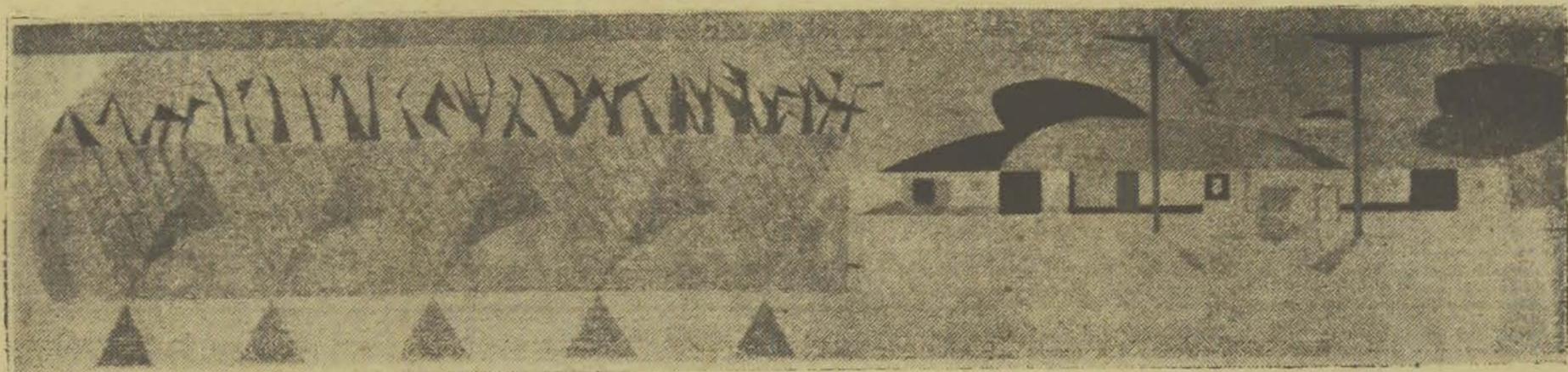


# Correio das Artes

Ano I Numero 2 SUPLEMENTO LITERÁRIO DE "A UNIÃO" Domingo, 3-1-1949



## EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

SANTA ROSA

Os meios de educação artística do público pela sua simplicidade, custa acreditar não tenham ainda sido postos em prática, dentro dos singelos métodos que a sua execução requer.

O necessário é essencialmente a intenção de educar. Logo, se promovem as atividades que corroboram nessa intenção, e harmoniosamente se conjugam os movimentos que realizam o que anteriormente era simples idéia.

O organismo administrativo possui, de início, todo o aparelhamento normal de que a divulgação da arte necessita. Assim, participação do conjunto oficial, escolas, bibliotecas, salões de conferência, museu, etc....

Funcionando isoladamente, cada peça da engrenagem não atinge o rendimento útil, não preenche o potencial máximo de sua atividade da mesma maneira que se esse funcionamento fôsse coordenado e dirigido a uma finalidade comum.

O Museu extático como um arquivo de obras, a escola sem o alimento intelectual e dinâmico de conferências polêmicas, as bibliotecas servindo mais quase à recreação, do que ao conhecimento organizado, são ilhas solitárias dispersas, quando poderiam servir mais, obterem o máximo de suas finalidades, cooperan-

do juntos no campo da educação artística.

Paz-se necessário atrair instruindo, os não artistas, para que os criadores encontrem uma repercussão de seu trabalho, de seu ideal, no seio do público.

Valoriza-se mais o que se compreende melhor. Desse modo, observa-se a pouca penetração da gravura no meio dos próprios amadores de arte, pelo fato de não ter a gravura, dentro do rigor de sua técnica, da gravidade do seu espírito, as mesmas seduções atraentes da pintura.

Divulgando-se as técnicas e processos artísticos realiza-se um trabalho de edu-

cação, cujo mérito é incalculável.

E não se culpe o público de viver afastado por desinteressar-se das coisas da arte. Tivemos há pouco um grande exemplo dessa satisfação curiosidade popular, por ocasião da Exposição de Gravuras, no Assirio. Tomando uma elevada iniciativa resolveu o Prefeito transformar o salão do Assirio, num centro de exposições de arte, instalando em poucos dias uma exposição de gravuras recolhidas entre vários colecionadores. O resultado foi assombroso. Durante dias e dias os salões do Assirio estiveram cheios de gente, abarrotados

de curiosos atentos, examinando as maravilhas que lhes eram oferecidas. Um gênero raro a que o público está pouco afeito ao seu contato, mereceu, no entanto, o seu mais respeitoso e admirativo olhar.

Eis um exemplo de como se procede à educação artística do público: oferecendo-lhe arte, dando-lhe obras para ver, habituando-o às manifestações mais variadas em que se exercem as técnicas artísticas.

Essa profusão de arte exposta, deve, porém, ser orientada, dirigida e explicada. Pouco adiantará ou de nada, se forem feitas exposições sobre exposições sem sistema, sem o esclarecimento preciso de técnicas, processos, escolas, etc., dados que servirão de referência à concepção para cada um da História da Arte.

O papel do Museu nessa campanha da Educação Artística é preponderante. A moderna concepção de Museu, vem alterar enormemente a velha e retrograda idéia de que o Museu se restringia à reunião de obras e sua necessária conservação. Hoje o Museu é um organismo vivo, cooperando no desenvolvimento cultural com uma contribuição do mais alto valor.

Os Museus devem ser centros de cultura de onde ela se irradia.

O Museu não seria mais

## SONETO DA AURORA

LÉDO IVO

QUANDO A AURORA SE FOR, NÃO MAIS SEREMOS  
O QUE ORA SOMOS, ENTRE A NOITE E O DIA.  
CEGOS CONTEMPLADORES DA MAGIA  
QUE NO AQUÁRIO DA NOITE SURPREENDEMOS.

SOMOS FLAMAS DO INSTANTE, E EM LUZ ARDEMOS  
PRESOS ETERNAMENTE AO QUE SERIA  
O AMOR EM NOSSOS CORPOS, ALEGRIA  
DO PERPÉTUO HORIZONTE EM QUE NASCEMOS.

DAS COROLAS DO CÉU EXTRAIO A ARDENTE  
NORMA DE REDENÇÃO, CATIVA À HORA  
EM QUE AO PURO LILÁS FUI ENTREGAR-ME.

QUE SOMOS NÓS SENÃO A ETERNIDADE?  
O AMOR TRANSGURÓU-SE COMO A AURORA  
E SE EXTINGUIU APÓS ENFEITIÇAR-ME.

um Departamento local, porém, a sua função atingiria o âmbito do país, teria uma expressão nacional. Às suas obras acordariam do seu sono convencional e brilhariam em todas as latitudes do país, comunicando ao homem do interior, das capitais do norte do centro, do sul, a sua mensagem de verdadeira paz e de beleza.

Já imaginaram um Rembrandt, um Tintoretto, um Renoir, sob os olhos do homem, de Goiás, de Mato Grosso, do Paraná, de Sergipe?

E se lhe fosse explicado o sentido dessas obras, um pouco da vida desses outros homens extraordinários que as pintaram, ou gravaram ou as esculpiram, não se lhe estaria criando um novo universo, não se lhe oferecia um mundo de horizontes mais dilatados do que o seu mundo conhecido?

Divulgar, parece-me agora tão importante quanto o gesto de semear.

História da Arte devia estar situada como uma das matérias fundamentais da educação, no entanto, ela se coloca como um elemento secundário, como um capricho de quem quer instruir-se.

A Escola (não falo aqui

dos organismos especializados) está desligada dos centros de arte. Aqui, não imitamos a Europa, numa coisa que seria bastante honroso: na Europa, há um dia da semana em que os Museus são frequentados por alunos de escolas, guiados por explicadores.

Seria esse um bom começo, um meio de manter o jovem habituado ao contato com as obras de arte.

Conjugando ações simples e fáceis parece-me que se poderia realizar um movimento de extraordinária relevância nas relações entre o artista e o público.

O que acarretaria de despesa ao Estado uma campanha dessa natureza? Ademais, não seria essa a atividade normal dos Departamentos oficiais já existentes? Apenas, em vez do modorrento ar das galerias e salões desses estabelecimentos desertos, sobreveriam a vida e a ação, a juventude curiosa, o povo, os estudantes, para ver, sentir, compreender a maravilha da obra de arte.

Nisso tudo estariam lucrando enormemente os artistas, pois, criadas condições de comunicação com o público, a vida artística passaria a elevar-se, a melhorar o nível da criação.

## TENHAM PIEDADE DE MIM

GUERRA DE HOLANDA

Vocês que são os meus últimos amigos  
Os que não me abandonaram na hora nana  
Nem se perturbaram com a minha vida dissoluta  
Com os meus amores fora dos códigos e dos man.  
[damentos]

Tenham piedade de mim  
E vão buscar Zulmira, por favor!  
Vocês que são os meus últimos amigos  
Os que absolveram os meus pecados e os meus  
[crimes]  
Vocês que me cederam as suas casas e me leva.  
[ram para seus leitos]

Quando eu estava tonto de vinho e de sofrimento  
Tenham piedade de mim  
E vão buscar Zulmira, por favor!  
Ela mora na rua que dorme mais tarde  
E tem nos olhos a minha angústia  
E nos cabelos os meus carinhos  
E em seus lábios transfigurados  
O triste sorriso da criança morta.



DESENHO DE EROS GONÇALVES

# A União

Fundada em 1982 Patrimônio do Estado

Diretor: SILVIO PORTO

João Pessoa, 3 de abril de 1949

## CORREIO DAS ARTES

Orientação de EDSON REGIS

### COLABORADORES

Aderbal Jurema, A. Acciolly Netto, Afonso Felix de Souza, Afranio Coutinho, Antonio Bento, Antonio Brayner, Antonio Franca, Bandeira Tribuzi, Carlos Romero, Clovis Assunção, Dilermando Luna, Evaldo Coutinho, Fernando Ferreira de Loanda, George Mattos, Gilberto Freyre, Guerra de Hollanda, Hamilton Pequeno, Haroldo Bruno, José Paulo Moreira da Fonseca, José Lins do Rêgo, Juarez Batista, Lêdo Ivo, Lopes de Andrade, Manoel Diégues Junior, Nice Figueirêdo, Otto Lara Resende e Péricles Leal.

### ILUSTRADORES

Arpad Szenes, Augusto Reynaldo, Carlos Thiré, Cícero Dias, Helio Feijó, Hermano José, Ladjane, Pancetti, Santa Rosa e Zuleno Pessoa.

# A Revolta da Província

GILBERTO FREYRE

ALGUEM que se esconde sob as iniciais A. R. E. me escreve de Santa Catarina perguntando-me se estou contente com o atual movimento de "descentralização" e de "valorização da província" na literatura brasileira. E sem esperar resposta, adianta com um desembaraço e uma generosidade que me parecem antes de adolescente inquieto que de pessoa já de idade e estavel nas letras ou na vida: "vejo no Sr. o principal responsável por esse movimento. Nada de se dizer — como já se tem dito outras vezes — que era idéia que estava no ar (...). É idéia sua — muito sua — que custou a ser aceita pelos de sua geração mas que afinal está aí, forte e triunfante entre os novos e saudada pelos melhores críticos das nossas letras".

Obrigado, amigo A. R. E. Obrigado. Não entrarei, porém, na apreciação de sua homenagem. Apenas agradecerei suas palavras generosas. Talvez extremamente generosas: o provincianismo é velha tendência entre nós que apenas tentei reviver dando-lhe sentido novo. Entretanto, bem que servem as palavras de A. R. E. de compensação às dos que dão às tais "idéias no ar" importância absoluta desprezando por completo o significado modesto de qualquer criação pessoal em assuntos de que se poderia chamar de política literária ou de cultura de um país ou de uma época.

O que quero dizer aqui a A. R. E., em resposta às palavras amáveis da sua carta, é que estou contente, e muito, com a vigorosa tendência atual para a descentralização na literatura brasileira. Afinal a gente nova vai se afirmando de seus próprios recursos de província, em revistas que se chamam "Região", "Tradição", "Nordeste", "Província" e sem vir mendigar no Rio, dos grandes de Espanha das nossas letras, a caridade ou o favor de os amparar com seu prestígio metropolitano ou a consagração acadêmica. E isto é alguma coisa. É uma revolta necessária.

Que a Metrópole continue a

ser a Metrópole. Que a Academia continue a ser a Academia. Que os jornais do Rio continuem a ser os jornais do Rio e a falarem — aliás pela boca ou pela pena de ex-provincianos — no tom sentencioso de quem diz a última palavra sobre literatura ou sobre arte nacional.

Mas sem que a majestade, a soberania, o poderio dessas forças metropolitanas abafe as províncias a ponto do provinciano se sentir um pária intelectual. É preciso que desapareça da literatura brasileira o conceito de casta segundo o qual só vindo para a metrópole ou sendo consagrado pela Academia ou ungido pelo jornal metropolitano com o óleo caro que lubrifica suas máquinas também caras, o indivíduo passa a ser realmente valor nas letras ou na cultura nacional.

Essa consagração nem sempre coincide com o valor do indivíduo. Da Academia ou

da metrópole ou da imprensa metropolitana, se pode dizer com algum humorismo e alguma verdade que é como a mulher de que falava o poeta:

"Muita vez a Academia (ou a [metrópole ou a imprensa metropolitana])

varia,

toló é quem nela se fia".

Indivíduos apenas afoitos — ou simplesmente obsequiosos e docéis com os poderosos, do momento — são consagrados pela metrópole ou pela Academia ou pela imprensa metropolitana, mimados com seus prêmios, distinguidos com seus elogios, enquanto provincianos acanhados, mas enormemente superiores em talento ou em saber a muitos dos salientes ou dos afoitos — o caso desse extraordinário José Antonio Gonçalves de Melo Neto que escreveu "Tempo dos Fiamengos", por exemplo — permanecem no escuro ou na sombra, cumprindo o seu fado de

maria-borrallheiras das letras ou das ciências nacionais. É raro a metrópole ir à província para, sob a forma de brinçesa da história da Carochinha, desencantar o "borrallheiro" esquecido ou ignorado. É raro embora tenha acontecido. O mestre Tristão de Atavie não esperou nos seus grandes dias de príncipe da crítica que o provinciano José Americo de Almeida fizesse sua entrada triunfal no Rio como político, para descobrir-lhe o talento enorme de escritor. José Lins do Rego foi outro descoberto pela crítica metropolitana sendo ainda simples rapaz de província. E todos se lembram de Monteiro Lobato descoberto e revelado ao Brasil por Mestre Ruy.

Hoje é o próprio provinciano, no jovem que reage contra a velha superstição de ser preciso vir "vencer no Rio". De sua própria província procura afirmar-se sem se sentir inferior aos consagrados, só por ser de província e publicar na província seus contos, seus poemas, ou seus ensaios. E a verdade é que não há hoje no Rio ou em São Paulo revista literária de novos que tenha o vigor, a força, o encanto de revelação de adolescência de "Joaquim" — publicação provincianíssima de rapazes do Paraná. Nem revista literária de adultos que seja superior a "Província de São Pedro" do irreduzível provinciano Moisés Velinho do Rio Grande do Sul ou "Nordeste" do Recife. Nem revistas especializadas em assuntos de música, superior a "Contraponto", também do Recife. Nem crítico literário de jornal metropolitano, hoje em atividade, que supere em seriedade, em penetração, em sensibilidade o provinciano Osmar Pimentel, de São Paulo. Nem pensador católico do Rio igual ao provinciano Luiz Delgado, de Pernambuco. Nem folclorista metropolitano maior que o provinciano Luis da Câmara Cascudo, do Rio Grande do Norte. Isto sem esquecermos outros provincianos admiráveis, entre os quais Emilio Moura, Olívio Montenegro, Anísio Teixeira, A. Fernandes.

## O ARENQUE

CHARLES CROS

**E**RA um grande muro branco — nu, nu, nu,  
E contra o muro uma escada — alta, alta, alta,  
E ali, no chão, um arenque — seco, seco, seco.

Ele vem, tendo nas mãos — sujas, sujas, sujas,  
Um martelo, um grande prego — fino, fino, fino,  
E um novelo de cordão — grosso, grosso, grosso.

Sobe então êle na escada — alta, alta, alta,  
E em seguida finca o prego — toc, toc, toc,  
Bem alto no muro branco — nu, nu, nu.

Deixa depois o martelo — que cai, que cai, que cai,  
Amarra ao prego o cordão — longo, longo, longo,  
E na ponta prende o arenque — seco, seco, seco.

Desce então êle da escada — alta, alta, alta,  
No chão apanha o martelo — pesado, pesado,  
[pesado,  
E vai-se embora dali — longe, longe, longe.

E desde esse dia o arenque — seco, seco, seco,  
Na ponta desse cordão — longo, longo, longo,  
Lentamente se balança — sempre, sempre, sempre.

Eu escrevi esta história — simples, simples,  
[simples,  
Para irritar muita gente — séria, séria, séria,  
E distrair as crianças — pequenas, pequenas, pe-  
[quenas.

Tradução de EDSON REGIS

## O "NOVISMO" NA PARAIBA

LOPES DE ANDRADE

A OPORTUNIDADE de passar uns poucos dias de férias nesta belíssima praia de Tambaú oferece-me o ensejo de ouvir falar mais de perto desse grupo de jovens paraibanos que já se convencionou chamar o "grupo de Moleque". Vai por esse Brasil afora uma febre de novos literatos, que se intitulam a si mesmos "os novos" e que tem tido rapidíssimo contágio. A Paraíba que, com Perilo Doliveira e Eudes Barrós, fora modernista logo nos primeiros dias do Modernismo é com José Américo de Almeida inaugurava o pós-Modernismo não poderia ficar indiferente ao "novismo", e assim podemos cognominar esse atual movimento de jovens literatos agrupados em torno de revistas de nomes curiosos, como "Joaquim", "Quixote", "Clã", "Bando", disseminadas pelo país inteiro.

A característica fundamental do "novismo", ou seja do movimento dos "novos", tem sido, por toda parte onde vem surgindo, a publicação de uma revista de letras e artes. Outra característica também invariável do movimento é ser principalmente um movimento de poetas: e poetas mais amantes do soneto do que do poema branco à moda dos modernistas. O meu amigo Léo Ivo, que parece ter sido o iniciador desse movimento de reabilitação do soneto vem obtendo marcante sucesso com sua já vitoriosa iniciativa. Teoricamente, porém, o que o "novismo" realmente ama é ser tomado por um movimento algo romântico de defesa da Província, de reação contra a obrigação de ter o novo literato de "ir fazer o Rio", de cortejar o "medalhão", de ser explorado pela metrópole para poder conseguir seu lugar ao sol. Este com efeito, é o aspecto mais simpático do movimento.

O "grupo de Moleque" na Paraíba ainda não publicou sua revista, mas dizem-me que esta não demorará. Será a revista donde lhe virá oficialmente o nome. Os velhos literatos do Estado têm oposto pouca resistência ao aparecimento dos "novos", mas estão fazendo "blague" com o

título da revista. Por que Muleque? — querem saber muitos. Ao que a turma dos "novos", fiel ao espírito que os nucleia, responde que aí é que está o buzilis... Como, da turma dos velhos, poucos sabem o que seja buzilis, segue-se naturalmente que o "porque" de "Muleque" continuará pelos menos por enquanto uma incognita.

Entretanto, o fenômeno "muleque" ou "molequismo" não é em si mesmo uma novidade em nosso país. Tentei defini-lo uns cinco anos atrás, ao voltar de uma viagem ao Prata. "A fórmula, dizia eu então, é uma super-realidade oficial, é a ela que Durkheim se refere quando nos fala de "uma consciência coletiva" em oposição à consciência individual. Notei, por exemplo, em Buenos Aires que o prazer "la diversion", não é um movimento espontâneo dos três e meio milhões de indivíduos que lá existem. É uma fórmula, um mecanismo que se põe a mexer maquinalmente, independente da vontade dos indivíduos de se divertirem ou não. No Rio temos também algo semelhante: — a "pilheria" de esquina; ou sua corruela: a "leria"; ou ainda a "boça". Batista Luzar, quando chefe de polícia do Distrito Federal, tentou extirpar a "pilheria" dos hábitos cariocas. Não o conseguiu. Esta fórmula tem o seu crédito certa dose do "molequismo" crioulo, da velha pornografia luza e a da volutuosidade africana..."

Aí está o fenômeno em suas linhas gerais. Gilberto Freyre em artigo célebre sobre o pitoresco futebol brasileiro e sua figura mais curiosa — Leônidas o "diamante negro" — preferiu dar ao "molequismo" o nome mais restrito de "mulatismo". Creio que em "Casa Grande & Senzala" ou em "Sobrados e Mocambos", ele já havia falado de "capoeiras" e "capoeirismo" em termos que são quase sinônimos de "moleque" e "molequismo"; não obstante por "capoeira" se designar expressamente um tipo de golpe de corpo perigosíssimo para que o recebe, e também o indivíduo que o praticava. Fulano é um "capoei-

ra", dizia-se corrente nos tempos do Primeiro Império. O termo "moleque" ou o "molequismo", porém, tem conotações mais ricas pela sua generalidade. "Mulato", donde se deriva "mulatismo" é estritamente o híbrido de negro com branco. Gilberto Freyre fixava o caso particular do "diamante negro", este com efeito um autêntico "mulato", branco com negro; mas, fixando ao mesmo tempo o jôgo de surpreendentes floreios e improvisações das "bicicletas" e das endiabradas fintas do famoso Leônidas, o que o erudito sociólogo estava de fato definindo era o comportamento específico do "moleque" brasileiro. "Moleque", que tanto pode ser híbrido de negro com branco, como de branco com índio ou de índio com negro, ou ser branco puro pouco importa, dizia-me um ilustre senador meu amigo, é ser "moleque", é conservar o nosso sadio espírito de "moleque", não levando este país muito a sério..."

Com efeito, será talvez rematada tolice esperar do caráter brasileiro manifestações de seriedade muito firme. As mais puras expressões populares do Brasil, de norte a sul, são um tanto ou quanto amolecadas. É o samba, é a maneira de tratarmos os nossos chefes de Estado. "Seu Mé", "Gê", "Tio Pito", etc. Em tudo, ou quase tudo, há sempre uma corruela, que é obra nossa, exclusivamente nossa. E nisto está talvez a principal qualidade nacional dos brasileiros. Uma qualidade que reage, que atua e não que se apassiva submissamente. Uma qualidade eminentemente muleque, é verdade, mas cujo estrangulamento, como desejariam alguns, significaria o estrangulamento da própria alma nacional, pelo simples fato de ela não ser igual à alma de outras nações integradas, pela raça e a cultura, na civilização ocidental.

O "babbit" e o "babbitismo", por exemplo, são, analogamente, a qualidade escusa, não protocolar, mas atuante de acentuada reação, com que o povo norte-americano tal como o pov brasileiro se apre-

senta em média diante dos europeus e da civilização ocidental. As nuances de uma e outra nem sempre são as mesmas, mas um uso e fim comuns às idênticas lá e cá. A diferença estaria talvez no matiz "latino" ou "saxônio" de que se revestiriam num e noutro país. O "molequismo" não passaria, assim, ou não poderia passar de uma disposição de espírito satírico, de divertida ironia — uma com posição de malícia, galhofa e sutileza. O "babbitismo", ao contrário, seria algo mais sólido e intelectual, feito de senso prático, de extroversão e colubidade e de esfuziante idealismo. Quer dizer, ambos trariam consigo a notabilidade específica da realidade socio-cultural de onde procedem.

Estas considerações, que me sugere o "Grupo de Moleque" na Paraíba, estão longe de esgotar o rico filão que é o "novismo" no meu Estado. Na verdade o "molequismo" paraibano se apresenta gravido de um brilhantismo futuro. Como os do Paraná e Pernambuco os "novos" da Paraíba, dentre eles um Pericles Leal, um Dilermando Luna, um Hamilton Pequeno ou Juarez Batista trazem todos um ardentíssimo entusiasmo pelas boas letras, alguns até um pendor maravilhoso para o ensaio e a ciência social, como Juarez Batista. E agora que um dos mais destacados chefes do "novismo" em Pernambuco, o poeta Edson Regis, da revista "Região", veio morar na Paraíba, é possível que o "molequismo" se articule definitivamente e venha sem demora à tona. Ficará, assim a Paraíba, mais uma vez incorporada aos movimentos nacionais de renovação literária, de que ela nunca se conformou em estar ausente, tendo ao contrário, provocado até a eclosão de um deles, como foi o caso de José Américo de Almeida com "A Bagaceira", março inicial de todo aquele intenso fluxo de "romances do Norte" que, para Tristão de Atayde, constitui a superação do Modernismo, ou o que ele mesmo expressamente denominou Pós-Modernismo.

## O CAMARADA WHITMAN, E JOAQUIM NABUCO

MANUEL DIÉGUES JÚNIOR

DE Walt Whitman, lembra GILBERTO FREYRE que seu americanismo visou sempre o homem universal; tudo a favor do homem, e não de grupo ou de classe. Em Whitman a poesia encontrou a vida, mas a vida humana, através de ritmos largos e livres em que se achava com o homem no que êle tem de mais universal.

De certo modo, ou na mesma diretriz, foi o americanismo de JOAQUIM NABUCO, revelado quase em sua velhice, porque a mocidade a dedicou o filho do Senador NABUCO a defender o homem; no caso, o escravo, em cuja defesa sua voz nunca deixou de escutar-se para profligar a escravidão. De uma campanha à outra, do abolicio-

nismo ao americanismo, que nos deram, — a queda do Império servindo de divisor de águas — dois Nabucos absolutamente diferentes, ficou um traço comum: o mesmo pensamento em prol do homem universal, elevando-se do seu brasileirismo ou do seu americanismo.

E' em grande parte, êste JOAQUIM NABUCO que, igualmente, nos recorda GILBERTO FREYRE. E' de ver que a coincidência do lançamento dos dois discursos do sociólogo brasileiro numa mesma época como que se prolonga aos próprios temas estudados:

tanto o discurso da Sociedade dos Amigos da América como o da Câmara dos Deputados (aquele em 22 de maio de 1947, êste em 20 do mesmo mês e ano) evocam duas figuras que, distantes no tempo, se aproximaram por um mesmo ideal. Ambos foram idealistas cujos olhos e pensamentos se voltaram para o homem naquilo que êle possui de melhor: a dignidade humana.

O poeta e o escritor, êste ainda quarentão quando aquêle morreu, tiveram sua atenção dirigida para o problema da escravidão; se o poeta censurava, a seu tempo, aos abolicionistas por verem, numa estreiteza de visão, apenas a libertação de uma raça, também a NABUCO se afigurou, em sua oratória e em seus escritos, não ser bastante libertar o negro escravo; era preciso, igualmente, dar-lhe consciência humana dentro de uma terra livre.

GILBERTO FREYRE recorda um daqueles discursos revolucionários de NABUCO quando se referia aos operários como o "tudo" que haveriam de ser no Brasil, e aos moradores livres — "aparentemente livres" — nos quais também pensava. A doença da escravidão não foi ela só que preocupou a NABUCO; sua preocupação se estendia a todo o Brasil, e sobretudo ao seu homem. Ele pugnava pela libertação do homem, por idéias quase socialistas, revolucionárias na época e talvez o ser tanto ainda hoje. Quem o fazia era um verdadeiro aristocrata, vindo das casas grandes de engenho de Pernambuco, com a tradição da família a serviço do Império escravocrata e burguês — o pai ministro de Estado, Senador do Império, Conselheiro da Coroa.

Se por acaso, houvesse aí antagonismo, social ou

antagonismos de idéias, seriam talvez aquêles mesmos antagonismos que o sociólogo brasileiro encontra em WHITMAN: o WHITMAN que exprimiu "ideais diversos e até contraditórios". Mas só os homens realmente grandes, acentua, porém, GILBERTO FREYRE, conseguem combinar antagonismos ou interesses gerais de um povo, e não representarem um ideal restrito a uma classe, uma raça, uma religião.

A leitura desses dois discursos de GILBERTO FREYRE agora lançados ao público, quando o orador da Câmara dos Deputados e da Sociedade de Amigos da América, regressa de uma ausência na Europa — ausência tão honrosa para o Brasil, qual a de participar da mesa redonda de especialistas mundiais para debater o papel das ciências sociais na humanidade de hoje — permite examinar-se as idéias ou princípios pelos quais se bataram, cada um em seu tempo e em sua pátria, WALT WHITMAN e JOAQUIM NABUCO. E dêsse exame o que ressalta é justamente que ambos, um na poesia, outro na prosa, através da tribuna ou de seus escritos, na liderança de campanhas nacionais se tornaram, além de americanos, verdadeiramente universais.

E' que em WHITMAN como em NABUCO o fundo da idéia, o alvo a que visaram, era sempre o homem, não apenas o homem como classe, como raça, como grupo, mas como legítimo ser humano; êsse homem para o qual RALPH LINTON antevê, atrás da porta que divisava no totalitarismo, um mundo de conhecimentos que lhe poderia dar uma vida melhor do que tôdas as que já conhecera.

Gilberto Freyre — LIVRARIA JOSÉ OLÍMPIO Editora — Rio de Janeiro — 1948.



Desenho de LADJANE (Recife — 1948)

# A DANÇA NO MUNDO

FRANÇA

A. ACCIOLLY NETTO

**JULIE SEDOWA**, que foi "estrela" do Ballet Imperial Russo comemorou recentemente seu 50.º aniversário de carreira artística, e quis fazê-lo da maneira mais significativa — dançando. A festa foi realizada no palco do Cassino Municipal de Cannes, com a "Companhia do Marquês de Cuevas", fazendo **JULIE SEDOWA** o papel de "mãe" de **GISELLE**, tendo **ROSELLA HIGHTOVER** tomado o papel principal, por deferência especial para com a antiga companheira de **ANNA PAVLOVA**.

**LEONIDE MASSINE** e **CHRISTIAN BÉRARD** vão fazer dançar os insetos. Uma notícia aparentemente espantosa... Mas vamos dar a palavra ao grande pintor, para que explique o caso: "**LEONIDE MASSINE** é o autor. O ballet evoca o reino maravilhoso dos insetos. A princesa dos insetos recebe duques e príncipes de sua corte que lhe trazem valiosos presentes. Um dos príncipes lhe oferece um relógio feérico, prodígio de mecânica, que movimenta numerosos autómatas, quando dá horas. Este relógio constitui, em realidade o centro de interesse do ballet e é sobre a "Sinfonia do Relógio" de **HAYDN** que os artistas dançarão. Como lhe perguntassem como se vestiriam os insetos, respondeu **BÉRARD**: "com costumes do século XVII".

TRECHO do discurso de **MICHAUD**, saudando **LEONIDE MASSINE**, no banquete que lhe foi oferecido recentemente pela Associação de Críticos e Escritores, em Paris: "**LEONIDE MASSINE**, é não somente um grande período do ballet russo, um período de exploração de pesquisas, de criações vivas, pessoais e originais, onde se afirma a potência excepcional de um talento criador — é também a "época Massine" do ballet, pela atitude da inspiração que foi capaz de evoluir desde a "Sinfonia Fantástica" até a "Sinfonia do Destino" de **ECHAIKOVSKY**, ou a "Nobre Visão" de **HINDEMITH**. **MASSINE** é pois a maior personalidade viva do ballet".

**VISITOU** Paris uma troupe de 50 dançarinos búlgaros dirigida pelo grande coreógrafo **CHRISTO TZONEV**. As danças foram acompanhadas por instrumentos populares, gaida, kavat e tapan. Os cronistas ressaltam, além do interesse despertado principalmente pelos motivos folclóricos, e também pela beleza das roupas, extraordinariamente coloridas do **Debroudja**, **Trác** e **Macedônia**.

ITALIA

**SERGE LIFAR** esteve teoricamente no Scala para marcar algumas de suas mais recentes criações coreográficas "**Noir et Blanc**" foi um desses ballets, que teve como estrela **MILLY CLERICI**, considerada a maior bailarina que atua nos palcos da Itália. O atual diretor coreográfico do Scala é **UGO DELL'ARA**, que os críticos pouco admiram, lamentando que **CECHETTI** não volte...

INGLATERRA

A MAIS recente criação do "**Sadler's Wells**" foi "**Cenas de Ballet**", uma criação abstracionista de **FREDERIC AHSTON** inspirado nas "Variações Sinfônicas" de **FRANCK** e na "Sonata de Dante" de **LISZT**. Ele se propõe transportar a música, sua arquitetura, seu desenvolvimento, seus jogos

de variações, nas formas plásticas da dança. O cenário foi resolvido por um sistema de arcadas de aspecto romano, iluminadas por tons rosas crepusculares. Os dançarinos vestirão um tutu azul pálido e a "estrela" amarelo vivo. O ballet será composto de desenvolvimentos em conjuntos em formas geométricas tendendo sempre para a simetria, com repetidas entradas da "estrela" **MOIRA SHEARER**.

ALEMANHA

NAS ruínas de Berlim, **TATIANA GSOVSKY** que há muitos anos está na Alemanha, criou novos ballets, entre os quais "**L'après Midi d'un Faune**", "**Nobre Visão**" de **HINDEMITH**, "**Romeu et Juliette**" de **PROKOFIEFF**. Para breve anuncia, "**O filho pródigo**" de **PROKOFIEFF**, "**Le Roi nu**" de **JEAN FRANÇAIX**, "**La symphonie espagnole**" de **RAVEL** e "**Giselle**" com nova coreografia. Como vemos, a guerra e a fome pouco podem contra a dança, a força maior da natureza humana.

SUÉCIA

A "OPERA REAL DE STOCOLMO" apresentou recentemente um importante bailado, "**A noite de São João**", coreografia de **GEORGE GUÉ** sobre um tema de **RUNE LIN-**

**DSTROM** e música de **GUNNAR DE FRUMERIE**. A primeira bailarina **BRITA APPELGREN** teve o papel de **Sarlemé**. Os outros bailarinos principais são **GIULIO MENGARRELLI** e **TEDDY RHODIN**.

PORTUGAL

O Círculo de Iniciação Coreográfica" dirigido por **MARGARIDA DE ABREU** deu duas representações de dança no Coliseu dos Recreios em Lisboa. No programa figuraram "**Quadros de uma exposição**" de **MOUSSORGSKY** e "**A nova Chopiniana**" (paráfrase de "**Sifilides**"), "**O pássaro de fogo**" de **STRAWINSKY**, **Cenários e costumes** de **ABILIO MATOS**.

BRASIL

SÃO poucas as notícias coreográficas para o corrente ano. No momento em que a presente nota está sendo escrita, terminou a temporada da Companhia do Marquês de Cuevas (**BALLET DE MONTE CARLO**) no Teatro Municipal, com sucesso apreciável. Seis récitas foram realizadas, nas quais, além de obras antigas, como "**Giselle**", "**La file mal gardée**" e "**Coppélia**", algumas novidades foram apresentadas, como "**Noir et Blanc**" e **Serge Lifar**, "**Variações de Brahms**" de **BRONISLAVSKA NIJINSKA**, "**Sebastian**" de **GIANCARLO MINOTI** e "**Colóquio Sentimental**" de **SALVADOR DALL**. Em São Paulo a temporada foi muito pouco feliz. Não se sabe, realmente, se a Escola de Baile do Teatro Municipal fará uma temporada brasileira, como também o "**Ballet das Operas de Jesus**". Ambos estão atualmente sob a direção de **VASLAV VELTCHECK**. O "**Ballet da Juventude**", também orientado por **VASLAV VELTCHECK**, tornou-se uma organização realmente estudantil, com caráter amadorista, depois da brilhante temporada artística de 1947 com **IGOR SWERZOFF**, que, infelizmente, foi também um grande fracasso financeiro.

## RUDE SONETO

BANDEIRA TRIBUZI

A dura pedra. A lâmina afilada.  
O punhal procurando carne viva.  
A astúcia sábiamente adormecida.  
A palavra de insulto conservada

entre a raiva dos dentes, construída  
de olhar em fogo e mãos convulsionadas.  
O arfar do peito poderoso. A rígia  
força do braço. O coração espada

rasgando o que é ternura e gesto brando.  
A mão de gesto bom desaprendido.  
O sangue e o sal de lágrimas rolando.

Esta é a máquina que o tempo rege.  
Aqui se vingam deuses. E maldito  
o que na espezinhada mão se fere.

# SOBRE A POESIA DE SCHMIDT

AFONSO FELIX DE SOUSA

1 — NÃO É FÁCIL estabelecer uma escala de valores pela qual pudesse o crítico separar os lados positivos e negativos que delimitam a poesia de Augusto Frederico Schmidt. Isso porque um dos segredos de quase todos — e dos melhores — de seus poemas é justamente o poder embriagador que, absorvendo o leitor dentro de um clima de palavras e expressões poético-musicais encaidadas com grande habilidade, entorpece o seu critério julgador ou crítico. É como um vinho que nos embriagasse instantaneamente, mas sem que lhe sentíssemos o sabor e a substância. Mas, uma vez dominada essa embriaguez própria do contato e recepção iniciais, quando em seus poemas procuramos a essência, ou a mensagem, ou a soma de revelações e experiências líricas que justificam uma poesia, é que percebemos todo o seu vazio e sua pobreza. Se bem que não sejam, a rigor, peças declamatórias, têm contudo, a característica de cantos para serem lidos em voz alta e escutados, e nunca para serem sentidos.

2 — Entretanto, mesmo essa música natural e espontânea, que seria toda a beleza da poesia de Schmidt, é dolorosamente frustrada, ou melhor, amputada na maioria de seus poemas. Pois para manejar os instrumentos de sons belíssimos de que dispunha, certo é que faltaram ao poeta humildade, paciência e dedicação maior na elaboração dos poemas, a perspectiva da associação rítmica a resolver-se em unidade, a busca incessante de novos recur-

sos dentro mesmo dos seus processos preferidos, um mais apurado senso de seleção e auto-crítica. Sabemos que a música é a verdadeira linguagem da poesia, e se de uma só corda é possível ao mágico do violino extrair infinitas variações musicais, também todos os instrumentos de uma orquestra, uma vez que não se harmonizem na execução da melodia, podem atingir momentos sublimes, sem todavia chegar a comunicar a música em sua plenitude. Neste último caso esteve esse proprietário nato de luxuosos e mal aproveitados instrumentos, o poeta Augusto Frederico Schmidt.

3 — O grande mistério da existência do homem, determinando e desdobrando-se em outros mistérios, como o da criação, de Deus, do amor, da morte, foram e serão sempre o foco nuclear da poesia. Pode-se, como Rimbaud, apelar para um mistério acima e além de todos os mistérios, ou extrair, como Lorca, do lado mais simples e dáfano da vida momentos de extraordinária grandiosidade poética. Mas tais desvios para os extremos não constituem uma fuga; antes se nutrem da consciência dos grandes mistérios em que se apoiam as paredes estruturais do edifício poético.

Nessa temática eterna e inesgotável foi Augusto Frederico Schmidt buscar a fonte de suas inspirações. Descobriu-a, usou-a, e caiu num erro lamentável: abusou-a. Percorrendo os seus livros pasmamo-nos com a grande quantidade de poemas que nasceram da antevisão e obsessão da morte, da contemplação e des-

lumbramento em face à natureza (principalmente o mar), da aspiração à realização do amor (em Deus e na Amada). São temas que para se abordar diretamente é preciso antes viver uma profunda solidão interior sofrer e inquietar-se com o que há de mais imponderável na inteligência e no sentimento. No entanto, Schmidt conseguiu usá-los na fabricação de uma enormidade de poemas, com a pachorra de quem distribui acrósticos às namoradas.

4 — O resultado dessa fecundidade de valor meramente quantitativo, desse crime de obter lucros extraordinários sobre um míngua capital empregado na complexa indústria prática, foi o que hoje vemos: poemas como *Estréla Solitária*, *Eu Vi o Mar*, ou *Cantar do Livro Estréla Solitária* que com uma dose de disciplina a refrer o transbordamento verbal e lírico do poeta, seriam verdadeiras obras primas, se enfraquecem não apenas com as repetições de verso igual ou parecido que lhes dão o caráter de melodia monótona e cansativa, mas mais ainda devido às explicações ingênuas e inúteis que o autor teima em dar do que escreve. Num dos poemas citados — *Eu Vi o Mar* — depois de repetir cinco vezes a frase *eu vi o mar*, sempre como condição de dar início à estrofe, e haver comparado o objeto de sua visão a tudo que não fosse mar, o poeta deixa entrever o motivo de sua obsessão.

*Eu vi o mar.*

Tinha uma grande parecença com [a morte.

Parecia o leito em que a morte [descansa nas suas noites.

Já era inútil, para comunicar o seu estado poético (se havia), um dos dois últimos versos (eu tiraria o primeiro deles, que é ruim), mas o poeta julgando que ainda não foi entendido solta em seguida essa barbaridade

*Eu vi o mar!*

*Foi a Revelação da Morte.*

Fôssemos insistentes em apontar exemplos semelhantes, de mau gosto e ausência absoluta de polimento artístico, e pouquíssimos seriam os poemas a escapar em toda a vasta obra de Augusto Frederico Schmidt.

5 — E entre esses pouquíssimos se colocam sem dúvida aqueles *São Ritos de Orações*, onde os elementos suscitados pelo motivo central do poema, isto é, a audição súbita de vozes desesperadas e inquietas, permitem uma expansão e desdobramento infinito de imagens, circunstâncias estas a se enquadrarem bem na maneira mais constante do poeta. Também no *Canto da Louca* Augusto Frederico Schmidt convence pela encantadora simplicidade, e desta vez mesmo a sua incurável mania de condicionar o desenvolvimento do poema à repetição de tempo a tempo de um mesmo verso se justifica, pois, tratando-se de uma canção à moda de *Ofélia*, ao enlouquecer após a morte do pai, o verso "Sou como um jardim noturno" fica bem no papel de estribilho. Outra peça que se salva é *Sonata*, de grande intensidade lírica, prejudicada ape-

## PELA DIGNIDADE DA PROFISSÃO DO ESCRITOR

ADERBAL JUREMA

A convite de Edson Regis dou início, hoje, neste suplemento a um comentário semanal sobre o movimento literário do país e de preferência no que se refere às atividades culturais da província. Ainda um dia desses, numa rápida entrevista a um jornal do Rio, tive ocasião de lamentar a ausência de críticos literários em nossos suplementos que procuram suprir essa deficiência com as notas redacionais sem caráter de apreciação crítica.

Numa fase como a atual das nossas letras não se justifica esse claro porquanto a crítica sempre foi, quando erudita e honesta, um elemento criador na literatura. Embora Croce, no seu livro sobre estética, chegue a afirmar que o crítico é um criador falhado, — romancista ou poeta fracassado —, não se pode prescindir desse elemento na evolução das idéias estéticas de um povo. Entre nós, a crítica exercida com a dignidade intelectual de um Alvaro Lins, um Luiz Delgado, um Antônio Candido, um Wilson Martins, para citar somente a geração que veio após Tristão de Athayde, precisa recuperar o seu lugar ao sol. Na claridade tropical da literatura provinciana já podemos apontar as várias tendências que estão dando rumo aos caminhos do espírito de província dos nossos escritores mais jovens.

Se constatamos certo marfinismo em algumas revistas dos novos, num alheamento neo-romântico da vida social brasileira, devemos penetrar-lhes as causas primeiras a fim de que possamos mostrar a essa juventude literária o cerne do erro em que muitos dos jovens poetas e ensaístas estão incorrendo. Não adianta recomençar aqui a velha e hoje prosaica polêmica entre arte pela arte e arte social. Basta somente que todos nós, velhos e novos escritores, tenhamos sempre na lembrança o conceito de José Veríssimo de que a literatura não é um desporto e sim o exercício viril da inteligência. Viril, no seu sentido absoluto de nunca fugir da verdade que deve ser a flama do intelectual. Verdade de um ou de outro, mas que em sua consciência de homem é a SUA verdade.

Ao mesmo tempo que, guardando fidelidade à SUA verdade, ele procura com o seu poder de expressão transmitir ao público as suas meditações ou o drama de sua sensibilidade, não deve esquecer, também, que o trabalho intelectual exige sangue, suor e lágrimas. Somente através do sofrimento na criação e do amor à verdade que ele defende poderá o homem de letras da província ou da metrópole atingir a uma posição de dignidade e de respeito.

nas pelo final, quando o poeta, ao fugir do decassílabo, aparente ou não, a que obedecem os versos anteriores, foge também da poesia. Ainda no mesmo livro *Estréla Solitária*, são capazes de resistir a um severo esquadramento crítico alguns dos sonetos brancos, como *Encontro de Josefina e Raras*, em que Schmidt, reprimindo o seu transbordamento natural, consegue um equilíbrio rítmico incomum em sua poesia e que mais tarde foi ajustado aos sonetos de *Mar Desconhecido*. No mais, toda a *Estréla Solitária*, exatamente como o resto de sua obra poética, é formada por peças de desconcertante convencionalismo, exemplo: *Revelação da Lua*, *Grande Azul*, *Claros Céus*, *Alguém está dormindo num Caminho*, *Nascimento do Sono*, e outros como os poemas em louvor de Jesus Cristo, que comentarei mais adiante: ou então são meros exercícios, sem nada de substancial e sem consistência alguma, como *Preparação para o Esquecimento*, *Gene do Milagre* e a maior parte dos sonetos finais.

6 — Voltando ao poema *Sonata*, difícil compreender como um poeta já de certo modo amadurecido, com bastante experiência no manejo dos mil artifícios aderentes à arte poética (*Estréla Solitária* é o seu quinto ou sexto livro) ainda tem coragem de assim forçar o entrelaço de um poema. Depois de aliar algumas estrofes de rara beleza, como estas:

Desabaram as imagens, do passado  
Sobre o meu coração frágil e  
[quieto.  
Abro os olhos de súbito e me  
[encontro  
Em velho templo sepultado há  
[muito!

Amor! onde encontrei teu brando  
[vulto?  
Era fulguedos gentis de fevereiro,  
Lembro os teus gestos tímidos e  
[alegres,  
Teus molhados cabelos, lábios  
[rubros.

Não colherei teu sono de repente,  
Dormindo, estavas — Lembras-te,  
[Juciana?  
Teus pés pequenos, nus se re-  
[pousavam  
Sobre os brancos lençóis de linho  
[antigo.

Augusto Frederico Schmidt, possivelmente para livrar-se do incômodo de estudar um meio de dar ao seu poema um fim à altura da intensidade lírica anterior, o remata desse jeito:

As árvores pejudas, balançavam  
[seus grandes braços.  
Era noite alta...

Adeus, verão de outrora...  
Teus cabelos, o vento, as plantas,  
[tudo.

Era noite alta...  
Já os fogos estão acesos; longos  
Semidos no ar, enchem as horas,  
De braços verei chegar o eterno  
[frio!

7 — A crítica do seu tempo foi unânime em emprestar a Augusto Frederico Schmidt a virtude de ter sido o primeiro a reagir contra os exageros e liberdades tomados pelos poetas da chamada fase demolidora do Modernismo. Pelo que, teria sido com seu *Canto do Brasileiro* o iniciador de um novo movimento, consequência lógica do anterior, em que a poesia tomava uma feição mais séria e propícia à construção, contrapondo-se aos poemas-placidas e ao mau uso do nosso folclore. Tal julgamento, entretanto, não passa de uma cortesia de amigos, logo convertida em dogma. Aquêles que levavam a sério a coisa literária e empenharam, em libertar-se, a bem da poesia, do convencionalíssimo período de subversões, nada deveram ao *Canto do Brasileiro*, que, se foi de fato um acontecimento dissonante na poesia da época, não trazia o essencial para a renovação exigida pelo momento, que seria completa assimilação unida à suberação do que fora pensado e feito. Para demonstrar a nenhuma influência que então exerceu basta apontar o fato de dois anos mais tarde, em 1930, ter Manuel Bandeira lançado a sua *Libertinagem*, dos seus livros o mais marcado pelo espírito do Movimento de 22; Carlos Drummond de Andrade ter estreitado com *Alguma Poesia*, onde prevalecia o poema-diada; e continuar ainda o ambiente intelectual do País favorável ao a-

parecimento do *Martim Cozeré*, de Cassiano Ricardo, da *História do Brasil*, de Murilo Mendes; e parece-me que até de algumas das brincadeiras jamais legíveis de Oswald de Andrade. Além disso, ainda que se tratasse de uma das melhores e mais promissoras estrélas do tempo, não surgia na poesia brasileira, mesmo dos principiantes como Vinícius de Moraes, nada que trouxesse algum reflexo dos poemas do primeiro livro de Schmidt.

Mas os poetas de 22, chegados a um momento em que deviam construir alguma coisa que justificasse a passada revolta ante a mediocridade parnasiano-romântico-simbolista em que se esterilizava a literatura brasileira, iriam renovar-se, libertar-se dos artificios e convenções hauridos nas fontes do Modernismo, buscando caminhos mais largos e amplos onde pudessem expandir a verdadeira personalidade. Os que vieram a afirmar-se e que hoje formam a "classe dominante" da poesia em nossa terra, encontraram quase que unicamente por si mesmos o próprio caminho. E se fôssemos conferir a alguém o título de pioneiro desse movimento de renovação, penso que caberia a Murilo Mendes, que com *Poemas*, publicado em 1930, revelou uma "vontade" fortemente dirigida para a construção, sem desprezar ou negar as fórmulas e experiências colhidas na fase anterior.

8 — Não creio que os temas cristãos possam resolver-se em poesia, sem que tragam as marcas de uma profunda e íntima vivência em Cristo e do senti-

mento de sua doutrina. A um poeta cristão é essencial, antes de mais nada, um verdadeiro espírito cristão, onde se conciliem um pouco da luminosidade evangelizadora de São Paulo e outro tanto da humildade humanísta, quase divina, de São Francisco de Assis.

Nada mas pobre de personalidade, nada mais convencional, nada mais demagógico na poesia de Augusto Frederico Schmidt do que a série de poemas em louvor de Jesus Cristo. Procurando interpretar líricamente as passagens mais importantes da vida de Cristo (nascimento, paixão e morte), escorrega para um banalismo sem conta, principalmente em *O Tumulto*, em que se restringe à descrição em versos descarnados de qualquer força ou originalidade da sepultura do Salvador e das circunstâncias (conhecidíssimas) que o rodeavam. Além disso, o poeta começa mostrando não haver meditado, nem mesmo elementarmente, na significação da vinda de Cristo, ao afirmar em *O Nascimento* que "Sua Inocência iluminará os caminhos felizes, dormindo", quando sabemos que, segundo a doutrina cristã, o milagre da aparição do Deus-Menino veio trazer a luz, a verdade e a vida a todos os homens, isto é, a todos os caminhos: felizes e sobretudo não felizes. Aliás, do contrário não haveria necessidade de um salvador...

9 — Das confissões que o poeta, voluntariamente ou não, deixa escapar em seus versos podemos apreender o sentido de uma poe-

(Conclui na página 13)



Desenho de ZULENO PESSOA (Recife — 1948)

# OLHA, HANNAH!

JUAREZ BATISTA

**H**A homens que nasce-ram com esse destino fabuloso — a um tempo dramático e melancólico — de salvar seu século e seus contemporâneos das suas humaníssimas fraquezas e dos seus grandes desvairos. Homens que parecem ter vindo ao mundo em data marcada, para não deixar que muitos outros morram de vergonha dos seus semelhantes. E é justamente nesses tempos de crise, nesses tempos em que mal saímos de uma guerra — ainda com os olhos e o coração doloridos pela fumaça que vem das ruínas e pelos gestos que eternizam os heróis — e já meia dúzia de cidadãos adiposos tramam contra esses pobres dias de frágil socêgo, é justamente por esses tempos que se recortam de encontro às sombras negras que se avolumam nos horizontes os perfis extraordinários desses homens comoventes.

Para um deles, para Charlie Spencer Chaplin, escrevo esta louvação, estas linhas de fé e confiança que são também um grito de desespero, o pedido de socorro de uma geração batida antes de qualquer luta definitiva, batida sómente de cansaço. Escrevo para esse que nunca deixou de ser o menino pobre do bairro miserável de uma cidade nevoenta, esse que tem o endereço mais triste do mundo: Pownal Terrace, Kennington Road; East End, Londres.

Parece extraordinário que numa hora como a presente, em que gordos e fartos banqueiros, donos de um emaranhado sinistro de empresas todo-poderosas, senhores de terras e de homens — ou de "quasi homens" — conspiram contra a segurança de muitos milhões, parece realmente extraordinário que tenhamos de apelar para o "palhaço" Carlitos — que antes eu preferia chamar o irmão Charlot — na certeza de encontrarmos, partindo da

sua humildade de simples, um desses gestos essenciais que sensibilizam as multidões, e que vindo de Carlitos não poderia deixar de ser um gesto de amor.

A humanidade, hoje mais do que em qualquer outra época, está necessitando de amor e ternura. Nunca a sorte de tantos e tantos dependeu tanto de um pouco de carinho. De algum interesse de um homem pelo destino de outro, de uma poderosa força de sentimentos, unida num bloco de granito, que se arroje a gritar por amor e decência, fraternidade e dignidade humana, disso depende a tranquilidade desse pobre mundo exausto de suas próprias e infinitas misérias.

Alguns homens, entretanto, não têm olhos para ver o riso confiante das crianças, o mundo de sonho dos que amam, o convicção da própria eternidade no andar inseguro dos moços, a decência e a tranquilidade dos que souberam envelhecer, a paz dos campos, a poesia dos caminhos, a inquietude das searas sacudidas pelos grandes ventos do norte. Alguns homens sem coração não sabem ou não querem ver estas coisas que são as mais belas da vida. Eles só vêm lucros. Lucros sobre lucros, na dança macabra das cifras. E, quando se chega a um certo ponto, a um ponto em que nós chegamos, o lucro é uma hidra que se alimenta de sangue, que exige um chão adubado de morte. Por isso é que esses homens, — esses dos lucros, das cifras — são os únicos a desejarem uma guerra, são os mais fortes e cruéis adversários da palavra paz. Eles não podem se comover com o espetáculo de humanidade, pois que nada têm de humanos. Em que pode lhes tocar a aflição de milhões de mães que não querem ver seus filhos adubarem a terra pa-

ra que nela desabrochem com mais vigor os botões côm de sangue dos seus deshumanos lucros estrordinários? Que lhes importa que a Europa esteja nutrida, quasi exclusivamente, pela sua dôr enorme? Eles não vêm que as crateras das bombas ainda estão abertas na terra encharcada de sofrimentos, nos campos onde homens de bem defenderam a paz e a liberdade. Não, eles não vêm que o mundo cambaleia, ferido de morte, dramaticamente, como um bêbado moribundo. Estão nos tomando a liberdade (eles que são os donos da terra) e nos tomarão a paz. Nos jornais do dia vejo uma campanha de difamação que se levanta contra os que se reúnem para clamar pela segurança da humanidade. Vejo ingenuos protestando, chamando a morte e a destruição para eles mesmos. Parece até que o mundo está preso de uma pungente loucura cósmica e marcha, com esse alvoroço dos delírios, alegremente, para seu proprio fim. E nós, nós que sentimos e pensamos, que amamos e queremos "beber perfumes" — os perfumes das manhãs e das alvoradas — seremos os atores e os espectadores desse fim de ato espetacular, de raro esplendor épico — vário, múltiplo, terrível, deshumano. Seremos os mais singulares dos espectadores, os mais deploráveis, os últimos.

E por isso, porque estamos quasi perdidos, porque só um homem que tenha dado à sua vida um sentido intensamente humano poderá compreender a hora que vivemos — por isso é que apelamos para o irmão Charlot, na certeza de que dêle é que partirá o gesto definitivo que vencerá a ira dos que não aprenderam "a única palavra essencial: amor". Dêle, do homenzinho que se bate sem-

pre com o destino e o mundo dos outros homens, dêle, que ama os meninos abandonados, os velhos, os cegos, os desprotegidos, os emigrantes sem teto, que sofre e sofre sempre com o sofrimento dos outros, que vive para se medir com a sorte adversa em luta desigual, que sente, em vibrações infinitas, o palpar e a vida das cousas elementares, dêle, que sabe que os homens do ódio já nasceram vencidos e são os únicos para quem já não há mais paz nem remissão — porque só odeiam os que não têm paz em si mesmo —, de ti, Carlitos, dos teus trejeitos nervosos, do teu olhar patético de clown imperturbável (nada mais tocante de que um palhaço comovido), dos cordões dos teus sapatos — que tantas vezes tú preparas como soborosa macarronada à italiana —, das tuas botinas furadas, do teu palitô muito menor do que o teu corpo, da tua pena dos que não são capazes de amar, dêsse teu entusiasmo de viver e do teu orgulho de ser homem, de ti, Charlot, partirá — estamos certos — o gesto definitivo que vencerá os que já estão mortos e vencidos em realidade, que redimirá os bons e ofendidos. E nossas serão as tuas palavras, aquelas do minúsculo barbeiro de Munich que venceu o ditador, que falou para a amada distante esta fala mansa e boa de quem traz em si mesmo o reino dos céus: "Hannah, podes ouvir-me? Aonde quer que estejas, olha. Olha, Hannah! As nuvens se desvanecem, o sol abre caminho. Saímos das trevas para a luz. Saímos para um mundo novo, onde os homens estarão acima dos apetites, dos ódios e da brutalidade. Olha, Hannah! A alma do homem possui asas e por fim começa a voar. Voa para a luz da esperança, para o futuro glorioso que é nosso, meu e teu, de todos/nós. Olha, Hannah, olha!"

# VARIAS

## O AMANUENSE BELMIRO

**A**CABA de ser lançada, na Coleção Saraiva, a 3.ª edição do "Amanuense Belmiro", de Ciro dos Anjos.

O burocrata Belmiro, que encontra a sua continuação em "Abdias", personifica um dos nossos tipos mais característicos, o do homem das repartições, que obedece a horários certos e zela pelo seu trabalho cotidiano.

A nova edição do "Amanuense Belmiro" é uma afirmativa da simpatia que lhe vota um público numeroso e sempre crescente.

## EDIÇÕES MONTAIGNE

**F**ERNAND Aubier — Edições Montaigne — anuncia para breve a publicação de três obras: "Le sons de l'histoire", de Nicolai Berdieff; na Coleção Filosofia do Espírito; "Beethoven", de Richard Wagner, na Coleção Bilingue em tradução francesa de J. Boyer; e "Oeuvres choisies de Sextus Empiricus" (contre les physiciens, contre les moralistes), na Coleção Biblioteca Filosófica.

## BERNARD SHAW

**A**s "Edições Melhoramentos" adquiriram para a língua portuguesa os direitos de tradução das principais obras de Bernard Shaw. Ainda este ano teremos nas livrarias os seguintes livros do famoso dramaturgo: Cesar e Cleopatra, Major Barbara e A Casa dos Corações Partidos.

## EDIÇÕES FRANCESAS

**A** EDITORA "Domat" publicará, proximamente, "Souvenirs", de Fernand Poney. Para a mesma casa editora René Fallet prepara uma série de romances com o título geral de "Pour tout l'or du monde", do qual já concluiu o primeiro volume, intitulado "Paille".

Está sendo anunciado pela "Presses Universitaires de

France", o lançamento, em sua coleção filosófica, de "L'Autonomie de l'être vivant", por L. Bounoure. Outras edições que serão incluídas na mesma coleção: "La Philosophie de l'être vivant", de Leon Bunschvicq, "Le Raisonnement par analogie" de M. Dorolle, "La Communauté Humaine et l'univers chez Kant", de L. Goldmann, "La genèse réciproque en psychologie", ensaio sobre a filosofia de Maurice Pradines de J. Grappe, "Le problème spirituel de la beauté et de la laideur", de L. Krostowski, "La géométrie spontanée de l'enfant", de J. Piaget, "Du laid, du mal, du faux", de Raymond Polin, "L'Antologie de Sartre", de G. Varet, e "Les notions Morales chez l'enfant", de Germaine Wallon.

## "NÃO HÁ ESTRELAS NO CÉU" — ROMANCE DO CEARÁ

**J**OÃO Climaco Bezerra, estreante da ficção, apresenta "Não há Estrelas no Céu", romance de uma região cearense em face de declínio econômico, por efeito da Abolição.

Há excesso de personagens no livro, o que dificulta a tarefa de um estreante, mas "Não há Estrelas no Céu" veio enriquecer a longa lista dos romances regionais, representativos dos novos rumos do romance nacional.

## PINTURA FLAMENGA

**E**M consequência do acôrdo franco-belga, realizado ultimamente, foi inaugurada, em Paris, há poucos dias uma exposição de pinturas flamenga, da qual participaram quadros de Van Eyck, Brueghels, Rubens, Jacques Jordaens, Jerome Bosch e Mondria.

## COLEÇÃO DE POEMAS

**A** EDITORA francesa "Hes de Lerins" anuncia a próxima edição de uma nova coleção de poemas de Roubon Melik, com o título do "Tassours d'horizons".

## "TEODORO BICANCA"

**P**ARA o rol dos escritores modernos do Nordeste entrou agora Renato Castelo Branco com o seu "Teodoro Bicanca", que é o romance do Piauí da terra do "meu boi morreu", sobre a qual Renato Castelo Branco já havia feito um estudo social, que denominou muito bem de "Civilização do Couro". O cenário é o das secas de arrasar, da fome, dos vaqueiros do rio Parnaíba, na divisa Piauí-Maranhão. É o romance simples dos carnaubais piauienses.

## CATULO E ALBERTO DE OLIVEIRA

**M**EDEIROS e Albuquerque conta que o poeta Alberto de Oliveira, que era farmacêutico, entrando uma vez em um bonde, teve a seu lado Catulo da Paixão Cearense, cantor popular apreciadíssimo hoje, tanto que lhe erigiram uma herma com a contribuição popular. Alberto de Oliveira não apreciava os versos de pés quebrados do artista do Norte, que achava horrivelmente mal feitos.

Catulo, vendo o grande poeta fluminense a seu lado, foi logo chamando-lhe colega. Alberto de Oliveira, porém, simulou ignorar aquilo a que Catulo se referia e perguntou-lhe com fingida ingenuidade:

O sr. também é farmacêutico?

## A ORIGEM DA PALAVRA "GRINGO"

**R**MAGALHÃES Junior, em "A Tribuna" de Santos dá-nos uma explicação muito útil sobre a origem da palavra "gringo". Em "Inglêses no Brasil", Gilberto Freyre diz que "m'gor" e "bife" e o "gringo" eram algumas das expressões menos amáveis com que os brasileiros acolhiam os britânicos entre nós. Entretanto, adverte R. Magalhães Jr., "gringo" não é criação nossa e não se aplica tão somente aos Inglêses, mas ao estrangeiro em geral. No Ceará, os pro-

prios sírios, ou turcos são chamados, com desprezo, de "gringos". Com mais propriedade, porém, é dada a denominação aos tipos louros ou ruivos, ou seja aos anglo-saxões.

A expressão não é, ainda, um modismo próprio dos brasileiros, pois nem é nossa. A origem da palavra é mexicana. Foi no México que surgiu a denominação dada aos norte-americanos por terem sido subtraídos os territórios do Texas e da Califórnia.

Os americanos marchavam sobre as terras que iam conquistar, cantando uma canção cujo estribilho dizia: — "Green grow the lilacs". Desse estribilho os mexicanos só fixaram duas palavras — "Green" (grin) e "grow" (grou), com as quais por elisão, criaram gringo, que assim é corruptela de duas palavras inglesas com uma origem inequivocamente mexicana.

## A HISTORIA DO FERRO E DO AÇO

**M**AIS um livro de interesse que vem aumentar a série destinada a dar aos pequenos leitores conhecimento atualizado e claro dos aspectos mais importantes da economia e da produção. Vale a pena ressaltar o critério com que as "Edições Melhoramentos" fizeram a apresentação desta série, partindo do simples e do trivial para o mais complexo. Assim de início, foram lançados livros que diziam respeito à alimentação, à vestimenta e ao transporte.

Um novo setor da atividade humana passa a ser objeto de novos livros: as indústrias extrativas mais importantes. Dessa série foram agora lançados dois volumes: "A História do Ferro e do Aço" e "A História do Carvão de Pedra". Ali vêm, narrados especialmente para as crianças e habilmente traduzidos por Mario Donato, todos os conhecimentos gerais que se deve ter a respeito desses empreendimentos, desde seus primórdios, origem, formação de depósitos, evoluções, meios de extrações, emprego, etc.

# REPRESENTAÇÕES FACIAIS DO TEMPO

IVALDO COUTINHO

Por meio de quadros sucessivos, cada um com a duração determinada por sua importância em relação a outra cena, representações do tempo, de modalidades diversas, são obtidas com recursos meramente faciais, e à base de acontecimentos subentendidos. Períodos do tempo se intercalam para trazer à narrativa, em processo de imagem, intervalos cuja apresentação elítica é indispensável à história e figuram no cenário como pura decorrência. Esses períodos que se não preenchem de imagens visíveis mas interferem nas faces ulteriores ao modo de marcas indelévels, mostram-se subentendidos nas consequências faciais que causarão. Uma noção restritiva da imagem, de suas peculiaridades e de sua natureza presidiadora, tem induzido os cineastas a soluções falsas do problema do tempo decorrido. Mesmo com o emprêgo de imagens silenciosas, os períodos de duração meramente intervêm em estrito caráter cinematográfico, isto é, com o uso das próprias imagens em cena, obedientes à lei do local. O mesmo motivo facial, exposto apenas em dois quadros sucessivos — não pelo movimento da câmera mas pelo movimento do cenário — ambos revelando a mesma figura mas em aparências distintas, inclui entre os dois momentos uma fração temporal traduzível por deduções inequívocas. Como a transmutação fisionômica opera com as outras faces em cena uma associação inevitável de contemporaneidade, essas articulações exigem, do conjunto da obra, transferências de valor originadoras, as vezes, de diferentes estilos. A fração de tempo, intervindo nos bastidores da imagem, desloca a unidade da obra de seus pontos estabelecidos; provém daí a desarmonia de tratamento, revelável sempre que o enredo se desenvolve por saltos.

Com a naturalidade oriunda do fato de se expor em dois momentos do tempo, a fisionomia manifesta, em alguns segundos, toda uma época, e o faz com tanto maior nitidez quanto mais longo for esse passado cuja densidade ocasiona a modificação facial inserida. Uma jovem cabeça que se ausenta e, encanecida, volta ime-

diatamente à retina do espectador, são muitos anos que se ocultaram, facialmente nesse diminuto instante. A maneira e a oportunidade com que a face desaparece e retorna, delineiam formas do tempo de variados gêneros e incompatíveis com o anacronismo.

A câmera normal, impossibilitada de gravar a fluência do tempo, recorre ao subentendimento, intercalando entre duas faces, cada uma com as suas assimilações peculiares, as gradações insensíveis da duração. Supre aquela deficiência com a tomada indireta do tempo, como em verdade acontece em nossas relações visuais com as coisas existentes: quando, por exemplo, o tempo é percebido nas faces não porque o gravamos em nós mas através de outra coisa, parecendo, nisso, à brisa cuja presença anotamos porque se movem as folhas.

Quando a ação do tempo en-

volve a identidade da face, necessário se torna, somente, que um fator comum aos seus dois aspectos mantenha a sua constância, permaneça inconfundível, em ambos os marcos fisionômicos. Após tantos anos de ausência, através de um camaleão que pequena cisão o faz, tanto quanto possível, inalterável no tempo, identifico a pessoa envelhecida de T... Aquêlo objeto, o único em T... a escapar à ação do tempo, tornando-se para os olhos intermitentes, a estrutura invariável de sua natureza, traz consigo um processo de identificação bem precário, aliás, porém que me evidencia a circunstância desoladora de o corpo de T... viver, assim, reduzido à fixação de um objeto estranho à pessoa recuperada com aquêlo nome. Há uma tristeza perdurável na cena em que as faces já não possuem elementos reveladores de sua identidade, e apresentam, pa-

ra tanto, frágeis referências.

Há imagens que têm, em suas formas atuais, um passado visível, à semelhança do quadro de "Therèze Raquin", de JACQUES FEYDER no qual as vestes da mulher e as atitudes do homem traduzem as condições de um matrimônio inegável. Nesse caso, na apresentação de uma única cena, ou imagem, vem estampada a aparência de acontecimentos passados, tão legíveis como se o ato de sua aparição se oferecesse ainda incólume, à nossa objetiva posterior. A observação do rosto, considerada como o efeito de causas inúmeras e diluídas no tempo, cria em nossa mente, uma perspectiva de faces nuançadas, feita de reconstituições dos traços que existiam e dos quais não possuímos a visão direta. O revivescimento, em nós, das gradações desse rosto antigo, cuja transcorrência a objetiva do nosso pensamento consegue deter de algum modo, se equivale à procura de faces anteriores e causais, à busca, no tempo, de suas fontes primeiras. A reconstituição, em nós, dessa perspectiva, em direção oposta ao tempo, exige, à medida que se alonga, o conhecimento dos contágios que influíram, alterando ou condicionando, o rosto contemplado. A multiplicidade de elementos indispensáveis à perspectiva interna, torna-se cada vez mais inconsistente e as ilações faciais, a partir de um ponto, correspondem menos a bases reais. Impossibilitados de prosseguirmos na recuperação da face total (formas continuadas da mesma fisionomia), retemo-nos na fixação dos aspectos que possuem um conteúdo virtual reconstituível até certo ponto.

Como se a imagem em foco parecesse insuficiente a expressar o tempo que a envolve, imagens da própria cena ou de lugares estranhos são utilizadas para trazer ao espectador a idéia da duração. A câmera, interrompendo a transcorrência das imagens componentes do enredo, exhibe uma face que não é da narrativa mas representa a inferência temporal de certo episódio nêle contido. Se, num aspecto, a plástica do cinema acresce com a utilização de faces providas de outro tempo e de outro ambiente, expressando, com naturalidade



Xilogravura de Yllen Kerr para a Antologia de Contos a ser editada pela REVISTA BRANCA

o tempo decorrido em local distante, num outro sentido, essa disponibilidade ilimitada de figuras infringe leis constitutivas da imagem plena, da imagem cujas fronteiras desenhem, com força maior, a sua tendência a vir a ser outra imagem, isto é, a sua potência de virtualidade.

Há graus de substituição de uma face por outra, a contar da fisionomia em tela; quanto mais longe fôr a objetiva em busca da imagem reveladora do tempo, mais grave se afigura a revogação dos princípios da imagem plena. Dir-se-á, então, que a fisionomia que em si própria exprime o tempo, sem recorrer a qualquer outra, é uma fisionomia do primeiro grau, reunindo em seus contornos a multiplicidade de suas expressões. Perde-se a imagem quando ela é substituída, embora a nova imagem, incumbida de exercer a função temporal, às vezes em simples relance, faça o com indiscutível clarividência.

Momentos há, no cinema linguagem, em que a face interferida para expôr o tempo, aparece como pura relação imagem isenta de sua própria natureza fisionômica, e reduzida à simples inferência conceptual. Elas situam não a sua posição no conjunto das fisionomias, mas um instante na continuidade; o que equivale a dizer que, a rigor, não existe uma face exclusiva para relacionar o tempo e que, dada a sua ausência do local em mira, a câmera interrompe a sua rotina e vai procurá-la onde quer que ela se encontre. Uma infinidade de imagens, de graus diversos presta-se a visualizar essa relação de tempo, e somente a compreensão da imagem plena torna acertada a escolha do cineasta sobre tantas oferendas. Nenhum motivo de articulação, a não ser o de ordem meramente temporal, encontramos entre as imagens que, vazias delas próprias, assumem um papel abstrato, semelhante àquele que desempenham às vezes certas palavras.

Recaindo a escolha sobre uma figura situada além dos limites do ambiente, a câmera tende a suprimir aspectos tanto mais inéditos quanto mais distante se situa essa imagem. A configuração que apresenta, desconhecidas para nós, as

suas fontes de contágio, deixam-nos a impressão repentina de que, ela é um todo livre de intervenções faciais, uma existência que se basta a si própria. Essa impressão e mesmo as retificações impostas logo em seguida pelos princípios gerais que temos da imagem, perdem-se na visão que é apenas indicativa do tempo. A medida que nos afastamos do local, as faces encontradas encerram segredos cada vez mais herméticos, desde que a ambiência facial o que nos habituamos, vai gradativamente extinguindo as suas influências. No setor onde surge a ocasião de indicar o tempo, se a objetiva intenta incluir a este por meio de uma das faces localizadas no próprio ambiente, ocorre, também, da parte da câmera, uma indiferença por descortinar o que essa figura possui de facial. A objetiva, no momento em que, para relacionar o tempo, substitui a imagem em foco por outra pertencente ao mesmo local, incide, embora atenuadamente, nessa redução da face a simples forma referencial. De acôrdo com sua melhor separação da imagem em foco,

as fisionomias sacrificam-se menos em seu papel de expositor do tempo. Elas, por suas aproximações especiais ou faciais, inseridos no último caso os inumeráveis fios de contágio, intercalam-se com aquela finalidade, de u'a maneira mais propícia ao cineasta e, assim não causam, ao espectador, a impressão de descaso pelas coisas incógnitas.

Em geral, a composição do ritmo do cenário preside à seleção da imagem que, facialmente alheia ao ambiente, é fotografada para traduzir uma relação temporal. Esquecidos de que as ritmações podem ser obtidas em consonância com a lei do local, isto quando os movimentos naturais das figuras são ineficazes à formação do estilo da narrativa, os cineastas, aproveitando as interrupções faciais de cenário, em virtude das exigências do enredo, preenchem as lacunas com imagens estranhas que, por sua configuração ou por sua mobilidade, correspondem melhor ao ajustamento rítmico. Sendo a referência ao tempo decorrido um desses motivos de afastamento da objetiva,

vamos o tratamento do cenário condicionar o encontro da imagem temporal.

A iniciativa da câmera em estabelecer determinada modalidade de estilo, como se este representasse um molde intencional aplicado sobre as faces, firma um tratamento que não deriva das imagens propriamente, mas do gosto individual do cineasta. Sob o pretexto de resolver-se o problema do tempo, e, em geral, todos os problemas das imagens que se oferecem, associam-se quadros de importância apenas fotográfica antes que de valor elítico ou de similitudes faciais. Se o melhor estilista é o que descobre as formas das coisas e não o que impõe a estas a sua preferência pessoal, o tratamento intrínseco às faces resulta o mais belo e requer mais atenta visibilidade da câmera. A objetiva intencional, esta que quase sempre extrai das figuras, por injunções do enredo, os aspectos menos cinematográficos de sua fisionomia, reduz as imagens a representações de motivos que, sendo o fator mais relevante da obra, dissipam sua potência de contágio e restringem a maleabilidade de suas participações. Nesse ponto diferem fundamentalmente o cinema linguagem e o cinema das situações em ato; aquele recebe o estilo enquanto este proporciona o estilo ou, em outras palavras, oferece à objetiva neutra a natureza de sua face. O estilo das situações em ato é a mesma coisa que a sua visibilidade espontânea.

O tratamento, em seu estrito significado, é o estilo originário da justa medida entre as emissões faciais e o tempo do cenário. É o aproveitamento da face plena através, não da objetiva atuante e condicionada ao assunto, mas através de uma câmera com a faculdade receptiva do olho humano. A figura vislumbrada em contemplação, continuando-se em outras figuras por contágios, inferências, contactos ocasionais, etc., avultando-se por sua força irradiadora ou por simetrias misteriosas que ela própria engendra, traz consigo o seu tempo que se confunde com o tempo do cenário simultaneamente arquitetado aos nossos olhos.

A distinção entre o tempo

### «As confissões» de J. J. Rousseau

**A**LIVRARIA José Olimpio Editora acaba de entregar ao público brasileiro a edição das "Confissões" de J. J. Rousseau.

Tem sido sempre um cuidado especial do livreiro José tantas obras da literatura universal a escritores de comprovada responsabilidade. Daí a tradução das "Confissões" ter Olimpio, confiar as versões para o vernáculo, das mais importantes confiadas ao crítico Wilson Louzada. Do seu prefácio, ressaltando a importância das páginas eternas de Rousseau, destacamos as seguintes passagens: "Mas o Rousseau que ainda sobrevive é incontestavelmente o das Confissões, quer o homem, quer o escritor. Este, apesar da evolução da língua, coloca-se ainda numa categoria excepcional. Sua autobiografia é um autêntico romance: quadro admirável de uma vida muito rica de acontecimentos, de emoções de um profundo sentimento da natureza. Por outro lado, como observa Saint-Beuve, Rousseau foi um renovador da língua francesa".

E mais adiante:

"Levando para a literatura francesa do século XVIII o amor à natureza e o predomínio do sentimento sobre a razão, ou pelo menos fazendo da sensibilidade a grande mola impulsora de sua obra, principalmente na Nova Heloisa, nas Confissões e nos Devaneios de um passeante solitário, J. J. Rousseau deixou na sua época o primeiro germe do romantismo oitocentista, e de uma influência literária que seria sentida em Bernardim de Saint-Pierre, Chateaubriand e George Sand. Nas "Confissões", pois, temos o homem e o escritor num mesmo plano de grandeza, ambos desconhecendo a passagem do tempo, ambos oferecendo-nos uma obra-prima no gênero autobiográfico. O que possa existir de cinismo nas revelações de Rousseau, ou de inveridico pela sua imaginação romanesca, pela sua psicose, sua misantropia e seu orgulho, ainda assim não prejudica nem destrói a poderosa vitalidade dessas páginas famosas, cuja forma literária bem demonstra o excepcional narrador que ele foi, e portanto, uma natureza de verdadeiro romancista".

# A CERAMICA DE PICASSO

ANTONIO BENTO

**P**ELAS crônicas dos jornais, franceses verifica-se que a crítica não recebeu com entusiasmo a cerâmica de Picasso, apesar da publicidade prévia feita em torno de algumas peças apreciadas na exposição recentemente aberta, com grande sucesso mundano, na "Maison de la Pensée Française". Como não queria nem podia fazer uma cerâmica artística equivalente à das grandes fábricas francesas, cuja produção exige um longo e completo artesanato, Picasso tinha de cair na imitação da arte popular espanhola, misturada à arte greco-romana. Nos tempos do cubismo, ele não hesitou em retornar à arte negra. Agora, em suas experiências de ceramista, voltou-se para a cerâmica das feiras da Andaluzia ou da Extremadura, tão parecida à arte congênera dos portugueses e dos oleiros do Nordeste do Brasil. É claro que a nova fase do pintor por excelência da Escola de Paris nada acrescenta à sua glória artística. Contudo, é típica do espírito de aventura e das reviravoltas da arte moderna. É, sobretudo, característica da eterna disponibilidade do espírito picassiano. Disponibilidade tão gratuita, que faz o artista embarcar ainda hoje em qualquer canoa e tentar as travessias mais difíceis, aparentando, depois de sessenta anos, o entusiasmo pela ação dum homem em plena mocidade.

Essa disponibilidade, tão semelhante à de André Gide, faz também de Picasso um homem em perpétuo estado de inquietação. Torna-o mesmo um romântico incurável, com paixão da aventura e das descobertas poéticas. É isso o que, segundo a opinião de Giorgio de Chirico, enfraquece irremediavelmente a pintura de Picasso.

Gino Severini também é dessa opinião. Para esse outro pintor italiano, a influência de Picasso é mais "intelectual e moral que verdadeiramente pictórica". Picasso afasta-se, por isso mesmo, com a maior desenvoltura, do campo da pintura, para cair no mundo da poesia. É esse o motivo pelo qual

o mestre de "Guernica" põe de lado a matéria, esquece a arte, passando a exprimir seu pensamento através de "signos" e "símbolos" que, conforme ainda observa Severini, deixam de ser "obras" no verdadeiro sentido da palavra. São apenas alusões, indicações, sugestões, ou tentativas de obras que o pintor poderia ter realizado, mas a verdade é que não o conseguiu. Apesar disso, Picasso mostra-se dotado de enorme faculdade investigadora. E, como ainda salienta Severini, sua intenção é penetrar profundamente na substância das coisas. Daí o apelo contínuo do artista à poesia, que quase sempre não se casa bem com a plástica.

Na sua fase de ceramista, Picasso surpreendeu o público francês com os seus desenhos de faunos e ninfas, voltando assim, para estarecimento dos pintores e críticos que amam o estilo "pompiet", a um tema que parecia propriedade privada dos pintores acadêmicos. Não só expôs vasos, pratos e "potiches" decorados com faunos, ninfas e satiros como também fez vários quadros com esses temas que já eram considerados acadêmicos desde o século XVII!

Será duradoura a incursão picassiana nos domínios da cerâmica? Não creio que essa última aventura se prolongue até além da primavera deste ano. Na próxima exposição ele apresentará outra novidade, pois seu destino é fazer descobertas e experiências incessantes, tentando pela ação e pela intenção o que não pode realizar no domínio da arte pictórica, a exemplo do que aconteceu com a sua fase dos "papiers collés" e dos pedaços de panos e madeiras pregados aos quadros ou murais. Com tais processos, invenções e "trucs" evidentemente a pintura não progredirá. São tentativas desesperadas dum poeta em luta com a plástica e não dum artesão fiel às leis e princípios estéticos que regem o desenvolvimento da arte pictórica.

sia, e situá-la. Em uma das peças de minha preferência na obra de Schmidt, este como que define a posição que lhe fora dado assumir no tempo e no espaço, como fruto que era de circunstâncias especiais, como a hereditariedade e o temperamento.

Refiro-me ao admirável Passaro Cego, com que Augusto Frederico Schmidt abre o livro de igual nome. Confessa o poeta escutar da profundidade do seu íntimo vozes milenárias, vozes pungentes a clamar longos martírios que não sofreu, mas dos quais nascera. Procura, então definir as causas e as raízes de sua poesia:

Minha poesia é um pouco de  
[queixa de homens errantes,  
De homens sem lar e sem re-  
[pouso,  
De homens que foram meus avós,  
Dêem herdela a angústia infinita,  
Dêem herdela o tédio de todas as  
[paixões,  
A inquietação de todos os mo-  
[mentos.

Trago comigo a desolação da Pa-  
[tria abandonada  
E a revolta de mihi incompreen-  
[sões e injustiças sofridas.

A compreensão de fenômeno-  
[dessa espécie, gerando a revol-  
ta, leva comumente o homem à  
rebelião contra as forças ocultas  
ou evidentes que motivaram sua  
condição de ser humano [parte

## SOBRE A POESIA DE SCHMIDT

(Conclusão da página 3)

dos demais, do mundo por estes habitados. Os lamentos ancestrais que sente palpar dentro de si convertem-se em arma de combate, e conseqüentemente em ação. Mas o fruto Augusto Frederico Schmidt, embora consciente dos ventos adversos que desganharam a árvore donde proveio, traz também em si um "infinito desejo de pacificação", e rende-se ao próprio temperamento. Assim, o que parece trazer na realidade é um infinito desejo de viver em paz, pois confessa:

O ódio dos meus avós não está  
[comigo  
Ficou apenas a indecisão  
Ficou apenas a instabilidade.

E como ser indeciso e instável, necessário seria o descobrimento de um novo clima, se não ideal ao menos diverso do que carregava dentro de si, e nesse mundo mover-se plácidamente sem compromissos:

Seu como um pássaro cego, va-  
[lendo no escuro eterno  
No entanto, o escuro está em mim  
[tudo.  
Sei que fora de mim há um cli-  
[ma diferente

Sei que há céu azul, supremas  
[clarezas  
E que as trevas estão nos meus  
[olhos apenas.

Cega-se para assim fugir à contemplação do seu drama interior, que deveria permanecer em treva. E evade-se para fora de si mesmo, levando consigo a poesia, que, ao invés de "queixas de homens errantes", passa a decantar "um clima diferente", o "céu azul", as "supremas clarezas".

Assim, ao contrário do Canto do Brasileiro, que é um livro de auto-conhecimento, toda a obra posterior de Augusto Frederico Schmidt vai ser uma evasão, evasão de si mesmo e dos seus problemas, evasão do cotidiano, evasão da vida, e por isso muitas vezes evasão da própria poesia.

10 — Cada escritor na maturidade é para nós, que damos os primeiros passos na literatura, um exemplo e uma lição. Este exemplo pode ser positivo ou negativo, conforme o valor e a importância de sua obra, mas tão valiosa como a dos que muito conseguiram realizar é a lição a receber dos que, vivendo e partilhando o espírito do mesmo

tempo que os primeiros, pouco ou nada fizeram de consistente.

Assim pensando, e não com a intenção simplista de depreciar um poeta que pessoalmente não conheço e intelectualmente respeito, é que me dispus a revelar estes comentários um tanto azedados sobre a sua obra, certo de que ela constitui uma lição, so bem que negativa, particularmente aos meus companheiros de aprendizagem da Arte Poética.

11 — Pois em face da obra de Augusto Frederico Schmidt, nada mais resta senão indagar por que tão autêntica vocação para a poesia, por que aquela linguagem andante e musical, por que tão grande fecundidade criadora, serviram à construção de uma poética que, belíssima enquanto novidade, logo depois passa a ecoar em nossa sensibilidade com a agônêia de moedas falsas. Quase toda ela parece ter nascido mais de uma poderosa habilidade de fazer versos, com o uso esporádico de fórmulas e símbolos que se tornaram lugares-comuns ao menos para o poeta. Examinando-a, convencemo-nos menos da existência de uma poesia que de um bluff à poesia. E ao percorrê-la temos a impressão de estarmos a fazer uma longa viagem dentro do vazio, onde não raro nos deparamos com coisas encantadoras. Também o vazio tem suas belezas.

REPRESENTAÇÕES  
FACIAIS DO TEMPO

(Conclusão da página 12)

da face e o tempo do cenário advém da consideração do cinema Linguagem — cinema que não vive da imagem mas a aproveita como processo de exteriorização — e inclui-se, em última análise, no conceito vulgarizado do cinema como forma privilegiada de ação não no sentido da mobilidade das figuras mas da mobilidade da objetiva, quando esta se move impulsionada por motivos exteriores à face. Em sua mais alta conceituação, o cinema — visibilidade das situações em ato, exclui aquela distinção e, sobretudo, restaura nas imagens a potência de suas expansões silenciosas.

Quando tentamos extrair do tumulto real efeitos rítmicos de ordem exclusivamente fisionômica, simultaneidades de gêneros diversos excedem a nossa faculdade reconstitutiva, e as próprias coisas atuam sem que possamos receber, em sua posição temporal, as formas que jámais se repetirão. As simultaneidades de gêneros diversos dificultam a tomada completa de certas cenas do cotidiano; e se não fôra a adição, por nossa mente dos processos de visibilidade cinematográfica, a confusão delas resultantes retardaria em se dissipar de nosso espírito. Os desajustamentos nos sincronismos das coisas reais, ocorridos com frequência, vêm, inclusive, impedir a sua completa recomposição em termos de arte. A essa constatação alia-se a crença na impossibilidade de recompormos a natureza em todos os elementos que ela oferece. A locomotiva, ao desaparecer na encosta, desferiu o apito que me veio não em som mas em imagem, em sua forma de jato de vapor. Após o desaparecimento da máquina é que o som se me fez ouvir, quando era absolutamente inútil como indicação de presença e esse retardamento trouxe-me, por um instante, a dúvida se se tratava de outra locomotiva expelindo novo estridido.

A nossa conduta visual imita o cineasta quando, excluindo as coisas estranhas à sua atividade, ela reduz a cena aos elementos que possam, dedutivamente, conter os outros. Esse processo de visualização

lembra aqueles usados por pintores, para fazer sobressair, em seus quadros, as faces de maior importância no assunto: ou colocando no centro a figura principal, ou ressaltando-a quer pelos gestos dos demais figurantes convergidos para ela, quer espargindo-lhe uma luz mais viva. Por nossa vontade ou por natural disposição da cena, há sempre, como ponto de fixação durável, uma fisionomia da qual as outras facialmente derivam e a ela assistem em seu quieto testemunho. Transferimos para uma presença menor êsses séres ofuscados e que, entretanto, participam por comparecimento.

A coincidência entre o tempo da imagem e o tempo do espectador dá a impressão de uma realidade direta, à qual a objetiva parece não haver interferido. Nessas ocasiões, os olhos percebem as coisas como se elas saíssem deles, obedientes à duração do ato contemplativo. A contemporaneidade envolve as relações entre a imagem e o espectador, estabelecendo um contacto de natureza mais íntima como se a situação presente fôsse unicamente criada para o olhar que a intercepta; e, de modo recíproco, só êsse olhar pudesse conter a perspectiva efêmera. Uma câmara que se distanciasse e colhesse, no mesmo quadro, a situação em ato e o espectador, registraria com a sua agudeza as correspondências faciais entre os dois séres confrontados, e aquelas resultantes da identidade temporal. Nesses momentos, quando o es-

pectador se torna figurante de outra cena, ele conduz consigo, para transferir ao novo palco, uma feição que lhe não pertence de todo. Ele se inclui numa ambiência temporal que o marca durante a sua contemplação e fora dela, no instante de vir a ser parte de cena. Se ocorrem perspectivas de perspectivas, forma-se uma corrente de painéis cada um contemplado e sendo contemplado à vez, série de fugaz duração mas unida por u'a mesma incidência temporal, traduzível pela presença continuada de seus figurantes. Comunicações apenas visuais imprimem à sequência dos quadros a sua uniformidade de sentido, leve mas perceptível: o sentido sendo, nesse caso, a própria articulação entre as cenas obtidas pelo simples ato de ver. Há um ponto em que os olhos, por insuficiência, não mais conseguem captar a longa presença, e por isso, muitas vezes, procurando atingir a maior extensão possível, chegamos tarde demais para testemunhar a dissolução das parcelas visualmente unificadas. Perdemos assim a posse completa desse ato de diluição, tão rico de efeitos fisionômicos e regido por influências novas e por influências antigas, as primeiras triunfantes por seus sentidos para nós ignorados. No jogo sucessivo desses quadros, a unidade de uma cena se desfaz a fim de que a unidade de outra, muitas vezes constituída dos mesmos elementos, se afirme embora a sua duração não seja proporcional à sua importância figurativa.



## CONTRASTES

ANTONIO BRAYNER

Esse pé de roseira  
Que ornamenta e dá graça,  
É beleza, e poesia,  
Ao meu jardim.  
Deu rosas alegres  
Para enfeitar  
A grinalda de noiva de minha irmã.

E tempo depois  
Foi rose mesma roseira,  
Até que fez de meu jardim,  
Que deu rosas tristes  
Para cobrir o caixão de defunto de meu pai.

## Música

CENTENÁRIO DE CHOPIN

ESTE ano deverá ser comemorado o primeiro centenário da morte de Frederic Chopin. O grande compositor polonês, terá, assim, a sua memória reverenciada pelo seu povo, o seu nome lembrado em todos os países cultos do mundo, numa homenagem especial. Uma homenagem que é uma das mais merecidas, uma das mais justas. Ninguém amou mais o seu povo, a sua gente, do que o autor das "Polonaises". Em Paris, longe da sua terra, da sua família, Chopin tinha o espírito voltado para todos os que lhe eram caros. A nostalgia de tudo o que fora obrigado a abandonar vivia nele. Uma saudade permanente, de todas as horas; um sentimento de vazio, uma angústia que ia além de todas as forças humanas.

Em Paris Chopin encontrou novas amizadas, outros motivos para dedicar o seu afeto. Mas nunca esqueceu o que ficaram no seu país. Acompanhava com interesse o drama que se desenrolava ali. Recebia com inquietação as notícias tristes que lhe traziam, ficando inconsolável com a desventura de um antigo companheiro que tombava na luta. Sua natureza sensível sofria e não se conformava. São reflexos desse período varias das suas composições, entre as quais podem ser destacadas as "Polonaises". A personalidade musical de Chopin apresentava uma nuance diferente do seu estado de natural tristão. Revelava-se o lado heroico, rebelado. Os "Noturnos" e as "Baladas", os "Estudos" e as "Valsas" apresentam o outro lado de sua emotividade criadora. François via a vida pelas suas cores mais escuras, sem a presença da alegria que revivifica. A dedicação que tinha pela Polónia superava nele o de alento, uma condição de espírito habitual, que poderia ser encarado como um suposto conformismo. Vibrava pelo destino do seu povo, expressava a sua revolta em páginas que perdurariam como um brado de indignação, através dos séculos.

As solenidades longamente preparadas para comemorar a passagem do centenário de Chopin é uma das mais nobres e comovidas, iniciativa do povo polonês. A Polónia honra, com justiça, um dos seus maiores artistas. — H.P.

Movimentou-se a sociedade de Cultura Musical com um programa de concertos para 1949. No início deste ano foi apresentada em João Pessoa a jovem e brilhante pianista Adelmara Correia Torpeão, cujo recital foi muito bem recebido pela platéia pessoense.

# Num Canto de Galinha d'Angola

ANTONIO FRANCA

Os estudantes presos foram convidados para a festa da Bandeira. O coronel mandou indagar se queriam fazer discursos.

— Pois não! com muita honra.

— Então escolham o orador.

José escreveu o discurso e o carcereiro levou o manuscrito. O ex-Executor exigiu que fosse censurado.

No mesmo dia veio a resposta: o discurso não podia ser pronunciado; era "comunista": exaltava a democracia.

Quando o coronel apareceu, os estudantes disseram-lhe:

— Não vamos discursar.

— Por que?

— O discurso foi censurado.

— Como assim?

— O carcereiro pediu-nos para submetê-lo à aprovação do ex-Executor. De volta, respondeu-nos que o discurso não podia ser proferido.

O coronel mandou chamar o carcereiro e interpeleou-o.

Mas ele respondeu:

— Não tenho culpa; eslou a disposição do Executor para a guarda dos presos e recebi ordens.

— Fique então sabendo que aqui dispenso chaves de xadrez. Esses rapazes não são presos. Estão

deixar de ser forte, numa altura que atinge a violência. Pedro Wayne também experimenta a oralidade: princípio da novelística usado pelo regionalismo, no qual os personagens falam como realmente falam as pessoas, empregando termos próprios da região. Expressões típicas e, naturalmente, fortes e arrojadas, entram em "Charqueada", para lhe dar maior legitimidade. As condições do lugar são brutais: pela presença do facão e do sangue, determinando termos também brutais. Assim o ambiente é legítimo. A geografia

aqui por um capricho idiota do... Compreendeu? Vá buscar o discurso.

No dia da Bandeira, assistiram à cerimônia. Da tribuna, José pronunciou o discurso em homenagem ao Pendão Nacional. Exaltou os ideais democráticos. Foi aplaudido.

Depois da festa, os homens da guarda vieram comentar:

— O estudante falou bem; melhor que os outros...

Dias depois reapareceu o carcereiro Papangu. Disse que trazia nova ordem para buscar os "deveres". Os estudantes entregaram-lhe o que haviam escrito.

Papangu passou uma visita d'olhos pelos papéis.

— Não foi isso o que o Executor mandou escrever.

Os rapazes demonstraram indiferença, sacudindo os ombros.

— Apenas sabemos escrever isso.

— Os senhores colocam o homem em má posição!

— Paciência!...

O homem podia desesperar, mas deles somente sairia aquilo: a exaltação da democracia!

Papangu compreendeu que era inútil insistir.

O Executor perdera a autoridade, podia estrilar; suas ameaças eram ridículas.

— E' isso, Papangu. Apenas sabemos isso!

Estavam a par do que sucedia. O Ditador queria mostrar-se magnânimo, após o golpe. Arcaria o ex-Executor com toda a ostentação que seus atos provocaram; ficaria sendo o único culpado dos vexames infligidos ao país e da prisão dos estudantes. Não fizera questão de anunciar solenemente que havia de regenerar os "moços vermelhos"? Seu furor terrorista transformara em heróis nacionais os rapazes colocados sob sua custódia. O Ditador ia salvá-los!

A polícia discutia com o ex-Executor. Negava que tivesse prendido os estudantes por sua própria conta. Cumprira uma determinação do Executor, estavam presos à disposição dele.

O golpe getulista desapontara o Mascara de Ferro. O movimento integralista fôra traído. Clorofilado pela boa lábia de Plínio, que diariamente o visitava, sentia-se ludibriado. Quizeira o Chefe verde feito condestável; mas o fascismo, implantado, eliminava êste.

Dirigira violenta carta ao Ditador, queixando-se da traição de que o sigma fôra vítima. A carta foi divulgada clandestinamente pelos camisas verdes e dela

chegou cópia aos estudantes presos. Para seu autor, o integralismo era "a única força pura da nacionalidade"; dissolvendo-o, o Ditador dissolvia a própria nacionalidade!...

A "reeducação", cujo prazo era de dois anos, terminava em menos de dois meses.

Um delegado veio inquirir-los. Dias após sob a alegação de que "não eram comunistas nem integralistas", foram libertados do "Coração-balança" e soltos no "vasto campo de concentração fascista" — o Brasil sob o Estado Novo.

A libertação dos estudantes constituía prova da "magnanimidade" do Ditador, que não era comunista nem integralista, porém refinado fascista.

O golpe estava consumado; a ditadura, firmada. Marcara o fascismo outro tento. Porém a resistência continuaria. Fruto de uma impostura, o Estado Novo jamais lograria consolidar-se. Ferir-se iam no mundo lutas decisivas e o Brasil era uma realidade dentro da realidade internacional.

A vitória final caberia à democracia. Os impostores seriam desmascarados e a ditadura getulista acabaria num "canto de galinha d'Angola"...

## NOVO REGIONALISMO

(Conclusão da última página)

e a história caldelam determinadas condições, perfeitamente apanhadas pelo romancista. Os personagens adaptados à vida específica que lhes coube viver, marcados em determinado estágio social, reflexo do ambiente com atitudes, indumentária e costumes típicos. Da vida do campo foi escolhida a de agrupação em charqueada; e a própria charqueada é um verdadeiro personagem com seu intenso movi-

mento: seu dia, suas atividades em época de safra. É um personagem absorvente, envolvendo em sangue os homens, em atribulações e pesados trabalhos. Aqueles personagens fortes, porém minados pelo cansaço, como sonambulos, entre pilhas de sal de couro recentemente tirado, de peitas ainda palpitantes de carne e de muito sangue, são bem verdadeiros. Suas vidas de promiscuidade e pobreza, em

pobres casas, apenas quartos ligados uns aos outros, em longa tira de paredes claudicantes da "quadra" da charqueada. As lutas e privações de toda a ordem. O holche com sua variada eficiência, centro de conversas, de bebidas, de jogo do osso, armazem, casa de tecidos, farmácia e tudo. A festinha, com cordeona, vestidos de chita e cachaca. Uma vida toda múltiplice, plasmada em suas verdadeiras dimensões pelo ficcionista.

(Porto Alegre, março de 1949).

## Novo Regionalismo

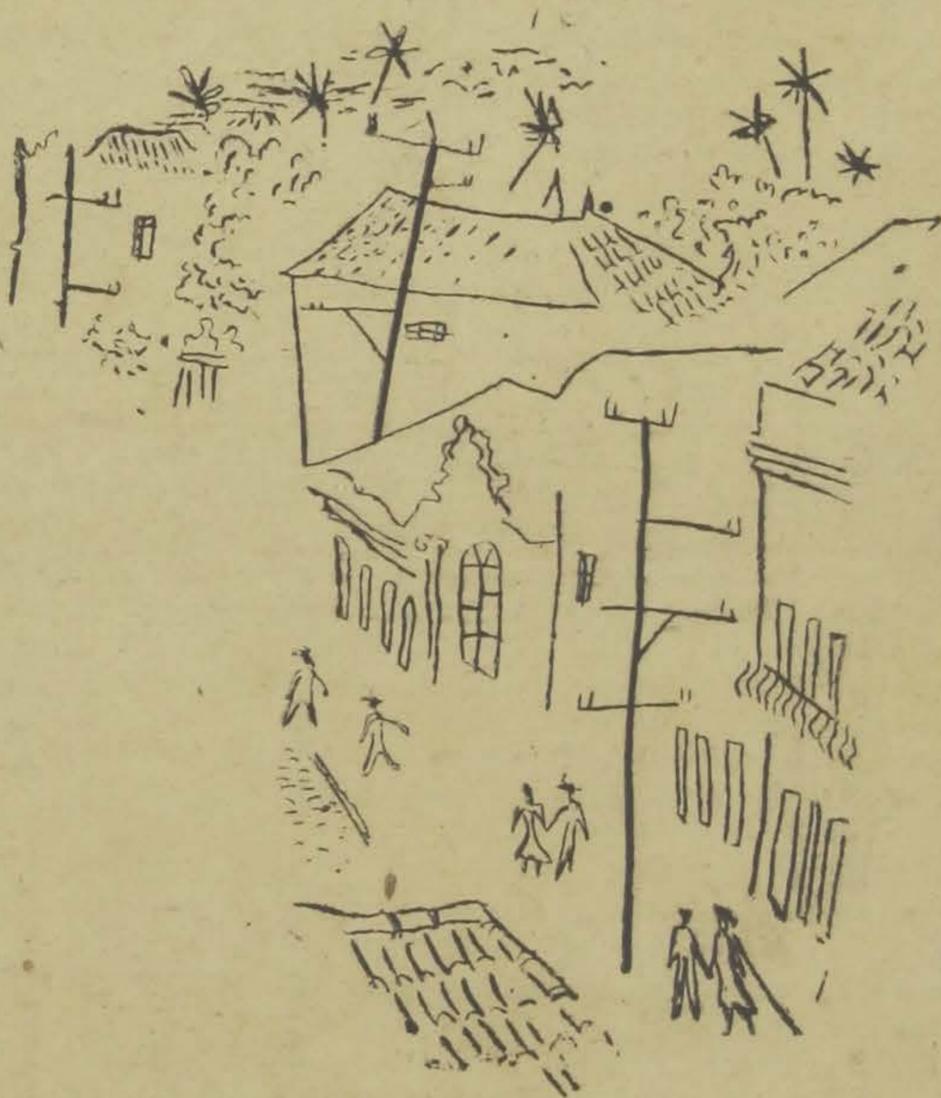
CLOVIS ASSUMPÇÃO

PEDRO WAYNE realizou com "Charqueada", o romance regional moderno do Rio Grande do Sul. Inegavelmente, a ficção brasileira, como toda a literatura, adquiriu independência, com o movimento moderno, que estabeleceu grandes reformas, estendendo a possibilidade do gênero. A revisão foi geral. Desde a concepção do tema, o próprio tema, a forma, aos meios de expressão, todo o romance, enfim, foi modificado. Novas tentativas, novas experiências foram realizadas, o que contribuiu decisivamente para a criação de uma nova fase, com características especiais. Sem comentar as múltiplas maneiras de tratar a ficção, o tentado e obtido neste campo, num total bastante apreciável em espaço de tempo aproximadamente de 26 anos, especificaremos apenas a regional. Aqui precisamente está o melhor do romance contemporâneo brasileiro, porque mais ligado a terra, de soluções mais imediatas e diretas de problemas objetivos, com alguma tradição, de soluções em mundo apresentado à vista do ficcionista. A intenção do escritor de narrar a realidade circundante, criando na arte de ficção um mundo diretamente ligado a um determinado mundo da verdade: espelho fiel, levando em conta circunstâncias próprias do lugar onde se desenvolve, num sentido legitimamente regional, já é antiga. No entanto, o tratamento do regional é que tem variado conforme a escola literária. Presentemente, no romance contemporâneo, além da base mais real, tem maior amplitude. Até à presente experiência e regionalismo, era por demais limitado, sujeito à visão restrita: descrevendo uma série de fatos de sabor local, introduzindo o costume, mas não somente dando por demais valor à história contada, como também sujeitando a obra, num sentido regional pelo re-

gional mesmo: o que de certo modo desfigurava o conjunto. Dentro da arte moderna da ficção regional, além do contato com a terra e circunstâncias da zona apresentada, há uma projeção mundial no sentido de um entozamento, de uma completação com o resto do mundo, não porque cite ou traga ao âmbito de seu estudo e verificação de outras geografias, outras terras com seus retratos, mas pelo fato de ventilar e encarar problemas fundamentais do homem: do grupo social e da própria região. Trata-se de uma verificação, de um enquadramento em novas dimensões. Assim a ficção toma fundamentos sociológicos. Os fatos e incidentes e costumes ligados em história, narrada em determinado recanto, refletem o mundo todo. Desta troca de realidades, deste contato generalizado, profundo da parte com as partes, ressalta a legitimidade, a força e a riqueza da

nova arte. Contudo esta universalização não prejudica em nada a legítima cor e o gosto local, pelo contrário, serve para realçá-los, visto pelo deslocamento de ponto de vista e procedimento, mais evidenciando a tonalidade regional, com sentido definido. Por esta forma houve uma projeção das províncias em todo o país. Uma série de ficcionistas surgiu, então: entre os principais encontramos: Peregrino Junior e Abgvar Bastos, Nelio Reis e Dalcídio Jurandir, no Norte; Rachel de Queiroz, Eran Martins, José Americo de Almeida, José Lima do Rego, Luis Jardim, Graciliano Ramos, no Nordeste; Clovis Amorim e Jorge Amado, na Bahia; Guilhermino Cesar, em Minas Gerais; José Cândido de Carvalho, no Estado do Rio; Cecilio Carneiro e Leão Machado, em São Paulo; Jaime Bailão Junior, no Paraná e Pedro Wayne, Ciro Martins, Manoelito de Ornelas, com sua ficção histórica —

lendária e Ivan Martins, no Rio Grande do Sul. Foi como um novo encontro do Brasil com este mesmo, pelo estudo, verificação e sentimento. Realçados os problemas com base sólida, as criaturas movendo-se com verdade dentro de ambientes verdadeiros, que o artista esmiuçando, abordando com serenidade, e honestamente, deu amplitude mundial. Idêntico movimento encontramos em toda a América, especialmente na Latina, que também adquiriu sua maturidade, com ele. "Charqueada" representa o início deste movimento em nossa Província e a primeira experiência seira. Pedro Wayne morando em Bagé, há 25 anos tem entrado em contato direto com os problemas da fronteira, tanto os da cidade, quanto os de campo. Ligado à vida pelo trabalho, foi colhendo variado e rico material para o romance. Assim "Charqueada" mostra o campo. No entanto, com base em nova concepção, o romancista, não se deixa levar pela pura tradição da zona, pela grandeza das conseqüências do passado, pela indomabilidade do gaúcho, encara os fatos como devem ser encarados, em legítimas dimensões, retratando fielmente. A história narrada, tem importância secundária, visto o principal, longe de ser apenas o tema, (levado como finalidade em si mesmo, num desenvolver acomodado e importante dentro do romance), é a realidade sobre a qual este tema desenvolve-se, a verdade social de uma região, em última análise, uma profunda verificação de determinada zona, apresentada em detalhes, por meio da descrição de pequenos fatos, atos e incidentes, num amoldamento de circunstâncias onde movimentam-se personagens vivos. A forma de "Charqueada" é simples, esquemática, direta. O estilo é vivo, vibrante, si bem às vezes tomado de rispidez e dureza, sem no entanto



Desenho de CARLOS THIRÉ

(Conclui na página 15)