POEMA

Gritei contra o que via
E contra o que não via. Era terrivel
Noite, embora invisivel,
Que de mim refluia.

Gritei, agônizante,
Por entre os sóis que um dia despenhaste.
— Os ermos sóis de luz ainda oscilante,
Consôlo de um instante
Que não para um instante nos legaste.

Gritei, — e o céu sombrio,
Sombrio? o céu feroz, num movimento
Em que se confundiam estrêla e vento.
Deitou constelações no eterno rio.
Num subito arrepio,
Num estremecimento.

E era da paz sagrada
Da noite que chegava o grande frio.
Da noite repousada
Que em pedras se deitava, no arrepio
De vento e flôr, de mar e luz perdida.

No subito arrepio
Capaz de me dizer que eras a Vida.

ALPHONSUS DE GUIMARAENS FILHO

Mario de Andrade

Olivio MONTENEGRO

E' pena que pouco se conheça da infância de Mário de Andrade. Que pouco se saiba daqueles fatos mais remotos da sua vida infantil — das primeiras aventuras do seu espírito, das primeiras ansias da sua inteligência, dos primeiros estremecimentos da sua vocação. E os estimulos que a animaram, quando essa vocação ainda sem a consciencia da sua força. Nem as primeiras escolas que frequentou, e o que [illegible] meteu ou deu de si o menino Mario de Andrade antes de emplumar-se em poeta ou romancista.

E' curioso que no Brasil o interesse pela obra dos seus maiores homens de letras ou pelos seus maiores artistas nunca esteja em correspondencia com o interesse pela vida pessoal de nenhum deles. Nota-se que é uma admiração terrivelmente neutra a que se tem no Brasil pelos seus grandes escritores, ou pelos seus grandes artistas, e mesmo pelos seus herois. Uma admiração muito refletida, muito intelectual, muito prudente e que raramente exalta-se num grande e lucido entusiasmo, num grande fervor de espírito, num desses interesses sublimes que juntam na mesma fé a criação e o criador.

Daí poucos os escritores no Brasil que não continuem uma vida solitaria na historia da nossa literatura, explicados sempre mais pela sua obra do que pelos seus admiradores. Poucos os que como Machado de Assis encontraram uma Lucia Miguel Pereira para fazer pela palavra o que nem sempre fazem outros artistas pelo marmore e pelo bronze. Ou como Euclides da Cunha para um biografo como Silvio Rabelo.

Dos escritores sem biografia, porém, um dos menos solitarios a ficar na historia da nossa literatura há de ser Mario de Andrade. Não só pelo muito que se conheceu e foi dito da vida do adulto, mas pelo muito que a criança, com toda a força eruptiva da idade, pareceu se prolongar no homem. Para não falar na sua obra que é uma biografia admiravel do seu espírito.

Em Mário de Andrade a criança andou sempre extravasando no adulto. Metendo-se às vezes pela sua obra com o mesmo estrupicio com que, em certas horas, dominava fogosamente o homem já bem homem. Antonio Candido, no seu artigo para o número da "Revista do Arquivo Municipal" de São Paulo, em homenagem à memoria de Mario de Andrade, conta de como tinha ele "a capacidade de rir muito das coisas simples e se entregar a verdadeiros acessos de alegria, nos quais ria com todo o corpo, rodopiava pela casa dançando com os sobrinhos, abalroando os moveis e mesmo, uma vez ao menos, rolando aos trambolhões pela escada". Pelos seus livros igualmente encontram-se as mesmas escapadas do menino ávido de ser êle mesmo em todos os desejos do corpo, como em todos os caprichos da imaginação, e que lhe ficou agarrado toda a vida.

O que em certas ocasiões parece um jogo de artificio na sua prosa ou na sua poesia, a vontade de se fazer bem diferente dos outros, um exibicionismo, não é assim: é a tirania do menino exercendo-se caprichosamente sobre o espírito refletido do adulto. E que se algumas vezes choca e fere como uma graça de mau gosto, ou como uma extravagância, outras vezes, senão na maioria das vezes, encanta o leitor como uma surpresa maravilhosa.

Não são certos neologismos implicantes, e que quando menos se espera fazem a sua pirueta no meio de uma frase rigorosamente vernacula ou no meio de um verso virtuosamente lirico, nem nenhum dos seus cacoêtes de expressão, com o pronome reto parecido às vezes empurrado à força contra o pronome obliquo, não é enfim nenhuma dessas endemoniações da idade juvenil que vai negar o quanto na realidade existe de original e forte e unico no estilo de Mário de Andrade. Salvo, é claro, para os leitores que lêem com os olhos de trapeiro do analista gramatical; que não distinguem estilo, nem gosto, nem sensibilidade no que lêem: sempre prontos a condenar tudo o que é novo e contra as regras da tradição clássica, tudo o que é contra a ordem direta não somente das palavras mas das idéias e dos fatos.

Para essa espécie de leitor nenhum escritor brasileiro com mais cara de herege do que Ma-

(Conclui na 2a do supl.)

LETRAS INGLESAS

NO PAIS DO ROMANCE

Eugênio GOMES

MRS. GRUNDY — A sobrevivencia de uma personagem de ficção transgride ou desmoraliza, às vezes, qualquer previsão baseada no efeito predominante do romance ou de uma peça sobre o espírito de sua época. Talvez o caso mais extraordinário seja o de Mrs. Grundy, na Inglaterra. Esse nome apareceu numa peça de mediocre autor dramático do século XVIII, Thomas Morton, mas simplesmente atravès de alusões feitas por outros personagens. De acôrdo com as referencias à sua pessoa, Mrs. Grundy despertava inveja entre as mulheres da redondeza porque sua vida era um modêlo de virtudes caseiras. Por exemplo, o melhor leite que se encontrava no mercado era o que Mrs. Grundy zelosamente fabricava em sua fazenda. E se alguma vizinha tinha a fortuna de cair em suas graças, recebendo elogios dela, estava para todos os efeitos consagrada em toda a região. A peça de Morton, representada pela primeira vez em 1798, só é lembrada por causa dessa personagem indireta. Com o correr dos tempos deu-se uma coisa verdadeiramente espantosa: morreram ou fossilizaram-se as personagens e sòmente Mrs. Grundy ainda vive. Mas é preciso esclarecer que de uma nova vida, corporificada pela malicia popular no simbolo de "censor morum" do país. Quem já não ouviu falar na terrivel ascendencia moral de Mrs. Grundy sobre os costumes inglêses, especialmente nos domínios da literatura? Assim, da sua condição de obscura fazendeira imaginária, apenas referida no diálogo de uma peça dos tempos de Jane Austen, Mrs. Grundy transformou-se imprevistamente numa entidade intratável e poderosa, em que a "prudery" britanica descansa a defesa do recato nacional. Não é caso unico o dessa personagem, dotada de um potencial de vida que, com tão pouco, conseguiu conquistar a imortalidade. Dickens tambem introduziu, entre os seus fantoches, uma certa Mrs. Harris, que é produto exclusivo da imaginação de outra personagem: a pitoresca e inolvidavel Sairy Gamp. Mrs. Harris só tem a vida que lhe dava a velha "nurse" para tornar verossimeis as suas descabeladas fantasias. Legitima réplica da personagem contra o seu criador...

* * *

QUEM CONTA UM CONTO... — Henry James desenvolveu, em um dos seus contos, o tema da mulher que, casada com um mentiroso incorrigivel, acaba adotando o mesmo vicio. Conhecida anedota, talvez não apenas brasileira, cita, porém, o caso de outra mulher, que é uma antitese da do conto de James. Essa, tinha o hábito de puxar pelo casaco do marido sempre que êle, narrando algum fato, cometia qualquer excesso de imaginação, violentando a credulidade de seus ouvintes. O romancista é um contador de histórias, um "liar", em suma, que abusa às vezes da liberdade de estar narrando para um publico invisivel. Seria bom que tivesse a seu lado a mulher vigilante e fiel da anedota, nem sempre, é claro, para lhe obedecer às correções, já que a mentira é matéria prima com que o romancista tem de trabalhar. Mas, há o perigo do excesso. E, no caso, o excesso significa um atentado contra a ilusão da realidade, que o romance pode incutir no espírito desprevenido do leitor. Está visto que poucos romancistas escapariam a uma ou outra puxadela mais forte e quantos não acabariam ficando sem o casaco? Apesar de sua categoria de "gentleman", entre os romancistas britanicos que elevaram a arte da ficção a uma grande dignidade profissional, John Galsworthy mereceu tambem ser puxado pelo irrepreensivel "smoking" com que decerto escreveu as suas finas histórias. E' um gôsto a gente acompanhar o velho romancista em sua saga dos Forsyte. Mas, lá uma vez ou outra, o propósito de indispor os "proprietários" força-lhe a mão, impelindo-o a se utilizar de artificios que deixam o leitor desconfiado. Como romancista social Galsworthy não pode escapar ás insídias de uma tese e peca, ás vezes, quando interfere tendenciosamente para interpretar a ação de seu "clã" de privilegiados. Veja-se esta passagem: "E, tomado por algum inexplicável desejo de afirmar o seu direito de proprietário, (Soames) levantou-se de sua cadeira e plantou um beijo na espádua de sua mulher". E' verdade que o senso de propriedade, em certos individuos, pode inspirar os atos mais ridiculos, mas, em passagens como aquela, e não são poucas, o velho Galsworthy devia ter sido puxado pelo casaco.

A VISÃO PRÉ-LOGICA — Como o parnasianismo na poesia o naturalismo teve o efeito negativo de atrofiar a imaginação, no romance, submetendo-a quase sempre a um esquema preestabelecido da realidade objetiva. Em sua renovação, a que não esteve ausente a influência do "surrealismo", pôde o romance incorporar um elemento que ampliou indefinidamente as suas dimensões, em direção do subjetivo, com extraordinário enriquecimento da efabulação. Esse elemento foi a visão pré-lógica utilizada ousadamente, até as ultimas consequencias, por James Joyce e Marcel Proust, entre os gênios renovadores da arte do romance em nosso tempo. O terceiro capítulo do "Ulisses", desenvolvido sob o signo simbólico de Proteu, é sem duvida o mais arrojado exemplo em lingua inglêsa de realismo transfigurado, em que prevalece deliberadamente a visão pré-lógica unida à tecnica do impressionismo. A figura de um cão, vislumbrada primeiramente à grande distancia, por Stephen, em sua caminhada da manhã ao longo da praia, adquire, segundo os seus movimentos sucessivas e imprevistas formas da escala zoológica: lebre, cervo, urso, lobo, gamo, leopardo, pantera — até que a correção intelectual venha restituir-lhe a feição comum de sua espécie. Admitindo-se que haja nisso alguma dose de intelectualismo, é inegável que nem sempre o corretivo mental chega a tempo de impedir ou desfazer disparates visuais, ilusões ópticas, que atuam muitas vezes teimosamente sobre a nossa percepção das coisas. Tomar a nuvem por Juno não é apenas uma figura de retórica. Quando Polônio foi levado a concordar com Hamlet vendo numa mesma nuvem, que este apontava, as diferentes formas de um camelo, de uma doninha e de uma baleia, é evidente que estava mentindo a si mesmo e ao príncipe. Mas isso não quer dizer que, com o espírito desarmado, o cortesão deixasse de ver até mais coisas naquela nuvem... Pode-se objetar-se que a técnica de expressão é impotente para fixar as impressões e os simultaneismos absurdos da visão pré-lógica. Mas tambem já resulta impotente a realidade do romance tradicional para atender às exigências do criador moderno perante um mundo em que as invenções mecanicas desenvolveram freneticamente o senso da pressa e os meios da velocidade.

* * *

CRIANÇAS — Atribuir a uma criança a percepção e as reações de sua idade é uma grande temeridade para qualquer romancista. Somente Dickens, talvez, pôde safar-se dessa dificuldade, mas não impunemente. Para alguns de seus criticos, o romancista não cresceu intelectualmente e só por isso manteve a habilidade de reconstituir o mundo perdido da infancia, como se nele ainda estivesse mergulhado. Quando Dickens relata a vida do "menino" David Copperfield, não discrepa um milímetro da escala pueril. A historia é francamente a historia de um menino, com as reações naturais à sua idade. Mostrando-se perito em lidar com aquela dificil escala, em cujo manejo tantos outros fracassaram, Dickens teve caprichos divertidos como o da novela humoristica "Holyday Romance", onde algumas crianças pactuam entre si educar os adultos, resultando disto uma inversão monstruosa: as crianças são tratadas como gente grande e os homens e mulheres como crianças. Na ficção inglêsa contemporanea, a experiencia mais temeraria, relativa a esse mundo, talvez seja o romance "Th

(Conclui na 3a do supl.)

Suplemento do Diario de Noticias
Cidade do Salvador, Domingo, 2 de Abril de 1950 - Ano 75, N. 14.295

PICASSO — A vela e o jarro (oleo)

PARENTES POBRES

Augusto MEYER

Os parnasianos foram quase exclusivamente plásticos, renovando, aliás, a grande tradição clássica, isto é, a influencia das artes plásticas da Grécia na poesia latina. O simbolismo, além de cultivar a ilusão da musicalidade, tentou integrar nas suas aventuras de transposição poética as sensações olfativas, já tão importantes na estética de Baudelaire. Mas o gosto e o tacto, apesar de lembrados vez que outra, so recentemente foram aproveitados com alguma intensidade na obra literária. O gosto e o tacto são os parentes pobres, na familia das sensações poéticas.

"Les parfums, les couleurs et le sons se répondent", diz Baudelaire; verso harmonioso mas incompleto como expressão da sua estesia, em que é tambem tão persistente a reação à tactilidade.

Neste ponto é indispensavel parar um pouco e prestar especial homenagem a Jorris Karl Huysmans: o "orgue à bouche" de Des Esseintes e a sua "gramática dos cheiros" não tiveram imitadores dignos dele. Perdeu-se igualmente a receita daqueles bonbos violáceos, feitos de uma gota de *sarcanthus* cristalizada em açucar: "Penetravam nas papilas da boca, despertavam reminiscências de água opalizada por vinagres raros, e de beijos profundos, saturados de perfumes..." Segundo êle, o gosto de cada licor correspondia ao som de um instrumento, e ao colhêr uma gota aqui, ali, acolá, tocava sinfonias interiores, com a cumplicidade das mucosas. Ao inventar o "órgão de bôca", tornou-se Des Esseintes o verdadeiro percursor da abominável mania do *cocktail*.

Os exploradores do gosto e do tacto, ou das sensações mais simples, não pertencem à poesia, quando considerada gênero literário: chamam-se Collete, Proust, Joyce, Valery, Larbaud. Mas tambem entre os poetas há bons exemplos dessa nova inflexão da sensualidade estética, o que mais uma vez demonstra que a arte é ao mesmo tempo "cosa mentale" e "libido sentiendi".

Lembrarei em primeiro lugar a quinta elegia romana de Goethe que tanto escandalizava a pobre Carlota von Stein; é a obra-prima da transmutação lirica do tacto, e é tambem a obra-prima da sensualidade irredutivel que há no fundo de qualquer criação artistica. Há tanta pureza antiga na sensualidade goetheana, que a seu lado os outros cultores da inocência pagã dão ares de libertinos ou de [illegible] de Isadora Duncan... E nem falta ao poema a transmutação plástica: são os olhos que apalpam e os dedos que vêem, como diz o poeta, escandindo o hexametro sobre o dorso nu da amante adorada.

"Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand".

Rimbaud mais de uma vez tenta explorar as impressões gustativas e tacteis. Veja-se o verso final de "Les assis", veja-se "Rêve pour l'hiver", "Comédie en trois baisers", "Ce qui retient Nina", "Au Cabaret-Vert", "La Maline", entre outros.

A's vezes é possivel distinguir em todo um poema, embora difusa na trama complexa dos versos, a base sensorial que é a sua fonte de inspiração. Assim, por exemplo, em "Les chercheuses de poux" — que ainda há pouco apareceu em tradução de Raimundo Magalhães Junior — logo notará o leitor a presença da sensação táctil ligada no caso à inervação do couro cabeludo; sinto-me tentado a afirmar que o poema — um dos milagres da poesia moderna, exemplo de extrema fluidificação do alexandrino e de transubstanciação de um motivo considerado antipoético — sinto-me quase inclinado a sustentar que o poema poderia intitular-se "Cafuné".

"Elles assoient l'enfant auprès
d'une croisée
Grande ouverte où l'air bleu
baigne un fouillis de fleurs
Et dans ses lourds cheveux où
tombe la rosée,
Promenent leurs doigts fins,
terribles et charmeurs..."

Ocorre com mais frequencia na sua obra a sensação térmica módulo sensorial de "Les effarés".

"Is sont blottis, pas un ne
bouge
Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein..."

E se o leitor quiser experimentar uma impressão de asfixia, suspenso na boca de uma cratera, ou metido no forno do inferno, como o pão que o Diabo amassou, trate de reler a prodigiosa "Nuit de l'Enfer".

Mas a audacia do poeta não esqueceu as sensações viscerais, e nisto êle se revela um verdadeiro Joyce. "Accroupissements", "Les assis", "Oraison dusoir" são exemplos tão expressivos como as sutis oscilações da vida neuro-vegetativa no monstruoso livro do irlandês. A diferença é que em Rimbaud a pura sensação serve de trampolim, ou ponto de partida para o sortilégio da transfiguração poética, numa especie de intensa e ás vezes brutal magia alucinatoria; ao passo que Joyce, o cinico, procura fixar as sensações num estado de pureza passiva, sem preconceito estético. Bloom constata simplesmente as reações do seu corpo, frágil saco de visceras.

Ainda quanto ao gosto, como um dos cinco sentidos da poesia, aqui mesmo já lembrei Valéry e Rilke, este numa tradução do poeta Geir Campos; era o singular "soneto a Orfeu", destinado a interpretar o sabor da laranja.

Deveria completar a amostra com uma referencia ao Gide das "Noursiures", intérprete notável das sensações gustativas, por influencia da poesia oriental e das "Mil e uma noites". Ele mesmo, numa das cartas a Angela, transcreve do texto de Mardrus o elogio poético da "Kenafa", explosão de gulodice lirica: "O frémissements de mon coeur à la vue d'une nappe tendue ou, en son milieu, s'aromatise une Kenafa!... O Kenafa, ya Kenafa!" Explica em nota o bom Mardrus que a Kenafa é uma especie de massa de pastel feita de aletria muito fina, servida com mel e manteiga, mas infelizmente não dá a receita...

Pois bem, a "Ronde de la Grenade" representa justamente uma reação contra a hegemonia poética dos sentidos mais nobres, em proveito da tactilidade e do gosto. E' assim que o Pai das Sutilezas, em vez de repetir um dos tantos elogios da visão, do sentido da vista, canta, num leve tom de ironia:

"La vue — le plus désolant de
nos sens...
Tout ce que nous ne pouvons
pas toucher nous désole;

(Conclui na 4a do supl)

CARIBÉ — Rio São Francisco (aquarela)

TECNICA NOVELISTICA

(A PROPOSITO DE "O TEMPO E O VENTO")

Otto Maria CARPEAUX

Ao escrever a história romanceada da evolução do Rio Grande do Sul, do tempo das Missões até a aurora dos dias de hoje, Erico Veríssimo adotou técnica novelística diferente da que empregou em suas obras anteriores: episódios lírico-simbolicos que já lembraram a alguns criticos as "notas intercaladas" de Dos Passos; modificações da ordem cronologica que já lembraram a outros criticos o processo de Faulkner, em "The Sound and the Fury". Se fossem apenas truques para tornar mais variada a narração, então a ultima palavra caberia aos leitores que já decidiram, aliás, em favor de "O Tempo e o Vento". Ao critico só restaria manifestar aprovação ou reprovação, conforme seu gôsto subjetivo. Mas não seria justo isso, em face de uma obra que provoca, pelas suas intenções, mais sério julgamento critico, requerendo exame das bases técnicas e até morais da obra: nestas linhas não se pretende julgá-la e sim apenas preparar o material para tanto.

De "técnica" fala-se muito na critica literária de hoje, talvez de mais: seria sintoma da época de engenharia em que vivemos. O resultado das conversas em torno da técnica novelística é magro. Depois do ensaio magistral e dificilimo de Percy Lubbock, tivemos de Joseph Warren Beach mais pretensioso do que conclusivo. Há tentativas recentes de aplicar os métodos de critica de poesia: algumas análises estilísticas de Mark Schorer; um estudo de Blackmur sôbre o "Fausto" de Thomas Mann, em que o critico só esqueceu tratar o tema especificamente alemão do livro, etc. Ainda a critica se encontra desarmada em face de um gênero que é o mais poderoso dos tempos modernos mas que não existia quando se formularam os conceitos literários de que ainda, embora ás vezes inconscientemente, nos servimos: pois, observa E. M. Forster, Aristóteles tinha lido a "Odisséia" mas não o "Ulysses" de Joyce. Sendo assim, só nos resta interrogar a história do gênero "romance", que os gregos, os medievais e até os eruditos barrocos ignoravam.

Pois não é tão remota a época em que "romance" foi sinônimo de uma história extravagante e pouco fidedigna, história de coisas que não acontecem na vida comum da gente. Só com o realismo dos inglêses do século XVIII e de Balzac o romance virou narração de coisas que acontecem exatamente assim na vida. Mas quando êsse objetivo estava alcançado, os romancistas voltaram a contar coisas além de tôda realidade — porque os leitores já tinham perdido a fé na verdade dos romances.

Cervantes zombou de Dom Quixote porque êste acreditava piamente no que os romancistas lhe contaram. Nós, somos Dom Quixote às avêssas: não acreditamos mais nos romances nem em nada. Daí muitos romancistas começaram a basear-se em documentos historicos ou sociologicos cuja veracidade pode ser controlada: salvou-se desta maneira a fé, às despesas da arte. Outros iniciaram experimentos tecnicos que estabelecem uma fronteira bem visivel entre o romance e a realidade, de modo que aquela exigencia do leitor — a da veracidade — perderia o sentido. Mas nem êste nem aquele processo conseguem calmar o publico que continua a perguntar: em que se baseia a autoridade do narrador? Esse problema da "autoridade" é tão velho como o próprio gênero "romance": e as diferentes soluções são justamente as variedades da técnica novelística.

Os primeiros romances por assim dizer "modernos", os picarescos, do "Lazarillo" até Defoe, são todos êles narrados na primeira pessoa. O próprio personagem principal conta os acontecimentos a que assistiu; foi testemunha direta — eis em que se baseia a autoridade do romancista. Mas êsse processo exclui a análise psicológica dos outros personagens. Para tanto inventou-se o romance epistolográfico, composto de cartas que os personagens trocam. São êles mesmos que escrevem — eis em que se baseia a autoridade do romancista. Mas esse processo, subjetivo de mais, não permitiu contar tudo aquilo que os personagens ignoram, os fios secretos das vidas e o panorama da sociedade. Então, para tanto, os realistas inventaram a ficção de sua própria omnisciência: o romancista sabe tudo de determinada época, sociedade e vidas, contando o que lhe parece significativo, omitindo o resto. Proust e Joyce ainda eram "omniscientes" assim; mas deram tambem aquele "resto" que o leitor não pode verificar conforme as experiencias de sua própria vida. Daí costuma-se atribuir a êles o inicio da época dos experimentos.

Mas não convém confundi-los. O critico Wladimir Weidle, zombando da confusão que reina nos cérebros europeus com respeito à literatura russa, inventou certa vez um romancista chamado "Tolstoievski". De maneira semelhante poder-se-ia falar de "Proyce e Joust". Mas a diferença é tão clara que epitetos bem escolhidos bastam para evidenciá-la: Proust, submergindo-se no "eu" para recuperar seu mundo, lírico; Joyce, inventando uma lingua para construir seu mundo, retórico. Poder-se-ia observar que do lirismo de Proust descendem as "notas intercaladas" de Dos Passos, e da retórica de Joyce o construtivismo cronológico de Faulkner, o que revelaria os dois processos como incompatíveis. Mas importa mais guardar bem a antítese "lírico — retórico", que foi estabelecida, salvo engano, por David Daiches, para reconhecer nela certos critérios de ordem moral que F. R. Leavis introduziu na sua critica de G. Eliot, James e Conrad.

A técnica adotada para narrar um romance não é a soma de uns truques que se poderiam escolher arbitrariamente. Pois, a técnica revela a atitude do romancista perante o seu objeto. Se Faulkner, em "The Sound and the Fury", embrulha a cronologia dos acontecimentos, é porque a sequência dos acontecimentos lhe parece absurda. Só esta atitude moral lhe permite adotar aquela técnica; se êle julgasse de outra maneira a vida dos "poor whites" no Sul e a própria historia do Sul dos Estados Unidos, então absurdo seria êle mesmo. Enfim, "o Espirito control sua casa como quer; mas quando está construida, êle fica preso nela".

A "casa do Espirito" não é porem uma obra de engenharia e sim um organismo vivo. Talvez já se tenha falado de mais em "técnica". Urge examinar o funcionamento reciproco dos musculos e dos nervos — mas aí já acaba o trabalho de fornecer os "prolegomena" para o julgamento critico de "O Tempo e o Vento".

ARTES PLASTICAS

A exposição Lothar Charoux

José VALLADARES

Diante da repercussão que teve, em todas cidades importantes do país, o premio Medalha de Ouro, Divisão de Arte Moderna, do Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes, logo entre nós surgiu, como era natural, a idéia de se promover aqui uma exposição do artista laureado. A mesma idéia teve Lothar Charoux. Além de expôr, queria tambem vir. Considerava-se na obrigação de uma visita à terra que tanto o havia distinguido, nem podia ter ficado insensivel à campanha que se desencadeara contra sua pessoa, sobretudo no terreno extra-estético. Visitando a Bahia, mostrando seus trabalhos, travando conhecimentos e revelando sua personalidade, esperava, ao lado da homenagem que pretendia render, dissipar uma vez por todas a onda de insinuações.

Infelizmente, o artista não poude deixar seus afazeres na capital de São Paulo. Enviou-nos entretanto um pequeno conjunto de telas selecionadas, que o publico bahiano poderá ver, de 8 a 29 do corrente, na galeria do Bar Anjo Azul. Não será a primeira vez que o pitoresco estabelecimento da rua do Cabeça realiza exposição individual. Já tivemos Genaro de Carvalho e Tiziana Bonazzola.

Consiste o pequeno conjunto em dez telas, três das quais já figuraram no Salão Nacional de Belas Artes. A mais recente de 1949, a mais antiga de 1946. Apresentam paisagens, interiores, naturezas-mortas, um retrato e uma composição abstrata. A critica paulista tem condenado em Charoux mostrar ao mesmo tempo trabalhos tão dispares como o retrato de Maria Leontina e a composição abstrata à Mondrian; mas o artista acha que assim dará uma impressão melhor dos caminhos percorridos e das conquistas obtidas.

Para os que já se habituaram com a materia pictorica dos artistas modernos de São Paulo, os trabalhos de Charoux não causarão estranheza. E' bem verdade que, no seu caso, ainda mais se acentuam os efeitos. Quase sempre pinta sobre papelão e mistura o pigmento com uma quantidade de dissolvente acima do normal. Fica-se na duvida se são quadros a óleo ou a tempera. Ao nosso ver, o que é óleo deve apresentar toda lógica da pintura a óleo, e não tentar a aparencia que é própria de técnica diversa. Mas, no particular, a critica não se deve dirigir somente a ele e sim a numero consideravelmente maior de pintores.

Charoux é, sem duvida, um artista cuja vocação está no expressionismo. Daí que uma de suas tendencias deva ser a exploração máxima dos métodos e materiais, para obtenção de uma organização formal segura e de ricos valores de superficie. Foi o aspecto — assim nos parece — que mais impressionou o Juri da Divisão de Arte Moderna do Salão Bahiano. No quadro premiado, aliás, tal aspecto se evidencia melhor que em qualquer dos outros agora enviados. Em dois deles — "Bairro fabril" e "Aquário" — a composição é discutivel, no primeiro se afigurando dois quadros dentro de um, no segundo parecendo dispensavel toda quarta parte à esquerda.

Pessoas que conhecem a pintora Maria Leontina Franco dizem que seu retrato está penetrante. Trata-se realmente de uma das melhores obras da exposição, não obstante as hesitações no lado emsombreado da face e na articulação do braço.

Dos quadros restantes cabe dizer que revelam, embora de maneira modesta, outro aspecto do expressionismo, aquele que procura a verdade intima do assunto, tal como a vê o artista, em vez de dar enfase a seus aspectos exteriores.

Jamais poremos em questão a sinceridade e seriedade que presidiram às decisões do Juri da Divisão de Arte Moderna. Agora, porém, em frente aos quadros de Lothar Charoux, por ele mesmo escolhidos, não sentimos a menor hesitação em dizer que o premio ficará caracterizado como incentivo, dado a um artista pesquisador — é certo — mas cujos recursos ainda são bastante limitados.

1950