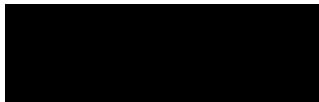


Rui Ribeiro

Notas de realejo

Estudos sobre Literatura e MPB



ISBN 85-86788-09-0
Feito o depósito legal

Fundação Pró-Memória - Série Ensaios
Direção: Aleksandar Jovanovic

FICHA CATALOGRÁFICA

R372 n RIBEIRO, Rui
Notas de Realejo: Estudos
sobre literatura e MPB./ Rui Ribeiro./
São Paulo: Fundação Pró-Memória;
São Caetano do Sul;1999./ 138 p./
(Série Ensaios)

1.Literatura 2.Música 3.MPB

CDD 869.9
780.81

Ficha composta por Jussara Ferreira Muniz

Capa: *Seresteiro e Mulheres com trajes típicos* (c.1830).
Desenho de Rugendas. Criação e arte: Mikal Praemunitus.

Do melodioso realejo do Rui Ribeiro

Seria justo que um coro nacional e entusiástico saudasse o livro *Notas de Realejo*, do Rui Ribeiro. A leitura faz um enorme bem à alma dos que cultivam a porção cultural da vida. Quanto coisa nova ele nos revela e isso sem aquela doentia curiosidade de levantar as ataduras pelo simples e danado prazer de mostrar as mazelas, o feio, o pior. Rui mostra o bom, o belo.

O melhor prefácio que *Notas de Realejo* poderia ter seria não ter prefácio. Este pode prejudicar o texto bom e não consegue, jamais, melhorar o texto ruim. Não há, pois, neste caso aquele prefácio tipo semáforo sinalizando amarelo e vermelho ou tipo pregão de feira, anunciando maravilhas para o produto desconhecido. Há, sim, aquele gostoso espreguiçar na rede, uma vez voltada a última página do livro que se leu com o prazer lúdico-lascivo exclusivo da leitura.

Eu não sabia e graças ao Rui Ribeiro estou sabendo da importância que têm na raiz da MPB – Música Popular Brasileira, os senhores Cadete e Baiano; desconhecia o decisivo visto de Rui Barbosa (sim, senhores, o *Águia de Haia* em pessoa) que permitiu o deslanchar da carreira literária de Artur de Azevedo; não sabia que Vicente Celestino ganhou seus primeiros sete mil réis diários alcançando com agilidade e saúde pregar 1.250 pares de sapatos por dia; que Gastão Formenti foi o primeiro cantor nacional a contar com a garantia financeira de um contrato assinado; que a famosíssima canção *Maringá* procede da beleza e do nome da cabocla retirante chamada Maria do Ingá; não sabia etc, etc, etc, e agora sei tudo isso e mil outras coisas interessantíssimas a respeito da formação e da estrutura da arte, das ciências e das letras brasileiras. Sei, graças ao Rui Ribeiro, que juntou dezenas de anos de leitura e de pesquisa neste valioso *Notas de Realejo*. Tomara que esse realejo se faça ouvir e forme grupinhos ao seu redor, em todas as esquinas culturais do país, em todas as bibliotecas, seja descoberto/ ouvido pelos programas de rádio e de TV, pelos cronistas, pelo leitor comum. Fico verdadeiramente triste ao pensar que as nossas tiragens andam tão baixas, que ainda quando o livro rapidamente seja reeditado, muita gente ficará sem os benefícios cultural/ patrióticos do livro.

Rui Ribeiro não produziu o texto como quem faz rotineira e burocraticamente uma lição de casa. Percebe-se facilmente entre as linhas, as descrições, a cumplicidade, os afagos com que

mimoseia as personagens. Enfim, que executou um mandato de amor. Conviveu com esse pessoal cuja memória em risco de esquecimento recolheu, tratou, esmaltou e repõe em circulação. *Notas de Realejo*, portanto, é também um tributo, um preito de justiça. Vejam este exemplo simples porém de larga importância: Olegario Mariano pagou caro ter assinado a letra da valsa *Ramona* (1928) considerada pelo povo como transmissora de azar. O Rui Ribeiro estuda, explica, prova que, ao contrário, o amabilíssimo poeta era um transmissor de felicidades. Explica o isto e o aquilo da personalidade de Silvio Caldas, com o ter sido ele, antes de cantor, lavador de carros em Catanduva e mecânico de automóvel em São Paulo.

Rui Ribeiro divide com o leitor-interlocutor uma clara vivência de várias décadas com minúcias, meandros, singularidades da gente já de si interessante pela vida e pela obra. Uma retificação nesta página, um final de polêmica na seguinte. A rigor, não se lê uma só página onde não haja um instigante sugerir de aprofundamento na intimidade da figura lembrada.

Como não estimar ainda mais a Pedro Nava ao saber, via Rui Ribeiro, que foi ele, o Pedro, quem salvou da destruição pelo próprio autor, os originais da obra *De pai a filho*, de Gastão Cruls; como não rir e bradar *Eta Brasil, velho de guerra!* ao conhecer – sempre ao som do realejo do Rui – como foi que Bernardo Guimarães induziu o povo de Ouro Preto a saudar um burro morto e fardado (burro que lhe entrara pela janela do quarto) como se fosse o presidente provincial.

Alguns, como sucedeu a mim, farão imediatamente uma segunda leitura, caneta à mão, para anotações do jorro de novidades, de achados, de esclarecimentos com que Rui permeia o texto. Pois não é enternecedor saber ter sido Guilherme de Almeida a dar o nome *Chão de estrelas* ao clássico dos clássicos de gênero serenata? Quem não exclamará: *Puxa! então foi assim que sucedeu?!*, ao ser informado da intimização de Xisto Bahia com o romance *A marcha*, do Afonso Schmidt?

Não haverá absolutamente ninguém que não se possa beneficiar – depois de muito se agradar – com a leitura de *Notas de Realejo*. Deixemos aberta a janela. Vem aí um som de realejo ao qual vale a pena prestar atenção.

Hernâni Donato

Índice

I- Música

Poetas e poesias na música popular brasileira	13
Xisto Bahia e Vicente Celestino	17
Pintor-cantor, ou cantor-pintor?	25
Pedro Caetano: espaço próprio	30
Um seresteiro autêntico	33
Apointamentos para uma biografia de Francisco Alves	41
O príncipe negro da canção brasileira	45
A contribuição do poeta Orestes Barbosa à MPB	49
As duas letras de <i>Carinhoso</i>	53

II- Literatura

O escravo negro no romance do branco	59
Um pioneiro da literatura ecológica	67
Gastão Cruls: entre a ficção e a realidade	72
A <i>Cabocla</i> e Ribeiro Couto	81
Bernardo Guimarães, excêntrico e irreverente	85
O perdulário da palavra	91
Viriato Correia	97
Poeta profano em trajes de monge	101
O mineirismo universal de João Alphonsus	113
Dois conterrâneos ilustres, quase esquecidos	121
<i>Canções sem metro</i> , canções sem fim	128
<i>Tropas e boiadas</i> e Hugo de Carvalho Ramos	135

Exceto um inédito, os textos aqui reunidos apareceram pela primeira vez em órgãos de imprensa como *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde*, *D.O. Leitura*, *Folha de São Paulo* e *Correio de Uberlândia*. Apenas substituo alguns títulos e retiro os andaimes que os atrelaram a eventos ou datas comemorativas, procedendo também a pequenas atualizações e correções necessárias.

O enfoque dos temas pouco contém de novo, tanto nesta como na publicação primitiva. São notas emitidas por realejo monótono, reproduzindo antigas canções, muitas das quais hoje quase esquecidas ou ignoradas.

O autor

Poetas e poesias na música popular brasileira

Sob o título de **Modinhas & Serestas, Valsas & Canções**, publicado em 1985, Paulo Pimenta de Mello reúne o que há de mais expressivo na música popular romântica brasileira dentro dos gêneros dolentes que se prestaram largamente à manifestação do sentimento amoroso nos anos 20, 30 e 40. Destinado a se constituir em guia de seresteiros e evocação de reminiscências, como faz questão de ressaltar, o livro resgata do esquecimento perto de 100 letras de inspiradas composições, que representam verdadeiros poemas cantados.

Trata-se a rigor de edição crítica, ante o esforço para corrigir os erros cometidos por intérpretes e editores, principalmente os dos descuidados livretos populares que estamparam aquelas páginas consagradas. Utilizando o método de garimpagem histórica, mediante consultas a partituras da época e discos originais, o autor consegue reconstituir a versão correta de produções musicais desfiguradas ao longo do tempo, como, por exemplo, *A Pequenina Cruz de teu Rosário* e *Ontem ao Luar*. Em outras, porém, a dificuldade de acesso a informações precisas o fizeram reproduzir imperfeições. É o caso da *Dileta*, extraída da gravação de Francisco Petrônio, onde consta (...) "albor meigo da lua" ao invés de (...) "albor níveo da lua", conforme registro fonográfico de Vicente Celestino, de 1932, que inclui também mais duas sextilhas reveladoras da lascívia poética de Cândido das Neves.

A publicação da obra, tão cara aos aficcionados do tema, sugere mais alguns apontamentos sobre a poesia veiculada pela música na primeira metade do século atual. O assunto é por demais amplo e não se esgotará com a divulgação de sucessivos estudos de diletantes que, a exem-

plo de Paulo Pimenta de Mello, procuram suprir omissões oficiais na reprodução de um rico período de criatividade artística. Graças à indústria do som, introduzida no país em 1894, e à expansão, a partir de 1904, dos primeiros gramofones, cantores de serenata como Cadete, Baiano, Mário Pinheiro e Eduardo das Neves, propagaram a um círculo maior um sem-número de *modinhas* até então pouco conhecidas, em virtude da precariedade da transmissão oral. As composições dessa fase caracterizam-se pela apropriação de poesias consagradas como *O Gondoleiro do Amor* (Castro Alves), *Minha Terra* (Casimiro de Abreu), *Ave Maria* (Fagundes Varela), *Na Casa Branca da Serra* (Guimarães Passos). Outras, contudo, foram escritas por autores anônimos dentro dos mesmos padrões líricos, vocabulário e linguagem. São exemplos da tendência, *Ciúmes* e *Perdão*, *Emília*, esta calcada no espírito lúgubre e na metrificacão com os quais o ultra-romântico português Soares Passos concebera *Noivado do Sepulcro*.

Na segunda metade dos anos 20, o incremento do rádio propiciou impulso criativo acentuado, associando compositores populares a intelectuais, atividade que se estenderia à década seguinte, na qual surgiria também a figura do letrista e de compositores que, além da melodia, produziam versos inspirados. Sem preocupações cronológicas, será interessante distinguir as respectivas categorias. Entre os poetas, destacam-se os nomes de Olegário Mariano, Hermes Fontes e Orestes Barbosa, sem esquecer outros que esporadicamente incursionaram no campo da música, como Manuel Bandeira (*Azulão*, *Modinha*) e Aldemar Tavares (*História Triste de uma Praieira*, *Trovas*). Consagrado autor de livros de poesia, Olegário Mariano escreveu mais de 20 poemas especialmente para serem musicados por Joubert de Carvalho, Marcelo Tupinambá, Heckel Tavares, dos quais os mais apreciados são *Zíngara*, *De Papo pro Á*,

Arrependimento, Hula. Já Hermes Fontes, festejado poeta de **Apoteoses**, deixou produção reduzida no âmbito da música (*À Beira-Mar, Castelos*), sendo porém lembrado pela antológica *Luar de Paquetá*.

Contribuição decisiva no campo do verso-canção deixou Orestes Barbosa. Concebeu perto de 200 produções consagradas, principalmente no gênero serenata, das quais avulta *Chão de estrelas*, cujo nome foi dado por Guilherme de Almeida, para quem Sylvio Caldas a apresentou, ainda sem título, no ano de 1935. As gravações e o sucesso duradouro só viriam a partir de 1937.

Mas, se os poetas mencionados vieram da poesia de livro para a poesia de música, aconteceu o contrário com Catulo da Paixão Cearense. Somente após ser aplaudido de Sul a Norte pelo lirismo de suas *modinhas* é que o trovador ingressou nos meios literários com *Meu Sertão* (1918), que mereceu elogios de intelectuais ilustres como Humberto de Campos e Afrânio Peixoto. Desde adolescente participou de serenatas, compondo um elevado número de canções, com as quais obteve o louvor dos grandes e a estima dos humildes. Levou uma vida rica de emoções e passagens pitorescas, onde não se distingue o real do fantasioso. São suas criações famosas *Ontem ao luar* e a conhecidíssima serenata bucólica *Luar do Sertão*.

Há outros autores que, pela originalidade conceptiva, são considerados mais poetas que letristas, como Paulo Roberto (*Cigana*), Jorge Faraj (*Deusa da minha Rua*), Luís Iglesias (*Lua Nova*) e Luís Peixoto (*Maria*). Constituem representantes expressivos da categoria Cândido das Neves e Noel Rosa, que compunham também melodias. O primeiro escreveu versos em que há exageros de linguagem e rebuscamento, sem prejuízo do lirismo. Deixou repertório pequeno, mas excelente, onde se destacam os clássicos *Última Estrofe*, *Lágrimas* e *Noite*

Cheia de Estrelas. A obra de Noel Rosa traz o selo inconfundível da renovação. Intelectualizou o samba, fixando em versos os acontecimentos do dia-a-dia e as próprias frustrações pessoais. Entre suas produções de maior densidade poética estão *Último Desejo*, *Três Apitos* e *Feitio de Oração*.

A relação dos letristas é mais extensa, valendo a menção dos nomes de Aldo Cabral (*Boneca*), Ewaldo Ruy (*Valsa do meu Subúrbio*), Mário Lago (*Enquanto houver Saudade*), Sady Cabral (*Velho Realejo*), David Nasser (*Normalista*), além de muitos outros, como Mário Rossi, Leonel Azevedo, Pedro Caetano, Alberto Ribeiro. Dentre os autores que compunham letra e melodia estão Lamartine Babo (*Serra da Boa Esperança*), Saint-Clair Sena (*Meu Romance*), René Bitencourt (*Sertaneja*), Joubert de Carvalho (*Minha Casa*), Ary Barroso (*Três Lágrimas*), Freire Júnior (*Malandrinha*), Lupiscínio Rodrigues (*Maria Rosa*).

Como se vê pela amostragem, o tema é por demais extenso. Apenas um estudo de fôlego reuniria o elenco de títulos e autores que abrangeram a fase em que a música e a poesia caminhavam de mãos dadas. A partir dos anos 50, os rumos se alteraram pela influência de agentes massificantes. Ficaram, porém, os resquícios do romantismo em composições de Vinícius de Moraes, Dolores Duran, Antonio Maria e, mais modernamente, nos versos de Chico Buarque de Holanda e Hermínio Bello de Carvalho, para manter acesa uma tradição intrínseca à alma brasileira.

Xisto Bahia e Vicente Celestino

Em 12 de setembro de 1894, quando Xisto Bahia definhava pobre e esquecido na estância hidromineral de Caxambu, onde viria a falecer a 30 do mês seguinte, Vicente Celestino nascia no Rio de Janeiro, filho de um modesto imigrante calabrês. A origem humilde e o talento artístico representam os pontos comuns entre as duas figuras, ligadas definitivamente à história da música e do teatro no Brasil. Diferentes foram as épocas em que cada um se destacou. Enquanto Vicente Celestino viveu a fase de expansão da gravação de discos, da difusão radiofônica e do incremento do cinema, chegando até a era da televisão, a carreira de Xisto Bahia transcorreu num período marcado pela precariedade absoluta dos meios de comunicação. De um ainda hoje se pode ouvir a voz, resgatada por pesquisadores, que transportaram para o vinil e para o CD alguns de seus 78 rotações por minuto (1). Com um pouco de esforço até se consegue encontrar fotos suas em velhas coleções de partituras, jornais e revistas, além da biografia escrita por Gilda Abreu. Do outro porém os registros são escassos, limitando-se à análise e reconstituição de referências recolhidas da tradição oral, depoimentos prestados por contemporâneos já desaparecidos, artigos de imprensa e um raro perfil publicado por Artur Azevedo.

Misto de autor e intérprete de teatro, violonista, cantor e compositor de modinhas e lundus, Xisto Bahia nasceu em 6 de agosto de 1841 na cidade de Salvador, Bahia, onde o pai administrava a fortaleza de Santo Antonio de Além Carmo. Embora já na adolescência revelasse penhores artísticos, somente a partir de 1858 decidiu-se pela carreira teatral, iniciando, no ano seguinte, como corista da Companhia Lírica Clemente Mugnai, no Teatro São

João. Na mesma época, também se apresentava sozinho, cantando e acompanhando-se ao violão, como integrante da empresa de espetáculos organizada pelo Comendador Constantino do Amaral Tavares. A trajetória regular do comediante viria a partir de 1864, quando, contratado pelo empresário Couto Rocha, excursionou pelas províncias do Norte/Nordeste por período de 10 anos. Aperfeiçoava assim seu talento inato para a exploração de sucesso na Corte, para onde se transferiu em 1875. Da estréia no Rio de Janeiro, no Teatro Ginásio, até à última apresentação no Teatro Apolo, com a mágica *O filho do averno* (provavelmente em 1892), foi marcante sua contribuição de ator, que influenciou o teatro de costumes. Pelo vigor criativo na interpretação, enriquecia os personagens, indo muito além das características ideadas pelo autor do texto. A peça *Uma véspera de Reis*, escrita por Artur Azevedo, nasceu por instâncias e indicações suas, pois o comediógrafo, que estivera na capital baiana, de passagem, jamais presenciara uma Festa de Reis na Lapinha, desconhecendo também os costumes locais. Foi Xisto Bahia quem lhe forneceu os elementos básicos para o desenvolvimento do tema e os traços marcantes dos tipos, que refletem com exatidão a época e o meio que os inspiraram. Autenticamente baianas a linguagem e as expressões empregadas nas falas, como *ó gente*, *arriar* (no sentido de suspender, levantar alguma coisa), *porrões* (tipo de pote grande utilizado como depósito de água) e *parafuso*, como era chamado pelo povo o Elevador Lacerda, que ligava a cidade baixa à cidade alta (2).

Ao ver a comédia representada no Rio em 1881, Artur Azevedo reconheceu que, pela contribuição decisiva, o nome do artista deveria figurar como co-autor, com o que Xisto Bahia não consentiu, numa demonstração de nobreza moral. O espetáculo foi levado à cena pela primeira vez em 15 de julho de 1875, no Teatro de São João, Ba-

hia, graças à interferência providencial de Rui Barbosa que era diretor do Conservatório Dramático da cidade de Salvador, uma vez que e a pressão do ambiente aporтуguesado daquele tempo impedia a representação da peça nacional *Vésperas de Reis*. Assim, um visto de Rui Barbosa aprovou o trabalho de Artur Azevedo, fazendo a glória do ator Xisto Bahia que culminou naquela ocasião.(3).

Como autor de teatro, escreveu a comédia *Duas páginas de um livro*, impressa no Maranhão em 1872 e que reflete suas convicções abolicionistas e republicanas. As idéias libertárias de Xisto Bahia levaram Afonso Schmidt a introduzί-lo numa cena do romance *A marcha* (1941), que se baseia no fato real do êxodo generalizado de escravos de fazendas paulistas rumo ao quilombo do Jabaquara. O ator aparece numa discussão imaginária travada entre adeptos e opositoristas da escravidão, na taverna **O corvo**, situada no centro de São Paulo.

Sem conhecer uma só nota musical e tocando violão *de ouvido*, Xisto Bahia já "(...)aos 17 anos cantava as suas primeiras modinhas. Inspiração fluente, improvisava uma sequência de harmonias, verdadeiras peças musicais". Aliava a vocação congênita à influência da vida boêmia na Freguesia de Santo Antonio de Além Carmo, de onde vem "grande número dos nossos melhores cancioneiros, compositores e intérpretes do século passado. São de lá Chico Sepúlveda, Efrem, padre Guilherme Sales, dom Augusto Baltazar da Silveira e uma corte imensa de grandes seresteiros que enchia de harmonia as noites de luar da cidade adormecida, despertando ou embalando em sonhos de amor os corações juvenis de nossas avós ou trazendo pesadelos e vigílias a muitos Otelos provincianos" (4).

Mas não só na modinha sentimental, apresentada nos saraus do Segundo Reinado, se notabilizou o cantor e compositor baiano. Cultivou também o lundu, irreverente

ou malicioso, gênero "exigido nos teatros e recatadamente apresentado nos salões". A condição de ator o aproximou de intelectuais, que escreveram versos para que ele musicasse, como *Quis debalde varrer-te da memória* (Plínio de Lima), *A Mulata* (Melo de Moraes Filho), *O pescador* (Artur Azevedo). Em sua preciosa **Pequena história da música popular brasileira**, José Ramos Tinhorão registra que, a partir do prestígio de Xisto Bahia, literatos ilustres se transformariam em co-autores de canções para o povo. A contribuição se estenderia até a primeira metade do século atual, com adesão, entre outros, de Olegário Mariano e Manuel Bandeira e, num passado mais recente, Vinícius de Moraes.

Falecido aos 53 anos, Xisto Bahia não alcançaria os primeiros discos nacionais lançados a menos de uma década após sua morte. Se mais vivesse, ouviria seu lundu *Isto é bom* pela voz do cantor Bahiano na *chapa* Zonophone nº 10.001, com a qual a Casa Edison inaugurou, em 1902, gravações de música popular brasileira.

Vicente Celestino

Mantidas as devidas proporções, por contingências de tempo e de espaço, Vicente Celestino guarda alguma relação com Xisto Bahia, principalmente pela popularidade e pelo fato de ter sido ator (considerado *canastrão* por alguns), compositor e intérprete. Ao longo de uma atividade profissional de mais de meio século, manteve-se fiel ao estilo que criou, alheio às novas tendências da música popular brasileira, envolvida até os dias atuais por forte influência de concepções ditas internacionais. Foi sobretudo um *modinheiro* a seu modo, trágico e pomposo, mas ao gosto do público que ainda hoje aprecia temas fatais. A voz de tenor e a inflexão operística por certo lhe deram certo cunho artificial na interpretação de canções eminentemente românticas, como as compostas por Cândi-

do das Neves *Índio*, do qual constitui o mais assíduo divulgador. Não há entretanto que se negar o alto grau de sentimentalismo que transmitia cantando.

O artista nasceu pobre, na rua Paraíso, Bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Desde os sete anos labutou para reforçar o minguado orçamento doméstico. Fez bicos vendendo peixes no mercado, foi jornaleiro, ajudante de pedreiro, auxiliar de bicheiro, cooperando finalmente com o pai, que trabalhava numa oficina de calçados. Chegou a pregar 1.250 pares de saltos de sapatos por dia, para receber o pagamento diário de 7 mil réis (5). Ainda amador, participou do teatro pela primeira vez em 1912, quando um grupo de rapazes encenou a peça *Vida de artista*. O desejo de profissionalização o levou a cantar em *chopes*, que eram casas noturnas modestas existentes às dezenas na área central do Rio de Janeiro e freqüentadas pela massa popular anônima. Possuíam palcos improvisados, espécie de tablados toscos onde *modinheiros* berravam canções da época, em meio à algaravia provocada pelos freqüentadores e garçons. Daí serem também conhecidos por *chopes berrantes*.

Diversas fontes afirmam que a estréia de Vicente Celestino se deu na revista *Chuí Chuá*, em 10 de junho de 1914, depois de descoberto pelo escritor Alvarenga da Fonseca. Na realidade, quem lhe propiciou a chance inicial foram Le Zut e Pedro Dias, num festival de maxixe promovido a 17 de maio do mesmo ano, no Teatro São José, conforme anúncio publicado pelos jornais, onde constava que "o jovem tenor Vicente Celestino abrilhantará a festa, com duas valiosas romanzas" (6). Seguiu-se uma sucessão de exibições em teatros do Rio e de outras capitais, incluindo a participação ao lado de Abigail Maia, na célebre opereta *Juriti*, de Viriato Correia e Chiquinha Gonzaga. Fez ainda o gênero lírico, apresentando *Tosca*, de Puccini, *Aida*, de Verdi e *Carmen*, de Bizet.

O casamento com Gilda Abreu, realizado em 1933,

por certo propiciou maior consistência à carreira do cantor. A união não seria apenas conjugal, mas sobremaneira artística. Talento polivalente, ela foi atriz, cantora, escritora, roteirista de cinema e autora de teatro. A cerimônia nupcial dos dois seria reprisada na noite do mesmo dia "(...) em pleno palco do Teatro Recreio, durante a peça *Casa Branca da Serra* (que tinha justamente uma cena matrimonial). Gilda, linda em seu real vestido de noiva; Vicente, envergando, impecavelmente, uma alinhada casaca. Na hora culminante da cena, soltaram das torrinhas uma revoada de pombos. Uma das aves pousou justamente no ombro de Vicente Celestino. Prenunciava, talvez, a paz e o amor que deveriam predominar na vida do casal pela vida afora, como de fato aconteceu" (7). A esposa dedicada colecionou, numa convivência de 35 anos, episódios marcantes da trajetória do marido. Como, por exemplo, o ocorrido durante a exibição da ópera *Tosca*. Narrou Gilda Abreu a Renato Murse que "(...)ao entrar no palco, para cantar a célebre ária *Recondita armonia*, foi recebido debaixo de vaia. Era um grupo de cafajestes, pago para aquele fim. Vicente não perdeu a calma. Com admirável presença de espírito, pediu à orquestra que parasse. Dirigiu-se ao público nestes termos: "Senhores, admito, aceito e até agradeço suas vaias. Não antes, mas depois que acabar de cantar. Penso que, por enquanto, elas não se justificam". Fez novo sinal para o maestro recomeçar e cantou. Cantou talvez como nunca o tivessa feito. Já no terceiro ato, debaixo de uma explosão de aplausos, teve de bisar, como acontece com qualquer celebridade internacional, a célebre ária *E lucevan le stelle*" (8).

Outra figura notável da música popular brasileira - Francisco Alves - confessaria que Vicente Celestino foi um dos grandes ídolos de sua adolescência. A fim de ir ouvi-lo, vendia jornais velhos e garrafas vazias, para obter os 100 réis da passagem de bonde que o levaria da

Vila Izabel para o Teatro São José, onde todas as noites o tenor se apresentava. Assistia embevecido o domínio do artista sobre a platéia, como "um general que venceu a batalha antes dos primeiros tiros da artilharia", e que, "num simples olhar, tomava aquele povo de assalto", fazendo reinar silêncio absoluto quando "sua voz poderosa e bela se erguia sobre as nossas cabeças"(9).

Conciliando a atividade teatral com a atuação em rádio, gravação de disco e exposições em casas de espetáculos, Vicente Celestino percorreu praticamente todo o território nacional, sempre aplaudido por um público fiel e entusiasmado. Realizou a primeira gravação em 1916 com *Flor do mal*, num selo roxo da Odeon. Consta que o cantor não ficara com exemplar do disco, instando várias vezes para que o colecionador Miécio Caffé lhe cedesse o seu. O repertório extenso inclui composições de grandes nomes, entre as quais se alinham as antológicas *A casinha da colina* (Luiz Peixoto/Pedro de Sá Pereira), *Chuí Chuí* (Marques Porto/Ary Pavão/Pedro de Sá Pereira), *Luar de Paquetá* (Freire Jr./Hermes Fontes), *Ilusão de garoto* (Dante Santoro/Godofredo Santoro), *Ontem ao luar* (Catulo da Paixão Cearense/Pedro de Alcântara), *Cinzas*, *Nênias* e a conhecidíssima *Noite cheia de estrelas* todas de Cândido das Neves, *Índio*.

Não restam porém dúvidas de que os maiores sucessos foram alcançados com composições próprias, mais adequadas ao seu estilo, como *Patativa*, *Ouvindo-te*, *Matei* e, principalmente, *O ébrio*, *Coração materno* e *Porta aberta*. Estas três últimas foram cantadas em filmes nos quais o intérprete desempenhou o papel principal. Pertence a essa safra *Serenata*, feita sobre versos de Mário Rossi. Com rara habilidade, o poeta transporta o bandomolim e a gôndola veneziana para a não poluída baía de Guanabara de 1940, descrevendo uma inusitada serenata marítima e feminina. A melodia dolente, em modo menor/menor, se enquadra com perfeição na suavidade de

imagens como "um barco a vela" navegando "dentro de um raio de luar franjado em prata". A trágica *Coração materno* seria regravada por Caetano Veloso, que se comove às lágrimas toda vez que a ouve.

Parece que a alta emotividade de Vicente Celestino foi a causa de sua morte, ocorrida em 23 de agosto de 1968. Quando se preparava para uma apresentação em programa de televisão, no qual seria homenageado pelos integrantes do Movimento Tropicalista, sentiu-se mal no quarto do Hotel Normandie, em São Paulo, falecendo do coração, momentos após, aos 74 anos incompletos. Os lances pitorescos que aconteceram em sua longa e vitoriosa jornada estão à espera de biógrafo que amplie o trabalho desenvolvido por Gilda Abreu em livro infelizmente esgotado (10), embora com **O hóspede das tempestades**, Guido Guerra ofereça nova contribuição ao estudo do artista, sem entretanto esgotar o tema. (11)

(1) Na Casa Lomuto (Praça da Sé, 96, 4º andar, sala 414, Centro, São Paulo), podem ser encontradas gravações de Vicente Celestino.

(2) **Gomes**, Eugênio - *Visões e revisões*. Instituto Nacional do Livro, 1958. Rio de Janeiro

(3) **Barbosa**, Orestes - *Samba*. Funarte - 2ª edição, 1978. Rio de Janeiro

(4) **Ruy**, Afonso - *Boêmios e seresteiros do passado*. Livraria Progresso Editora, 1954. Salvador

(5) **Vasconcelos**, Ary - *Panorama da música popular brasileira*, Volume I. Livraria Martins Editora, 1964. São Paulo

(6) **Efegê**, Jota - *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Volume I, Funar-

t

e

1978. Rio de Janeiro

(7) **Murse**, Renato - *Bastidores do rádio*. Imago Editora Ltda. 1976. Rio de Janeiro

(8) **Murse**, Renato - *Op. Cit.*

(9) **Nasser**, David - *Parceiro da glória*. Livraria José Olympio Editora, 1983. Rio de Janeiro

Pintor-cantor, ou cantor-pintor?

Por força da voragem do tempo, poucos registros restaram a respeito da carreira de Gastão Formenti (1894 - 1974).

A imagem do artista - misto de pintor e cantor - só pode ser reconstruída com o auxílio de papéis amarelecidos, principalmente velhos jornais e revistas dos anos 30, além de partituras onde aparece em fotos, quase sempre sisudas pelo efeito dos grossos aros dos óculos que usava. E quem quiser conhecer seu vasto repertório terá de recorrer aos frágeis e imperfeitos 78 rotações representativos das 311 gravações que realizou, incluindo algumas reedições. Pois foram poucos os elepês que reproduziram matrizes originais de Gastão Formenti e, em apenas um – **Quadros Musicais** – lançado pela RCA Victor em 1959 – ele registrou novamente, aos 65 anos de idade, seus maiores êxitos. Com o advento do CD, coletâneas editadas pela **Revivendo** incluem, remasterizadas, algumas de suas gravações primitivas.

Mas, para aquele que tiver oportunidade de encontrar esses preciosos discos, valerá a pena ouvir a excelente obra deixada pelo intérprete, até mesmo a inicial, hoje quase desconhecida, gravada na Odeon, Brunswick e Parlophon. Redescobrirá então um estilo personalíssimo, onde a voz empostada e a dicção correta, reveladoras da educação musical recebida, se amoldam com naturalidade à interpretação popular, brejeira e romântica, embora ligeiramente influenciada pelo canto lírico.

Paulista de Guaratinguetá, após ligeira passagem pela Capital do Estado, Gastão Formenti fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro, cidade em que teve início, de maneira curiosa, sua carreira de cantor. Presente à conferência de um amigo - o escritor Gastão Penalva -, na

Rádio Sociedade, em 1927, foi instado a cantar. E interpretou com tamanha desenvoltura a canção *Ontem ao Luar* que recebeu o convite para integrar o elenco da emissora. Alguns meses depois, realizou sua primeira gravação, na Odeon, reunindo as composições *Anoitecer*, de autor ignorado, e *Cabocla Apaixonada*, de Marcelo Tupinambá e versos atribuídos a Gustavo Barroso. No acompanhamento, apenas o violão de Rogério Guimarães, a destacar, em acordes simples, a voz segura do estrepante que traduzia a melancolia do homem diante do quadro do escurecer “(...)ai é sempre triste a gente ver/em plena mata o anoitecer(...)” e a exteriorização velada do amor da sertaneja “(...) a cabocla apaixonada/o que sente não diz nunca a ninguém/só a canção magoada/diz o quanto ela quer bem(...)”.

Os anos seguintes seriam marcados por intensa atividade, entre elas a assinatura de contrato de cantor, o que assegura a Gastão Formenti o pioneirismo de ser, no Brasil, o primeiro representante da classe a se profissionalizar. Levaria para o disco trabalhos de autores consagrados como Heckel Tavares, Luiz Peixoto, Barroso Neto, que encontraram nele o divulgador ideal. Os temas dominantes são os sertanejo-folclóricos (*Chororó*, *Os Filhos da Candinha*, *Sussuarana*, *Casa de Caboclo*, *Serrana*) e motivos de inspiração urbana mais refinada - as chamadas *canções de salão* (*Sonho de Formosura*, *História de Toda a Gente*, *Aquele Cantinho*) - além de *modinhas de domínio público*, como a *A Casinha Pequeninina e Ciúmes*.

Gravou acima de 50 discos no período de novembro de 1927 a meados de 1931, a maior parte com o apoio instrumental bastante modesto, sem prejuízo, porém, da qualidade artística. Em muitos deles, apenas o concurso de um ou dois violões (quase sempre executados por Rogério Guimarães e Alves, que outro não é senão o cantor Francisco Alves); em outros, o reforço de piano ou violino.

Acompanhamento de orquestra só passaria a receber ao ingressar na RCA Victor, em setembro de 1931, onde registrou outros grandes sucessos (*Foi Boto Sinhá, Na Serra da Mantiqueira, Folhas ao Vento*). São dessa fase as três mais conhecidas e duradouras das canções que consagrou - *Zíngara, De Papo pro Á e Maringá* -, compostas pela dupla Joubert de Carvalho/Olegário Mariano, que deve a Gastão Formenti a divulgação de número razoável de suas mais representativas produções musicais. Existem, nelas, particularidades dignas de destaque. Por exemplo, a menção equivocada de uma palavra em *De Papo pro Á*, erro que se perpetuou através dos tempos, não sendo corrigido nas gravações posteriores feitas por outros intérpretes. Trata-se de "se compro na feira feijão, rapadura pra que trabaiá", ao invés de "se ganho na feira(...)", conforme fora originalmente escrito, pois só assim se coaduna com o sentido da letra, a qual discorre sobre a ociosidade do caboclo pobre e vagabundo por convicção, que se vinga da saudade "tocando viola de papo pro á".

Em *Maringá*, o nome de Olegário Mariano não aparece no disco ou na partitura, constando Joubert de Carvalho como único autor. Entretanto, comparando-se o estilo com outras produções do poeta, conclui-se que os versos ou são dele, ou tiveram sua participação decisiva. O título deriva de *Maria do Ingá*, personagem retratada na canção. Ingá é fruta agreste, de doçura característica, daí porque foi incorporado ao nome da cabocla Maria, para qualificar seus encantos de "retirante que mais dava o que *falá*". Joubert de Carvalho, entretanto, afirmou que fez a composição sozinho - letra e música. A origem da concepção foi transmitida, em conversa informal, ao escritor João Antonio e transformada num belíssimo conto, integrante do livro *Guardador*. Segundo a versão, *Maringá* nasceu por sugestão de Rui Carneiro, à época (1930) oficial de gabinete do ministro José Américo de Almeida

e que pediu ao compositor uma canção "sobre o Nordeste calcinado e penando miséria". Daí o tema da composição, acoplado a uma história de amor, referir-se à seca da Paraíba - terra natal do ministro - com menção expressa aos municípios de Pombal e de Ingá, este incorporado ao nome de Maria. Feita sob encomenda por um mineiro residente no Rio, o regionalismo de *Maringá* percorreria longo caminho. Universalizou-se e batizou, 12 anos após, uma cidade paranaense, por ser cantada pelos trabalhadores braçais que labutavam na sua construção.

Em 1942, desiludido com o declínio da receptividade do público, Gastão Formenti decidiu espontaneamente encerrar sua carreira de cantor. Voltou para o ambiente discreto de seu ateliê de pintura, passando a dedicar-se exclusivamente a esse outro gênero de arte, do qual, aliás, nunca se afastara por completo. No ano anterior, realizara bem sucedida exposição na antiga Capital Federal, tendo também conquistado, em 1940, a pequena medalha de prata do Salão Paulista de Belas-Artes, do qual seria participante assíduo até 1961. Sua tela *Luz e Sombra* encontra-se no Museu Nacional de Belas-Artes. Em velhos palacetes ainda existentes no Rio de Janeiro poderão ser vistos alguns dos painéis no estilo *art-nouveau*, em cuja criação contribuiu e que foram confeccionados pela empresa Formenti & Cia, instalada por seu pai no primeiro quartel do século e especializada em vitrais artísticos.

Pela importante contribuição que trouxe à música popular brasileira em sua fase mais rica, Gastão Formenti está a merecer estudo profundo que coloque em evidência fatos interessantes de sua trajetória brilhante. Como, por exemplo, o preconceito existente contra a valsa *Ramona*, de G. Wayne, que gravou em novembro de 1928 e cujos versos foram escritos por Olegário Mariano. Corria na época a superstição de que a composição trazia azar, provocando as clássicas três pancadinhas de isolamento

na madeira toda a vez que a mencionavam ou ouviam. O erudito livreiro Olyntho Moura ofereceu uma das versões sobre a origem da crendice: *Ramona* era título e personagem principal de um filme de amores infelizes, vivido pela formosa Dolores Del Rio. A mesma atriz fez também, na ocasião, o papel de *Evangelina*, em película de igual nome, inspirada no célebre poema de Longfellow e que constitui verdadeira elegia de cenas comovedoras e final dramático. Uma estranha analogia transferiu para a melodia a má sorte da heroína interpretada pela estrela mexicana. E a música passou a ser, no mundo todo, presságio de dissabores.

Quase desconhecido do público de hoje, Gastão Formenti não foi ignorado pelas gerações de cantores que o sucederam. No auge de sua posição de ídolo da juventude, Roberto Carlos revelaria - numa reportagem da revista *O Cruzeiro*, em que aparece ao lado do pintor-cantor - incondicional admiração por esse expressivo representante da velha guarda, classificando seu estilo de atual e imorredouro.

Pedro Caetano: espaço próprio

Muito pouco ficaria registrado sobre a carreira de Pedro Caetano, não fosse a iniciativa de ter publicado em livro fragmentos de memória ligados à sua rica militância de compositor(*). Despontando na fase em que Noel Rosa e Orestes Barbosa imperavam como poetas musicais maiores e concorrendo, no bom sentido, com outros gigantes no gênero, o autor conseguiu espaço próprio e obteve sucesso nas vozes de Francisco Alves, Orlando Silva e Cyro Monteiro. Regravações de composições, que lançou nos anos 40, realizadas posteriormente por Paulinho da Viola (*Nova ilusão*), Célia (*Onde estão os tamborins?*) e Elis Regina (*É com esse que eu vou*) atestam a perenidade de sua obra, que também despertou a atenção de cantores *moderninhos* como Nara Leão, Tom Zé, Cristina Buarque de Holanda e até o conjunto Céu da Boca.

Ao contrário do que se pensou, Pedro Caetano é paulista da histórica Bananal, e não capixaba. A confusão sobre sua naturalidade vem do fato de ter dedicado muitas músicas a cidades do Espírito Santo, sobretudo Guarapari que, retribuindo as homenagens, deu o nome do compositor a uma de suas ruas.

Depois de uma rápida passagem por Maricá, no interior fluminense, e ainda menino, aportou no Rio de Janeiro, empregando-se numa sapataria, lá por meados dos anos 20. A então capital federal passava por grandes transformações e a proliferação da radiofonia estimulava o desenvolvimento da indústria do som. Crescendo nesse ambiente, Pedro Caetano por certo foi influenciado pelo desejo de tantos outros jovens de origem humilde no sentido de ingressar no meio artístico, uma das únicas formas possíveis, para aqueles de sua condição, de projetar-se

na esfera social e econômica. A música tornou-se mania para ele que, na volta do trabalho físico, mostrava o produto do labor mental à turma de amigos que se reunia na ponte do Maracanã, bairro no qual residia. Uma dessas composições despertou interesse maior do grupo, que decidiu levá-la a Sylvio Caldas. O cantor boêmio gostou do samba-choro do novato e o lançou no Programa do Casé, da Rádio Phillips, no ano de 1934. A gravação entretanto só ocorreria em 1940, pela dupla Joel e Gaúcho, sob o título de *Pedra que rolou*, visto que o nome primitivo - *Juramento falso* - já batizara outro samba feito por J.Cascata/Leonel Azevedo, entretantes. Ao que parece, à vista da discografia provisória de Pedro Caetano, seu nome apareceu impresso pela primeira vez na etiqueta de um disco em *Caboclo feio* (1935), composto em parceria com Claudionor Cruz e gravado por Augusto Calheiros.

Pinçando-se das cerca de 400 composições deixadas pelo autor aquelas que se consagraram como clássicos da MPB, verifica-se que são duas as fontes alimentadoras de sua inspiração. De um lado a linha romântica, tão ao gosto da sua geração, onde se alinham *Dama de vermelho*, *A felicidade perdeu seu endereço*, *Duas vidas* e, em especial, a dramática *Caprichos do destino* que, na *voz-lamento* de Orlando Silva, buliu e machucou almas desesperançadas, na feliz expressão de Hernani de Andrade. Na outra vertente, a feição satírica/social, registrando em crônicas musicadas os acontecimentos triviais do dia-a-dia, as lutas e alegrias dos humildes, a exploração humana, os fatos pitorescos da cidade grande. É esse o traço mais expressivo da criatividade de Pedro Caetano, exteriorizado em sambas de meio-de-ano ou composições carnavalescas, como *O que se leva desta vida*, *Eu brinco*, *O samba agora vai*, *Olha o leite das crianças* e *Cineangiocoronariografia* - o moderno exame do coração que "quem é ri-

co vai fazer nos States,(...)“ mas o pobre Zebedeu que nem eu, como padece, vai mesmo de INPS”. Até a desclassificação de Marta Rocha no concurso de Miss Universo forneceu-lhe inspiração para marcha de carnaval - *Duas polegadas* - que ela própria gravou como cantora de méritos duvidosos, em contraste com seus dotes incontestáveis de charme e beleza. Na mesma linha de protesto irônico está *Credi-bife* (1954), que apresenta proposta transformada em realidade nos dias atuais, ou seja, o pagamento de carne e outros alimentos pelo crediário. O choro *O que se leva desta vida* levantou suspeitas da Polícia Política. Por ter sido aproveitada em campanha eleitoral, principalmente pela frase “(...)Ai como sofre o usuário que tem tanto que não sabe o que fazer (...)” entendeu a censura que havia ligações entre Pedro Caetano e o Partido Comunista e, quando este foi cassado, passou a investigar a vida do autor em busca do elo que não existia.

Mas independentemente de coloração ou conotações outras, o tema de *O que se leva desta vida* sugere um complemento. Ao proclamar que, ao morrermos, só levamos o que comemos, bebemos, brincamos, o compositor calou-se em relação àquilo que deixamos. No seu caso foi um legado musical imenso, que permanecerá na boca e nos ouvidos do povo.

(*) *Meio Século de Música Popular Brasileira – O que fiz, o que vi*. Sociedade Gráfica Vida Doméstica Ltda, 1984. Rio de Janeiro

Um seresteiro autêntico

Dentre os cantores brasileiros, Sylvio Caldas personificou o último e mais fiel exemplar do seresteiro tradicional, a considerar-se a extensão de sua militância artística e o fato de ter sido o derradeiro remanescente da época em que o gênero predominou.

O marco inicial da sua carreira foram as gravações realizadas na RCA Victor em 19 de fevereiro de 1930 (discos número 33270 B e 33272 A), onde registrou, respectivamente, as composições *Amoroso* e *Alô meu bem*. Logo em seguida, lançaria pela mesma gravadora, e também pela Brunswick, uma série de fonogramas em que constam os sambas *É só do que há*, *Bonequinha*, *A nega sumiu*, *Molambo* e *Pra que forçar?*. Não abandonaria ao longo dos anos os ritmos buliçosos com que iniciou, os quais representam hiatos que entremeiam uma linha prevalentemente sentimental.

Revelou-se bem cedo o pendor para o canto no menino nascido no bairro carioca de São Cristovão (1908), filho do afinador de pianos Antonio Narciso Caldas e da gaúcha Alcina Figueiredo Caldas. Já aos cinco anos apresentar-se-ia ao público, no Teatro Fênix, interpretando canção brejeira. Segundo Brício de Abreu, saía nos carnavais como integrante mirim do cordão *A Família Ideal*, cantando com graça e entusiasmando o povo, quando sozinho à frente dos demais, entoava:

*“Eu sou bilontra,
Gracioso cantor.
Eu tenho um amor
Que não sei o que será
Eu tenho uma menina
Por que ela tem dinheiro
Pois eu sou um brejeiro
Tiro-li, Tiro-lá”*

Não obstante a tendência artística precocemente manifestada, Sylvio Caldas iniciou-se na profissão de mecânico. No exercício do ofício, trabalhou em São Paulo, a partir de 1924 e durante algum tempo, em várias oficinas, entre elas a Tobias de Barros & Cia. Dotado de espírito irrequieto e comportamento nômade, aventurou-se também pelo interior do Estado. Foi lavador de carros em Catanduva e, ao que parece, andou, por aquela época ou pouco depois, pelos lados da atual cidade de Pereira Barreto, ao tempo um pequeno povoado às margens da Estrada de Ferro Noroeste e onde se instalara um núcleo de colonização japonesa. Aliás, a propensão de não *esquentar lugar* constituiu uma das características de sua personalidade marcante. Comenta-se que, em pleno auge da fama, interromperia contratos para dedicar-se a pescarias e, numa oportunidade, trocaria os compromissos artísticos pela atividade temporânea de garimpeiro em Mato Grosso. A independência de atitudes demonstra que a música sempre prevaleceu em sua vida no sentido estético/diletante, e embora se profissionalizasse, não deixaria se envolver por completo nas teias escravizadoras do ofício, nem faria concessões que lhe contrariassem a sensibilidade. Daí talvez a razão porque, considerado um dos maiores intérpretes da MPB e dono de invejável repertório, não tivesse o apelo popular de outros cantores. Enquanto seus colegas aceitavam com frequência gravar versões de músicas estrangeiras consagradas em filmes famosos, ele incursionaria pelo gênero uma primeira e única vez com *Sou um namorado errante (I'm just a vagabond lover)*, lançada em 1930, ou seja na fase inicial de sua carreira. Retornando ao Rio de Janeiro em 1927, Sylvio Caldas passou a apresentar-se em algumas emissoras fazendo *bico*, pois ainda não abandonaria a profissão de mecânico, que também não exerceria com regula-

ridade. No livro **De banda pra lua**, Aloysio de Oliveira relembra que, na infância, convivera com um certo Dr. Godim, amigo dos pais, que tinha automóvel e um chofer “*jovem e bonito*”, de voz muito bonita e que tocava bem o violão. Eu me sentava com ele na calçada para ouvi-lo cantar modinhas da época, dedilhando as cordas do pinho. O chofer do Dr. Godim viria a ser mais tarde um dos cantores mais admirados do Brasil: *O Caboclinho Querido, Sylvio Caldas*”.

O primeiro grande êxito viria em 1931 com o samba *Faceira*, de Ary Barroso. Ainda usando o cabelo *de arame, partido ao meio*, Sylvio Caldas o cantava com desenvoltura na peça musical *Brasil do amor*, levada à cena no Teatro Recreio, onde permaneceu em cartaz durante meses. O gênero teatral musicado estava então em voga e, a exemplo do incipiente cinema nacional, funcionava como elemento de apoio à divulgação de músicas, integrado ao rádio e às gravadoras, que atravessavam fase de franca expansão. Não constitui portanto novidade a utilização desse recurso nos dias de hoje pelas emissoras de televisão, que lançam discos e fitas reproduzindo trilhas sonoras de telenovelas. Dentro desse esquema, será oportuna a revelação de uma curiosidade. Quem acompanhou a novela *Tieta do agreste* familiarizou-se com *Rancho fundo*, interpretada por Chitãozinho e Xororó. A par das inegáveis qualidades da dupla, o sucesso da gravação deve-se em boa parte à sua divulgação pelo vídeo. O que pouca gente sabe é que a difusão inicial da composição se deu por processo análogo em 1931. Composta por Ary Barroso especialmente para ser cantada na peça *É do balaco baco*, seu título primitivo era *Na grota funda*, com versos do caricaturista J. Carlos, no estilo sertanejo, e que assim se iniciavam:

“Na grota funda

Na virada da montanha

*Só se fala nas façanhas
Do mulato da Remunda
Matou a nega
com pedaço de canela
E depois, sem mais aquela,
Se ajuntou cuma galega(...)"*

Presente à estréia da peça, outro compositor - Lamartine Babo - ficou impressionado com a beleza da melodia e deu-lhe nova letra, lançada no programa que apresentava na Rádio Educadora. A música foi gravada por Elisinha Coelho logo em seguida e teve registro posterior na voz de Sylvio Caldas, valorizado pelo acompanhamento de excelente orquestra, em arranjo moderno, com destaque para o contracanto de violão-tenor, provavelmente executado por Garoto.

Em 1932 o cantor levaria ao disco outra página consagrada de Ary Barroso - *Maria* - cujos versos, compostos por Luiz Peixoto, são apontados dentre os mais belos da música brasileira "(...) *Maria, o teu nome principia na palma da minha mão(...)*". O exigente compositor mineiro tinha predileção especial pelo intérprete, desde o seu aparecimento, confiando-lhe a maioria de suas inspiradas produções musicais, o que por si só já era comprovante de reconhecimento de qualidades superiores.

Coube também a Sylvio Caldas, cantando *Inquietação*, ainda de Ary Barroso, o privilégio de participar, em 1935, do primeiro filme da série que transfundiu o ruralismo do cineasta mineiro Humberto Mauro para o cenário metropolitano do Rio de Janeiro. Rodada num dos morros cariocas, a película tem como momento marcante o falecimento do compositor Nonô, personagem interpretado por Armando Louzada. Nos papéis principais estão Carmem Santos e Rodolfo Mayer.

Além do cognome de *O Caboclinho Querido*, mais tirado de seu tipo físico, Sylvio Caldas tornou-se também conhecido como *O Poeta da Voz* e o *Seresteiro do Brasil*, mercê da arte inconfundível de veicular poesias sob a forma de modinhas, canções e valsas, ritmos que melhor se prestam ao gênero de serenata, tão caro à tradição sentimental e romântica do nosso povo. A propensão para a seresta se manifestaria nele bem cedo, embora só se consolidasse, em gravações, a partir de 1934, ampliando-se e enriquecendo-se quando passou a musicar poemas de Orestes Barbosa. São de autoria da dupla, além da antológica *Chão de Estrelas* (1937), *Quase que eu disse* (1935), *Torturante ironia* (1935), *Serenata* (1934), *O nome dela eu não digo* (1936), *Arranha-céu* (1937), *Suburbana*" (1938) e tantas mais. As histórias das origens de algumas dessas composições foram contadas pelo próprio Sylvio Caldas. Orestes Barbosa escreveu os versos de *Serenata* a seu pedido, pela intenção de fazer uma canção em homenagem à filha Sílvia; a inspiração de *Suburbana* aconteceu quando os dois parceiros retornavam de uma noitada, num bonde repleto de moças, que se dirigiam à cidade para trabalhar. Homenageando as humildes suburbanas, o poeta reverenciou também ao companheiro"(...)zona norte da cidade, residência da saudade onde nasceu teu cantor(...)".

Uma análise superficial das gravações realizadas pelo cantor, evidencia extremo bom-gosto na seleção do repertório, que inclui letras de elevada densidade poética, como em: *Cigana* (Nonô/Paulo Roberto), *Mágoas de um trovador* (J.Cascata/Manezinho Araújo), *Deusa da minha rua*, (Newton Teixeira/Jorge Faraj), *Por causa dessa cabocla* (Ary Barroso/Luiz Peixoto), *Poema aos olhos da amada* (Vinícius de Moraes), *Modinha* (Jaime Ovalle/Manuel Bandeira), *Pierrô* (Joubert de Carvalho/Paschoal Carlos Magno). A coleção des-

ses versos cantados é vastíssima e está por merecer levantamento discográfico por parte dos pesquisadores. Vale entretanto a menção de duas outras preciosidades: a do famoso poema de Bastos Tigre *Canção da saudade* (na etiqueta do disco o título foi resumido para *A saudade*), musicado por Eduardo Souto, e de *Cabelos cor de prata*, escrito por Rogaciano Leite para homenagear o seresteiro grisalho e que recebeu posteriormente melodia feita pelo próprio homenageado. Destaque-se ainda a interpretação dada à consagrada *O despertar da montanha*, de Eduardo Souto, que merecera numerosas gravações instrumentais, e para a qual Francisco Pimentel conseguiu a façanha de conceber letra compatível com o pictórico do nome, superando ainda os obstáculos impostos pela difícil linha melódica da composição.

Nos anos 50, com o advento da alta-fidelidade e dos discos de 33 rpm, o cantor gravaria alguns elepês, iniciando com o 10 polegadas *Saudades*, lançado em 1952 e no qual reviveu antigos sucessos. O co-tejo dessas gravações posteriores com os primitivos registros, feitos cerca de 20 anos antes, revela a constância das qualidades interpretativas, do timbre vocal e do estilo, que permaneceram imutáveis no tempo e no espaço. Em termos de repertório verifica-se também idêntica coerência de princípios, pois as novas criações que consagrou no período demonstram apuro no critério seletivo, inobstante já estarem os padrões da época sob o predomínio de músicas e ritmos estrangeiros, aos quais aderiram quase todos os intérpretes brasileiros. São dessa fase *Viva meu samba*, *Pistão de gafeira*, *Compromisso com a saudade*, todas de Billy Blanco e concebidas dentro dos moldes tradicionais. Integra a safra *Porto dos casais*, que é produção bissexta de Jaime Lewgoi Lubianca e conta as origens históricas da cidade de Porto Alegre.

Sua gravação reuniu velhos companheiros de Sylvio Caldas: os irmãos Maurici e Maurício Moura (violões) e, ao violão-tenor, Nestor Amaral (este residente nos Estados Unidos e de passagem pelo Brasil para matar a saudade dos tempos em que aqui brilhou como instrumentista e cantor).

Dom Quixote tupiniquim investindo contra os poderosos moinhos de vento da massificação musical e inflexível no gosto, o *caboclinho* teria que encontrar outras alternativas. À mingua de composições novas que o satisfizessem, passou a reinterpretar músicas consagradas no passado por outros cantores. Assim, na coletânea **Canta seresteiro** (1956) dá novas cores a *Ave-Maria*, *Fetiço da Vila*, *Casinha pequenina*, com arranjos do maestro Renato de Oliveira, que também rege a orquestra responsável pelo acompanhamento. Simultaneamente, e mesmo após a despedida oficial, voltaria a apresentar-se em casas de espetáculos, para um público restrito, cantando e contando histórias colecionadas ao longo da trajetória artística, como personagem ou como testemunha. Uma delas reveste a forma de apólogo irônico, de arquitetura própria e que pode ser assim resumido: numa das costumeiras perseguições do gato ao rato, este se esconde em orifício de parede, ciente de estar envolvido num jogo de paciência, o qual venceria quem conseguisse esperar mais. Após algum tempo, ouve um latido e, raciocinando que *onde há cão não há gato*, abandona o refúgio, sendo apanhado pelo felino. Antes de se transformar em jantar, pergunta pelo cachorro, cuja voz ouvira. Recebe a seguinte resposta do gato: “Fui eu quem imitou o latido, pois no Brasil quem não fala duas línguas está perdido(...)”.

Nos últimos anos, Sylvio Caldas encontrava-se afastado das atividades profissionais, embora esporadicamente fizesse algumas apresentações. E

sempre que surgia oportunidade, voltava a falar sobre o velho sonho de ver a música popular brasileira tradicional incluída no currículo escolar. O propósito é sadio, entretanto, como já dizia Noel Rosa, "ninguém aprende samba no colégio". Melhor será tentar assimilá-la pelo autodidatismo espontâneo, procurando-a nos sótãos onde se refugia, banida que foi dos grandes espaços pelos produtos descartáveis de fabricação em série (*).

Apontamentos para uma biografia de Francisco Alves

Ao falecer, em acidente automobilístico na Via Dutra, em 27 de setembro de 1952, o cantor Francisco Alves deixou, reavivado pelas circunstâncias trágicas de seu desaparecimento, o rastro luminoso do prestígio que o acompanhou em vida, uma legião imensa de admiradores e o maior de todos os repertórios brasileiros gravados em discos de 78 rpm. O acesso às informações sobre esse precioso legado torna-se possível graças à ação de um grupo de incansáveis pesquisadores, composto por Walter Teixeira Alves, Roberto Gambardella, Miécio Caffé e Abel Cardoso Jr. Eles lançaram a discografia do intérprete consagrado popularmente pelo cognome de o *Rei da Voz* (1).

Produto de árduo trabalho, o levantamento fonográfico realizado baseou-se na consulta direta ao acervo dos colecionadores, já que os catálogos e registros das gravadoras são incompletos, quando não indisponíveis. Foi examinado, pacientemente, disco por disco, até chegar ao resultado que apontou a existência de 983 gravações feitas num período que vai de 1920 a 1952. Chegou-se ao requinte da computação de fonogramas particulares e indicação da existência daqueles em que Francisco Alves aparece apenas como instrumentista, ao violão, junto a outro violonista- Rogério Guimarães. Há ainda a menção de acetatos, transportados mais tarde para elepês, onde o cantor interpretou, em programas de rádio, músicas que não integravam seu repertório oficial. Capítulo especial reproduz estatística elaborada sobre os discos, por gravadora e ano a ano, além da distribuição dos gêneros musicais, inclusive em percentagem.

Longe de constituir um frio registro de nomes, números e datas, de interesse apenas para estudiosos, o livro será também útil àqueles que desejam conhecer, sem maiores pretensões, a carreira do ídolo e o cenário em que viveu. Intercalados a radiografia dos discos, a monografia exhibe notas explicativas e apontamentos que representam importantes subsídios para o estudo completo sobre o cantor e que ainda está por ser escrito. Aquele que aceitar o desafio enfrentará sérios obstáculos. Figura de destaque nos meios artísticos, onde despontou antes do advento da era do rádio, existem lances na história de Francisco Alves que se perdem num passado distante. Outros estão envoltos em mitos alimentados por fãs e amigos e admitidos por ele próprio, num fenômeno natural às personalidades que querem preservar a imagem para a posteridade. Óbvio portanto a necessidade de minucioso levantamento junto a jornais e revistas da época, partituras, filmes, entrevistas, além da oitiva das gravações realizadas nas diferentes fases da trajetória profissional do intérprete, para se avaliar a evolução de seu estilo. Aí reside a dificuldade maior. Estão nas mãos de poucos colecionadores seus 78 rpm, raros deles reproduzidos em elepês póstumos. Desde que haja a cautela de se separar o trigo do joio, representa boa fonte a autobiografia, esgotada, **Minha Vida**, da qual foram tiradas três edições (1936, 1937 e 1942), a última das quais diferente na forma. Material de mais fácil disponibilidade está no livro **Parceiro da Glória** (Livraria José Olympio Editora, 1983), onde em vários capítulos o jornalista e parceiro David Nasser reproduziu a série de reportagens publicadas primitivamente na revista *O Cruzeiro* e em seguida no volume *Chico Viola* (1966). Há ainda referências esparsas em muitas outras obras, inclusive a de contemporâneos que com ele conviveram, como por exemplo o

compositor Pedro Caetano (2) e o cronista Nestor de Holanda (3).

Segundo dados biográficos conhecidos, Francisco Alves nasceu no Rio de Janeiro em 19 de agosto de 1898, filho de imigrantes portugueses - o pai, modesto dono de bar na Rua da Prainha. Desde cedo, o menino Chico demonstrou pendor para o canto, vivacidade e disposição para o trabalho. A falta de propensão para os estudos regulares alterou os planos paternos de torná-lo guarda-livros. Prevaleceu o senso prático do rapaz, que ingressou por conta própria na escola da vida e soube aproveitar as lições. Foi operário de fábricas de confecção de chapéus, engajando-se depois na Companhia Circo Spinelli e, em 1918, na Companhia João de Deus - Martins Chaves. Gravou o primeiro disco em 1920, com duas composições de Sinhô (*O Pé de Anjo* e *Fala Meu Louro*). Ingressando na Odeon, registrou, de 1924 a 1927, alguns fonogramas ainda pelo processo mecânico. Na mesma gravadora coube-lhe o pioneirismo do primeiro disco elétrico nacional, em julho de 1927. Daí para frente foi uma sucessão de gravações, apresentações radiofônicas, exhibições em teatros e cinemas, vitoriosas *tournées* pelo território nacional e no exterior. Dotado de habilidade invulgar, atuou ativamente nos círculos musicais, aliando a natural vocação catalisadora à visão comercial. Vitorioso intérprete carnavalesco, foi também pioneiro na criação do samba-exaltação, onde figura a antológica *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Deixou ainda páginas belíssimas no gênero serenata. Às críticas sobre a massificação de seu repertório, à qualidade inferior de certas composições que gravou, ao excesso de versões, talvez respondesse repetindo o conselho recebido do compositor Sinhô, quando iniciava as atividades profissionais: "Na sua carreira, moço, que acredito longa

e de sucesso, tenha sempre o máximo de respeito pelo público. Ele é quem manda. Você será sempre escravo do gosto popular, se quiser ter êxito".

(1) Editora Lebasponde - 1988. São Paulo

(2) **Meio Século de Música Popular Brasileira - O que fiz, o que vi** - Sociedade Gráfica Vida doméstica Ltda, 1984. Rio de Janeiro

(3) **Memórias do Café Nice - Subterrâneos da música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro** - Editora Conquista - 2ª edição, 1970. Rio de Janeiro

O príncipe negro da canção brasileira

São escassos os registros e fotos do compositor/poeta Cândido das Neves, que Orestes Barbosa alinhou entre os três maiores cancioneiros da música popular brasileira, ao lado de Hermes Fontes e Catulo da Paixão Cearense, conceituando-o como "poeta de vôo largo, com a alma romântica, à antiga, mas brilhante nas imagens condoreiras, que ainda têm auditório na população". Todavia se a figura e os fatos que marcaram a existência efêmera do *Índio* (apelido pelo qual era conhecido o compositor) permanecem esquecidos, o mesmo não se pode dizer do pequeno, porém excelente, repertório que deixou. Nele se incluem páginas antológicas, repetidas até hoje, como é o caso de suas duas mais famosas criações - *Noite Cheia de Estrelas* e *Última Estrofe*, que mereceram sucessivas gravações vocais e instrumentais, até mesmo de intérpretes sertanejos.

Nascido a 24 de julho de 1899, Cândido das Neves, ao contrário do que possa sugerir o nome, era negro retinto e de porte atlético, tal qual o pai, o célebre trovador e palhaço Eduardo das Neves que, no final do século passado, fez sucesso apresentando-se em circos, casas de chope, cafés cantantes e no palco instalado em bar do Passeio Público, no Rio de Janeiro, consagrando-se com a modinha *A Conquista do Ar*, que escreveu para homenagear Santos Dumont quando este contornou, num balão dirigível, a Torre Eiffel, em Paris, no ano de 1901.

Embora herdando do pai a veia poética, *Índio* não trilharia o mesmo caminho temático. Enquanto Dudu das Neves se notabilizou pela novidade de compor modinhas e lundus sobre acontecimentos da atualidade, o fi-

lho preferiria o gênero lírico, na linha ultra-romântica que caracterizou, em fins do século XIX e princípios do atual, a produção dos poetas populares e dos autores que escreveram letras musicadas pelos seresteiros procedentes das camadas sociais mais humildes.

Reunia qualidades artísticas invulgares e compunha versos e melodias, cantava e acompanhava-se ao violão, do qual tirava raros efeitos. Era, por isso, figura obrigatória nas serenatas freqüentes na época e sua casa humilde, no subúrbio de Piedade, constituía ponto de convergência de boêmios, cantores e compositores, entre eles Uriel Lourival (autor da valsa *Mimi*) e Henrique Melo Moraes (tio de Vinícius de Moraes), seus colegas na Estrada de Ferro Central do Brasil, onde exercia modesto cargo de conferente da estação.

No exercício das funções profissionais foi transferido para Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais, onde permaneceu de 1925 a 1926. Conta Gilda Abreu no livro **As Canções na Vida de Vicente Celestino** que, ao retornar ao Rio, o poeta trazia na bagagem a composição *Para Sempre Adeus*, feita em despedida à namorada, que ficara em terras mineiras. Remontam a essa fase suas mais inspiradas criações, como também as duas gravações de que participou - *Rosa Morena* e *Luar de Minha Terra* - ambas de sua autoria, lançadas por Melo Moraes e nas quais fazia a segunda voz. Na mesma época apresentar-se-ia com o companheiro no programa que Gastão Lamounier mantinha na Rádio Educadora do Brasil. Foi contudo Vicente Celestino quem imortalizou a maior parte de suas composições, entre as quais se destacam *Nênias*, *Noite Cheia de Estrelas*, *Rasguei teu Retrato*, *Dileta*, *Cinzas*, *Castelos de Areia*, *Abismo de Amor* e outras.

Constituem traço peculiar da produção artística de Cândido das Neves a difícil linha melódica e as letras extensas, concebidas quase sempre em estilo grandilo-

qüente e por vezes pretensioso. O rebuscamento da linguagem, porém, é compensado pelo colorido sonoro das imagens e pelo refinamento da inspiração. Cite-se, como exemplo: "As estrelas tão serenas/, qual dilúvio de falenas,/andam tontas ao luar". (*Noite Cheia de Estrelas*); "O rendado da neblina/mais parece uma cortina/de uma festa de noivado,/a lua é a noiva bela/recostada na janela/de um palácio constelado" (*Dileta*); "Vejo na minha ansiedade/renascer minha tristíssima saudade,/qual nova fênix no atroz calor/das próprias cinzas do amor" (*Entre Lágrimas*).

Com freqüência a lira sensual do cantor compraz-se em enaltecer amores ousados, vividos com mulheres de *seios alabastrinos* e olhos azuis, sob a cumplicidade do *albor níveo da lua*. Aliás, o deslumbramento de *Índio* pelas brancas formas e o tom narcisista de sua poesia aproximam-no, mantidas as devidas proporções, de outro poeta negro - Cruz e Souza - cujo drama da cor lhe emprestaria aos versos fulgurações de inatingíveis alvuras ("Clâmides frescas, de brancuras frias,/finíssimas dalmáticas de neve,/vestem as longas árvores sombrias surgindo a lua nebulosa e leve"). E tal qual o Príncipe Negro do Simbolismo, falecido um ano antes de seu nascimento, o estro de Cândido das Neves deixou-se envolver por místico pendor, resultante, em ambos, muito mais da transmutação poética de vago impulso religioso que propriamente de fé cristã. São comuns em seus versos as comparações do sofrimento do poeta com a paixão de Cristo, como em *Entre lágrimas* ("Eu sou mais infeliz, mais doloroso é meu carpir, meu calvário é mais alto, estou exausto de subir").

A exemplo da obra dos literatos românticos que lhe serviu de modelo, a natureza, o amor, a saudade, a tristeza mórbida estão presentes nas composições de *Índio*, como também a faceta de inspiração sertaneja encontrada em *Cabocla Serrana*, *Rancho Abandonado* e

Jura de Cabocla, que, gravada por Benício Barbosa, em 1932, permanece praticamente inédita e cujo estribilho proclama: "Companheira é a viola que acompanha o que eu quisé, viola não é como a gente, que crê em jura de muié".

A partir de 1932, Cândido das Neves foi-se afastando das serenatas, em razão de um resfriado que lhe atingira a garganta, deixando-o quase mudo. Na verdade, tratava-se de tuberculose galopante na laringe, que o matou a 13 de novembro de 1934, aos 35 anos. Alguns meses após, começaria a imortalidade do menestrel, quando Orlando Silva, em interpretações personalíssimas, apropriadas aos temas sentimentais das canções, consagraria suas composições *Última Estrofe*, *Lágrimas*, *Apoteose do Amor* e *Página de Dor*. Décadas depois seria a vez de Paulo Tapajós reinterpretar alguns dos números que Vicente Celestino gravara nos anos 20 e 30, numa nítida demonstração da atualidade permanente da mensagem romântica de *Índio*. Cumpria-se assim o desejo de Eduardo das Neves, que escreveu para o filho, ainda menino, uma modinha contendo esta quadra expressiva: "Negai-lhe toda a riqueza/de que a vida está repleta,/mas em toda essa pobreza,/dai-lhe a coroa de poeta".

A contribuição do poeta Orestes Barbosa à MPB

Lançada em 1937, a música *Chão de estrelas* permanece viva no conhecimento do povo, que a considera, quase por unanimidade, uma das mais belas do repertório romântico. A longevidade e fama da composição, em razão direta da letra, bastariam para consagrar Orestes Barbosa que, em meados dos anos 30, entregou os versos para Sylvio Caldas musicar. Não foi porém a única contribuição antológica do autor para a música popular brasileira. Completam seu legado cerca de 200 outras inspiradas poesias-canção, até hoje atuais pelo primor da concepção e romantismo da mensagem. Deixou ainda Orestes Barbosa livros de poemas, de crônicas e uma passagem marcante pelo jornalismo carioca, onde militou em quase todos os periódicos.

Nascido em 7 de maio de 1893, no bairro de Aldeia Campista, Rio de Janeiro, o poeta-jornalista teve a infância amargada pela pobreza, que o transformou, desde cedo, em menino de rua. Consta que aprendeu a ler decifrando letreiros de bondes e manchetes de jornal, só ingressando em escola aos 12 anos de idade. A vivência e identificação com as classes humildes por certo influíram na formação de seu caráter, sensibilizando-o para o sofrimento humano, que soube muito bem traduzir em versos e inflamados artigos de imprensa.

Ainda adolescente ingressou no *Diário de Notícias*, levado por Rui Barbosa. Iniciou como revisor, passando em seguida a repórter. Já por essa época compusera as poesias que, alguns anos após, reuniu no livro **Penumbra sagrada** (1917), as quais Nilo Bruzzi considerou como feitas de renda, de tão finas e suaves.

Publicou, em 1921, nova coletânea - **Água marinha** - com prefácio de Medeiros e Albuquerque. A revisão posterior dos dois volumes de versos evidenciou a alguns críticos traços de meias-tintas e linguagem despojada, característicos da tendência denominada Penumbrismo, que antecedeu a revolução literária brasileira eclodida na Semana de 22.

A estréia de Orestes Barbosa na música se deu em 1930, quando fez *Bangalô*, com Oswaldo Santiago. A partir daí foi uma sucessão de composições, em parcerias com melodistas famosos como Wilson Baptista, Nonô, Ataulfo Alves, Custódio Mesquita. Com os cantores Francisco Alves e, principalmente, Sylvio Caldas, concebeu as mais autênticas páginas de serenata. Cabe-lhe, sem dúvida, o mérito da renovação do gênero, cuja temática modernizou pela introdução de elementos novos como arranha-céu, abajur, apartamento, telefone, elevador, além de imagens de rara originalidade. Cite-se, por exemplo : "lábios de doçuras, que são tâmaras maduras da flora do coração"; "repuxo a interrogar para o azul"; "estrelas lágrimas douradas no lenço azul do céu" e, em destaque, "tu pisavas nos astros distraída", apontado pelo poeta Manoel Bandeira como o verso mais bonito de nossa língua. Uma análise, ainda que superficial, das suas poesias-canção indica a presença constante da mulher. Ela aparece, ora explícita como Olga (*vulto de pássaro cansado*), Abigail (*escultura sem pintura*), Rosalina (*mariposa da favela*), Maria Lúcia (*poema feito com a rima única: o amor*), ora oculta e venerada em segredo. É freqüente a preocupação do poeta em escondê-la aos olhos das pessoas, como traduzem as frases: "o nome dela eu não digo"; "quase que eu disse agora o nome dessa mulher"; "minha boca o seu nome não revela". Conforme confessa em matéria estampada na revista *A Cigarra*, David Nasser buscou

descobrir a musa musical do poeta, recorrendo ao amigo e parceiro comum Francisco Alves na tentativa de identificá-la. Não conseguiu, porém. Embora a maioria daqueles que conviveram com Orestes Barbosa imaginasse a existência de um amor impossível que lhe alimentasse a inspiração, nenhum logrou conhecer aquela a quem, indiretamente, tanto ficou a dever à música popular brasileira. Se é que ela existiu, ou não se tratou apenas de mera visão como a da *Mulher que ficou na taça*.

A lua também vagueia com intensidade pelos poemas musicais do autor, revestindo imagens como: "irmã das dores", "cisne branco", "magnólia do céu", "professora da saudade", "clichê dourado impresso em papel azul". A ânsia do poeta em alcançá-la satisfaz-se afinal, ao captar seus raios para transformá-los em estrelas com as quais salpica o chão de humilde barraco do morro do Salgueiro.

Na redação dos jornais, em intervalos do trabalho, nas mesas do famoso Café Nice ou da Leitaria Nevada, que freqüentava com assiduidade, Orestes Barbosa escreveu a maior parte de seus versos musicais. À sua volta, estavam sempre outros compositores, jovens jornalistas, admiradores anônimos, todos sedentos de suas palavras e erudição autodidata. As noitadas de boêmia terminavam em passeio sem rumo certo, podendo conduzir a um banco da Praça Floriano, ou à amurada da praia, junto à Praça Paris. Da convivência com platéia heterogênea, também como ouvinte de prodigiosa memória, o autor deve ter reunido a matéria-prima utilizada na elaboração do livro **Samba** (1933), no qual, em blocos de texto enxuto, fixou a evolução do samba urbano. No mesmo estilo telegráfico redigiu as crônicas-reportagem que compõem **Na prisão** (1922), obra escrita na cadeia, onde foi parar várias vezes, em razão das suas ousadias de jornalista.

Aliás, o talento de Orestes Barbosa extravasou por dois pólos opostos. Num deles, o homem de imprensa agressivo e mordaz, “que gosta da ação violenta, da atividade, da energia”, como registrou Medeiros e Albuquerque. No outro, o poeta sensível que conseguiu assimilar o lirismo das ruas e a alma do povo, para produzir, em nível individual, versos com feição de arte coletiva. Daí com certeza o motivo da aceitação de sua poesia tanto por intelectuais como pela grande massa popular.

As duas letras de *Carinhoso*

Há várias décadas, o então jovem cantor Orlando Silva, em plena escalada de sua carreira de ídolo de massa, levou ao disco a composição *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro. Desde a tarde de 28 de maio de 1937, quando o registro foi realizado, a canção se transformou num sucesso duradouro, que permanece nos dias atuais como um clássico da música popular brasileira. Mereceu um sem número de gravações, inclusive a de Dalva de Oliveira, feita na Europa nos anos 50, e mais tarde a de Elis Regina.

Ao contrário do que se possa pensar, a composição não nasceu vitoriosa. Ela já existia muito antes de receber a letra e evoluiu marcada por lances curiosos. Pixinguinha concebeu a melodia, pelo que consta, em 1917, e a deixaria engavetada durante mais de 10 anos, por considerar a obra muito *jazzificada*, distoante de sua linha de criação. Teve também dificuldades quanto à classificação, indispensável na época, já que *Carinhoso* lembrava um choro, mas não apresentava todas as características convencionais do gênero, até porque lhe faltava uma terceira parte.

Em 1928, talvez forçado por obrigação de seu contrato com a gravadora, o autor decidiu registrá-la em disco, através da sua Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. Nos anos seguintes, a composição mereceria mais duas gravações instrumentais: a da Orquestra Victor Brasileira e a do bandolinista Luperce Miranda, lançadas respectivamente em novembro de 1929 e junho de 1934, ambas sob o título errado de *Carinhos*.

Encarada assim como apenas mais uma música de seu extenso repertório, Pixinguinha passou a executar *Carinhoso* nas apresentações que fazia, principalmente em casas noturnas cariocas. Foi aí que João de Barro entrou em cena, compelido por um evento circunstancial.

Naquele ano de 1937, promoveu-se, no Rio de Janeiro, um espetáculo beneficente, no qual os artistas participantes teriam que desempenhar atividades diferentes das que exerciam habitualmente. A atriz Heloisa Helena recebeu a incumbência de cantar e, como não possuísse repertório, solicitou ao amigo João de Barro que colocasse letra em uma música que sempre ouvia Pixinguinha tocar num cabaré do boêmio bairro da Lapa.

Em depoimentos posteriores, Orlando Silva, que gravou a composição meses após a primeira apresentação, contestou: a letra *Carinhoso* teria nascido por encomenda sua. E justificou com a frágil alegação de que se o poema fosse concebido para ser interpretado por uma mulher, receberia o nome de *Carinhosa*. Mais curioso e ignorado é o fato de que a música de Pixinguinha recebeu, na época, versos de outro compositor: Pedro Caetano. Mantida em absoluto segredo durante muitos anos, a face oculta de *Carinhoso* só seria revelada em 1984, quando seu autor publicou o livro **Meio Século de Música Popular Brasileira – O que Fiz, o que Vi**.

A sugestão do título e a linha melódica marcante serão talvez a razão pela qual duas composições feitas à distância, sem que seus autores se comunicassem entre si, tenham pontos comuns e expressões equivalentes, como poderá se verificar pelo simples confronto. Na parte final, por exemplo, o apelo à amada (*Vem, vem, vem, vem*) é idêntico e, enquanto um sugere beijos (*Vem sentir o calor dos lábios meus/ À procura dos teus*), o outro se compraz na troca de olhares apaixonados (*Traz ao fosco brilhar/ Dos olhos meus/ A carícia dos teus*), duas formas de demonstrar carinho, de ser carinhoso, enfim. Choro, samba, choro-estilizado, samba-canção, ou samba-choro, pouco importa a controvérsia do gênero, Carinhoso venceu o tempo e o espaço, curtida por jovens e coroas. Para os que não sabem de cor, reproduzimos a letra de João de Barro.

*Meu coração
Não sei por que
Bate feliz
Quando te vê
E os meus olhos
Ficam sorrindo
E pelas ruas
Vão te seguindo
Mas mesmo assim
Foges de mim
Ai se tu soubesses
Como eu sou tão carinhoso
E muito, muito, que te quero
E como é sincero meu amor
Eu sei que tu não
Fugirias mais de mim
Vem, vem, vem,
Vem sentir o calor dos lábios meus
À procura dos teus
Vem matar esta paixão
Que me devora o coração
E só assim então
Serei feliz
Bem feliz*

E, para os curiosos, a de Pedro Caetano, que poderá ser cantada como variação.

*Na mansidão
Do teu olhar
Meu coração
Viu passear
Uma feliz
E meiga bonança
Quis alcançar
Sentiu esperança*

*Mas viu fugir
Sem lhe sorrir
Preso à sensação
Daquele quadro que a ilusão
Descortinou tão docemente
Bate cegamente a suspirar
Por uma luz
Que mal surgiu viu-se apagar
Vem, vem, vem, vem
Traz ao fosco brilhar
Dos olhos meus
A carícia dos teus
Vem sentir o quanto é bom
E carinhoso, vem afagar
Este coração
Que a solidão quer matar*

Literatura

O escravo negro do romance branco

Quase inexitem nas letras brasileiras referências ao cativo, durante a maior parte do período em que a escravidão prosperou. A precariedade explica-se pela incipiência da literatura de então, sobremaneira na prosa, que só viria a tomar corpo a partir do Romantismo. De maneira geral, entretanto, o escravo aparece nas páginas dos prosadores românticos como mero integrante semovente do cenário onde se desenrola a narrativa. Quando muito é alçado à condição de semi-personagem, insignificante e confundível como os objetos de servir ao senhor. Dois romances da época contemplam a temática por ângulo mais amplo.

Publicado em 1871, **A Mocidade de Trajano**, do Visconde de Taunay, ficou quase desconhecido por um século, só vindo a ser reeditado em 1984, pela Academia Paulista de Letras. A fabulação do drama gira em torno das desventuras da personagem central, Trajano. Educado com requinte na Europa, ele sofre, na volta, o impacto do contraste entre suas idéias liberais e a mentalidade preconceituosa da sociedade rural escravocrata em que passou a viver. O temor reverencial ao pai - próspero cafeicultor na região de Campinas - impediu-o de impor suas próprias convicções. E sempre hesitante entre o dever e a razão, deixou-se enlear na rede de intrigas armada pela madrasta de má índole, vindo a falecer prematuramente como voluntário na guerra do Paraguai. O livro inova ao trazer a paisagem dos cafezais para a ficção, detendo-se na descrição dos quadros comuns à atividade agrícola e das agruras do negro no cativo. Não faltam, pois, cenas de revolta contra maus-tratos de feitores, vinganças bárbaras e crendices em feitiçarias de pretos velhos. De permeio ao enredo, ressalta o espírito abolicionista do autor, ao referir-se, por exemplo, à postura de certa personagem em relação aos

escravos: "Supunha-os felizes pelo fato único de terem saúde robusta e senhores humanos, pois nunca pensara nas aspirações que essas criaturas pudessem ter pela liberdade, colocando-se acima do boi de arado ou do cavalo de tiro".

Outro romance - **A Escrava Isaura** - notabilizou Bernardo Guimarães, seu autor. Trata-se, sem dúvida, de um dos dramas mais populares entre nós, transformado em peças para apresentações nos palcos de circo e, mais recentemente, em novela de televisão, que o projetou em nível internacional. O diligente bibliófilo Israel Souza Lima catalogou mais de 60 edições brasileiras do livro, desde a primeira publicação em 1875. A somatória de todas elas, porém, talvez não ultrapasse a tiragem inicial de 300 mil exemplares com que foi lançado na China em 1984. Um sobrinho-neto do escritor - Armelim Guimarães, que vive em Itajubá - publicou interessante estudo intitulado **E Assim Nasceu a Escrava Isaura** (1), o qual passou quase despercebido face à pouca divulgação. Nele, faz curiosas revelações sobre a personalidade do tio-avô e a respeito de sua obra principal. O fato gerador de *A Escrava Isaura*, segundo Armelim, teria sido uma cena presenciada por Bernardo Guimarães e comum à época. Ele viajava, a cavalo, por estrada do interior mineiro, com destino a Queluz. Surpreendido pela aproximação da noite, que se prenunciava fria, deliberou pedir pousada em uma fazenda das imediações. Mas desistiu do intento diante do quadro tétrico que testemunhou: no lusco-fusco do entardecer, feitor robusto açoitava, com requintes de perversidade, um preto velho amarrado a esteio do curral, enquanto uma mucama, de olhos cravados no chão e pulsos atados, aguardava resignadamente sua vez. A comoção fez com que o escritor interrompesse a viagem e retornasse ao lar, disposto a extravasar o sentimento de repulsa que o envolvera. No caminho, optou, ao invés da efemeridade de uma série de artigos para a imprensa, por romance duradouro que pudesse ser "lido em voz alta

pela ilustrada sinhazinha ou nhanhã(...) à curiosa assistên-
cia de analfabetos, os escravos, as mucamas, os mulan-
deiros, o capitão-do-mato, o feitor(...)". Conhecedor da psi-
cologia das massas, disfarçaria o propósito abolicionista,
revestindo-o com o estofado de estória sentimental. A figura
central seria uma cativa, porém branca, visto que escrava
negra não comoveria a ninguém. Já com o plano delinea-
do, Bernardo Guimarães chegaria em casa pela madrugada e,
sem se dar o trabalho de desarrear o cavalo e desatar
as esporas, se lançaria de ímpetos à obra, só a interrom-
pendo ao anoitecer do dia seguinte. Outro fato curioso re-
velado é que, como faltasse papel na ocasião, *A Escrava*
Isaura teria sido escrita, em boa parte, no verso de velhas
cartas e outros documentos encontrados às pressas e que
contivessem pelo menos um lado em branco. Originais as-
sim originais causariam espanto a autores de hoje, que
contam com o recurso do computador para compor e ho-
mogeneizar os textos. Provavelmente, a versão que ora se
reproduz fora confidenciada pelo escritor a familiares, que
a transmitiram à geração seguinte, chegando afinal ao co-
nhecimento de Armelino Guimarães. A revelação inusitada
do contexto inspirador e alegoria de concepção do roman-
ce só confirma o ideal abolicionista que emerge da fala de
personagens e já demonstrado por Bernardo Guimarães,
de forma direta, nos versos que compôs, em 1871, para
saudar a promulgação da Lei do Ventre Livre.

Volume mais expressivo de ficção baseada na escrava-
tura foi produzido no período da pós-abolição. O vigor cria-
tivo recomenda a leitura de alguns de seus exemplares,
concebidos sob o predomínio da imaginação e em alicerces
recompostos a distância.

Dentre a farta literatura de Coelho Netto - mais de 100 tí-
tulos - **Rei Negro** (1914) constitui um de seus poucos livros
reeditados nos dias atuais. O drama desenvolve-se numa
propriedade rural fluminense e tem como figura principal o
negro Macambira, nascido da estirpe de reis africanos no

exílio do cativo. Escravo de confiança do fazendeiro Manoel Gandra, ele se casou, por instância deste, com uma mucama, quase branca, concebida das relações de uma mulata com engenheiro alemão. Poucos dias antes do casamento, a noiva foi estuprada pelo frascário filho do senhor. O medo e a vergonha fizeram com que ocultasse o fato. Angustiada pela dúvida ao sentir-se grávida, veio a falecer em seguida ao parto, quando o marido se encontrava ausente, a serviço na Corte. Com o nascimento da criança, descobriu-se a ignomínia. Abatido pela desonra e objeto de chacota dos companheiros, Macambira refugiou-se nos matos e acabou por assassinar o sinhô-moço a golpes de faca numa emboscada. Com **Rei Negro**, a que deu o subtítulo de *romance bárbaro*, Coelho Netto fixa cenas de ação e reação violentas, geradas pelo tratamento desumano ao escravo e recolhidas da tradição popular. O livro inova nos diálogos ao reproduzir a fala truncada do negro. Na obra dos autores românticos, o escravo inculto se expressa na mesma linguagem do branco.

Alguma consistência histórica reveste **A Marcha**, de Afonso Schmidt, publicado em 1941, que se fundamenta no fato real do êxodo generalizado de escravos de fazendas localizadas na região de Capivari, rumo ao quilombo do Jabaquara, na baixada santista. A idéia do romance nasceu da leitura de artigo divulgado por Bueno de Andrade no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado *A abolição em São Paulo - depoimento de uma testemunha*, segundo confessou o autor. Para sua elaboração ele recorreu também a outras fontes de consulta, inclusive depoimentos de pessoas contemporâneas ao episódio. A narrativa foi montada ao redor de fantasia verossímil retratando a atuação de casal de namorados nos movimentos abolicionistas que marcaram São Paulo. Na trama bem urdida, personagens fictícias convivem com figuras reais, como Antonio Bento, Veiga Cabral, Hipólito da Silva e até o ator Xisto Bahia, colocado em cena na taberna *O Corvo*. Hábil re-

construtor de ambientes, Schmidt evoca a paisagem e o clima social do fim do século passado, principalmente na capital paulista: tálburis rodando por ruas mal iluminadas, casario vetusto, tipos populares como Matraca e Calunga. E sobretudo a ação ousada dos inconfidentes da abolição, representados pelo caifaz, denominação dada às pessoas que, agindo em grupo organizado, lutavam na clandestinidade pela liberdade do negro.

A atividade servil perpassa ainda pelos romances históricos compostos por Agripa Vasconcelos e ambientados na Minas Gerais dos ciclos agropecuário, do ouro e dos diamantes. Dentre eles se destaca **Chico Rei**, de elevada fatura, que inclui o emprego de expressões afro-mineiras e modismos da época. Rico em pormenores, o livro oferece uma foto de corpo inteiro do personagem-título, monarca destronado do reino do Congo e reduzido à condição de escravo do major Augusto Góis, que o destinou aos labores da mineração em Vila Rica. Trabalhando com dedicação e disciplina, conseguiu, ao cabo de cinco anos, obter alforria às próprias expensas. Ato contínuo, adquiriu do ex-senhor, a crédito, a mina de ouro que se supunha esgotada e da qual extraiu a liberdade do filho e de toda sua tribo também escravizada. Mercê da liderança exercida junto aos de sua raça, foi coroado Rei dos Homens de Cor das Gerais, com o favorecimento do capitão-geral Conde de Bobadela. Interessava a Portugal prestigiar quem, pelo poder de persuasão, coibira os perigosos e freqüentes levantes de cativos, forros, criolos e mulatos.

A vida lendária de Chica da Silva, também soberana, porém no reino da sedução, foi romanceada por Viriato Correia (**Chica da Silva e Outras Histórias**), Agripa Vasconcelos (**Chica que Manda**) e João Felício dos Santos (**Xica da Siva**). Oscilando entre glórias e revezes decorrentes de seus próprios caprichos, a escrava escravizadora apareceu nas telas de cinema revivida pela magnífica interpretação de Zezé Mota, num filme que evoca a opulência do dia-

mante nas Alterosas. A partir dos anos 40, a literatura da escravidão ganharia a adesão da mulher, coincidindo com a fase em que esta principiava a desprender-se do lar para o exercício de atividades até então reservadas ao homem. Merecem destaque alguns desses romances: **Pedras Altas** (Emi Bulhões Carvalho Fonseca), **Sinhá Moça** (Maria Dezonne Pacheco Fernandes), **Mestiça** (Gilda Abreu) e **Luz e Sombra** (Maria José Dupré). Os três primeiros possuem o traço comum de aliar o drama do escravo à representação feminina, colocando num único contexto o duplo ideal da emancipação. Configuram assim, num primeiro plano, embriões literários velados da luta contra o machismo, que assumiria, nas décadas seguintes, proporções de campanha organizada, sob a denominação de *movimento feminista*. Pelo conteúdo da inspiração histórica, parecem objetivar ainda a redenção póstuma da matrona ancestral relativamente à epopéia da libertação do negro. Segundo observou Maria de Lourdes Teixeira em interessante ensaio inserido no livro **Pássaro Tempo** (1968), a história registra raras exceções de mulheres abolicionistas, referindo-se apenas aos casos das pernambucanas Leonor Porto e Olegarinho Mariano, afora a atriz Eugênia Câmara, a cantora Luiza Regadas, a poetisa Narcisa Amália e a compositora/maestrina Chiquinha Gonzaga. Entretanto, pesquisas desenvolvidas por estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, conforme notícia do *Jornal da Tarde* (2), teriam descoberto, em Recife e Olinda, periódicos femininos publicados entre 1830/1930 e que contemplariam o tema. A conclusão do trabalho talvez venha a revelar participação bem mais significativa que a considerada nos estudos sobre a época (3).

Vertido para cinema (1953) e televisão (1986), **Sinhá Moça** alcançou repercussão superior à de **Mestiça**, que também se popularizou por força de apresentações em palcos de circo e oferece enredo mais consistente. Como criação literária, porém, situa-se no nível de constru-

ção linear de tom romântico e diálogos alambicados. Faltam-lhe a densidade dramática e o vigor descritivo encontrado em **Pedras Altas**, de arquitetura mais elevada e contendo pormenores sobre a faina dos escravos no eito, festejos, danças tradicionais e aspectos característicos da sociedade rural.

Em **Luz e Sombra**, Maria José Dupré recompõe o cotidiano de uma típica família aristocrata paulistana no final do século passado. A narrativa é conduzida por personagem secundária, à guisa de memórias, e guarda proporções de realidade, embora imaginária. Registrando acontecimentos históricos como a abolição da escravatura e a proclamação da república, o colorido painel capta flagrantes dos costumes da época, reproduzindo cenas domésticas urbanas, hábitos sociais e, sobretudo, a repressão à mulher. Não há, na obra, vínculo direto entre a libertação do cativo e a emancipação feminina. Entretanto, o comportamento da figura central revela certo sentido de rebeldia em relação ao jugo paterno e à submissão ao marido. Por conveniência de família, mas influenciado de alguma forma na contratação de seu casamento, Maria Leticia desposou um primo, que como ela descendia de rica linhagem de senhores rurais, proprietários de 20 fazendas e escravaria numerosa. Altiva, reagiu com as armas disponíveis às infidelidades conjugais do marido e foi conduzida ao banco dos réus, pela morte de escrava que mandara castigar, sendo julgada inocente. O episódio reflete perfeita sintonia entre ficção e realidade. No livro **Da Palmatória ao Patíbulo** (1971), José Alípio Goulart aborda o tema com profundidade, registrando no capítulo *As sinhas e os castigos* alguns casos verídicos semelhantes. Entre eles, o constante do relatório de 7 de maio de 1874, onde o chefe de polícia da Corte denuncia o falecimento da crioula Domingas em decorrência de sevícias que lhe foram impostas por Emerenciana Rosa Mariz. Pronunciada como incurso no artigo 193 do Código Criminal, a auto-

ra do crime foi absolvida pelo tribunal do júri.

Na ambigüidade da mensagem que o título sugere, **Luz e Sombra** exhibe imagem de uma "época de maridos tiranos, de mulheres pálidas como camélia, de vestidos que se arrastam rumorosos, de cinturas finas, de gemidos de negro castigados, de casas fechadas como conventos, de olhares ansiosos através das rótulas, de lágrimas em faces maceradas nas noites quietas".

Garimpo de múltiplos filões, a escravidão inspirou, e continuará inspirando, tantas outras obras literárias, com o componente épico extraído dos sofrimentos e anseios da raça negra. Serão sempre estórias, porquanto até mesmo sua história verdadeira também resultou incompleta, escrita que foi com base na documentação fragmentada que resistiu à ordem de incineração decretada por Rui Barbosa, em 1890, "(...)considerando que a República está obrigada a destruir esses vestígios por honra da pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira(...)".

Um pioneiro da literatura ecológica

Usuais na linguagem moderna, as expressões equilíbrio ecológico, preservação do verde, combate à poluição e outras variantes, constituem versões atualizadas para exteriorizar o antigo sentimento de defesa que se originou das agressões impostas pelo homem à natureza, desde os tempos imemoriais. Como é sabido, o problema entre nós remonta à época do descobrimento, em que se registraram as primeiras devastações perpetradas por corsários nas matas da nova possessão portuguesa, pela extração de sucessivos carregamentos de pau-brasil. A febre do lucro fácil trazida por aventureiros incorporou o imediatismo aos hábitos dos moradores da então colônia, intensificando práticas predatórias que persistem, ampliadas, nos dias atuais. Em reação, são freqüentes nos noticiários da imprensa as denúncias de ataques criminosos à fauna e à flora, os protestos em face da impunidade dos que contaminam os rios e lagos.

Multiplicam-se, nas grandes cidades, as floriculturas e lojas similares, como resposta comercial de municiamento às iniciativas individuais de devolver à paisagem urbana um pouco de colorido vegetal que lhe foi subtraído. Dentro da tendência de ocupar com plantas os mínimos espaços residenciais, as soluções bizarras ou improvisadas refletem a consciência da necessidade de reconstituição do meio ambiente, traduzida também por campanhas oficiais e ação de artistas.

A atualidade do tema traz à baila a obra do eminente educador Tales de Andrade. Durante muitos anos, ele se preocupou em "incutir no espírito infantil o amor ao lar, à natureza, às árvores, às flores, aos

pássaros, a todas as coisas úteis e belas da vida". E o fez principalmente através de estórias maravilhosas, escritas em estilo simples e com elevado conteúdo moral. Poucos se recordam talvez dos livrinhos que compuseram a coleção *Encanto e Verdade*, editada pela Companhia Melhoramentos a partir dos anos 20. Muitas e muitas crianças porém se deliciaram com as páginas admiráveis de **A filha da floresta**, **Bem-te-vi feiticeiro**, **Caminho do céu**, assimilando os valiosos ensinamentos transmitidos pelo veículo da leitura. Particularmente marcante seria **El rei don sapo**, que trata de caso típico de desequilíbrio ecológico. Quem o provocou foi o estilingue de um garoto travesso, que declarou guerra aos pássaros e batráquios do pequeno sítio onde residia. Por força da perseguição, os indefesos animais decidiram em assembléia abandonar o local que, desprotegido, ficou entregue à devastação dos insetos e em pouco tempo se transformou num deserto.

Foi todavia **Saudade** a contribuição mais decisiva de Tales de Andrade, pioneiro da literatura infantil brasileira e que Monteiro Lobato considerou o pai espiritual da *Menina do nariz arrebitado*. Publicado pela primeira vez em 1919, o livro teve seus 1.500 exemplares esgotados rapidamente. As duas edições seguintes foram tiradas pelo *Jornal de Piracicaba* e, a partir de 1927, a obra passou a ser divulgada através da Companhia Editora Nacional, atingindo, até 1981, 65 edições, num total de 302 milheiros. Aprovada pelas Diretorias de Instrução Pública dos Estados de São Paulo e Paraná, esteve presente às salas de aula durante muitas décadas, quer como compêndio oficial, quer como leitura complementar, em razão do que foi cognominada de *Cuore* brasileiro.

Referindo-se ao livro, destaca A. de Sampaio Dória, que o autor "tem a intuição exata da psicologia in-

fantil; sabe ser criança entre as crianças, aliando a um assunto próprio uma linguagem sóbria e expressiva". Outros ingredientes, entretanto, entraram na composição de **Saudade**. Escrito numa época de grande êxodo rural, constitui apologia à vida simples do campo, à fixação do homem à terra e, ao mesmo tempo, mensagem de chamamento àqueles que dela se afastaram iludidos pelos acenos dos centros urbanos. Correspondeu, por certo, às concepções naturalistas de Tales de Andrade, mas veio ao encontro de tendências governamentais, sem dúvida.

O enredo do livro é simples e linear, pelas próprias finalidades. Narra, à guisa de autobiografia, as memórias de um menino e de suas relações com o meio agrícola. Quando ele era ainda muito criança, a família se desfez da fazenda que possuía, transferindo-se para a cidade. As privações provocadas pela inadaptabilidade ao novo ambiente implicaram a decisão do pai em retornar às origens. Com os poucos recursos que restaram adquiriu a prazo uma gleba de 38 alqueires, cobertos de mata, passando à formação das lavouras. Agindo de maneira racional e previdente, preservou a maior parte da reserva natural encontrada. À sugestão de desmatar a área toda, assim reagiu: "(...)Deus nos livre. Isso era estragar o sítio. Sítio sem mata não vale quase nada. Fica feio, as terras secam, as fontes desaparecem(...)". Por falar nisso. Sabe? Descobrimos uma abundante fonte de água cristalina, saborosa e que pode ser canalizada facilmente, até a porta da nossa futura habitação".

Ensinos como esse perpassam com frequência pelas páginas de **Saudade**. Com muita habilidade, o autor encaixou no enredo da estória revelações sobre processos para o cultivo do solo, noções a respeito da apicultura e criação organizada de aves, induzindo à leitura de publicações especializadas, co-

mo a revista *Chácaras e Quintais*, que por várias décadas, constituiu veículo seguro de orientação ao agricultor. Não esqueceu porém de mesclar às recomendações teóricas conhecimentos práticos consagrados pelo uso ("As rosas plantadas pelo dia de São João pegam mesmo, quer queiram, quer não").

A maior preocupação de Tales de Andrade estava voltada para o aproveitamento sistemático dos recursos fundiários do País, pregando a formação de técnicos que levassem ao homem do campo o adequado suporte à realização de trabalho produtivo e dignificante. Tanto que o personagem central do livro decide-se, ao final, a estudar na Escola Agrícola Luiz de Queiroz, em Piracicaba, único estabelecimento do gênero no País àquela época.

Contribuiu, sem dúvida, para as concepções do autor o longo contato mantido com as populações rurais na função de professor de roça, iniciada em 1912, numa modesta escola de beira de estrada, no distrito de Banharão, município de Jaú. Em seguida lecionou em Porto Ferreira e outras cidades do interior paulista, ocupando também os cargos de inspetor e assistente técnico de ensino. Posteriormente assumiu a diretoria-geral do Departamento de Educação, no qual permaneceu até 1955, quando se aposentou. A experiência desse convívio direto transparece com perfeição em **Saudade**, pela reprodução fiel de tipos e descrições envolventes da realidade campestre. Uma forte dose de pragmatismo romântico acompanha as cenas comuns, demonstrando o objetivo constante de extrair lições inesquecíveis dos acontecimentos mais banais. Como destaca a moção aprovada pelo Senado Federal, em sessão de 29 de novembro de 1959, quando se comemorou o quarto décênio do aparecimento do livro "a Escolinha Rural descrita por Tales de Andrade é como um santuário

dominado pelo espírito da pátria". A professora, por exemplo, não se cinge apenas a ministrar disciplinas escolares, assumindo também as funções de conselheira da comunidade, por conhecer-lhe os problemas. Da mesma forma, o *fac-totum* caipira Nho Lau vale-se de suas aptidões de exímio contador de histórias para transmitir ensinamentos às crianças.

Dignos de registro são os folguedos infantis, perfeitamente compatíveis com os padrões da época e com os poucos recursos disponíveis. Assim se refere o personagem principal aos seus brinquedos: "(...) Eram feitos por mim mesmo. Eu arranjava flautinhas com canudos de folhas de mamoeiro, arranjava bодоques, bonequinhos que giravam num barbante esticado, espingardinhas, papagaios, papa-ventos(...)" E mais adiante: "O Honório já é grandinho, de uns 12 anos, era o aluno mais habilidoso entre nós. Sempre surgia com alguma novidade. Com caixas de fósforo, armava rodinhas que, tocadas a água, movimentavam todo um mecanismo de carretéis vazios." Falecido em 1977, não alcançaria Tales de Andrade a plenitude da técnica eletrônica no âmbito das diversões, perante a qual os brinquedos ingênuos desenvolvidos por seus personagens serão considerados pré-históricos. Permanecem entretanto atuais muitos dos conceitos que difundiu, como a criação de clubes de horticultura - embriões das modernas hortas comunitárias - , o incentivo à agricultura e, sobretudo, a preservação da natureza e da identidade cultural brasileira.

Gastão Cruls: entre a ficção e a realidade

Médico e botânico, Gastão Cruls foi sobretudo um homem de letras, dedicando-se com muito mais vigor à criação artística que à atividade científica. Exatamente ao contrário do que aconteceu com Pedro Nava que, durante o prolongado exercício da Medicina, teve apenas namoros sem compromissos com as musas, dos quais resultaram versos bissextos. Seriam entretanto literários os elos que os uniram e, no estreito convívio dos dois, os temas médicos por certo não predominaram. O saudoso memorialista evoca esse relacionamento nas páginas de **Galo-das-trevas**: "À minha frente Gastão Cruls senta-se na cadeira de braços, palhinha antiga no assento e no encosto de medalhão. Perto da lâmpada, à sua esquerda - e que não projeta mais sua sombra. Cruza suas longas pernas, ora à direita em cima, ora à esquerda. Cigarro depois de cigarro na sua piteira de marfim rachada num tombo, restaurada por anel de prata, novamente servindo e toda quilotada do pardo precioso da nicotina do fumo fumado e refumado."(...) Ouço longinquamente sua voz. A velha voz que consigo realizar perfeitamente nas suas inflexões e sonoridades que me restituem nossas longas conversas da Ladeira da Glória, da Rua das Laranjeiras, da casa de Rodrigo no 181 de Bulhões de Carvalho, de sua casa de Amado Nervo, ao Alto da Boa Vista, com seu jardim cheio de plantas tropicais e de bastões-do-imperador florescendo, com a varanda aberta às borboletas e a bicharda noturna, varanda propícia às conversas, onde vinham sentar-se e falar aos sábados Miguel Osório, Gilberto Amado, Américo Facó, Manlio Giudice, Ór-

ris Soares, Lúcia Miguel Pereira, Otávio Tarquínio, mestre Gilberto Freyre".

Nascido no Rio de Janeiro a 4 de maio de 1888, o escritor herdaria ao pai o pendor científico-literário, pois o astrônomo belga Luiz Cruls, paralelamente às funções de diretor do antigo Observatório Astronômico do Morro do Castelo, escreveu o livro **Planalto Central do Brasil**, que encerra interessante estudo sobre as características da região que mais tarde viria a abrigar a Capital Federal. Foi somente alguns anos após à conclusão do curso de Medicina (1910) que Gastão Cruls, passou a divulgar seus primeiros contos, sob o pseudônimo de Sérgio Espinola, na *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato. A junção dessas estórias curtas com outras ainda não publicadas deu origem ao seu volume de estréia - **Coivara** - editado em 1920, o qual, bem como o segundo, **Ao embalo da rede** (1923), também de contos, constituiu, para alguns críticos, mero noviciado do autor. Os hábitos da ordem literária e a auréola do renome seriam adquiridos em 1925 com **A Amazônia Misteriosa**, seu primeiro romance, obra de gabinete, concebida sem nenhum conhecimento empírico e calçada apenas em fontes livrescas. Tão exuberante quanto a paisagem da floresta equatorial em que se desenrolam as cenas, a trama da fabulação centra-se nas aventuras de um médico que, desgarrando-se dos demais companheiros durante viagem de barco, embrenha-se na selva e nela se perde, juntamente com dois auxiliares - o *Pacatuba* e o *Piauí*. Aprisionados por um grupo de indígenas, são entregues a uma patrulha feminina, armada de lanças, e conduzidos ao Reino das Pedras Verdes, cujos habitantes são mulheres morenas. Em pleno país das lendárias amazonas, descobre mais tarde que estas são, na verdade, oriundas do império dos Incas e sacerdoti-

sas do Templo do Sol. A proteção e perpetuação daquela república de mulheres devia-se aos índios guacaré, a que entregavam os filhos masculinos nascidos do relacionamento pagão que mantinham, uma vez por ano, nas festas sagradas realizadas às margens do lago Iaciuriá. O ingrediente novo adicionado pelo autor à lenda das Amazonas está no fato de residir, entre elas, o berlinense professor Hartmann, totalmente voltado à prática de cruzamentos repugnantes. Ao cabo de exaustivos testes conseguiu o cientista produzir um hominídeo, filho de uma índia com um macaco coatá. O sábio impôs ao hóspede uma condição: colocá-lo a par de todas as suas experiências desde que aceitasse a situação de prisioneiro para regressarem juntos à civilização. Mas o amor fez com que o médico quebrasse a promessa. Apaixonado pela bela esposa do professor Hartmann, a francesa Rosina, ele planeja a fuga com esta, servindo do pretexto de passeio de canoa. O plano porém é descoberto e, avisados, os guacaré atacam os fugitivos. Uma das flechas atinge a amante do médico, que tomba na água e é trucidada por piranhas, enquanto a embarcação continua a descer o rio(...). Dentre os livros de Gastão Cruls, **A Amazônia Misteriosa** foi o que mereceu o maior número de edições, inclusive uma em inglês, embora publicada no Brasil, talvez para atender aos turistas estrangeiros, atraídos pela exótica região.

O escritor visitou as terras amazônicas em 1928, pela primeira vez, acompanhando a expedição do general Rondon e, quem sabe, para satisfazer compromisso assumido para consigo mesmo. "Como desenhista de um palco na ausência dos atores", na expressão de Humberto de Campos, e vindo da ficção para a realidade, produziu documentário de viagem, sob a forma de diário, ao qual deu o título de **A Ama-**

zônia que eu vi (1930). A volta ao Amazonas, em fins de 1938, propiciou-lhe matéria-prima para mais um livro sobre a região - **A hiléia amazônica - aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas**. No domínio da imaginação, Gastão Cruls compôs ainda os romances **Elsa e Helena** (1927), **A criação e o criador** (1928), **Vertigem** (1934) e o livro de contos **História puxa história** (1938). O que recebeu, dentre eles, melhor acolhida pública e da crítica foi **Elsa e Helena**, no qual baseou-se a Atlântida Cinematográfica para produzir o filme *A sombra da outra*. Tomando por tema um caso científico de dissociação de personalidade, o autor utiliza as tintas da literatura para fixar as repercussões dramáticas dum desdobramento psíquico. São duas criaturas, antagônicas entre si e detestando-se mutuamente, que habitam um mesmo corpo, disseminando, na inconsciência de seus atos, a exasperação e a loucura. Sob os efeitos da injeção de sedol, a meiga e religiosa Elsa transforma-se em Helena, marcada pela sensualidade, descrença e comportamento liberal. Sendo este segundo estado mais atraente, o próprio esposo da primeira tudo faz para provocar sua transmutação na segunda, por quem se apaixona, cometendo, no mínimo adultério mental. Talvez por concessão à moral, e ainda para evitar o caos patológico, o romancista atenua as consequências da alternidade, fazendo com que três outros personagens, envolvidos pela fascinação diabólica de Helena, desapareçam repentinamente de cena. Para Alceu Amoroso Lima "(...)falta ao livro certa densidade. Tudo vive em torno do "caso". Tudo vive para liquidar o caso. Inclui-se a atenção do leitor. Como que magnetizado pelo fim, pela solução, pelo extremo". E sobre a construção linear da novela: "O sr. Gastão Cruls viaja de automóvel. E parte para uma cidade certa. E vai sem

parar, tomando da paisagem e das pessoas do caminho apenas o essencial para marcar o deslocamento do seu tema, do seu drama que vai sem hesitar ao desfecho, como a água de um rio na proximidade de uma queda". Deixando à parte os motivos ficcionais, o médico-escritor publicou em 1949 **Aparências do Rio de Janeiro- *Notícia histórica e descritiva da cidade***, um estudo de fôlego onde revela qualidades excepcionais do historiador. Reeditada por ocasião do IV Centenário do então Distrito Federal, a obra conquistou o Prêmio Vieira Fazenda, instituído pela Prefeitura Municipal carioca.

Em 1950 deu a lume **Antonio Torres e seus amigos - notas bibliográficas seguidas de correspondência**, numa homenagem ao temido polemista mineiro, que conhecera em 1917, quando passou a frequentar o grupo que se reunia à sua volta, no Bar Nacional. Após quase 20 anos ausente da ficção, o escritor retornou a ela em 1954 com **De pai a filho**. Deradeiro em cronologia, este é, sem dúvida, seu romance maior, onde o trinômio realidade histórica/conhecimento científico/imaginação, que lhe caracteriza a obra, atinge o ponto máximo do processo criativo. O enredo explora um caso mórbido, muito ao gosto de Gastão Cruels, descrevendo a evolução da moléstia da personagem, com continuidade em seu filho, vitimado por impotência que teria decorrido do fato de presenciar, na infância, as relações sexuais do pai com a mãe. Daí o título do livro, cujo tema escabroso, sugestivo ao sensacionalismo, merece tratamento sério do autor pela condução natural do fio da narrativa, não causando nenhum choque ao mais recatado leitor. Produto de longa maturação, o drama desdobra-se em dois planos históricos, que abrangem o fim do Império e os primeiros tempos da República. O cenário é o da antiga Capital Federal, descrita nos hábitos precon-

ceituosos da sociedade burguesa, nas credences populares e no desenvolvimento urbano da então incipiente metrópole. Completa a reconstituição da atmosfera o emprego do léxico da época em que se passam os fatos, como, por exemplo, os vocábulos *tipa*, para definir a mulher de má reputação, e *bilontra*, para conceituar o rapaz boa-vida. A opinião desfavorável de outro amigo quase levou Gastão Cruls a destruir a obra. Salvou-a a interferência de Pedro Nava, para quem "(...)esse romance, além de ser um estudo admirável dos costumes cariocas numa fatia de *belle époque*, na paisagem social e física de um Rio desaparecido mas vivido por Cruls e pelos seus, é também o mais perfeito exemplar que conheço de narrativa dramática, cujo bordado tenha sido feito sobre um risco de freudilismo e de conhecimentos psicanalíticos. Só um médico, médico dobrado de psicólogo e literato como o era Gastão, poderia ter dado romance dessa qualidade. E pensar que ele esteve rasga não rasga essa sua melhor novela".

Não obstante sua formação, Gastão Cruls não se adaptou ao tirocínio clínico exigido para o pleno exercício das atribuições médicas. Preferiu portanto o desempenho de funções correlatas, ocupando, durante longos anos, o cargo de médico sanitaria do Ministério da Educação e Saúde, que deixaria em 1939 para ser nomeado chefe da Divisão de Bibliotecas e Cinema Educativo da Prefeitura do Distrito Federal. Nas páginas de seu primeiro livro, encontramos, pela boca dos personagens, ou na urdidura da narrativa, os motivos desse afastamento gradativo. A fina ironia e revolta velada, embutidas na estória e expressas com nitidez nas frases tomadas para epígrafe do conto **G.C.P.A.**, simbolizam a incompatibilidade: *Science sans conscience, est la ruine de l'âme* (Rabelais) e *A gente não se cura, mas fica bem informada de que*

morreu (Afrânio Peixoto). O tema versa sobre as agruras de um pobre enfermeiro que, acometido de doença rara e incurável, vê-se transformado em frio objeto de estudos médicos. Reiteradas vezes conduzido no carro-leito ao pequeno anfiteatro do hospital, e ante os olhos atentos de um grupo de internos e assistentes, ele serve de ilustração viva às lições do eminente professor Rodrigues, todo "empavonado no seu luzente avental de linho branco", "mal encobrin-do, sob o brilho flamejante do olhar e os repetidos ticos da face esquerda, a grande satisfação que lhe traziam as dificuldades daquele caso, tão propício às suas exibições de preparo científico". Entre atônito e curioso, o infeliz paciente ouve do mestre a explanação minuciosa - mas não dirigida a ele - sobre sua enfermidade, caracterizada como insuficiência das glândulas supra-renais, associada a outros sintomas integrantes de "um conjunto clínico tão admiravelmente descrito por um autor inglês que até hoje lhe conserva o nome: síndrome de Addison". O que mais revolta o enfermo, levando-o à fuga e ao suicídio, é a descoberta de que o solícito interno Castro, que o examina com freqüência invulgar, interpelando-o a respeito da evolução do mal, está apenas interessado em enriquecer tese que elabora sobre a moléstia. Ao final de todos os exames de que necessita, lança na papeleta do doente a abreviatura sinistra G.C.P.A. cujo significado, secretamente sabido por este, lhe soa como sentença de morte, revelando-lhe ainda a certeza de que seu corpo seria reservado "à sanha dos bisturis perscrutadores": *Guarda o cadáver para autópsia*.

Em outro conto do mesmo volume - *Um ahasvero moderno* - assim se expressa o dr. Uchôa: "Não, decididamente ele não nascera para médico, nem fora feito para desvendar a face feia da vida. Que outros se

parasitassem à morte e, cultivando a dor, vivessem entre a graveolência dos anfiteatros anatômicos e o bafio dos quartos doentes.

Para ele, ia-se o melhor da existência nesse permanente contato com o sofrimento humano, que embota todas as sensibilidades e escurece aos olhos do médico tudo quanto há ainda de belo sobre a terra e poderia fazer o enlevo seus dias. Depois, se a Medicina curasse e tivesse chegado ao grau de adiantamento que lhe conferem os leigos! Mas se na maioria dos casos o médico não era mais que um espectador desarmado ante as misérias por que passa o organismo humano?

Pensando destarte e sentindo-se de dia para dia mais incompatibilizado com o exercício da profissão, ao fim de três anos de formado, o dr. Uchôa só tinha uma idéia: arrepiar carreira, viver numa ignorância absoluta de todos os males que corroem a humanidade e respirar uma outra atmosfera, que não trescalasse a drogas e doentes".

E foi por caminho semelhante que optou o autor, para atender também aos apelos de sua vocação estética. A imagem do esculápio, porém, perpassa toda sua obra, quer na configuração de certos personagens (dos quais o médico-romancista dr. Denegal, da novela **A criação e o criador**, e o neurastênico professor Philomeno constituem os exemplos mais vivos), quer nos estereótipos da extensa galeria de quadros clínicos que ideou e exibiu sob a forma literária.

A respeito de tal tendência mórbida, o crítico Agripino Grieco assinalou: "(...) Colecionador de casos estranhos, já tendo encontrado no Brasil uma noiva de Oscar Wilde e tendo falado dos horríveis amores de uma morfética, o sr. Cruls, na **Amazônia Misteriosa** põe-nos em contato com um cientista maníaco que,

através de audazes enxertos, pretende extrair novos exemplares da fauna tropical. Realista sempre, mesmo quando parece abandonar-se à fantasia, o autor brinca com a erudição e atenua os relatos mais trágicos com uma espécie de sorriso interior, sabendo ter, ao referir-nos bizarros dramas de sangue, volúpia e morte, uma ironia encoberta, quase imperceptível, que é o encanto para o leitor inteligente". E mais adiante: "(...)Evita ele o excesso de combinações audaciosas, de acidentes feéricos, de golpes teatrais, dando-nos em tudo a sensação do visto, do vivido, do diretamente observado".

Atualmente torna-se difícil encontrar os livros do notável escritor, falecido em 1959 e considerado por Fernando Góes "um verdadeiro prosador naquele sentido em que o foram Machado de Assis e Nabuco, Lima Barreto e Monteiro Lobato, por exemplo".

A *Cabocla* e Ribeiro Couto

Em setembro de 1931, a Companhia Editora Nacional entregava ao público leitor três mil exemplares que compunham a tiragem do romance **Cabocla**, de Ribeiro Couto. Do exílio voluntário, que se impusera ao escolher a carreira diplomática, seu autor, então servindo em Marselha, acompanharia surpreso a notícia da grande aceitação do lançamento, que esgotaria rapidamente nas livrarias.

O livro se firmaria como um dos clássicos da literatura brasileira, merecendo pelo menos mais cinco edições - uma delas impressa em Portugal - e obtendo popularidade definitiva ao ser transposto para o vídeo numa novela que obteve larga receptividade pelo telespectador. A razão do sucesso da obra não se deve, entretanto, à novidade do tema. Pelo contrário, ela repete cenários e enredos rurais bastante explorados desde o século passado e presentes em numerosas páginas de escritores consagrados, que cedo descobriram o rico filão tão grato ao gosto do povo, mesmo aquele que vive em modernos e conturbados centros urbanos.

A diferença fundamental entre **Cabocla** e outros romances do gênero, como **Escrava Isaura** (1875), de Bernardo Guimarães, e **Inocência** (1872), de Visconde de Taunay - para se citar dois dos mais conhecidos - está na sua concepção sincera, despojada de artificialismos. Uma fatura de marcante simplicidade, autêntica, sem as fastidiosas descrições de paisagens e com diálogos fiéis ao meio e às características dos personagens, reproduzindo, por vezes, a saborosa linguagem da gente do campo.

O curso da narrativa é igualmente singelo e natural. Sem grandes lances ou tramas complicados, descreve a

estória de Jerônimo, estudante rico e frívolo, forçado por uma lesão no pulmão a se refugiar, em busca de cura, na longínqua e obscura Vila da Mata. Ali encontraria, de maneira inesperada, o amor de Zuca - *a Cabocla* - filha do humilde proprietário do hotel da estação ferroviária da vizinha localidade de Pau D'Alho. Esse idílio faria com que se identificasse por completo com o novo ambiente e transformasse seus planos de vida. Trocaria afinal a futura profissão de engenheiro pela de agricultor, estabelecendo-se definitivamente na Serra de Caparaó, onde implantaria fazenda pioneira de cultivo de frutas européias.

A técnica empregada por Ribeiro Couto na criação de **Cabocla** contribuiu em muito para o colorido do romance, emprestando-lhe caráter autobiográfico. A narração é feita na primeira pessoa, com interposição de correspondência trocada entre vários dos personagens. Através desse recurso, consegue um clima de expectativa quanto aos acontecimentos que estão por suceder, além de fixar o nexos entre fatos passados e presentes.

O pano de fundo de **Cabocla** retrata com fidelidade a vida simples do interior, desvendando os mistérios da "cidadezinha quieta, a vilazinha de aparência morta", mas que encerra "um mundo de agitações, ciúmes, ambições, heroísmos, conformações", embora seus habitantes aparentemente "brincar de tomar conta da natureza".

Aqueles que conheciam Ribeiro Couto de perto surpreenderam-se com o tema do livro. Jamais imaginariam que um escritor tão cidadão como ele fosse tomado de súbito enternecimento pelas coisas do sertão.

Realmente esse paulista de Santos, que ainda moço se transferiu para o Rio de Janeiro, de tal forma integrou-se nos hábitos da metrópole que Luiz Martins chegou a batizá-lo de *Carioca por empréstimo*. A maioria dos contos que integram seus primeiros livros **O Crime do Estudante Baptista** (1922), **A Casa do Gato Cinzento** (1922) e **Baianinha e Outras Mulheres** (1927) versam sobre

motivos urbanos, como urbanas também são as poesias que compõem **Poemetos de Ternura e Melancolia** (1924) e **Um Homem na Multidão** (1926). Frequentou por muito tempo o bairro boêmio da Lapa, cujos cabarés e ruelas conhecia palmo a palmo. A maioria dos tipos que criou foram tirados da **Cidade do Vício e da Graça**, título que reservou a uma das suas obras mais expressivas, publicada em 1924, e onde celebra os encantos e as mazes da grande urbe.

Houve, porém, um período da vida de Ribeiro Couto que o colocou em contato direto com costumes e paisagens campestres. Isso aconteceu entre os anos de 1922 e 1928, em razão do exercício de funções de promotor público e delegado do interior de São Paulo e Minas Gerais. Da estada em Pouso Alto, Itanhandu e São Bento do Sapucaí e das viagens por regiões da Mantiqueira, colheu impressões e experimentou estados d'alma que exerceram papel importante na sua produção de ficcionista. Nasceram dessa experiência os contos de **Largo da Matriz e outras Histórias** (1940), as crônicas de **Barro do Município** (1956) e os versos de **Província** (1933), além de outros que aparecem mesclados a temas de inspiração estrangeira, produtos de novas sensações vividas pelo escritor no nobre desterro da diplomacia, como é o caso de **Chão de França** (1935).

Ainda que as cenas de **Cabocla** se passem em vilarejo imaginário no Espírito Santo, mesmo que declaradamente se trate de mera invenção, o romance brotou do solo mineiro e paulista por onde andou seu autor. Só mesmo poderia ministrar esse verdadeiro curso de brasilidade quem experimentou as emoções das viagens em lombo de cavalo por caminhos poeirentos, banhados de luar; quem participou das conversas ao pé do fogo nos pousos das estradas, enquanto a viola ponteia uma toada sertaneja.

De tal forma estão presentes as facetas da personali-

dade de Ribeiro Couto em **Cabocla**, que Manuel Bandeira, seu amigo íntimo, chegou a admitir certa identificação do personagem Jerônimo com o autor, tantos foram os pontos em comum e as situações semelhantes encontradas. Pareceu-lhe apenas que, para despistar, descrevera a heroína como morena e de estatura mediana, o que não correspondia ao seu gosto pessoal, pois sabidamente preferia as mulheres esguias e de pele branca.

A indiscrição do companheiro recebeu pronta e veemente reação particular de Ribeiro Couto e ressalvas acautelatórias para a nota à segunda edição do livro, onde chama a atenção para os "perigos de escrever histórias". Entrementes, em extenso artigo publicado na revista *Bazar*, Bandeira reparou a posição, afirmando: "A minha desculpa é que os romancistas de sua têmpera tratam a ficção com tal força de realidade, impõem-nos uma tal atmosfera de coisa vivida, que acabamos por lhes atribuir os sentimentos das suas personagens."

O conceito do crítico abalizado aponta o lugar destacado de Ribeiro Couto em nossas letras, ainda que outros lhe atribuam representação secundária. Desde a estréia em 1921, com o livro de poesias **O Jardim das Confidências**, até as produções finais, seu estilo manteve-se uniforme e equilibrado, incorporando a linha direta e objetiva do movimento modernista, sem abandonar as meias tintas e a musicalidade características da escola simbolista. Mas a maior contribuição que trouxe foram os retalhos do cotidiano humilde com que compôs o painel multicolor onde o criador se justapõe à criatura em sua *ternura e melancolia* recíprocas.

Bernardo Guimarães, excêntrico e irreverente

Em longo artigo de imprensa, reproduzido mais tarde no volume póstumo **Cavaquinho e Saxofone** (1940), Alcântara Machado manifestou a expectativa de que fosse escrito livro sobre Bernardo Guimarães, a quem classificou de fabuloso. Propunha, porém que, fugindo aos moldes tradicionais, a biografia deixasse de fora o escritor, para retratar apenas a figura do homem, a qual, segundo entendeu, apresentou aspectos mais interessantes que a obra. Foi injusto o articulista ao minimizar o valor literário a um dos mais originais representantes do romantismo brasileiro. Mas não exagerou ao considerar dignas de romance as passagens pitorescas que assinalaram a vida do poeta-prosador mineiro, cuja personalidade marcante revelou-se, muitas vezes, por atos de extravagância e ousada irreverência.

A primeira exteriorização de independência de espírito anotada pelos biógrafos do incorrigível boêmio teria ocorrido no ano de 1842, quando, adolescente, residia com a família em Ouro Preto. A revolução liberal eclodira em Minas Gerais e, apoiados por importantes povoados, os rebeldes marcharam para a capital da Província. No caminho, atacaram a Vila de Queluz, que resistiu. Consta que Bernardo, iludindo a vigilância paterna e levando consigo o irmão Manuel, partiu para o campo de batalha e lutou ao lado dos legalistas. Ao término do combate, retornou ao lar, faminto e arrependido, só se safando à sova pretendida por seu pai graças à interferência materna.

Avesso aos estudos, porém já demonstrando acentuada inclinação artística, aprendeu por essa época a tocar violão. É fácil imaginá-lo em perambulações noturnas pelas ladeiras e vielas da terra natal, a entoar

modinhas sentimentais, farejando aventuras galantes, ou a alegrar os freqüentadores de tavernas com o chiste de lundus maliciosos. Ainda assim, concluiria sem maiores problemas o curso de Humanidades no colégio do padre-mestre Leandro.

Em 1847, com 22 anos de idade, foi em São Paulo, matriculado na Academia de Direito do Largo São Francisco. Aluno medíocre, sofreu reprovação no último ano, só se diplomando em 1852. Poucos, porém, o excederam nas estroinices que agitaram a tranqüila Piratininga de então, com menos de 14 mil habitantes.

O mundo atravessava uma fase de turbulenta renovação de conceitos. Contagiados pela febre de emancipação reinante, os acadêmicos incorporaram, na literatura e no estilo de vida, os dogmas revolucionários do romantismo universal, que se afinavam pelo diapasão do poeta inglês Byron. Em consequência, a modorra da capital paulista seria interrompida pelas notícias dos festins que promoviam nos arredores da cidade e onde se cometia toda a sorte de desvarios. Organizou-se até uma agremiação - denominada Sociedade Epicúrea - que se reunia em ambientes macabros, para o culto simultâneo do amor e da morte, a cujos rituais não faltariam as urnas mortuárias, caveiras e círios.

Ao analisar os efeitos da escola byroniana no Brasil, Pires de Almeida registra as extravagâncias cometidas no período, ressaltando a ativa participação do estudante ouropretano, a quem atribuiu o abuso da ingestão alcoólica. Sobrepondo-se aos desatinos, a amizade que manteria com Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa lhe seria, entretanto, propícia à expansão do talento artístico. Foi tamanha a identidade ideológica que planejaram publicar num livro só, sob o título de **Três Liras**, a obra poética que produziram individualmente.

Às quartas-feiras, em casa de Bernardo e Aureliano, que residiam juntos na Rua da Forca, realizavam-se as ceias escolásticas. O ápice desses encontros festivos consistia nas declamações das poesias bestialógicas, bastante conhecidas na época. Corretas sob o enfoque gramatical e métrico, tais composições primavam pela absoluta ausência de sentido. Considerado mestre no gênero, Bernardo Guimarães teria concebido, de improviso, muitas delas, das quais apenas alguns trechos chegaram aos nossos dias. O triunvirato - como eram chamados os rapazes pelos colegas - participou de outras tantas estudantadas memoráveis. Ficaria famosa a lembrança por Laércio dos Prazeres, nas colunas da *Noite*, de 15 de agosto de 1925. Premidos por dificuldades financeiras, mas não desejando renunciar aos prazeres da mesa, os três perpetraram, de uma feita, sugestivo plano a fim de obter recursos para o jantar que pretendiam promover. Simulando o repentino falecimento de Álvares de Azevedo, Bernardo e Aureliano saíram em busca de auxílio à realização do funeral. Com o dinheiro arrecadado, adquiriram bebidas e iguarias, passando a banquetear-se, às escondidas, na cozinha da residência. Ao sentir o odor apetitoso dos pratos e o tilintar dos copos, o *morto* logo concluiu o que estava acontecendo. Levantou-se inopinadamente do leito mortuário, bradando contra a desconsideração dos companheiros, para o espanto dos participantes do falso velório.

Concluído o curso de Direito, Bernardo Guimarães conseguiu nomeação como juiz municipal na cidade goiana de Catalão. Sua passagem pela Magistratura está repleta de acontecimentos curiosos, que bem demonstram despreparo jurídico e falta de compostura para o cargo. Consta que, em certa oportunidade, um cidadão que o procurou para despachar requerimen-

to, encontrando-o a tocar violão, recebeu o despacho ao som daquele instrumento e em versos. Mas o fato de maior repercussão ocorrido nessa fase registrou-se no ano de 1861, quando assumiu interinamente as funções de juiz de Direito da comarca. Condoído com a situação dos 11 presos da cadeia local, e sem atinar para os prazos processuais, convocou o tribunal do júri para o julgamento, absolvendo a todos os acusados de uma só vez. Alvo da ira do presidente da Província, foi destituído imediatamente. Ignorou porém a destituição, não restituindo o cargo ao titular, contra o qual acolheu denúncia de improvisado crime de "sedição e tirada de preso do poder da Justiça". Em menos de 24 horas fez instaurar o processo e pronunciou o réu (o juiz titular), expedindo contra ele o mandado de prisão. A desmoralização que pretendeu impor a tão altas autoridades acarretou a Bernardo Guimarães a reprimenda de acusação judicial anônima por "irregularidade de conduta"(artigo 166 do Código Criminal do Império). Os termos da defesa com que reagiu confirmam-lhe a tendência epicurista de quem "folga de se envolver na alegria dos festins, ama os prazeres da mesa e do vinho, a dança e as mulheres, a música e toda a espécie de regozijos que soem suavizar as amarguras desta vida ingrata e árida". Entretanto, afora os excessos esporádicos, o cotidiano do poeta-magistrado regia-se por extrema sobriedade. Residia em casa antiga e sem mobília, privado até mesmo dos mais indispensáveis utensílios domésticos. Narra Felício Buarque que, de passagem por Catalão, Couto de Magalhães visitou o condiscípulo de academia e, ao pedir-lhe água para beber, foi servido em velho bule furado, cujos buracos estavam tapados com cera.

Por falta de vocação, abandonou as funções de juiz em 1863 e, após breve estada no Rio de Janeiro, o escritor retornou a Ouro Preto. Ocupava acanhado apo-

sento no segundo andar do prédio, cujo pavimento inferior era habitado por sargento de milícia reformado. O fundo da casa divisava com um morro utilizado para pastagem. Numa noite foi despertado por forte barulho. Levantando-se, verificou que um burro rolara da montanha, entrando-lhe pela janela. No dia seguinte, para chamar a atenção das autoridades responsáveis pelo incidente, no seu entender, vestiu o asno com a farda do miliciano e o colocou na sacada. Ignorantes em questão de indumentária, os que transitavam ao longe tomaram a animália pelo presidente da Província e o cumprimentaram reverentes. Outros levaram a mão à testa, na tentativa de identificar a estranha personalidade.

Solitário, desempregado e neurastênico, Bernardo entregou-se novamente às fantasias byronianas, sob efeitos do éter, que ingeria em grandes doses, a pretexto de acalmar as cólicas hepáticas provocadas pelo excesso de álcool. E no modesto ambiente de seus aposentos, deitado em desconjuntada espreguiçadeira de palhinha, dava asas à imaginação, transportando-se para espaços celestes, mares revoltos e infernos dantescos, montados apenas com retalhos de chitas coloridas por obediente moleque, que também "semeava tempestades" abalroando mesas e estantes em estrepitosa carreira.

Após obter colocação como professor de retórica e poética no liceu de Ouro Preto, casou-se, em 1867, já quarentão. O casamento refreou o boêmio e estimulou o literato, que publicou, nesse período, a parte mais volumosa de sua produção intelectual, constituída principalmente por romances que são lidos até hoje: **O Ermitão de Muquém** (1871), **O Seminarista** (1872), **A Escrava Isaura** (1875), **Maurício** (1877). Não perderia, contudo, os hábitos excêntricos e o espírito irreverente do qual daria mostras por ocasião da

visita de D. Pedro II, em 1881, à então capital mineira. A pedido do monarca, ofereceu-lhe exemplares dos livros que escrevera, os quais foram conduzidos, numa bandeja, pelas duas filhas do escritor. Apontando os volumes, o imperador teria indagado a Bernardo se eram apenas aquelas as suas obras. O poeta romancista teria respondido, mostrando as moças: "E mais estas duas, senhor, que são as que mais aprecio".

O perdulário da palavra

A pecha de *chato* acompanha de longa data o nome de Coelho Neto, afugentando possíveis leitores e até mesmo estudiosos. O preconceito originou-se historicamente, de ação de Lima Barreto que, não satisfeito em caricaturá-lo no romance **Recordações do escrivão Isaías Caminha** (1909), através do personagem Veiga Filho, indigitou-o como "o sujeito mais nefasto que tem aparecido em nosso meio intelectual", num artigo estampado na *Revista Contemporânea*, no ano de 1919. Na mesma esteira pessoal ferina, o iconoclasta movimento da Semana de Arte Moderna de 22, o escolheu como alvo principal de bateria destruidora, reforçando o ataque desferido pelo epigrama de Alberto Ramos: "Da excrescência verbal Neto expurga a sua obra(...)" / Mas se tudo lhe tira, amigo, que lhe sobra?" Antes disso a voz de José Veríssimo já se levantara para indicar, em tom de apreciação séria, o excesso de retórica do prosador. Emitido algum tempo após a publicação do romance **Miragem** (1895), o juízo crítico condenava a preocupação de Coelho Netto pela "frase poética retumbante e sonora", como também o emprego do "termo esquecido, do neologismo inútil e do arcaísmo rejuvenescido". Aduzia ainda o vaticínio de que pouca coisa se salvaria da já copiosa bagagem do escritor, chegando mesmo a considerar dispensável boa parte dela. Outros críticos, afinados pelo mesmo diapásão, firmaram conceitos semelhantes, embora nomes respeitáveis, como os de João Ribeiro e de Humberto de Campos, saíssem em defesa do combatido ficcionista. A celeuma levantada em torno de Coelho Netto o colocou em polêmica posição de prós e contras acir-

rados, conferindo-lhe, de qualquer modo, o mérito de representar um marco divisor de correntes literárias. O destaque que se dá a essa jurisprudência crítica, com predomínio de condenação, vem a propósito do anúncio da reedição de obras escolhidas do autor pela Editora Civilização Brasileira, deflagrada em outubro de 1985 com a publicação de **A conquista**. Mais 13 títulos estavam previstos na série, que divulgaria seleção expressiva da sua abundante produção intelectual, ressentindo-se, porém, a nosso ver, dos livros de contos **Banzo** e **Álbum de Caliban** (*). Este último reúne estórias curtas aparecidas primitivamente na *Gazeta de Notícias* e escritas quando o autor ainda era solteiro. Em razão do teor fescenino que contêm, Coelho Netto relutou bastante em publicá-las nos dois raros volumes editados pela Laemmert & Cia. em 1897. Vendeu afinal os originais pela irrisória quantia de quinhentos mil réis, premido por necessidades financeiras. A aceitação da obra pelo público rendeu entretanto ao editor o lucro líquido de vinte contos de réis, surpreendente para a época. Apesar do sucesso, a edição não foi renovada.

As dificuldades para o estudo da extensa obra de Coelho Netto derivam também do caráter multifacetado de sua concepção, quer quanto ao gênero, quer quanto ao tema. Constam do acervo que legou 112 livros - considerados como tais alguns opúsculos -, sem incluir os inéditos e aqueles entregues a editores e não publicados. Explorou do romance ao conto, do teatro à crônica, incursionando ainda pela poesia em prosa e pela narrativa histórica. Essa versatilidade profusa levou Humberto de Campos a definí-lo não como simples escritor, mas como literatura completa. Alguns críticos e historiadores o classificam como autor de inspiração eminentemente orientalista. A rigor, tal conceituação é prematura e exagerada. Se o pa-

drão temático aparece na plenitude da urdidura de **O rei fantasma**, apenas mescla outras produções como **O Paraíso**, **Esfinge**, **Baladilhas** e **O rajá de Pendjab**, onde a febre criadora do artista desdobra cenários e personagens para dar a uma fantasia a forma de romance de aventuras.

Para maior compreensão do universo literário de Coelho Netto, será válida a tentativa de distribuir sua produção em grupos, com base no elemento inspirador, embora de forma superficial e exemplificativa: **Rapsódias** e **Baladilhas** são livros do poeta lírico-trovadoresco, embora escritos em prosa; a feição bíblica está presente em **Seara de Ruth**, **As sete dores de Nossa Senhora**, **Mistério do Natal** e **Pastoral**; em **Fruto proibido**; **Álbum de Caliban** e **Inocência Inocente (O arara)**, acentua-se o pendor fescenino; a tendência educativa manifesta-se em **América**, **A terra fluminense**, **Contos pátrios** (em colaboração com Olavo Bilac), **Alma** e **Breviário cívico**; o historiador destaca-se nas páginas de **A descoberta das Índias**, **Compêndio de literatura brasileira** e **Belas Artes**; **Saldunes** e **Imortalidade** desenvolvem ações legendárias e **Pelo amor** constitui poema dramático; **Por montes e vales** revela o turista e **A capital federal** e **A cidade maravilhosa** encerram flagrantes fotográficos retocados da vida no Rio de Janeiro.

Embora faltando-lhe a profundidade da sondagem psicológica encontrada em Machado de Assis, Coelho Netto empreendeu a tentativa de fixar o drama humano, em suas misérias interiores e sentimentos mórbidos, nos romances **Miragem**, **Inverno em flor**, **Tormenta**, **Turbilhão** e **O polvo**. Maior, entretanto, é seu mérito no âmbito da estória curta, onde exercita o poder de fértil imaginação para conceber enredos fantasiosos, revestidos de linguagem cintilante. Com **Praga**, divulgada originalmente no *Correio Paulista*-

no em 1890, cabe-lhe a precedência cronológica do regionalismo literário brasileiro, conquanto ignorada por alguns críticos. Essa novela foi editada em 1894 e, mais tarde, incorporou-se a outras narrativas similares reunidas no livro **Sertão**, o qual exerceu profunda influência temática, estilística e até de título em outras produções como **Pelo Sertão** (Afonso Arinos), **Tapera** (Alcides Maia), **Tropas e Boiadas** (Hugo de Carvalho Ramos), **Contos Gauchescos** (Simões Lopes Neto) e **Contos do Sertão** (Viriato Correia). Utilizando os mesmos moldes consagrados, Coelho Netto comporia, anos depois, **Treva** e **Banzo**, que igualmente obtiveram boa receptividade pública. Está incluído no segundo o conto **Casadinha**, que o escritor considerou sua melhor criação no gênero. Já observava Arthur Motta o traço de credices e superstições na obra do prosador, "oriundas da educação na infância e prejudicadas por vezes na ilustração promíscua que teve, principalmente na leitura(...)". Realmente o sentimento supersticioso impera em quase todos os contos que formam a tríade regionalista **Sertão/Treva/Banzo** com especial destaque em **Os pombos**, **Fertilidade**, **Bom Jesus da mata** e **Mau sangue**. Também o encontramos no romance **Rei negro**, de enredo trágico baseado na epopéia do cativo. Se sua exteriorização decorre de concepções íntimas do autor, da mesma forma se coaduna com os personagens retratados, conferindo-lhes assim grau maior de autenticidade.

Duas colunas sustentam o edifício literário erigido por Coelho Netto: a pujança verbal e a imaginação prodigiosa. Jogando com um acervo léxico calculado em torno de 20 mil vocábulos, pacientemente recolhidos, ele nutria um devotamento quase religioso pela palavra. Foi leitor assíduo dos dicionários, que, no seu entender, são "como alfaiatarias, onde se encon-

tram os trajos para as idéias. Há escritores que andam por aí esfarrapados que nem mendigos, outros se vestem em belchiores ou usam fatos de empréstimo. Eu faço sob medida as roupas para meus pensamentos". A disponibilidade natural da bagagem vocabular que amealhou está registrada por Martins Fontes. Revela o poeta que, durante uma palestra que mantinha com Euclides da Cunha sobre verbos ardentes e luminosos da língua, foram ambos interrompidos por Coelho Netto, que relacionou, de enfiada, nada menos do que 218 vocábulos expressando aquele sentido. A imaginação assombrosa proporcionou-lhe a condição de único repentista da prosa em nossas letras, improvisando contos em torno de temas propostos, como que envolvido em transe. Testemunho de uma dessas transfigurações, Luso Torres assim a descreve: (...) "Os lábios, ora estão num *riktus* de provocante desdém e orgulho, nas pequenas pausas do discurso, ora se abrem em explosões, que denunciam a grande tempestade interior, a desencadear-se nos relâmpagos do verbo, da eloquência desafiadora, por entre gestos que são como reflexos das cóleras sagradas, traduzidas no que a linguagem humana pode exibir de mais alto(...)".

Fantasia irrequieto, o escritor mantinha as idéias em constante ebulição, acrescentando-lhes sempre novos elementos. A facilidade do permanente *trabalho de parto* mental será talvez o segredo de seu vigor criativo. Impediu-o, porém, de reproduzir, com fidelidade de historiador, a dourada boêmia literária de que participou, no final do século passado, juntamente com Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Paula Ney e Guimarães Passos. Tanto que nas páginas de **A conquista** e **Fogo fátuo**, em que perpetuou essa fase inquietada de sua mocidade, se viu forçado a recorrer a pseudônimos para designar os companheiros. Em A

conquista, romanceou até mesmo registros ligados à abolição dos escravos. Ao descrever o comparecimento de Benjamin Constant à redação de *A Cidade do Rio*, na noite de 13 de maio de 1888, à frente dos meninos do Instituto de Cegos, de que era diretor, afirma que, colhido pela emoção, o eminente orador José do Patrocínio, ao desejar retribuir a saudação recebida, não conseguiu articular uma única palavra, rompendo em soluços. Entretanto, pesquisa realizada por Ivan Lins no próprio jornal, esclarece que a visita verificou-se no dia seguinte ao indicado e que, "por não estar presente o redator-chefe (José do Patrocínio), nosso colega Coelho Netto respondeu agradecendo".

Viriato Correia

Editado no Maranhão, em 1902, o volume de contos **Mi-naretes**, que marcou o aparecimento de Viriato Correia como escritor, não agradou a João Ribeiro, que descarregou contra ele toda a potência de sua crítica. Relevando apenas a pouca idade do estreante - "um homem moço, quase adolescente" - a análise divulgada na coluna bibliográfica do *Correio da Manhã*, em 12 de abril de 1903, arrastou o autor e o livro, desaconselhando-lhe a leitura.

O ataque frontal não arrefeceria o ânimo do jovem, nem a almejada glória da vocação que nele se manifestara, de maneira irreprimível, desde muito cedo. Ainda criança, deixara a vida pacata da pequenina localidade maranhense de Pirapemas, às margens do rio Itapecuru, onde nasceu em 23 de janeiro de 1884, transferindo-se para a capital do Estado. Concluídos os estudos preparatórios, mudou-se para Recife, cuja Faculdade de Direito frequentou por três anos. Seus planos incluíam, porém, a radicação no Rio de Janeiro, centro de difusão cultural para o qual convergiam os moços sonhadores de todos os quadrantes do país. E, sob o pretexto de terminar o curso jurídico na metrópole, viria juntar-se à geração boêmia que marcou a intelectualidade brasileira no começo do século.

A cidade passava por profunda modernização urbanística, pela ação do prefeito Pereira Passos, do engenheiro Paulo Frontin e do médico sanitário Oswaldo Cruz. Em substituição às mal-cheirosas vielas, remanescentes dos tempos dos vice-reis, surgiam grandes avenidas, afastados os focos de epidemia. Criava-se assim um clima mais adequado à vida social e a própria elite deixaria o recesso forçado do lar pelos passeios de rua, encontros em confeitarias e sessões de teatro. Os jornais expandiam-se e pas-

savam a proporcionar remuneração mais condigna a seus colaboradores, transformando-se em tábua de salvação para escritores que lutavam com sérias dificuldades financeiras, pela impossibilidade de subsistência apenas com o rendimento da atividade literária em livro.

Por interferência do polígrafo Medeiros e Albuquerque, de quem se tornara amigo, Viriato Correia obteve colocação na *Gazeta de Notícias*, iniciando carreira jornalística que se estenderia por longos anos e no exercício da qual seria colunista do *Correio da Manhã*, do *Jornal do Brasil* e da *Folha do Dia*, além de fundador do *Fafazinho* e da *A Rua*. No ambiente febricitante das verdadeiras oficinas culturais das redações, e em convívio com intelectuais expressivos como Alcindo Guanabara e João do Rio, encontraria incentivo para a expansão dos penhores literários já revelados. Aliás, muitas obras de ficção consagradas em livro foram divulgadas pela primeira vez em páginas de periódicos, fenômeno muito comum numa época em que os escritores preenchiam simultaneamente as funções de jornalistas. Assim ocorreu com os **Contos do Sertão**, que, estampados primitivamente na *Gazeta de Notícias*, foram reunidos em volume e publicados no ano de 1912, redimindo Viriato Correia do insucesso de **Minaretes**. Observa-se forte influência de Coelho Netto nas estórias curtas que o compõem, não quanto à forma, mas em relação à linha fantasiosa do enredo. Estão presentes nas narrativas retalhos agrestes guardados da infância, confirmando a tendência de muitos autores que, trocando a vida do interior pela metrópole, constroem suas fabulações de matéria-prima real, colhida na região de origem.

Completam a ficção de Viriato Correia **Novelas Doidas** (1921) e **Histórias Ásperas** (1928), que confirmam o costista seguro, pelo justo equilíbrio entre o ritmo empolgante dos diálogos e a pausa tranqüilizadora das descrições. Dir-se-ia uma técnica ao estilo maupassantiano, com os motivos inspirados, a exemplo do mestre francês, no cotidiano

burguês ou campestre. São porém exclusivamente brasileiros os cenários e personagens, urdidos em tramas de desenlace corriqueiro ou de alta dramaticidade.

Seria, entretanto, no campo da narrativa histórica que obteria notoriedade maior, ombreando-se com Paulo Setúbal, que também se dedicou ao gênero. Enquanto o escritor paulista deu preferência ao romance, Viriato Correia optou pelas estorietas e crônicas, com o intuito visível de atingir o leitor comum, para o qual a história só pode ser digerida quando apresentada na forma de pratos leves e apetitosos. A receita básica constitui na combinação de fatos reais, curiosos ou picarescos, com os condimentos excitantes produzidos pela imaginação fértil do ficcionista. Integram o cardápio variado mais de uma dezena de títulos, onde se destacam **Histórias da nossa História** (1921), **Brasil dos meus Avós** (1927) e **Alcovas da História** (1934).

Com o objetivo de levar a história também ao público infantil, recorreu à figura de afável ancião que reunia a garotada em sua chácara para estimular, entre guloseimas e debates, a fixação de ensinamentos não bem deglutidos nos bancos escolares. As sugestivas *lições do vovô* estão ministradas nos livros **Histórias do Brasil para Crianças** (1934), **A Bandeira das Esmeraldas** (1945), **As Belas Histórias da História do Brasil** (1948) e outros mais, que alcançaram numerosas edições ilustradas e são até hoje procurados pelos estudantes. Deixou ainda muitas obras de ficção infantil, entre elas o romance **Cazuza** (1938), em que descreve cenas de sua meninice.

O meio teatral, que freqüentou como crítico de jornal e mais tarde como professor de história do teatro, propiciou a Viriato Correia amplo domínio das técnicas dramáticas, transformando-o num dos mais festejados e fecundos autores do gênero em sua época. Escreveu perto de 30 peças, entre dramas e comédias, cujo valor está muito mais no hábil manejo do mecanismo cênico que na originalida-

de do texto. Por esse motivo, suas produções, quando lidas, perdem o colorido que, na representação, era realçado pelas frases de efeito e jogos de cena, inteligentemente planejados em conformidade com as características de cada intérprete. Integrado por formação no sentimento nacionalista que caracterizou a criação intelectual brasileira no período abrangido pela Primeira Guerra Mundial, o escritor maranhense desenvolveu toda sua atividade dramática em torno de temas inspirados na nostalgia da primitiva simplicidade rural ou urbana, com a satirização do estrangeiro e o enaltecimento dos valores morais da família. Os próprios títulos das peças refletem a linha adotada: **Sertaneja** (1915), **Manjerona** (1916), **Nossa Gente** (1924) e a **A Sombra dos Laranjais** (1944), esta última adaptada para a televisão. Levou também a história ao teatro, encenando em 1938, **A Marquesa de Santos** - com Dulcinéia de Moraes e Odilon Azevedo nos papéis principais - e **O Grande Amor de Gonçalves Dias** (1959).

Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1938, faleceu a 10 de abril de 1967, deixando legado literário extenso, onde se inclui **O Mistério** - romance de colaboração publicado como folhetim em *A Folha*, no ano de 1920, e logo após editado por *Monteiro Lobato & Cia*. Escrita em conjunto com Coelho Netto, Medeiros e Albuquerque e Afrânio Peixoto, a obra não obedeceu a plano prefixado. O desenvolvimento do enredo ficou ao sabor da imaginação de cada co-autor, que só decidia o rumo a tomar após a leitura do capítulo escrito na véspera pelo colaborador precedente. A montagem desse curioso quebra-cabeças grafado, a partir de peças improvisadas, só poderia ser obtida pelo emprego de perícia criativa invulgar. E a participação de Viriato Correia, entre os escritores que aceitaram o desafio, confirmou seus dotes de ficcionista de primeira linha.

Poeta profano em trajes de monge

Dos movimentos literários importados d'além mar nenhum encontrou, entre nós, aceitação tão favorável quanto o romantismo. Foi das mais prolíficas a fase inaugurada em 1836 com a publicação do livro **Suspiros Poéticos e Saudades**, de Gonçalves Magalhães, a qual ensejou, por um longo período, o aparecimento de obras e autores que venceram as barreiras do tempo.

Os romances de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo, representam, ainda hoje, cifras consideráveis dos faturamentos das editoras. Transpostos para o vídeo, na forma de novelas, têm sido responsáveis por algumas vitórias na guerra permanente em que se digladiam as emissoras de televisão. No âmbito das publicações fasciculadas, cuja aquisição nas bancas de jornais vem-se constituindo um hábito do cidadão moderno, são freqüentes as coletâneas de versos de poetas românticos, tão conhecidos e admirados quanto os atuais.

Sem sombra de dúvida, as razões da receptividade da mensagem romântica assentam-se, num primeiro plano, em suas bases eminentemente nacionalistas. Ainda que a criação literária precedente reproduzisse, por vezes, a sensibilidade popular, foi o romantismo que lhe deu amplitude e a libertou do cárcere da retórica clássica a que só os intelectuais tinham livre acesso. Mas a longevidade dos poemas de Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias - para citar apenas alguns - está também na emoção sincera que lhes inspirou a concepção, no tom coloquial dado aos velhos temas de amor, saudade, morte e de seus irmãos gêmeos, sofrimento e dúvida. Daí sua atualida-

de permanente, porque calcados em sentimento inatos inalterados, na essência, embora mutáveis na forma. Será esse o motivo por que, em grau maior do que a obra, a vida dos poetas românticos tem despertado o interesse dos estudiosos e a curiosidade do leitor. Partindo em geral de fontes indiretas, como depoimentos pessoais de terceiros, correspondências e outros documentos, as investigações neste terreno guardam aspectos de verdadeiro trabalho arqueológico. A faceta afetiva tem sido a tônica das prospecções, justificável pelo núcleo central do romantismo - o amor. Algumas teses exploram a fundo o comportamento íntimo, para concluir pela falsidade do donjuanismo de Castro Alves e pela castidade de Álvares de Azevedo, em oposição aos conceitos a que conduz a análise superficial de seus versos (1). O espírito fantasista da época, a imaginação fértil do povo, sempre propenso a exagerar os feitos de seus mártires e heróis, a escassez e pouca credibilidade de alguns registros, podem levar a raciocínios vulneráveis, ainda que criteriosos os métodos da pesquisa. Difícil, portanto, dissociar-se o lendário do real em estudos feitos a distâncias seculares e tendo por objeto seres humanos.

Obstáculos iguais aos enfrentados por outros pesquisadores cercaram o trabalho daqueles que procuraram estabelecer o nexos entre a vida e a obra de Junqueira Freire (1832 - 1855), que compõe, com Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, o elenco principal dos poetas da segunda geração romântica. Envolve-o a mesma teia de mistério que enreda seu ilustre contemporâneo paulista, acrescida das malhas resistentes de duplo isolamento. Primeiro, por ter vivido exclusivamente na então distante província da Bahia, o que já constituiria um empecilho a contatos com outros centros culturais onde era mais intensa a prolifera-

ração do romantismo. Segundo, em razão do voluntário recolhimento a um convento, em plena juventude, fechando atrás de si as portas para o mundo.

As informações sobre a infância do poeta revelam um menino hipersensível e doentio, que teve de interromper a instrução primária em função de sua enfermidade. Com 14 anos, iniciou a aprendizagem de latim com frei Arsênio da Natividade Moura, matriculando-se, aos 17, no Liceu Provincial da Bahia. Ali estudou filosofia com o padre João Quirino Gomes, fiel adepto das teorias de Victor Cousin e sabinista convicto no plano da política nacional. Parece decisiva a influência desses dois religiosos à afirmação do espírito rebelde de Junqueira Freire e ao gosto pelo clássico latino Horácio, cuja ressonância se faz sentir em grande parte de sua obra.

O ponto mais controverso sobre o "arcanjo rebelado" - na expressão de José Lins do Rego - está nos reais motivos que o levaram a recolher-se ao Mosteiro de São Bento em 9 de fevereiro de 1851. Numerosos autores inclinam-se pela desilusão amorosa, fruto do não correspondido afeto que nutria por uma jovem de nome Sofia. Seu mais minucioso biógrafo - Homero Pires (2) - insinua que as causas derivam de desarmonia familiar. E, esmiuçando as características da preconceituosa sociedade baiana de então, aponta as diferenças de classe entre os pais do poeta. A mãe - dona Felicidade Augusta Junqueira Freire - era filha ilegítima, embora de descendência nobre do lado materno. Teve criação esmerada, entretanto, pelo seu estigma, não lhe seria dado aspirar casamento à altura das demais moças da família. Só poderia contentar-se em receber esposo humilde, de condição inferior à sua. Não estaria, porém, apenas na desigualdade social a origem das divergências do casal, mas, sobretudo, na péssima índole do marido. O mau cará-

ter de José Vicente de Sá Freire, de que se tinha notícias vagas, transmitidas através de contemporâneos, ficou confirmado graças às provas robustas obtidas por Renato Berbert de Castro (3). Por buscas empreendidas no Arquivo do Estado da Bahia, aquele pesquisador pôde reconstituir a carreira do pai do poeta no funcionalismo público, desde a nomeação, em 1839, no cargo de recebedor da Tesouraria Provincial, até à exoneração, por ato assinado pelo presidente da Província a 2 de dezembro de 1843, após comprovação de que "quantia recebida por ele dos respectivos livros não consta ter entrado para a Tesouraria".

Além da mácula do crime de peculato cometido por Sá Freire, sabia-se que dissipara, poucos anos após o casamento, o dote trazido pela mulher, penhorando e permitindo que fossem à praça, para satisfazer a credores, os bens que asseguravam a subsistência da família. A descoberta, no Arquivo da Cúria Arquiepiscopal, da ação de separação judicial que lhe moveu dona Felicidade, confirmou esse fato, como também revelou outros ângulos condenáveis de seu comportamento íntimo, antes não conhecidos inteiramente (4).

As peças que compõem os autos do "divórcio perpétuo"- denominação usada na época para os processos de desquite - contém graves acusações a respeito das infidelidades conjugais de Sá Freire e das consequências materiais que acarretaram à família, reduzida à situação de extrema penúria. Exageros à parte, os advogados da autora descrevem o gênio devasso do réu, descendo às minúcias de sua convivência com prostitutas e libertinagem com as próprias escravas, a ponto de passar a habitar com estas num "serralho de pretas", que montou na roça de São Gonçalo, abandonando esposa e filhos.

Comprovada a violação das regras rígidas do Direito Canônico, tuteladoras jurídicas e morais dos deveres recíprocos dos cônjuges, a separação do casal se impôs como "ato de caridade cristã", um dever de justiça, uma medida de prudência, um meio de acautelar sevícias, e até prevenir atrozes crimes".

A sentença prolatada pelo vigário geral José Joaquim da Fonseca Lima, em 20 de setembro de 1848, reconheceu a procedência da ação, apelando *ex officio* para a Relação Metropolitana, de acordo com praxes legais.

Em face do estado precário dos documentos pesquisados, Renato Robert de Castro (5) não pôde confirmar o desfecho do julgamento na instância superior, chegando entretanto por caminhos indiretos à conclusão de que a decisão fora mantida. Passou então dona Felicidade à condição de descasada oficial, tendo que redobrar os esforços para o sustento do poeta e de sua irmã menor, em trabalho de lavar e engomar "para algumas pessoas que lhe pagam", atividade subalterna humilhante para quem descendia de uma família poderosa e influente.

Esses fatos deram-se quando Junqueira Freire, adolescente, tomava os primeiros contatos com a literatura pessimista de autores românticos, especialmente Garret e Herculano, além do estudo dos clássicos latinos e teorias filosóficas revolucionárias. Inegável portanto a marca funda que deixaram naquela personalidade em formação, já debilitada pelos efeitos da doença cardíaca que perduraria pelo resto de seus dias. Completariam a ação os vapores contagiantes de ideais republicanos, insuflados numa atmosfera já carregada de exaltado nacionalismo xenófobo que, mais que nas outras regiões do País, caracterizavam o clima da província baiana no conturbado período que sucedeu à Abdicação.

Se frustrações amorosas não esclarecidas, associadas à revolta face aos procedimentos do pai, são invocadas como fortes razões, o recolhimento monástico de Junqueira Freire parece não ter fundamentos exclusivamente morais. Poderia também ser produto de seu temperamento, num "instinto que o deixasse pressentir na vida conventual uma defesa contra si próprio, contra o delírio e a loucura que por vezes o ameaçavam" (6). Não desprezível ainda a hipótese de lance de independência romântica, bastante adequado ao espírito da época, numa reedição do que ocorrera com a avó materna, recolhida ao convento para expiar a frutificação de amores ousados, incompatíveis com o comportamento de moça nobre.

Embora indeterminado o fator responsável pela reclusão monacal, está descartada a alternativa de que decorresse de vocação religiosa. Esclarecem as próprias confissões do poeta nas notas dos fragmentos da sua autobiografia, escrita sob a invocação da sinceridade de Rousseau e a simplicidade de Santo Agostinho. Nessas escassa porém admiráveis páginas prenunciadoras do prosador primoroso que seria, se mais vivesse, Junqueira Freire narra a preparação a que se submetera antes de executar a decisão. Um verdadeiro trabalho de auto-estimulação, através do recurso de intoxicação volitiva pela leitura contínua do livro de Jó, alimentando-se em suas palavras, para assoberbar-se na dor. Ao mesmo tempo, um paradoxal escárnio contra a figura dos religiosos "(...)o frade era uma coisa desprezível e ao mesmo tempo orgulhosa. Julguei que isto me assentava bem a mim, que desejava morrer de má morte como dizem os portugueses". E uma dúvida irônica sobre os dogmas da religião, referindo-se à Santa Regra como um "livrinho misticamente econômico que nós piamente cremos que foi pelo Espírito Santo

inspirado a São Bento, o Príncipe dos Patriarcas, e o Pai do Monarquismo no Ocidente(...)".

Se faltava a Junqueira Freire o pendor ascético e a fé cristã, por certo não desconheceria o clima que o esperava no mosteiro. A descrição exaustiva de Homero Pires (7), a respeito da decadência das instituições monásticas do Brasil, traz à tona cenas de degeneração, que por certo não passariam despercebidas à diminuta população da Bahia naquele tempo, calculada em cerca de 60.000 habitantes. Parece pois pouco consistente a tese de que sua rebeldia decorresse de malogro de vocação ou choque de ambiente. Não seria arrojada a hipótese de que seus versos refletissem revolta consigo próprio, embora dirigida contra o meio que diretamente o cercava. A vida clausural funcionaria assim como mero subterfúgio, inconsciente talvez. Faria sentido a digressão perante os cânones do romantismo universal, que Farinelli definiu como o trabalho "em cavar em si mesmo, para aí encontrar perenemente o vácuo e conceber um meio impossível de preenchê-lo".

Intuitivamente, Junqueira Freire alinhar-se-ia na legião dos cavaleiros errantes da poesia, intoxicados por nostalgia imaginária e tédio voluntário, conquanto desconhecesse a ação de Lord Byron, comandante espiritual dessa verdadeira horda de aflitos. Foi na reclusão do mosteiro, ligado ao mundo apenas através de poucos livros, que o jovem baiano produziu toda sua obra poética. Obra repleta de paradoxos, estampa nítida de dor que objetiva ou subjetivamente padeceu.

Nos poemas que integram **As Inspirações do Claustro** (1855) e **Contradições Poéticas** (1869?) - o primeiro publicado poucos meses antes do falecimento do poeta e o segundo aparecido postumamente - são flagrantes os contrastes entre a firme intuição das idéias livres do século e o indeciso sentimento

cristão que o dever do ofício lhe impôs. Produtos de monge que orava sem crer, seus versos misturavam imprecações a salmos, alternam Voltaire à Bíblia, intercalam conceitos epicuristas à rigidez de comportamentos ascéticos.

Foram essas incoerências, entretanto, aliadas às circunstâncias duma vida atormentada, que despertaram o interesse dos críticos para a obra de Frei Luiz de Santa Escolástica Junqueira Freire, assegurando-lhe um lugar na eternidade das letras. Inexistissem esses fatores, estar-lhe-ia reservado apenas o limbo das figuras menores e só seria lembrado pelas poesias de cunho popular que escreveu, como **A Órfã na Costura**, incluída em numerosas antologias escolares.

Esteticamente sua produção é imperfeita, pelo emprego exagerado de ritmos com cadência forçada, o que no geral lhe dá aos versos características prosaicas. Mais que os outros poetas românticos, abusou da repetição do pensamento, da inadequada colocação de pronomes. Herdou aos clássicos o fluxo inútil de palavras, em detrimento da beleza da idéia, expressa por vezes através de vocábulos na forma erudita. O lirismo sincero compensou-lhe, contudo, as intemperanças da forma e os excessos retóricos, pondo uma nota de originalidade em sua poesia, principalmente naquelas que trazem o subtítulo de *horas de delírio* concebidas num estado de semiconsciência. Uma dúvida se põe quanto às causas dessas perturbações psíquicas. Entendeu-se que as repentinas crises de loucura de Junqueira Freire eram conseqüências prováveis de seus problemas cardíacos ou, mais que isso, derivavam de atavismo, já que descendia, do lado materno, duma família pródiga de nevrópatas. A esses fatores poderia ser agregado outro, o entorpecimento pelo uso abusivo da cânfora. O próprio

poeta confessa em autobiografia inacabada que se habituara de tal forma a ingerí-la, como lenitivo para seus males, que se acabou viciando. São curiosas suas declarações sobre as sensações ao fumar um charuto, após sorvê-la, conservando-a na boca. "(...)Essa resina transparente costuma deixar um suave frescor no órgão do paladar. Eu sentia, então, um gozo romântico no tomar da fumaça, que parecia lutar, de quente que é, com essa substância ainda desconhecida na maior parte dos seus efeitos. Eu gastava muitas horas em desvanecer-me poeticamente nesse agradável sainete, que sempre nos produz o gosto contrastado de fresco e ardente de uma vez(...)".

Escritos ou não em circunstâncias anormais, sob influências endógenas ou exógenas, os versos das *horas de delírio* são os mais expressivos na obra do poeta, posto que autênticos, embora marcados por independência perversa. Num crescendo, vão da rebeldia ímpia ao satanismo, como precursores do signo maldito que muitos anos depois encontraria em Baudelaire seu expoente máximo e antecipando em algumas décadas a angústia metafísica caracterizadora da inspiração de Antero de Quental. Bastaria para consagrar o talento junqueirano o grito de desespero sinistro contido no poema *Desejo* "(...)Eu - que tenho arrostado imensas mortes/ E que pareço eterno./Eu quero de uma vez morrer para sempre, / Entrar enfim no inferno".

A sensualidade constitui traço marcante em Junqueira Freire - herança talvez de taras paternas -, embora não tivesse ultrapassado o plano mental, segundo o depoimento do contemporâneo e amigo Lupércio Gahagem Champloni (8). Muitos de seus versos extravasam arroubos de temperamento lascivo, moderados nas poesias *Vai*, *O Banho*, e o *Temor*, explodin-

do luxúria em *Martírio* e *Aqui*. Os estos eróticos teriam sido mesmo uma tentação permanente ao ascetismo do atormentado monge, invadindo-lhe a cela, conturbando-lhe a meditação. Em seus manuscritos não divulgados, Homero Pires encontrou páginas cobertas de nomes, estranhos ao texto, e até palavras obscenas. Tem-se notícias de que escrevera um conjunto de poesias licenciosas que se extraviaram, restando apenas *Amores de Poeta*, incluída na coletânea **Versos Livres, Eróticos e Burlescos de Eminentes Poetas Brasileiros** (1899), hoje uma raridade bibliográfica.

Cultivou ainda o teatro, não tendo porém concluído as peças **Frei Ambrosio**, **Gonzaga** e outra, sem título, onde celebra os sentimentos federalistas da Sabina. Há nos fragmentos desses dramas em versos, como em muitos poemas avulsos, alguns inéditos, um exacerbado apelo nacionalista e social, quer pela natureza épica dos temas, quer pelo sentido da emancipação completa em relação a Portugal. A exortação ao separatismo total aparece também nos **Elementos da Rhetórica Nacional**, em que prega, até mesmo, a necessidade da independência literária brasileira.

Ingressando na ordem de São Bento sem formalidades maiores, Junqueira Freire arrependeu-se em seguida do ato impensado que praticara. Ainda assim, uma demonstração evidente das contradições que lhe assinalaram a existência, professou um ano após, fazendo os votos sagrados de pobreza, castidade e obediência, para logo mais tarde, já nas vestes de monge beneditino, procurar um meio de afastar-se da vida monástica. Segundo as praxes vigentes, o afastamento só poderia ser concedido ao final do processo de secularização, que pressupunha justificativas, testemunhalmente comprovadas, além da envolvimento de autoridades eclesiásticas e civis, não prescin-

dindo até da licença do Imperador D. Pedro II.

A primeira tentativa não logrou êxito, estacando no indeferimento da petição inicial. O despacho que a repeliu condena as "temerárias expressões" com que o pedido fora formulado, mas aponta, piedosamente, o caminho para a consecução do objetivo.

Descoberto os autos de *Justificação de Premissas* a favor de Frei Luiz de Santa Escolástica Junqueira Freire, religioso beneditino (9), verifica-se que este acolheu o conselho, apresentando novo requerimento vazado em termos mais ponderados e cuja essência merece transcrição:

1º - Que tendo professado a regra de São Bento no Mosteiro desta Cidade, quando tinha ainda poucos anos e nenhuma experiência do mundo, teve de arrepender-se por não se poder moldar à vida monástica que abraçara;

2º - Que em conseqüência desse arrependimento e a aversão que concebeu à vida monástica e instituto religioso, tem sempre vivido desgostoso no claustro, e só com repugnância satisfaz os deveres que lhes são inerentes, de maneira que, se morrer no mosteiro, terá de perder sua alma pela coação em que vive em estado oposto a seu gênio e sentimento.

Após o curso do processo, que demorou cerca de seis meses, Junqueira Freire obteve o ambicionado breve de secularização, escrito em latim, e, por sentença de 3 de novembro de 1854, pôde afinal usufruir-lhe os efeitos.

Egresso do Mosteiro, voltou a viver em companhia da mãe e da irmã, inicialmente numa casa modesta na Barra, distante e pouco habitada na época. Por desvelo materno, transferiu-se em seguida para residência mais central na Freguesia da Sé, a fim de ficar mais perto do médico que o assistia e facilitar as locomoções à Tipografia de Camilo Lellio Masson & Cia.,

onde estava sendo impresso seu livro **Inspirações do Claustro**.

A sorte no entanto lhe reservava mais um paradoxo, já que a ansiada liberdade foi efêmera. Tendo adentrado o convento para morrer, nele encontrou a vida, embora angustiada, pois produziu toda a obra intelectual no período em que ali permaneceu. E ao deixá-lo, buscando a vida, achou a morte. Justamente o que, invertida a ordem desses termos, exprimem os versos de outro poeta da mesma geração - Laurindo Rabelo:

"quem sempre a morte achou no lar da vida,
deve a vida encontrar no lar a morte".

(1) **Azevedo**, Vicente de Paulo Vicente de - *A vida amorosa dos poetas românticos* - Conselho Estadual de Cultura, 1971. São Paulo

(2) *Junqueira Freire - sua vida, sua época, sua obra* - Edição de A Ordem, órgão do Centro D. Vital, 1929. Rio de Janeiro

(3) *Em torno da vida de Junqueira Freire* - Fundação Cultural da Bahia, 1980. Salvador

(4) **Castro**, Renato Berbert de - *Op.cit.*

(5) *Op. cit.*

O mineirismo universal de João Alphonsus

Com apenas cinco livros editados, João Alphonsus (1901-1944) entrou para a história das letras brasileiras com duplo mérito: o de expressivo renovador do conto e o de participante pioneiro no movimento modernista em Minas Gerais, onde corresponde, na prosa, ao que Carlos Drummond de Andrade representa na poesia. Num círculo mais restrito, porém constante, sua ficção reveste o labor do cronista informal, quer retratando costumes do interior mineiro, quer fixando, predominantemente, a paisagem físico-social da primitiva Belo Horizonte nas três primeiras décadas após sua fundação. Tudo entretanto como *risco de bordado*, pois os aspectos regionais em sua obra são traços finos recobertos e sobrepujados pelas cores vivas do matiz humano, que prevalecem em seu sentido universal.

Ramo de estirpe literária ilustre, João Alphonsus impôs-se pela inspiração peculiar, embora influenciada de leve pelo tom soturno que caracteriza a poesia do pai - o simbolista Alphonsus de Guimaraens - e, de certa forma, pela temática, que modernizou, do tio-avô Bernardo Guimarães, tido como um dos precursores do regionalismo.

Dentre os vários estudos que avaliaram a produção artística do prosador mineiro, um se destaca por conter também importantes revelações sobre sua personalidade e a respeito de fatos que lhe marcaram a vida breve (1). Escrito por especialista em Sociologia da Literatura, o ensaio, conquanto procure "situar o ficcionista na perspectiva da época em que viveu" (...) e analisar a maneira de ser do escritor", encerra rico material para trabalho biográfico ainda por escrever. Foi concebido com o objetivo de constituir "levantamento sistemático da evolução intelectual" de João Alphonsus, todavia não se limita a reinterpretar-lhe a obra à luz do ambiente. Vai além, ao reunir juízos críticos de outros estu-

diosos e depoimentos colhidos de pessoas que privaram do convívio do autor enfocado, abrindo também caminhos para o resgate do cronista, do ensaísta literário e, sobremaneira, do poeta, cujos verso, em sua maioria, permanecem inéditos.

Primogênito de uma prole de 15 filhos, o escritor nasceu em Conceição do Serro, Minas Gerais, hoje Conceição de Mato Dentro, antiga localidade incrustada em área mineradora. O pai, que também dirigia o jornal da cidade, assim noticiou um de seus natalícios: “No dia 6 do corrente, completou três anos de existência o travesso menino Jan Alphonsus, filho do redator desta folha. Muito alegre e folgazão, com um eterno sorriso à Leão XIII e a Baudelaire, todos o estimam. Será brevemente ótimo político, basta o apelido que lhe puseram: João do Povo(...)” (2). Equivocado o vaticínio, entretanto correta a alcunha. Mesmo vivendo à margem da militância política, o escritor buscava sempre o contato indireto com as camadas populares humildes, para extrair tipos e dramas que metabolizaria na composição de uma “literatura humana, terrivelmente, miudamente, dolorosamente humana(...)”.

Em 1906, a família mudou-se para a cidade histórica de Mariana, na qual o pai assumiria o cargo de juiz municipal. A viagem de mudança constitui verdadeira epopéia, gravada na memória do menino e reproduzida pelo adulto no romance **Rola moça**, através do personagem Anfrísio, segundo confirmou o irmão Alphonsus de Guimaraens Filho em depoimento a Francisco de Assis Barbosa (3). Imagine-se o desconforto de percurso longo e penoso, que durou 12 dias, feito em lombo de animais, com as crianças transportadas dentro de caixotes, de cujos “cantos partiam varas para sustentar o pano grosso e grosseiro, proteção contra os raios diretos do céu escampo, mas não contra o calor sertanejo”.

O juiz-poeta viveria em Mariana até o falecimento (1921), instalado com a esposa e filhos no sobradão da rua Direita, nº 11. Foi nesse cenário em que cresceu João Alphonsus e

onde freqüentou, até o terceiro ano do curso menor, o Seminário Arquiepiscopal, não por vocação religiosa, mas por contingência dos estudos. Adolescente, transformou-se em confidente literário do pai, com quem mantinha longas conversas. Segundo confessaria, resultou do convívio íntimo e do incentivo paterno "o desejo de ser poeta, animado por ele, e depois de ser escritor, irremediavelmente" (4).

Transferindo-se sozinho, em 1918, para Belo Horizonte, cuja população estimava em torno de "trinta mil almas", João Alphonsus ingressou no funcionalismo público na modesta função de praticante da Diretoria de Fiscalização da Secretaria de Finanças, em que permaneceu até 1929. Datam desse período seus primeiros versos, de feição parnasiano-simbolista, publicados na revista carioca *Fon-Fon*, graças à interferência do amigo Belmiro Braga. Indeciso quanto ao rumo dos estudos, matriculou-se primeiro no Instituto de Química Industrial, depois na Faculdade de Medicina, que freqüentou durante dois anos (5), decidindo-se afinal pelo curso jurídico, concluído em 1930, quando também se casou. Foi promotor público por três anos, função que trocava pela de Auxiliar Jurídico da Procuradoria Geral do Estado, em cujo exercício empreendeu viagens constantes pelo interior mineiro. Militou na imprensa por muitos anos, com participação maior nos tempos de estudante de Direito. A morte prematura em 23 de maio de 1944 o veio colher em plena atividade de escritor amadurecido, do qual ainda muito se esperava.

Não restam dúvidas de que João Alphonsus - modernista de primeira hora - sempre se manteve fiel ao movimento, embora depurado aos poucos dos exageros iniciais com que o grupo de jovens literatos se opunha à ordem antiga. Correspondendo-se com Mário de Andrade e Manuel Bandeira, e mantendo convívio permanente com Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault e Anibal Machado, na redação do *Diário de Minas*, no Café Estrela e na Livraria Francisco Alves, foi fator, em terras mineiras, das

idéias renovadoras alardeadas na Semana de Arte Moderna de 1922. A dúzia e meia de seus contos, enfeixados em três livros, que vieram a lume em 1931, 1942 e 1943, alinham-se entre os melhores produzidos no País. Alguns deles, como **Galinha cega** e **Foguetes ao longe**, figuram em antologias nacionais, projetando o autor para além das fronteiras belo-horizontinas. Outros, entre os quais **Sardanapalo** e, em especial, **Caracol**, de primorosa fatura, confirmam-lhe a condição de mestre no gênero, como o foram Monteiro Lobato e Alcântara Machado, por exemplo. Com apenas duas exceções **Pesca da baleia** e **O mensageiro**, cujas histórias se passam em cidades litorâneas, as demais são ambientadas em Belo Horizonte, a maioria, ou em localidades do interior das Gerais. São fabulações amargas, que espelham dramas de vidas obscuras e destinos sem consolo, temperadas com doses de lirismo, humor e ironia. O autor ora contempla os personagens com lentes de ternura e piedade, ora lhes expõe as mazelas com crueza perversa, no verdadeiro espírito da ambivalência humana.

Quanto à técnica, os contos de João Alphonsus não são episódicos. Ações imprevistas interrompem comumente o fio da narrativa, levando à mudança de direção ou ao desfecho abrupto. Aproveitando ao máximo as experiências vividas e o produto das observações, o ficcionista plasma pequenas tragédias protagonizadas por caixeiros-viajantes, solteironas frustradas, bancários, repórteres-poetas e pelo *homo burocraticus*, o qual, como poucos, soube retratar, talvez pelas suas origens de funcionário público sem perspectivas. Sente-se que há um pouco de autobiografia em boa parte desses tipos. Frequentes em suas histórias as relações entre os moradores das pensões mineiras, donde se pode pressupor que decorram reminiscências próprias. Não existe, ao que tudo indica, registro sobre o local em que residiu o escritor quando se mudou, sozinho e adolescente, de Mariana para Belo Horizonte. Pode ter sido numa dessas habitações coletivas.

Característica inovadora na obra do autor é a presença marcante de animais, iniciada com a galinha cega do conto que o consagrou. Gatos, burros, gambás, baleias e até besouros perpassam as páginas que escreveu, não como integrantes da paisagem mas nas suas relações com o ser humano, predominantemente afetivas.

Realizado na história curta, João Alphonsus aderiu ao romance em caráter experimental, talvez movido pelo modismo. Os dois livros que deixou no gênero são inferiores ao talento do contista, embora com qualidades inegáveis de estilo e concepção. Valem mais pelo registro, de certa forma histórica e regionalista. Em ambas, as cenas passam-se em Belo Horizonte do final dos anos 20 com remissões a fatos ocorridos nos tempos da fundação da cidade. A figura central de **Totônio Pacheco** (1935) é um coronel rural que, após a morte da esposa muda-se para a capital mineira, a fim de viver com a família do filho advogado. Parte da narrativa desenrola-se no interior do estado, em fazenda pertencente ao personagem principal. As descrições minuciosas das relações promíscuas entre patrão e empregados, as credices e a vida vegetativa na propriedade campestre servem de base para realçar as dificuldades de adaptação e o comportamento de Totônio Pacheco no meio urbano. Em conflito, permanente com as pessoas do círculo familiar, ele busca amizades fora de casa, na disposição de reencontrar a liberdade. Relaciona-se com um construtor boêmio e fanfarrão, com quem passa a freqüentar casas noturnas, acabando por envolver-se com prostitutas. Esclerosado, tenta também conquistas amorosas frustradas junto à cunhada do filho e à empregada doméstica, provocando situações de desconforto. O romance obteve o prêmio Machado de Assis, juntamente com **Música ao longe** (Érico Veríssimo), **Marafa** (Marques Rebelo) e **Os ratos** (Dionélio Machado), em concurso promovido pela Companhia Editora Nacional.

O segundo romance - **Rola moça** (1938) - é superior ao primeiro na intensidade do ritmo e na evolução estilística.

Peca pela falta de contornos mais definidos dos personagens, talvez em virtude da triplicidade da ação. Os lances principais da narrativa desenvolvem-se no mesmo cenário - o morro do Rola Moça, que depois se transformaria no elegante bairro de Santo Agostinho. Passam-se os fatos justamente na época da demolição dos casebres existentes no local, para dar lugar aos arruamentos. Nas proximidades da favela, situavam-se um sanatório de tuberculosos e o sobrado amarelo do bacharel Anfrísio, que era "sentinela avançada da urbanização inexorável". Alguns críticos consideram o romance constituído por contos independentes, por ser tênue o entrelaçamento entre os núcleos que o integram. Num plano, a história da carioca Clara, interna do sanatório, que não leva muito a sério as prescrições médicas. Jovem e bonita, ela não se conforma com a disciplina do hospital, fugindo constantemente para passeios pela cidade, onde encontra o mecânico Veraldo, com quem mantém namoro, que acaba por aumentar-lhe a desilusão. Das lutas dos anônimos moradores da favela pela sobrevivência, o autor colhe flagrantes isolados, para compor um painel de misérias e tragédias, como a do carroceiro Champanhe, que assassinou um homem que rira do aspecto de seu burro. Detém-se um pouco mais no desenho do perfil de Anfrísio, às voltas com problemas financeiros decorrentes de empréstimo contraído para a construção de sua residência. Tantos são os pontos comuns entre o escritor e o personagem, que muitos consideram este como o *alter ego* de João Alphonsus, também "mais bacharel que advogado", e com passado de poeta-jornalista.

Quer nos romances, quer nos contos, a linguagem, sempre coloquial, flui com naturalidade nos diálogos e descrições. Frases curtas são intercaladas a períodos longos e construídas com vocabulário que alterna estrangeirismos, principalmente franceses, a palavras de uso comum e a algumas expressões de origem castiça. Quanto à gramática,

nota-se o deliberado emprego dos pronomes do caso oblíquo no início das orações, em consonância com convicção modernista. Extravagantes os nomes com que o autor batiza os tipos que criou: Libéria, Eufrázio, Macrínio, Plauto e outros mais. Onde iria buscá-los? Parece que a resposta vem pela boca de Anfrísio: "Tem lá em casa um dicionário dos nomes próprios que constitui verdadeira relíquia de família: Dicionário dos Nomes Próprios Masculinos e Femininos Compreendidos Usados e Conhecidos na História e na Mitologia, compilados por João Hilário de Menezes Drummond - Natural de Vila de Itaboraí - Escrivão e Tabelião na Vila do Rio Bonito, publicado em 1838(...)"

Nos últimos livros que publicou, João Alphonsus anunciou mais três volumes de prosa em preparo: **O ladrão** (contos), **Montanha** (romance) e **Recordações da casa dos vivos** (artigos de imprensa), de cujos originais não se têm notícias. Silenciou, entretanto, sobre a intenção de editar a obra poética. Ele próprio a conceituava como de má qualidade, contrariando a opinião de Carlos Drummond de Andrade, bem como a de críticos abalizados. Em seu magnífico ensaio sobre o autor (6), Fernando Correia Dias registra a extensão e as características dessa poesia, pelo levantamento feito em suplementos e periódicos, assim como pelo acesso que teve a inéditos manuscritos, conservados por Emílio Moura.

Verifica-se que, embora se considerasse "poeta aposentado", (ficaria melhor poeta enrustido, como sugere João Etienne Filho), nunca deixou de fazer poesia, desde seus primeiros trabalhos no gênero, estampados na revista *Fon-Fon*. De parnasiano-simbolista passou à fase de técnica moderna, na qual escreveu, de 1924 a 1926, o conjunto denominado **Poemas brasileiros**, com cerca de 60 composições. Há também, bem mais adiante no tempo, uma série de versos baseados em temas interioranos e, sobremaneira, os de inspiração belo-horizontina. Nestes, estão presentes "(...) a imagem de uma cidade tentacular "(...)doces manhãs, mor-

maço carregado de tédio e sensualidade (nas horas da tarde), noites boêmias de cabarés e árvores farfalhantes(...)". Por certo os versos repetem o prosador na ternura pela gente e pelas coisas da metrópole crescente, a qual tanto encantaria outro escritor - Marques Rebelo - ao visitá-la em 1940 (7).

Se Avelino Fóscolo retratou Belo Horizonte dos tempos primitivos (8), João Alphonsus a celebrou no período das transformações sociais e urbanísticas. A ele muito deve a história informal da jovem centenária capital.

(1) - **Dias**, Fernando Correia - *João Alphonsus: tempo e modo*, Centro de Estudos Mineiros, 1965. Belo Horizonte

(2) - **Menezes**, Raimundo de - *Escritores na intimidade*. Livraria Martins editora S/A, 1949. São Paulo

(3) - *Retratos de família*. Livraria José Olympio Editora - 2ª edição, 1968. Rio de Janeiro

(4) - Depoimento a Edgard Cavalheiro, reproduzido em *Testamento de uma geração*. Livraria do Globo, 1944. Porto Alegre

(5) - **Filho**, João Etienne - João Alphonsus - Ficção. Livraria Agir Editora, 1971. Rio de Janeiro

(6) - *Op. cit (1)*

Dois conterrâneos ilustres quase esquecidos

I- Veiga Miranda

Não seria arrojado o raciocínio de que lhe resultaria muito mais ampla e consistente a produção literária, se João Pedro da Veiga Miranda, ao vir para São Paulo completar os estudos, não encontrasse fechada a matrícula para a Faculdade de Direito, à qual se destinava.

Provinha da hospitaleira Campanha, cidade do Sul de Minas que, embora pequena, ostentava vida intelectual invulgar para a época. Basta dizer que era nela que se editava o jornal *Colombo*, de projeção quase nacional e com muitos de seus artigos citados na Corte, principalmente os de cunho político. Nesse periódico, a partir de março de 1879, colaborou o notável escritor fluminense Lúcio de Mendonça, com inflamada doutrinação republicana, publicando também, em folhetim, o romance **O Marido da Adúltera**, considerado por alguns estudiosos como o precursor do naturalismo brasileiro.

Acima do interesse pelo ensinamento jurídico, o que atraía Veiga Miranda para a academia do largo São Francisco era o clima propício a expansão do seu espírito sonhador. Almejava talvez, inconscientemente, percorrer trajetória semelhante a de tantos vultos ilustres que, sob aquelas arcadas, encontraram o calor apropriado à germinação do talento que traziam latente. Porém, nem por sombra imaginaria que, muito mais tarde, seria importante biógrafo de Álvares de Azevedo, o poeta excepcional de **Lira dos Vinte Anos**, que dos bancos acadêmicos do velho casarão se projetou, como estrela de primeira grandeza, no firmamento das nossas letras.

A perspectiva de um ano de paralisação nos estudos, entretanto, fez com que o jovem campanhense desse uma guinada em seus planos e prestasse vestibular na Escola Politécnica, onde realizou curso brilhante, diplomando-se

em 1904. Essa seria a primeira das repetidas digressões que assinalaram a carreira de Veiga Miranda, durante a qual se dedicou às mais variadas profissões e ocupou elevados cargos públicos: professor de italiano, agricultor e vereador em Ribeirão Preto, deputado estadual e federal, ministro de Estado no governo de Epitácio Pessoa. Exerceu ainda o cargo de redator-chefe da edição paulista do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro.

Pela sua vivacidade mental, inteligência e cultura incommuns, desempenhou com sucesso todas essas atividades. Todavia, sua verdadeira e natural vocação eram as letras, em razão do que "reduzia tudo quanto fazia a uma equação literária", como observa Nelson de Palma Travassos, que com ele conviveu. Embora publicados em livros os discursos que proferiu na Câmara Federal, conferências, estudos didáticos, crônicas, críticas literárias, duas peças para o teatro, impressões de viagem e relatos de atuação nos 14 meses em que esteve à frente do Ministério da Marinha, o melhor de Veiga Miranda está nos romances, novelas e contos. Neles refulgem, em toda a plenitude, a capacidade criadora do artista, a agudeza do seu espírito observador, traduzidas em tramas bem urdidadas, em tipos e personagens que se movimentam como que na vida real, em descrições minuciosas de costumes regionais. Estilo vigoroso e linguagem apurada são características de sua obra, como também o vocabulário rico, mas de riqueza congênita, exibida com elegância e bom-tom.

Cronologicamente, sem levar-se em consideração os contos esparsos, estampados em jornais ainda nos tempos de estudante, o primeiro trabalho publicado por Veiga Miranda foi a novela *Dulce*, que teria saído em folhetim na imprensa, em 1903/1904, sem nunca aparecer em livro. Consta que pesquisas realizadas por estudiosos descobriram que um grupo de amigos a editou em brochura, provavelmente em Ribeirão Preto, todavia numa tiragem restrita e fora do comércio. A prevalecer essa tese, os raros exemplares da obra

apenas poderão ser encontrados em bibliotecas de colecionadores particulares.

Os livros de contos de Veiga Miranda são três: **Pássaros que fogem** (1908), **A eterna canção** (1922) e **Maria Cecília e outras histórias** (1930), suficientes para mostrar o perfeito domínio do difícil gênero de estória curta, em que pontificaram, entre nós, mestres como Machado de Assis, Monteiro Lobato e Alcântara Machado, para citar alguns dos mais ilustres. Há, nesses volumes, páginas de lirismo marcante na narração das cenas em que se desenrolam as ações e na análise do comportamento psicológico dos personagens, muitas vezes fotografias retocadas do meio rural onde o autor viveu a infância, ou da boêmia estudantil, intelectualidade e sociedade paulistanas. Além de **Romão de Januária** e **O que o mundo não vê**, incluídos em antologias, outros contos de Veiga de Miranda como **O Margarida**, **Melita**, **Tatave**, **O Merante**, **A Cadeira** e **Os Tibúrcios** alinham-se entre os melhores produzidos no Brasil em todos os tempos.

Dos cinco romances que escreveu, merecem destaque maior os dois primeiros - **Redenção** (1914) e **Mau Olhado** (1918), que exploram temas bem brasileiros ou, mais precisamente, regionais paulistas. Em **Redenção**, o drama desenvolve-se numa típica fazenda de café dos fins do século 19, mostrada em minúcias, desde a descrição pormenorizada dos quadros comuns da vida campestre, como os trabalhos da lavoura, até os conflitos entre os colonos primitivos e os recém-chegados imigrantes italianos. Paralelamente, são pintadas, a cores vivas, a decadência da nobreza monarquista e a influência das facções políticas dominantes nas decisões judiciais, evidenciada pela condenação arbitrária de um estrangeiro humilde à prisão, por ter provocado lesão física em alguém, mesmo agindo em legítima defesa. O tema central, entretanto, consiste na comovente e, em certos pontos, fantasiosa estória de amor entre a filha do lombardo condenado e o filho do fazendeiro decadente, e a luta triunfante do tio deste para materialização de projeto de singular

e poética reforma agrária, feita com sacrifício de seu próprio patrimônio. Desses dois fatos, provém, com acerto, o título de **Redenção**, dado ao romance.

O cenário de **Mau Olhado** é semelhante ao de **Redenção**, porém anterior no tempo e mais amplo nas dimensões. Sua ação também se passa numa propriedade agrícola, não apenas fazenda de café, mas imenso latifúndio que, exceto o sal, produzia todo o necessário ao seu consumo. Ali imperava, com rústico senhor feudal, o alferes Malachias, cuja esposa, bem mais moça que ele, foi acometida por misteriosa doença - *o mau olhado*, em verdade uma histeria provocada pelas frustrações de sua alma romântica em função de um casamento infeliz. O enredo gira em torno da busca da cura da jovem senhora, para o que se recorre a todos os remédios, desde a terapêutica caseira até as preces religiosas e os exorcismos, sob a influência do agregado Lelé, importante personagem que exercia atribuições de curandeiro e sacristão. O drama atinge o seu auge na evolução da moléstia e na malograda paixão da madrastra por seu enteado padre. E termina em cena de tragédia, com a execução de ambos por um bando de fanáticos que, insuflados pelo sacristão, responsabilizam o sacerdote pelos males de uma seca prolongada que assolou a região. Em extenso artigo publicado quando do aparecimento do livro, Lima Barreto o classifica de romance sociológico, pois viu nele farto material para a reconstituição dos costumes de uma época.

Versão moderna do drama de folhetim - que os jornais publicaram com sucesso até as primeiras décadas deste século -, a telenovela encontraria em **Mau Olhado** base interessante para mais uma produção que, por certo, prenderá o espectador, a exemplo do que já aconteceu na adaptação para o vídeo de outros livros de escritores consagrados. Seria merecida homenagem póstuma a Veiga Miranda, homem público mal compreendido e escritor pouco conhecido atualmente.

Ao afastar-se da vida pública, em 1923, Veiga Miranda, mo-

vido pelo verdadeiro idealismo que o caracterizava, fundou na capital paulista a revista *O Comentário*, destinada à doutrinação política e em cuja direção mais uma vez revelou versatilidade de talento. Nela redigia praticamente tudo, desde o artigo de fundo até as crônicas, versos e anúncios. Adotava pseudônimos diversos, inclusive um feminino - Sílvia Rangel - com o qual subscrevia uma seção dirigida às mulheres.

Faleceu a 17 de fevereiro de 1936, em Ribeirão Preto, irrealizado na aspiração de pertencer à Academia Brasileira de Letras. Recusando, por coerência, o oferecimento que lhe fizeram na fase em que era ministro da Marinha, concorreu - apenas como literato - à vaga de Amadeu Amaral em 1930, sendo derrotado por Guilherme de Almeida. Em 1935, também não logrou êxito ao disputar o lugar de Coelho Netto na cadeira cujo patrono é Álvares de Azevedo. Duro golpe à preterição para quem biografara magistralmente o segundo e merecera do primeiro entusiástico aplauso pela produção literária que realizou.

II - Borges Netto

Talvez pelo fato de sempre ter vivido de Campanha, dela só se afastando temporariamente para freqüentar o curso jurídico em São Paulo e Rio de Janeiro, o nome de Borges Netto ficasse apenas restrito ao âmbito regional, ao contrário do que ocorreu com seus conterrâneos Veiga Miranda e Vital Brasil que, deixando a terra natal ainda jovens, projetaram-se em amplitude maior, o primeiro com escritor e político e o segundo como cientista de notoriedade internacional.

Entretanto, em 1918, quando estudante de Direito, Borges Netto publicou na capital paulista o livro de contos *No Silêncio...*, que alcançou enorme repercussão entre os críticos, com referências elogiosas do poeta Hermes Fontes e do filólogo João Ribeiro. No prefácio que escreveu para a obra, Monteiro Lobato, reconhecidamente rigoroso nas apreciações, evidencia as qualidades do trabalho, destacando que o autor

“realiza o caso raro, aos 20 anos, da simplicidade, da clareza e do apuro de linguagem, postos a serviço duma personalidade bem vincada”. Ao final, resume que o moço estreante “entra na liça armado de coisa rara que é um estilo”, possuindo assim condições para “flechar em reta no vôo largo dos vencedores”.

Ilustrado por Belmonte, o pequeno volume reúne 10 histórias curtas, urbanas e rurais. Em algumas, o cenário é o de São Paulo no início do século, com seus festejos carnavalescos em plena área central do Triângulo e vielas sombrias nos bairros da Luz e Liberdade. Em outras, os tipos de paisagens são tomados ao meio sertanejo, como por exemplo *Assombramento*, do qual se apropriou Jacyr C. Fonseca, mudando o título para *Assombração*, e com ele vencendo o concurso literário instituído pelo *O Cruzeiro*. Ao descobrir o plágio, a revista estampou nota em sua edição número 52, de 2 de novembro de 1929, esclarecendo que “com grande mágoa nos sentimos na obrigação de revelar que esse conto não deve ser considerado da autoria original de quem o assinou...”

Por essa época, Borges Netto já estava definitivamente instalado em Campanha com bem-sucedido escritório de advocacia, exercendo ainda múltiplas atividades paralelas, que se estendiam até poucos anos antes de sua morte. Espírito empreendedor, foi delegado de polícia, vereador, prefeito, professor e entusiasta da instalação de uma usina de açúcar e de uma fábrica de tecidos no município, além de outras numerosas iniciativas. Seria, porém, no campo da cultura sua contribuição mais decisiva. Fundou e dirigiu os jornais *O Templário* e *Minas do Sul*, colaborando ainda no *Monitor Sul Mineiro*, *A Campanha*, e outros mais. Grande incentivador dos nomes novos das letras, deu-lhes acolhidas nas páginas de sua *Alvorada*, revista literária, ilustrada, humorística e de atualidades, aparecida em 1928, com tiragem mensal de dois mil exemplares.

O periódico publicou também trabalhos de autores consagrados, como Godofredo Rangel, e um poema inédito feito em 1898, por Veiga Miranda.

Sócio fundador da Academia Sul Mineira de Letras, Borges Netto foi seu presidente, promovendo concurso de contos de caráter nacional, vencido pela escritora Leonor Teles, segundo registra Milton de Carvalho, no livro *Vidas e Acontecimentos*. Sua sensibilidade artística apurada o levaria, ainda, a incursionar pela música, como flautista diletante. Nos pertences que conservou, incluem-se álbuns de partituras com peças de mestres clássicos, ao lado de compositores populares, entre os quais Freire Júnior, Marcelo Tupinambá e o sambista Sinhô.

Conta Estanislau Vitor Lefol, na edição nº 1.158 do quinzenário *Voz Diocesana* de Campanha, que tempos atrás o município prestou homenagem a seu filho ilustre, dando-lhe o nome a uma das ruas da cidade. Indo verificar, o homenageado teria se queixado de que o logradouro escolhido era inexpressivo, mesmo porque a placa estava colocada numa árvore, à falta de casa para fixá-la, o que levou as autoridades a transferir o local do preito.

Nos últimos anos de vida, Borges Netto (*) foi acometido de moléstia pertinaz, que o manteve afastado do círculo de amigos e das atividades profissionais. Recolhido à reclusão do lar, entre os livros de sua rica biblioteca, com certeza se deixou envolver por gratas recordações da fase de estudante, quando de *pince-nez* ouvia atento as lições de Armando Prado e Abrahão Ribeiro. Relembrou, provavelmente, o início difícil da carreira jornalística no *Correio Paulistano* e o estratagema adotado para custear a publicação de *No Silêncio...*, através da emissão de bônus que assegurava aos adquirentes o direito de receber exemplar da obra. Sem falsa modéstia, deve ter concluído que, no decorrer da longa existência, confirmou-se o vaticínio de Monteiro Lobato, no sentido de haver alçado o vôo largo dos vitoriosos.

(*) Faleceu, em idade avançada, no Carnaval de 1985, na mesma cidade de Campanha.

Canções sem metro, canções sem fim

No curso tumultuado de uma existência breve (1863-1895), Raul Pompéia construiu valioso patrimônio literário, do qual **O Ateneu** (1888) constitui a peça mais exibida, através de sucessivas edições.

Durante muitas décadas, a maior parte dos escritos pompeianos permaneceu, sob o disfarce de pseudônimos, esquecida em velhos jornais da época em que foram divulgados, ou nos manuscritos cedidos por familiares a estudiosos, após sua morte. Por feliz iniciativa de Afrânio Coutinho, e fruto de 20 anos de exaustivas pesquisas, começaram a ser revividas, a partir de 1981, as obras do expressivo publicista fluminense programadas para uma série de 10 volumes.(*)

Ao lado de trabalhos inéditos, a coletânea, engloba textos anteriormente editados, revistos segundo a mais apurada técnica e analisados à luz de criteriosos métodos de interpretação. O tomo IV resgata ao esquecimento as **Canções sem Metro**, esgotadas de longa data, já que pareceram pela última vez, em 1963, integrando estudo de Lêdo Ivo.

Sem receio de erro, poderá se afirmar que nesse conjunto de delicados poemas em prosa se concentrou a máxima intensidade dos esforços do artista na ânsia perfeccionista da exteriorização do universo concebido pela sua rara sensibilidade. Seguramente, por um período de pelo menos 12 anos, Pompéia lapidou e refez, em paciente labor artesanal, os originais camafeus grafados. E morreu sem decidir juntá-los no escrínio de publicação completa. Num bem traçado perfil, feito a propósito do aparecimento de uma **Uma Tragédia no Amazonas**, Capistrano de Abreu vaticinou o futuro de romancista incomum para o novel pro-

sador, revelando ainda que o estreante teria *cometido*, antes, uns alexandrinos sem rima. Quem sabe não seriam os primeiros dos múltiplos protótipos que jamais chegariam a assumir feição definitiva, pelo exagerado senso autocrítico de quem os idealizou? A opinião desfavorável do competente ensaísta poderia ter levado Raul Pompéia a duvidar de seus dotes poéticos e colocar, sob a forma de prosa, inspirações de conteúdo eminentemente lírico. O gênero, entretanto, estava em grande voga, graças a repercussão dos ***Petits Poèmes en Prose***, de Charles Baudelaire, sendo flagrante a influência do poeta francês nas **Canções sem Metro**.

Segundo depoimento de Coelho Netto, foi na pacata São Paulo de 1884, a princípio numa pensão da Rua do Chá (atual Barão de Itapetininga) e logo depois em república de estudantes montada num chalé da Rua Vitória, que as composições começaram a ser esboçadas. Enganou-se porém quanto à data. Documento de próprio punho do escritor, obtido por Afrânio Coutinho, registra 1883 como o período em que lançaria no papel os primeiros caracteres daquele que seria o ideal supremo da realização estética que não viria atingir. No mesmo ano - há mais de um século, portanto - estamparia algumas das *canções* na edição paulista do *Jornal do Comércio*, de cujo corpo de redatores participava. Transferindo-se para o Recife junto com outros colegas, para a continuação do curso jurídico, as levaria como parte mais preciosa da bagagem. O testemunho de Rodrigo Otávio - companheiro de vida acadêmica e de moradia na capital pernambucana - aponta essa fase como essencial ao desenvolvimento da obra, merecendo plena dedicação do autor, com prejuízo dos próprios deveres de estudante.

De volta ao Rio de Janeiro, portando o diploma de

bacharel - profissão que jamais viria a exercer - Raul Pompéia passou à efetiva atividade jornalística. Engajado na campanha abolicionista e republicana, aderiu depois aos movimentos de exaltação a Floriano Peixoto. O marechal representava, para ele, "a personificação da resistência a todos os elementos subversivos que perturbavam e entorpeciam a marcha do nosso engrandecimento moral e social", conduzindo-se, na defesa desses ideais, com extremado fanatismo e incondicional irreflexão.

Não abandonaria, porém, o antigo projeto de concluir as **Canções sem Metro**, para publicá-las numa edição de luxo, que incorporasse desenhos, por ele próprio elaborados, pelo processo pastel, tendo o tema do texto como motivo. Se não estão extraviadas em sua maioria, apenas algumas dessas minúsculas gravuras são conhecidas, emoldurando a série de 10 canções estampadas na revista paranaense *A Galeria Ilustrada*, entre 1888 e 1889, e trazendo também a reprodução da assinatura do escritor.

Nos 12 anos em que burilou seus poemas em prosa, Raul Pompéia distribuiu *provas do artista* a periódicos de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Paraná. Em perseverante trabalho de garimpagem, no qual Afrânio Coutinho contou com a colaboração de Juracy dos Santos Pereira, foi descoberta considerável quantidade dessas composições esparsas, agrupadas sob o título de **Outras Canções sem Metro**. Cotejadas entre si as várias versões que revestiram e comparadas com aquelas do livro póstumo de 1900, reproduzidas na primeira parte do volume posteriormente publicado, conclui-se sem maiores esforços o alto apreço que o autor lhes votou. Em algumas delas, a sucessiva troca de poucas palavras; em outras, a reformulação completa do pensamento, na busca constante da perfeição.

Contribuiu para o permanente e inatingido aprimoramento do texto o sempre insatisfeito espírito estético de Raul Pompéia, frente ao desafio imposto pelo difícil gênero. Não se cingindo a regras pré-estabelecidas, os poemas em prosa exigem, por isso mesmo, a perícia invulgar de seu cultor. A técnica seria a do artesão que combina partículas microscópicas de pedras preciosas, para obter delicadas peças de ourivesaria, ricas na originalidade da concepção e inusitadas pelos efeitos radiantes que produzem. O principal requisito está na concisão. Requer ainda indispensável conhecimento da musicalidade da palavra, para assegurar à frase a cadência que, nas composições poéticas metrificadas, se insere na estrutura rítmica do verso.

Todos os elementos identificadores do gênero estão presentes nas **Canções sem Metro**, que se caracterizam também pelo refinado bom-gosto na escolha dos temas e construção elegante dos períodos, com cortes do raciocínio, sem prejuízo do entendimento da mensagem. O critério elaborativo centra-se na apresentação ligeira de uma estorieta, ou mote, que serve de pretexto para especulações metafísicas ou veladas confissões íntimas. Tomando por modelo inspirador um verso de Baudelaire (*Les parfums, les couleurs et les sons se respondent*), Raul Pompéia desenvolve, na primeira parte da obra, sob o título geral de **Vibrações**, motivos ligados aos sentimentos que, na simbologia popular, correspondem às cores, como: azul-ciúme, verde-esperança, roxo-tristeza, negro-morte, amarelo-desepero, vermelho-guerra, branco-paz. Cronologicamente, essa série marca a primeira fase de concepção. Numa etapa posterior, o plano seria ampliado com novas *canções*, agrupadas em quatro capítulos: *Amar, O Ventre, Vaidade, Infinito*.

Analisado no conjunto, o painel conserva as mes-

mas características individuais dos segmentos multicores que o compõem. Lembra um vitral através do qual uma alma inquieta contempla o mundo com a visão deformada pelas próprias lentes que construiu. A última das composições - com a denominação de *Conclusão* - resume o sentimento nirvânico e niilista da obra: "(...)Em vivo contraste, sobre o fundo obscuro do tempo intérmino - a nulidade real dos múltiplos aspectos cambiantes das existências. O céu, como fábula, tem esta moralidade".

Muito se indagou sobre as causas do temperamento explosivo de Raul Pompéia, do seu extremado conceito de honra. Aqueles que com ele conviveram e os que procuraram analisar-lhe os traços da personalidade exaltada, entremeada de crises profundas de melancolia, atribuíram à austeridade da formação as conseqüências do comportamento psíquico anormal. Educado sob um regime de mais severo confinamento no recesso do lar, onde não se admitam quaisquer visitas, o contato com o mundo exterior teria provocado nele traumas que se traduziriam em atitudes pessimistas e desconfiadas.

Foi Rodrigo Otávio quem, muitos anos após o falecimento do atormentado esteta, descobriu a seu respeito particularidades que até então se ignoravam, embora tivessem os dois convivido algum tempo sob o mesmo teto. Segundo seu depoimento, feito com a discrição que lhe recomendava a memória do amigo, este seria portador de "manifesta e irremediável deformação sexual". Revelou-lhe Gregório da Fonseca, por informação confidenciada pelo Dr. Alfredo Camilo Valderaro, que constataria a anormalidade ao examinar Raul Pompéia. A revelação desvenda o mistério orgânico responsável por uma conduta pessoal pausada dentro da absoluta castidade. Explica as reações violentas que culminaram no frustrado duelo com Ola-

vo Bilac e no gesto extremo do suicídio. Esses dois incidentes tiveram como causas indiretas insinuações à pudicícia que se desconhecia decorrer de imperiosa razão de ordem fisiológica.

Uma investigação mais profunda no conteúdo das produções pictóricas e literárias do artista evidenciará, por certo, os reflexos do amargo segredo, que ocultou aos poucos amigos e talvez à família. O tema predileto de seus desenhos foi a mulher nua, merecendo especial referência, entre estes, a gravura que, por sugestão do pintor Henrique Bernardeli, Rodrigo Otávio aproveitou como ilustração do capítulo *Odor di Femmina*, em seu livro *Aristo*. Representa um grupo fugidio de figuras femininas despidas, em posturas arrojadas e de graciosa plasticidade.

Outra tendência observada em Raul Pompéia era a de matar ou mutilar personagens, conforme se verifica na novela **Uma Tragédia no Amazonas**. Recorreu também a solução igualmente sinistra para o desfecho de **O Ateneu**. A destruição, pelo fogo, do velho casarão onde funcionava a escola poderá encerrar uma alegoria de reação ao trauma que lhe provocara o ambiente onde, pela primeira vez, tomou consciência dos problemas do sexo.

Será, quem sabe, nas **Canções sem Metro** que se oculta o material mais farto sobre a fatalidade de irrealização amorosa, transmutada em revolta universal. O deslinde completo das densas simbologias que envolvem essas "sinfonias verbais" - como as classificou Eloy Pontes - constitui, com certeza, torturante desafio. Uma delas, no entanto, parece evidente. Ao atribuir à cor rosa correlação com o amor, Raul Pompéia recorreu à gradação cromática resultante da combinação do vermelho com o branco, correspondentes na sua concepção, à guerra e à paz, respectivamente. Por coincidência ou não, Rosa também era

o nome de sua mãe. E, na escala afetiva, o amor materno encarna a manifestação mais resignada do sentimento. Numa configuração mais intrínseca, o irrompível círculo vicioso de perfeição armado em torno das **Canções sem Metro** poderá conduzir ao raciocínio de que, consciente ou inconscientemente, elas foram projetadas como permanente derivativo, para transformar angústia existencial em sublimação artística. Encaradas sob esse prisma, guardariam sempre as características de obra-prima inacabada, continuamente submetida ao cadinho estético, sem nunca atingir o ponto ideal da incandescência.

(*) Ao que parece foram publicados apenas nove volumes da série prevista.

Tropas e boiadas e Hugo de Carvalho Ramos

história da literatura está repleta de autores reconhecidos e divulgados em função de uma única obra. **A** Entre nós, constitui exemplo curioso desse fenômeno o de Maciel Monteiro (1804-1868), ilustre médico e político pernambucano, que se tornou famoso, como poeta, por um soneto solitário - "Formosa, qual pincel em tela fina(...)" - incluído em numerosas antologias e até hoje citado entre os mais belos da língua portuguesa. São entretanto comuns os literatos que editaram em vida apenas um livro, suficiente para projetá-los definitivamente como mestres.

Ficaria incompleto o estudo da evolução da poesia brasileira que não considerasse a contribuição de **Eu** (1912), de Augusto dos Anjos, surgido quando ainda se ouviam as "vozes veladas, veludosas vozes (...)" dos simbolistas; ou de **Luz Mediterrânea**(1922), que Raul de Leoni publicou em plena retumbância dos clarins inovadores da Semana da Arte Moderna. Vigorosos exemplares de criação, cuja fecundidade a morte prematura talvez interrompeu, esses dois restritos volumes de versos, em virtude da sua peculiaridade e desapego às tendências antagônicas da época, se não representam marcos divisores de territórios, guardam, pelo menos, as características de pequeninos reinos independentes.

No campo da prosa, uma brochura graficamente modesta, aparecida em fevereiro de 1917, revelou talentoso escritor goiano, que o tempo consagraria como jovem expoente da ficção regional. Trata-se de **Tropas e Boiadas**, de Hugo de Carvalho Ramos, reunindo nove estórias curtas, oito das quais já haviam sido estampadas em periódicos do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás.

O livro não trazia prefácio, apresentação, ou nota ex-

plicativa, sendo apenas precedido de uma simples dedicatória: "À memória do meu pai. À minha terra natal". Quase certo também que seu lançamento não se tenha realizado através de recurso equivalente às "tardes de autógrafos", muito em moda nos dias atuais. A ausência de todos esses elementos influenciadores, aliada ao fato de ser o autor desconhecido nos círculos literários e sociais, só poderia pressupor que a obra passaria despercebida. Isso no entanto não ocorreu. **Tropas e Boiadas** despertou imediato interesse da crítica. Escritores de nomeada, como Medeiros e Albuquerque e Antonio Torres, dedicaram-lhe, em jornais importantes, colunas de franco elogio. Por ocasião do trágico desaparecimento de Carvalho Ramos, alguns anos depois, Viriato Corrêa, confessaria, numa crônica, haver lido o livro três vezes, fascinado pela "beleza luminosa da rusticidade primitiva" retratada em suas páginas.

Quando **Tropas e Boiadas** veio a público, a literatura regional praticamente engatinhava. É bem verdade que o aparecimento de **Pelo Sertão** (1898), do mineiro Afonso Arinos, tivera repercussão nacional pela inovação trazida às técnicas das narrativas sertanejas, despojando-as das vestimentas artificiais com que a adornavam até então. Na mesma esteira, as estórias de Alcides Maya, enfeixadas em **Tapera** (1911) e de Simões Lopes em **Contos Gauchescos** (1912) projetaram cenários rústicos e costumes dos pampas, reproduzindo com fidelidade os sentimentos do guasca na sua linguagem própria.

Essas manifestações, entretanto, representavam atos isolados. Faltava ao gênero a unidade que só seria obtida mais tarde, graças a Monteiro Lobarto. Em torno dele, como escritor, gravitou a renovação do conto paulista; por sua ação de empresário revolucionador da edição de livros, operou-se a ampla propagação do regionalismo brasileiro nas suas diferentes exteriorizações, pelo lançamento de novos autores e divulgação

nacional de nomes só conhecidos no âmbito limitado de sua cidade ou Estado.

A rigor, **Tropas e Boiadas**, que foi reeditado por *Monteiro Lobato & Cia. - Editores*, em 1922, não se afirma como obra inovadora. Mas acrescenta às letras, pela primeira vez, a paisagem agreste dos cerrados goianos, emoldurando feitos anônimos de seus habitantes, onde cenas bárbaras entremeiam momentos de ternura, e atos de nobreza de espírito contrastam com procedimentos de mesquinha herança medieval. De urdidura simples e comovente, os contos *Ninho de Periquitos* e *Mágoa de Vaqueiro* foram selecionados para figurar em antologias abrangentes do gênero em todas as épocas. Já *O Saccy*, *Caminho das Tropas*, *Nostalgia* e *Poldro Picaço* encerram características de típicos *causos* do sertão, por certo assimilados pelo autor nos contatos que manteve, ainda menino, com caboclos da região. No mesmo feitio, *À Beira do Pouso* reproduz tema anteriormente explorado por Bernardo Guimarães em *Lendas e Romances* (1871), demonstrando que do manancial das narrativas orais populares provém o volume maior das águas da ficção regional autêntica.

Escrita com a finalidade de compor **Tropas e Boiadas**, a quase-novela *Gente da Gleba* constitui o ponto exponencial do livro. Contendo estórias dentro da estória, mescladas com gravuras, ora em transparência delicada de aquarela, ora em cores de água-forte, revela o conhecimento total de Carvalho Ramos sobre seu povo e sua terra. Paixões íntimas e modismos, credices ingênuas, tradições, nada lhe escapa à percepção. Em alguns trechos, o excesso de requinte técnico nas descrições de fenômeno naturais, ou de espécimes vegetais levou alguns críticos a compará-lo, com acerto, a Euclides da Cunha. Até mesmo os problemas sociais ele traz à tona, com diminutas doses de amarga ironia. A exemplo do que Jorge Amado registraria bem mais tarde em

seus romances do ciclo do cacau, expõe a exploração do trabalhador pelo proprietário rural, numa relação de dependência econômica que atinge proporções de verdadeira escravidão.

Separado do torrão natal pela necessidade de concluir os estudos, a permanência de Carvalho Ramos no Rio de Janeiro foi marcada por nostálgico retraimento. A saudade, a meditação, a atividade intelectual intensa, conduziram-no a uma pertinaz neurastenia, culminando com suicídio a 12 de maio de 1921, poucos dias antes de completar 26 anos de idade.

Pacientemente recolhida por seu irmão mais velho, a obra póstuma de Carvalho Ramos - a que se deu o título de **Plangências** - só apareceria muito depois. Ela mostra um espírito maduro, porém sofrido e preocupado com as próprias angústias. Reflete o temperamento do autor e a influência de seus mestres preferidos, como Baudelaire e Verlaine. Não supera contudo os contos de profunda realidade objetiva de **Tropas e Boiadas**, escritos na despreocupada quadra da adolescência.



Avenida Goiás, 600 – Centro
São Caetano do Sul (SP)
CEP 09521-300
Telefones: 441-9008 - 441-7420
www.mp.usp.br/fpm



Este livro integra o *Projeto Editorial da Fundação Pró-Memória*, denominado *Ensaios*, no período administrativo 1997-2000 (prefeito Luiz Olinto Tortorello), cujo objetivo é resgatar a História do Município e da região através da publicação de pesquisas e documentos inéditos.