Suplemento Literário

Todos os artigos publicados neste Suplemento são originais e de responsabilidade exclusiva de seus signatários. Achando-se completo o quadro de colaboradores permanentes, a direção não garante a devolução das matérias que lhe forem por acaso remetidas ainda quando não aproveitadas. A publicidade inserta neste Suplemento obedece a normas especiais, que poderão ser encontradas na administração do jornal.

ARTE

O futurismo aos 50 anos

II

Lourival Gomes Machado

"Quando se embarca para descobrir as Índias, sempre se desembarca na América. Pelo menos chega-se lá. Na verdade, nenhuma América é garantida a quem parte para as Índias; seria fácil demais. Todos conhecem a receita. De resto, é muito raro chegar-se a algum lugar. Gira-se em círculos, sobretudo quando a terra é redonda. Os que percorrem mais é tarde, acabam reencontrando seu ponto de partida. As viagens põem termo à velhice". Essas palavras, pejadas da obvia profundidade que, além da tragedia, só a farsa sabe exprimir, são de Pierre Schaeffer, na abertura de um artigo sobre o vanguardismo musical dos futuristas. Mas serviriam, como luva, para caracterizar o breve ensaio de Pierre Francastel sobre o futurismo plastico, que aqui foi sumariado no ultimo sabado. Não se pode, em sã consciencia, dizer que errou um homem que disse uma verdade, irrecusavel e até certo ponto inedita, ainda quando saiba que ele desejava dizer coisa bem diversa. Se Colombo não errou descobrindo na America, certo de que ia para as Indias, porque terá errado Francastel quando, desejoso de demonstrar que o futurismo se frustrou porque reduziu a realidade visual ao movimento à transcrição plastica (ou literaria) da quarta dimensão, demonstrou como os futuristas denunciaram, como ninguém mais, a ruptura das relações entre o homem e seu mundo moderno e, ainda mais, deixou-se falhar em seu desígnio de dar uma nova linguagem à nova sociedade, deixaram patente a extensão e o caráter excepcional dessa transformação do universo em que vivemos? Basta atentar para as palavras finais do texto: "Foi preciso meio seculo, duas guerras, outras tantas revoluções, para que se acolhesse essa mensagem. Mas, entretanto, verificou-se que as verdadeiras revoluções mudam o sentido tanto do que disperdiçam, quanto do que realizam".

Efetivamente, as restrições levantadas por Francastel contra a maneira de expressão e ideação do futurismo resultam mais de preconcepções (não preconceitos, por favor) esteticos do que de verdadeiras interpretações historicas. Primeiro, pertur-bao a anterior visão global de Delaunay, ainda não ganha numa autovaloração do proprio Delaunay e nas exaltações graciosas desse pessimo (mas sempre tão louvado quanto pouco lido) teorico que foi Apollinaire. Mauricio Calovi já deixou bem clara a inanidade da polemica, menos porque intenta colocar os futuristas cronologicamente depois de Delaunay, do que por desejar assegurar, contra a evidencia dos fatos, a incomunicabilidade das duas tendencias (1). E, sustentando a mais consistente negativa de Francastel-Apollinaire, dedica-se com raivoso carinho a evidenciar todas as tangiveis, possiveis e até imaginarias ligações do futurismo com as muitas correntes artisticas de seu tempo e de depois.

Evitando reabrir a questão, cabe reformulá-la do ponto de vista particular, porém legitimo, da critica atual. Para esta, em verdade, é inegavel que os futuristas perseguiram a "simultaneità", bem menos interessando-se a reduzi-ram, ou não, à simples transcrição, em quarta dimensão, do movimento visto. Igualmente, a "simultaneità" de Delaunay foi de preliminar? Imposta como aspiração, muito mais do que como contraste cromatico destinado a traduzir o espaço definido por vibração. Afora a beleza que possa ter de expressivas, embora incompletas e insatisfatorias como ambas efetivamente são, criaram para nossa "joy for ever", nelas ainda encontramos uma indicação estetica preciosa para a visão moderna. E entre tais valores, não cabe oposição ou escolha. Ninguém, indubitavelmente, desprezaria a oportunidade de estar numa sala em que as **"Formas unicas da continuidade no espaço"** esplendessem ao lado de uma das **"Torres Eiffel"** (ou São Paulo dispicentemente perdeu tal oportunidade, essa é outra historia que aqui não cabe contar), como ninguém poderia ignorar a deuncia que, numa e noutra dessas pecas, se exprimia uma nova concepção convencional. Esperar, porém, que qualquer delas nos ofereceesse, total e definitiva, a feição da nova maneira de figurar o espaço, seria esperar que a historia parasse apenas para que pudessemos melhor compreendê-la. Então, torna-se evidente a inutilidade de, entre ambas as maneiras, buscarmos uma ligeira prioridade temporal ou um nadinha de vantagem no avanço para o futuro.

Ainda, porém, que Francastel superasse esses bizantinos confrontos, que lhe inspiram seu generalizado galicanismo modernista e sua particular paixão pelo ortismo, provavelmente acredar-se-ia mesmo assim, noutra de suas anteriores concepções, possuindo esta uma consistencia e importancia que faltam àquelas. Foi ele, inquestionavelmente, quem caracterizou, como dizíamos há sete dias, o esquema basico da visão artistica da Renascença. Como ele, também, foi quem tentou descrever e justificar a progressiva desintegração daquela maneira de ver e criar, pela força de variação dos novos contextos sociais. Em ambas as tarefas, mostrou-se capaz de atingir um objetivo até então inutilmente visado por tantos outros, ao mesmo tempo que atribuia limites e ampliava dimensões à sociologia da arte. Tal alta conquista exigiu-lhe, porém, um preço que não é baixo e se paga em dogmatização ou, pelo menos, em esquematização da realidade artistica.

Caracterizando tão claramente a função historica do futurismo — unica, entre tantas rebeldias esteticas a denunciarem a ruptura do velho mundo social e mental, que aprendeu o inteiro significado dessa crise decisiva — Francastel cai, depois, na ingenua suposição de que, só por isso, os futuristas estivessem no estrito dever de criar a nova linguagem requerida pelo novo mundo que entrevíram. Tão ingenuo, porem-nos, o mesmo Marinetti... Como só a Marinetti poderia ocorrer, como de fato ocorreu, meter toda a universalidade de um gesto estetico rebelde nos quadros estreitissimos de uma determinada "epoca" ou "area politica! — nacional. Francastel, forçosamente, não se deixaria levar tão longe nos caminhos da inadvertencia, porém não escapou inteiramente de trilhá-los, pois alude à escassa mobilidade da estrutura social italiana do tempo e nela busca explicação para as frustrações do futurismo. O que, sem duvida, é iluminante e desnecessario a ampliação da sociologia de arte por ele proprio desenvolvida e que, pouco antes, afirmava não bastar perguntar se a uma determinada estrutura de vida coletiva corresponde determinada forma de criar arte.

Partindo para as Indias de uma caracterização nacional estrita, estanque mesmo, do futurismo, Francastel acabou desembarcando na America do significado universal e unico desse movimento. Continua, contudo, fiel ao plano de viagem, sobrepondo-o ao maravilhamento da descoberta. Pois, inventada havia um seculo ou mais, não continuava a America a ser chamada de Indias Ocidentais?

Dessas comemorações do cinquentenario do futurismo, que duram já dois inteiros anos, restará todo o fruto de uma exumação documentaria capaz de prender a atenção de quem quer que se interesse pela historia da arte moderna. Não obstante, cabe perguntar se ainda mais interessante não será a revisão critica que assim se conseguiu provocar. Agora que a poeira cultural, passando a dominar a referencia pitoresca e polemica. Afinal, como anota Maria Drudi Gambillo, sobreveio, nos ultimos dez anos, uma retomada do assunto, porém contrafeita e pelada por reservas e incompreensões. Só com a avalanche de documentos publicados nos "Archivi" (ainda desconhecidos nestas bandas) encerra-se essa fase de demasiada contenção, para estabelecer-se uma primeira vez a avaliação do futurismo em seus devidos termos.

Nesses novos quadros, contudo ainda preparatorios, a contribuição de Francastel avulta, principalmente por distituir algo como a descoberta do perdido elo duma cadeia evolutiva por ele proprio traçada. Importa, muito, saber quem, quando e de que forma a civilização moderna formuiou, de maneira suficiente pela primeira vez, a denuncia dos antigos padrões expressivos que uma estrutura social, ainda em seu estagio inicial, porém já evidenciando suas bases tecnicistas, pusera em xeque. Lastimemos, todavia, é que a realização tão nitidamente este elemento, não o tenha considerado em sua verdadeira configuração que será, muito provavelmente, o de uma facets — a principal, segundo tudo indica, porém nunca a unica — da grande crisiai nova visão. Porque, se assim o categorizasse, deixaria de parte a miuda problematica das prioridades e das frustrações, podendo mesmo, pelo contrario, por seu intermedio buscar indicações sobre o arranjo e as interrelações dessas faces exteriores do prisma.

Então, teriamos melhor compreendido não apenas o movimento futurista, senão a inteira feição desse milagre de assimilação que é a energia de uma nova estrutura expressiva, apesar e, também, por intermedio das muitas formulações de meios e modos de expressão, em aparencia contraditorios, mas todos essencialmente coerentes e historicamente complementares. Só assim, com efeito, sobrepujaremos a esteril obsessão critica que, ao nascer cada tendencia, nos obriga a examiná-la como se fosse aquela que, afinal, atingiu a plena realização da esperada arte nova. Dialeticamente descabido, tal messianismo estetico impede-nos, por um lado, de compreendermos a lenta aglutinação dos elementos que, aos poucos e sem nenhuma ordem pre-estabelecida, vão permitindo aos artistas dos novos temposfirmarem "esquemas de reflexão por cujo intermedio os homens estabelecem, a partir do continuo fluxo de suas sensações, uma ordem imaginaria mas apta a sugerir interpretações ou, pelo menos, possibilidades de intervenção em certos fenomenos".

Só quando se concluir esse lento ciclo, teremos chegado ao que deséja Francastel exigir aos futuristas. Ora, se ainda hoje, referindo-se aos catalães, unicos de quem, embora com reservas, se pode esperar uma verdadeira contribuição nova, Guy Habasque se intimida para aludir ao esboço duma "nova logica", não nos afobemos por encontrar, sobretudo no passado vencido, a nova ordem que daqueia logica depende. Mesmo porque, no dia em que se completar o ciclo, a nova ordem estará dentro a logica e o vocabulario capazes de exprimir a visão e o sentimento do novo homem, condenar-se-á, automaticamente, o novo esquema à progressiva esterilização da verdade conhecida, pois dizíamos há sete dias, o esquema basico da visão artistica da Renascença. Como ele, também, foi quem tentou descrever e justificar a progressiva desintegração daquela maneira de ver e criar, pela força de variação dos novos contextos sociais. Em ambas as tarefas, mostrou-se capaz de atingir um objetivo até então inutilmente visado por tantos outros, ao mesmo tempo que atribuia limites e ampliava dimensões à sociologia da arte. Tal alta conquista exigiu-lhe, porém, um preço que não é baixo e se paga em dogmatização ou, pelo menos, em esquematização da realidade artistica.

(1) — "Assim de pronto remontamos á velha e confusa polemica entre Apollinaire e Boccioni, a proposito do ortismo, e á qual voltou recentemente Pierre Francastel para afirmar a indepedencia da concepção de Delaunay em face dos assuntos futuristas: "Para os futuristas, o simultaneismo consitia na notação rapida, quase estenografica, das sensações momentaneas do movimento no sentido classico do termo; para Delaunay, o simultaneismo é o relacionamento estatico de elementos de côr que traduzem o dinamismo da luz. Delaunay e Boccioni olavam a mesma coisa, mas a linguagem, não eram sensiveis aos mesmos fenomenos (...) porquanto só Delaunay trazia qualquer coisa de novo e positivo para colocar debaixo deste titulo (...) que por certo nunca pertenceu indubitavelmente ao vocabulario corrente nos meios de vanguarda, pelas mesmas razões que o termo quarta dimensão".

"Contemporaneamente ao volume dirigido por Francastel, apareceu um escrito meu no qual me pareceu demonstrar que o mestre futurista pôde ver, no verão de 1911, e ainda antes de sua viagem a Paris, uma pintura, datada de 1910, da "Torre Eiffel" de Delaunay (reproduzida por Roger Allard em **"Les Marches du Sud-Ouest"**, n.o 2, junho de 1911), que o influenciou de maneira decisiva. Agora verifico, nos textos escritos por Boccioni e por Delaunay, sob o titulo "As torres, 1910", anota: "Influencias no futurismo". Isso confirma uma tese, da qual nem mesmo Francastel (recebeu principalmente com sublimação a incomunicabilidade do momento orfico de Delaunay com o futurismo) se apercebera".

"Mas, um tal revigoramento da velha polemica sobre o orfismo comporta o reexame de muitos fatos. Antes de mais nada: Boccioni, no seu artigo, polemiza substancialmente com Apollinaire e não com Delaunay, mesmo porque lera o texto do primeiro, mas não vira as novas pinturas "orficas" do segundo. E Apollinaire dissera que a base dessa nova tendencia do cubismo estava no principio da simultaneidade ("esta simultaneidade é a propria vida"), na cór e no contraste das complementares e na volta ao assunto ("o assunto voltou à pintura"). Ora, os futuristas haviam ampla e exatamente pregado a "simultaneidade", o "complementarismo" e a exaltação da côr, numa direta continuação da experiencia impressionista e (tal como então se dizia de Delaunay) em desafio á construção analitica e acromatica dos cubistas e, afinal, a necessidade de "um assunto novo e impregnado da lirica exaltação duma religiosidade nova" (...).

"Assim a reividicação de Poccioni dispunha, ao menos no papel, de serios motivos. Tanto é verdade que Apollinaire, pouco depois, reconheceu que Delaunay tomara o termo simultaneidade aos futuristas e, por isso, classificou seu estilo como **"futurisme tournouyant"** — Maurizio Calvesi — "Il Futurismo e l'avanguardia europea" in "La Biennale di Venezia", n.o 36-37, p. 22-23.

Almada-Negreiros, futurista

João Alves das Neves

Quem quiser saber alguma coisa, seja o que for, não o procure em dicionarios ou enciclopédias. Há varios anos que busco Almada-Negreiros e pouco encontrei, a não ser uma ou outra citação. Numa especie de "quem é quem", descubro: "Almada Negreiros (José Sobral de). Desenhador, Pintor e Escritor. N. em Lisboa a 7/4/1893". Etc. Etc. Era assim, em 1926 anunciou a descoberta da perspectiva dos ladrilhos nos pois tripticos de Nuno Gonçalves, existente no Museu de Arte Antiga de Lisboa. E' autor de vitrais (...). Tem pronunciado diversas conferencias e colaborado em varios jornais e revistas nacionais e estrangeiras, sendo um dos fundadores da revista de cultura moderna "Orpheu". Publicou (...)" e segue-se a lista, inevitavelmente.

Continuamos sem nada saber. Mais recentemente, documento distribuido no verão de 1958 em Lisboa fala nos do "Desenhador, Pintor e Escritor" em um estrabho "Requiem pelos corpos perdoados mais em destaque no Cemiterio Ulissiponense". salientando que é no café "A Brasileira do Chiado" onde se pode assistir ao repasto funebre dos esqueletos boticarios agarrados ao rabo da pescada do antidantismo. Como esqueleto-mor o Pontifice Almada, a quem devemos a consagração da mediocridade na pessoa do Dantas que ele cantou com ter tido entrar à cadeia. Lá está ele ainda à espera de que lhe vão dar os parabéns, ficando muito zangado quando isto não acontece, o que levou muita gente medrosa das iras do Almada a dizer que a relação nove dez e a propaganda do Dantas eram uma e a mesma coisa". Mas a "Brasileira" surrealista é obscura para os não-iniciados.

E o que importa, afinal, é a ultima figura viva da geração de "Orpheu". (Armando Cortes-Rodrigues exilou-se nos Açores, fechado no mar). Almada é essa personagem quase mitologica, não limitada aos passeios pelas ruas lisbonenses e às conversas de cafés literarios (onde nem sempre fala), pois o pintor continua pintando, o conferencista ainda faz conferencias, recentemente republicaram dois livros seus e por isso se admite, até, que tenha outros livros a revelar, talvez inéditos a revelar, sendo mesmo possivel que o escritor esteja escrevendo algo de novo. Porque Almada nunca se contenta em ser tido como artista que tem dado sobre os tripticos do Nuno Gonçalves não o devem consumir de todo (com a pintura). Na avida, porem, sobre o que talvez ainda faça, a verdade é que vemos que ele é ainda a parte ou o todo do "poeta d'Orpheu Futurista e Tudo".

Com efeito, José de Almada Negreiros jamais deixou de ser o artista que a todos escandalizava pela sua audacia. Há poucos anos, um juri que não sabia como catalogá-lo, deu-lhe um premio "hors-concours", enquanto outros pintores portugueses recebiam as devidas recompensas. Involuntariamente, o juri definiu Almada, o discutido, o incomodo e o não acomodado — quase meio seculo depois do **"Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso"**, editado não sei exatamente quando (J. G. Simões situa essa publicação entre abril e setembro de 1916), parecem não haver duvida de que o foi, na verdade, depois do aparecimento da famosa revista, já que o manifestante se denominava "Poeta d'Orpheu"; mas é certo também que erradamente se inicia 1912 o ano da edição do celebre panfleto). De qualquer modo, Almada Negreiros nasce para as artes portuguesas exatamente com o lançamento do **"Manifesto Anti-Dantas"**, através do qual protestava violentamente contra uma geração que nunca o foi! E' um coio de indigentes, d'indignos e de cegos! E' uma résma de charlatães e de vendilhões e só pode surir abaixo de zero! Abaixo a geração!"

Atitude onde havia realmente muito de "futurismo", de propositos demolidores, de ataque aos ambientes cheios de pó e de bafio, sem ar, fechados sobre si mesmos — circulo vicioso em que se havíam fechado muitos dos homens pós-Eça, Ramalho, Antero. Para o n.o 3 de **"Orpheu"**, Almada destinara **"A Cena do Odio"** que, desde 1915 até hoje, causa ainda espantos aos poucos e impassiveis neutralidade lusitana: "Olha Hugo! Olha Zola, Cervantes e Camões, / e outros que não são nada por ter cantarem a tí! / Olha Nietzche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson! / Cesario, Antero e outros tantos mundos! / Beethoven, Wagner e os outros grandes genios / que não fizeram nada, / que deixaram este mundo tal qual! / Olha os grandes o que são estragados e tí! / Só tu, burguesmo é ser besta e ter bigodes. / A questão é estar instalado". (Cerca de dois anos mais tarde, a mesma linha e colunata em muitas das passagens do "Ultimatum", de Alvaro de Campos). Todavia, o futurismo desta "cena" revela-se já inteiro e literal: "Olha o bruto-pavão versão, / que Me roubaste tudo: / tê Me roubaste a Vida / e não me deixaste nada! / nem me deixaste a Morte! / Zute! pocrita cadaverico / que gemes pequenissimo gemidos gigantes, / gravido de uma dor profeta colossal! / Zute! elefante-berloque parasita! / Zute! celuloide-bagatela! / Zute! burguesmo-celuloide-bagatela! / Zute! besta! / Zute! bácoro!! / Zute!". (E sem exigencias de comparação, se lembram e relacionam certas passagens "futuristas" da "Ode Triunfal", da "Ode Marítima", da "Saudação a Walt Whitman" e, até, da "Passagem das Horas", assinadas por Alvaro de Campos, assim como os poemas "Manucure" e "Apoteose", de Mario de Sá-Carneiro).

E' ainda o mesmo "Almada Poeta Futurista" quem nos revela a **"Primeira Descoberta de Portugal na Europa no Seculo XX"**, por obra e graça do "Manifesto da Exposição Almada-Negreiros", Cardoso — Lisboa — 1916". Pintor atento, Almada Negreiros soube achar o excepcional artista de Manuel de Santa Rita Pintor Cabreiro dele duvidava, e outros cotrifeus do modernismo português. E' com entusiasmo e delirio que Almada Negreiros descobre, depois, as raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'agua pertencem alucinadamente a seculos que já não existem e explode: Um Portugal, geralmente do seculo XX, desde da Europa, condoido da patria entrevivada, para lhe dar o Parto da sua Independencia, a Republica estrapalhada da familia portuguesa ainda não desfaça as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no seculo XX". E' claro que a coorte não foi aceito, longos anos vieram, quase meio seculo, até que há pouco o Amadeo português pôde receber a ultima consagração na V Bienal de São Paulo. Então raros entenderam esta linguagem, insolente e rebarbativa: "Nós, os futuristas, não sabemos Historia, só conhecemos da Vida que passa por nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiencia — e não trocamos. Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso pertence a MAIOR DAS LUTAS que é o Pensamento Universal". Só o riso incompreensivo sucedeu à ironia de que "a Descoberta da Caminho Maritimo prá India é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa".

Almada preparava-se já para a inauguração do periodo oficial do Futurismo, ordenando talvez o **"Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Seculo XX"** — "sabado, 14 de abril de 1917 ás 5 h. da tarde (17 h) —, de que ele proprio fez o "compte-rendu" para o "Portugal Futurista" que, pouco depois, não chegaria a circular, apesar de impresso, por determinação das autoridades: "A minha estrada no palco rebentou uma espontanea e tremenda pateada seguida de uma calorosissima salva de palmas que eu cortei de um gesto. Reduzida a plateia á sua inexpressão natural tive a gloria de apresentar o futurista Santa-Rita-Pintor que o publico recebeu com uma ovação unanime. Comecei então o meu ultimatum á juventude portuguesa do seculo XX e a plateia acostumada a conferencias exclusivamente literarias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executava premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto".

Bem diversamente comentaram a conferencia os jornais lisbotas da epoca, mas as deturpadas intenções encontravam-se no campo futurista e no outro, que não era cosia nenhuma. Qual o sentido do "Ultimatum"? Uma furiosa vontade de viver e de o proclamar: "Eu resolvo com a minha existencia o significado atual do futurismo para poeta com toda a intensidade do privilegio. Eu tenho 22 anos fortes de saude e de inteligencia" (no antiquado dicionario de Guardo avançada a numario e em biografia diversas afirma-se que o poeta-pintor nasceu em 1893, pelo que o Futurismo deve ter escamoteado dois anos). O tom é, por vezes, o que reencontramos em tantos dos textos de Fernando Pessoa e seus heteronimos: "Vós, ob portuguesses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do seculo XX criai a patria portuguesa do seculo XX. Resolvei em patria portuguesa o genial otimismo das vossas juventudes. (...) Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa patria. No "front" está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização atual". O porquê da estranha apologia de que o justifica, futuristicamente, pouco depois, considerando que "A guerra é o ultra-realismo positivo", como "é a guerra que acorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo". Só aparentemente é que Almada se afasta do poeta de "A" memoria do presidente-rei Sidónio Pais": "E' preciso destruir este nosso atavismo alcoolico e sebastianista de beira-mar", antes de concluir, definitivo: "Aproveitai sobretudo este momento unico em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prá Civilização. O novo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades".

E Almada reincidirá, escrevendo uma carta ao redator de "A Capital" (20-IV-1917), mais "futurista" do que nunca: "(...) a prova é que Lisboa avançada ainda viu não se satisfez com a minha conferencia teorica, aliás necessaria para a elucidação urgente. Portanto (e a linha de intermediario tem-na "A Capital"), Lisboa vai brevemente assistir a um espetaculo pratico e positivo de Futurismo, em que se resolverá a vista do publico as energias mais assombrosamente cerebrais e as mais fisicamente "record". Espetaculo que não houve e de que também não houve o de que tenham notic as necessitamos agora, que, mesmo sem **"A Engomadeira"**, **"K4 O Quadrado Azul"** ou **"A Invenção do Dia Claro"**, Almada-Negreiros já está pintado por ele proprio.

O romance português moderno

João Gaspar Simões

E um fato que o nivel do romance português se elevou nestes ultimos vinte anos. Por que? Eis o que ainda ninguém teve a sou explicar. E muito natural, mesmo, que semelhante fenomeno não tenha, em verdade, qualquer explicação plausivel. Em todo o caso, vale a pena atentar no que se está passando nos dominios de um genero literario que conta pouco mais de um seculo nas tradições da literatura nacional. Sim, tem cem anos, pouco mais ou menos, se nos lembrarmos que o **Amor de Perdição** data de 1862, que **As Pupilas do Senhor Reitor** são de 1867 e que **O crime do Padre Amaro**, na sua primeira versão, é de 1875. E certo que anteriormente já Alexandre Herculano publicara o seu **Eurico** e o seu **Monge de Cister**, e que um Arnaldo Gama deste 1857 dava á estampa a série dos seus romances em folhetim, dos quais o que é que o romance historico, em cuja tradição se incluem as obras de Alexandre Herculano, não pode servir de paradigma de um genero literario que apenas conquista as caracteristicas modernas a partir do momento em que escolhe "a sua matéria na vida contemporanea", como diria Eça de Queirós ao sistematizar as caracteristicas do realismo na sua famosa conferencia do Casino Lisbonense. De fato, de 1871, ano desse memoravel manifesto, devemos datar, inclusivamente, o romance portugues dos nossos dias. Sejam quais forem as virtudes da novela camiliana, não é com Camilo Castelo Branco que acertamos o passo com as nações que por todo a Europa, nessa altura, descobriam, finalmente, o destino da literatura de ficção, produzindo um Dickens, em Inglaterra, um Balzac, na França, e um Gogol na Russia.

Vale a pena observar, realmente, que na origem desta fase que deu ao romance português o nivel a que ele ascendeu está não propriamente um documento literario mas um manifesto. Só quatro anos depois de proferida a sua conferencia no Casino Lisbonense, Eça de Queirós nos proporcionou o seu primeiro romance. Antes de meter ombros á empresa gigantesca que ia dar a Portugal o que Portugal não tinha — um romance moderno — achou por bem o autor do **Crime do Padre Amaro** expor, publicamente, não só as razões de sua discordancia com a orientação da literatura novelistica que nessa altura se cultivava no país mas também os fundamentos da estetica de acordo com a qual poria em pratica a sua renovação do romance portugués. **A literatura Nova (O Realismo como Nova Expressão da Arte)**, que assim parece ter-se intitulado a conferencia proferida por Eça de Queirós, foi, na verdade, um ve dadeiro manifesto. E o certo é que, fiel ou infiel ás idéias que expós perante o auditorio do Casino do Largo da Abegoaria em Lisboa, Eça de Queirós, pelo menos, proporcionou ao nosso romance uma base que ele não tinha. "A nossa arte é de todos os tempos menos do nosso", afirmou, e, ao fazer esta afirmação, sustentava que o realismo devia ser "dadeiro mestre do seu tempo" e "tomar a sua matéria na vida contemporanea".

Eis um postulado que pôs em prática e graças ao qual o romance português transitou da sua feição historica para a sua feição contemporanea. Se não é brilhante o processo da literatura de feição na primeira metade do seculo XX se nem mesmo entre os realistas diretamente filiados nos principios instituidos pelo Mestre avultam nomes muito importantes, há que reconhecer que a conferencia de Eça de Queirós está na origem da revolução operada no nosso romance e que é a partir dela que efetivamente entramos no caminho que deve hoje seguimos.

Que deve ser a nossa atitude a elevação do nivel que se verifica no romance português contemporaneo, temos de ponderar não só a notavel serie de obras aparecidas quais foi possivel essa elevação, mas também as circunstancias de ordem critica que concorreram para ela. Isoladamente, nada obsta a que surja, num meio pouco propicio, a figura singular de um romancista sem raizes no passado nem sementes de futuro. Casos de geração espontanea são sempre possiveis, embora precarios, a titulo excepcional. Não é de um caso desses que se trata, nem casos desses representam grande coisa na historia de uma literatura. As evoluções fecundas dão-se lentamente. E ou nos enganamos ou a evolução a que assistimos adentro das quatro ou cinco ultimas decadas na literatura de ficção pert nce á categoria dos processos evolutivos morosamente elaborados. Não estamos perante, como diria Eça de Queirós ao sistematizar as caracteristicas do realismo na sua famosa conferencia do Casino Lisbonense. De fato, de 1871, ano desse memoravel manifesto, devemos datar, inclusivamente, o romance portugués dos nossos dias. Sejam quais forem as virtudes da novela camiliana, não é com Camilo Castelo Branco que acertamos o passo com as nações que por todo a Europa, nessa altura, descobriam, finalmente, o destino da literatura de ficção, produzindo um Dickens, em Inglaterra, um Balzac, na França, e um Gogol na Russia.

Vale a pena observar, realmente, que na origem desta fase que deu ao romance português o nivel a que ele ascendeu está não propriamente um documento literario mas um manifesto. Só quatro anos depois de proferida a sua conferencia no Casino Lisbonense, Eça de Queirós nos proporcionou o seu primeiro romance. Antes de meter ombros á empresa gigantesca que ia dar a Portugal o que Portugal não tinha — um romance moderno — achou por bem o autor do **Crime do Padre Amaro** expor, publicamente, não só as razões de sua discordancia com a orientação da literatura novelistica que nessa altura se cultivava no país mas também os fundamentos da estetica de acordo com a qual poria em pratica a sua renovação do romance portugués. **A literatura Nova (O Realismo como Nova Expressão da Arte)**, que assim parece ter-se intitulado a conferencia proferida por Eça de Queirós, foi, na verdade, um ve dadeiro manifesto. E o certo é que, fiel ou infiel ás idéias que expós perante o auditorio do Casino do Largo da Abegoaria em Lisboa, Eça de Queirós, pelo menos, proporcionou ao nosso romance uma base que ele não tinha. "A nossa arte é de todos os tempos menos do nosso", afirmou, e, ao fazer esta afirmação, sustentava que o realismo devia ser "dadeiro mestre do seu tempo" e "tomar a sua matéria na vida contemporanea".

Eis um postulado que pôs em prática e graças ao qual o romance português transitou da sua feição historica para a sua feição contemporanea. Se não é brilhante o processo da literatura de feição na primeira metade do seculo XX se nem mesmo entre os realistas diretamente filiados nos principios instituidos

Revista das Revistas

Michel Butor, critico

(Critique)

E' do seu interior que convém considerar a obra literaria, diz o sr. Jean Roudat, tratando de "Michel Butor, critico", no numero de julho de **Critique**. Butor é, como se sabe, um dos mais representativos escritores que, na France, tentam dar nova forma ao romance. Butor, que é professor de profissão, enfeixando num volume de publicação recente — **Répertoire**, estudos e conferencias dos ultimos dez anos, terá querido antes ajuntar um comentario ou interpretação de sua propria obra? Ou, ainda, terá pertencido ao mesmo intitular-se critico literario. Seja como fôr, o critico existe, tão bom, e nos arriscaríamos a pensar, ou melhor do que o romancista, pelo que nos é dado julgar.

O artigo do sr. Jean Roudat encarece a significação da atitude critica de Butor e afirma sem titubear que é preciso voltarmos ao bom senso de perguntar sem constituirmos diante da obra literaria o que significa ela, tal como as pessoas menos sofisticadas diante de um quadro moderno não se arriscariam de perguntar o que é aquilo. O sr. Jean Roudat acha, e com razão, que já não estamos no tempo e nas condições psiquicas de tremer ante os subentendidos de uma metafisica canhestra que desconhece que as coisas e os seres podem ser sinais e linguagem.

O leitor tem o direito de perquirir a significação da obra que o perturba, de estudar-lhe as fontes e razões. Mas, para isso, é preciso que ele se aperceba, antes de mais nada, das vezes, referi-la a outro conjunto de conceitos. Ora, o perigo reside precisamente em que toda explicação dessa ordem implicará numa serie de imprecisões de linguagem. Tentase explicar tudo conjunto por uma linguagem peculiar a outro. Fala-se em criação romanesca, exemplifica o sr. Roudat, em termos de uma terapeutica psicologica ou de uma teologia ou de teoria da revolução social, passando-se subrepticiamente de conhecimento ao conhecimento, sem mesmo reparar em que eles são de natureza diversa. Esclarece o sr. Jean Roudat que se se quiser explicar a alquimia pelo marxismo deve-se supor preliminarmente uma serie de correspondencias entre ambas as ciencias. A rigor, se pode estabelecer paralelo entre a literatura, de um lado, é a psicologia e a sociologia do outro, então toda explicação é válida e todas as interpretações da obra literaria são fungiveis. **Todas** as obras se explicam por todas as ideias e os processos de critica reduzirão o seu proprio objeto a uma regressão infinita. Por isso mesmo, é tão insatisfatoria a critica da obra literaria, se feita exclusivamente de um angulo sociologico ou psicologico, como nas tentativas de pretensos marxistas ou psicanalistas. Note-se que o proprio Butor, no primeiro estudo de **Répertoire**, mostra-se um pouco menos afirmativo do que o sr. Roudat. Diz ele que a leitura da obra também participa do caracter onirico da criação literaria e, por consequencia, é passivel de ser psicanalisada em sentido geral. Butor, porém, pensa que essa "aplicação do romance à realidade é extremamente complexa" e o "realismo" da obra é apenas um aspecto particular seu.

Enfim, o romancista como o leitor atento recriam um sistema complexo e relações de sentido muito variavel e se o primeiro pretende comunicar sinceramente a sua experiencia, e na medida em que a forma por ele empregada a integra, ele será forçado a revelar esses diversos tipos de relações no interior da obra. Por isso, Butor considera o romance o domino fenomenologico por excelencia, onde a realidade aparece ou pode aparecer-nos.

Voltando ao artigo do sr. Jean Roudat, distingue ele do metodo da critica universitaria o metodo de Butor. A primeira, tendo por suspeito qualquer trabalho que verse sobre a obra literaria e que pretenda ser não-literario, só tem dado contribuição positiva na pesquisa das fontes. Não informa de modo algum a respeito da mecanica da obra. Acha o sr. Roudat que o metodo critico de Butor se aproxima mais da analise textual, que pode servir de ponto de partida de metodos mais amplos para o estudo da obra, não do exterior, mas na sua estrutura.

O trabalho do critico, dentro da obra literaria, pode dirigir-se a diversos elementos de que lhe servirá de ponto de referencia. Assim como para Roland Barthes, a tematica, para Maurice Blanchot, a metafisica implicita no romance, a forma para Butor assume o valor de elemento essencial.

Butor procura definir um conceito tão fugidio como esse de forma dentro do genero literario do romance, o que não se confunde com o problema do estilo nem com as pesquisas que têm por objeto as palavras-chaves do romancista. Forma para Butor é estrutura, o sr. Roudat socorre-se, para maior clareza, do exemplo de **La Princesse de Clèves**, dado pelo proprio Butor, mostrando que o romance de Mme. de Lafayette se compõe de uma serie de cenas reunidas pelas explicações necessarias à sua compreensão. O leitor é forçado a assistir à mesma cena que se repete, não no sentido de ser identica a si mesma, mas compleiada, modificada, exatamente como o é nosso conhecimento do real à medida que dele tomamos consciencia. Verifica-se assim que a obra é assim elemento necessario que se exige do leitor, como detalhe uma sensibilidade especial para a relação entre detalhe e conjunto, em suma, para a **repetição** e a **modificação**. E' preciso compreender a obra como obra, não reduzi-la a um elemento linear, o que fazem os que se contentam com a inteligencia dos temas e do assunto. Fala-se comumente em "arquitetura" da obra literaria, pondera o sr. Roudat, sem que, no entanto, se faça preparo para a comparação de um romance a um monumento implica na existencia de um ponto privilegiado de onde se revela toda a estrutura.

Não há, prossegue o sr. Roudat a sua exegese, nenhuma chave para decifrar a obra literaria que consista em uma simbolica exterior a ela, e sim regras ato que ela descreve. Se o autor recorre a certas estruturas é que quer obrigar o leitor a certa reflexão. E' preciso que este se interrogue a si mesmo sobre o objeto e a forma da obra literaria. Quanto à relação entre autor e obra, a questão pode ser: Que é que a obra teve um alcance que o autor nem imaginou. Julio Verne, a crer na analise de Butor, tinha uma confiança muito limitada na ciencia. E as idéias de Balzac eram, de fato, muito curtas, o que não impedia a sua obra de ter um alcance revolucionario. Nos nossos dias, cita o sr. Roudat o caso de Ezra Pound, fascista e totalitario, mas autor de uma obra que ainda revoluciona processos e temas poeticos.

A obra literaria apodera-se do leitor sobre cuja sensibilidade age e, sugere por fim o sr. Roudat, poderia assim definir-se: uma maquina infernal destinada a transformar a vida do leitor, a acelerar a sua maturidade, a desenvolver a sua adaptação ao real.

Livio Xavier