O admirável Almirante acreditou em *Estouro na Praça,* e colaborou com preciosos conselhos na parte da evolução do samba; Ary Barroso acreditou, e pela primeira vez compôs quatro sambas para um filme brasileiro.

Só espero que a divulgação, através desta revista, de duas seqüências de *Estouro na Praça* contribua para o aparecimento de mais algum crente. As seqüências ambientam-se nos estúdios de uma fictícia Rádio Pão de Açúcar, onde a medrosa heroina (Doris Monteiro) vai tomar parte num programa de calouros. Antes, temos a apresentação de um popularíssimo animador de auditório (provàvelmente, Jece Valadão) e da estrelíssima Iracema Cardoso; depois, ouvimos a conversa dos heróis, Cosme e Damião (provàvelmente, Anselmo Duarte e Jackson de Souza), com um dos "donos do samba". O programa de calouro ficará para o próprio filme.

Os estudiosos notarão que o roteiro segue a forma ousada, em certos casos, na Inglaterra e nos E.U.A., não havendo a divisão em colunas de "planos", "imagem" e "som". Além disso, como eu próprio vou dirigir o filme e como sei exatamente o que pretendo fazer, a planificação só será indicada nas plantas baixas dos cenários ou dos exteriores. Desde já, entretanto, posso dizer que os planos serão curtíssimos, os movimentos de câmera mínimos, e as fusões e escurecimentos inteiramente inexistentes.

8. *AUDITÓRIO E PALCO*

PEREIRA DE SOUZA, esportivamente vestido, esfuziante de vitalidade, arrebentando-se em sorrisos, entra quase correndo no palco, acenando com as mãos como se fôra um pugilista popular subindo ao ringue em luta decisiva. A assistência, desde sua entrada, prorrompe em gritos e palmas, e pràticamente não há quem fique sentado. Aos pulos, a fanzocada de PEREIRA DE SOUZA afirma que êle "É o maior ! É o maior !" PEREIRA DE SOUZA permite que o auditório estabeleça essa verdade, sempre sorrindo, e, depois, com um gesto de domador de circo, detém abruptamente a manifestação. Aproxima-se então do microfone.

PEREIRA DE SOUZA: *Querido auditório e ouvintes de todo o Brasil, Boa Tarde !*

AUDITÓRIO: *BOA TARDE !!!*

PEREIRA DE SOUZA: *Aqui estou novamente com os nomes e as brincadeiras que o Show Pereira de Souza tornou famosos em todo o Brasil e pelo mundo ! E, hoje, como primeira atração, tenho o prazer de devolver a vocês ela que é a maior de tôdas, ela que é a Coqueluche da Era Atômica, ela que acaba de chegar neste momento de uma triunfal tournée pelos Estados do Norte, ela que vocês já adivinharam quem é.. !*

O auditório entra em novos frenesis de gritos e fanzuras. LINA, procurando um lugar de onde possa olhar para o palco, é quase sufocada pelo entusiasmo da fanzocada em delírio.

AUDITÓRIO: *I-ra-ce-ma ! I-ra-ce-ma ! I-ra-ce-ma !*

PEREIRA DE SOUZA torna a cortar a manifestação com um gesto.

PEREIRA DE SOUZA: *Isso mesmo ! A maior de tôdas ! Iracema Cardoso ! A Marquesa do Mambo, a Baronesa do Bolero — e a futura Rainha do Samba ! I-RA-CE-MA CAR-DO-SO ! EEEE-LA !*

E IRACEMA CARDOSO entra no palco, bamboleante, deslumbrante num vestido rodado, cheio de pedrarias. E explode a assistência como que atingida por um impacto irresistível. Mulheres levantam estandartes em que o retrato de IRACEMA aparece toscamente pintado. Ao fundo, há um fan que exibe por cima da cabeça um busto de IRACEMA, feito à maneira das figuras dos préstitos carnavalescos. Flores são lançadas ao palco, sôbre IRACEMA e aquêles que a cercam, ao mesmo tempo que a algazarra atinge novos paroxismos.

AUDITÓRIO: *I-RA-CE-MA ! I-RA-CE-MA ! I-RA-CE-MA ! É A MAIOR ! É A MAIOR ! É A MAIOR !*

Nem por um momento, IRACEMA deixa de sorrir e de lançar beijos para seus idólatras. Finalmente, segura o microfone.

IRACEMA: *Posso cantar ?*

AUDITÓRIO: *PODE !*

IRACEMA: *Então, vou cantar um novo samba ! E quero que o compositor venha até aqui e que vocês o receham com grandes aplausos.*

IRACEMA aponta para a caixa e chama WILSON RIBEIRO, um sujeito muito bem trajado e igualmente sorridente.

IRACEMA: *Wilson Ribeiro !*

Os dois se abraçam, com manifestações ruidosas da platéia. E os gritos aumentam de intensidade quando WILSON beija IRACEMA na testa. A orquestra ataca a introdução do samba, WILSON afasta-se para o lado do corredor dos elevadores, e IRACEMA, ainda saudada de momento a momento pela gritaria dos fans, começa a cantar. No auditório, LINA olha embevecida para ela. E, realmente, IRACEMA sabe cantar, e até consegue domar por uns instantes os ruídos da platéia. Mas outra explosão vem quando ela termina o número.

AUDITÓRIO: *É a MAIOR ! É A MAIOR ! É A MAIOR ! I-RA-CE-MA !*

CORTE PARA

9. *CORREDOR DA EMISSORA*

Através do altofalante instalado no corredor, a assistência continúa a reiterar que "Iracema é a Maior !" quando COSME e DAMIÃO saem do elevador. Quase esbarram em WILSON RIBEIRO, que se digna saudá-los com uma intimidade sêca, de superior para inferiores mas dentro dos mais consagrados princípios democráticos.

WILSON: *Como é que vão, meninos ? Vieram falar com a Iracema ? Pois podem falar aqui com o papai...*
COSME: *Não; é com ela mesmo !*
WILSON: *A estrêla está aqui no bolsinho... Vocês já deviam*

saber que, se não querem ficar com todos êsses sambas engavetados, têm de entrar num acôrdo comigo.

COSME: *Acôrdo com você é o mesmo que um acôrdo entre a formiga e o elefante.*

WILSON dá uma pequena gargalhada, envaidecido.

WILSON: *Não exagera !*
COSME: *Tá bem. E quais seriam as condições ?*
WILSON: *Fico com tôda a produção de vocês e cuido de tudo. 75% prá mim eo resto prá vocês.*
DAMIÃO: *Mas, isso é um absurdo !*
COSME: *A parte do elefante...*
WILSON: *Ué ! Mas vocês só terão o trabalho de compôr a música; eu é que vou dar o duro !*

COSME pega DAMIÃO pelo braço, fazendo menção de arrastá-lo dalí.

COSME: *Nada feito ! Vamos embora, Damião !*

DAMIÃO hesita um pouco, adotando um to mconciliador.

DAMIÃO: *Espera aí ! Primeiro, vamos falar com a Iracema !*
WILSON: *Bobagem... A menina só canta e grava as minhas músicas.*

COSME: *Que músicas ?! Você sabe lá o que é música ?*

WILSON: *Bom; não vamos entrar nêsse terreno. O que vale é o preto no branco. Vai lá na sociedade de autores, vê a minha renda e vê a sua...*

DAMIÃO tenta reter COSME, tornando-se ainda mais conciliador.

DAMIÃO: *Nós vamos pensar melhor nêsse negócio. Você não pode esperar uns dois dias ?*

WILSON mostra-se triunfante. Passa o braço pelo pescoço de DAMIÃO.

WILSON: *Isso ! Discussão não resolve... Eu sabia que vocês eram rapazes inteligentes !*

Adotando uma atitude quase confidencial, WILSON passa a conselheiro.

WILSON: *Mas, olha: vocês precisam fazer uns sambas mais modernos, coisa assim com um jeitão de bolero. É o que tá dando.*

Sem esperar resposta, WILSON faz um vago aceno de despedida para COSME E DAMIÃO, e volta imediatamente sua atenção para um outro elemento da rádio, que passa na direção do fundo do corredor, abraçando-o também pelo pescoço e afastando-se com êle. Ainda ouvimos as primeiras palavras que diz.

WILSON: *Olha aqui, ó Chico! Aquela orquestração do tango não ficou boa, não. É preciso carregar mais no ritmo, botar os violinos prá funcionar. A turma quer é sentimento...*

COSME e DAMIÃO ainda olham uns instantes para WILSON que se afasta, mas logo sua atenção é totalmente tomada pelos ruídos do altofalante, que transmite o frenesi da fanzocada de IRACEMA, já agora despedindo-se do auditório. E êles para lá se encaminham.

CORTE PARA

ARTES PLÁSTICAS

HÉLIO BASTO

T. S.

Hélio Bastos é um jovem pintor bahiano, que apesar dos seus poucos anos, graças a uma sensibilidade excepcional da sua personalidade artística, atingiu um desenvolvimento técnico profundo e um amadurecimento impressionante da sua arte.

Pouco conhecido, tanto na Bahia, como em geral no Brasil, já seria tempo de divulgarmos os seus trabalhos, para que possam ganhar os mesmos, o lugar que merecem.

Os pintores figurativos de formação e base acadêmica, que se sentem perdidos perante o desenvolvimento não-figurativo de várias correntes da arte contemporânea, afirmam que todo êste desenvolvimento seja passageiro, uma questão de moda, e que a arte figurativa em seu sentido acadêmico voltará triunfante de novo. Mas a história não se repete. Sòmente em situações anormais ,como por exemplo, numa ditadura de tipo hitlerista ou stalinista, o acadêmico fotográfico poderia voltar e dominar artificialmente por uma temporada. Porém a pintura concebida sòmente como arte fotográfica morreu para sempre. Isto não quer dizer que os objetos visíveis (as figuras) não são e não serão de novo utilizados na pintura contemporânea. Contudo, nunca mais no seu sentido antigo e ultrapassado, no seu sentido meramente fotográfico.

Hélio Bastos se apega, se inspira e se realiza nos objetos visíveis, mas, êste seu processo é tão altamente seletivo e quase arbitrário, que a sua pintura "objetal" não tem nada em comum com o figurativismo acadêmico. A sua seletividade artificial é conduzida por tôda uma filosofia de vida que tentaremos caracterizar. Várias pessôas acharam que a arte de H. B., por causa da sua técnica verística e da seleção estranha de objetos, seria

do tipo surrealista. Todavia, o verismo dos surrealistas tem sòmente um objetivo: o objetivo psicológico de reproduzir fielmente as visões inconscientes sem nenhuma preocupação ou consideração estética, ao passo que em H. B. encontra-se antes de mais nada um verismo estético, que provém do seu amor sofrido para com os objetos.

Outros viram na sua técnica, principalmente na dos seus retratos, um retôrno à pintura renascentista. Se bem que existem algumas semelhanças superficiais, há porém, uma diferença fundamental e essencial: H. B. evita sistemàticamente desenvolver uma perspectiva profunda, tão característica e indispensável da pintura renascentista. Em vez disto êle usa o "tromps d'oeil", o "décor" expressivo que aumenta o drama do objeto.

Talvez, de tôdas as correntes da pintura contemporânea, a mais próxima da sua obra seria a do neo-realismo mágico. Porém, na pintura de H. B., falta o otimismo, a exaltação, o momento de surpreza característica desta corrente, que provém ainda do expressionismo. É uma pintura silenciosa e pensada, sem imediatismo e erupções, altamente controlada na sua aparência e quase que cientìficamente fria. Como então caracterizá-la ?

Há em tôda a sua produção, em todo o seu mundo artístico um ponto de partida, um ponto central que poderia nos esclarecer a concepção, a atitude e a filosofia da mesma. Trata-se sempre da dignidade ferida, da pureza decaída, da beleza mutilada do objeto, dentro de um mundo de ruínas e uma atmosfera de destruição. Trata-se do drama silencioso dos sêres com seus dons naturais-matafísicos, dignidade, pureza, beleza, sofrendo com o impacto da barbaridade, da estupidez, da maldade e selvageria da nossa civilização (e sòmente da nossa ?).

Êste drama, êste choque antinômico, é sintetizado e realizado na sua pintura com o silêncio dos sêres superiores e lúcidos, que se comunicam através de poucos gestos, de poucos arranjos significativos, de alguns olhares, sem se expandirem em berros ou protestos grosseiros, nem em fugas oníricas e artificiais. Trata-se enfim de uma pintura dramática e heróica, contida numa frieza de observação objetiva, que chega às vêzes a se tornar até pungente. É uma pintura profunda, cheia de responsabilidade perante o drama dos sêres e absolutamente sadia e serena. É o oposto de uma pintura decorativa e superficial, cuja utilidade única é a de bem agradar e distrair.

Não seria descabido considerar essa pintura de cunho "existencialista", uma vez que o seu núcleo é o drama da existência e a atitude de escôlha que êste drama obriga o indivíduo a tomar. E desde que haja várias correntes de existencialismo filosófico, a atitude de H. B., como se realiza na sua obra, se aproximaria do existencialismo sarteano. Um existencialismo heróico, lúcido e sofredor. Um existencialismo realístico, sem consôlo se esperanças transcendentais. Há muita nobreza e pureza, muito sofrimento e muita comunicação silenciosa na pintura de H. B. Nêle a Bahia possue um dos valores artísticos mais originais e autênticos, e não sòmente desta cidade, mas do Brasil inteiro.

ARTES PLÁSTICAS

PIET MONDRIAN E O "NEO - PLASTICISMO"

FREDERICO MORAES

Em 1921 é exposta uma tela denominada, pura e simplesmente, "Pintura n.º 1". Características: composição à base de planos verticais e horizontais; emprêgo das três côres puras (azul, amarelo e vermelho), além das não-côres branco e preto. O branco, levemente grisáceo, eliminando a noção de fundo e a ausência total de linhas curvas ou diogonais evitando o movimento e a expressão subjetiva — fazem desaparecer da tela qualquer resquício de terceira dimensão ou figuração. Conclusão: uma sensação imediata e total de um perfeito equilíbrio entre as várias individualidades plásticas, construção rigorosa, coerente e calculada. Pura, serena, intelectual, a beleza em seu grau supremo.

Conseqüências: todos os movimentos abstratos desde o grupo "De Stijl": a moderna arquitetura, os novos conceitos esculturais, a arte industrial, enfim, todos os movimentos baseados no equilíbrio e na funcionalidade — têm como predecessor seu autor: "Piet Mondrian, mais seus companheiros do grupo "De Stijl".

Nos anos que se seguem até 1944 (ano de sua morte), Mondrian trabalha com apenas êstes elementos, numa repetição monótona, sem muita diferenciação. Durante sua carreira de pintor, não há desvios de trajetória ou intenção. Desde o momento em que compreendeu o significado de sua arte, trabalhou em uma mesma direção, rondando, purificando suas linhas e cores, por ora eliminando uma ou duas cores ou linhas, mas sempre na mesma directiva de sua "pintura n.º 1".

É nesta calma tenacidade que Mondrian guarda o segrêdo de sua fôrça e a nobreza de sua arte. É o mais raro exemplo de perseverança numa direção tão simples. Mas, nesta simplicidade está tôda uma filosofia, tôda

uma concepção do Universo, a dimensão mesma do pensamento laborioso de anos de reflexão e estudo.

À excessão de Malévitch — figura estranha e mística, em vários momentos muito afim a Mondrian — nenhum outro pintor conseguiu chegar a uma superação dos elementos plásticos, tal como o fez Mondrian. "Il ne veut pas reconnaitre les limites de la peinture", il dépasse les bornes, votre Batave", disse um dia Ozenfant (1).

Mas, como chegou Mondrian a esta depuração ?

* * *

Piet Mondrian nasceu em Amsfoort, Holanda, em 1872. De família calvinista, onde reinava o rigor e a obediência restrita; seu pai o queria professor. Oposição da família; vencedor de duas cátedras de desenho; recusa-as, termina por entrar para a Academia de Amsterdan. É um aluno sério, aplicado, assíduo e com grande ambição para o estudo. Para viver faz cópias para os museus e desenhos científicos. Fala pouco. Seus primeiros trabalhos êle os faz nas vizinhanças de Amsterdan. Princípios naturalísticos, côres na maioria cinzas e verdes; delicadas. Estilo simples e direto. Culto e inteligente, interessa-se pelos estudos de história das religiões, filosofias antigas; interessa-se sobretudo pela teosofia. Lê os livros publicados pela Sociedade Teosófica Holandesa, e em sua casa tem colocado na parede um quadro pintado de Mme. Blavatzky. Anos mais tarde em 1916, em plena procura neo-plástica, se faz sócio da mesma. É celibatário, e assim se faz por tôda sua vida. É desta época o retrato que nos traça Michel Seuphor: "Eu não o conhecí senão muito pobre. Fazia êle mesmo suas compras, a arrumação de sua casa, sua comida. Êle vivia de lentilhas e batatas. As vêzes eu chegava em sua casa, esfomeado, depois de uma de minhas inacabáveis corridas por Paris e sempre tinha para mim um prato de lentilhas e uma garrafa de vinho branco" (2).

De sua educação calvinista êle guarda o rigor e a sobriedade; de seu estudo laborioso, o método, a inteligência e o equilíbrio. Daqui à sua última fase — o "neo-plasticismo" — atravessa um período de procura da côr primária, época em que encontra o pintor místico holandês Toorop. Simbolismo e misticismo em fachadas de casas em malva e griz. Paris e a influência cubista. De volta à Holanda, inicia a série de abstrações sucessivas em tôrno de um tema. Árvores, fachadas de igreja e o mar são estudados e depurados até chegar-se à composição de sinais parecidos com símbolos matemáticos de mais e menos, num rítmo de linhas horizontais-verticais. Uma série destas abstrações sucessivas é denominada "Mais e menos". Mondriam está perto de sua atual concepção de uma ordem simples horizontal-vertical.

É desta época sua amizade com dois personagens que terão capital importância em sua vida e obra. Êstes são: o teósofo M. H. H. Shoen-

maekers e o pintor Bart Van der Leck; o primeiro por seus escritos de mística racional — entre êstes "A nova imagem do mundo", onde estuda a significação simbólica das linhas, formas e cores —; e o segundo por estudos no campo da côr e da pintura em "aplats". Dentro em pouco encontrar-se-á com Teo Van Doesburg — figura diametralmente oposta a Mondrian — e surgirá da união dêstes personagens, mais um grupo de poetas, escultores e arquitetos a revista "De Stijl" que, por sua vez, fará nascer em 1917 o movimento "neo-plásticismo".

Mondriam é a principal peça dos primeiros números da revista. Sua produção artística diminuiu gradativamente e dedica quase todo seu tempo ao estudo, à meditação e à reflexão. Entre êstes estudos, todos êles publicados na revista "De Stijl", incluem-se "Da nova plástica em pintura", "O definido e o indefinido", "Diálogo sôbre a nova plástica", "Realidade natural e realidade abstrata". Êstes serão reunidos em 1920 numa brochura intitulada "o neo-plasticisco", em língua francêsa e depois em 1926 aparece "Die Neus Gestaltung" em Weimar, sôbre o patrocínio do grupo Bahaus.

De todos, o único a permanecer fiel a seus princípios foi Mondrian. Todos — sem excessão — Van Doesburg, Vantergolo, Van der Beck, Brancusi, seguiram caminhos e criaram novos grupos. Mas, a raiz dêste movimento foi lançada, e sua influência não se restringiu à Holanda, mas atravessou fronteiras e foi até a França, Suiça, New York, influenciou e fez surgir novos ismos — "Abstaction - Creation"", "Elementarismo", "Construtivismo", "BauHaus", e em sua longa trajetória não passou despercebido de nomes mundialmente famosos como Le Borbucier, Walter Gropius, Max Bill, Mies Van der Roche, etc., espalhando em todo o mundo seus princípios e realizando, sobretudo em arquitetura, o pensamento plástico de Mondriam.

* * *

O homem é contraditório em si mesmo. O dualismo no homem individual que contém em si o germem do homem ideal. Por um lado, o homem no tempo, em sua realidade mediata — o Estado em suas relações éticas, economicas e jurídicas, por outro lado o homem ideal se expandindo livremente na idéia em seu conteúdo mais puro: a liberdade. Na natureza, em todo momento, em tôdas suas ações, e não apenas dentro de si, o homem constantemente se vê frente a esta dualidade reinante.

Face a esta oposição, o homem tem, como único caminho, procurar realizar em sí o equilíbrio entre as várias oposições, ou conciliar em um objetivo o conteúdo mais sublime de suas idéias. Se na vida êste equilíbrio é apenas relativo e momentâneo, na arte êle é pleno, verdadeiro, eterno. "A arte desenvolve-se nesta mais elevada esfera; a idéia da conciliação dos contrários" (3), tal entendia e fez base de sua estética Hegel. Pois é nesta conciliação que nos libertamos do mundo obscuro dos pensamentos,

refletindo-os ? Por isso mesmo as reflexões e os pensamentos se aplicam hoje à arte, e muitas vêzes a arte tem por finalidade servir de objeto ao pensamento. "Par un dialogue ininterrompu de la pensée avec la toile..." (4)

Tal o entendia Hegel, tal o entendia e realizou Mondrian.

"Sem ignorar os meios do mundo, nossa natureza individual e sem que isto seja questão de suprimir a "nota humana" na obra de arte, a plástica pura é a união do individual com o universal. Porque um rítmo livre é composto dêstes dois aspectos da vida, em equivalência. Donde podemos concluir que a arte deve lutar por um equilíbrio exato, na criação de meios plásticos puros, em oposição absoluta. Assim, a oposição horizontal-vertical é uma equivalência. No seio da abstração a arte tem interiorizado a forma e a côr e colocado a linha curva em sua tensão máxima: a linha reta. Pelo uso da oposição do ângulo reto, a relação constante da dualidade universal-individual, se faz unidade" (5).

Estas concepções Mondriam as realizou frente ao grupo "De Stijl". Pois é o ângulo reto que resume tôda significação do "De Stijl". Erigiram em símbolo universal a verticalidade do homem sôbre a horizontalidade da terra. O dualismo, a tensão equilibrante que se faz em tôdas as coisas, se resume no signo horizontal-vertical. As três côres discretamente empregadas, isoladas pelo negro, reunidas pelo branco levemente grisáceo, afirmando e realizando a ordem horizontal-vertical, resultando tudo numa pintura plana, essencialmente plana, onde se contempla uma calma harmonia, a simplicidade e o despojamento quase místico de qualquer mostra de expressão ou ornamentação, intuição ou individualização. E esta síntese individual-universal atinge sua plenitude não apenas nas relações do artista com sua própria obra, mas dentro da própria arte. Tal o espírito de participação em uma mesma idéia, que unia o grupo "De Stijl". A obra de arte deve ser construída baseada no espírito coletivo, lutando por uma integração entre as várias disciplinas e uma participação mais direta da arte na realidade de cada dia. Por isso mesmo tinham a arquitetura como a síntese das plásticas, por sua melhor capacidade de participação no cotidiano.

Viver na arte e para arte, esta a grande contribuição de Mondriam.

BIBLIOGRAFIA E ANOTAÇÕES:

(1) — Citado por Michel Seuphor em «L'Art Abstrait» (Maeght Paris 1950).

(2) — Michel Seuphor, obra citada.

(3) — Negel — Estética — A idéia e o ideal — Guimarães & Cia. Editores, 1952.

(4) — Michel Seuphor, idem idem.

(5) — Mondriam, em «La Plastique Pure» em L'Art Abstrait, de M. Seuphor.

ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA CONCEITO E FUNÇÃO SOCIAL

ARY MAGALHÃES

Recuaremos no tempo, para além do século XVIII, afim de recorrer às causas e motivos que fizeram surgir a arquitetura contemporânea.

Bruno Zevi, no seu excelente "História de la Arquitetura Moderna", nos fala de quatro tentativas surgidas, comprometidas em explicar o fenômeno arquitetura moderna.

A RENOVAÇÃO DO GOSTO — Tudo se modifica: os móveis, o vestuário, os modêlos de automóveis, etc.; porque não nossa casa, nosso lar, nossa arquitetura ? Correspondem a essa renovação os movimentos ARTS AND CRAFTS e ART NOUVEAU, aparecidos o primeiro na Inglaterra, onde William Morris personalizou sua principal figura, e o segundo na Bélgica, tendo em Henry Van de Velde seu propulsor, e que iria ter na Alemanha e na Áustria suas maiores influências. A casa Roja ,que Philip Webb construiu para Morris, e a casa da rua Turin, de Victor Horta, são os marcos simbólicos dêsse período importante da nova arquitetura, que vinha chegando, trazendo seu conteúdo moral e doutrinário — a purificação das formas, o uso comedido de efeitos e adornos — sua grande contribuição à arquitetura contemporânea, e, como tudo que significa renovação, o aparecimento do novo, teve que empreender luta renhida para vencer os obstáculos da incompreensão, do culturalismo vaidoso, reinantes na mentalidade da época. O movimento Arts and Crafts procurou e preocupou-se em quebrar o impacto da máquina, sua aparente ditadura, nas relações do homem com os novos meios industriais de produção, favorecendo o espírito de equipe, antes artesanal e individualista.

A NOVA TÉCNICA — Outra corrente, a do desenvolvimento técnico, não menos importante para a compreensão da arquitetura contemporânea, sugere a nova técnica como responsável, como condutor da arquitetura dita

moderna. Os novos programas, as novas necessidades que a era industrial suscitou, tiveram, como conseqüência lógica, o aparecimento de uma nova técnica capaz de solucionar os novos problemas surgidos.

Em todos os tempos, em tôdas as épocas, sempre, tôda vez que as condições socio-econômicas se modificam, surge um novo status-social, cultural e psicológico, e há um progresso técnico na arte de construir, atendendo então às novas solicitações da sociedade — na era medieval, uma técnica satisfazendo as preocupações de defesa e um misticismo religioso nos daria, em suas igrejas, o gótico, síntese entre a técnica, a aspiração social-psicológica e a arte.

Em nossos tempos, a indústria exigiria um esfôrço denodado na procura de uma nova técnica que pudesse resolver os problemas que a nova ordem social propunha.

Os grandes vãos que solicitava a indústria para instalar suas máquinas, suas Feiras Internacionais de Amostra, foram a alavanca propulsora que fez desenvolver uma nova técnica e, conseqüentemente, novos materiais foram pesquisados, o ferro, o concreto armado, o vidro.

Eis, então, a nova realidade que teriam os arquitetos a compreender. Uma nova realidade social, uma nova técnica, novos materiais que, em íntima relação com as novas necessidades culturais e psicológicas, levariam a uma nova arquitetura. O pavilhão Brighton de John Nash, onde pela primeira vez a coluna de ferro, empregada desde 1780 em edifícios utilitários, aparece na arquitetura representativa; a Biblioteca Sainte-Genevieve, onde Henri Labrouste faz o "debut" com as estruturas de ferro e as desenvolveria depois na Biblioteca Nacional; a fábrica de Bogardus, em 1843 em Nova York, em que êle elimina o papel estrutural das paredes, substituindo-as por colunas de ferro, antecedendo um dos princípios maiores da nova técnica, da nova arquitetura; o palácio de Cristal da Exposição de Londres, de Paxton; as pontes de Maillart, suas teorias do concreto armado, vêm atestar, comprovar, essa nova técnica, atendendo aos novos programas, às novas necessidades do desenvolvimento da sociedade.

"Una nueva arquitetura que nos libre de al estelidad del passado, y de la servidumbre de copiar, es lo que cada uno ansia y cuanto el publico espera".

"La humanidade debe crear una arquitetura totalmente nueva, nascida de su tiempo, precisamente en aquel momento en que los nuevos sistemas creados para la recién nacida industria sean empleados".

Portanto, uma nova técnica surgida para atender às necessidades de uma nova sociedade, nascida de uma revolução nos meios e relações de produção — "las revoluciones arquitectonicas siguen siempre a las revoluciones sociales" — contribuira relevante e decididamente no aparecimento da arquitetura de nossos tempos.

A CAUSA SOCIAL — Paralelamente ao desenvolvimento industrial, lógica e conseqüentemente se desenvolveria o impulso social.

As vantagens, as esperanças de melhores dias, suscitadas pela industrialização, provocaram verdadeiro exôdo rural e imediata concentração urbana nos centros de indústria nascente. O fácil aprendizado exigido pela indústria em relação à formação do artesanato foi uma condição propícia a êsse deslocamento de população, que, por ter sido desordenado e sem nenhuma ordem planificadora, legou-nos o grande problema que espera do arquiteto e do urbanista sua solução. As necessidades de abrigar êsse grande contigente humano, que se deslocara para os grandes centros industriais, também contribuiram para desenvolver uma nova arquitetura e uma nova urbanística, capaz de atender às condições humanas de vida e que tem sua meta na industrialização progressiva dos meios de produção e conseqüente distribuição equitativa do produto da produção, que a natural reação dos formidáveis interesses adquiridos entravou, de certo modo, a marcha uniforme dessa evolução comum, o que tantos problemas sociais tem criado — a fôrça de "uma ordem social há muito superada pelas possibilidades efetivas de realização e que portanto já não condiz com a época, pois lhe tolhe o rítmo normal de expressão".

OS ISMOS DA VISÃO FIGURATIVA — Em nenhuma época houve uma influência tão acentuada e recíproca entre a pintura e a arquitetura. As influências que a era da máquina ocasionou à arquitetura, evidentemente, não deixariam de se fazer presentes na pintura, na arte em geral, na cultura.

O desenvolvimento científico recebeu da nova ordem socio-econômica impulso sem precedentes. As novas teorias da física, o mundo invisível dos átomos, das células, dos organismos microscópicos, ainda então não revelados, e tantas outras causas, a revisão do problema estético trouxeram para a pintura novos valores formais. O cansaço de repetir a natureza como motivo, o acirramento da luta entre a contenda e a forma, por fim, todos êsses fatores, em sua inter-relação, convulsionaram a arte, predisposeram o artista a uma pesquisa sem precedentes, fazendo nascer os diversos ismos: impressionismo, expressionismo, cubismo, abstracionismo, futurismo, etc. O cubismo e o abstracionismo foram os movimentos que maior relação tiveram com a arquitetura. As obras dos arquitetos filiados à corrente racionalista de Corbusier têm ligações estreitas com o cubismo. As de Mies Van der Rohe com o neo-plasticismo de Mondrian; Mendelson com o expressionismo; Santália com o futurismo.

A arquitetura contemporânea se valeu da contribuição dos ismos porque passou a pintura, como sua linguagem subjectiva, seu vocabulário plástico, submetendo os novos materiais a mais difícil solicitação da arquitetura: a plástica emotiva, onde o artista lhe via todo conteúdo psicológico, cultural, de um povo.

CONCLUSÃO — Comentamos estas que são as principais correntes de tentativa de explicação do fenômeno arquitetura contemporânea — modificação do gosto, desenvolvimento da técnica, impulso social e os ismos

figurativos — e encontramos um fator comum, em última análise: o desenvolvimento histórico das relações de produção com os meios da produção, tendo na máquina a alavanca prática dêsse desenvolvimento, e nas necessidades sociais de tôda a humanidade sua mola propulsora.

CONCEITO — Conscientes, então, agora, de suas orígens, tentaremos conceituar a arquitetura de nossa época.

Arquitetura é arte e técnica, conjugados harmoniosamente sob escala humana, principalmente, e mais, orientada para as necessidades coletivas, fruto de uma elaboração onde se deva consultar o poder aquisitivo da sociedade, da coletividade, a que se vai servir, e tradições e costumes do povo.

FUNÇÃO SOCIAL — Resta-nos um problema: atende a nova arquitetura às necessidades fundamentais da sociedade, de todo o povo, ou, ao invés, aos interêsses da classe dominante, da minoria privilegiada, que retem em suas mãos os meios de produção ? Atende aos princípios do urbanismo moderno — habitar, recrear, trabalhar e circular ?

Infelizmente, não. A máquina ,êsse instrumento maravilhoso de multiplicação da capacidade produtiva, teve deturpado seu intento humano de socializar a produção. A arquitetura, a contra-gosto, reflete essa usurpação egoista dessa classe dominante. "Conquanto seja perfeitamente possível — como provam tantos exemplos — adaptar a nova arquitetura às condições atuais da sociedade, não é, todavia, sem constrangimento que ela se sujeita a essa contrafação mesquinha", dizia Lúcio Costa.

É nos países sub-desenvolvidos que constatamos, com mais veemência, êsse constrangimento que nos fala o mestre da arquitetura brasileira. A grande maioria da população, sem dispôr de poder aquisitivo para satisfazer às mais elementares necessidades de preservação, padecendo de fome específica, de que nos fala Josué d Castro, muito menos o tem para obter uma habitação, um lar condizente para que possa, então, desfrutar das alegrias do convívio familiar; ao invés, os casebres, os mocambos, as favelas, ou outras denominações regionais que tomem, apresenta-nos o quadro realista, com tintas negras, mas verdadeiras, produto triste das palhetas injustas de uma ordem social contraditória com os recursos da ciência e do progresso. É que fôrças poderosíssimas antolham a capacidade democratizadora da máquina e da indústria. "Enquanto, durante milênios, as possibilidades necessàriamente limitadas da produção manual só permitiam satisfazer ao —bem estar de pequeno número — uma maioria conseqüentemente privilegiada — cabendo a grande maioria da população trabalhar nos vários ofícios a fim de produzir essa quantidade necessàriamente restrita de utilidades, fabricadas com o apuro possível e segundo o gôsto elaborado peculiar da técnica artesã nos vários estágios de sua evolução, limitação cuja irrelutibilidade tornava a priori utópicas quaisquer veleidades sociais de sentido igualitário que não fôsse o retôrno puro e simples à vida primitiva — enquanto isto, pois, em apenas alguns decênios as possibilidades a bem dizer ilimitadas da produção industrial em massa inverteram brus-

camente essa ordem milenar e aparentemente natural. Em vez da necessidade do esfôrço de todos para o benefício exclusivo de alguns, bastam, muitas vêzes, apenas algumas máquinas adequadas para se poder produzir em benefício de todos". E o quadro real é totalmente outro — em vez de se produzir em benefício de todos, quase todos produzem em benefício de bem poucos.

Em contradição, o sistema de exploração dos meios de produção, o capitalismo, entra em choque com o desenvolvimento desta, e sua desigual distribuição acarreta um desequilíbrio desarmônico e injusto, que seria sanado, corrigido, atentendo-se às condições do urbanismo moderno, às condições que êle preconiza.

"Portanto, o próprio arcabouço social, impossibilitando a indispensável distribuição, impede o plano de desenvolvimento da capacidade moderna de produção". As contradições entre o capital, sistema de exploração, e as necessidades da sociedade impelirão lògicamente a humanidade por um meio ou por outro — revolução ou evolução — à conquista dêsse "estatus" social: pleno desenvolvimento das capacidades reais da produção moderna.

A arquitetura, arte dita social, espêlha, faz transparecer essas contradições, êsses desentendimentos entre as fôrças propulsoras da sociedade, enfraquecendo seu caráter social. A arquitetura contemporânea está "paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual lògicamente deveria pertencer".

BIBLIOGRAFIA

ZEVI, Bruno — «Historia de la Arquitectura Moderna».
GIEDION, S. — «Espacio, Tiempo, Arquitetura».
COSTA, Lúcio — «Arquiteto e a Sociedade Contemporânea, O» — Revista Módulo, 2.
COSTA, Lúcio — Artigos e estudos de

MÚSICA

DA ANGÚSTIA DE OUVIR

SYLVIO S. PINHEIRO

A dar crédito à opinião de alguns pesquisadores modernos, o homem de nossos dias tem maior poder diferenciador, no campo das sensações, que o antepassado das primeiras eras históricas. A escala da percepção sensorial se alarga, através das idades, pelo menos no que se refere ao homem europeu e seus descendentes nos demais continentes. Assim, a quantidade de matizes, odores, sons e timbres e contexturas várias é cada vez maior, na medida em que a diferenciação se faz mais sutil e requintada.

É o homem de hoje, portanto, herdeiro de um cabedal de elementos excitadores de que nem a geração imediatamente anterior dispunha. Hoje vemos, ouvimos e sentimos muito mais que os homens do passado — o que não significa, aliás, que o façamos melhor.

Os sentidos do homem das nossas cidades são solicitados contìnuamente no sentido de se tornarem cada vez mais agudos. Dêles, a visão e a audição, de modo particular, são usados diàriamente até a exaustão.

No campo desta última, a audição, nunca foram tantas as fontes sonoras, em tôda parte. Aos ruídos habituais da vida diária se juntaram, nos últimos trinta anos, tôdas as máquinas que Dante deixou de incluir no Inferno. Do avião ao liquidificador, do martelo pneumático à sereia de ambulância, do misturador de concreto aos alto-falantes de publicidade, há uma série infindável de elementos mecânicos que produzem som e o distorcem e ampliam e exploram, torturando sem piedade o sistema auditivo do indivíduo, cansando-o e exacerbando-lhe a sensibilidade.

Fóra do campo meramente sensorial, o homem moderno é depositário das melhores tradições artísticas acumuladas em seis mil anos de civilização. As diferentes proporções entre os elementos, que caracterizam os vários estilos, permeiam a psicologia geral do nosso século, realizando de maneira mais ampla a percepção da verdade artística por um número cada vez maior de pessôas.

Como é fácil conceber, a capacidade de sentir mais, em superfície e em profundidade, determina, ante a impossibilidade da integralização perfeita e definitiva do sujeito artístico, um conflito de escôlha, doloroso quando se reconhece a total impotência para conduzir os acontecimentos, torturante quando se persegue a expressão sensível de uma intuição, seja ela sonora, plástica ou moral.

* * *

Ouvir não constituiu, até pouco tempo atrás, problema que merecesse reparo. Nos tempos da antiguidade clássica um cantor valia o outro, não podendo um músico com quatro cordas na lira fazer mais figura que outro com quatro orifícios na flauta. Nos últimos três séculos da Idade Média quase tudo o que se cantava tinha um só feitio. Mesmo quando no Renascimento eclodiram as esplêndidas composições polifônicas, ainda hoje soberanamente belas, é de crêr que não causassem impressão maior no espírito dos ouvintes, pois que todos os mestres de então compunham no estilo, em todos os concêrtos e funções públicas assim se fazia — e tudo o que não é inédito causa mínima ou nula impressão. Da sensibilidade geral se pode fazer uma idéia se se nota que uma "suave" orquestra de dança se podia compôr de um alaúde, uma harpa e três trombones; trombones também substituiam vozes em obras polifônicas. Órgãos se tocavam com os punhos, na Idade Média; a métrica era dada pelas pancadas de um bastão no chão, no Renascimento e depois ainda.

* * *

A pobreza em meios de divulgação e impressão foi causa de que, até a segunda metade do século passado, cada geração ouvisse apenas a sua própria música. A Inglaterra elizabetana teve seu Purcell, a França da decadência seu Lulli; a Alemanha austera da Reforma ouviu Schuetz, a risonha Austria o "papai" Haydn. Nos tempos de exaltação nacionalista brilharam o Liszt húngaro e o meio-polonês Chopin.

Foi com o esfôrço de redescobrimento da obra de Bach, por iniciativa de Mendelssohn, que começou o problema a se tornar agudo. A busca de manuscritos em velhos arquivos e sacristias se fez enorme. Os concertistas passaram a introduzir obras de estilos passados. É no contraste que começa o conflito. Pois o contraste traz inquietação. É como se numa sala de temperatura amena irrompessem ventos de outra estação.

* * *

Em frente ao homem do passado, cujo problema residia apenas em apreciar pequenas e aparentes diferenças entre curvas melódicas de um para outro *Adágio*, em surpreender tímidas infrações dos rígidos cânones

harmônicos, o homem de nossos dias pode estabelecer comparação entre as harmonias singelas de Vivaldi e o fatigante cromatismo de Ricardo Strauss, entre a serenidade imperturbável de Byrd e a agitação admiràvelmente conduzida de Stravinsky, entre o puro melodismo de Mozart e o colorismo timbrístico de Honegger.

O estado de inquietação motivado por tal conflito tem como resultado a busca de vias de escape. Três dessas vias parecem estar bem definidas.

A primeira delas é a *especialização*. Não se pede ao concertista de hoje que inclua no seu repertório, ou pelo menos no mesmo programa, Couperin e Tschaikowsky, Carissimi e Moussorgsky, Buxtehude e Widor. A maior parte dos solistas faz uma escôlha, de acôrdo com temperamento, condições ambientes e psico-somáticas. Oferecem recitais homogêneos de música barroca, rococó, romântica ou contemporânea, quando não de um só compositor: êste as *Partitas* de Bach, êste outro os *Estudos* de Chopin, aquêle as *Canções* de Schumann.

Outro aspecto dessa busca de simplificação é o *retôrno aos mestres do passado remoto*. Abundam hoje as sociedades de música medieval, os grupos de pesquisa da estética renascentista e quejandos. A indústria consegue reproduzir antigos instrumentos — flautas doces, harpsicórdios, violas de amor — ou constroem instrumentos de uso corrente conformando-os às antigas especificações, como o órgão barroco a baixa pressão, com abundância de misturas e oitavas. As editoras publicam coleções completas dos velhos mestres — e o mundo musical vibra de prazer ao redescobrir o encanto, há muito esquecido, de uma cadência de engano.

O terceiro caminho de fuga é a *busca de uma linguagem nova*. Depois de dispersa até o cáos a linguagem natural da expressão musical, que é simplesmente o som musical orgânicamente dispôsto, muitos artistas se convenceram da inutilidade ou da impossibilidade de voltar. Travestiram-se de cientistas e se puseram a criar sons. Melhor diríamos — criar maneiras inusitadas de os produzir e combinar. Sem cordas, sem ar, sem escala fixa de valores. Essa nova espécie de atividade artística lida principalmente com timbre, tempo e tensão. Se o *concretismo* em música é a resposta às angústias estéticas do homem integral dêste século, sòmente o século futuro o dirá.

TEATRO

A DRAMATURGIA ÉPICA DE BERTHOLT BRECHT

J. A. CONTREIRAS DE ALMEIDA

BIOGRAFIA:

Nasceu Bertholt Brecht em 1889 na cidade de Augsburgo, Alemanha. Estudante de medicina da Universidade de Munique, serve de enfermeiro durante a 1ª grande guerra. Desta maneira testemunha a devastação na sua forma mais cruenta e brutal —, os mortos e feridos da frente de batalha.

Sob a influência do clima de após-guerra, clima de frustação e descrença da juventude Alemã de 1918, de Rimbaud e dos poetas expressionistas de sua época, escreve "Baal" sua primeira peça. Um ano depois recebe o prêmio Kleist por "Tambores na Noite". Mudando-se para Berlim, descobre o marxismo que o informará daí em diante. Posteriormente entra em contacto com Fritz Lang, Erwin Piscator e Max Reinhardt, para o qual trabalha como diretor. Aos 30 anos adquire fama em tôda a Europa. Até 1933 já havia escrito e montado 14 peças.

Com o advento do nazismo deixa a Alemanha por 14 anos. Durante êsse período percorre França, Inglaterra, Dinamarca, Suécia, Finlândia, U.R.S.S. e E.E.U.U., onde permanece 6 anos. Aí reencontra-se com Fritz Lang e Max Reinhardt com os quais colabora fazendo cinema até 1947, época em que o cerceamento crescente da liberdade em Hollywood o impede de trabalhar.

Aos 50 anos retorna à Alemanha fundando o Berliner Ensemble com Helen Weigel, sua mulher e notável atriz, restaurando o teatro alemão.

Faleceu aos 58 anos (15-6-56) em Berlim.

ASPECTOS:

"Durante longo tempo as obras populares têm sido um gênero desdenhado e abandonado ao diletantismo ou a rotina. Já é hora de assinalar os elevados destinos a que os obriga o nome que ostentam". *Brecht*

Apesar de pouco conhecido no Brasil é Bertholt Brecht uma das legítimas expressões intelectuais dêsse século, em razão do seu teatro, indubitàvelmente o mais representativo de nosso tempo.

Reagindo contra uma dramaturgia exangue, que se socorre do psicologismo, ao diálogo falaz e esteril, soube Brecht exprimir a insatisfação presente apresentando sua concepção épica de teatro, imagem das mutações sociais de nossa época. Criador de um teatro efetivamente popular — o autor de A Mãe — imprime a sua obra um marcante traço poético e realista. Modestamente declara: "Teria muita importância elaborar um estilo que seja de uma vez artístico e natural. Ante a confusão — digna de Babel — que reina atualmente no mundo do teatro europeu, é esta uma tarefa que tropeça com dificuldades consideráveis... O que nos faz falta é uma realidade de roupagem artística e uma arte verdadeiramente natural... Devo resaltar que êste estilo está ainda em estado de desenvolvimento ou mais exatamente no seu comêço, e que precisa da cooperação de muitas pessôas".

Anti-esquemático e sem submeter-se a cânones Brecht nos lega uma obra fecunda de humanismo tão caros a grandes intelectuais de sua pátria como Max Reinhardt, Thomas Mann, Ana Segheres, Toller etc.

Elaborando uma dramaturgia sem concessões e eminentemente popular, indica, como aliar forma a conteúdo, sem cair no popularesco. Isto êle conseguiu através de um vigoroso talento voltado para o povo, que lhe possibilitou o aprimoramento da forma, no sentido da melhor transmissão estética do popular; sem nenhuma abdicação a dogmas.

Realizando teatro anti-burguês, conduz sua dramaturgia no sentido de não reforçar os valores da consciência burguesa mistificada." O espectador não será mais envolvido pela atmosfera que o torna cúmplice da trama, mas conservar-se-á lúcido para a crítica. Os inesgotáveis conflitos morais, do teatro psicológico perdem proporção na dramaturgia de Brecht por determinação de novas condições sociais que reduzem êstes conflitos as proporções mínimas.

Inspirando-se no teatro chinês, no teatro Elisabetano e na tragédia grega, extraiu o autor de "O círculo de Giz caucasiano", a simplicidade, o popular e os elementos pedagógicos dêsses teatros. Assim é que Sábato Magaldi situa o popular em Brecht, "no mesmo plano em que se compreende o popular em Esquilo, Lope de Vega e Shakespeare." Na mesma dimensão encontradas nas representações shakespeareanas pela aristocracia inglêsa, burguesia francêsa e operários soviéticos está a justa compreensão da dramaturgia épica de Bertholt Brecht.

Da influência do teatro chinês, decorre o emprêgo das máscaras em algumas de suas peças, considerando que elas eram um importante elemento de caracterização. No círculo de Giz todos os personagens negativos usam máscaras. Todavia nada é tomado mecânicamente, tudo é adaptado de maneira criadora as novas condições e aos objetivos do conjunto. Tal foi o que ocorreu durante o II Festival de Arte Dramática da Cidade de Paris onde perfeitíssimas máscaras adequaram da melhor forma a composição de caracteres negativos e se constituiram motivo de louvores do público e da crítica.

Outro elemento utilizado e a música que teve em Paul Dessau o constante colaborador de B. B.

Sem esquemas pre-estabelecidos, preferiu sempre os caminhos desconhecidos. Ao invés do heroi, instrumento fácil de ações grandiloqüentes, escolhe a penosa composição do anti-heroi, do qual obtém resultados indiscutìvelmente mais convincentes. Assim é Brecht.

CONCEPÇÃO ÉPICA:

No posfácio da ópera "Grandeza e decadência da cidade de Mahoganny" encenada em 1927, apresentou Brecht um primeiro quadro comparativo entre a forma dramática e épica.

DRAMÁTICA	ÉPICA
O espetáculo encarna a ação	— *O espetáculo narra a ação*
Faz o espectador participar da ação	— *Faz do espectador um observador crítico*
Consome sua atividade	— *desperta-a*
Provoca nêle sentimentos	— *obriga-o a decisões*
O espectador se imiscui na ação	— *opõe-se a ela*
O teatro age por meio de sugestão	— *por meio de argumentos*
Os sentimentos são conservados	— *traduzem-se por juízos*
Impõe-se o homem conhecido	— *O homem é objeto de estudo*
O homem é universal, imutável	— *O homem muda e é mutável*
Tensão no desfecho	— *Tensão desde o início*
Cada cena está em função da outra	— *justifica-se por si mesma*
Os acontecimentos são lineares	— *apresentam-se em curvas*
Natura non faeit saltus	— *facit saltus*
O mundo tal como é	— *O mundo se transformando*
O homem estático	— *O homem dinâmico*
Seus instintos	— *Seus motivos*
O pensamento condiciona o ser	— *O ser social condiciona o pensamento.*

Excetuando as primeiras peças da juventude, nas quais encontramos no Brecht cínico e anárquico, apenas traços de sua concepção, esta se firma nas suas obras subseqüentes.

Em "Baal" vinte cenas da vida do mecânico desempregado que se transforma em rufião, sedutor, homicida, traidor etc., cujo único fim

na vida é a morte, exclama: "Por que não permaneceram no ventre materno onde reinava a calma e dormiam embora existindo" ? Dessa fase expressionista "Homem por homem é considerada sua obra prima onde a degenerescência humana atinge o máximo. É todavia encerrada com uma advertência "Que vocês compreendam vendo Garly Gay (o personagem) que a vida neste mundo não é sem perigo."

Em Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny e particularmente na "Ópera dos três vinténs", os desajustes humanos, a impossibilidade de auto-realização é localizada na sociedade. A partir daí não mais se encontrará a exposição de vicissitudes inconsequentes e sempre prêsa ao "destino fatal". Na farsa da "Ópera dos três vinténs" inspirada na "Ópera dos pobres" de John Gay a representação rompe os limites da justificação burguêsa de uma exposição solta e bastante. Em "A Mãe" adaptada do romance de Máximo Gorki e em "Os fuzís da Mãe Carrar", demonstra Bertholt Brecht a impossibilidade da neutralidade. Na primeira, a russa Pelágia mantem-se equidistante da luta, protegendo apenas seu filho Paulo, um revolucionário. Posteriormente as experiências por que passa conduzem-na a integrar-se na luta política.

Em "Os Fuzis da Mãe Carrar", a mãe espanhola impede a participação de seu filho na revolução, porque assim pensava preservá-lo da morte, pouco importando que o chamem de traidor. Porém, quando o inimigo o sacrifica estupidamente, Tereza Carrar, entrega os fuzís para o combate aos franquistas.

Nas últimas peças do genial dramaturgo alemão é estudado o comportamento do indivíduo em relação às fôrças da sociedade.

No "mestre Puntilla e seu criado Matti" (recém filmado na Europa sob a direção de Alberto Cavalcante) são abordadas as relações entre patrão e empregado, sendo que o criado, consciente da sua condição social raciocina com uma impertubável lógica, ao verificar que a filha do rico proprietário, é a que justamente não lhe convém como espôsa.

A história pungente de uma mãe que perde um a um todos os seus filhos na guerra dos 30 anos é a história da Mãe Coragem que para viver necessita do sofrimento dos soldados que lhe compram a mercadoria garantindo seu sustento.

"O círculo de giz Caucasiano" oferece a mais apaixonante ilustração da teoria do teatro épico. Há aí a estética do afastamento, o vigoroso conteúdo social ligado ao humor de Rabelais, a ironia veemente de Swift, o uso das máscaras chinesas, a narração, o cantor e côro e o belo e generoso humanismo Brechtiano.

A peça — excetuando o prólogo — conta a história da disputa de uma criança entre a mãe que a abandona durante a guerra e a criada Grusha que a recolhe e para criá-la submete-se a sofrimentos entre os quais o de

casar-se com um moribundo, apesar de ter o noivo na guerra. Isto para dar um nome à criança. Ocorre que o moribundo restabelece-se e o noivo, retornando, despreza-a sem querer ouvir suas razões.

No julgamento sôbre a posse da criança surge o juiz Azdak notável personagem Brechtiano, que sentencia: — "Cada coisa pertence a quem a torna melhor: a criança aos corações amorosos, para bem crescer, o veículo ao bom condutor, para não tombar em caminho, o vale a quem o renova para que os melhores frutos brotem da terra".

"A exceção e a regra" foi a única peça de Bertholt Brecht encenada no Brasil. Em 1951, em São Paulo, os alunos da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita apresentaram-na dentro das naturais limitações oriundas de uma parcial assimilação da concepção épica do autor. Na ocasião engancharam "O Imbecil" de Pirandello no espetáculo com o sentido da apreciação de peças de conteúdos sociais opostos. Décio de Almeida Prado em sua crítica assinala a flagrante melhor qualidade de "A Exceção e a Regra". Nesta é apresentada a deformação na mentalidade de classe do patrão que se une ao seu servo para a travessia do deserto. Depois de terem realizado esforços comuns para vencer a jornada, o patrão assassina o empregado quando êste lhe dá de sua água, pois era capaz de entender tudo, menos a solidariedade humana de quem era explorado por êle. Atraz do gesto amigo via sempre a armadilha do inimigo e porisso mata-o.

"A Boa Alma de Setbuan" situa-se mais ou menos no mesmo esquema e há a promessa da Cia. Maria Dela Costa de encená-la ainda êste ano

A OBRA

Tambores na noite, Na selva das cidades, Vida de Eduardo II da Inglaterra, Homem por homem, Grandeza e decadência da cidade de Mahoganny, A ópera dos 3 vinténs, O vôo sôbre o oceano, O que diz sim e o que diz não, A decisão de Santa Joana dos Matadouros, A exceção e a Regra, A mãe, Cabêças redondas e cabeças pontudas, Horácios e Curiaceos, O grande pavor e misérias do III Reich, Os fuzís de Mãe Carrar, O interrogatório de Lúculo, Mãe coragem e seus filhos, A vida de Galileu Galilei, A bôa alma de Tze-Chuan, O senhor Puntilla e seu criado Matti. A ascenção ininterrupta de Arturo Ui, As visões de Simone Machard, O círculo de giz Caucasiano, Os dias da Comuna de París. Entre os trabalhos teóricos: Anotações a respeito da ópera, Cinco dificuldades de escrever a verdade. Nova técnica da arte de representar o Pequeno Organon para o teatro, num total de trinta peças e cinco livros de teoria teatral. Todavia não foi sòmente dramaturgo. Sôbre o poeta diz o crítico Joaquim Cardoso: "Bertholt Brecht é indiscutìvelmente um dos maiores poetas alemães contemporâneos; desfruta mesmo ao lado de Reiner Maria Rilke e Georg Trakl, de maior fama e atualidade entre os poetas modernos da Alemanha". Escreveu sôbre técnica na poesia alguns livros, além de poesias. Transcrevemos um dos seus poemas traduzidos por J. Cardoso.

O VOSSO TANK, GENERAL, É UM CARRO FORTE

I

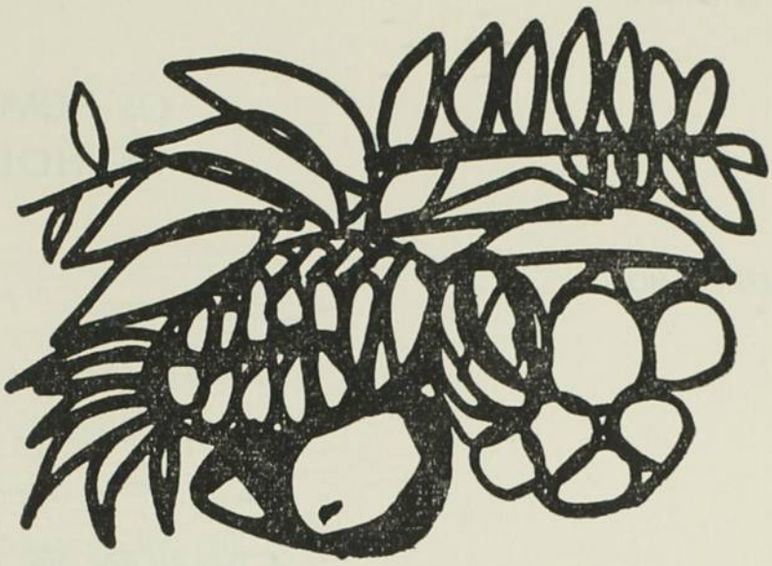
O vosso tank, general é um carro forte:
Derruba uma floresta, esmaga cem homens
Mas tem um defeito:
Precisa de um motorista.
O vosso bombardeiro, general, é poderoso:
Vôa mais depressa do que a tempestade,
E transporta mais carga que um elefante.
Mas tem um defeito:
Precisa de um pilôto.
O homem, meu general, é muito útil.
Sabe voar, e sabe matar
Mas tem um defeito:
Sabe pensar.

O acêrvo cultural representado pela obra de Bertholt Brecht, é a afirmação do talento que soube cumprir sua missão criadora, servindo o povo. Em Galileu Galilei há a fusão do personagem e autor. Ambos desprezam o intelectual desvitalizado e "as pessôas cujo o cérebro é incapaz de lhes encher o estômago."

Como o cientista, teve êle de aceitar a ordem dominante para viver, porém sob a suposta fidelidade a ela, guardou intacta a chama da verdade.

BIBLIOGRAFIA

«El teatro de Bertholt Bretch» — MARTIN LINZER e MIRIAN SELLO-CHRISTIAN
«A concepção Épica de Bertholt Brecht» e «Da vertigem a Consciência» — SABATO MAGALDI — Suplemento literário do «O Estado de São Paulo»
«In Memorian de B. B.» — Jornal Para Todos Nº 8
«Los fusiles de la madre Carrar» — BERTHOLT BRECHT
«La Busqueda del Derecho» — BERTHOLT BRECHT — Editora Pueblos ünidos
«História do Teatro» — H. B. FILHO — E. C. E. B.
«Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro» — DÈCIO DE ALMEIDA PRADO — Martins Editora
«The Theater in Germany» — HANS BRAUN.



O TEXTO TRADUZIDO

ELIOT

POUND

HUGHES

APOLLINAIRE

ALBERTÍ

CAMUS

SAROYAN

T. S. ELIOT

OS HOMENS VAZIOS
THE HOLLOW MEN

ALBERICO MOTTA

A penny for the Old Guy

I

Somos os homens vazios
Somos os homens estofados
Apoiados sôbre nós mesmos
A mente empalhada. Ai de nós!
Nossas vozes sêcas, quando
Sussurramos em conjunto
São fracas e insignificantes
Como vento sôbre relva sêca
Ou pés de ratos sôbre vidro quebrado
Em nossa sêca adega

Corpo sem forma, sombra sem côr,
Fôrça paralisada, gesto sem movimento;

Aquêles que alcançaram
Com olhos diretos, o outro Reino da Morte
Guardam-nos, não como perdidas e
Violentas almas, se muito
Como os homens vazios
Os homens estofados

A penny for the Old Guy

I

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

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

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remerber us — if at all — not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

II

Olhos que eu não ouso fitar em sonhos
No reino onírico da morte
Êles não aparecem:
Lá, os olhos são
Raio de sol sôbre destroços de coluna
Lá, existe uma árvore dançando
E as vozes são
Em meio ao canto do vento
Mais distantes e mais solenes
Que a morte de uma estrêla.

Que eu não me acerque mais
Do reino onírico da morte
Que eu também utilize
Disfarces propositados
Pêlo de rato, pele de gralha, estrofes cruzadas,
Em um campo
Agindo como o vento age
Sem maior proximidade —

Não aquêle encontro final
No reino crepuscular

II

Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream kingdom
These do not appear:
There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star.

Let me be no nearer
In death's dream kingdom
Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves
No nearer —

Not that final meeting
In the twilight kingdom

III

Esta é a terra morta
Esta é a terra dos cactos
Aquí as imagens de pedra
São erguidas, aquí recebem
A súplica da mão do morto
Sob o suspiro de uma estrêla agonizante.

É assim
No outro reino da morte
Despertando desolados
Com a hora em que estamos
Tremendo nossa ternura
Lábios que beijariam
Preces formais à pedra quebrada.

III

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

It is like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone.

I V

Os olhos não estão aquí
Não há olhos aqui
Neste vale de estrêlas que morrem
Espinha partida de nossos perdidos reinos

Neste último lugar de encontros
Agrupamos
E evitamos palavras
Juntos à margem do túmido rio

Cego, a menos
Que os olhos reapareçam
Como a estrêla perpétua
Rosa multifoliácea
Do reino crepuscular da morte
A esperança única
Dos homens vazios

IV

The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places
We grope together
And the reality
Gathered on this beach of the tumid river

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose

Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

V

E vamos rodear a opúncia
Opúncia opúncia
E vamos rodear a opúncia
Às cinco da manhã.

Entre a idéia
E a realidade
Entre o movimento
E o ato
Cái a Sombra
Pois Vosso é o Reino

Entre a concepção
E a criação
Entre a emoção
E a reação
Cái a Sombra
A Vida é muito longa

Entre o desêjo
E o espasmo
Entre a potência
E a existência
Entre a essência
E a descendência
Cái a Sombra
Pois Vosso é o Reino

Pois Vosso é
A Vida é
Pois Vosso é o

É assim que o mundo termina
É assim que o mundo termina
É assim que o mundo termina
Não com um golpe mas com um soluço.

V

Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.

Between the idea
Ant the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

For Thine si
Life is
For Thine is the

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

O VENTO LEVANTOU ÀS QUATRO HORAS
THE WIND SPRANG UP AT FOUR O'CLOCK

The wind sprang up at four o'clock
The wind sprang up and broke the bells
Swinging between life and death
Here, in death's dream kingdom
The waking echo of confusing strife
Is it a dream or something else
When the surface of the blackened river
Is a face that sweats with tears ?
I saw across the blackened river
The camp fire shake with alien spears.
Here, across death's other river
The Tartar horsemen shake their spears.

O vento levantou às quatro horas
O vento levantou e rompeu os sinos
Oscilando entre vida e morte
Aquí, no reino onírico da morte
O éco despertado de confusa luta
Será sonho ou qualquer outra coisa
Quando a superflcie do rio enegrecido
É rosto que transpira lágrimas ?
Além do rio enegrecido eu ví
A fogueira do acampamento tremer sob lanças inimigas.
Aquí, ao longo do outro rio da morte
Os cavaleiros do Tártaro agitam suas lanças.

LANGSTON HUGHES

CANÇÃO PARA UMA JOVEM NEGRA
SONG FOR A DARK GIRL

WILSON ROCHA

Foi lá no sul, foi no sul.
(Ai coração meu, sem mais nada !)
Enforcaram o meu amor
numa árvore à beira da estrada.

Foi lá no sul, foi no sul.
(Seu corpo balança no ar.)
Pergunta ao branco Senhor Jesús
de que me valeu rezar.

Foi lá no sul, foi no sul.
(Ai coração meu, sem mais nada !)
O amor, triste sombra,
pende de uma árvore, na estrada.

Way down South in Dixie
(break the heart of me)
they hung my black young lover
to a cross roads tree.

Way down South in Dixie
(bruised body high in air)
I asked the white Lord Jesus
whate was the use of prayer.

Way down South in Dixie
(break the heart of me)
love is a naked shadow
on a gnarled and naked tree.

EZRA POUND

DORIA

SILVA DULTRA

Sê em mim como os caprichos eternos
dos ventos frios, e não
como são as coisas que passam —
alegria de flôres.
Tem-me na ardente soledade
de penhascos sombrios
e de águas cinzentas.
Que os deuses falem ternamente de nós
nos dias futuros,
as simbólicas flôres de Orco
que te recordem a tí.

GUILLAUME APOLLINAIRE

SOMBRA DO MEU AMÔR

RAYMUNDO AMADO

Bela bizarra filha querida
Vejo teus dois lânguidos olhos
Morrerem pouco a pouco como um trem ao entrar na estação
Vejo teus seios, teus pequenos seios de bicos rosados
Como essas pérolas de Formosa
Que vendi em Nice antes de partir para Nîmes
Vejo teu andar ritmado de Salomé e mais caprichoso
Que o da bailarina que degolou a cabeça de Batista
Teu andar ritmado como um ato de amôr
E que no hospital auxiliar em Nice
Onde distraías os feridos
Fez com que te apelidassem acertadamente: garôtacancan

Bela bizarra filha querida
Sinto teu pálido e dôce odôr de violeta
Sinto o perfume de rosa rosa suavíssimo e longínquo
Que te precede e te segue, minha rosa.

Bela bizarra filha querida
Saboreio tua bôca tua bôca sorvête de rosa
Saboreio-a docemente
Como um Kalifa que aguarda despreocupadamente as Cruzadas
Saboreio tua língua que lembra os tentáculos de um pôlvo
Que te dominasse com tôdas as fôrças das suas ventosas
Saboreio teu hálito mais leve que a fumaça
Acariciante e azulado como a cortiça da Bétula
Ou de um cigarro de Nestor Gianablis
Ou dêsse fumo sagrado tão lívido
Que não se sabe nomear.

Bela bizarra filha querida
Escuto tua voz que me recorda
Um concêrto de instrumentos de sopro, cornamusa, oboé, flautas
Clarinetes, corne inglês
Longínquo concêrto variado ao infinito
Às vezes tenho vontade de rir das tuas tolices
Ó minha querida
E se falas alegremente
É o concêrto dos anjos
Se falas tristemente, é uma triste diaba que se lamenta
De amar em vão um jovem santo tão belo
Sob sua auréola côr de sangue
E que baixa suavemente os olhos as mãos postas
E que traz como um chicote cruél
A palma do martírio.

Bela bizarra filha querida
Assim os cinco sentidos concorrem para te criar de novo
Junto a mim
Embora estejas ausente e tão distante
Ó prestigiosa
Ó minha querida miraculosa
Meus cinco sentidos te fotografam em côres
E estás aí inteirinha
Formosa
Meiga
E tão voluptuosa
Pomba, bela, graciosa, pomba
Céu cambiante, ó Lou, ó Lou minha adorada
Carne querida bem-amada
Estás longe
Mas eu te tomo tôda
Bôca à bôca
Como outrora
Bela bizarra filha querida.

RAFAEL ALBERTI

A MISS X. ENTERRADA NO VENTO DO OESTE

C. A. M.

Ah, Miss X, Miss X: 20 anos!
Blusas nas janelas;
Os cabeleleiros
Choram pela tua cabeleira
— Rubro fogo cortado —
Ah, Miss X, Miss X sem chapéu
Aurora sem carmim,
Só,
Tão livre
Tu,
No vento
Não levarás argolas.
As modistas de branco, nos balcões,
Perdidas pelo céu.
— Veja!
Ao fim!
O que?
Não.
Era apenas um pássaro
Não eras tu
Miss X, garota
O barman, mas que triste!
(Cerveja.
Limonada.
Whisky.
Cocktail de gin.)
Pintaram de negro as garrafas
E as flâmulas,
Alegrias do bar,
Pintaram de negro,
A meio pau.

E o céu sem girar teu radiograma !
Trinta barcos,
Quarenta hidroaviões
E um saveiro carregado de laranjas
Gritando pelo mar e pelas nuvens.
Nada.

Ah, Miss X ! Onde ?
S. M. el Rei de teu país não come.
Nem dorme, o Rei.
Fuma.
Morre-se pela costa em automóveis.
Ministérios.

Bancos do ouro.
Consulados.
Cassinos.
Barracas.
Parques.
Cercados.

E enquanto tu, no vento,
— Te incomodaram os sapatos ?
— Diga-me, te fere o ar ?
Ah, Miss X, Miss X, que tédio !
Bocejo.

— Good bye...
(Já ninguem pensa em tí. As borboletas
De aço
Com as asas cortadas,
Incendiando os ares,
Fixas sôbre as dálias
Móveis dos ventos.
Sol Electrocutado
Lua Carbonizada.
Temor ao osso branco do inverno.
Vedado.
Proibida a caça
Marítima, celeste

Por ordem do Govêrno.
Já ninguem pensa em tí, Miss X garota.

ALBERT CAMUS

PROMETEU NOS INFERNOS

NEMESIO SALLES

"Parecia-me faltar algo à divindade, enquanto nada havia a se lhe opor."

Prometeu no Cáucaso, Luciano.

Que significa Prometeu para o homem de hoje? Poder-se-ia dizer, sem dúvida, que êste revoltado contra os deuses é o modêlo do homem contemporâneo, e que o protesto levantado, há milhares de anos, nos desertos da Citia, termina hoje numa convulsão histórica sem igual. Mas, ao mesmo tempo, algo nos diz que êste perseguido continua a sê-lo entre nós, e que ainda estamos surdos ao grande grito de revolta humana, da qual êle dá o sinal solitário.

O homem de hoje é, de fato, aquêle que sofre em massas prodigiosas sôbre a estreita face da terra, o homem privado de fogo e de alimento para quem a liberdade é apenas um luxo que pode esperar; e não se trata para êste homem de sofrer um pouco mais, como não se pode tratar para a liberdade e seus últimos testemunhos senão de desaparecer um pouco mais. Prometeu é êste herói que amou bastante os homens, para lhes dar ao mesmo tempo o fogo e a liberdade, as técnicas e as artes. A humanidade, hoje, só necessita e só cuida de técnicas. Ela se revolta em suas máquinas, considera a arte, e o que ela supõe, como um obstáculo e um signo de servidão. O que caracteriza Prometeu, ao contrário, é que êle não pode separar a máquina da arte. Pensa que se pode libertar ao mesmo tempo os corpos e as almas. O homem atual crê necessário, de antemão, libertar o corpo, mesmo se o espírito deve morrer provisòriamente. Mas o espírito pode morrer provisòriamente? Em verdade, se Prometeu voltasse, os homens de hoje fariam como os deuses de então: prega-lo-iam à rocha, em nome até dêste humanismo de que êle é o primeiro símbolo. As vozes inimigas que então insultariam o vencido, seriam as mesmas que ressoavam no limiar da tragédia esquiliana: as da Fôrça e da Violência.

Estarei cedendo ao tempo ávaro, às árvores nuas, ao inverno do mundo? Mas esta própria nostalgia de luz me dá razão: fala-me de um outro mundo, minha verdadeira pátria. Tem ela ainda sentido para alguns homens? No ano da guerra, devia embarcar para refazer o périplo de Ulisses. Nessa época, mesmo um rapaz pobre podia fazer o projeto suntuoso de atravessar um mar ao encontro da luz. Mas fiz o mesmo que todos. Não embarquei. Tomei lugar na fila que sapateava ante a porta do inferno. Pouco a pouco, aí entramos. E, ao primeiro grito da inocência assassinada, a porta bateu a nossas costas. Estávamos no inferno, daí não mais saímos. Há seis longos anos tentamos nos arranjar nêle. Os fantasmas calorosos das ilhas afortunadas não nos aparecem mais, a não ser ao fim de outros longos anos, ainda a vir, sem fogo nem sol.

Nesta Europa úmida e negra, como então não receber com um tremor de pesar e de difícil cumplicidade êste grito do velho Chateaubriand a Ampère que partia para a Grécia: "Não encontrareis nem uma fôlha das oliveiras, nem um bago das uvas que eu vi na Ática. Tenho saudade até da herva do meu tempo. Não tive a fôrça de fazer nascer uma urze." E nós também, mergulhados apesar de nosso sangue jovem, na terrível velhice dêste último século, lamentamos algumas vêzes a herva de todos os tempos, a fôlha de oliveira que não mais iremos ver por ela mesma, e as vinhas da liberdade. O homem está em tôda parte, em tôda parte seus gritos, sua dor e suas ameaças. Entre tantas criaturas reunidas, não há mais lugar para os grilhões. A história é uma terra estéril onde a urze não nasce. O homem de hoje, entretanto, escolheu a história, e não podia nem devia se afastar dela. Mas, em lugar de dominá-la, consoante, cada dia um pouco mais, em ser seu escravo. É nisso que trai Prometeu, êste filho "de pensamentos ousados e de coração leve". É aqui que êle retorna à miséria dos homens que Prometeu quis salvar. "Viam sem ver, escutavam sem ouvir, semelhantes às formas dos sonhos..."

Sim, basta uma noite da Provença, uma colina perfeita, um odor de sal, para perceber que tudo ainda está para ser feito. Temos de reinventar o fôgo, de reinstalar os ofícios, para aplacar a fome do corpo. A Ática, a liberdade e suas vindimas, o pão da alma são para mais tarde. Que podemos fazer, senão gritar para nós mesmos: "Êles não existirão nunca, ou serão para outros", e fazer o necessário para que êstes outros ao menos não sejam frustrados. Nós, que sentimos isto com dor, e que, entretanto, tentamos recebê-lo com um coração sem amargura, estamos pois atrazados, ou estamos adiantados, e teremos a fôrça de fazer reviver as urzes?

Ante esta questão, que se levanta no século, imagina-se a resposta de Prometeu. Em verdade, êle já a pronunciou: "Eu vos prometo a reforma e a reparação, ó mortais, se sois bastante hábeis, bastante virtuosos, bastante fortes para operá-la com vossas mãos." Se é verdade, pois, que a salvação está em nossas mãos, ante a interrogação do século, responderei sim, por causa dessa fôrça refletida e dessa coragem esclarecida, que sempre sinto

em alguns homens que conheço. "Ó Justiça, ó minha mãe, esclama Prometeu, vês o que me fazem sofrer." E Hermes zomba do herói: "Espanta-me que, sendo advinho, não tenhas previsto o suplício que suportas." "Eu o sabia", responde o revoltado. Os homens de que falo são também os filhos da Justiça. Também êles sofrem da desgraça de todos, com conhecimento de causa. Sabem, justamente, que não existe justiça cega, que a história é sem olhos e que é preciso rejeitar sua justiça, para substituí-la, enquanto possível, pela que o espírito concebe. É aqui que Prometeu entra de novo em nosso século.

Os mitos não têm vida por si mesmos.. Esperam que os incarnemos. Que um só homem no mundo responda ao seu apêlo e êles nos oferecem sua seiva intacta. Temos de preservar êste e fazer com que seu sono não seja mortal, para que a ressurreição se torne possível. Duvido algumas vêzes que seja permitido salvar o homem de hoje. Mas ainda é possível salvar os filhos dêste homem, em seu corpo e em seu espírito. É possível oferecer-lhes ao mesmo tempo as oportunidades da felicidade e da beleza. Se devemos resignar-nos a viver sem a beleza e a liberdade que ela significa, o mito de Prometeu é um dêsses que nos lembrarão que tôda mutilação do homem só pode ser provisória, o que não se serve ao homem, quando não se lhe serve integralmente. Se êle tem fome de pão e de urze, e se é verdade que o pão é o mais necessário, aprendamos a preservar a lembrança da urze. No coração mais sombrio da história, os homens de Prometeu, sem cessar seu duro ofício, guardarão um olhar sôbre a terra e sôbre a herva incansável. O heroi acorrentado mantém, em meio ao raio e ao trovão divinos, sua fé tranquila no homem. É assim que êle é mais duro que sua rocha e mais paciente que seu abutre. Melhor que a revolta contra os deuses, é esta longa obstinação, que tem para nós sentido. E esta admirável vontade de nada separar nem excluir, que sempre reconciliou e reconciliará ainda o coração doloroso dos homens e as primaveras do mundo. (1946).

WILLIAM SAROYAN

QUAL FACA, QUAL FLOR, COMO COISA NENHUMA NO MUNDO

ALDA BRITO

Alcançará 50 anos, neste 1958, WILLIAM SAROYAN.

Seguindo a moda atual de comemoração dos meios séculos, lembremos o "bad boy" da geração de Hemingway e Faulkner; o contista, teatrólogo, romancista, compositor e diretor de filmes nas horas vagas; Saroyan de estilo personalíssimo, de funda ternura humana, brincalhonamente fanfarrão para criar "mística"; Saroyan dos mil ofícios, dos muitos contos a princípio devolvidos e do prêmio Pulitzer mais tarde recusado. Saroyan de "Dear Baby" (1935), ao qual pertence esta história.

* * *

— Êle chegará a qualquer momento, agora, disse Max. Eu lhe garanto. Êle virá.

O homenzinho à mesa assentiu enquanto Max falava, e Max perguntou a sí próprio, enquanto enxugava o balcão: — O que é que êle pode querer com um sujeito como Pete ?

Uma mulher de boa aparência entrou e pediu um uísque com soda.

— Sei que não é da minha conta, disse, mas o que é que o senhor quer com Pete ?

— Como ? perguntou a senhora.

— Oh, perdão, minha senhora, disse Max. Eu estava falando com aquêle camaradinha lá daquela mesa. (— Camaradinha daquela mesa ? repetiu Max para sí próprio. Que diabo de conversa é essa ?)

— Êle é meu amigo, informou ela.

— Não, não, disse Max, depressa. Eu estava falando com aquêle senhorzinho lá adiante. (— Senhorzinho ! Por que êle não podia acabar com êsses "inhos" ?)

— Isso mesmo, disse a senhora. Êle é meu amigo.
— Quem ? perguntou Max.
— Pete, respondeu ela.

O homenzinho levantou-se da mesa e foi até o bar. Examinou a mulher e tentou sorrir.

(— Que é que há ? pensou Max.)
— Eu sou o pai dêle.

A mulher se voltou e baixou os olhos para o homem. A Max, pareceu que ela não o julgara grande coisa.

— *Pai* dêle ? exclamou.
— Sim, disse o homenzinho. De Pete Morgan.
— Meu nome é Ethel Beede.

Pelo modo como ela pronunciou o último nome, Max percebeu que êle tinha um "e" a mais em alguma parte e que, muito provàvelmente, como colocou a coisa, ela era suja. Ela não era exatamente suja... mas êle sabia o que queria dizer.

— Meu nome é Henry, disse o homenzinho.
— Muito prazer.

— Obrigado, respondeu êle. Eu vim aquí hoje para ver o Pete. Há duas semanas que não aparece em casa.

Max não conseguia entender. Pete aparecia tôda noite, entre maia noite e duas horas, mas sempre sòzinho. Nessa noite surge o pai, um pouquinho antes das dez, e logo depois das onze, a mulher, quase com idade de ser mãe dêle, aparece também.

— Seu filho é um jovem muito interessante, disse ela.
— Eu o conheço muito bem, retorquiu o homenzinho, calmamente. Imagino que êle seja *fascinante* para quem não o conheça tanto.

— Eu tenho grande interesse pela ambição dêle, disse a mulher.
— É muita bondade sua. Qual é a ambição ?
— É do meu conhecimento que êle quer ser ator, respondeu.

— Êle tem uma porção de ambições, comentou o homenzinho. Rapazes precóces geralmente têm.

— Êle me disse que tinha vinte e um anos.
— Pois ainda não tem dezessete, assegurou o homenzinho.
— Espere aí, ainda não tem dezessete ? exclamou Max. Há duas semanas que êle vem aquí tôda noite. Eu não posso vender bebida a menores ! É contra a lei. Eu pensei que êle tivesse uns vinte e dois ou vinte e três anos.

— Não. Ainda não tem dezessete.

O homenzinho tinha a esperança de que a mulher fôsse embora e lhe desse uma oportunidade de sentar e falar a sós com Pete, mas ela não parecia estar com vontade de sair.

— Êle ainda não tem dezessete anos, repetiu.
— Já ouví, disse a mulher.
— Hem ?

— Sinto muito, disse Max. Esta é a primeira noite em que êle não aparece, em duas semanas.

— Está bem, disse ela.
— Quer que eu chame um taxi ?
— Meu carro está lá fóra.
— Eu teria satisfação em dirigí-lo para a senhora. Quero dizer...
— Meu chofer está no carro.

Saiu antes que Max pudesse dar a volta ao balcão e abrir a porta para ela.

Êle foi até a porta e, enquanto a trancava, viu o chofer abrir a porta do carro, ajudar a mulher a subir e arrancar.

Max demorou uns três minutos na porta. (Que é que há comigo ? pensou.) Voltou para o bar e fez a arrumação da noite. Vestiu o casaco e serviu-se um drinquezinho, que bebericou pensativamente.

Sacudiram a porta, mas êle nem se lembrou de gritar que já tinha fechado, essa noite. Sacudiram a porta de novo, e então êle ouviu a voz de Pete: — Hei, Max, deixe-me entrar um minuto.

Max foi até a porta, abriu-a e Pete entrou.
— Max, foi logo dizendo, dê-me um drinque. Aconteceu uma coisa: estou apaixonado !

— É, eu sei, disse Max.
— *Você* sabe ? Eu a conhecí esta noite !
— *Conheceu quem ?*

— Max, eu encontrei a moça mais bonita do mundo. É ainda uma garota, mas é maravilhosa. Ela é inocente e simples e — por Deus que eu não tenho vergonha de dizer — maravilhosa !

— Você já tinha dito "maravilhosa", lembrou Max.
— Ela tem quatorze anos, disse Pete. Onde você imagina que a encontrei ?
Max pensou. — No cinema ?

— Não. Esta noite eu fui para casa, em vez de comparecer a um encontro. Então, decidí passar no florista da esquina e levar umas flores para o pessoal. Eu a encontrei em casa do florista. É a filha dêle. Meio irlandesa, meio italiana. Bonita. Sossegada. Solitária. Comprei as flores, levei-as para casa e fiquei por lá conversando, enquanto esperava que meu pai chegasse. Êle tinha ido para o escritório, fazer um serviço extraordinário, de modo que voltei logo à casa do florista, conhecí o pai e a mãe dela e perguntei se podia levá-la ao cinema da vizinhança. Depois, levei-a para casa e fiquei andando pela cidade êsse tempo todo.

— É, disse Max, ótimo.
— Como foram as coisas ? perguntou Pete.

— Nada mais.
— Alguém por aqui... ?
— Só gente que eu não conheço.
— Alguma conversa de bar interessante ?
— Poucas.

— Um dia eu abrirei um bar, disse Pete. Eu gosto de ver tudo quanto é espécie de gente, ainda mais falando.

— É mesmo ? disse Max.

— É, respondeu Pete. A variedade, Max. Os diferentes tipos de pessôas. As diferentes fisionomias. Os vários modos de falar. Eu gosto de ouvir, especialmente, o jeito como êles *riem*. Você sabe como *ela* rí ?

— Não, disse Max.

— Como um anjo. Fico de coração partido. Não há nada que me deixe mais triste. Eu estou apaixonado por ela... Mas a dificuldade é que o mundo está cheio delas !

— É verdade, concordou Max.
— É a única dificuldade, disse Pete. Há tantas !
— Na verdade, elas existem em quantidade.

— Estão por tôda parte, continuou Pete. Em todo lugar onde você vá. Essa estava no florista, alí no meu quarteirão. Pense em todos os outros quarteirões. Em tôdas as outras cidades. Nas centenas de milhares delas.

— É, disse Max. E se sentiu vivido, e satisfeito por ter um lugarzinho de seu, e horas leves de trabalho, e trabalho fácil, e um lugar para dormir, e uma velha indiferença pelas centenas de milhares delas.

— É, disse êle. É isso mesmo, Pete.
— Pete engoliu outro drinque e atirou um dólar no balcão.
— Esta noite, fica por minha conta, disse Max.

— Obrigado, disse Pete. Até amanhã... começou, mas parou. — Talvez agora eu demore de aparecer, disse. São quase 5 quilômetros, daquí para a minha rua.

— Certo, disse Max.
— Até a vista.

Max observou a sua saída, rápida como a de alguém num palco. Pôs o chapéu, saiu de trás do balcão e fechou a porta. Dobrou a esquina lentamente, mais satisfeito do que nunca pela velha indiferença e, contudo, sem saber bem porque, um pouquinho irritado com a sua vida confortável.

— Pete é do tipo que exige muito. A senhora tem-lhe dado dinheiro ?
— Ela não se perturbou com a pergunta, como Max esperava.
— Tenho, sim.
— A senhora é casada... adiantou o homenzinho.
— Como ?

— Bem, dizendo de outra maneira, a senhora tem filhos, não tem ?

— Tenho uma filha de dezenove anos e outra de sete, respondeu. Dê-me outro uisque com soda.

Max preparou outro drinque para a senhora. O homenzinho não estava bebendo.

— Seu marido é um homem de recursos, continuou o pai de Pete.

— *Eu* sou rica. Todos os maridos que tive eram... pobres.

— A senhora quer adotar Pete ? perguntou o homenzinho.

— *Adotar* ? Ela ficara realmente esquentada.

(Bem, o que é que se pode pensar de uma coisa dessas ? Um moleque bonito e maluco como Pete... Ora bolas !)

— Eu só quero lhe avisar, disse o homenzinho, que meu filho lhe fará infeliz. Quero que a senhora saiba que não conseguirá ferir *Pete*. Eu sei que êle é capaz de qualquer coisa. Acho que êle poderia fazer algo de muito grande ou de muito estranho. Êle cometeria um assassinato e não se sentiria culpado ! Tenho certeza de que a senhora não o conhece tão bem quanto eu. Eu quero que êle viva um pouco e depois decida por si próprio o que deseja fazer. Êle é inquieto e insatisfeito e, no fundo, um revoltado. Sei que é capaz de tudo.

— Receio não estar-lhe entendendo, disse a mulher.

— Eu gosto muito do Pete. Talvez por êle não ser como eu, nem como a mãe, nem nenhum dos irmãos ou irmãs. Nós todos gostamos muito dêle, mas *eu* mais do que todos. Pete se envergonha de mim, eu lhe confesso, mas ao mesmo tempo acho que sou a pessôa a quem êle mais estima no mundo. A senhora certamente não pretende casar com Pete.

(Bem, para contar as máguas... pensou Max. A gente com quem você topa em um barzinho !)

— Nós vamos nos casar depois de amanhã, declarou a mulher.

— Estou vendo, disse o homenzinho.

— Nós estamos muito apaixonados.

Ela estava profundamente ferida, mesmo Max podia garantir. Falando de Max, se a mulher *tinha* que se casar, poderia ter escolhido alguém do seu tamanho. Assim como êle...

(Ih !, pensou Max, de repente. Um dêsses dois precisa sair daquí, depressa. Aquêle garoto chegará a qualquer momento !)

— Êle chegará a qualquer momento, disse. E limpou o balcão enquanto falava, para que o comentário não saísse muito sôlto, ou o que fôsse.

— Sim, eu sei, disse o homenzinho. Virou-se para a mulher: — Sempre animei Pete a fazer o que tivesse vontade. Fingirei que não sei de nada, e depois de tudo passado, convencerei minha mulher a não se meter, também.

—É muita bondade sua, disse.

Ela estava irritada e, pareceu a Max, um pouco envergonhada.
— Estou pensando em Pete, disse o homenzinho.
Virou-se e saiu, sem mais uma palavra.

Max foi apanhar uns copos na extremidade do balcão.
— Dê-me outro uísque com soda, pediu a mulher.

Ela estava doida e envergonhada, e ficou subitamente feia. A princípio parecera até bonita, ou pelo menos notável, mas agora, de repente, Max olhou para ela e achou-a horrível. Colocou o corpo defronte dela, caminhou para o toca-discos e enfiou um níquel.

Quando o disco terminou, Max colocou outro níquel. O rapaz deveria chegar a qualquer momento. Êle tôda hora olhava para a porta, sentindo-se pouco à vontade. A mulher tentava não olhar para a porta. Max continuou botando níqueis no toca-discos e olhando para a porta.

Às duas horas êle disse: — Está na hora de fechar, minha senhora.
A mulher pagou nove uisques com soda e se preparou para sair. Perto da porta, virou-se, e voltou.

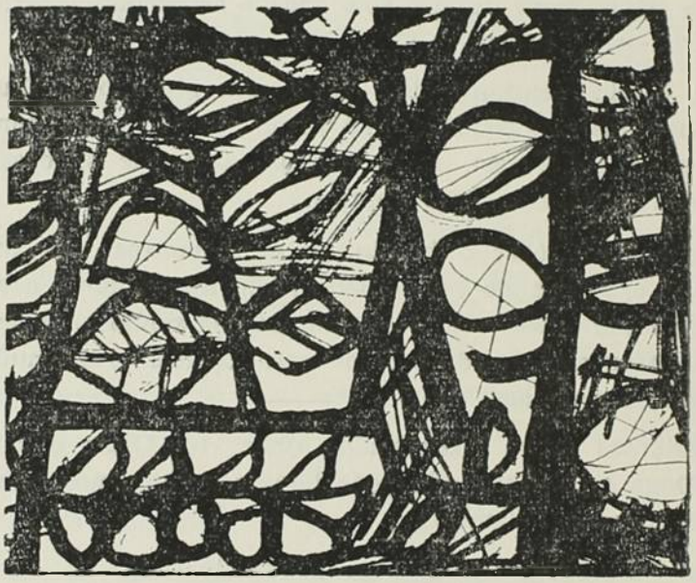
(— Isso, minha senhora, disse Max para sí próprio. Eu não tenho dezessete anos, mas não sou tão mau assim. Tenho só quarenta e oito... Vamos conversar sôbre isso. Se a senhora tem que se casar, case com alguém do seu tamanho. Case comigo.)

Max inclinou-se, sôbre o balcão, para a senhroa, que amassou uma cédula na mão e, apertando a de Max, deixou nela a nota, e virou-se para sair. À porta, parou outra vez. (— Vamos, minha senhora, pense. A senhora está apertada e eu sou grande e... discreto, também.) A mulher se aproximou de Max, novamente.

— Nós estamos muito apaixonados, disse. (— Claro que nós estamos, disse Max. Dona, a senhora não pode imaginar como nós estamos apaixonados ! Diga só uma palavra !)

— Minha senhora, chamou, e se sentiu tôlo.

— A mulher chegou mais para perto, esperando.



Esta Revista foi composta e impressa nas oficinas da S. A. ARTES GRÁFICAS, Ruas Saldanha da Gama, 15 e 3 de Maio, 6 em Outubro de 1958

II *lamentável o incêndio do teatro castro alves. a sua reconstrução será um exemplo de luta e nisto mapa apoia o govêrno. todavia não cala diante da comissão de cultura artística que dirige o teatro e ao que tudo indica assim permanecerá. só acredita que o govêrno tenha nomeado tais elementos movido por injunções políticas. à exceção de três ou quatro membros, os demais representam a reação e a ignorância mistificada da bahia. gente sem passado e sem trabalho: gente sem timbre intelectual para tarefa altamente responsável. sangue velho em farra pseudo-artística, funcionando para uma classe histèricamente ansiosa de reviver, sob as linhas modernas da casa, o ambiente dos romances alexandre dumas. e agora, se o teatro é do povo como a política anuncia, que o primeiro espetáculo seja para o povo e não para a burrice de casaca. mapa crê que se o governador analizar á luz da inteligência o nível intelectual de sua comissão em nossa época, verá que se trata de uma linha absolutamente anêmica. se cumpre reconstruir o teatro, sr. governador, cumpre também evitar que a bahia se desmoralize no sul. não é preciso ter bom senso e bom gôsto para verificar que a programação — exceto quatro espetáculos — é de nível abaixo da crítica. e isto, para gozação de todos, não será omitido pelos críticos de rio e são paulo que aqui estarão. mais que protesta, mapa avisa.*

III *não se sabe bem do quarto mapa. uma publicação cultural é sempre estrangulada quando abala os ídolos moles. todavia aqui em terceiro, mapa introduz colaborações especiais mais amplas, inicia a tradução de textos representativos de literaturas estrangeiras e espera, se quarto fôr, atingir outra escala de qualidade. o papel e a mão de obra sobem. mapa não possui habilidade comercial nem simpático sorriso de política. o importante, porém, é que atinge o terceiro número, enquanto, novamente com mário de andrade, "os sabichões discutem si dôce da abóbora não dá chumbo prá canhão".*