O VII volume de Estudos de António Sérgio constitui mais um passo na compilação que desde 1920 se vem fazendo, de uma obra de esclarecimento a que tenho dedicado, verdadeiramente culto pode ficar indiferente. Também passei pela escola sergeana; e julgo que, em muitos dos pontos em que actualmente discordo de Sérgio, mais do que fugir de que levar às suas consequências necessárias certas das premissas sergeanas fundamentais. Grande parte deste volume é constituído por artigos sobre assunto mais ou menos literário, ou geral, estético. No entanto, o eixo à volta do qual giram todos eles é uma teoria idealista do conhecimento, que a si própria se classifica como racionalismo ideal que reivindica a coincidência-em-si (a realidade independente do conhecimento e que o condiciona) e que atribuise ao mesmo a capacidade de reformar o código de categorias lógicas que dentro dêle funcionam, no conhecimento todo o dinamismo pertence ao instrumento conhecente, que se identifica com o sujeito humano, pensado como aquilo que não determina o sujeito, é um construto do sujeito, e a própria realidade (e portanto a causalidade objectiva do conhecimento) é um postulado de uma ideia [—»A criação do saber é uma criação suspeita: o pensamento recebe nada e cria tudo: »O fenómeno psicológico é o fenómeno total; é o relativamente mediato, o mediato físico, por seu lado, infere-se a partir de uma abstracção sobre o mesmo (eliminados o voluntário e o emotivo, e tratando-se o resultado como um facto é sempre um conglomerado de ideias». E claro está que não cabe num artigo de jornal a teoria sergeana do conhecimento, a não ser quem tenha devidamente informado e reflexivo já conhece as objecções clássicas ao racional idealismo: a intuição de que há uma matéria que escapa ao pensamento e que o condiciona, intuição que, a todos os respeitos, é mais profunda do que a própria auto-intuição do sujeito, sendo que a primeira não só não leva objecto designo mesmo, aproximadamente, como aponta para o objecto a noção que temos de que o sujeito conhecente (tanto o conhecimento vulgar como qualquer homem) não esteve tal correlacionado com o mesmo objecto em circunstâncias em que, contudo, é logicamente forçado a reconhecer a existência dela (por ex. durante o sono, antes do nascimento, ou nas eras geológicas anteriores à humanidade). Sérgio, aliás, ao admitir a evolução das categorias, não se afasta-se da doutrina bem mais coerente de Kant, e fica de todo mais descoberto aos golpes de tais argumentos, visto que aceita uma matéria para a estrutura fundamental do conhecimento, para o seu código mais geral, sendo afinal não é só o objecto, mentalmente construído, que nos aparece como algo por um dever, pelo tempo, mas também, e estruturalmente, o próprio conhecente. Logo o dever, o tempo parece ser real, e não só o pensamento e o conhecimento não o determina, ele é que determina o conhecimento. Mas não ser que Sérgio, na sua teoria do conhecimento, afirme a primazia absoluta do sujeito graças a uma simples intuição de que o sujeito é mais imediatamente dinâmico para além do que é mediatamente acerca dele, intuição mais profunda do que tudo o que se possa pensar, mais profunda do que tudo o que se possa pensar sobre o pensamento, pois que as categorias são criação do pensar se transformam.

Para mim, o mais curioso desta concepção do dinamismo radical do sujeito conhecente consiste em ela se ligar com concepções clássicas que que não faltam aspectos bem profundos: uma certa minimização da prática como critério da verdade, uma certa supervalorização exclusiva da contemplação meramente teorética, um certo pendor místico e até ascético, um volume, finalmente, se confessa bem claro. O que não significa, evidentemente, que Sérgio se deva pôr no mesmo pé em que estão aqueles que sob que dão imensa ênfase ao Espírito, o máximo que se pode dizer é melhor poderem passar sem qualquer efectivo espírito humano na prática.

Não; o que se deve esperar é que Sérgio explique, com todos os seus terminados pontos do seu kantismo ideal; e, para pessoas como eu, que não pretendem ter, nem concebem que se tenha, um conhecimento perfeito, o que é de esperar é que Sérgio exemplifique a sua teoria, mostrando de diminuto efectivo pelas tropeiras actividades históricas (ou outras) que fizer decorrer, responsabilidades que determinação muito melhor o seu alcance efectivo do que qualquer polémicas, em que Sérgio voltasse a contestar, sobre se a origem do conhecimento é radicalmente psíquica ou material.

Há, no entanto, na teoria sergeana do conhecimento, um certo número de sequências são bem sensíveis neste livro, quando diz: «Para que a condição do saber científico que vou tentar pôr em evidência seja válida, Todo o progresso científico é constituído por uma relação, contrária ao depoimento dos sentidos. O leitmotiv de Sérgio

(Continuações da página anterior)

AFRÂNIO COUTINHO

obras pelo grau de virgindade, de ausência de estudo ou formação intelectual». Daí a urgência do apostolado de Afrânio, defensor da tradição aristotélica.

O que parece estranho é ver o autor de *Correntes Cruzadas* preocupar, já no ensino ginasial (ou liceal, como se diz por cá), a completa separação da Literatura e da Linguística. Sem dúvida, o professor da língua materna denuncia, por via de regra, uma formação (ou deformação) estritamente gramatical. Ora isso é que não devia acontecer. Porque professor de língua e que apenas encara na língua o seu aspecto letal! Triste dele e dos seus alunos quando lhe falta sensibilidade para descobrir na língua de todos nós a criação pessoal, a intervenção da fantasia e do gosto! Estilo não é só a linguagem do autor literário; é o principal. Renovador, a Fisionomia individual, inconfundível, que a língua assume em cada um dos que a falam. Um Croce, um Dâmaso Alonso, tão familiares a Afrânio, ensinam que na expressão oral também lateja um anseio de criação, uma obra literária uma unidade forma-conteúdo, e distingo fundamental não estará na dicotomia saussuriana língua-linguagem. E o bom professor de língua entrará em linha de conta com essa fusão dinâmica do fenómeno idiomático.

Outro reparo (mas a culpa não cabe só a Afrânio, e sobre o leitor) refere-se ao quase alheamento do que se tem pensado e escrito no país irmão. O passado cultural comum, a identidade de problemas, o próprio imperativo da língua devem fazer-nos caminhar de mãos dadas no esforço que situar a literatura no complexo cultural e de actualizar os estudos literários em Portugal e no Brasil.

Descontento e Esperança

Tonalista num grupo de compositores jovens formados pelos Padres, os quais, potenciados pela lógica musical, criam, investigam e divulgam esta fôrma da velha língua morta não como um termo mais, ou como uma das tantas maneiras de compor, mas sim como a forma harmónica do presente e do futuro.

Os seus ideais são de indiscutível interesse histórico e musical: centralização do interesse da harmonia na dissonância — símbolo de acção, vida e evolução —, tendência tonal da politonia (que é o elemento que oferece maiores garantias de perpetuidade), tanto no que se refere à técnica e, com respeito à estética: confiar a qualidade no fogo de seleccionados elementos contrastantes e não ao limitado sensualismo do gosto que tende, por comodidade instintiva, a repetir o agradável.

Resumindo: a cima musical, desde os fins do século passado, vem acostumando-nos à ideia de um grande renascimento, porém todo o sucedido até agora tem vacilado por natureza lógica, acapricho-sas ou abstractas. Resta-nos captar os resultados do intertonalismo, talvez a única esperança da música universal.

António Sérgio — Ensaios, tomo VII, Lisboa, 1954

bem conhecem a insistência deste ponto doutrinário, frequentemente ilustrado pelo mito platónico da Caverna e das Sombras. A mim o que me parece significativo é que a ciência progrida negando-certas perfeições da teoria heliocêntrica, por ex., nega o movimento dos sentidos (como o que vimento diurno aparente do sol). O que me parece importante é o carácter absoluto que Sérgio parece atribuir a esta negação em série: a evidência pericial do movimento confirmando-o, sol que representava já um progresso relativamente, por ex., à evidência, também perceptional, de um sol diferente a cada hora do dia) e uma verificação exacta em relação a certa determinada ordem de experiência e de actividade prática; a teoria heliocêntrica representava a evidenciação de um construto mental correspondente a um grau de aproximação da verdade, correspondente a uma organização de experiência mais elementar: nós somos muito determinados pelo advento com que nos medimos, e Sérgio teve que ou pretendeu-se-pôr em face de um experimento e com certo aristotelismo. Talvez que, se tivesse possíveis coisas, hoje Sérgio não se empenhasse, também (como Bergson), em minimizar o pensamento e a razão, e em valorizar a vida e tudo o que ele neste livro se compraz num intuicionismo de aparência, mas verdade, irracional, profundo, etc. Estas preocupações atuais não impediram a mente anti-imagéticas de Sérgio, sobre as quais tenho tecia tenho que dizer, prejudicam, por exemplo, a fruição da sua análise estética. Vou escolher dois casos típicos, como amostra do certo aspecto que gostaria de tocar neste volume, tão estimulante de problemas. Seja um deles aquilo que pensou nos limites entre cinema e teatro. Sérgio, ao pôr em fundamentação estética, o factor literário, que julga ser nos faz ver-ver os filmes de ficção, o factor já para o meio, o factor em tipicidade, o imaginário sergeano, a meu ver. O cinema, como arte, existe, segundo a sua linguagem específica, numa esfera mais pobre que essencialmente literário nem teatral. Todos os grandes realizadores o sentem: o cinema é, como arte, é uma ordenação, um ritmo significativo e unificador de imagens, visuais e auditivas, é uma dramatização fixa mesma, se não que do seu tempo-tudo alcance imaginativo a um determinado simbolismo ideológico ou poético. O cinema, como arte, tem uma estrutura própria, de natureza visual e não necessário e vital que a literatura e o teatro, e a experiência e a evidência do senso crítico (o poder-se-ia dizer) e a sua interpretação da Canção cinematográfica Mendes-Ribeiro, cantor de uma alma sentes. No seu aconteceu antimagística. Sérgio é uma intimação feminina da canção, que é essencial sob o ponto de vista estético, e aproximação à poesia de textos em que S. João da Cruz descreveu o seu processo místico para Deus. Mesmo na versão que Sérgio aceita como boa (e que não é a única), Camões descreve patentemente a dialéctica do desejo e do gozo (o gozo é o desejo da sua intensidade ou requinte) se nega é porque se nega a si mesmo, e só se auto-nega as razões do senso-comum. Que se lhe aplique a teoria do gozo e sua interpretação ascética, bem Jaime Cortesão, ou que se pretenda interpretação sensualista, faunesca, se aperceberá, contudo, que Camões tivesse poesias criadas, hoje Sérgio não se empenhasse, também (como Bergson), em minimizar o pensamento e a razão, e em valorizar a vida e tudo o que ele neste livro se compraz num intuicionismo de aparência, mas verdade, irracional, profundo, etc. Estas preocupações atuais não impediram a mente anti-imagéticas de Sérgio, sobre as quais tenho tecia tenho que dizer, prejudicam, por exemplo, a fruição da sua análise estética. Vou escolher dois casos típicos, como amostra do certo aspecto que gostaria de tocar neste volume, tão estimulante de

Passado o tempo do crédito heróico-lírico, o monografia oficial, se nada esta meramente sombra de existências ilusórias, outra gente, porém, passou a merecer retrato. Aquela que, no consciência dialéctica que tem do mundo, faz entrar a sua própria certeza de existência. Falo, é claro, dos poetas. De um ou outro poeta, entenda-se). Sempre apenas se retratou o que existe e, «realmente», só estes existem. Existem, porém, não têm mais divindades a autorizá-los, e nisso perderam a sua vida essencial, a sua existência verosímil. Os poetas são os únicos que vivem diretamente por nós: de nós tomam nascença, força, reflexo. Espelho de uma estranha deítica, no jogo das suas imagens andantes todos, e delas também ganhamos o nosso sentido.

Que pode, então, admirar que um retrato de poeta tome valor documental? Ou, ainda, retome o valor histórico do retrato? E com isto um valor único. Mágico se quisermos, mitológico.

Para que isso aconteça, é preciso que o pintor saiba que isso está a acontecer. Que ele tenha a consciência de que a sua obra é fogo, nas mãos, se torna, devém, de certo modo, o equivalente da obra do poeta. E isto é nem a cópia, os espaços e as suas relações de cor, já que do pintura se trata. E' então preciso que o poeta, o pintor, o poeta também, isto é, proponente de mitos. De outro modo não lhe chega a língua para o que quer dizer, ou nada tem que dizer. Não se trata, aqui, de penetração psicológica. Não se trata só disso, que é óbvio em qualquer retrato: não se trata só de uma verdade interior, mas de outra, exterior, projectando-se.

De um retrato destes, não se espera que diga nada — mas que diga. Que nos diga aquilo que precisamos de ouvir e que, em confiança, nele pusemos. Uma verdade nossa, enfim, que se oculta nas perguntas que dirija à nossa possibilidade de entendimento, ou seja, à nossa possibilidade de existir também. E' um retrato-esfinge, o que tem que ouvir-se proposto. Não uma abstracção, intelectual, a não ser a ideia de retrato, que a pintura não se deixa ver assim — mas um retrato apenas que se ultrapasse; poética e sociológicamente, como para a estética, ao seu tempo se ultrapassava o retrato que Piero della Francesca fez dos Montefeltros, ou Van Eyck dos Arnolfini, ou Clouet de Francisco I, ou Antonello do seu Condotiere do Louvre.

Há dias vi que o retrato de Fernando Pessoa, feito por Almada Negreiros, é posto num restaurante de Lisboa, se inscreve nessa conta. A ele se aplica tudo o que acima ficou dito.

Ao poeta Fernando Pessoa naturalmente cabe-via a justiça de um retrato público, como ao pintor Almada Negreiros naturalmente competiria fazer o primeiro retrato da pintura portuguesa que voltasse a ser retrato real de uma existência verificada, como foram os de Nuno Gonçalves e de Cristovão de Morais.

O retrato de Fernando Pessoa ali está, é é uma pintura admirável e difícil, que é difícil calcular o seu sensualismo pictórico da xmatières gostosa, faltando, desilude o nosso amador,; a serenidade que não se impõe, pouso e abandono por outro lado o intrigo. É esta pintura não tem sensualismo nem sentimentalismo, nenhum gosto pictórico, e, apesar disso, de uma profundidade e os valores tacteis não se percebem num pormenor, nem de envólucro ; o seu movimento dramático é retido, atento e tenso. Por um lado, uma pintura para que três cores, jogando, como sempre em Almada, nas belras perigosas do desenhismo mas ganhando com isso, com pour uma consciência de espaços que, criados pela cor iluminada, assimilam o drama, o movimento, aparente ali reinventada, e são autênticamente pictóricos. Por outro lado, a figura de um fantasma, que não se pode ver sem ver, por ver de mais, minucioso, «raçá», sereno na sua crispação, grandioso na sua timidez.

Por outro lado ainda, uma saudade nesta verdadeira psicologia nesta parecença lembrada, a marcar o tempo e o sítio da sua origem. Tempo e sítio de Lisboa, com o gosto de um sol lisboeta que vem pelo Terreiro do Paço de há trinta anos, que entra, com o seu cheiro de café, que desaparecido, que não tinha, mas melhor com ele acertavam, esta cor de vermelho e estas mesas provincianas, sólidas e quadradas. Sobre o número da pintura tempo há uma chávena de porcelana azul, um açucareiro, uma lembrança de café arrefecido. E tudo isto certo, tão lírico tudo, que a pintura cresce conovente, nos nossos olhos.

Ao lado da chávena, do açucareiro, há o número dois do «Orpheu», e, sobre um veio de pedra rosada, que é uma linha de «beauty for graces», Almada Pessoa escreve. Escreve mesmo, sentado com um jeito de corpo, com uma quebra de tornozelo. Escreveu assim, era assim. A composição torna-se certeza, total, fundamental certeza. Não quero saber que nunca vi o poeta a não ser em retrato, não quero mais saber como era ele nos retratos que vi. Era assim como está na pintura — porque assim tinha que ser.

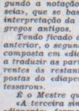
Dali nos interroga ele, sem nos olhar, por nos olhar de mais. Ali está ele sabendo as perguntas que se respondem gravemente na sua posse e na nossa vida. Está, é. O retrato é o retratado identificam-se. A obra do pintor e do poeta equivalem-se. Em volta, baila uma saudade que toma losangos de arlequim no mosaico do chão, um sentimento de saudade que não precisa de ser sentimental para lembrar companheiros perdidos num tempo talvez perdido. Baila um calor de sol que tem o rio ao pé, e era assim, no tempo de Pessoa e de Almada.

O «Retrato de Fernando Pessoa», obra de Almada Negreiros

O ENSINO DA MÚSICA em Portugal

por LUIS DE FREITAS BRANCO

CONCLUSÃO DAS LEIS DA SINFONIA OU POLIFONIA MEDIEVAL



NICIEI, na minha mais recente crónica, a tradução em resumo das leis do contraponto medieval, tais como se encontram explanadas, no mais antigo tratado da época, cujo texto chegou até nós.

Esse tratado, aqui, para sermos inteiramente exactos, temos que classificar como sendo de autor desconhecido, pois que a autoria do *Enchiriadi de Saint-Amand* está hoje definitivamente posta de parte, e as dos *priores* beneditinos Otger e Hoger são apenas conjecturas, esse tratado é a «Scholia Enchiriadis», um comentário à «Musica Enchiriadis do 9.º século, comentário da mesma época, que resume, e notavelmente esclarece, este tratado, na qual a teoria musical pitagórica se alia à pedagogia aristotélica, sendo os exemplos musicais extraídos em notação denominada «Daseia», que se baseavam num erro de compor, mas sim como a forma harmónica do presente e do futuro.

Os seus ideais são de indiscutível interesse histórico e musical: centralização do interesse da harmonia na dissonância — símbolo de acção, vida e evolução —, tendência tonal da politonia (que é o elemento que oferece maiores garantias de perpetuidade), tanto no que se refere à técnica e, com respeito à estética: confiar a qualidade no fogo de seleccionados elementos contrastantes e não ao limitado sensualismo do gosto que tende, por comodidade instintiva, a repetir o agradável.

Resumindo: a cima musical, desde os fins do século passado, vem acostumando-nos à ideia de um grande renascimento, porém todo o sucedido até agora tem vacilado por naturezas lógica, acapricho-sas ou abstractas. Resta-nos captar os resultados do intertonalismo, talvez a única esperança da música universal.

Descontento e Esperança

Tonalista num grupo de compositores jovens formados pelos Padres, os quais, potenciados pela lógica musical, criam, investigam e divulgam esta fôrma da velha língua morta não como um termo mais, ou como uma das tantas maneiras de compor, mas sim como a forma harmónica do presente e do futuro.

Os seus ideais são de indiscutível interesse histórico e musical: centralização do interesse da harmonia na dissonância — símbolo de acção, vida e evolução —, tendência tonal da politonia (que é o elemento que oferece maiores garantias de perpetuidade), tanto no que se refere à técnica e, com respeito à estética: confiar a qualidade no fogo de seleccionados elementos contrastantes e não ao limitado sensualismo do gosto que tende, por comodidade instintiva, a repetir o agradável.

Resumindo: a cima musical, desde os fins do século passado, vem acostumando-nos à ideia de um grande renascimento, porém todo o sucedido até agora tem vacilado por naturezas lógica, acapricho-sas ou abstractas. Resta-nos captar os resultados do intertonalismo, talvez a única esperança da música universal.

«A sexta sinfonia do género composto, em «diapentes», ocorre quando a voz *organal* é a mais alta, à décima sexta, acima da décima segunda e da quinta, do modo como a seguir se exemplifica.»

Aqui um exemplo musical a três vozes, dos mesmos textos literários e musical que apareceram no exemplo anterior. O *organum* dessa vez está em cima e é a dobragem a 15.ª do *organum* fundamental da voz mais grave, que não é dada neste exemplo por estar subentendida. A baixo da primeira voz está uma das «primas», à distância de quarta, mas de 12.ª do *organum* fundamental. Como a 12.ª é a dobragem musico-matemática da 5.ª, por isso a sinfonia é classificada como sendo do «diapentes», que é a 5.ª.

A outra voz, a segunda «prima», dobra à oitava ou «diapasons inferior, a primeira «prima» já mencionada.

Concluida a parte consagrada à sinfonia em «diapente» ou à 5.ª, o Mestre define a sinfonia em «diatessaron» ou à 4.ª, apresentando um exemplo musical dela: uma série de quartas perfeitas (*prima* e *organum*,) sobre o mesmo texto litúrgico. São a seguir descritos seis tipos de sinfonias compostas, das que se fazem em «diatessaron»:

«A primeira, a voz *organal* é dobrada em «diapason»; na terceira, a voz *organal* é dobrada em «diapente» em «diapason»; no quarto, a voz principal é dobrada superiormente em «diapason», ambas as vozes, a principal e a *organal*, são dobradas em «diapason», e no sexto exemplo a voz *organal* é a mais aguda. Como se vê, as sinfonias compostas de «diatessaron» são feitas como as de «diapente», e em seis exemplos musicais.

No trecho seguinte, especialmente importante pelo seu aspecto científico, o Mestre, metendo visivelmente nas doutrinas de Pitágoras e Aristóteles, afirma que a *Música* é a filha da Aritmética, oriunda, portanto, da ciência dos números.

«Discípulo — Como pode nascer a *Música* da Aritmética, parecendo esta ser o mais e a *Música* o menos? O que é a Harmonia e o que é a Música?»

«Mestre — *Harmonia* é a combinação concordante de sons diversos. A *Música* é a própria teoria da concordância, e, como ela é construida, do princípio ao fim, por meio dos números, como o são as ciências matemáticas, é, portanto, pelos números que nos temos que a compreender.»

Discípulo — Quais são as disciplinas das ciências matemáticas?»

*

Sou forçado a interromper o diálogo da «Scholia Enchiriadis» nesta altura palpitante do início do debater das origens objectivas da arte dos sons.

No próximo artigo continuarei e concluirei o diálogo medieval do monge e do noviço, que, para vergonha do século XX, só conhece está vendo, muito mais racionalista do que são as «fusões verbalistas» de certos e «escorpiriveis retardadores românticos da música e da musicologia do nosso tempo.

BREVE HISTÓRIA do Modernismo Brasileiro

por CARLOS LOBO DE OLIVEIRA

O que interessa, num movimento desta natureza, é o encontro das gerações, ainda que as diversidades, e até, se acentuem, — até mesmo por isso

A unidade vem a produzir-se noutro plano e é isso que constitui o legado duma geração, à custa de tanto esforço, lutas, sacrifícios.

Pois desse diálogo entre novos e velhos, em todos os tempos, há velhos que não se deixam vencer do seu tempo e novos que não tiveram master o gládio e foram-se esquecendo, que é uma forma de morrer lentamente.

O talento é a melhor medida da ecuisa literária — o talento e a obra, pois esta, sobrevivendo à moda e a cânones, dá-nos a medida do seu criador, o que de possuído, nela se vivnca e marca.

Assim aconteceu, quando no Rio, essa época agitada, conheci alguns dos seus principais actores. Parte desse impressionante representação para público, com as improvisações que por vezes o teatro do mundo cria; mais impressionantes naigumas mobilizações que as cidades estudadas e preparadas.

O espectáculo foi duma vivacidade fora do vulgar — no geral, se não no livro, nas exposições, nos manifestos.

A geração mais velha sentiu o ímpeto, a irreverência, o humor, mas tudo isto vinha com emocridade viva que houve de reconhecer — e reconheceu — que entre o cabotinismo de alguns e a mistificação de outros, a geração rompia com caminhos batidos, inconclusivas, snaistas, com poder a instinto criador, renovando temas e tentando novas experiências estéticas e literárias.

Iles foram procurar no povo, ao fundo inesgotável do seu folclore, tão rico de humanidade vivo, a tradinação para a sua temática.

Outros deixaram-se tentar pela influência estrangeira.

Mas, essencialmente, deste choque de correntes, desta formação espiritual, o que resultou foi uma descoberta, uma altura brasileira que acabou por imprimir, ao mesmo tempo nas suas diversidades mais contrastantes, uma profunda unidade.

O movimento pode dizer-se que ficou completo com o modernismo, com um espírito de brasilidade que o ia tornando inconfundível, apesar de certos exteriorismos, de que muitos que denunciavam outras origens

Mas no fundo da brasilidade permanece o que de essencial o portugalidade já deixara — toda a estruturação duma alma lírica.

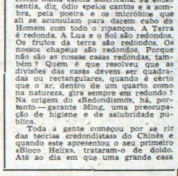
Só catastroficamente a herança dum povo como o nosso, tão apegado à terra para onde se desloca, desaparecerá.

A brasilidade é disso testemunha, e se nos dirigimos aos poetas que ao sempre quem melhor capta as origens e sabe encontrar o sentido das coisas concretas, e que são os próprios poetas que na sua mensagem nos indicam os caminhos vindos do longe...

O lirismo português caminha por esse estrada dum passado vivo que vem até os nossos dias.

Peregrino teve necessidade de fazer uma existência em Montemor-o-Novo e das margens do Sado, para encontrar-se com a vida tantas vezes sentida através dos livros, e, ao mesmo tempo, descobrir-se a si mesmo, mas continua a colaborar, com outros dois colegas, Outra razão é que são os materiais que quase sempre dizem de uma forma. Aqui tem porque, sem o saber, me encontro com o «Abelhudo» de Ming.

Patrocinada por. Pierre Chiel, um



MANUEL BANDEIRA
— um dos elementos mais em evidência do Modernismo Brasileiro

e dis-no da maneira como se encontrou na contenda.

Muito novo, Peregrino veio ao Rio curtar Medicina.

A literatura era a sua paixão dominante — e tem sido sempre pela sua vida.

De Belém, já vinha contagiado. Quando chegou ao Rio, por vaidade do seu Espírito e afinidades, esteve mais ao lado de Graça Aranha e Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Mário Ricardo, Carlos Drumond de Andrade.

Este ensaio de Peregrino é um dicionário do movimento: os seus epitódios, pois todas as revoluções se têm — coisa da pequena história, quase sempre saborosas — as tendências e as características.

E claro que há peculiar é a Peregrino, e a elegância tão cheia de actualidade e a precisão fornam a leitura atraente, mas o espírito vivo do contista da Amazónia tem sempre maneira de se intrometer nas páginas que escreve, e assim o ensaio é, por esse aspecto, delicioso.

tantas são as notas de fina ironia, no recorte duma crítica ou na expressão dum comentário.

Peregrino tem o cuidado de definir, ou melhor, esclarecer o que se deve entender por modernismo no Brasil. As palavras são, por vezes, portadoras de estranhos conteúdos e, se Peregrino o não soubesse, certamente não lhe seria possível evitar confusões e até erros. Por isso Peregrino trata de colocar o modernismo brasileiro no verdadeiro tempo, marcando a diferença que o distingue de outros movimentos similares.

Sente-se no ar um espírito de renovação. A literatura brasileira tinha chegado ao fastar, o parnasianismo parecia instalado definitivamente no tom declamatório.

Graça Aranha era academico, mas, vivendo quase sempre fora do Brasil, não lhe seria possível estar confusões e até erros. Por isso Peregrino trata de colocar o modernismo brasileiro no verdadeiro tempo, marcando a diferença que o distingue de outros movimentos similares.

Sente-se no ar um espírito de renovação. A literatura brasileira tinha chegado ao fastar, o parnasianismo parecia instalado definitivamente no tom declamatório.

Graça Aranha era academico, mas, vivendo quase sempre fora do Brasil, não lhe seria possível estar confusões e até erros. Por isso Peregrino trata de colocar o modernismo brasileiro no verdadeiro tempo, marcando a diferença que o distingue de outros movimentos similares.

Sente-se no ar um espírito de renovação. A literatura brasileira tinha chegado ao fastar, o parnasianismo parecia instalado definitivamente no tom declamatório.

Graça Aranha era academico, mas, vivendo quase sempre fora do Brasil, não lhe seria possível estar confusões e até erros. Por isso Peregrino trata de colocar o modernismo brasileiro no verdadeiro tempo, marcando a diferença que o distingue de outros movimentos similares.

Sente-se no ar um espírito de renovação. A literatura brasileira tinha chegado ao fastar, o parnasianismo parecia instalado definitivamente no tom declamatório.

Graça Aranha era academico, mas, vivendo quase sempre fora do Brasil, não lhe seria possível estar

Pois, com estudo e análises as consequências do movimento.

Eis alguns dos seus resultados: Descoberta da realidade brasileira, valorização da Província. Interesse pelo homem brasileiro, e estudos sobre a sua formação, costumes e condições de vida. Revitalização do regionalismo, do tradicionalismo, do folclore. Tentativa de criação duma língua brasileira, iniciativa frustrada de Mário de Andrade.

O movimento mobilizou, nos vários ramos da cultura e da inteligência, consideravel número de intelectuais e artistas.

Foi, na verdade, uma revolução admirável, uma mobilização espiritual de toda uma geração de inteligência. A sua influência foi benéfica, porque trouxe a literatura brasileira o contacto com novas perspectivas, novas paisagens interiores, novos encantamentos e surpresas.

O modernismo, porém, — afirma Peregrino — é uma fase, um Passado. Falando a linguagem cara aos seus adeptos, o modernismo foi tempo. Foi superado. Mas não seria justo nem honesto, salienta Peregrino, recusar-lhe a sua função histórica.

Os grandes nomes do modernismo ainda estão vivos — bem vivos e actuantes, no dizer de Peregrino: Graça Aranha, Ronald de Carvalho de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Mário Ricardo, Carlos Drumond de Andrade.

Este ensaio de Peregrino é um dicionário do movimento: os seus epitódios, pois todas as revoluções se têm — coisa da pequena história, quase sempre saborosas — as tendências e as características.

E claro que há peculiar é a Peregrino, e a elegância tão cheia de actualidade e a precisão fornam a leitura atraente, mas o espírito vivo do contista da Amazónia tem sempre maneira de se intrometer nas páginas que escreve, e assim o ensaio é, por esse aspecto, delicioso.

AS CASAS DE AMANHÃ serão redondas?

(EXCLUSIVO PARA «O COMERCIO DO PORTO»)

por CHARLES REBER

PEL LEOH-MING uma espécie de Corbusier americano. Com 27 anos, é o chefe de uma dinastia, nos Estados Unidos, do novo estilo arquitectura que declarou guerra à arquitectura tradicional e que está a reunir adeptos no mundo inteiro. Há dezassete anos que partiu da sua China natal para Nova Iorque afim de prosseguir os estudos superiores numa escola americana. Já então sentia, diz, odio-se-os cantos e a sombra, pela poeira e as formas, de que ali se acumulam para darem cabo do Homem com todo o rigançon. A Terra é redonda. A Lua e o Sol são redondos. Os frutos da terra são redondos. Os nossos chapeus são redondos. Porque não são as nossas casas redondas, também? Quem é que resolveu que as divisões das casas devem ser quadradas ou rectangulares, quando é certo que o ar, dentro de um quarto como na natureza, gira sempre em redondo? Na natureza do «Redondismo», pois, tanto — garante Ming, uma preocupação de higiene e de salubridade pública.

Toda a gente começou por se rir das teorias arredondistas do Chinês e quando este apresentou o seu primeiro edifício Heliex, trataram-o de doido. Até ao dia em que uma grande casa comercial de Nova Iorque encarregou Ming da construção de um edifício «Heliex» para instalação dos seus escritórios e do pessoal. Agora, a construção está concluida e o êxito é tão grande que o «Redondismo» não declarará certamente de influenciar as construções do futuro.

— Não era difícil imaginá-lo, diz Ming. Temos a história do ovo de Colombo!

ALUGUERES MAIS ACESSÍVEIS

O enorme «Bloco Heliex», de catorze andares — poderia ter mais, como teria menos — tem a forma de um cilindro. O aspecto exterior é surpreendente. Parece um bolo cortado em oito partes iguais. No entanto, cada parte é independente do conjunto no sentido em que apresenta catorze andares de vasando sobrepostos. Mas, em cada parte (não dão, portanto, a volta completa ao edifício e que entronam no cilindro a meia-altura das partes da esquerda e da direita. Diz Ming que é esta a melhor maneira de explorar ao máximo a superficie habitual e isolar totalmente um inquilino dos seus vizinhos.

Cada «fatia» do bolo compreende catorze andares com 12 divisões cada um. Cada andar tem, portanto, o feitio de um longo aberto a 45º. Pode dividir-se em vários apartamentos e transformar-se de um dia para outro — graças a um sistema de tabiques móveis e estanques — em quartos ou apartamentos se preferem. Ao meio do cilindro, e no centro do edifício, a escada em caracol e os elevadores que servem os 112 apartamentos. Uma só entrada para os elevadores, e tudo o que não se encontra da vida familiar, cozinhas e quartos de banho, situam-se no centro e no fundo das divisões e dão as janelas para a escada e os elevadores.

Os quartos de cama e as outras divisões habitáveis têm um feitio triangulado, e todos eles abrem para enormes galerias arredondadas, sobre a varanda, envidraçada pela onde há canteiros de flores e de pessoal. Aqui podem brincar, patinar ou andar de bicicleta. Um todo o comprimento, de ponta a ponta, um só canto, uma só linha recta. Os quartos são todos redondos e as divisões têm o feitio de um ovo deformado em fim de semana, ou de ovo, o máximo de ar e de luz. A largura de cada quarto é, pois, variado no sentido do comprimento.

Ming, que tem uma vista extraordinária, o cima de uma revolução no sentido em que diminui as superfícies inúteis e em proporções consideráveis. Para levantar o seu edifício, não foi preciso aumentar o seu edifício, nem o seu número mais ou menos grande de metros de apoio. Uma única coluna de aço, uma de gás e outra de electricidade ocupam o centro dos apartamentos. O preço dos alugueres pode ser deste modo reduzido na proporção de 40 %.

Nos andares inferiores do «Heliex», Ming instala os escritórios e os armazens e nos superiores, a direcção. Os armazens são redondos. A sala de conferência dos directores é redonda, tendo ao centro uma mesa redonda, e a recepção também é redonda.

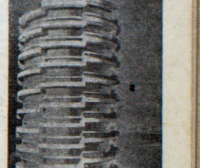
Os ângulos, os cantos, as linhas, diz Ming, queiram o olhar e diminuam as faculdades de trabalho. Pelo contrário, o «Redondismo» cria uma atmosfera repousante e excita o espírito.

E, no telhado, em terraços, o arquitecto chinês coloca uma estátua de bronze e planta um pinheiro manso.

A PRIMEIRA IGREJA «REDONDISTA»

O «Redondismo já apareceu no continente europeu. A sua primeira realização é uma igreja — a primeira igreja redonda do mundo. Erguer-se-á em Yvetot-Sur-Seine.

— Não, nunca ouvi falar da «Escola Redondista», diz-me Yves Marchaud, seu arquiteto e construtor. Quer saber a razão porque a minha igreja é redonda? Em primeiro lugar, porque só tinhamos à nossa disposição, segundo o plano de urbanismo, um terreno pentagonal, de superficie reduzida, limitado ao sul e ao norte por grandes estradas muito frequentadas. Uma igreja tradicional rectangular ter-nos-ia obrigado a colocar a entrada numa dessas estradas. Pelo contrário, a construção em redondo deixa-nos uma orla em redor de todo o templo. Dos três projectos apresentados, o escolhido foi o meu, mas continua a colaborar, com outros dois colegas. Outra razão é que são os materiais que quase sempre dizem de uma forma. Aqui tem porque, sem o saber, me encontro com o «Redondismo» de Ming.



A «maquette» do um «Heliex redondista»

dos melhores arquitectos franceses, defendida pelo Abade Grégoire, presidente de Yvetot, a igreja de S. Pedro de Yvetot é uma audácia que fará época na arquitectura. A sua concepção é muito simples: sobre um disco de betão de 40 m. de diâmetro, erguem-se 20 colunas, que formam uma abóbada com 20 m. de altura. Uma cúpula muito suave, quase plana, de 1,50 m. de espessura, remata o todo, assentando exteriormente numa colunata circular. A construção não tem paredes. O espaço entre as 20 colunas é tapado por tijolos leves, até a 4 metros acima do chão. Os vitrais são substituidos por vitrais.

— De vitrais, que cobrem uma superficie de 1.100 metros quadrados em toda a circunferência, diz-me Marchaud, são de Max Ingrand, o vidreiro de arte. Representam a vida dos santos, incluindo a dos mais modernos, tendo o Cristo ao centro. Os vitrais são tratados segundo a arte medieval, mas com espírito moderno. Porque que se lhes chamasse «O Triunfo dos Humildes»?

A torre do sino, quadrada, em cimento, fica ao lado da igreja, ligada por uma ponte levadiça. Porque ali circunda de maneira preta, fará frente à estrada para o Havre. O pórtico, decorado com um S. Pedro em betão, de 7,5 metros de altura, olha para oriente, para a estrada de Rúão.

— A igreja custará 100 milhões de francos, sendo 20 milhões para os vitrais, diz Marchaud. Deve ser inaugurada em Maio p.º. Vou começar a colocação dos vitrais. A igreja terá lotação para 1.200 fiéis. A Via Sacra ficará entre as colunas interiores e exteriores. O altar-mor situar-se-á num nicho, ao fundo, e a mesa da Comunhão, a uns 18 metros do fiel mais afastado.

«Redondismo» francês, que não é uma escola, não se limitará a esta primeira realização. A casa que a Radiodifusão Francesa projecta construir em Auteuil, também será redonda, segundo o projecto do arquitecto Henri Bernard. E talvez comecemos a ver, dentro em breve, novas casas redondas...