

Guilherme de Almeida →

Música

# Guiomar Novaes em Compact-Disc

Arnaldo Senise  
Academia Brasileira de Música

**O disco de gramofone passou a ter a sua industrialização intensificada no fim do primeiro decênio deste século, partindo dos Estados Unidos. Provocou a mais profunda revolução que o nosso mundo sonoro conheceu — a música abandonando de vez o interior do ser humano, reproduzida sem as presenças do instrumento e do intérprete. Debussy tinha calafrios: queria ver nisso o esvair-se do “mistério” da sua arte, fator que lhe era tão caro. Banalização! Pela relevância que o disco assim adquiria, de início apenas escolhidíssimos artistas de escol foram convidados a gravar. Era a glorificação concreta para a posteridade, um sonho que só o compositor tivera, negado até então ao intérprete. A nossa Guiomar Novaes foi dos primeiros artistas a serem distinguidos com a honraria.**



Guiomar Novaes registrou, em 78 rotações, para a Victor, de 1919 a 1927, duas dezenas de peças — os primeiros discos gravados em uma só face. Depois de longa pausa, iniciou para a Columbia em 1941, novo ciclo de 78 rotações que se estendeu até 1947. Ali deixou 24 peças, algumas extensas, como as Sonatas de Chopin, das quais cinco não autorizou que se comercializassem.

Em fins de 1991, todos os vinte registros de 78 rotações deixados por Guiomar na Victor foram reunidos, reprocessados e editados em compact-disc, nos Estados Unidos, pela Music and Arts Programs of America, de Berkeley, Califórnia. A coleção da Columbia está ainda à espera do mesmo tratamento.

Desde meados de 1991, cinco álbuns foram editados em CD, nos Estados Unidos, relançando algumas das numerosas gravações de long-playing que a pianista realizou para a Vox-americana. No selo Alegretto, quatro CD's: Concerto de Schumann e Concerto n.º 2 de Chopin; Concerto n.º 5 de Beethoven — “Imperador”; Concerto n.º 1 de Chopin; Sonatas “Waldstein”, “A Tempestade” e “Les Adieux” de Beethoven. No selo Vox Legends, em meados deste ano, álbum com dois CD's trazendo o Concerto n.º 4 de Beethoven sob regência de Otto Klemperer, o Concerto de Schumann e o n.º 2 de Chopin com o mesmo regente, mais um recital de peças que ela costumava dar extraprograma.

No Brasil, o primeiro álbum de Guiomar Novaes em Compact-disc foi lançado no início deste ano pela CID — Companhia Industrial de Discos. Traz algumas das mais formidáveis realizações da pianista, em concessão da Vox: o Concerto n.º 4 de Beethoven Op.58, dirigido por Klemperer, e parte de um extenso recital de peças extraprograma que deixara naquela gravadora: de Bach, em transcrição de Szántó e Siloti, o célebre Prelúdio em Sol Menor para órgão (BWV 535); de Gluck, em transcrições de Sgambati e Friedman, a Melodia para Flauta e Cordas e a Dança dos Espíritos Bem-

aventurados, do segundo ato de “Orfeu”; de Saint-Saëns, o Capricho Sobre Melodias de Ballet de “Alceste” de Gluck, em edição de Carl Deis; de Brahms o Intermezzo Op. 117 n.º 2, o Capriccio Op.76 n.º 2 e a Valsa Op.39 n.º 15; e de Beethoven, em transcrição de Anton Rubinstein, a Marcha Alla Turca de “As Ruínas de Atenas”.

### Embaraços dos críticos

Antes de comentar o que há de importante nos desempenhos de Guiomar Novaes que essas novas edições nos apresentam, e de assinalar a posição da pianista na Arte, o musicólogo se vê compelido a fazer um tipo singular de esclarecimento — muito particular e peculiar ao caso dessa artista. Coisa que seria escusada num país culto e brioso...

Guiomar Novaes constitui um caso de exceção, um fenômeno descomunal, ímpar na história do piano e da música. De tal elevação, de tal magnitude e tal distinção é a arte que desfralda, que para ela as palavras são entidades inanes — de resto, como sempre em matéria de música, mas especialmente a propósito do seu piano.

Um crítico de Londres, em 1925, assim exprimiu esse “drama”: “Buscar descrever o que foi o recital da pianista brasileira seria a mesma coisa que tentar definir para um cego o que é a luz do sol.

Não poucos críticos estadunidenses mencionam todo o seu embaraço. “Para escrever sobre um recital de Guiomar Novaes (...) é preciso lançar mão de uma requintada série de adjetivos e aplicá-los no superlativo. Mesmo assim é difícil...”, escreveu a Musical América de 2 de dezembro de 1916. “[No caso de Guiomar Novaes] é o jovem gênio que preside ao piano e é um dos poucos pianistas de que não se pode escrever com o vocabulário comum, por mais hiperbólico que seja”, comentou Pitts Sauborn, no New York Globe.

Rebuscando, num árduo exercício de imagens metafóricas, tomba o analista, por inevitável, no emprego dos termos nos limites extremos da sua composição. E,

diante disso, uma certa *intelligentia* desta província se retrai, esquiva-se como que vexada. Não importa que seja o mundo inteiro a proclamar, se é uma realidade que não podem ver... Não querem.

### Os velhos 78 rotações

Quando Guiomar Novaes apareceu em Genebra, em 1913, um jornal assim resumiu os prodígios de um dos seus recitais: “[As peças do programa] foram executadas de modo miraculoso.”

Miraculosamente — o termo sintetiza a idéia de sobre-humano que brotava nos ouvintes em face das execuções de Guiomar, desde a sua estréia pública em Paris, em 1911. Mera força de expressão, pois ela se ofenderia se ouvisse tachar-se de “miraculoso”, o que na sua arte eram efeitos conscientemente calculados.

Entretanto, havia no seu desempenho uma absoluta *aisance* e completa abstenção de esforço, a par de vigor e de total domínio do ataque e da articulação. Essas coisas traíam-na. Tais qualidades suscitavam, de fato, as impressões de ilusionismo e magia — detestamos esses vocábulos, quando se trata de produtos das virtudes humanas, porém não encontramos outros. Ora se tinha a impressão de uma quase impossível uniformidade no ataque — incredivelmente *maquina*l — e que resultava de mecanismo apuradíssimo, como em “O Burrico Branco”, de J. Ibert, registro Victor de 1927. Ora a impressão de um jogo de ressonâncias como que produzido pela intervenção do sobrenatural — de tal modo ela era capaz de fazer amplificar-se a *posteriori* a reverberação das notas, isto é, após terem sido feridas as cordas! E de tal modo os seus dedos eram capazes de transmutar o som do piano. Eles podiam convertê-lo em sonoridades evocativas de instrumentos outros, de outros corpos sonoros — organismos esses de naturezas alheias e infensas à percussão deveras “brutal” inerente à mecânica de martelos do piano. É o caso dos efeitos de *pizzicati* que ela cria na Gavota de “Ifigênia em Aui-

lis”, de Gluck, na transcrição de Brahms — disco Victor de 1920.

Além do mais, toda aquela destreza era informada em Guiomar pelo moral de um psiquismo de saudáveis naturalidade e lhanza, de comedimento e, sobretudo, ao piano, de uma elevação quase búdica. Isso se manifesta no equilíbrio assombroso que ela imprime à cadência rítmica e no controle absoluto que mantém sobre os efeitos de sonoridade. São realidades sensíveis com especial nitidez nas execuções do Noturno Op. 16 n.º 4, de Paderewski, e do Tango Op. 165 n.º 2, de Albéniz, arranjo de Godowsky — discos Victor de 1920 e 1927. Nesses registros, o controle das forças do ritmo, a proporcionada elasticidade nas acelerações e alargamentos da cadência nos infundem uma sonhadora absorção como que nas pulsações vitais do Cosmos. (Nenhuma daquelas distorções de pronúncia tão encontradiças nos “mitos” do teclado, nem efeito algum que fuja do plano coerente de dicção preestabelecido!)

A verdade é que o espírito de Guiomar, para produzir isso tudo, entrava num processo de exata alquimia. Se de uma interpretação musical for lícito porventura dizer que nos propicia um bafejo do sagrado — então só aquelas como as da Novaes para essas duas peças merecerão tal qualificativo.

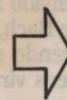
Chiaffarelli, mestre da artista, tinha por norma estimular os aprendizes a interpretarem certo gênero de peças, algo breves, as quais, através da caracterização, punham em realce justamente aquelas virtudes que exhibia Guiomar, frutos do ensino dele quase todas. Disso tudo fomos testemunha. É típico o caso da Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk. Nela se reproduz o universo de uma banda militar. Com os mais estonteantes efeitos de ilusionismo vibratório, a pianista aí realizava imitações incredivelmente fiéis de sons de flautins, de cantos de bombardinos, de golpes de tambor, de rajadas de tiros, de rufos de caixas em extensíssimos *crescendos*... Nesses *crescendos*, quando se pen-

sa que enfim se exauriu o máximo *fortissimo* do piano, ela extrai dele ainda mais e mais som, dobrando, potenciando-lhe o volume! O CD traz todos os dois registros Victor do Hino.

Ouvir esse *laser disc* da Music and Arts é, pois, deparar face a face o prodígio Guiomar Novaes *en toute beauté*. Ele avulta na Serenata de R. Strauss/Godowsky, em Feux-Folletes de Philipp, na Dança das Bruxas, de MacDowell, na Dança dos Gnomos, de Liszt, para citar pouco. Nem sempre ela foi ouvida assim, depois de morrer o seu marido Otávio Pinto, em 1950. Não obstante, é aquela mesma Guiomar, no auge das suas disposições, que se faz ouvir no CD que a Cia. Industrial de Discos está em via de apresentar no Brasil.

No Concerto de Beethoven ela toca as *cadenzas* que Saint-Saëns escreveu. A do 1.º Movimento é uma peça arrebatadora — e, da execução de Guiomar, dizer que é portentosa é dizer quase nada. Já no início do Concerto, no acorde com que o piano abre o 1.º Tempo, o ouvinte é apanhado, de saída, por um daqueles cometimentos de Guiomar que induziam a idéia de sobre-humano. Nesse acorde ela faz avolumar-se o som, crescendo *depois* de tocadas as notas! O som, apesar de murmurante, se encorpa com vigor e suntuosidade, um segundo após começarem a vibrar as cordas. Sim, um segundo depois de acionadas pelos martelos. Ora, isso constitui a negação da natureza minguante do som do piano! Harold Bauer então exclamava: “Conheço apenas uma pessoa capaz de fazer milagres: Guiomar Novaes.”

Na Melodia para Flauta, de Gluck/Sgambati, a sonoridade é de tal modo argentina, o fluxo das notas de tal modo cantante, que mal se pode crer seja ele produzido por martelos. Era a escola de Chiaffarelli — e quem essas linhas escreve educou-se nessa escola, hoje desaparecida.



## A carreira

Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista, SP, em 1894. Recebeu uma formação completa de Luigi Chiaffarelli (1856-1923), um italiano radicado em São Paulo, responsável também pela carreira de Antonietta Rudge.

Aos 14 anos, já com uma virtuosidade acabada, foi disputar uma vaga no Conservatório de Paris, para obter ali a chancela de um Diploma de Aperfeiçoamento. Mera praxe. Paderewski, em visita a São Paulo, ouvindo-a antes da viagem, insistiu com Chiaffarelli em que não via motivo para tanto, uma vez que a considerava uma artista perfeitamente consumada.

Partiu decidida a conseguir o primeiro lugar entre os doze lá concedidos a estrangeiros. Conquistou-o. Debussy, membro do júri, o soberbo Claude-France, entregou-se "... a personalidade mais artística de todos aqueles rebentos (é) uma jovem brasileira (...). Não será bela, mas tem os olhos inebriados de música e aquele poder de se isolar de tudo que a circunda, que é bem o sinal característico, e tão raro, do artista" (em carta ao seu amigo, o regente André Caplet).

Findo o estágio de dois anos, em 1911, alcança o Primeiro Prêmio no famoso Concurso do Conservatório, então um acontecimento mundial. Seu preceptor, Isidore Philipp, confessa: nada tivera a ensinar-lhe — ele é que dela aprendera algo da arte que trouxera pronta de Chiaffarelli.

Os concertos de Guiomar em Paris e nas maiores capitais da Europa, em 1912/13, convulsionaram o mundo musical. Abalaram as noções daquilo que a musicologia até então tivera acerca da "grande arte do piano". De Berlim e Munique até Florença e Milão, platéias em frenesi, críticos estupefactos. Em Genebra, na pacata Suíça, um cortejo conduz Guiomar pelas ruas até o seu hotel. Londres sentenciou: "Her powers of interpretation are quite abnormal..."

Ela iniciou nos Estados Unidos, em 1915, uma carreira que se estendeu por mais de meio século. Poucas vezes retornou ao Velho Mundo.

Quando estreou em Nova Iorque, o respeitadíssimo crítico Henry Finck não se conteve: "Sanctus Deus! (...) Um gênio do piano, se é que um dia tenha existido algum!" Cinquenta anos mais tarde, o *New York Post*: "É o supremo entre os intérpretes vivos." E o eminente Louis Biancolli: "Possa Queen Guiomar reinar ainda por muitos e muitos decênios!" Paris, enfim, volta à carga: "É preciso, de qualquer maneira, adquirir todos os discos dessa pianista que se possa encontrar", recomenda *Le Monde de la Musique*.

Pontificava em Nova Iorque, no início do século, James Huneker (1860-1921). Era o mais respeitado e temido entre os críticos estadunidenses, esplêndido artista, sábio musicólogo e filósofo das artes. Henry Finck o encontra num concerto de Guiomar, em 1918, e, dando idéia da severa altivez do colega, escreve: "Eis que Huneker permaneceu até o final, inclusive os números extras!" Huneker, enfim, acha o pretexto para tirar de vez a máscara da diplomacia — se é que dela usasse. Abre-se e desabafo no *Times*: "O que se está acostumado a ouvir são os fantasmas de Bach, Beethoven e Chopin aparecendo sob os dedos de aço de jovens virtuosos do piano. (...) Ora, nem os melhores pianos são

aptos a produzir sons melodiosos quando atacados por [esses] ferreiros harmoniosos. As limitações do piano são óbvias. O artista superior é o que [dele] cria a ilusão de prolongamento do som — sendo que isso não constitui de fato uma realidade. [Os grandes artistas] não o tocavam (e não o tocam) como instrumento de percussão. (...) Nesse caso temos uma Guiomar Novaes... Fica-se com o espírito reanimado. (...) Se dois terços do nosso universo de tocadores de piano pudessem ser persuadidos a abandonar as exhibições públicas, e se a maior parte do terço restante ficasse proibida de tocar Chopin — sob pena de ser presos (sic!) — esse escriba passaria a gozar uma paz incalculável. Porém não se vislumbra sequer ainda essa era paradisíaca. Miss Novaes nos oferece um exemplo de arte pianística sincera e natural."

## Postulados de escola

Na verdade, toda a arte de Guiomar Novaes era informada por *ordenamentos de escola* — se bem que tivesse a potenciá-los toda a genialidade inata de uma "alma de eleição", como diziam dela em Paris. Eram o que a distinguia em definitivo: o ensino de Chiaffarelli. Os princípios e regras dessa escola são objetivos, determinados, inequívocos. Guiomar os concretizava de forma paradigmática: amplíssimo volume de som; reverberação das notas prolongadas, profunda e quente; *toucher* que disfarça quase de todo o ataque dos martelos nas cordas — isso aliado a um *legato* absolutamente perfeito confere à sonoridade um caráter ora *pastoso*, ora de fluente liquidez; fluxo sonoro aveludado e contínuo a criar macia "atmosfera vibratória" que envolve as linhas do canto; realce marcante das linhas dos baixos; ausência de aspereza e de metálico; riqueza infinita de colorido para contrastar tipos diferentes de sonoridades; gama espantosamente extensa entre o mais tênue *pianíssimo* e o mais formidável *fortíssimo* (isso obtido pela ativação gradativa do pedal esquerdo, coisa que os tecladistas ignoram); pronúncia das frases com o mais pleno sentimento, destituída porém de afetação e mantido o mais perfeito equilíbrio da cadência rítmica, com regular elasticidade nas acelerações e retardamentos; apuro dinâmico das articulações dos dedos e do pulso para obter o mais uniforme e mais vigoroso ataque das notas, com limpidez na velocidade, passível todavia de sutil nuançamento visando a miríades de matizes da sonoridade. Decorências do princípio de que o piano é um corpo de mecânica percussiva que almeja ser transmitido num órgão capaz de cantar sugerindo o fluxo contínuo da voz humana. Corolário: proíbe-se o emprego da força e da dureza das mãos, por abafarem e enfearem o som, bem como se evita qualquer fator que possa dar idéia de esforço. A intensidade e o grande volume não de resultam da densidade na depressão das teclas, nunca de violento impulso dos dedos. Novidades? Não. Era a técnica de Chopin e de Liszt. Depois deles, ao teclado, não é possível haver "técnicas novas"! Qualquer divergência com o que se faz hoje ao piano pelo mundo a fora não é mera coincidência...

Para a composição do seu labor literário, Guilherme mostrou uma sensível preocupação na seleção das lexias do eixo paradigmático do signo lingüístico, a fim de obter extraordinário arranjo para a composição do eixo sintagmático. E nós sentimos isso ao reler alguns trechos das suas crônicas de *Cinematographos*.

13-5-30 — *Cinema em três linhas*: "No passo de Greta Garbo há uma ancestral dificuldade de sereia." "A voz de Josephine Baker tem um gosto dezeitona e vermouth..."

18-8-30 — *Redenção*, no "Rosario": "A Metro Goldwyn-Mayer conseguiu um milagre: colocar em cinema a velha novela de Tolstói 'O cadáver vivo'. Simples analyse psicológica, feita através de lentes deformantes do pessimismo russo e do naturismo místico do conde santo... Grand 'cast', 'cast'

Arnaldo Senise é musicólogo. Endereço do autor para correspondência: Rua Martiniano de Carvalho 676, apto. 63 — 01321-000 — São Paulo — SP.

## Jornalismo

## Guilherme de Almeida, crítico de cinema e cronista da cidade.

Escrevendo sobre Greta Garbo, Joan Crawford, Rodolfo Valentino, Chaplin, Walt Disney e outros grandes nomes da época pioneira do cinema, Guilherme de Almeida foi o iniciador da crítica cinematográfica em São Paulo.

Aurora Ponzo Garcia

Esquecido dos brasileiros e particularmente dos paulistas, Guilherme de Almeida guardará sempre em si a existência de um *homo sapiens* na sua prosa — quando se utiliza de perfeita técnica lingüística que é consequência de um filosofar — e a de um *homo poeticus* na poesia, quando canta o amor, a mulher e os acontecidos nos bairros e ruas da paulicéia que ele tanto amou.

Vale a pena conhecer-lhe as várias faces de artista. Antes, lembramos-lhe a arte em crônica deixada sob os títulos *Eco ao longo dos meus passos*, *Sociedade*, *Pela Cidade*, *Ontem, hoje e amanhã* e, ainda, as encantadoras crônicas *Cinematographos*, publicadas entre os anos de 1926 e 1942. Sobre elas, Alcântara Silveira, em *Um Guilherme pouco conhecido*, no Suplemento Literário de *O Estado*, de 2-8-69, p.3, comenta que "essas crônicas deliciosas... fazem a crítica de gentes e coisas das fitas de cinema... e Guilherme parecia conhecer a fundo a vida de cada artista da época". Paralelamente, Rolmes Barbosa, em *Tempo e vez de Guilherme de Almeida*, Suplemento Literário de 9-11-68, já o havia apreciado como crítico-mor do cinema. Um fato há de ser registrado e lamentado: o de não haver surgido, até então, qualquer tentativa de recuperação das crônicas *Cinematographos*.

Constituindo imensa riqueza nessa modalidade literária, por motivos diversos vão-se tornando de difícil manuseio, sem que haja qualquer preocupação com um trabalho de recuperação, estando elas afastadas do domínio público.

Em pequena mostra, vamos à transcrição de alguns trechos dessas crônicas, cuja ortografia própria conservada nos proporcionará um reencontro saudoso com o charme dos astros que mais brilharam na época. Constatemos que as críticas às crônicas do Poeta são justas e merecidas, pois, além da descrição psicológica e íntima dos artistas, mostram com inteireza a descrição do aspecto exterior deles.

Para a composição do seu labor literário, Guilherme mostrou uma sensível preocupação na seleção das lexias do eixo paradigmático do signo lingüístico, a fim de obter extraordinário arranjo para a composição do eixo sintagmático. E nós sentimos isso ao reler alguns trechos das suas crônicas de *Cinematographos*.

13-5-30 — *Cinema em três linhas*: "No passo de Greta Garbo há uma ancestral dificuldade de sereia." "A voz de Josephine Baker tem um gosto dezeitona e vermouth..."

18-8-30 — *Redenção*, no "Rosario": "A Metro Goldwyn-Mayer conseguiu um milagre: colocar em cinema a velha novela de Tolstói 'O cadáver vivo'. Simples analyse psicológica, feita através de lentes deformantes do pessimismo russo e do naturismo místico do conde santo... Grand 'cast', 'cast'

para 'fans',... além de John Gilbert, Renée Adorée, ... Mas, ... quem sobressai é Renée, sempre 'adorée'. Ela é bem o pecadinho bohemio, 'o gypsy sin'... com aquela sempre sua 'piquant beauty'..."

29-12-31 — *Joan Crawford no "Rosario"*: "... essa mulher synthetica destes agitados dias de cinema, essa que conseguiu resumir toda a galeria feminina do celuloide: que tem o senso 'movel' de Mary Pickford, a vida interior de Telma Talmadge, o luxo fino de Gloria Swanson e o doentio 'apeal' de Greta Garbo".

12-6-36 — *Charlie Chaplin e Walt Disney*: "Dois gênios do celuloide — o gênio do velho cinema e o gênio do novo cinema... Um é a satyra; outro é a caricatura. Um é de todos os tempos que se foram; outro, de todos os tempos que virão".

6-5-28 — *Celluloide*: "o mundo mudou... Escrevo, muito propositalmente para ser lida na manhã banal e vadia de um domingo paulistano, essa phrase vadia e banal. O mundo mudou... Não foi a sua forma: foi a sua essência que mudou... O mundo é de celuloide... just a lot of celuloide!"

8-5-28 — *Segunda-feira*: "in illo tempore... quando o futebol levava para o Jardim America todas as flores de São Paulo dentro de suas 'limousines' fechadas com o estufas — oh! as pallidas 'fleurs de serre'! —; naquele tempo, o nosso dia 'chic' — ... era o domingo. Segunda-feira... Vêr Ramon Novarro (ce beau pirate espanhol!)... com seus olhos de sonho e sua silhueta de amor... Vêr o 'travesti' russo de Esther Ralston no Cine São Bento, ordenando ao povo: 'Ama-me como sou!'"

11-2-32 — *Mulher sem algemas* no "Odeon": "Um film desacomodado, ou 'yankeamente' falando, 'unconventionall', tanto na theoría (isto é, no argumento, na these que discute) como na prática (isto é, na sua realização: direção e interpretação)... Esse thema é executado com grande intelligencia. Naturalmente, film de 'these' é talvez, e tem que ser dialogado de mais..."

21-10-28 — *A Actriz*: "Norma Shearer, a leve Rose Trela Wney, a deusa ligeira, a 'estrella', a 'leading lady'... numa Londres parda, puritana e fleugmatica do 'mid-Victorian period', ... cheia de cronolinas volantes, 'plaid's'..."

23-11-28 — *Alchimia*: "Hollywood — o grande laboratorio alchimico do seculo XX... celuloide se transforma em ouro cunhado em dollares, e as bonitas mocidades se perpetuam na universal magica branca e preta..."

11-11-26 — *Cinema*: a 23 de Agosto deste anno, os jornaes de todo o mundo imprimiam tarjado de preto o nome de Rudolph Valentino... era o fim de uma mocidade linda... Homens e mulheres estas... chorando... a morte do deus moço, aquelles, cegos de despeito, riam azedamente dellas... — "Ora o tal valentino!"... E ella: Por

que é que vocês não vão para a Califórnia, substituí-o?"

10-3-27 — *"Eppur si muove..."*: "... Os pneus duros e silenciosos moiam os asphalartos molleiros de calor. Toda a Avenida ficou um cartão-postal no espelho reductor, junto ao parabrisa. 17 horas: hora dos chás languidos e das idéas felizes. São Paulo é uma cidade cinematographica. Logo, é moderna... porque tudo nella é movimento... Sobre o Pacaembu cortado em vermelho na terra verde, um sol desfallecente pintava um ceu theatral de allegoria... Eu não 'vejo' São Paulo. Elle não 'fica' na photographia: elle move-se num film..."

Guilherme foi, realmente, o iniciador de críticas de cinema. Abriu com essa arte inovadora a possibilidade de chegarmos à famosa Hollywood, a conviver de perto com os astros transformados em deuses do celuloide. E hoje, nós, com a mesma antiga emoção, assistimos "Cinema Paradiso" e vivenciamos a platéia do filme, no papel dos espectadores entusiasmados com os dramas e românticos amores trazidos em branco e preto do cinema mudo.

Como tal, foi perfeito. Nisso, sentimos-lhe a acuidade sensorial e, sobretudo, cromática, ao tecer *Cosmópolis*, *São Paulo*, 29 — *Oito Reportagens*, onde relata a vida dos imigrantes de pátrias diversas que se estabeleceram na paulicéia. Um cronista tranqüilo e suave que olhou a vida no que ela tem de belo e alegre, omitindo a angústia da miséria do homem. Nessas oito reportagens apresentadas no jornal *Estado* em oito domingos sucessivos (1º de março a 12 de maio de 1929), Guilherme de Almeida faz o inventário das coisas que viu nas ruas, aprendendo, aprendendo, explicando a presença dos húngaros, japoneses, alemães, judeus, lituanos, espanhóis, portugueses e turcos, radicados nos diversos bairros da Capital. E Guilherme pede que não se estranhe a ausência de uma crônica para o mais importantes dos núcleos, os italianos já existentes nos bairros do Brás, Bexiga e Barra Funda. Mas, conta ele, é que, "em 1927, o Comendador Martinelli fincou, na Praça Antônio Prado, a ponta de um compasso imenso (vinte e seis andares; setenta e cinco metros de altura), que descreveu, em torno, a nova Civitas; e, nesta, paulistanos e italianos confundiram-se definitivamente." Certamente foi o Prédio Martinelli o símbolo do abraço entre italianos e paulistanos que se irmanaram tão bem.

Na beleza e responsabilidade da palavra certa, através do processo que estabelece significante-significado, identificado lingüisticamente como semiose, com o relato dos imigrantes passamos a

conviver intimamente com o universo das lexias do Poeta, criadas nos momentos líricos em que ele produz poéticas estruturas fráscas, como se tentasse arrancar, através da presença do imigrante, o segredo das raças ali presentes.

Esse raconto do Poeta, impressionista e expressionista, é a composição de um extraordinário visual — o viver do homem apressado, atribulado, triste, alegre, ávido da nova pátria sobre a qual alguém dissera antes: "É uma terra em que, se plantando, tudo dá."

Nas ruas dos bairros dos imigrantes, Guilherme passou de carro, como um "anônimo no anonimato da grande cidade" e numa "féerie", de imaginação, compôs a poesia que nasce exclusivamente porque o poeta existe e o instante faz a poesia.

A linguagem poética difere da linguagem prosaica pelos seus evidentes caracteres de construção. Entretanto, a prosa guilhermina contém poesia e musicalidade, tão visíveis são seus níveis fônico e semântico. Jakobson diz que "à primeira vista, uma página em verso distingue-se de uma página em prosa pela composição tipográfica" e que "o espaço em branco é o signo gráfico da pausa ou do silêncio." Em Guilherme de Almeida, encontramos praticada a lição de Cohen, quando diz que "o universo simbolista é um universo desconcertante: nele, a lua é rosada, a erva azul, o sol negro e a noite verde. Tais são aquelas cores nunca vistas que, misturando-se a formas estranhas, a ruídos inauditos, compõem o mundo aparentemente fantástico do poeta". Por outro lado, Sapir nos diz que "Quem duvidar que o verso e a prosa podem ser perfeitamente homólogos do ponto de vista rítmico, se convencerá rapidamente disso fazendo experimentações simples com a prosa e o verso."

Trazemos aqui, alguma coisa da nossa experiência com crônicas do livro do Poeta, *Cosmópolis*. Na primeira crônica, Guilherme faz o relato dos húngaros convivendo com o ambiente do bairro da Mooca. E nós transcrevemos uma pequena demonstração:

"Alto da Mooca/ Rua do Oratório/ não é rua/ não tem oratório./ Subida alongada/ cansada/ arrastada/ vai/ não vai..."

Isotopias ao nível fonológico são encontradas nas aliterações nasais do poema que construímos ainda dessa crônica:

"Longa e lenta como aquela lenga-lenga fanhosa/ da sanfona sonolenta/ que um dos ventos/ ainda me traz de longe..."

Por outro lado, metáforas e metonímias enriquecem o texto de *O Bazar das Bonecas*: "casas em fisionomia", "jardins milionários", "rua trôpega", "o palacete que espia..." Sendo "palacete" um manufato (produto do homem) e "espia" um psicofato (fato da mente do homem), houve uma ruptura de isotopia que gerou belíssima metáfora.

Em *Chope Duplo*, surgem os alemães do bairro da Santa Efigênia. Lendo a crônica, enveredamos para a experiência poética

"Um canto de onda/ no côm-cavo acústico/ de uma concha./ Todos os pianos do mundo/ marcaram um encontro.../ o bairro é todo/ uma valsa alemã/ de opereta,/ caudas e fardas rondando nos palcos/ desfiando um novelo redondo de sons./ Uma noite um piano/ um chope/ piano se vá lontano."

Na narração do Poeta de *A Confusão Báltica*, sentimos o simbolismo lírico do universo desconcertante de um poeta, citado por Cohen: "casinhas encolhidas",

"quietude mansa do crepúsculo", "um silêncio estrangeiro" "a confusão escura da minha geografia caminha comigo", "o olhar implícante dos bungalowsinhos novos-ricos"...

Na crônica *O oriente mais que próximo*, Guilherme começa "espiando" os cafés comerciais da Praça Antonio Prado e vai até a Rua 25 de Março, Rua João Brás, Ladeira Porto Geral / rha rha rha; bigodes e gramofones." Ou ainda em outro arranjo:

"Rua 25 de Março / o reino das bugigangas / gangas / miçangas / quinquilharia, pechisbeque, ouropel / bagatela barata / e na larga rua de trilhões e poças / bondes autos caminhões / patinam. / Como hipopótamos."

É o próprio Guilherme quem diz das suas traduções como sendo "recriação, reprodução, recomposição, reconstituição, restauração, transmutação, correspondência. De toda essa adjetivação, a mais rica seria 'transfusão', por lhe parecer o mais significativo de suas intenções. Para ele, tradução é como uma transfusão de sangue: "A revivificação de um organismo pela infiltração de um sangue alheio, mas de um 'tipo' igual. Uma língua, uma poesia reabastecendo-se de outra... Ser o veículo dessa transfusão... a que mais se aspira?"

Como poderia então outro tradutor que não Guilherme, surpreender, apreender e arrebatou o sentimento de um poeta, com perfeição, elegância e um certo quê de magia ao traduzir "La lune blanche" por "O luar grisalho"; "Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs" como "A voz dos botecos, a lama das sarjetas".

Ainda, o encantamento que sentimos ao deparar com Ronsard e Guilherme, uníssonos em *Sonnet pour Helène*:

"Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle, / Assise auprès du feu, deudant et filant / Direz chantant mes vers, en vous esmeurueillant: / Ronsard me celebrroit du temps qui i estois belle..."

*Soneto a Helena*:

"Quando fores bem velha, à noite, à luz da vela, / Junto ao fogo do lar, dobando o fio e fiando, / Dirás, ao recitar meus versos e psalmando: / Ronsard me celebrou no tempo em que fui bela..." / "Aquele que olha o céu de relance, sem contemplá-lo, não enxerga as estrelas e quem ouve uma sinfonia, sem abrir-lhe a acústica da alma, não lhe percebe as notas divinas." Mas Guilherme sempre viu e ouviu a beleza nas coisas mais simples, traduzindo verbalmente o que sentia, confirmando o que sempre disse: "a língua é som, cores e perfumes".

**Bibliografia**  
Garcia, Aurora Ponzo — *Reflexões semióticas sobre o universo de um Poeta que vai à Rua: Guilherme de Almeida*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação — ECA/Universidade de São Paulo — 1987.

Aurora Ponzo Garcia é professora de Línguas e Literaturas Portuguesa e Francesa e doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Endereço da autora para correspondência: Rua Natingui, 564 — 05443-000 — São Paulo — SP.

Brasil, outubro de 1993

Brasil, outubro de 1993