

MARGUERITE YOURCENAR

Peregrina e estrangeira

Ensaio e fragmentos



DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: lelivros.love ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



MARGUERITE
YOURCENAR

1903-1987

*Peregrina
e
Estrangeira*

EN PELÈRIN
ET
EN ÉTRANGER

1989

MARGUERITE YOURCENAR

Peregrina e Estrangeira

Título original: EN PELÈRIN ET EN ÉTRANGER

Tradução de MYRIAM CAMPELLO

EDITORA NOVA FRONTEIRA — 1990

Capa: Victor Burton

(c) Editions Gallimard, 1989

Direitos de edição da obra em língua portuguesa em todos os países exceto Portugal adquiridos

pela

EDITORA NOVA FRONTEIRA S/A.

Rua Bambina, 25 — CEP 22251 — Botafogo — Tel.: 286-7822

Endereço telegráfico: NEOFRONT — Telex: 34695 ENFS BR

Rio de Janeiro, RJ

Revisão tipográfica: Sueli Cardoso de Araújo, Giovani Mafra e Silva

CIP-Brasil. Catalogação na fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Yourcenar, Marguerite, 1903-1987

Peregrina e estrangeira: ensaios / Marguerite Yourcenar; tradução de Myriam Campello.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Tradução de: En pèlerin et en étranger.

1. Ensaios franceses. I. Campello. Myriam II. Título.

CDD — 844 CDU — 840-4

Sinopse

Para uma obra póstuma de Marguerite Yourcenar, foram reunidos importantes ensaios e fragmentos inéditos da grande dama da literatura francesa. Marcados por sua sólida cultura, pelo preciosismo do estilo e por uma sagacidade que lhe permite resgatar sutilezas nunca percebidas na obra de muitos escritores, pintores, compositores, e outros artistas famosos, os ensaios focalizam desde a Grécia mitológica até personalidades como Virgínia Woolf, Jorge Luís Borges, Oscar Wilde, Mozart, Rembrandt Poussin, Goethe e Henry James.

Também do maior interesse são os fragmentos de seu caderno de notas escritos entre 1942 e 1948, que mostram suas reflexões sobre o pós-guerra, uma época de destruição e reconstrução histórica. Entre os fragmentos, um que resume seu percurso pela vida e sua curiosidade intelectual: "Aconteça o que acontecer, eu aprendo. Ganho a cada passo."

São ensaios escritos entre os anos 30 e os últimos dias de 1987. Marcados por uma curiosidade intelectual sempre rara e por vezes paradoxal, os ensaios são viagens no tempo e no espaço. A própria autora, grande conhecedora das culturas clássicas, explica: "Como todas as imaginações nutridas e modeladas pela história, ocorreu-me frequentemente tentar me situar em outros séculos, franquear mais ou menos a barreira do tempo. O estudo das literaturas antigas, as filosofias e a arqueologia são os passaportes dessas viagens".

Marguerite Yourcenar aborda desde a Grécia mitológica até obras recentes, como Virgínia Woolf, Jorge Luis Borges, Enrique Larreta, Oscar Wilde, Mozart, Rembrandt, Poussin, Anne Lindbergh, Goethe e Henry James. Discorre sobre a inocência na obra desse último, resgata o "olhar interior" dos livros de Borges e outras sutilezas que acrescentam uma nova dimensão às obras dos artistas retratados.

Também do maior interesse é a reunião de fragmentos de seu caderno de notas escritos entre 1942 e 1948, que mostram suas reflexões numa época de destruição e reconstrução histórica e apresentam alguns pequenos trechos intimistas que sublinham traços autobiográficos, também encontrados sob o título geral de "Grécia e Sicília", parte do livro sobre suas viagens de juventude, quando era apenas a senhorita de Crayencour. Em linguagem concisa e lírica, mostram vários momentos de reflexão sobre a morte: "1943. Todos os fogos extintos: os dos paquetes, os das ruas, os das cabeceiras de doentes e os dos círios das igrejas. E as raras chamas que ainda tremem de medo no horizonte. Nessa completa escuridão na qual nosso objetivo é morrer o menos possível, nossa tarefa será reencontrar, humildemente, a forma eterna das coisas".

PEREGRINA E ESTRANGEIRA contém ensaios inéditos, como "Karagheuz e o Teatro de Sombras da Grécia", "Forças do Passado e Forças do Futuro", "Uma Exposição Poussin em Nova York" e "Borges ou o Vidente". Outros, como "Sequência de Estampas para KouKou-Hai", "Mozart em Salzburgo" e "Ravena ou o Pecado Mortal" apareceram em plaquetas ou revistas de circulação tão restrita que também podemos considerá-los inéditos.

Marguerite Yourcenar nasceu em Bruxelas no dia 8 de junho de 1903 e morreu em dezembro de 1987. Seu pai, que era francês, não quis que seguisse cursos regulares, mas assegurou-lhe excelentes professores particulares e fez com que a filha, desde pequena, tomasse intimidade com o estudo de línguas antigas e literatura. Dona de sólida cultura adquirida em leituras e viagens, Marguerite Yourcenar era uma autora exigente que reescrevia suas obras várias vezes e considerava que o escritor tem o dever de esgotar seus temas e apurar o estilo permanentemente. Apesar de belga, o valor e a extensão de sua

obra e o fato de ser considerada uma das grandes estilistas da língua francesa justificam a honra de ter sido a primeira mulher a ingressar na Academia Francesa, em 1980.

Índice

I. Grécia e Sicília

- 1) Apolo trágico
- 2) A última Olimpíada
- 3) A alguém que me perguntou se o pensamento grego ainda é válido para nós
- 4) Karagheuz e o teatro de sombras na Grécia
- 5) Aldeias gregas
- 6) Cartas de Gobineau a duas atenienses
- 7) Mitologia grega e mitologia da Grécia
- 8) Marionetes da Sicília

II. Improvisação sobre Innsbruck

III. Forças do passado e forças do futuro

IV. A um amigo argentino que me pediu a opinião sobre a obra de Enrique Larreta

V. Uma exposição Poussin em Nova York

VI. Sequência de estampas para Kou-Kou-Hai

A propósito de uma republicação dessas páginas

VII. Mozart em Salzburgo

VIII. Ravena ou o pecado mortal

IX. Uma mulher resplandecente e tímida

X. Wilde, Rue des Beaux-Arts

XI. Fausto 1936

XII. A ilha dos mortos" de Böcklin

XIII. O catálogo dos ídolos

XIV. Anotações, 1942-1948

XV. O homem que amava as pedras

XVI. Os encantos da inocência

XVII. O homem que assinava com um riacho

XVIII. "Dois negros" de Rembrandt

XIX. Borges ou o vidente

Grécia e Sicília

1) Apolo trágico

Meio-dia: a hora do crime em Micenas. Apolo, ó Apolo, meu assassino...

Quem uiva assim? Cassandra. Troia está tomada, fogueiras de alegria ardem nos cumes da Argólida, fogo que os poetas farão durar por quase trinta séculos. As encostas de Micenas estão floridas de papoulas vermelhas, como se engalanadas por ordem de Clitemnestra. Mas sua cor não reflete um crime; apenas o verão. No alto da Acrópole, o carro para ante a porta das Leas, que range entreabrindo-se. Agamenon, vítima designada, touro que se crê deus, pisa tapetes de púrpura que a própria rainha considera faustosos demais, sagrados demais para um homem, atraindo a inveja divina e justificando antecipadamente o desastre. No alto, no banheiro do palácio, os amantes adúlteros afiam seus punhais como hospedeiros decididos a sangrar o estrangeiro, pois depois de dez anos de guerra, glória e ausência, Agamenon é apenas um estrangeiro para o coração de Clitemnestra.

Sentada numa arca, no pátio, Cassandra espera que a chamem nesse palácio-túmulo. Amada de Apolo, outrora recusou-se ao deus. Tendo conhecimento de causa, essa mulher que adivinha o futuro preferiu a servidão humana aos abraços do deus. Sua punição por ter recusado o sol parece decorrer de seu crime: as predições que faz permanecerão obscuras; Apolo não lhe concedeu que compreendam seus oráculos. Tudo se passa como se não a ouvissem gritar. As calamidades não cessaram de se abater sobre o povo, apesar dessa louca que profetiza na sombra.

Escrava, exilada, órfã vestida de negro, Cassandra não acusa o 7 rei que a conduz à morte, nem a esposa ofendida que já ergue o machado, nem a fatal beleza de Helena, que entretanto está na origem de todos os seus males. Ela acusa Deus. Remonta ao sol a causa de tudo. Sabe que Apolo se reserva a vingança: Egisto e Clitemnestra servirão no máximo de cabo e gume para o punhal celeste. Apolo, deus das estradas, senhor das pistas onde galopam os cavalos da manhã, conduziu a estrangeira a esse mau albergue.

Uivos ressoam; no banheiro, Agamenon estertora no vapor vermelho. Chamada aos gritos pela rainha, sabendo onde vai, Cassandra se atira impetuosamente ao encontro do moribundo cujo leito partilhou, e cai no meio do pátio atingida por um raio de sol. Na encosta fatal, mais ninguém. O guardião das ruínas dorme no alojamento de porteiro do palácio que é agora de Egisto. Embaixou, na subida, o proprietário do Hotel da Bela Helena fecha os postigos para escapar ao fogo do céu. Apolo, deus ciumento, reina sozinho na colina de Micenas, punhal esplêndido num seio de ouro.

1934 (1970)

2) A última olimpíada

Há vitórias que um giro de roda transforma em derrotas; há derrotas a que ajusta divina devolve ao longo do tempo seu caráter de vitória: Olímpia, cidade onde se gemeu porque não se obteve a coroa, onde se gritou de alegria porque tal coroa foi conquistada, onde agora só resta conseguir a aprovação muda do silêncio, e o ramo que a imparcialidade do vento distribui ao acaso.

Um vale doce como uma palma humana atravessada pela linha do coração de um rio, pela linha da vida de outro rio, e onde se encurva a leste o monte de Júpiter, transposto pelo sol da manhã como o disco lançado por um competidor. Outrora, no tempo em que a Grécia era uma Índia atravancada pelos

deuses mas não oprimida por eles, uma equipe de sacerdotes ocupava-se ali em esfregar com óleo a estátua colossal de Zeus tendo na mão a vitória. Só podemos admirar confiantemente esse deus de marfim e ouro, cuja menção apenas nos lembra que Olímpia foi um lugar onde se vinha tanto rezar quanto receber coroas. No entanto, antes da introdução do culto de Zeus, outras estátuas aqui se erguiam, estátuas de mulheres: Hera de olhos bovinos, eterna como a erva, pacífica como os animais do campo. O Zeus mais tardio é apenas um duplo barbudo dessa grande santa fêmea. Como em La Géante, um dos poemas em que Baudelaire alcança a Grécia dos mitos porque não a procurou, estamos aqui sobre os joelhos de uma mulher divina. Os pinheiros sombrios são os seus cabelos a que as oliveiras mesclam fios grisalhos; os cursos d'água são as veias; o turbilhão das vitórias é apenas um voo de pombas cuja branca penugem é dispersada pelos séculos. Sem dúvida, os robustos atletas eram jovens árvores; os troncos suplicantes erguem seus dois galhos para o céu. Tudo aqui proclama não tanto a metamorfose quanto a identidade profunda. Algumas colunas ainda enraizadas nesse solo parecem espantar-se de não ter ramos ou flores, como as ninfas que se tornavam arbustos, como os rapazes transformando-se em narcisos ou jacintos.

Os joelhos da Terra são doces aos frutos, aos corações caídos. É preciso vir aqui para se ver fundir derrota e triunfo em tudo que nos ultrapassa, mas que sem nós seria incompleto. Entre a vida e a morte, entre a alegria e seu contrário, existe luta, trégua e finalmente acordo. Acordo: a flauta de um pastorzinho que modula essa palavra na linguagem do buxo, do caniço. Tal som apenas perceptível insere-se no silêncio em vez de quebrá-lo. O segredo mais profundo de Olímpia reside nessa pura nota única: lutar é um jogo, viver é um jogo, morrer também; perda e ganho são apenas diferenças passageiras, mas o jogo reclama todas as nossas forças, e o destino só aceita como aposta os nossos corações. Os heróis gregos, radiosas crianças, brincavam com a morte como se brinca de andar pela própria sombra, com a Vitória como uma treinada pomba-trocaz a pousar-lhes na mão. Estamos aqui num dos raros pontos de contato entre a Grécia e a Galileia onde um jovem deus tira suas comparações dos pássaros e das flores dos campos: "Se não vos tornardes semelhantes a crianças..." A Terra procria, nutre e faz dormir em seus joelhos o filho Aquiles, cujos pés ligeiros foram os ossinhos da Sorte, o filho Pélops, o filho Alexandre, que fez do mundo uma pista olímpica. A aclamação das multidões não é mais vã que o ruído das folhas; nem um corpo que desaba mais trágico que a árvore que tomba. A morte é, no máximo, o verme inocente do belo fruto, e a árvore, o homem e o verme tornam a entrar na Natureza, ela própria corpo dos deuses.

A noite desce, tão dourada quanto a manhã, quanto o meio-dia. Os cimos se recolhem, aceitam a noite com a mesma graça com que aceitaram a aurora. Um pouco de luz estagna no oco do vale, como água no côncavo da mão fresca. A noite flutua, tecida em ouro como um pano divino. A obscuridade é aqui mais maternal, mais fraterna que amante: a Grande Mãe transmuta-se em Boa Virgem: Deméter transforma-se em Perséfone; Latona em Ártemis. Os joelhos terrestres se recobrem lentamente de um veludo estrelado. O leite de Hera corre na Via-Láctea, jorrado de uma mordida no seio azul. A sombra onde tudo se torna Sombra deixa apenas adivinhar, na palestra, a mais esbelta das colunas, fuste agora solitário, que os competidores nas justas deviam outrora envolver com o braço como a uma cintura, e que não se pode ver sem pensar em Hipólito. A vida, madrasta ardente, repelida na forma de Fedra, suscitou contra ele um monstro que Hércules teria exterminado sem pena, mas cujo sopro bastou para destruir esse jovem casto, esse jovem homem-flor. Depois, fatal, tranquilizadora, lunar, a Morte veio a ele sob a forma de Ártemis. Ele a adivinhou sem vê-la, pois os moribundos adivinham os deuses. E nós, que morremos sem cessar nossa vida, apesar disso não vimos Ártemis. Mas aspiramos aqui o seu perfume de erva e astro, e, deitados sob tal céu, sob tal fogo, agarramos a noite como a orla de seu manto.

1934 (1970)

3) A alguém que me perguntou se o pensamento grego ainda é válido para nós

O pensamento grego, ou melhor, as diversas formas que tomou o pensamento dos filósofos gregos, é essencialmente minoritário: quero dizer que na própria Grécia, e à época desses filósofos, tais ideias têm sido, a cada vez, o apanágio de um pequeno número. Não falemos do pensamento grego em seu conjunto, e sim das escolas pré-socráticas da Academia, dos peripatéticos, do Pórtico, ou dos jardins de Epicuro. No decorrer do século passado, muitos espíritos bem-intencionados (Renan era um deles, e se poderia citar muitos outros) tentaram apresentar a seu público uma Grécia perfeita e, por assim dizer, amontoada sobre si mesma no decorrer dos séculos, excepcional e única, oferecendo ao mesmo tempo um exemplo ideal da arte de pensar, de virtudes heróicas, da beleza e da arte de viver. Essa imagem ideológica e acadêmica era falsa, não correspondendo na verdade à viva realidade de um povo durante vários séculos; muito contribuiu, sobretudo na França, para desgostar o público das leituras e estudos gregos: nada havia a fazer com essa estátua perfeita demais, talhada num mármore excessivamente branco.

A realidade, porém, é diferente. Em matéria de filosofia, em todo o caso, existe Grécia como existe China; ninguém, exceto alguns entusiastas ingênuos do século XVIII, que a viam de muito longe, jamais pensou em fazer da China a imagem exemplar da perfeição humana no decorrer de sua história milenar, e sim que aquele país, como a Grécia, soube formular no decurso dos séculos todas as visões possíveis sobre a metafísica e a vida, o social e o sagrado, e oferecer aos problemas da condição humana soluções variadas, convergentes ou paralelas, ou mesmo, com frequência, diametralmente opostas, entre as quais o espírito pode escolher. O valor tanto de gregos quanto de chineses, como o de uma equação algébrica, permanece imutável, sejam quais forem as realidades particulares a que cada geração o aplica. Confúcio ou Mencius, o místico Lao-Tsé ou o hedonista Mo Tsu, os pragmáticos Legalistas, assim como os chefes das diferentes escolas gregas, representam pontos de vista que não cessam de se combater, de se apoiar uns nos outros, de se corrigir uns aos outros, enquanto o homem for homem.

No futuro como no passado, é inevitável que muitos espíritos reencontrem esses mesmos pontos de vista ou se proponham essas mesmas soluções, espontaneamente, e por assim dizer pela força das coisas, sem mesmo se referirem a seus antecessores. É provável porém, a menos que uma catástrofe engula toda a cultura, que lhes ocorra às vezes apoiar-se conscientemente nos homens que enfrentaram os mesmos problemas, e que sua noção da continuidade e fraternidade humanas através dos tempos seja, por esse meio, confirmada e fortificada. Como no passado, os homens sem dúvida continuarão a escolher, entre as alternativas anteriores à sua época, as que melhor servem de antídoto aos próprios erros, ou as que caminham no sentido de suas opiniões consideradas subversivas ou pelo menos contestadas pela maioria à sua volta.

A filosofia platônica foi uma forma apaixonada de idealismo livre, nos círculos florentinos do século XV, trazendo aos espíritos elementos não necessariamente contrários ao pensamento cristão — pelo menos assim o acreditavam -, mas que o pensamento cristão, sozinho, não lhes trazia. Os pré-socráticos só foram verdadeiramente compreendidos quando, de um lado, o estudo do pensamento oriental, e do outro, as novas concepções da ciência em relação ao universo, mostraram a profundidade de seus dados. O hedonismo e o pirronismo antigos sempre serviram de defesa ao pensamento ocidental contra os excessos do dogmatismo ou do ascetismo.

Acontece o mesmo em nossas vidas individuais. Ocorre sem dúvida que um homem ou uma mulher peça lições de coragem à sabedoria estoica, compare suas noções sobre o amor às de Platão, do tempo às de Zenão de Eleia, ou que um espírito apaixonado pela realidade pura beba nas fontes do Tao-Te-King.

1936 (1970)

4) Karagheuz e o Teatro de Sombras na Grécia

As marionetes da Sicília são sublimes: o heroísmo, a fidelidade, os anjos presentes e Deus adivinhado. O teatro de sombras dos gregos é a sutileza e a resistência, como Ulisses, a ironia, como Sócrates, a fantasia, como os narradores árabes. Fantasia que se diverte com pouco, e desemboca a todo momento no improvável, no grosseiro ou no delicado, sutileza que toma frequentemente a forma retorcida da astúcia, ironia que se exerce apenas sobre um tema, a burrice dos poderosos e a tolice dos ricos, e fez de Karagheuz o que Polichinelo e Pantalão jamais foram, a imagem de uma raça que se safou como pôde no decorrer de seis séculos. Como seu nome indica, Karagheuz é turco, e vem talvez das profundezas da Ásia; essas silhuetas articuladas e achatadas lembram com frequência as que projetam em corcova redonda as bonecas fantásticas ou burlescas dos teatros de sombras de Java. Porém a Grécia dominada e humilhada adotou o "Olho Negro" (é o que significa esse nome), e fez dele o porta-voz de seus indigentes, os que vivem de brisa, riem de tudo para não chorar, e pregam peças maldosas aos vizires.

Da mesma forma que se retarda ainda nas telas brancas dos pequenos teatros de sombras atenienses, Karagheuz é de antes da Guerra da Independência, antes de Byron: data do domínio otomano. Mas aparentemente iguala-se ao grego espertalhão das comédias romanas, ao pária desenvolvido que sempre se safou em todos os tempos, em todos os portos mediterrâneos, e cujos traços são encontrados ainda hoje em todos os cambistas, engraxates e rufiões do Oriente Próximo. No entanto, esse auto-retrato caricatural do grego desprovido de altivez e escrúpulos nunca é ignóbil: há nesse miserável sutil uma fagulha do gênio leve de Atenas.

Uma tela, como as de cinema, é estendida em pleno ar: uma pequena orquestra de flautas, guitarras e tambores executa árias populares e delicadas. Do lado do pátio, a magra silhueta da cabana de Karagheuz se desenha em negro sobre a tela; do lado do jardim, num delírio de tons pastéis, arredonda-se o edifício vazado, iluminado por dentro, onde se pavoneia o homem rico, o vizir. Entre os dois, ao ar livre, na praça pública, se agita e se inquieta o homenzinho de crânio chato, de longos braços ágeis dos quais um, desproporcional, é manobrado com a ajuda de uma vareta à parte.

Karagheuz vincula a seus problemas o tio Jean "Barba Ianni", descido da montanha com roupa de pallikare e cujo corpanzil ingênuo e desajeitado sobressalta-se com os sons de uma velha melopeia heroica que vem talvez de Esparta, cantada talvez nos funerais de Aquiles ante Troia. Karagheuz resolve os enigmas que a filha do vizir lhe propõe, voa aos céus em seu asno, à força de fazer girar a cauda da montaria como uma hélice, vende sua cabana em pedaços, "tanto pela vista e tanto pelo ar, tanto pelas paredes e tanto pelas janelas, tanto pelo teto e tanto pelo chão", tal como um Naboth mais finório que farejasse um bom negócio na cobiça do rei Davi.

Demole, o primeiro andar, conta como vai atralhar o locatário do segundo e se gaba, como um poeta surrealista, de "ter comprado dez arpentess* de mar para ali plantar bobinas". Paga fielmente seu aluguel, e só está atrasado trinta e seis meses a cada três anos. Atropela as pretensões do elegante Corfiote, vestido à ocidental, anunciado pelos ares doces e apagados das ilhas Jônias, já tão próximas das canções napolitanas; desembaraça-se da detestada sogra lançando-a nos braços de um oficial britânico, e a orquestra logo executa "a música inglesa", isto é, Tipperary. Apenas seu filho, "o pequeno janota", o ultrapassa em descaramento e astúcia. Karagheuz se afasta da prudência habitual para dar a esse bom filho uma pequena quantia em dinheiro para que arranje mulheres; o rapaz, porém, mais atrevido, seduz a própria avó, que não lhe custa nada. Indignado, Karagheuz bate na cabeça:

- Mas é minha mãe, minha veneranda mãe, seu miserável! A própria mãe de teu pai!
- E daí? Você não fez o mesmo com a minha própria mãe?

**Antiga medida agrária francesa. (N. da T.)*

Assim tagarelam e se agitam esses personagens finos como uma unha, e que se mexem na ponta de uma vareta de ferro. Viu-se que apenas Karagheuz tem direito a duas delas, com a segunda vareta

permitindo a um de seus braços ondulações de serpente. E é bem a sabedoria do réptil que exprime esse personagem hábil e rastejante, esse Ulisses a que se teria amalgamado um Tersites.

Mollas, o animador do teatro das sombras, de pé atrás da tela, na sufocante cabana que serve de bastidor, grita, geme, imita o sotaque estrangeiro, o falar heroico dos montanheses, as lágrimas de um recém-nascido, a enternecida canção de ninar da ama, e os estalos do berço. A luz é apagada e novamente acesa atrás da tela para representar relâmpagos numa noite de tempestade, e Mollas gargareja com um copo d'água para evocar os gorgolejos de um homem se afogando, enquanto seus jovens acólitos, reluzentes de suor, batem com toda a força numa velha caixa para imitar a tempestade. Na província, onde a velha tradição guarda seu frescor, a silhueta de Karagheuz exhibe ainda a virilidade enorme e fanfarrona dos grotescos da comédia antiga; para ser manobrado, requer três varetas, sendo a terceira a mais móvel de todas, para grande alegria de seu público, formado de garotos e velhos frequentadores. Mesmo aqui, onde se maltrata o pudor moderno, nesse jardim dos arredores de Atenas, entre crianças que mastigam pistaches e curiosos que degustam um café turco, temos a impressão de assistir a ritos antigos como a imaginação humana. Nos bastidores, todas as luzes se apagam, pois se trata de representar a noite. Apenas um vago clarão subsiste na tela, iluminada de fora pelas lâmpadas de Argand da orquestra. Contra essa tela pálida, quatro rapazes seminus erguem à força dos braços uma grande barca talhada em papelão e a fazem balançar sobre temíveis ondas de papel recortado.

Pensa-se na Barca da Noite, nas representações noturnas de Elêusis, onde se desenrolava o drama das estações. Do lado de fora, os espectadores riem a bom rir da megera que atravessa o oceano em busca de um noivo; para nós, porém, iniciados nos bastidores, a farsa grosseira mostra seu reverso sagrado. Pesadas ainda que leves, sustentadas por fios quase invisíveis, as marionetes da Europa assemelham-se a nós: são manejadas mais ou menos discretamente pelos dedos de seu destino. Imponderáveis, achatadas, quase escapando à terceira dimensão devido à finura, as sombras palidamente coloridas do teatro de Karagheuz descendem do misterioso cinema antigo, do jogo das sombras projetadas na parede de uma caverna às quais Platão comparava nossas lembranças.

Talvez porque nelas tudo é combinado para produzir o efeito da alacridade e do maravilhoso, essas silhuetas bufas nos fazem conjecturar às vezes sobre as mais secretas realidades.

1938

5) Aldeias gregas

Por exemplo, tomemos uma aldeia da Eubeia, do Peloponeso ou mesmo dos arrabaldes de Atenas. São as mais simples, as mais nuas. Não maravilham, como as aldeias secas das Ilhas, ossos polidos, conchas deslumbrantes, lentamente formadas pelo homem em colaboração com o mar. Não convidam, como as aldeias do Dodecaneso, as ilhas da Ásia Menor ou mesmo da Trácia, a uma indolência doce como o céu e às melopeias do Oriente. Pura forma da habitação humana, elas nos falam sobre o modo como as cidades nasceram e frequentemente sobreviveram a si mesmas. A Atenas de Teseu era uma aldeia; a Atenas bizantina se tornara uma outra, e suspeita-se que nos tempos mais belos não tinha a poesia secreta e buliçosa das cidades do Oriente, nem a arquitetura de prestígio, toda em fachadas, de uma Alexandria antiga ou de uma Roma, sendo, isto sim, o lugar onde as pessoas eram informadas do preço das azeitonas e sobre a última peça de Sófocles; onde a voz de Sócrates ia de um ponto a outro da Agora. Assim como Atenas, por mais modernizada que seja, continua uma aldeia, apesar de seus anúncios a neon e edifícios que apenas levam seus habituais terraços mais para perto do céu, a aldeia é uma cidade reduzida a seus elementos essenciais: uma igreja flanqueada por uma espécie de pombal de sinos, uma loja onde se vende tudo e cujo dono fala inglês, pois esteve em Nova York ou no Transvaal, seu garagista heroico, prestes a lançar velhos Fords sobre todos os caminhos pedregosos da

Grécia, seu café, enfim, com dois ou três plátanos e o mesmo número de mesas de ferro rodeadas por cadeiras de palha, local santo da política, dos lazeres e do devaneio que não sonha com nada.

Por menor que seja, a aldeia não se espanta de ser atravessada por um micro-ônibus de turismo ou visitada por um avião; ou, se apresenta uma baiazinha abrindo para o mar, de ser abordada por um iate vindo do exterior, da mesma forma que Atenas não se surpreende, nas belas noites de verão, de ser atravessada por um rebanho de cabras transumantes, prestes a trocar a erva seca do Pentélico pela erva seca do Parnaso. (E os últimos noctâmbulos, sentados à mesa no terraço do cafeiannaki, sequer viram a cabeça, e os viajantes internacionais, deitados nas camas de hotel, ouvem balidos nos sonhos.) O contraste, tradicional entre nós, entre o aldeão e o cidadão, é aqui destituído de sentido: o opulento armador e o prefeito de aldeia vindo a Atenas a negócios não ficarão disparatados ao sentarem às mesas do mesmo café nas proximidades do Partenon; degustarão o mesmo suco negro; os mesmos copos d'água, cujos restos espalharão sobre a poeira, numa libação inconsciente ao frescor; estenderão ao mesmo engraxatezinho os sapatos logo brunidos com o mesmo cuidado. Essa eira aldeã, onde secam em pilhas passas de Corinto, tem sua taverna na qual jovens elegantes em paletós surrados e velhos senhores de terno escuro, eternos personagens de coro grego, comentam as notícias do mundo e do distrito com o mesmo tom rápido e indiferente dos frequentadores dos cafés atenienses. Ainda como no teatro, e para lembrar que as margens da água, os olivais ou os declives cobertos de erva das colinas estão muito próximos, mensageiros do mar e dos campos passam de vez em quando sob os plátanos do kafeneion a pastora levando sob o blusão o cordeiro nascido na véspera, o asnozinho embranquecido pela poeira das estradas ou o jovem pescador um tanto estúpido, imóvel como um bronze antigo plantado na praça da aldeia, que ergue o braço e mantém delicadamente suspenso pelas guelras um enorme peixe azul.

1935 (1970)

6) Cartas de Gobineau a duas atenienses

Uma Atenas ainda provinciana, apesar de seu status completamente novo de capital regida por uma monarquia de origem dinamarquesa; uma espaçosa casa com um loureiro-rosa; duas jovens de crinolina que acabam de pentear os cabelos para cima e estudam conscientemente piano e francês sob os olhos de uma mãe afetuosa; um ministro da França quase quinquagenário, fegoso de gênio e obras inacabadas, já um tanto gasto pela vida; e por sobre tudo isso o céu límpido da Ática, sucessivamente azul sob o sol e malva ao crepúsculo. Visitas cotidianas, conversações cada vez mais íntimas em torno de uma xícara de café turco, quatro anos passados numa familiaridade constante que jamais abre mão de certas reservas e certas graças antiquadas; finalmente a partida, e o cruel dilaceramento do adeus, a ausência, uma breve visita depois de longos anos, uma correspondência que prossegue durante toda a vida. Tal é a história de Gobineau e suas duas amigas atenienses, Zoé e Marie Dragoumis. Ele parece ter preferido a mais velha, grave e altiva, mas percebe-se isso sobretudo porque escreve mais facilmente à caçula, a implicante e risonha Marie. E ainda se duvida que se trate de amor disfarçado em amizade, ou amizade que se matiza de amor, ou mesmo de remorso.

A coletânea das Lettres de Gobineau à deux Athéniennes estende-se por toda uma gama de sentimentos delicados que já não se usam, talvez artificiais, mas de modo nenhum falsos, e que incidem sempre, mais ou menos, nas mais leves relações entre um homem e duas moças. O delicado problema não é apenas colocado: é resolvido por Gobineau com um tato incomparável: esse rude viking que assaltava as ideias encontra, para suas amigas, o tom da ternura mais jovial e doce. Sem se desnaturar, sem jamais tornar-se insípido, é um mestre em preencher a distância que o separa das duas jovens zelosamente guardadas: ele reduz essa torrente de emoções, pensamentos, experiências e trabalhos às dimensões de um riacho de Atenas.

Elas são suas conselheiras, suas inspiradoras: é a elas que conta o projeto da *Histoire des Perses* e de *La Renaissance*. Jamais esquece de mesclar respeito aos beijos permitidos pela distância que deposita "nas quatro mãozinhas que tocam o Septuor, às vezes acontecendo-lhe aflorar seus cabelos de longe. Esse nômade da diplomacia serve-se delas para fazer com que o Rio, Copenhague e os horrores da Paris da Comuna passem através de um filtro grego. Geme por estar afastado de Atenas, e não se sabe se sente nostalgia de uns olhos límpidos ou de um belo céu. Posteriormente, a correspondência se espaçou sem romper-se; um outro amor chegou, mais completo, senão mais rico, e em seguida a idade, a doença e a morte súbita num ônibus do hotel. Entretanto, as duas amigas de Gobineau continuaram a viver no círculo encantado traçado sem querer à volta delas pelo grande homem: rostos apenas envelhecidos que haviam servido de modelos a Akrivie Frangopoulo. Elas permaneceriam até o final as moças da casa com o loureiro-rosa.

Uma delas ainda vive, e apenas se ousa tecer comentários sobre um destino tão próximo do nosso. Gostaria de saber de que orgulho ingênuo ou de que indulgência divertida se matizava a afeição dessas duas jovens irmãs pelo grande homem que era também, para elas, um velho. Mas não possuímos sequer um bilhete caído de suas mãos, e essas jovens de 1868 souberam guardar uma reserva que não é mais do nosso tempo. Entretanto, a publicação dessas cartas de Gobineau faz com que deem um passo em direção à luz, como quando se aproximavam de seu amigo sentado sob a lâmpada para pedir que lhes narrasse um conto de fadas. Entram na história literária sob a iluminação indireta que assenta tão bem às mulheres, e não mais esqueceremos, como Gobineau pela primeira vez, essas "encantadoras compatriotas de Alexandre", que encarnavam para ele o charme discreto de uma Atenas que não se verá mais.

1937 (1970)

7) Mitologia grega e mitologia da Grécia

A mitologia, ou melhor, sua utilização com fins artísticos ou literários, começa mais ou menos com Eurípides, senão com Homero, e continua até nós. Na mesma categoria que a álgebra, a notação musical, o sistema métrico e o latim da Igreja, ela foi para o artista e o poeta europeu uma tentativa de linguagem universal. O emprego de um tema conhecido — detalhes desemaranhados antecipadamente, cenário fixado de todo tempo — permite ao dramaturgo dedicar-se ao essencial: Fedra é um tema apropriado para as modulações de Racine. A quase ausência de acessórios ou pequenos fatos da vida cotidiana evita que os poetas tenham de explicar por que "a marquesa saiu às cinco horas". O erro dos poetas arqueólogos, à maneira de Leconte de Lisle, é precisamente ter mostrado demasiadamente em que carro e sob que adornos as deusas saíam às cinco horas. A emulação leva o artista a escolher o mesmo tema prestigioso e batido, como cada atriz a representar Julieta. Rachel e Sarah Bernhardt, sem dúvida, só permaneceram contrastadas na memória de seu público porque encarnaram a mesma apaixonada de outrora em falsos esplendores do século XIX, que os puristas devem ter julgado ridículo, mas que juntam agora à história da moda as crinolinas de Cnossos.

Quando Eugene O'Neill intitula seu enorme drama sulista *Mowming becomes Electra* {O luto cai bem em Electra), faz com que esse filho e filha assassinos aproveitem de toda a força acumulada pela lenda, e nos lembra ser o parricídio, afinal de contas, uma forma venerável da desgraça. Uma geração assiste ao saque de Roma, outra ao cerco de Paris ou de Stalingrad, uma outra ainda à pilhagem do Palácio de Verão: a tomada de Troia unifica numa só imagem essa série de instantâneos trágicos, sede central de um incêndio que faz furor na história, e o lamento de todas as velhas mães cujos gritos a crônica não teve tempo de ouvir, acha uma nova voz na boca desdentada de Hécuba. Cada moça de Londres ou Roterdã procurando o irmão sob os escombros de casas bombardeadas nos tranquiliza sobre a autenticidade de Antígona; esta, por sua vez, nos afirma que tal heroísmo é mais do que uma proeza individual; é a realização, incessantemente renovada, de um dever tão antigo quanto o primeiro irmão e a

primeira irmã. É, em parte, graças às gerações de pedagogos gaguejando a história de Aquiles, que uma imagem de heróis predestinados se impôs a bandos de escolares. Alexandre apoiava-se em Aquiles, como Lawrence da Arábia se apoiava em La mort d'Arthur. Mesmo quando essa influência não se exerce de forma direta, ainda assim existe grande lençol d'água subterrâneo onde se lavaram os ancestrais. O leitor não sabe que, escrevendo Guerra e Paz, Tolstoi se alimentava da Ilíada, mas o menos sutil entre nós percebe que Bolkonski é um avatar de Heitor. Sob um outro ponto de vista, a história galante dos deuses, através da erudição claustral da Idade Média e da fantasia da Renascença, contribuiu para salvaguardar os elementos eróticos da cultura.

Essa mitologia, inicialmente limitada aos deuses e aos heróis clássicos, ampliou-se pouco a pouco até incluir os personagens históricos cujos trajes os assimilam aos heróis e aos deuses: Alexandre faz parte deles, tanto quanto Aquiles; César, filho de Vênus, quase tanto quanto Alexandre. O acaso que fez nascer o cristianismo numa província aberta, de bom grado ou à força, às influências greco-romanas, dá razão aos pintores barrocos quando estes fazem da vida de Jesus uma série de episódios revestidos de tecidos flutuantes, enquadrados de colunas, e onde o turbante de um rei mago e o guarda-sol de um negro e seu séquito são as únicas coisas a lembrarem o Oriente. Essa Síria-Palestina ainda não sofrera o novo fluxo oriental que a conquista árabe e a dominação otomana lhe traria. O Jesus das catacumbas é um Orfeu eleusíaco, assim como o Cristo de Da Vinci é um sonhador platônico. O Tintoreto de Bodas de Caná talvez esteja menos longe da verdade histórica que os executores da imagística protestante do século XIX, que fazem do Filho do homem um torneiro dervixe.

MujGodoya: a coisa é grega, assim como a palavra. As mitologias do Extremo-Oriente, egípcias e pré-colombianas são assunto de especialistas, ou tentam o poeta por seu exotismo e mistério. Kali de cem braços é tão incompreensivelmente divina para nós quanto um animal submarino; o sorriso perturbador do Buda khmer parece, à maioria das pessoas, estar além do humano. O horror sagrado dos deuses maias se impõe a nós com a ajuda de formas tão fatais, tão puramente biológicas quanto a de insetos ou répteis. As mitologias germânicas ou celtas, pelo contrário, misturadas a nosso sangue, senão a nossa história, teriam podido se integrar ao tesouro comum, mas nada repara dois mil anos de eclipse: o sucesso isolado de Wagner não pôs de novo a flutuar a barca do sonho nórdica; o poema de Yeats não refez da história de Deirdre um mito de carne e sangue; e foi preciso os acasos combinados do drama de Wagner e do romance de Bédier para arrancar Tristão e Isolda, heróis epônimos do amor, do nevoeiro onde a mitologia celta rapidamente dissipou-se. O impulso dos naturalistas no início do século contribuiu para reanimar, e também para particularizar essas mitologias locais, retirando-lhes assim qualquer audiência universal. Sobretudo na França, a partir de meados do século XV, o triunfo da "matéria antiga" sobre a "matéria da Bretanha" pouco a pouco se realizou; foram os verzejadores e gentis miniaturistas do fim da Idade Média que mantiveram vivos Troilus e Cassandra. Mais tarde, os romances na moda do início do século XVII *Astreia* ou *O grande Ciro* continuarão a tradição do romanesco medieval, mas com nomes tirados de empréstimo a Xenofontes e Teócrito. Dali em diante, é nos moldes mediterrâneos que essa raça semiocidental exprime sua concepção mais íntima da vida. A amarga e límpida doçura do amor corre em Racine como em Marie de France, mas o rosto que aí se mira é o de Berenice e não o de Iseut (Isolda) la Blonde. Em toda parte, alhures, três ou quatro grandes novos mitos, no máximo, vêm juntar-se à lista antiga: Don Juan e Fausto, Romeu e talvez Hamlet, testemunhas de uma inquietude ou de uma chama com que a Antiguidade não travou contato da mesma maneira no domínio do conhecimento, ou que escolheu exaltar mais raramente no domínio do amor. Estranho, todos os grandes mitos europeus que não usam o peplo ou se mostram nus vestem-se ridiculamente com os veludos e brocados da Renascença.

Pintores ou poetas, todos têm necessidade de um grande país bem deles, o de seus sonhos. Seus poemas e quadros são relações de viagem e esboços de explorador; desenham o contorno dessas terras desconhecidas de que se afastaram Champlain ou Gama quando invadidas pela multidão, mas somente para buscar alhures e mais longe sua Salente ou Eldorado pessoal, sua Ilha dos Bem-Aventurados, seu

promontório dos Arômatas ou dos Pavores. A tradição grega foi, por gerações, essa chave dos Campos Elísios.

Ela resolveu o duplo problema de um sistema de símbolos bastante variado para permitir as confissões pessoais mais completas, geral o suficiente para ser imediatamente compreendido; a menor leitura de uma revista contemporânea, a mínima visita a uma galeria de pintura, onde cada poeta e pintor trabalha para recriar em pleno caos um código pessoal de sinais, mostra a que ponto o tráfico de ideias pode sofrer com essa falta de signos universalmente aceitos. De Virgílio a Paul Valéry a tradição grega abriu a todos a porta de um país vasto o bastante para que cada um tenha ali sua província, suficientemente deserto para que ali se possa passear nu, povoado contudo por fantasmas que cantam. Em boa hora, e para o máximo bem da imaginação humana, o prestígio dos mitos transformou pouco apouco em conceitos mitológicos os próprios lugares onde o mito nasceu, estabelecendo assim um grande país fictício paralelo ao dos mapas, onde Citera e Lesbos são ilhas mas também visões sobre o amor, que compreende as bocas dos Infernos, mas também o golfo de Corinto, onde a Arcádia parece-se ora com a Provença, ora com a Inglaterra; e que se prolonga a leste por um Oriente Próximo de lenda, onde cada pintor reconstruía seu talante Jerusalém e Constantinopla, a oeste pelos muros de uma Roma cujos cidadãos arvoram o barrete frígio e as lanças da Convenção. Os quinhentos anos de jugo turco, que fizeram da Grécia uma terra quase inexplorada, sobre a qual Racine se informava junto ao embaixador de França, talvez tenham ajudado essa superposição de países imaginários aos países reais, mas tal transfiguração já se produzira nos próprios gregos, no coro de Édipo em Colona, onde Sófocles contribui para a criação de uma Atenas lendária; na frisa do Partenon, onde os magistrados e recrutas quase não se distinguem dos deuses; no discurso que Tucídides empresta a Péricles e que faz de Atenas um lugar tão ideal quanto A República de Platão. Dessa Grécia de lenda, Pausânias será o turista, Plutarco o cronista, Adriano o mecenas benévolo. Imagem universitária para os romanos, mas também subversiva, ideal grego oposto à rotina de Roma, ela se embeleza durante os mil anos da Idade Média até se tornar a antítese exata do mundo cristão vivido; o Ocidente alvoroçado pelo relato das Cruzadas a paramenta com os esplendores do Oriente Próximo bizantino: as Arianes e Medeias dos narradores inspiram-se nas Anas e Irenes de Constantinopla.

O Renascimento coloca ali o indivíduo, condottiere olímpico; o século XVII instala ali sua meditação idílica e severa sobre o destino humano; a Revolução situa ali o cidadão. No mesmo espaço, o romantismo germânico solitaria o inspirado trágico, errando pelas florestas santas.

É por uma mistura de nostalgia dos sentidos e disciplinas morais excepcionais que o mito da Grécia se manteve, graças tanto aos filósofos quanto aos escultores.

A Espanha e a Itália dos românticos rapidamente pereceram dessa falta de valores exemplares; em menos de uma geração, as andaluzas de seios brunidos e as calabresas de olhos de brasa tornaram-se temas para cartões-postais, pois seus poetas só haviam pedido às duas penínsulas um Eldorado de romance. No entanto, esse milagre que só se produziu para a Itália e Espanha de maneira intermitente, com Stendhal para Parma e Milão, talvez com Toledo para Barres, renovou-se para a Grécia com a constância de um fenômeno natural, os que não se apaixonavam por Helena apaixonando-se por Sócrates, os que não buscavam vestígios de Orestes no Areópago buscando os de São Paulo. Sobretudo na França o costume grego foi tão bem aceito que os apreciadores de exotismo foram buscar mesmo no Novo Mundo uma Grécia: Paulo e Virgínia são um Daphnis e uma Chloé dos Trópicos; votada à morte, Atala é uma Efigênia das savanas. Gide foi pedir conselhos de liberdade sexual e excitantes para a alma na Argélia e não na Grécia, com o risco de fazer do oásis de Touggourt uma Grécia pastoral para Córdon ou para Amintas. Os surrealistas, que construía no fundo do oceano um universo tão pessoal quanto um sino de mergulhador, reencontraram a Grécia pelo complexo de Édipo Essa mesma Grécia infantil, onde as deusas vistas de baixo fazem figura de gigantes nas praias azuis de um domingo mediterrâneo, serve para Picasso exprimir exatamente o contrário do sonho voluptuoso adulto de um Tintoreto ou um Poussin.

Em cada um desses mundos, move-se um poeta, nadador que reencontra no fundo de si divindades submersas. Tanto por seu nascimento quanto por seus *Idylies*, André Chénier faz parte deles. A imperatriz da Áustria ali chega para suas vilegiaturas de verão. Byron e Robert Brooke ali entram para morrer.

1943 (1971)

8) Marionetes da Sicília

A Grécia deixou na Sicília alguns templos e algumas grandes lembranças; a influência árabe flutua, presente em toda parte; o barroco napolitano abunda; a Espanha é visível por um certo ar de secura e austeridade, mas os conquistadores normandos e angevinos legaram a esse povo coisa melhor que suas catedrais de Cefalu e Monreale: deixaram-lhe toda uma tradição de lendas heróicas, todo um povo de paladinos cuja imagem ingenuamente colorida decorava ainda há pouco as carriolas aldeãs, e que fornece seus temas ao teatro de marionetes da Sicília. Toda a Itália adotou com paixão as canções de gesta francesas, que Tasso e Ariosto deviam acomodar aos gostos faustosos da Renascença; aqui, entretanto, não é preciso cavar muito longe para reencontrar-se, intacto, o nosso século XII. A Sicília coletou essas belas histórias que subsistem na França apenas em estado de lembrança nos eruditos ou escolares. Afilha de Roland foi sempre, apenas, uma má peça para professores; em Palermo, contudo, nas casas mais destituídas dos bairros pobres, garotos se esforçam para juntar os vinte cêntimos necessários para maldizer Ganelon, aclamar o valoroso Carlos Magno e se enternecer com a bela Aude.

O estilo da maioria das marionetes italianas não remonta muito mais longe que ao século XVIII; são contemporâneas da *Commedia dell'Arte* e dos prazeres leves de Veneza.

O mesmo ocorre com as marionetes de Salzburgo: lembram esses teatros de bonecos que apaixonam Goethe quando criança. O *Guignol* francês, menos poético e mais zombeteiro, tem também ele o encanto escarninho do século XVIII. As marionetes da Sicília, porém, são sublimes com ingenuidade. É preciso ir até o Japão dos samurais para encontrar uma tal fúria guerreira, ou aos Mistérios da Idade Média para apreender-se parte do mesmo fervor.

Muito maiores e mais pesadas que as marionetes comuns, manejadas não por fios e sim por sólidas varetas de ferro, são magnificamente revestidas com verdadeiras armaduras que se entrechocam com estrépito no decorrer das batalhas, penteadas com altos penachos, e arrastam pelas tábuas longos mantos de veludo. As mulheres são raras nesse mundo de títeres heroicos: uma trágica Aude vestida de negro, como convém à noiva de um morto, pende sozinha de um prego nos bastidores desse espantoso teatro cujo empresário é, em seus momentos de folga, ferreiro, armeiro, seleiro, roupeiro e decorador, e cuja coleção maravilhosa de animais contém cavalos armados como para um torneio, uma serpente como no Éden, e um leão como na floresta de Ardenes de Shakespeare.

O apresentador Tobia Ângelo mostra seus bonecos numa sala estreita bastante semelhante a uma adega. Ao pé do pequeno teatro pintado berrantemente de amarelo-caramelo, rosa-bombom e de um azul delicioso e desbotado, o jovem assistente gira a manivela de um órgão e é quem, entre as crianças, se apossará desse instrumento berrante e moerá mais rápido as duas árias de que se compõe o repertório: uma triste, que prepara para as derrotas e os funerais, e a outra alegre, que anuncia as vitórias. O elemento feminino é excluído do público ainda mais severamente que do palco: uma centena de crianças e jovens de quatro a 18 anos grita, ri, chora, aplaude e se empurra nos bancos ou camarotes escavados na própria parede, vaiando os retardatários que escapam ao controle e se esforçam por entrar pela única lucarna da sala. As crianças muito pequenas, apoiadas contra as pilastras que sustentam o cenário, adormecem nesse calor de estufa, despertando e urrando aos primeiros tinidos das espadas. Mais ao fundo, velhos frequentadores que ali aparecem há mais de 50 anos contam os golpes, irrompem em bravos com o entusiasmo que caracteriza em toda parte os velhos assinantes com as peças do repertório, comentando interminavelmente as menores variações introduzidas no argumento conhecido de cor. E

nesse público, o mais exigente de todos, nem um só espectador, do mais jovem ao mais velho, confunde a entrada do cavalo de Olivier com a do cavalo de Roland.

Tais peças não têm texto escrito: o apresentador improvisa todas as noites com a ajuda de um caderno no qual anotou as cenas principais; na verdade, recita em diálogos o texto maciço do calhamaço de literatura cavaleiresca no qual se funda seu saber: o manuseado volume que Tobia Ângelo pegou em sua casa a meu pedido foi publicado em Nápoles há mais ou menos um século. O grande estilo desse teatro afirma-se por seu desdém a qualquer camuflagem, combinado com a montagem mais escrupulosa: como um técnico chinês em acessórios, o apresentador vai e vem, pouco dissimulado atrás do cenário; nas cenas de combate, sua mão guia o punho enluvado de ferro da marionete guerreira; uma calça marrom aparece e desaparece entre as vigas douradas; um torso nu se inclina se é preciso tornar a amarrar a queixeira de um capacete. Mas esse torso nu e a calça marrom vistos na escala do palco parecem confundir-se com os troncos de árvores e rochedos. O homem se torna invisível por sua própria desmesura nesse mundo de heróis que lhe chegam à cintura, e que representam para nós, dali por diante, o módulo humano. Compreendemos D. Quixote precipitando-se sobre as marionetes de Mestre Pedro, sem se importar com os gritos e gestos desesperados do apresentador, e rachando ao meio, com intrepidez, um exército de bonecos.

São necessárias aproximadamente três semanas para apresentar, noite após noite, esses cem capítulos da "história de França", como é chamada aqui, e, na verdade, talvez, a França jamais tenha oferecido uma imagem mais pura de si mesma do que nesses draminhas ingênuos. O ciclo começa com a infância maravilhosa de Roland na floresta e termina com a derrota dos Paladinos, após o que o apresentador retoma da capo, intercalando na série épica o episódio completamente italiano de Orlando (Roland) Furioso e Orlando Enamorado, outras lendas tiradas da história das Cruzadas, e de romanescas histórias de cavaleiros fiéis a suas damas. Vemos Renaud trocar, no fim da vida, a armadura pelo hábito de peregrino, e aceitar deixar-se degolar por vagabundos à beira do Tejo como reparação por seus amores adúlteros; assistimos a intervalos cômicos onde camponeses sicilianos desembocam na alusão política e zombam do imperador da Abissínia; a aparição de um gigante antropófago lembra-nos que estamos no país de Polifemo; quatro cavalos brancos esquartejam Ganelon com gritos de alegria da assistência, como outrora ocorria conosco na praça de Greve; e quando a guerreira Bradamante, muito bela sob o capacete de plumas azuis de avestruz, faz sua entrada batendo os calcanhares, o público vaia essa mulher que ousa lutar com os homens.

A cena mais bela, porém, é a de Roncevaux. O cavalo de Roland é derrubado depois de uma agonia quase humana, num desfiladeiro representado por algumas pedras grandes; Roland recebe de um anjo a notícia de sua morte próxima; corta em pedaços os infiéis, sabendo de antemão que será massacrado; desfalece então sobre um monte de cadáveres, consolado na hora final pelo reaparecimento de seu anjo da guarda. A cena ultrapassa em muito a grandeza e intensidade dramática que habitualmente esperamos do teatro: agora os homens é que nos parecem menores que os bonecos.

Não são tanto seus heróis e sim os anjos o que esse espetáculo oferece de mais belo. "Um anjo furioso se precipita do céu como uma águia": evocando sem cessar esse verso de Baudelaire, os seres pairantes, balançados na ponta de um fio que parece seguro pela mão de Deus, não colocam o pé na terra e, mesmo imóveis, detidos em seu voo, ainda tremem fortemente como se incapazes de controlar o próprio impulso. Separam as almas dos cadáveres e as levam com a rapidez do relâmpago, num grande estrépito de seda que se roça. Tais criaturas de cera e pluma falam com a voz rude do recitante escondido na parte de cima do palco, e gritam nas orelhas dos cavaleiros as ordens do céu. Apesar disso, os pequerruchos fatigados tornaram a dormir contra o cenário de papelão cor-de-rosa. Os gritos e aplausos diminuem; e um rapazinho reluzente de suor faz circular de mão em mão algo verdadeiramente celeste: um copinho de ferro contendo algumas gotas d'água.

II

Improvisação sobre Innsbruck

Na Hofkirche de Innsbruck, na igreja banal à força de ser branca, guerreiros, princesas e imperatrizes de bronze montam guarda à volta de um esquite. Quase não se destacam contra o fundo sobrecarregado da igreja: para vê-los, devemos nos abstrair de tudo que não seja eles. Talvez sem pensar a respeito, Mestre Pierre Vischer esculpiu uma sequência para as sombrias fantasias de Holbein: à volta do túmulo de Maximiliano I, alinha as efígies dos reis e rainhas que o precederam na morte, como para consolá-lo de morrer. Não se trata de uma dança, e sim de uma revista macabra: chegando ao país dos fantasmas, o rei Branco fará sua entrada por entre essa dupla cerca de altezas. Que lista honorífica ante o túmulo! Lembra-se de A balada das damas de outrora ou, principalmente, de A balada dos cavaleiros? "Onde está a sábia Heloisa?"... "E o valoroso Carlos Magno?".. Os êmulos do grande imperador, as rivais da bela monja estão de pé no bronze, mas para melhor nos lembrarem que não o estão mais em carne e osso. Do lado dos homens: Godefroi de Bouillon, Teodorico, Artur. É um parentesco imaginário ou real? Aliás, existe algo de real nessa príncipe-fada das lendas, que admitiu no recinto esse fugitivo da Ilha dos Cisnes? Na verdade, sua estátua é de uma beleza apagada: eis aqui, por antecipação, um Lohengrin ao gosto do jovem Luís da Baviera. Por que não, já que se trata da Ilha dos Cisnes? Do lado das mulheres: Cymburge de Maslovie, Marie Blanche Visconti, Elisabeth, Jeanne, a Louca, e o nome mais querido aos ouvidos franceses, Mane de Borgonha, a filha de nosso inimigo que falava a nossa língua. Diz-se que a ensinou a Maximiliano I: são incontáveis, desde que a França é a França, essas embaixatrizes do amor. É verdade que, por sua vez, ele lhe ensinou alemão. Ofereço esse duplo exemplo ao autor cie Siegfried (falo de Jean Giraudoux), assim como a todos aqueles que acreditam mais nas lentas infiltrações dos corações que no Locarno dos ministros.

Está certo fazer os mortos velarem em torno de um túmulo, pois os vivos se cansam rapidamente. Se se tratasse apenas do cenotáfio do rei Branco, passaríamos, interessados apenas o suficiente, por Hans Sachs e Albert Durer, para não esquecer aquele que se acreditou o protetor deles. Mas trata-se de algo bem diferente: que os imperadores sejam mortais já o sabemos, pois afinal não nos podem esconder que são homens; mas os impérios sucumbem como eles, e as pátrias apodrecem como se dotadas de um corpo.

Baviera, Estíria Caríntia, Borgonha e a casa de Espanha, o ducado de Milão e o condado do Tirol, quantos espectros de suseranias, à volta desse fundador da casa de Áustria, que é apenas um espectro de império! A história da Europa é feita desses desmoronamentos e reconstruções sucessivas: esses nomes de províncias, soberanias e reinos, que são hoje ou eram ontem apenas um a expressão antiquada, foram outrora um estandarte, tornam a sê-lo agora, ou podem tornar-se. Os homens destroem seus edifícios pelo prazer de refazê-los: é preciso que ocupem sua vida com algo. As ideias têm apenas um único privilégio sobre os homens nos quais se apoiaram: elas ressuscitam. Os homens também, na verdade. Mas é preciso ter bons olhos para reconhecer Pedro em Lenine.

Assim, a dama, o rei, o louco e a torre não foram os únicos soprados do jogo que se chama viver: o tabuleiro de xadrez também desapareceu, como suas peças. É em alguns vitrais, alguns pergaminhos e alguns brasões no canto de pedras tumulares que a Europa da Idade Média sobrevive. Seria preciso escrever sempre nos mais finos pergaminhos: o corpo da obra talvez conseguisse imortalizar sua alma. Nossos jornais se dilaceram; as fotografias desbotam. É caso de se perguntar o que sobrar, em trezentos

anos, de nossos precívalos documentos. Pensa-se com um sorriso, a não ser que sejamos ternos e o façamos com lágrimas, em tudo que representam de dores, astúcias, crueldades infligidas ou sofridas, maquinações e esforços,' essas edificações que não acertaram o alvo: o Santo Império, o papado de Júlio II, a Borgonha de Carlos ou a Inglaterra de Artur. Depois, comenta-se que tantos empreendimentos geralmente inúteis e alguns resultados passageiros preencheram sem dúvida seu objetivo, o de dar aos homens razões para existir. São necessários pretextos para matar, assim como para morrer.

Tiveram necessidade disso porque o quiseram. Esses infelizes, e falo de todos nós, fazem pensar em Chatov: este precisava do suicídio para provar-se que era livre; para provarem a si mesmos que existem, os homens têm necessidade de se crucificar. Todos temos tanto medo da paz que a tomamos pela morte. Que teriam feito os homens, esses grandes deuses, durante três mil anos de história, se não tivessem tido os sentidos para gozar a vida e o cérebro para complicá-la? Com que fé eu me precipitava outrora aos museus, palácios, igrejas, a todos os lugares onde sobrenadavam um pouco desses destroços do homem. Acreditava possível reencontrar nos retratos, documentos; nos objetos ainda mornos do toque das mãos, os traços desse fluido que costumamos denominar alma: conhecer os vivos, contudo, me desiludiu dos mortos. A verdade foge e nos escapa quando se trata de uma mulher: por que seria ela mais palpável no rosto de rainhas mortas há quatrocentos anos? Essas pessoas de outrora tiveram suas dores. Nós temos as nossas. Alimentados de pensamentos especiais, retirados do encadeamento de circunstâncias particulares, só têm conosco o parentesco visceral das entranhas ou do coração. Parecem-se conosco especialmente no fato de estarem mortos, o que também ocorrerá conosco um dia. Quando essas pessoas diferem de nós, nossos problemas são suficientes sem que precisemos nos sobrecarregar com os problemas delas quando se parecem conosco, só precisamos fazer retratos antiquados de nós mesmos. Talvez seja preciso descer às sensações mais primitivas, até os movimentos orgânicos da dor e do prazer, para encontrar em cada um de nós estados comuns a toda humanidade; mesmo assim, até dormindo nos diferenciamos por nossos sonhos. Desgraçadamente chega uma noite em que a simpatia parece quase tão vã quanto o amor: é preciso, entretanto, evitar que o apreciador de almas, vagando amorosamente por todos os museus do mundo, assemelhe-se ao bêbado que imagina ter encontrado um amigo porque cambaleia contra a vidraça de uma vitrine.

As figuras da Hofkirche não são bonitas; nem sequer poderosas. São apenas soberbas, manequins de grandeza. Diz-se que para fazê-las, o artista se inspirou na atitude compassada imposta aos mortos, o gládio e a lança na mão, num gesto de defesa; se se trata de uma mulher, o pequeno missal entre os dedos, em sinal de eterna prece. Tudo é só contraste, da mesma forma que tudo é apenas sonho: já que os vivos perdem tantas horas a sonhar com a vida futura, suponho que os mortos, por sua vez, revivem interminavelmente sua vida passada. Todos os que ajudaram a pôr mortos no caixão sabem, ou melhor, saberiam, se se permitissem não mentir, como é falsa, ao mesmo tempo muito despojada e embelezada, essa última imagem que conservamos dos mortos. Lembrar-se de alguém completamente, com suas contradições, suas mentiras, sua boa vontade, a maneira de tossir e sorrir, é demasiado, mesmo para o maior amor. A memória escolhe; é o artista mais antigo. O que são Cymburge, Ferdinand, Jeanne, a Louca? Vestidos até o rosto, pois este, na maioria dos homens, é apenas uma máscara irremovível, esses reis e rainhas estão exatamente tal como eram vistos nos dias de audiência, isto é, tal como não são. A justificação das estátuas é de inspirar amor aos que as contemplam; e o meio, meu Deus, de nos apaixonarmos por esses costumes? A força de duvidar das almas, termina-se por se deixar tocar apenas pela realidade das formas; são amadas apenas quando nuas, e se possível inexpressivas, sendo toda expressão sempre passageira, até mesmo e principalmente a de calma.

Eis aí, penso eu, o que me afasta doravante dos museus, e talvez das obras-primas: a vida que contém é sempre fragmentária. Não censuro ao passado o fato de estar morto; o fato de nossos predecessores não mais existirem prova apenas que nos precederam. Um igual movimento nos arrasta, descemos todos o mesmo declive. Se estar vivo é um mérito, de que serve nos orgulharmos de uma

superioridade que não durará mais quarenta anos? Pelo contrário, tudo sendo único justamente porque transitório, os mortos têm sobre os vivos essa vantagem imensa: apresentam-nos, e completamente, os resultados de uma experiência que não tornaremos a fazer. Se tenho sofrido, fatos novos podem acalmar meu sofrimento ou talvez renová-lo. Não posso estar certa de ter fracassado na vida antes de minha morte. Todos sabemos, porém, com uma certeza que na verdade poderia ser apenas ilusória, como Mariana Alcoforado chorava por esse motivo, e por que razões Miguel Ângelo fracassou na vida.

É esse o privilégio dos personagens da história: eles são, porque foram. Nós, contudo, ainda não somos: apenas começamos, procuramos existir.

Quando adolescentes, na época em que todas as possibilidades nos solicitam em conjunto, dando-nos apenas o remorso de que seja preciso escolher, essas figuras do passado, com todas aquelas possibilidades se corporificando, apresentam-se a nós, ousando dizer, como os postes indicadores à beira das estradas por onde passaremos ou não passaremos. Nelas veneramos não símbolos, mas signos. Posteriormente, à medida que a vida desenvolveu-nos e despojou-nos em conjunto, desenvolveu-nos no sentido fotográfico do termo, despojou-nos quase num sentido vinícola, isto é, de tudo que não somos; desenvolvendo-nos em tudo que nos é dado ser, quando começamos a saber, ainda que por uma aproximação grosseira, que reações obterão de nós o prazer, a dor e a vaidade, nos cansamos de nós. Como nos é dado estragar várias vidas! À força de saber o número de nossos dentes obturados a ouro, a cifra de nossa renda, se a temos, e o nome de algumas doenças de que temos chance de morrer, à força de perambular, como um turista que viaja por tédio, nesse museu catalogado que somos nós, terminamos por nos desagradar nesses locais feéricos e imóveis, galerias, ruínas, bibliotecas, águas geladas, espelhos malarmianos, fontes onde, lentamente, Narciso petrificou-se. E só amamos aqueles que vivem, pois ao menos estes nos dão a ilusão de mudar.

Estamos aqui bem longe desse mosaico de homens, o Santo Império da Idade Média. Quase tudo que, do lado de fora, se diz ou se escreve sobre a Alemanha é deteriorado, para nós, pela experiência da Prússia. Não é só com a Alemanha que cometemos esse erro: Roma não apenas domina a Itália para nós como também a resume, e a cidade do desertor Eneias, a Urbe autoritária e unificadora, veste ridiculamente para nós aquela bela terra com despojos imperiais. Os que não viram a Itália antes do fascismo fazem desse país uma ideia excessivamente brutal para não ser artificial: ali admiram uma paixão transformada em força, ou talvez em câncer. Felizmente, as nações sobrevivem aos partidos, as raças às nações e os países às raças. Todo esse Tirol setentrional respira na primavera a doçura austríaca de viver. Ocorre com frequência que tal doçura se torne insípida, se enfeite, se expanda em florações barrocas, nesse país onde Mozart despertava ao som de carrilhões de Salzburgo. Como sempre, a civilização (ou o que é assim denominado) começa nos países novos a surgir sob a forma de luxo: as igrejas cor-de-rosa de confessionários de um verde pálido oferecem, nessas aldeias de montanha, um paraíso de nugá às imaginações infantis. Ante esses anjinhos, esses raios, esses gorros floridos de virgens, nos pomos a imaginar que a Europa francesa do século de Voltaire foi também uma Europa jesuíta e, através de Casanova, uma Europa veneziana. O mau gosto toma aqui como que uma inocência de flor. Já se disse cem vezes que esses jardins da Áustria copiam de forma desajeitada Versalhes: os de Versalhes, traçados mais cedo, se compõem em torno de uma ideia de majestade; oferecem seus terraços à exibição de uma corte. Os jardins vienenses se enternecem com influências sentimentais e burguesas: senhores tendo no sangue mil anos de dura vida feudal despertam certa manhã completamente surpresos com a tepidez de uma primavera barroca. Como tais buquês, fontes e prados não inclinariam a alma para as devoções mais ternas? Bastará sempre uma flor na primavera para que perdoemos a Deus.

Entre o Tirol católico e a Suíça protestante, a única grande diferença talvez seja a dos cultos. Não penso em diminuir a abstrata beleza das catedrais protestantes, esvaziadas por Calvino de tudo que não é Deus. Aqueles que a vida, e sobretudo a infelicidade, conduziu ao país dos sanatórios, das clínicas e das pastagens alpestres, sabem quanta paz habita esses altos lugares sempre consagrados à prece do

homem, à volta das graves, viris e severas, ao mesmo tempo que serenas, igrejas da Reforma. Ali, mais do que em qualquer outro lugar, nos sentimos mais perto, senão de Deus, pelo menos de nós mesmos. As paredes brancas, os bancos e o púlpito sombrio conduzem o espírito a um domínio geométrico onde o infinito nunca está longe de se confundir com o vazio: ali, a ausência de beleza produz o mesmo estupor que o belo. Minha emoção, porém, completamente individual, falseada pela ausência de fé, só prova, afinal de contas, meu amor pelas superfícies nuas. Santos, madonas, relíquias são as moedinhas de Deus: por que não contar com a humilde bolsa dos pobres? É possível que uma devoção muito flácida, uma concepção de vida displicente e terna demais acabem por enervar a alma, mas é uma questão de saber o que vale o rigor. Ainda uma vez, essa floração barroca com que se ofusca o povo tem poucas raízes camponesas: a única obra-prima desses habitantes rurais talvez sejam seus calvários. É estranho que acima das cidades, na encruzilhada dos caminhos, no cume das montanhas, a Ásia tenha erguido o Mestre da Paz suprema e a Europa o Homem das Dores. Certo dia, como eu perambulasse sozinha, ao crepúsculo, na terna Salzburgo, uma mulher do povo perguntou-me se eu vira o Grande Cristo. Conduziu-me então para debaixo de uma abóbada, para um canto do convento, aos pés de uma cruz de onde pendia, retorcido pelas convulsões da agonia, um sombrio Cristo sangrando. Moderno, parece, o que não diminui seu valor: gosto muito do vinho novo, pois prova a vitalidade das videiras. Havia diante dele pobres flores de papel vermelho. A mulher colocou outras flores, ajoelhou-se e pôs-se a rezar. Jamais compreendi tão bem o prestígio de um Deus que franqueou a morte ante vivos que devem morrer.

Quem viveu fora da França tempo suficiente para obter uma visão fresca, sensível ao pitoresco francês, espanta-se, em Paris, ao encontrar nos rostos mais humildes autênticas marcas da história. Os rostos franceses não são nobres nem plebeus, nem têm traços clássicos, como determinado rosto italiano, onde a tradição se afirma em seus traços mais do que o impregna; não são também ricos de carne, como os rostos germânicos, onde se repete indefinidamente, em alguns planos amplamente acentuados, a forte marca alemã. São tão carregados de passado que alcançam rapidamente os quarenta anos. Aqui, a raça é jovem. Quando não senhorial, a vida aqui foi popular: nenhuma burguesia letrada, nutrida de Cícero e Sêneca, interveio para dar-lhe o rigor de uma tragédia de Corneille. Os grandes acontecimentos que atingiram essa raça não partiram dela; foram obra de uma casta, jogados quase unicamente no tabuleiro de xadrez dos senhores. Até o presente, a Áustria não tinha tido história: atribuímos a ela a história dos Habsburgos. Através deles, a Marcha do Leste do tempo de Carlos Magno dilatara-se em império; haviam ligado o destino dessa estreita faixa de terra a sua fortuna atingida de gigantismo. Essa é uma das causas, e não apenas moral, do desassossego de após guerra: quando se é um povo jovem num território estreito, é perigoso arvorar por toda parte, na imensidade dos palácios, na sede das capitais, os atravancantes vestígios de um mundo morto.

É um monótono lugar-comum opor-se, em cada país, à banalidade da arte oficial, o caráter verdadeiramente étnico das produções populares. Onde quer que seja, a vida dos humildes é presa numa rede de necessidades idênticas: em toda época, em todo país, as classes afortunadas assemelham-se pela cultura, assim como as outras se assemelham pela pobreza. Quer seja eslava, germânica ou francesa, a arte verdadeiramente popular (e os museus de etnografia nos mostram, através da experiência, as dificuldades da vida) restringe-se aos objetos piedosos, às roupas, às cerâmicas, às incrustações nos braços das guitarras, e a algumas formas, mais modestas, do desejo de beleza. Sorrimos ao pensar que um nacionalismo paroquial tende, em nossos dias, a exagerar o valor étnico de pobreza tocantes, quando se pensa que nada é menos particular, menos local, que essa arte de aldeia: se algo se assemelha às czardas húngaras são as danças rústicas de Auvergne, e quando se trata de esculpir calvários, a Bretanha iguala-se à Áustria. Na estatuária e na imagem, a arte popular quer apenas emocionar; nas artes menores, só tende a enfeitar. Termina assim onde a arte começa. Não existe arte sem individualidade fortemente acentuada no artista: a arte da tribo, da estepe, da aldeia, é atrasada em 30 séculos em relação ao individualismo humano. Contudo, não é proibido preferir-se a genciana às rosas. Toda obra-prima

contém um grito de orgulho: a afirmação do homem. Essa arte anônima, ao nível do chão, leva-nos à modéstia das origens; essas paisagens de montanhas nos dispõem a uma ideia mais justa das proporções humanas, sobre um planeta grande demais para ser apenas o sustentáculo do homem. Apenas os pintores de outrora, os Brueghel, os Durer, souberam evitar o orgulho no traçado das perspectivas: pequenos seres rastejantes combatem ou se abraçam num canto de paisagem, à beira de rios escoados sem cessar, no entanto mais fixos que os próprios seres, ao pé de montanhas que mudam tão lentamente que não parecem mudar. É preciso deplorar e admirar ao mesmo tempo esses laboriosos insetos por terem elevado tão alto o torrão de seus cupinzeiros: como os homens são pequenos! Só o homem é grande.

Mesmo do ponto de vista mais simples, é bom falar várias línguas, travar laços de amizade com estrangeiros, criar lembranças no maior número de regiões possível: assim se escapa, mesmo pouco, à obsessão das fronteiras; assim se contribui, mesmo numa pequena parte, para a formação dessa pátria europeia, que é, aliás, comparada à extensão do mundo, bem estreita. Mas deixemos as questões políticas, assim como as questões sociais, para aqueles que as creem solúveis: desagrada-nos dissertar incessantemente sobre problemas que a vida desloca, complica ou simplifica interminavelmente a nossos olhos, e às vezes à nossa revelia. O jardim de Cândido é provavelmente a terra toda. Mas é também e antes de tudo nossa alma e, quaisquer que sejam as circunstâncias, não o deixaremos em pousio. A viagem, assim como a leitura, o amor e a infelicidade, nos oferece confrontações bastante belas conosco, fornecendo temas ao nosso monólogo interior. Nosso presente é tão estreito que é bom juntar a ele o passado, na falta do futuro; nosso domínio é tão limitado que seria loucura não conhecer ao menos a maior parte dele possível. O conhecimento do mundo é, sem dúvida, o único bem inalienável, uma vez que a vida só pode aumentá-lo, e a própria morte só o tirará de nós quando não mais existirmos. Sinto-me perseguida pela ideia da brevidade do tempo; não apenas do tempo já curto que vai do nascimento à morte, mas também o intervalo ainda mais limitado em que nos é dado aproveitar a vida. Chega um dia em que nos fatigamos das viagens, assim como nos fatigamos dos livros, e em que nos cansamos dos vivos como já o fizemos com os mortos. Por um movimento natural simplesmente belo, e também tranquilizador, nos desligamos de tudo que conhecemos, de tudo que possuímos; não é apenas na Bíblia que os dois termos são sinônimos. Esforço-me tentando fixar, em algumas imagens precisas, o duplo ensinamento de espetáculos que passam e de um Eu não menos passageiro. Não há certeza que um povo possa estragar sua vida: se infeliz, tem séculos para refazê-la; essas personalidades fictícias não conhecem a morte, e sua tentativa pode durar quase tanto quanto a terra. Mas nós só temos uma vida. Ainda que eu conquistasse a fortuna e atingisse a glória, certamente teria a sensação de ter perdido a minha, se deixasse de contemplar o universo ainda que um dia. Chega bem cedo a época em que, ricos, acalmados, contentes conosco, indiferentes ao que nos causava dor ou nos apaixonava recentemente, deixamos de viver para apenas existir. As estátuas na Hofkirche de Innsbruck rodeiam apenas um túmulo vazio: o importante para todo homem, ou, de qualquer modo, para o homem que pensa, é retardar o máximo possível o instante em que a reputação, a riqueza e tudo o mais que embasbaca os outros coroa apenas um cenotáfio.

III

Forças do Passado e Forças do Futuro

Anne Lindbergh deu aos Estados Unidos duas boas obras produzidas pela literatura contemporânea. Escritora brilhante, mulher de um aviador célebre cujo papel político foi nefasto durante esses últimos meses, mas que guarda intacto o prestígio de suas grandes aventuras aéreas, ela própria aviadora e mãe infeliz, essa jovem mulher pertence à lenda de nosso tempo. Sentimo-nos mais entristecidos ao encontrar em seu último livro afirmações que se arriscam a servir uma causa indefensável. A senhora Lindbergh resume seu pensamento sobre a guerra com a seguinte frase: “Não posso então considerar pura e simplesmente essa guerra como uma luta entre as Forças do Bem e as Forças do Mal. Se tivesse que condensar tudo numa só frase, diria antes que as Forças do Passado lutam contra as do Futuro. A infelicidade é que há tanto bem nas Forças do Passado, e tanto mal nas do Futuro.

Pensamento sábio, além de ponderado à primeira abordagem, sem dúvida. Para medir-se o que tal reflexão tem de perigoso, porém, é preciso lembrar que a palavra futuro representa para os Estados Unidos um termo fundamental, a palavra-chave de toda uma civilização. A América apenas acaba de deixar, e sem dúvida lastimando, a época já mítica dos pioneiros: para os recém-chegados instalados numa natureza ainda hostil, o passado nada oferecia. O presente era apenas uma penosa sucessão de esforços. Toda a esperança de sucesso e segurança forçosamente focalizavam-se no futuro, num país onde tudo, de um só golpe, estava para ser organizado e criado. A América não está mais nesse período heroico: como todos os outros países, tem agora tanto um passado como um futuro; seus filhos, entretanto, conservaram o hábito de considerar o futuro, ipso facto, como um progresso sobre o passado.

Mostrar nos Estados totalitários os Poderes do Futuro em luta contra o passado, personificado pela Inglaterra, é introduzir nos espíritos uma confusão em favor de tais Estados; é, queira-se ou não (e Anne Lindbergh só o quer talvez pela metade), dar razão a eles em nome da História.

A Alemanha de Hitler, entretanto, é a representante do futuro? Nenhuma das fórmulas da ditadura hitlerista é nova: a guerra, o nacionalismo exasperado, o extermínio das raças ditas inferiores, a tortura, a polícia secreta, o poder concentrado nas mãos de uma facção militar, as revoluções e os massacres de palácio, a intolerância moral e religiosa, o trabalho forçado, o culto fanático do chefe, nada disso é novo sob o sol escuro da história. A Polônia já se vê reconduzida, não apenas ao estado em que se achava quando das famosas Partilhas, mas ao temível caos que acompanhou as grandes invasões tártaras; e a França, abatida e humilhada, volta aos tempos desastrosos da Guerra dos Cem Anos. Não apenas os países onde as liberdades cívicas haviam dado seus frutos mais belos — a Holanda, a Bélgica, os estados bálticos e alguns estados escandinavos — se encontram reconduzidos à sua anterior situação de províncias vassalas; a própria Alemanha vitoriosa, renegando seu século XVIII e toda uma parte do século XIX, não tem de agora em diante ideal mais atual que assemelhar-se da melhor forma possível à Germânia pré-cristã. Se tal é a direção na qual se engajam as Forças do Futuro, simbolizadas pelos tanques de três ditadores, mais algumas giradas da roda e a humanidade se encontrará em plena idade da pedra.

Em nossos momentos desencorajados, de fato, ocorre a todos dizer que a selvageria desencadeada nesse momento sobre o mundo representa o único futuro verdadeiro para a humanidade, e talvez a única realidade. Duvidamos da própria noção de civilização: nossas desgraças nos autorizam a isso. Olhemos para trás, porém. Tomemos, por exemplo, um outro período trágico da história europeia,

talvez o mais desesperado de todos: as invasões bárbaras do século V, que se reproduziram em seguida esporadicamente durante cerca de quatrocentos anos. Não há dúvida de que na época da queda de Roma, patrícios ou clérigos pacíficos e desencorajados também devem ter se dito que a luta era vã, e que os bárbaros representavam o futuro.

Esses homens e mulheres eram sensíveis aos erros cometidos pela antiga civilização que ainda representavam. Talvez tenham considerado natural, e até justo, que fosse esmagada, e mesmo gemendo pelas vidas sacrificadas, pela arte e a ciência perdidas, saudassem o futuro em marcha com Átila. Pois bem, esses patrícios e clérigos se enganavam, ainda que as aparências lhes dessem razão. O mundo greco-romano foi saqueado, e todos temos na memória a imagem de templos em ruínas e palácios devastados.

Algumas gerações depois dessas catástrofes, porém, as hordas consideradas como representantes do futuro, haviam retornado às suas florestas ou estepes, ou haviam se assimilado, no próprio lugar, aos vencidos. A vida civil era regida pela lei romana; bispos ordenados por Roma batizavam os últimos pagãos germânicos ou eslavos, e era o latim, e não o godo ou huno, que as crianças aprendiam na escola entre a Espanha e o Báltico. Os patrícios e clérigos que se acreditavam destinados a desaparecer eram infinitamente mais semelhantes aos homens do futuro que os grandes bárbaros brancos vistos como encarregados por Deus para pôr fim a uma civilização corrompida.

Bem mais tarde, quando o velho império bizantino, por sua vez, acaba por desmoronar após ter enfrentado durante séculos seus adversários muçulmanos ou eslavos, muita gente deve ter achado inútil essa luta penosa contra as forças do futuro. De fato, a longa teimosia dos bizantinos em sobreviverem permitira que os grãos muito ressecados da cultura antiga, da qual os próprios bizantinos tinham sido apenas ternos conservadores, germinassem no adubo completamente novo da Renascença; suas tradições religiosas, que na própria Bizâncio nos parecem com frequência esclerosadas ou puramente formais, iriam, uma vez comunicadas aos povos eslavos, conhecer um prodigioso reverdecer.

Contra o futuro que se apresenta a nós vociferando e seguro de si, é preciso sempre contar com um outro, ainda em germe e cujo crescimento temos de proteger. As crises de violência coletiva são, sempre, apenas maus intervalos da história; não ajudam mais aos pequenos progressos humanos que os vendavais à safra. Após cada tempestade, a humanidade retoma humildemente sua tarefa interrompida, que consiste justamente em preservar as forças ainda vivas do passado, e em dirigir sua lenta evolução para o futuro.

Anne Lindbergh fez uma descoberta que parece espantar a si própria: apercebeu-se de que o bem e o mal não eram apanágio exclusivo de um partido ou de um povo, e que havia em todas as coisas humanas o melhor e o pior. Todos estamos de acordo, sendo-nos dito, desde a idade do catecismo, que só Deus é impecável. Neste momento, porém, o que importa, como sempre, é saber de que lado a porcentagem do mal é mais alta. Não há país que não tenha atrás de si um passivo pesado. Mas quaisquer que sejam as faltas e os erros cometidos no passado, e mesmo no presente, pela Inglaterra e a França, não é menos verdade que asseguram mais ou menos constantemente a seus povos um mínimo de ordem, segurança, cultura e liberdades, senão liberdade, tanto quanto se possa empregar o belo termo, sempre difícil de definir. O que nos é oferecido como substituto disso é a força brutal, a crueldade metódica, ao mesmo tempo francamente glorificada e, quando é preciso, camuflada de hipocrisia; e finalmente um dogmatismo bárbaro, o aspecto mais irrefutável do mal na história.

Certamente ninguém contesta que haja beleza na exaltação apaixonada de um jovem nazista ao chefe bem-amado, ainda que tal exaltação e tal sacrifício contenham em si seu veneno. Além disso, Hitler, sendo afinal de contas um homem como os outros, tem sem dúvida, como qualquer homem, algumas virtudes mais ou menos escondidas.

Contudo, não se absolve um assassino pelas boas qualidades que possui, nem por alguns defeitos da vítima. "Não se salva a civilização pela guerra", diz muito corretamente Anne Lindbergh; também não

se a salva deixando-se seduzir de golpe pelo seu contrário. "Os países com medo é que foram invadidos", acrescenta ela. Frase insidiosa, uma vez que existe algo insultuoso em falar-se de medo na presença de pequenos países destituídos e heroicos, como a Grécia e a Finlândia. São também os grandes países que não temem submeter o mundo ao que creem ser sua força os que finalmente desmoronam, tendo erguido contra si muitas consciências ou lesado demasiadas necessidades e interesses legítimos. Uma metáfora bem fácil compara as vagas do futuro às do mar. O mais verdadeiro que se possa dizer das vagas marítimas é que rebentam, golpeando e, nos dias de grande maré, destruindo por vezes suas margens, depois do que inexoravelmente recuam. Assim o quer o Deus que preside as ondas.

IV

A um amigo argentino que me pediu opinião sobre a obra de Enrique Larreta

1940

Respondi a alguém que pediu minha opinião sobre a obra de Enrique Larreta, escritor argentino do início do século, muito lido ainda, parece, e bastante ensinado em seu país, que lera apenas um de seus livros. O romance *La Gloire de don Ramire*, célebre na França graças a uma tradução de Remy de Gourmont, e que li por volta de meus catorze anos. Conhece-se muito mal um escritor por um só de seus livros: as harmonias da obra nos escapam.

Conhece-se também muito mal os escritores que se leu jovem, a não ser que os tenhamos lido várias vezes depois, no curso da vida. Foram como que digeridos pelo potente suco da adolescência. Nesta época, nos atiramos aos livros como aos seres, com a paixão de tudo descobrir. O romance de Enrique Larreta me brindou com alguns dias de castelo no interior da Espanha do século XVI. Um leitor de catorze anos provavelmente não é ainda um bom juiz da qualidade literária do livro, nem de sua profundidade, nem de seus personagens, mas liga-se fortemente ao exterior desses personagens e à intriga, lembrando-se deles como de um filme. Com uma confiança quase excessiva, entrei nesse país que se diria refletido e condensado por um espelho, como o que Velásquez utilizou para fundo no seu *Las meninas*, de modo a que os personagens que nele se olham não serão jamais vistos por nós frente a frente. Como nas catástrofes, tudo se passava no interior de uma moldura de ouro.

Dona Guiomar se apaixonava por um *Abencerrage*. O filho ilegítimo dos dois unia a altivez e a beleza das duas raças. Ramiro criança olhava as criadas consertarem os trajes de igreja. Lembrei-me dessa cena, jamais relida, quando trinta anos mais tarde em Sevilha observei operários especializados consertar os trajes dos toureiros, às vezes manchados e rígidos de sangue. Acreditava apalpar os tecidos impregnados de incenso, como se guardasse o odor dos encontros com Deus, dourados como uma Glória, rugosos como um cilício ou espelhantes como uma armadura.

Ramiro servia-se do rosário para estrangular a noiva infiel. Puxei um pouco o colar no pescoço pelas duas pontas, para melhor compreender a cena. A muçulmana Aixa, embriagada por ter imitado por toda a noite a dança sagrada dos astros, deixava-se cair sobre o corpo amoroso de Ramiro: essa mulher, dada a todos os desfalecimentos do amor humano ou divino, me parecia justificadamente um modelo a seguir. Queimada viva pela Inquisição, à qual, se não me engano, fora denunciada pelo próprio amante, exibia a cabeça enegrecida pendendo como um fruto na pilha de lenha da fogueira. Era o único crime que eu não perdoava a esse cavaleiro enrabichado pela ortodoxia.

Ao tomar conhecimento de sua ascendência africana, Ramiro sente com horror bater nele o coração da raça detestada. A religião, a honra, todos os dogmas herdados e todas as disciplinas aprendidas tombam dele como roupas de empréstimo, deixando-o nu como um morto. Embarca então numa caravela dourada como um dragão, inchada como uma vaga, alada como a Quimera, deixando o velho mundo para obedecer a seu céu, a seus astros. Eu não duvidava que ele conquistasse outro mundo e depois morresse rapidamente, pois na idade em que me encontrava parecia-me já um pouco tarde morrer aos trinta anos. Inquietei-me, contudo, de sentir sob os dedos apenas algumas folhas não cortadas. Para conquistar um mundo e depois morrer, um último capítulo é pouco. Bruscamente, ocorre uma conversão: o cavaleiro Ramiro efetua uma espécie de reviravolta em direção a Deus, e tenta seduzir santa Rosa de

Lima; essa moça doida pela própria alma por sua vez o seduz. Ele conquista então um mundo em profundidade; desce às minas para compartilhar do trabalho dos índios submetidos e brutalizados e, como mineiro, sujo de fuligem, entra para a morte na noite eterna. Rosa de Lima espalha flores sobre seu caixão. No livro tudo se acaba neste ponto, mas parecia-me que continuava num outro plano, num outro mundo. Rosa não abandonava seu convertido na última hora. Ramiro subia ao céu, tendo uma rosa pela mão.

Teria eu lido esse livro ou sonhei fazê-lo? De qualquer modo, dois ou três temas correspondiam aos impulsos bastante confusos de minha adolescência. Só li a obra no francês de Remy de Gourmont, e nada sei de seu autor. Mas o ardor e o sentimento do valor humano impregnavam aquelas páginas. Não se pode saborear muito cedo tais elixires.

1928 (1971)

Uma Exposição Poussin em Nova York

Mais felizes que os poetas, os pintores prescindem de um tradutor no estrangeiro: o idioma das formas e cores não sofreu as tristes consequências que acompanharam o desabar da Torre de Babel. Há, contudo, exceções a essa regra, e Poussin, nosso maior pintor, tem ainda no estrangeiro um público tão restrito e escolhido como o de Racine. Saborear Poussin é inscrever-se entre os amadores dessa música de câmara francesa que Nietzsche, com toda a razão, julgava incomparável. É quase um breve de naturalização intelectual poder seguir, em suas mínimas inflexões, a voz firme e persuasiva que diz com perfeição algumas verdades graves. Diz-se que há trinta anos os Estados Unidos não abrigavam um único quadro de Poussin: os compradores haviam se dirigido inicialmente aos gênios mais acessíveis ou mais agressivamente difíceis. Neste sombrio ano de 1940, a Galeria Durlacher, em Nova York, conseguiu reunir onze telas pertencentes a coleções americanas. Poussin acabou por encontrar aqui um pequeno grupo de apreciadores esclarecidos.

La Sainte Famille Whitcomb, Vénus et Adonis, Le Veau d'Or, Le triomphe de Bacchus, La crucifixion, Achille et les filles de Lycomède, Paysage avec nymphes et satyres, La Sainte Famille au bassin, Diane et Endymion e, finalmente, a sublime Education de Bacchus: essas onze peças incomparáveis permitem ao admirador do pintor completar seu aprendizado feito no Louvre. Com o admirável Enterrement de Phocion, emprestado pela França à Exposição Universal de Nova York, em 1939, parecem ser esses os únicos Poussin a figurarem até então numa exposição pública nos Estados Unidos. São suficientes para dar ao estudante que não visitou os museus da Europa uma ideia bastante completa desse pintor situado no próprio coração do domínio francês, e conseqüentemente numa posição mais secreta em relação a outros gênios mais evidentes e fáceis.

Poussin é para a França o que Rafael é para a Itália: um ordenador. Mas enquanto Rafael está situado unicamente no centro da pintura, todo o pensamento e a sensibilidade franceses têm em Poussin suas equivalências ou signos. Esse pintor racional é bem o contemporâneo de Descartes, mas seu universo é também o de Racine, de um Racine que não tivesse apostado quase que completamente no amor. A moça de La Sainte Famille Whitcomb, inclinada sem afetação sobre o filho robusto, com a sandália apoiada num tripé antigo onde Poussin, como grande realista que é, colocou não uma lâmpada, e sim a tigela de mingau da refeição da noite, é sem dúvida uma Maria, e também uma Andrômaca inclinada para Astyanax, o único bem que lhe resta de Troia e Heitor; ou a Sabina de Corneille, se Sabina tivesse tido um filho. A profunda emoção religiosa que emana desse quadro é mais uma emoção sagrada que mística, ainda mais completa porque mais generalizada. Não se trata aqui, como frequentemente ocorre na pintura italiana ou flamenga, de uma princesa de sonho ou de uma ama copiosa, e sim, com toda a ressonância um pouco severa do termo, de uma mãe. Os fundos ao mesmo tempo plácidos e selvagens de Paysage romantique e Paysage avec nymphes et satyres são cheios dessa "sombra das florestas" onde Fedra sonha repousar junto de Hipólito; a majestade crepuscular da paisagem em L'Education de Bacchus evoca a lembrança dos grandes versos noturnos e sonolentos no início de Iphigénie en Aulide de Racine. Contudo, uma palpitação insensível e mais pungente os aproxima do devaneio romântico e estelar de Maurice de Guérin e André Chenier. Em Vénus et Adonis, o torso nu alongado como o de uma odalisca de Ingres ou de uma crioula de Chassériau tem o mesmo encanto displicente, uma graça ainda maior que a beleza atribuída por La Fontaine à deusa amorosa. A obra inteira de Poussin atesta o romantismo

profundo contido na aspiração clássica para a beleza absoluta, e o classicismo sempre presente na França em meio aos ímpetos românticos, como o freio na boca dos cavalos de Apolo. A ampliação fotográfica ajuda a revelar as tendências em germe numa obra: na parte de trás do *Veau d'Or*, a paisagem minúscula e grandiosa das montanhas onde Moisés abre as tábuas da Lei não nos faz pensar somente em Racine de *Athalie* mas também em Vigny, e em certas passagens de Hugo impregnadas das mesmas austeridades e solidão. Finalmente, na sublime *Crucifixion*, uma das imagens mais puras e abstratas do cataclista divino, Poussin nos oferece a imagem da morte de Cristo que Polyeucte levado ao suplício ou Pauline convertida deviam ter na peça de Corneille.

Essas onze telas nos permitem fazer, uma vez mais, a lista das preferências pictóricas de Poussin. Cada pintor tem uma: a preferência de Ticiano pelo veludo, de Veronese pelo cetim, de Renoir pela polpa dos frutos, de Rembrandt pela moldagem de luz e sombra. E poderia afirmar-se que, em cada pintor, o tratamento de carne se ressentia dessa predileção pelos tecidos, pela polpa ou pela atmosfera. As preferências de Poussin dirigem-se ao metal, à folhagem, à água. (Suprimam o metal dessa nomenclatura e terão o universo pictórico de Claude Lorrain e Corot. Conservem-no, com a exclusão dos dois outros, e terão o mundo de David.) Os nus de Poussin têm uma qualidade metálica, à exceção dos de sua velhice, *L'Education de Bacchus*, por exemplo, onde os corpos mais fluidos quase se confundem com sua imagem refletida.

O metal em Poussin é quase sempre o próprio eixo da obra: a espada que vibra no primeiro plano de *Saint-Paul* do Louvre, a que Aquiles puxa da bainha em meio às filhas de Lycomède, o *Veau d'Or* quadro desse nome, o vaso de ouro de *Vénus et Adonis*, os címbalos das *Bacchanales*, os escudos da *Crucifixion*, o tripé e a bacia de bronze nas duas *Saintes Familles*. Esse amor pelo metal explica-se por si mesmo: Poussin reencontrava no bronze e no ouro as qualidades que o classicismo eleva a uma categoria quase mística, a estabilidade, a firmeza, a resistência pacífica, que apenas o mármore podia reivindicar. O mármore, contudo, como o veremos em Claude Lorrain, já faz parte da atmosfera e da paisagem, enquanto que o metal extraído e modelado pela mão do homem conserva um duro valor de signo humano.

A preferência pela folhagem é também explicável: a árvore de fato organiza a natureza, mantém um equilíbrio entre as pressões do alto e as gravitações de baixo: estável, dotada de longevidade e silêncio, tal organismo verde é uma arquitetura. Finalmente, Poussin amava a água sobretudo lisa, imóvel, cerrada em limites precisos, no interior de golfos, lagos, vasos. Em *La Sainte Famille au bassin*, o motivo da água que se reflete aparece duas vezes, ao fundo, no trecho de água para a qual avança a passos lentos uma figura velada, semelhante às de *L'enterrement de Phocion*, e no primeiro plano, na bacia de bronze cheia de um líquido puro, oval e contido.

A água plana, espelho, água que por si mesma tende ao equilíbrio. Lembremo-nos que em *Le Déluge* ou *L'Hiver*, a água espessa e negra, o lençol d'água recobrendo a terra era bem o espelho por excelência do desespero humano. E as figuras de Poussin, essas figuras frequentemente um tanto pesadas, fortemente talhadas, não apresentam a densidade dos rostos refletidos numa água sombria? Tomemos essa oportunidade também para falarmos do realismo de Poussin. A santa Elisabeth de *La Sainte Famille au bassin* poderia ser uma velha mendiga italiana, e Maria é apenas uma camponesa do campo romano, de potente instinto maternal. A Virgem de *La Sainte Famille Whitcomb* inclina-se sobre o filho com um gesto característico a todas as mães; as ninfas e os sátiros são velhos gordos e belas moças; Ulisses, disfarçado em mercador oriental em *Achille et les filles de Lycomède*, é um mascate levantino desabalando suas mercadorias, como Poussin deve ter visto frequentemente nos cais de Livorno e Civita-Vecchia. Esse realismo, porém, não é pitoresco; não insiste, é feito de exatidão escrupulosa e não do resultado de um lirismo ao contrário. Em *La Sainte Famille au bassin*, um dos quadros de Poussin mais carregados, se ousar dizê-lo, de um sentido absoluto, notamos inicialmente a pura composição piramidal, os personagens encostados no pesado pedestal romano sem estátua, a paisagem quase cúbica do fundo refletido nas águas

achatadas do lago; só depois descobrimos os elementos de um realismo familiar na tela, o menino que importuna Maria para tentar apoderar-se de um guardanapo; o menino Jesus ameaçado por um banho que se lança para João. Como um músico que adota três notas de uma melodia popular para o motivo de sua sinfonia, Poussin transpõe de um golpe a cena que poderia ser o tema de uma ilustração ou de um quadro de gênero para o plano divino. Nenhum detalhe humano ou local é sacrificado: essa aldeia é uma verdadeira aldeia italiana, a Santa Famille uma verdadeira família, consistindo a arte de Poussin em retirar de tudo isso o geral, o eterno. Segundo as palavras de Barres sobre Delacroix, estamos aqui "no país do Sempre".

É um mundo idílico e heroico, e tão impregnado de mistério musical que é em Haendel, em Gluck e em Beethoven dos últimos quartetos que iremos buscar os correspondentes de Poussin. Ele próprio conhecia os teóricos da música antiga o suficiente para classificar suas obras segundo os modos a que pertenciam: o jônico leve e terno, o dórico severo, o frígio dramático, o lídio, modo das Bacanais, o hipolídio finalmente, modo das emoções sagradas a que nos faz alusão a toda hora. A exposição de Nova York nos oferece dois exemplos admiráveis daquele último modo-um mitológico, outro cristão. A fotografia não faz justiça à Crucifixion de Poussin, destacando com excesso seus detalhes, fundidos no original numa só massa avermelhada e sombria. O tratamento tem uma certa analogia com a obra-prima de Tintoreto que é A aparição de santo Agostinho aos empestados, mas em vez da perspectiva alongada e enganosa do italiano, temos aqui o espaço achatado do baixo-relevo antigo, um universo de duas dimensões. Nessa paisagem fuliginosa, marrom e cinzenta, tingida aqui e ali por um surdo vermelho de brasas, alguns pedaços de muro escarlates, alguns mantos de soldados e certas vestes das carpideiras fazem o efeito de chamas ainda subsistindo em meio às brasas.

Também hipolídio e extremamente musical é o grande quadro mitológico do velho Poussin, L'Éducation de Bacchus. Nele, o tema do metal quase desapareceu, salvo no capacete alado de Mercúrio, mensageiro do alto, e o vermelho do seu manto parece desta vez concentrar todos os fogos que acabavam de devorar os céus da Crucifixion. Desta vez, contudo, toda a tela respira a atmosfera da hora em que a luz extinta só deixa como traço uma leve fumaça azul. O tema das árvores e das águas é acompanhado por um outro tema caro a Poussin, já tratado, com algum exagero italiano, no Endymion do museu de Detroit, e que lhe inspirara de um modo mais sombrio o Narcisse do Louvre. Neste último quadro a humanidade, uma humanidade certamente melancólica, mas serena, não está no primeiro plano, como em Les bergers d'Arcadie. Também não é misteriosamente dominada pelo mundo vegetal, como o Adam et Eve do Louvre, também chamado Printemps. Essa rocha e esses troncos de árvore ao mesmo tempo majestosos e atormentados são um contraponto à tristeza de Eco e ao trágico sono de Narciso. Este corpo jovem tão próximo ao de uma estátua de Antínoo, outro afogado, cujas medidas sabemos foram tomadas cuidadosamente por Poussin, não parece completamente em repouso. Da mesma forma que a lamentosa Eco, como aliás o quer sua lenda, esse jovem sonhador carece sofrer de um desejo não realizado, ou apenas semirrealizado. Assim como Os adormecidos de Walt Whitman, e como a bênção da noite em Les contemplations de Hugo, essa obra-prima crepuscular que envergonha nossas fracas definições de clássico e romântico situa-se à beira do indizível: entre o sono e o sonho, entre a vida e a morte, entre o dia que morre e a noite que nasce. A seguir, só resta explorar a noite única.

Sequência de Estampas para Kou-Kou-Hai

Nasceste em Florença, a cidade de torres agudas, de domos arredondados como uma garganta, de palácios fechados como um rosto que não mais sorri. Nasceste à margem do Arno amarelo e cinzento, do rio tão fulvo quanto teu pelame, criaturinha que um rival de Marco Polo, de volta de uma de suas expedições à Ásia, trouxe à Beatriz com um colar de jade e duas onças de seda da China. Tu próprio és um dragão de seda. Tua língua, voluta rosa, pôde lambe as mãos pensativas da Dama angélica e os seios nus de Simonetta.

Aqui, nesta cidade onde a fé luz surdamente atrás de todas as coisas, como o fundo de ouro das pinturas, pequeno animal do Oriente, eu te declaro cristão. Levado no dorso de dromedário, na rota lenta das caravanas, entre o incenso, o ouro e a mirra, eu te misturo ao cortejo dos reis magos que Benozzo Gozzoli pintou para um príncipe magnífico. E teu focinho não é mais negro ou mais achatado que o rosto de Baltazar. Por toda a noite da Epifania, enrodilhado na manjedoura, tu mantiveste aquecido o Menino Jesus. Depois, num dia de pobreza, os pais dele, modestos carpinteiros de aldeia, venderam-te a Maria Madalena, então no início da carreira de cortesã, a carne já fatigada e amassada pelo amor. Tu a seguiste ladrando ao festim de Simão, e à volta do leito de morte de Lázaro. Dormias nos joelhos dela na refeição de Betânia. E, sob a madeira da Cruz, quando a pintura misturada às lágrimas se desfazia em seu rosto, viste chorar essa opulenta amante de Deus.

Buda, teu deus, o pálido asceta de mãos abertas, lembrava-se de ter passado por todas as metamorfoses do Bestiário, como o embrião do homem que desenvolve sucessivamente todas as formas animais, antes de se fixar em sua categoria de feto humano. Mas aqui, nesta vertente mais fria do mundo, o homem reservou-se Deus como se reservou o universo. Aqui, só o pecado dá direito à vida eterna; só existe alma culpada, e salvação através da culpa. Tu és anterior à culpa. Em ti reside a inocência, a malícia talvez, das criações em flor, antes que o espírito do homem tenha vindo complicar tudo. Nossos Salvadores só se interessavam pelo homem, e no homem, por sua alma, como se para eles fosse um mérito ser invisível. Quando perceberam que os homens não escutavam, voltaram-se para Este que não tem forma. Não quiseram mais saber dos homens, nem de uma vida que só nos chega através de nossos sentidos humanos. Queriam o Perfeito, o Inacessível, Deus. O Deus deles era o infinito não delimitado por nenhuma substância, o espaço vazio do qual subtraíam o universo. Essas pessoas, que suplicavam ao Deus delas para lhes conceder um milagre, não se espantavam com o milagre de estar vivas. Não se maravilhavam que a mesma força que pensa no homem também rasteja no verme da terra, voa no pássaro ou vegeta na planta. De toda a natureza, só se interessavam pelo céu. No máximo, teriam consentido em ver em tuas patas tortas, em teu ventre redondo e nos teus grandes olhos convexos a inocente distração de um Demiurgo desperdiçador de argila, uma das alegrias do Criador. Para os mais severos, serias apenas o cão da Escritura, que retorna a seu vômito. E talvez apenas São Francisco teria dado a ti um lugar em seu Cântico das Criaturas.

Tens mil almas. Uma alma olfativa, que só concebe o mundo como um tecido de perfumes. E alguns desses perfumes parecem estranhos às narinas do homem. Tua alma digestiva, dobrada sobre si mesma como as circunvoluções das entranhas, tem o apetite como boa consciência. Em ti, como em mim,

elaboram-se essa delicada química dos sucos, essas misteriosas combinações de átomos que nos permitem existir Pacientemente, em silêncio, teu corpo e o meu trabalham em viver. Somos dois pedaços de vida, compactos, separados do resto, que só se conhecem por oposição a tudo. Vivemos, todos dois, num corpo estanque a que tudo que vem do lado de fora faz gozar ou sofrer, onde correm e se dividem em pequenas ondas mornas as vagas vivificantes do sangue. Continuamente urdes, propulsas e repeles o fluxo de imagens, instintos, sensações que para ti são o universo. E como tu, malgrado tantas evidências contraditórias, só imagino o infinito como círculos concêntricos partindo de meu coração.

Tu me amas. Sou para ti a que abre as portas, acende as lâmpadas e pode preparar o alimento. Em ti, toco o fundo de cada natureza, o egoísmo essencial que serve de base a todo o amor. Somente tu vês em mim o Onipotente, vendo em mim o Inexplicado. A cada dia, cheio de um ardor meticuloso, tu te aplicas em lambar minhas mãos.

E no entanto te irritas quando elas são beijadas. A cada manhã, ao despertares, celebras minha ressurreição, pois os ausentes para ti são mortos. A cada noite, quando adormeço, tu te enovelas em meus pés; enquanto me abandono a essa morte temporária, sinto-me como essas estátuas tumulares de mulheres da Idade Média, conservando sob os calcanhares seu pequeno cão familiar. Privado da sociedade de teus semelhantes, tua vida cevada adormece os instintos para maior proveito do coração. Quando me olhas, leio em teus vastos olhos essa religião das fábulas a que o medo, a gratidão e a esperança fizeram um dia inventar Deus.

Tens ancestrais ilustres. Não descendes do cão Sirius: era um cão de caça, e até hoje a criatura medrosa que és só caçou borboletas. Contudo, pacificamente agachada no cheio arco de tuas patas, rolando nos olhos graves uma redonda imagem do universo, descendes em décima-oitava milésima geração do sapo de ouro que sustenta as flautas do luar.

A noite cai, ou antes se desdobra como uma onda. A noite, dama de todas as magias tristes, apaga o tempo como a distância. Até que uma lua de cristal rompe lentamente a borda do céu de jade. A lua cheia pequinesa desvela a face luminosa e redonda, pálida como a máscara de uma amante no barco de flores das noites de verão. A lua espalha sobre as muralhas pintadas de cinábrio, sobre as aldeias onde dormem os cules fatigados, sobre o deserto onde as caravanas vão e vêm, seu encanto doce como o sumo da papoula branca. As rainhas se reviram nos leitos e as mendigas em suas camadas finas. Uma gota de lua estremece, como uma lágrima, à beira dos cílios de bronze dos ídolos. Os imperadores prisioneiros escrevem poemas para se consolar do fato de estarem vivos, as cortesãs os escrevem para se consolar do amor; os que amam, enlaçados dois a dois como em estreitos barcos de regatas, deslizam sobre o rio da noite. E tu, cãozinho, ouvinte de grandes olhos dessa magia silenciosa, vês palpar o belo gongo de prata na noite de cristal.

Do fundo de tuas vidas anteriores, das existências ancestrais que se transmitem com a vida, quantas vezes, desse mesmo terraço claro, olhaste a lua nevar? Na China azul dos Tang, o poeta Li-Tai-Po, acompanhado por seu cão favorito, caminhava para a frente, bêbado de vinho e tristeza; vê então, certo dia, no lago branco da lua, a face pálida do belo astro como a figura submersa de uma mulher. Avança com as mãos estendidas; a água chega-lhe ao meio das pernas, depois ao ventre; e logo o corpo do poeta flutua à deriva pela noite. E tu, cãozinho a que o mínimo encrespamento da água atemoriza, ficas à beira do lago, latindo miseravelmente para a lua...

O sangue, as raças, as espécies, as tradições nos separam. Para as chances que te fizeram meu brinquedo, talvez meu fetiche, colaboraram todos os acasos planetários. Produto de um outro mundo, delícias de um outro povo, serias estranho a nós se alguma coisa, não apenas humana mas viva, pudesse sê-lo. E sequer tens, como o belo galgo do brasão, um vínculo com nossos ancestrais.

Os teus, diminutivos de dragões, filhotes de monstros, repousaram sobre os joelhos de príncipes de unhas longas, tão voluptuosos que não podiam deixar de ser cruéis. Velaram junto a deuses feitos homens, ou talvez a homens feitos deuses, há muito aniquilados na paz, mas que contudo se lembram o

suficiente de nossa vida para conceder-nos sua piedade. Enquanto meus avós caçavam auroques nas florestas gaulesas, juntavam as mãos sob a grande rosácea das catedrais ou choravam Maria Antonieta, os da tua raça, nascidos numa dobra da terra amarela, alimentavam-se de arroz no fundo das cidades proibidas; ou, na bagagem das mulheres de Timour, atravessavam a região do abismo, o desfiladeiro do Pamir. Para que a minha dileção te adotasse, foi preciso o estripamento da Grande Muralha e o saque do Palácio de Verão. E para que erga em meus braços teu corpo que se agita sempre, foi necessária toda a História.

Tu vives, mas tua infância está morta. E a minha morreu antes mesmo que houvesse nascido. Mas tens esse grande dom: o esquecimento. Não sabes que existes; não sabes que deixarás de existir. Apenas a morte, criaturinha feliz, equalizará nossa ignorância, pois então nem tu nem eu saberemos ter existido.

Quando eu morrer, sei que minha sombra de velha (se morrer em idade avançada) simplesmente irá reencontrar minha sombra de criança, minha sombra de adolescente e logo minha sombra de jovem mulher, que já me esperam do outro lado do tempo. Mas não partirei sozinha. Levamos conosco todo um séquito de fantasmas: todos os que nos foram caros, e talvez aqueles a que fomos caros. Mortos, uma parte de nós sobrevive ainda, lá no alto, em alguns corações que palpitam a ouvirem nossos nomes. Vivos, nossa vida já esfriou com as mãos que não mais acariciaremos, dissolvida com os olhos que se fecharam para nossa imagem. Todos os que perderam alguém estão, por pouco que seja, engajados na morte. Mas nós nada perdemos. Eles estão lá; e nos esperam, lá onde não há mais espera. Ao longo desse declive que desemboca fora do tempo, tua sombra dançante, cãozinho, seguirá de perto minha sombra cansada. E quando, golpeando esse coração exangue que já não me servirá para viver mas talvez ainda me sirva para sofrer, confessarei aos Juizes dos mortos meu pecado de apego às criaturas, dormirás entre os cachorrinhos de Cérbero friorentamente agachado no regaço de Prosérpina.

Certo dia, tua dona quis que entrasses numa igreja. Não era em Florença, mas em Nápoles, e preladados vestidos de vermelho te admiraram. Não eras parecido com os leõezinhos que sustentam a cadeira, a Palavra evidente e dura, a Verdade feita mármore nas igrejas da Sicília? Não quero, pequeno animal da Ásia, roubar-te por mais tempo à tua raça e a teu verdadeiro deus. Retorna, cão de Fô, aos pagodes onde a sombra é como o mistério e a luz como um sorriso. Deita-te aos pés do Perfeito sentado em suas vestes amarelas; beija-os, aqueles pés cor de chifre, sujos da poeira dos caminhos. Mas não lhe peça nada. Nem para ti nem para mim peça-lhe a felicidade, pois cabe a nós descobri-la e não aos deuses concedê-la. Não lhe peça o repouso, pois um dia o teremos sem os deuses. Lambe suas grandes mãos doces esvaziadas por tantas esmolas, mas se te falar, não o escute. Não o escute falar do longo sono definitivo que deve suceder a todas as coisas, pois o nada é apenas uma ilusão como a vida, e a calma, o frio da imensa noite a que nenhuma estrela perturbará não impedirão que tantos corações de homens, crianças ou animais tenham batido até se romperem.

1927

A propósito de uma republicação dessas páginas

Um amigo apresenta pela primeira vez em forma de volume essa Suite d'estampes (Sequência de estampas) aparecida já há uns cinquenta anos numa revista dedicada à reprodução fotográfica de manuscritos autógrafos; depois, bem mais tarde — e disso me envaideço-publicada numa revista especializada para veterinários. Eis que agora esse poeminha se transforma em pequeno livro.

Esse mesmo amigo se espanta que me interesse ainda por minhas juvenílias. Entretanto, não vejo tais páginas sob esse ângulo. Cometi, assim como todos os escritores, imperdoáveis juvenílias, e enrubesço enquanto lembro que é dessa maneira que um iniciante aprende seu ofício. Mas Sequência de estampas é outra coisa. Esse texto excessivamente elaborado para o meu gosto de hoje reúne temas que

iriam agradecer-me a vida inteira. Desde a primeira página, reencontro Maria Madalena, "a amante de Deus", que tornará a aparecer longamente em outro livro meu, Lewx. Outros temas também despontam: o mistério fisiológico do corpo, que mais tarde perseguirá Adriano e Zenão, a predileção pelas literaturas orientais, que frequentei desde cedo, a obsessão da dor, a nossa mas também a dos animais e das plantas, a paixão pela inocência e a simplicidade dos bichos, os acasos que nos conduz a todos e que se denomina em termos nobres as vicissitudes da história, os dois temas conjugados do amor e da morte, banais em todo poema, e o que eu chamava nessa época, erradamente talvez, de "o pecado de apego às criaturas".

A jovem escritora de vinte e quatro anos faz aqui e ali talvez erros de interpretação: suas observações sobre o Vazio e o Nada budistas são as de um estudante pouco instruído nessas questões, mas a objeção que levantam contra a noção de salvação lembram a de Ivan Karamazov "entregando os pontos" na presença de um único sofrimento de um ser inocente; permanece válida, e um dos obstáculos contra os quais todos os nossos temas tropeçam.

Esse pequeno ensaio conserva então, para mim, um valor independente do tempo em que foi escrito. O pequinês foi sucedido por um pastor irlandês, vários setters, vários cães fraldeiros, mas o cãozinho de belos olhos redondos não foi esquecido. O mesmo se deu com o resto. O dedilhado do artista, sua habilidade, seus instrumentos estilísticos variam no decorrer da vida, mas os lóbulos do cérebro continuam no mesmo lugar e, sob o peito, o mesmo coração.

VII

Mozart em Salzburgo

Não nos detenhamos ante as tavernas, atraídos pelo zumbido dos bandolins: a preocupação com uma música pura nos possui. Não escutemos o órgão da catedral responder à noite ao abalo dos sinos; não saíamos aos jardins banhados por águas correntes onde as belas amigas de prelados, com uma tiorba à mão, suspiravam versos de Petrarca.

Sequer nos retardemos em escutar As bodas de Fígaro ou D. Juan interpretados pelos melhores cantores do mundo, nem mesmo A flauta mágica, que encontra no entanto, numa cena de marionetes, seus poderes de encantamento que se dissipam nos teatros autênticos.

Em vez disso entremos, no terceiro andar de uma casa aquecida pela vivência popular, num quartinho cujo teto muito baixo dava a impressão de alto a olhos infantis.

Uma velha guardiã se aproxima, ergue a tampa de um cravo, toca uma nota com a ponta dos dedos amarelados que lembram o marfim, como a singela avó de um rapaz de sucesso. Tudo ali é modesto, e quase falaciosamente doce e simples. Ali, o límpido rio conserva a fonte.

No entanto, tomemos cuidado: essas vinhetas favorecem excessivamente o fundo de sentimentalidade que há em nós. Esse pequeno quarto que se diria habitado por uma pacífica felicidade nos mente, assim como nos mentem as agradáveis imagens do garotinho de cabelos empoados, ou a tocante anedota da jovem Maria Antonieta consolando ternamente o pequeno caído no assoalho de Schönbrunn. Tais gentilezas nos escondem a dura realidade, a infância do prodígio levado de capital a capital, sacolejado interminavelmente nas diligências, abandonado à adulação sem ternura e às vezes também à indiferença da gente de sociedade, as doenças sucessivas preparando a tuberculose de que ele morreu jovem, a avidez ou pelo menos o grosseiro senso prático do pai, que quer aproveitar-se o máximo possível do jovem virtuose. O gênio de Mozart cresceu menos favorecido por tudo isso do que contra tudo isso.

Parece que o homem era, no sentido forte da palavra, pouco amável. "Daria um ano de minha vida para passar um serão com Schubert; não faria questão sequer de um jantar com Mozart", me diz um músico ao qual coube dirigir cinquenta e uma vezes na vida A flauta mágica. O jovem Amadeus parece ter tido o gosto dos gracejos pesados e sem cerimônia, nada raros em seu país; mais tarde diz-se que se mostrava sarcástico e seco com os confrades. Em sua curta vida, onde sucessos retumbantes mas breves misturam-se a períodos duráveis de má sorte, não há nada que atraia especialmente: seu próprio casamento parece ter sido união mais medíocre do que feliz ou infeliz.

Noi ei darem la mano... Aquele que achou essa melodia inesquecível sem dúvida não conheceu a mesma frágil e perfeita felicidade. As aventuras do virtuose muito jovem e que iria mais tarde dotar Chérubin de uma alma arrebatadora parecem ter sido muito pouco interessantes, e trazem à baila uma carta um tanto insípida ao pai na qual o compositor dá como argumento em favor do casamento o risco de expor a saúde por caprichos. Contrariamente ao que se tornou o credo da mídia de nossa época, a obra de um músico ou de um poeta não é explicada por sua vida. A mesma incomensurável distância separa as obras de Racine da vida do escritor, ou o pouco que sabemos de Shakespeare, das peças do dramaturgo.

A música de Mozart parece fácil porque acaricia sem cessar e imediatamente o ouvido, inspira impulsos ao corpo e as poses da dança, e continua, sem ruptura, a obra de seus grandes e encantadores predecessores, como Haydn: é, na realidade, o produto de um dom quase uma graça, e também, sem

dúvida, do trabalho mais persistente, da arte mais atenta. Seu milagre é que transforma naturalmente o que toca, como as árvores da primavera são transfiguradas pelas flores. Apesar do talento de libretista de Da Ponte, mesmo assim *La folie journée de Beaumarchais*, mistura de sátira acerba, convenções teatrais gastas até a corda e de imbróglis inverossímeis poderia ter sido uma base má para ser trabalhada por um músico: Mozart só retém dela o ritmo endiabrado, transformado por ele numa velocidade quase divina; as trocas de falas entre Fígaro e Suzanne tornam-se figuras de dança; o acre pífaro do pajem, um emocionante violão. Os disfarces, nos quais não se acreditava, aparecem de repente tão bem colocados como os de um baile de máscara, e tão simbólicos da vida: *La folie journée* tornou-se uma festa louca. D.

Juan, que é sobretudo Chérubin crescido, deixa de ser apenas o senhor e o homem mau, hábil em mandar embora sem dinheiro os credores lisonjeados e embaídos, o libertino desenvolvido que se esforça, por brincadeira, em fazer um pobre blasfemar. A peça dura de Molière torna-se uma peça radiosa. Esse D. Juan, de quem não se sabe muito se deu mais alegrias que tristezas, é a própria vida triunfante; e os fantoches ou fantasmas que o perseguem não conseguem impedi-lo de morrer como um deus. O libreto de *A flauta mágica* é um amontoado de lugares-comuns maçônicos arrumados ao gosto barroco, e, além do mais, muito obscuro; sua obscuridade não é causada pela revelação de semi-inefáveis arcanos, e sim por ter sido a peça objeto de manipulações desajeitadas no decorrer de repetições. A música nos conduz ao reino das fadas do dia e ao das rainhas da noite. A Sinfonia Júpiter é uma confirmação da ordem do mundo tal como poderia tê-la sonhado Goethe acreditamos nessa ordem divina até que a música pare.

O homem que a compôs, porém, estava minado pela doença, esfalfado pela pobreza; tinha seus rivais e detratores. Nisso reside precisamente o mistério de sua arte: uma música de felicidade, equilibrada como um dançarino na corda sobre o abismo que está no fundo de toda vida, não é uma fuga do real; também não é o equivalente a um belo sonho; não toca em nós, como a música de Schubert, as fibras mais delicadas e escondidas; não nos acalenta, como a de Chopin, para nos consolar melhor; não nos ajuda a viver, como a de Beethoven, devolvendo-nos a coragem que já não tínhamos. Ela é simplesmente música: arranjo perfeito de um universo de som.

Certo dia, um mensageiro terrível (pelo menos ele assim o acreditou) apresentou-se na casa desse homem. Não era mais Chérubin, e sim o Arcanjo. Sabemos agora que a inquietante visita que por três vezes veio rogar a Mozart que terminasse seu Réquiem, enviado por um melômano anônimo, não vinha do além, sendo apenas o factotum de um grande senhor comprando dos compositores, por baixo do pano, trechos que a seguir apresentava aos amigos como de sua autoria. O amator de facécias um pouco grosseiras fora objeto de uma espécie de farsa fúnebre.

Como sempre, porém, o que era apenas uma brincadeira ou uma transação um tanto escusa, assumiu em outro plano um aspecto de símbolo. A Morte talvez seja também o mensageiro de um grande príncipe cujo nome nos é escondido. As objurgações desse lacaios vestido de cinzento apenas confirmavam, para o doente, as advertências vindas de seu corpo que se desencorajava de existir. Apressava-se, aproveitando da febre como dos últimos sobressaltos de uma lâmpada, anotando velozmente esses apelos da trombeta fúnebre, ainda inauditos para nós, mas para ele já perceptíveis, para ele já tão perto desse estrondo que talvez se resuma num grande silêncio. Esforçava-se por levar a bom termo o seu claro Réquiem, como se se tratasse de erguer ante a noite uma fachada de mármore branco. O edifício, porém, deveria permanecer inacabado, as colunas sem frontão suportando apenas um trecho de sombra. Entretanto, talvez o compositor soubesse afinal que o silêncio é o único acorde verdadeiro, e que todas as nossas músicas apenas o preludiam. Ou que talvez a vida e a morte fossem unicamente, até o final, uma sequência de sons agudos ou graves, essas notas escorrendo como água, ou espocando como bolhas, esse zumbido de abelhas no verão.

1932 (1980)

VIII

Ravena ou o Pecado Mortal

Li ontem pela primeira vez o romance de Huysmans *A rebours* em Ravena. Esse livro contestável sai da moda aqui para juntar-se à História. Não importa se Des Esseintes jamais veio a esta cidade. As viagens não faziam parte de seus exercícios espirituais. O personagem aquecidamente agasalhado em brocados teria podido envelopar-se com a cidade como com uma capa acolchoada de pedra mais resistente, mais vasta, quase impermeável ao ar do Tempo. Nessas ruas plantadas de casas baixas, onde de vez em quando soa o estrondo banal de uma fanfarra, onde as lojas exibem suas iscas fora de moda, tudo respira o tédio dos dias excessivamente longos, das tarefas monótonas, onde a inveja é o mais mimado dos sete pecados capitais. Apenas as igrejas, aqui, ali, dissimuladas atrás de fachadas de tijolos ásperos, quase subterrâneas, acessíveis somente por corredores de longos desvios, abrem-se como respiradouros do mundo da alma. Aqui, Des Esseintes teria podido satisfazer o desejo desesperado de fraternidade na solidão, o único que ainda liga aos homens os que, voluntariamente ou não, afastaram-se da ordem humana. Através dos séculos, teria podido constatar aqui a existência de cúmplices de sonho, de silêncio, de catalepsia.

Hipérbole de minha memória...

A hipérbole e a parábola são aqui os dois sésamos matemáticos das absides, as duas formas da curva às quais obedece o peso das pedras. Gramatical ou geométrico, seu emprego brilha em cada página desses livros de vidro e ouro. Parábolas do Cristo, frescor dos objetos, simplicidade infantil da alma. Hipérbole da linguagem imperial, declamação pomposa em torno dos Césares. Aqui, os imperadores procuraram sutilezas nos dogmas, violentaram verdades, trataram textos como cidades conquistadas, fizeram com que o sentido das frases da Escritura sofressem o equivalente das transposições de sexo tentadas pelos Césares. Todos os fogos de artifício celestes foram esgotados nessas paredes por uma raça impaciente, decidida a comer como erva aqui embaixo as promessas de Deus. Essa erva paradisíaca é pastada pelos doze cordeiros simbolizando os Apóstolos; ela nutre há séculos os cervos obrigados a pastar no telhado de um túmulo. Depois das pesadas paradas de caserna da Roma imperial, só perturbada às vezes pelo grito demente de um imperador, as procissões humanas confessam enfim para que existem: uma teoria de mártires. Os espessos baixos-relevos imperiais tornam a entrar na muralha, e tornam-se uma procissão de sombras. O Império do Ocidente, devorado de úlceras, coberto de pus fosforescente, espoja-se como Jó, mas sobre uma estrumeira de pedras preciosas.

Os personagens são apenas telas de safira, fantasmas de rubis onde transparece a luz de um Deus.

Não há outra cidade onde exista tanto hiato entre o lado de dentro e o lado de fora, entre a vida pública e a secreta vida solitária. Na praça, o sol esquenta as cadeiras de ferro aporta de um café; crianças sujas, mulheres transbordantes de maternidade berram nas ruas tristes. Mas aqui, nessas trevas puras que o hábito logo torna transparentes, fogos se iluminam num e noutro lugar, límpidos como os de uma alma onde lentamente se formam as cristalizações da infelicidade. Os pilares giram com a terra. As abóbadas giram com o céu. Os Apóstolos valsam como dervixes aos sons agudos de uma valsa lenta. Mãos divinas pendem ao acaso, vagas como as que roçam os rostos nas sessões espíritas, ridículas como as desenhadas nas muralhas para nos mostrar o caminho que cometemos sempre o erro de seguir. Impotentes em recriar o mundo, essas mãos se contentam em abençoá-lo. Um dos segredos da cidade é que a imobilidade se confina com a velocidade suprema: conduz à vertigem. O segundo segredo de

Ravena é o da subida em profundidade, o enigma do Nadir. Literalmente, os personagens dos mosaicos são minados: escavaram em si mesmos enormes cavernas, onde recolhem Deus. Enfiados nas entranhas do êxtase, partem em busca de um sol da meia-noite, nos místicos antípodas do dia. Sua experiência contradiz o impulso gótico, que estende o braço em direção a Deus. Prisioneiros de um sonho, cativos sob o sino de mergulhador dos domos, escapam à agitação do mundo na serenidade do abismo.

Não é verdade que esses homens e mulheres fugissem para Deus de um mundo inundado de sangue, onde o passante se arriscava continuamente a receber na cabeça os destroços de um império. Com frequência, essas épocas de clausura meditativa e tristeza ardente preparam mais as catástrofes do que as deploram. Precedem-nas, como o pecado precede a punição. As absides de Ravena são os boxes sublimes dos quatro cavalos da Morte. Se para derrubar o Império foi suficiente um tranco das raças bárbaras, é talvez porque os detentores daquele, emaciados, se desinteressassem de tudo que não fosse suas alegrias tristes. Esses personagens embalsamados nos perfumes conseguem estar antecipadamente no túmulo. Todos cometem com delícia o supremo pecado contra a natureza que consiste em recusar-se a permanecer no mundo. Seu ódio da figura humana é tão grande que têm êxito em retirar das imagens santas todo o peso, toda a espessura, e às vezes toda a forma: precedem El Greco na arte das chamas que tremem. Sua medrosa ternura dirige-se principalmente aos tecidos suntuosos, que se amassa sem ofensa, às pedras preciosas, pois estas, pelo menos, queimam sem sofrer.

Acreditando ou não na realidade do Cristo, conseguem fazer dele a imagem mais afastada possível das realidades da história; fazem cair a falsa barba do Messias, que escondia a eterna juventude de Deus. Devolvem ao adolescente divino sua figura de grande Anjo. Mais uma vez, os dogmas são aqui apenas uma grade sob a qual transparecem significações instintivas. Esses místicos acreditavam que a renúncia é o único caminho para a salvação, que é preciso fugir do mundo, e que a ordem universal repousa sobre um cordeiro sacrificado. Todos os infelizes lhes darão razão.

Para o homem que vai além das realidades humanas, só há dois partidos a tomar. Possuir a vida como a uma mulher, conquistá-la como a um mundo, domá-la como a uma fera, devorá-la como a uma caça ou cuspir nessa podridão.

Tem-se apenas a escolha entre a pura sensualidade e a perversidade pura, entre o realismo mágico que se associa vitoriosamente ao próprio ritmo das coisas, e a renúncia mística, que as repele para se inventar um céu. E preciso escolher entre ser César em Roma ou sonhar no deserto. Des Esseintes e seus irmãos coroados de Bizâncio ou da Baviera escolhem a inclinação interior. Esses personagens de pé à beira do abismo, colados à parede, são outros Khosroès que conseguem ter somente para si o seu firmamento, sua cruz, seu sol. Dos loucos, esses personagens do Baixo Império têm a mania escrevinhadora, a rediscussão estéril, as argúcias sem fim, a indiferença a tudo que não é seu próprio delírio, a incapacidade de criar. Mas têm também o dom das lágrimas, o privilégio de entender em suas células uma espécie de concertos de anjos. Suas únicas obras-primas são precisamente os acessórios de sua embriaguez solitária, os instrumentos, os cenários. Seus Paraísos artificiais revestem até mesmo a pedra de construção, o tijolo grosseiro: trapaceiam perdidamente com a ajuda de pedaços de vidros coloridos e aparas de ouro. Suas mãos trêmulas deixam uma impressão confusa, mas sublime, nas paredes respingadas de fósforo e sangue. São os castelos da Baviera nas margens do Bósforo, as Florestas Negras de pinheiros de Ravena. Byron medita no Pinheiral, e as lentas passadas de seu cavalo são silenciosas sobre as agulhas caídas. Está cansado de Ravena, pois aqui vive. Os grandes seios da Guiccioli são para ele apenas duas cabaças esgotadas. Os mosaicos das igrejas de Ravena só podem no máximo interessar aparte mais superficial de sua alma, o sentido do pitoresco, que no poeta assume o lugar de gosto pelas artes. Uma vez que tudo se compensa, é fatal que Napoleão deseje escrever tragédias, e Byron ganhar batalhas. A ação é o violão de Ingres dos poetas, que sabem melhor do que ninguém tirar dele sons dilacerantes. O sublime Lord está cansado de errar no fundo de si mesmo, entre os afrescos lascados de seus sonhos e as inscrições quase apagadas de suas lembranças. Esses

personagens perdidos numa bruma de ouro só tiveram êxito em se transmutar em fantasmas; Byron quer mais: quer se fazer Deus. Aspira a morrer, logo a viver. Mais uma vez, o velho mito do Homem-Deus sacrificado nasce nas profundezas de um sangue totalmente prestes a derramar-se. As chamas da fogueira de Shelley ainda são vistas do outro lado dos Apeninos. Na areia da margem, o galope do cavalo pálido se faz ainda mais doce que no musgo dos bosques. As ondas se submetem, prestes a serem cavalgadas. Byron vira as costas ao pântano da alma e olha para Missolonghi.

Ravena, 1935

IX

Uma mulher resplandecente e tímida

"Quando eu nasci, uma estrela dançava", diz uma heroína de Shakespeare. É preciso sempre voltar a ele quando se trata das inglesas. Se consideramos a profundidade cintilante da obra de Virgínia Woolf, sua leveza ancorada numa espécie de céu abstrato, as pulsações geladas de um estilo que faz pensar alternadamente no que atravessa e no que é atravessado, na luz e no cristal, concluímos que essa mulher tão sutilmente singular nasceu talvez no minuto preciso em que uma estrela se punha a pensar.

Sem dúvida, essas virtudes mágicas e um tanto frias dos astros devem-se em parte à distância em que nos achamos deles: basta chegarmos perto desses brilhantes solitários para percebermos que seu clarão é também uma chama, e que só cintilam com a condição de se deixarem consumir. As poucas páginas que se seguem terão atingido seu objetivo se eu conseguir persuadir o leitor do intenso sentimento de humanidade desprendendo-se de uma obra onde só é permitido ver, de início, um balé admirável oferecido pela imaginação à inteligência.

Filha do eminente crítico Leslie Stephen, vinda de uma família onde paira a grande lembrança de Thackeray, orgulhosa também de uma gota de sangue francês a ela transmitida por uma avó emigrada no curso da Revolução, essa mulher de claros olhos azuis e imponentes cabelos brancos que evocam involuntariamente todas as comparações a que só ela poderia conferir frescor — geada, prata e auréola -, essa mulher viu inclinarem-se sobre seu berço todas as fadas da literatura inglesa: enumeremo-las, essas fadas menores que não apenas determinam o gênio, mas se oferecem fielmente para servir-lhe de guia nas passagens difíceis: é de início o sentido cordial da vida cotidiana que tornou tão importantes os romancistas da Inglaterra vitoriana; a seguir, temos a erudição natural, tão arejada quanto possível, que dá aos grandes ensaístas da Inglaterra o ar de passear pelo interior das obras-primas, tão à vontade em seu saber quanto os turistas ingleses vestidos de flanela cinzenta sob as colunas do Partenon. Finalmente, não devemos esquecer a última dádiva das fadas benévolas, vinda talvez especialmente da França e do século XVIII aos quais Virgínia se liga por vínculos vagos e belos: o senso de harmonia das proporções e a lucidez até à graça. Por mais ricos que sejam, porém, tais dons não bastam para o dote de um poeta: há outro, mais misterioso, o de transfigurar a realidade, ou fazer cair suas máscaras. A menina que contemplava por entre a bruma da tarde inglesa os barcos de pesca retornarem ao porto já sabia, como Rhoda de *As ondas* na qual a autora utilizou suas lembranças, que as velas dos barcos ao pôr-do-sol são também pétalas de flores, e que as pétalas de flores conduzidas à superfície do riacho por um dia de tempestade também são autênticos barcos.

Só mencionarei aqui três ou quatro dos principais romances de Virgínia Woolf, já conhecidos do leitor francês, ou prestes a sê-lo: *Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *Passeio ao farol* e este *As ondas*, que introduzo no presente momento. Virgínia Woolf assume em seu país um papel revolucionário; com justiça, ante suas obras que constituem ao mesmo tempo o resultado de um grande passado literário e um esforço pessoal de revolta contra um legado um tanto pesado, ela tem sobretudo a noção das profundas diferenças que a separam de seus antecessores. "Senhora Woolf, dizia solenemente o romancista George Moore à jovem Virgínia, "acredite-me, jamais conseguirá escrever um bom romance completamente desprovido de tema." Foi contra a tirania do tema romanesco que Virgínia Woolf se rebelou desde seus primeiros livros, revolta que, muito mais do que uma simples renovação técnica, é a afirmação de um ponto de vista sobre a vida. Em *As ondas*, Bernard, o romancista nato, tem desde a infância o dom de inventar histórias que

encantam e arrebatam os ouvintes; sabe, porém, com seus botões, que essas histórias tão bem construídas são apenas cortes arbitrários, retirados da própria vida que nos escapa por sua lentidão, monotonia e imensa complexidade. Na obra de Virgínia Woolf, assim como na da maior parte dos romancistas contemporâneos, o indispensável elemento de imprevisto reporta-se à apresentação dos objetos, e o interesse se desvia dos sentimentos que vêm à tona para fixar-se nos estados que duram, e no próprio tempo em que se estabelece essa duração. Virgínia Woolf foge do grande assunto por uma sensível dilatação dos temas romanescos, que se tornam menos precisos por se exibirem em períodos mais longos, ou fazendo com que sejam refletidos na visão espantada de um espectador situado muito longe-o cãozinho Flush, por exemplo, no livro do mesmo nome, e através do qual assistimos aos amores do casal Barret-Browning. Flush parece estar ali para provar-nos que se deve estabelecer uma distância entre os acontecimentos romanescos e o observador que narra, o ponto de vista do cão valendo o mesmo que o ponto de vista de Sirius. Da mesma forma que algumas gotas de álcool dissolvidas num líquido faz com que percam a violência, subsistindo apenas no estado de uma vaga bruma opalina, a gota de paixão tende a se dissolver nas grandes extensões de Tempo sob a forma de patéticas lembranças, esperanças, veleidades ou obsessões confusas, e sobretudo a se transformar em poesia.

De Mrs. Dalloway a Orlando, de Passeio ao farol a As ondas, Virgínia Woolf, no esforço bergsoniano de introduzir a duração em sua obra, aproximou seus romances de um gênero que lhe é particularmente caro e que sempre teve um lugar de honra na literatura inglesa: a biografia. Entretanto, dirão, tal romance de Dickens ou Thackeray, por exemplo Feira de vaidades, exhibe igualmente uma forma quase biográfica, e oferece poucas relações com a obra nova que nos ocupa. Isso porque os grandes romances do século XIX que acompanham um personagem da infância à velhice ligam-se sobretudo à biografia do personagem, tratando-se principalmente de biografias do Ser, de entidades infinitamente mais sutis e secretas que as circunstâncias de sua vida, ou de sua própria pessoa moral. A noção de personagens (caracteres) não está ausente da obra de Virgínia Woolf, mas eles nos causam frequentemente o efeito de máscaras leves, semi-humorísticas, colocadas de viés em seus rostos: como o termo o indica, caracterizam o Ser, à maneira de vestes que lhe seriam externas sem lhe serem estranhas. A obra cintilante e vaga de Virgínia Woolf situa-se aqui nos antípodas de Marcel Proust, que chega à pulverização completa do Ser, mas com quem os personagens atingem sua forma-tipo de manias e delírios. O problema da pessoa e do tempo preocupou todos os grandes escritores do após-guerra. No entanto, enquanto Pirandello e Proust nos propõem a noção de um Tempo-Espaço, que permite fazer o circuito das pequenas figurinhas humanas, ou de um Tempo-Acontecimento, cuja ação física termina, no sentido próprio do termo, por degradar os convidados da Princesa de Guermantes, é um Tempo-Atmosfera que enche as páginas dos livros de Virgínia Woolf, fazendo com que seus personagens se banhem como plantas numa duração vital diferente da nossa, necessária a seu equilíbrio interior. Em Mrs. Dalloway, tal tempo não ultrapassa os limites de um dia, mas este dia típico só nos parece tão poético porque reflete e condensa milhares de dias passados ou futuros. Em Orlando, pelo contrário, três séculos da história inglesa se reduzem aos trinta anos da vida de um rapaz semifeminino que atravessa as épocas e os sexos com um à-vontade de assaltante e fantasma. Em Passeio ao farol, na ausência de qualquer personagem, o próprio Tempo se faz sentir na casa abandonada como a presença de uma corrente de ar. Finalmente em As ondas, que vem a seguir, os poucos personagens não são mais que gaivotas à beira de um Tempo-Oceano, e as lembranças, os sonhos, as concreções perfeitas e frágeis da vida humana fazem o efeito de conchas à beira de majestosos vagalhões eternos.

As ondas é um livro de seis personagens, ou antes, de seis instrumentos, pois consiste unicamente em longos monólogos interiores cujas curvas se sucedem e se entrecruzam com uma segurança de desenho que lembra a Arte da fuga. Nessa narrativa musical, os breves pensamentos da infância, as rápidas reflexões dos momentos de juventude e camaradagem confiante assumem o lugar dos alegros nas sinfonias de Mozart e cedem cada vez o lugar aos lentos andantes dos imensos solilóquios sobre a

experiência, a solidão e a idade madura. Na verdade, tanto quanto uma meditação sobre a vida, *As ondas* se apresentam como um ensaio sobre o isolamento humano. Gira sobre seis crianças, três meninas, Rhoda, Jinny e Suzanne, e três meninos que vemos crescer, diferenciar-se, viver e finalmente envelhecer. Uma sétima criança, que não toma a palavra e da qual sempre nos apercebemos através dos outros, é o centro do livro, ou pelo menos o seu coração. Esse Perceval, rodeado no colégio e nos jogos por um amor e uma admiração infantis, parte para juntar-se a seu regimento na Índia, e os seis jovens amigos se reúnem à volta dele para um jantar de despedida. Posteriormente, sabe-se de sua morte, ocorrida lá longe, através de uma queda de cavalo; vemos então reagir diferentemente, diante da dor, os seis seres para os quais Perceval continuará sendo sempre a imagem dos momentos mais ensolarados da vida. Cada um deles dará, dali em diante, uma resposta cada vez mais pessoal às perguntas colocadas pela própria existência: Jinny escolherá o prazer, Neville o exercício da inteligência e a busca ardente de outros seres que serão reflexos do Perceval perdido; Suzanne, a jovem Deméter, encontrará a plenitude nas lentas tarefas da maternidade e no contato cotidiano com a terra e as estações; Rhoda e Louis se refugiarão nos sonhos; Bernard continuará a desfiar preguiçosamente, como um bicho-da-seda, o casulo de sensações e pensamentos que lhe acolhoam o universo; e finalmente, certa noite, reencontraremos esse mesmo Bernard, mais pesado com a idade e o bem-estar, refletindo sobre sua vida ao sair de um restaurante. Sente à volta dele a proximidade da Morte, que muitos anos antes, na Índia, desmontou Perceval e quebrou-o contra o solo. Entretanto, na exaltação de seu coração ainda quente, o velho senhor um tanto ridículo aceita combater a inimiga invisível, e lhe lança um desafio. A Morte pode vir; mas não impedirá que esse ser vivo se sinta até o final como parte integrante da vida; aniquilado, ainda assim não estará vencido. Não se trata de um triunfo da imortalidade sobre a morte, e sim de um sentimento intenso do momento presente vivido. O Tempo, que dali em diante toma para Bernard essa forma definitiva e fúnebre, é vencido com a ajuda de uma sucessão de instantes cuja riqueza e ardor constituem, não importa o que aconteça, a aquisição humana.

Pode-se certamente ter reservas ante esse universo romanesco de onde toda violência, todos os impulsos instintivos, toda vontade que não seja intelectual são excluídos.

Tais censuras, porém, levam a reclamar-se de Turner o ardor de Delacroix, e a nos espantarmos ante a ausência dos quadros de batalha na obra de Chardin. Os personagens de *As ondas* não são menos humanos em sua delicadeza quase translúcida que os ardentes obcecados de Lawrence ou os heróis grosseiros e patéticos do *Ulisses* de Joyce: são apenas mais raros, menos invasores, e tranquilizados apesar de si mesmos pelos minutos de contemplação quase mística que Virgínia Woolf lhes concede, mantendo essa obra no entanto tão desiludida aquém da morte e do nada. Em *As ondas*, a admirável coloração das naturezas-mortas e das paisagens lembra um certo tipo de pintura moderna, mas com uma poesia secreta, uma serenidade profunda, um sentido mágico do encantamento das coisas mais aparentado à obra de Vermeer, tão cara também a Marcel Proust, cujo estilo entretanto evocaria mais os métodos de Degas. Esse encanto quase idílico da cor se junta frequentemente nos pintores à preocupação com os valores místicos, traindo o mesmo gosto das vibrações únicas, dos minutos eternos que, como vimos acima, o mundo de Virgínia Woolf era feito. Talvez seja preciso recorrer aqui à última frase pronunciada ao fim de *Passeio ao farol* pela pobre Miss Briscoe, cuja terna existência foi gasta a pintar telas bastante medíocres que não consegue jamais terminar: "Afinal de contas", murmura ela, pensando em sua vida tão triste e no entanto tão pouco decepcionante, "afinal de contas, tive minha visão..." Esse termo será reencontrado de um modo menos épico no último monólogo de Bernard em *As ondas*. Como em *O tempo reencontrado*, mas sem pôr a ênfase na ressurreição do passado, como nos *Cadernos*, de Rilke, onde a angústia humana se apazigua na pacífica contemplação das coisas, os personagens um tanto insignificantes da romancista inglesa encontram nesses breves instantes de percepção da vida e de identificação com ela a justificativa da existência tão necessária quanto o pão e o sol. Esse pensamento

tão místico da humilde Miss Lily pode servir de conclusão à obra de Virgínia Woolf, e é estranhamente significativo que seja o ponto de vista de pintor.

Há poucos dias, na sala de visitas vagamente iluminada pelo fogo onde Virgínia Woolf teve a bondade de acolher-me, eu olhava recortar-se na penumbra esse pálido rosto de jovem Parca um tanto envelhecido, mas delicadamente marcado pelos sinais do pensamento e da lassidão, e me dizia que a acusação de intelectualismo é frequentemente feita às naturezas mais finas, às mais ardentemente vivas, obrigadas por sua fragilidade ou excesso de forças a recorrer sem cessar às duras disciplinas do espírito.

Para tais seres, a inteligência é apenas uma vidraça perfeitamente transparente atrás da qual olham atentamente a vida passar. E enquanto Virgínia Woolf, dirigindo a conversa para o estado presente do mundo, confessava-me suas inquietações e tormentos, que são os nossos, e onde a literatura ocupava um lugar pequeno, eu pensava secretamente que nada está completamente perdido enquanto admiráveis operários como essa escritora continuarem pacientemente, para nossa alegria, sua tapeçaria cheia de flores e pássaros, sem jamais misturar indiscretamente à obra a exibição de suas fadigas e o segredo dos sumos frequentemente dolorosos onde as belas lãs foram mergulhadas.

1937

Traduzi para o francês *As ondas*, penúltimo romance de Virginia Woolf, e não o lastimo, pois dez meses de trabalho foram recompensados por uma visita a Bloomsbury e duas breves horas passadas junto a uma mulher ao mesmo tempo tímida e resplandecente, que me recebeu num quarto invadido pelo crepúsculo. Há sempre um engano quando se trata de escritores contemporâneos: ou são superestimados, ou denegridos. Entretanto, não creio errar quando situo Virginia Woolf entre os quatro ou cinco grandes virtuosos da língua inglesa, e entre os raros romancistas contemporâneos cuja obra tem alguma chance de durar mais de dez anos. Chego mesmo a esperar que, apesar dos sinais em contrário, haja ainda no ano 2500 alguns espíritos alertas que saboreiem as sutilezas dessa arte.

Porque pensei hoje, especialmente, num pequeno livro pouco conhecido, publicado por Virginia Woolf em 1930: *Street-Haunting* (título que se poderia traduzir para o francês, sem muita exatidão, *Le Rôdeur des rues de Londres*, O perambulador das ruas de Londres). O livro nos faz assistir à onda volúvel, mas de nenhum modo confusa, de imagens, sensações e lembranças invadindo o espírito de um homem que passeia e se oferece à compra de um lápis como objetivo para longo passeio ao lusco-fusco pelas ruas de uma grande cidade magicamente maquilada pelas luzes e a chegada da noite. Diremos que esse frágil pretexto é singularmente woolfiano, e que os temas de Virginia frequentemente são apenas os seus lápis? Devemos lembrar que sua arte é de essência mística, ainda que ela hesite ou se recuse a dar um nome a esse misticismo.

Para ela, o olhar é mais importante que o objeto contemplado, e nesse vaivém do lado de dentro para fora que constitui todos os seus livros, as coisas acabam por tomar o aspecto curiosamente irritante de chamariz para a vida interior, de laços aos quais a meditação submete seu frágil pescoço com o risco de se estrangular, de espelhos para as cotovias da alma. Pode-se pintar do universo uma imagem bem diferente da imagem feita por esse impressionismo patético; entretanto, não é menos verdadeiro que a autora de *As ondas* soube preservar, sob a vaga multiforme, angustiante e leve das sensações que passam, uma nitidez límpida que é o equivalente formal da serenidade. Assim, os rios recolhem das coisas uma imagem totalmente superficial e perpetuamente fugidia, que não perturba em nada a transparência de suas profundezas nem a música de seu lento fluir em direção ao mar.

"O olho não é um mineiro", diz Virginia Woolf, "assim como também não é um mergulhador nem procura tesouros escondidos. O olho flutua molemente ao sabor da corrente do rio." Poderíamos classificar os poetas levando-se em conta as qualidades do olhar, e perceberíamos então que a definição de Virginia Woolf aplica-se sobretudo a ela só. O olho incansável de Balzac busca tesouros escondidos. E poderíamos mencionar também o grande olho-espelho de Goethe, evocar sem irreverência o farol às

vezes cego que foi o olho de Hugo, e comparar os belos olhos de Rilke, Novalis ou Keats ao olhar mágico e trêmulo dos astros. Em Virginia Woolf assistimos a um fenômeno muito diferente, e talvez mais raro: o próprio olho, tão natural quanto uma corola, dilatando-se e retraindo-se alternadamente como um coração. E quando penso ao mesmo tempo no martírio que é o trabalho da criação para todo grande artista, e na quantidade fantástica de imagens novas que a literatura inglesa deve a Virginia Woolf, não posso me impedir de pensar em santa Luzia de Siracusa, ofertando seus dois olhos admiráveis aos cegos de sua ilha natal.

1972

Wilde, Rue des Beaux-Arts

Em Nápoles, em 1899, Wilde passeava pela cidade de Petrônio muita ironia e amargura. Esse amontoado de ruas sórdidas oferece um pitoresco pano de fundo a uma miséria de qualidade rara.

Ao longo de Immacolata Vecchia, cais mal conservado cujo encanto só existiu nos cartões-postais, vemos deambular o retrato de Toulouse-Lautrec. Wilde decadente arrasta ali algo de grotesco que é sempre o exterior de um infeliz. Trajes desbotados, pacientemente escovados, adquirem sua plena espiritualidade de emblemas. "As grandes coisas da vida são o que parecem, e, por mais estranho que seja, mostram-se frequentemente difíceis de interpretar. Mas as pequenas são símbolos." Esse árbitro da elegância, um tanto arruinado pelo jogo, faz ainda questão de salvar a face e até de conservar o monóculo. Não há nada mais triste que um dândi privado de seus recursos.

Oscar Wilde, em Nápoles, forçado a prestar atenção nos gastos, procura dois aposentos, "um para o sono, outro para o trabalho, na verdade dois aposentos para a insônia".

Wilde, "assassino do sono" como o fraco e grande Macbeth, continua a medir dentro da noite "o extensíssimo momento do sofrimento".

"Sinto um grande desejo pelas grandes coisas simples e primordiais, como o mar, que é uma mãe para mim tanto quanto a terra.

T'éprouve un étrange désir pour les grandes choses simples et primordiales, telle la mer qui est une mère pour moi tout autant que la terre.

O acaso de uma tradução às vezes mostra-se poeta, e dota a última frase de uma assonância que rima com douleur (dor), embora introduzindo no texto o perigo de um clichê que teria sido então pré-freudiano.

Wilde em Nápoles não se volta para Dublin e para sua mãe de carne e osso, um tanto pedante e um tanto feérica: contenta-se em reencontrar sob o redemoinho das lembranças o equivalente musical das ondas. Essa lama do fundo traz com ela detritos, cadáveres, limo e às vezes tesouros. Traz-nos também nossos próprios destroços. A onda que balança aos pés dessa enganosa Pausilipa* traz ao viajante camuflado sob o pseudônimo romântico de Sébastien Melmoth apenas os despojos balofos de Oscar Wilde.

**Montanha perto de Nápoles. (N. da T.)*

Certo dia, em Santa Lúcia, ele embarca para Capri. Passeio banal. Entre a fornada de turistas que nem mesmo Suetônio consegue excitar, mais um inglês visita o famoso devasso de Capri. Têm razão os sábios do mundo, porém, em nos aconselhar que evitemos o escândalo, pois nossos atos só são avaliados pelo que as pessoas pensam deles.

"A cada seis ou sete anos, a virtude inglesa torna-se atroz." Wilde não parece ter guardado rancor desses burgueses britânicos por refletirem tão pouco sobre a infinita variedade de degraus dos sentidos e do coração. "O que há de mais vil que lamentar um condenado de Deus?" Aceita do século XIX a dureza que achava natural em Dante.

O fato de resignar-se com os efeitos da reprovação como o teria feito em relação aos do frio intenso ou da tempestade mostra a distância que nos separa hoje do que, ainda assim, foi chamada de

Belle Époque.

Em Reading, ele relia Dante. Assim, seus lazeres de prisioneiro se ligam às suas primeiras excursões do espírito, aos passeios de texto em texto guiado pela mão, em Oxford, do muito livresco Walter Pater, que apesar disso foi, para toda uma geração, o cicerone (um tantinho alcoviteiro) da Beleza com B maiúsculo. Essas predileções de adolescência são quase sempre premonitórias. "A cada instante da vida, somos tanto o que iremos ser quanto o que já fomos." Os lírios toscanos fazem prever "o príncipe fleur-de-lys"; o Hermafrodita, "doce monstro de mármore branco", dorme sob a patina com que os séculos e as carícias furtivas dos passantes cobriram seu corpo; Miguel Ângelo, no basalto dos Sonetos, queixa-se do "doce Senhor amado"; numa manhã de Páscoa, Dante sai do Inferno e começa a Vida nova. Contudo, não é fácil aceder à vida nova. Decidido a separar seu caminho do de Alcebiades, Wilde devaneia com ternura sobre os pequenos atalhos bordados de flores e cascalho palmilhados por Francisco de Assis. Na primeira encruzilhada, porém, seu Alcebiades de chapéu de palha o reencontra. No cárcere de Reading, uma das maiores preocupações de Wilde continuava sendo o sucesso em Paris de sua peça Salomé. Posteriormente, levado ao catolicismo por amor da liturgia, encontra uma alegria docemente irônica em receber a bênção do Papa; "essa alma branca num hábito branco" o emociona ainda como um pontífice de teatro. Nas páginas de De Profundis sobre o Cristo considerado como poeta, o irremediável esteta emerge do indeciso cristão. Esse fundador em esperança de uma "Confraria dos Infiéis" necessita acalantar seu agnosticismo com os sons de uma missa cantada. Mas de que Infiéis se trata? Mitologia da Paixão. A vida nova era feita apenas de fragmentos da vida antiga quebrada. Mársias, com suas flautas de osso, ensaia músicas patéticas... Como todos os poetas de seu tempo, como Baudelaire, Swinburne e mesmo Verlaine, Wilde acreditou quase ingenuamente que as magias do prazer se ligavam às do pecado; supliciado como Mársias, descobre que a dor põe em movimento sortilégios ainda mais poderosos. Inicialmente, ela é nossa: mesmo dependendo, como o prazer, da instigação de outro, continua em seguida a brotar de nós mesmos, o que o prazer não faz. Não tem sequer, como o amor, a temível necessidade de ser dupla. O brilhante crítico, campeão da arte pela arte, paradoxal até mesmo quando dizia a verdade, o epigramatista que atinge o alvo, o autor de comédias cintilantes e convencionais, subversivas apenas na aparência, carregadas das graças e lugares-comuns da boa sociedade vitoriana, o romancista precioso mas cuja obra era perpassada por rajadas de gênio, semelhantes às nuvens da tempestade que se desencadeará um dia, Wilde percebe subitamente que, do fundo de uma humilhação quase visceral, a dor pode dar à voz do escritor um registro até então desconhecido, tornar-se para o homem uma amarga fonte de prestígio, como adivinhara o jovem taumaturgo de um de seus Contos, que não tendo conseguido impor-se à multidão apesar de seus milagres, lastimava não ter sido crucificado, como Jesus. No grandioso texto de De Profundis, que levou vinte e cinco anos para chegar até nós, Wilde exala interminavelmente seu rancor. Este é dirigido não contra a legalidade inglesa, não contra a moralidade pública que o mergulhara naquele abismo, e sim contra o amigo que, no sentido mais literal do termo, o arruinou, e por seus exageros e imprudência, levou-o à desgraça.

Da mesma forma que "só se mata o que se ama", só se fica zangado com quem se ama. E desse imenso ajuste de contas entre indivíduos, dessa espécie de briga doméstica singular sai um ilimitado e informe poema.

No início, a orquestra só havia preludiado com hesitação. Tínhamos o estudante muito dotado, o conferencista hábil até o charlatanismo, o escritor brilhante a ponto de parecer fácil. O som grácil das músicas elizabetanas: o estudo mais sedutor que concludente sobre o destinatário dos Sonetos (Sonnets) de Shakespeare. Intenções (Intentions) uma concepção paradoxal e intensa da arte para a qual, simplesmente, a arte é tudo, estando a própria vida em segundo plano. O amor à beleza grega, ou antes, greco-síria, fortemente colorida de Oriente. Meleagro de Dandara toca em surdina a flautinha de marfim. Uma outra flauta, de prata, essa bem mais tardia, é a voz do jovem sírio que em Salomé chora um amigo

morto. A própria Salomé, e em meio a balbucios quase pueris, à Maeterlinck, a selvageria sádica da paixão, que se tornará histeria na ópera de Strauss. Um scherzo brilhante, quatro comédias mundanas, músicas de salão, conceitos agudos que parecem apenas riscar a superfície das coisas. Dorian Gray: o canto ampliado desce nas notas mais graves; do seio de fiorituras fáceis, vibra enfim a angústia do violoncelo: "Posso bem imaginar que um homem, tendo levado uma vida perfeitamente banal, ouvindo por acaso alguns curiosos trechos de música, descubra subitamente que sua alma passou por temíveis alegrias, amores selvagens ou grandes renúncias. A música nos cria um passado que ignorávamos. Enchemos com o sentimento de tristezas subtraídas às nossas lágrimas." Com que facilidade a vida é trágica no teclado sonoro! A inteligência segue os contornos da paixão como, no Concerto de Giorgione, as mãos do músico cavalheiro roçam febrilmente as teclas. No De Profundis, a linha melódica se quebra. Queixas de um homem cumulado, adulado, rico ao menos por sacolejos, espantando-se quase ingenuamente de ter perdido tudo; ecos berrantes de insultos e de acessos de risos; amarrotamentos de contas de hotel ou de cartas de mestres cantores; grades rangentes fechando-se sobre um prisioneiro. E se o próprio instrumento tivesse se rompido cedo demais? "Tenho tanta coisa a fazer diante de mim que consideraria uma terrível tragédia morrer antes de poder realizar pelo menos um pouco. Entrevejo na arte e na vida desenvolvimentos que são novos modos de perfeição. Desejo viver a fim de explorar o que é simplesmente um mundo novo para mim." Talvez esse mundo novo fosse apenas uma miragem: tudo se passa como se o cravo não mais obedecesse aos dedos endurecidos pela decorticação de cordas de cânhamo. Depois das centenas de páginas de um requisitório que por momentos transforma-se em canto, Wilde passa praticamente a escrever apenas cartas breves contendo com frequência modestos pedidos de fundos a algum amigo generoso. A página suja e dilacerada era acompanhada apenas de uma página em branco.

Certamente devemos nos indignar por ver a lei intervir no íntimo de uma vida humana, deixando na ferida um formigamento de equívocos... Entretanto, desde os momentos mais lúcidos de De Profundis, Wilde sentira que, mais que seus costumes, fora seu temperamento o responsável pela inevitabilidade do escândalo: a inquietante tendência de bancar a estrela, o gosto de agradar ou desagradar a qualquer preço, a avidez de poeta em penetrar num meio aristocrático e mundano que superexcitava sua imaginação (e se Lord Southampton foi, como parece plausível, o destinatário dos Sonetos, o maravilhamento, por parte de um poeta sem ancestrais, de amar um jovem adornado ainda por um brasão e um nome de lenda, deve ter sido sentido, de certo modo, também por Shakespeare); finalmente a insolência, ora acolchoada, ora gritante, a incapacidade de nada suportar, o que o fez responder imprudentemente a um cartão-postal insultuoso que outro teria deixado de lado. O clamor público faz aqui o efeito de um coro onde se esgoelam muitos tolos e hipócritas, mas a tragicomédia, em suma, é para dois atores. Preocupado em mostrar a seu louco amigo a extensão do desastre do qual o julga em parte responsável, Wilde começa por afirmações desoladas de perdão.

Esse liberado continua um cativo... O título da obra, escolhido pelo executor testamentário que a publicou, durante muito tempo nos enganou sobre ela. Fragmentos retirados daqueles cujo conteúdo poético ou religiosidade vaga pudesse nos enternecer, estritamente expurgados de qualquer alusão pessoal, adquiriam em seu isolamento uma qualidade desencarnada. O condenado parecia um convertido: em vez de um requisitório, uma homilia; em vez de uma epístola, um sermão. O título restabelecido nos dá finalmente a chave do texto: temos apenas, de página em página, as alternâncias entre exasperação e abatimento de um homem desesperado com uma carta que não chega. Esse salmo da não penitência é apenas um apelo interminável. De profundis clamavi ad te, Domine... Sabemos agora que o Senhor não era Deus.

Ausência bizarra de presciência! Em Intenções, Wilde afirmava que as obras perfeitas são as que menos concernem ao autor: a glória para ele é autobiográfica. Ele se quisera pagão, no sentido em que a palavra significa uma vida coroada de rosas; seu De Profundis é atravessado por um dobre cristão. Ele

amaldiçoara o velho culto da Eor, que se vingou dele. Aviltara os discípulos salteadores de cadáveres, os Iscariotes promovidos a cronistas; esse escrutínio e essa dissecação começaram para ele quando ainda vivo, e o amigo tão apaixonadamente invocado não soube calar-se, ou talvez mentir, após sua morte. Por bem ou por mal, a anedota final torna a jogar na sombra suas obras, ou projeta sobre elas fogos estranhos não previstos por ele. Mas já Wilde, conscientemente ou não, havia faltado a seus próprios princípios: pelo menos três das quatro comédias que fizeram seu sucesso e fortuna, *O leque de Lady Windermere* (*Lady Windermere's fan*), *Um marido ideal* (*An ideal husband*) e *Uma mulher sem importância* (*A woman of no importance*), giram em torno do tema que sem dúvida o perseguiu por toda a vida, o medo do escândalo. O belo Dorian Gray acaba suspeito e desacreditado, com o terrível apodrecimento de sua imagem no retrato mágico responde à reprovação social e mundana que cresce em torno dele. Desde o início da carreira de Wilde, é até mesmo possível que o entusiasmo pelo artista usando uma máscara, tão frequentemente expresso pelo autor, se associasse nele à noção da necessidade da máscara num caso como seu, sendo a época o que era. As máscaras, no entanto, acabam rompidas.

O Lord Henry de Dorian Gray, para quem a vida era apenas uma série de prazeres inteligentemente saboreados, teria sem dúvida afastado os olhos do vencido de Reading.

Vae victis! O erro dessa forma de hedonismo, que foi até o último limite o de Oscar Wilde, é apenas um fio entre outros, sem dúvida um dos mais preciosos, na trama da vida, e o atroz, o absurdo, o vulgar ou simplesmente o banal se entretecem incessantemente a ele. Podemos mesmo nos perguntar se o prazer sensual e o gosto da beleza, que Lord Henry transforma em flores de estufa, não adquirem verdadeiramente esse sentido senão quando ligados à noção da precariedade dos corpos e de seus múltiplos perigos. Quando, num dia de abril, Wilde olha os ramos cobertos de fuligem mesmo assim balançando seus brotos no pátio de Reading, as lágrimas que lhe causam a descoberta da frágil beleza presente no seio da feiúra das coisas não seriam apenas uma prova de fraqueza de um homem esgotado? Lord Henry teria considerado a situação dessa forma. De fato, uma nova imagem do mundo nascera para Wilde, mas para que ela se encarnasse, como ele esperava, numa série de obras novas e diferentes, teria sido preciso (e é nisso que sua teoria da arte como um compartimento estanque, elaborada para seus próprios fins, retoma todo o valor) que o escritor tivesse tido o tempo de decantar a experiência ou eliminar desta todas as rebarbas. Wilde não teve essa chance, supondo-se que sua virtuosidade estriada de gênio tivesse podido aproveitá-la validamente. Refugiar-se junto às "grandes coisas simples e primordiais" continua um belo sonho. Em Nápoles, à mesa de um café, à beira do mar indiferente que não sabe que é azul, Wilde degusta um grogue de sua invenção, lendo para um amigo algumas páginas rabiscadas a lápis sobre o regime das prisões inglesas, e a náusea de viver sobe nele do coração aos lábios. Alguns meses antes, deixara-se escrever com clarividência do fundo de sua cela: "Sei que no dia de minha libertação, apenas passarei de uma prisão para outra." Hamlet sabia também que somos em toda parte prisioneiros.

Todo poeta contém um pouco do rei Midas: Wilde doura o sórdido onde sua vida termina. A miséria de seus últimos dias é, dali em diante, inseparável dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire ou de certos esboços de Steinlen. Ei-lo então nessa rua que leva o nome, para ele irônico, de *Beaux Arts*, percorrendo a "terra santa da dor" disfarçada de chão parisiense. Em seu quarto no lastimável *Hotel d'Alsace*, transformado em nossos dias, pelo efeito dessa própria lembrança, num albergue de luxo, Wilde morre, segundo suas palavras, "acima de seus meios". Teria ele, como desejava, "possuído sua alma antes de morrer"? Poucos o conseguem; parece que, ao contrário, quanto mais se vai, mais a vaga das emoções sucessivas nos arrasta, quando então nós é que somos possuídos por elas. Essa morte pobre, porém, transforma num Rembrandt a agonia desse homem que apreciava principalmente Ticiano e Giorgione. Os poetas e romancistas da época, de Baudelaire a Swinburne e de Flaubert a Barbey, parecem ter temido acima de tudo o tédio, a banalidade cotidiana, a insipidez do mundo exibido em torno deles. Wilde escapa a esses perigos. Não se vive nem se morre insipidamente quando se termina

arruinado, desacreditado e, o que é talvez pior, ignorado. Onde terei lido esse conto evidentemente fabricado pelo próprio Wilde, e que ousou recontar, quer tenha sido examinado de novo ou caído num justo esquecimento: Numa noite feia, o senhor Wilde, debruçado no parapeito da Pontau-Change, contemplava a água que escorria perguntando-se se já não era tempo de terminar essa brincadeira, a vida, tragédia frustrada onde se arrisca a morrer antes do quinto ato, ou, pior ainda, sobreviver a ele. Assim, "ridículo vencido da lei", como teria dito o próprio Verlaine que, aliás, tomava as coisas menos a peito, o senhor Wilde olhava o céu negro, a água sombria e o parapeito cinzento quando percebeu que não estava só.

Um homem lastimável e fatigado como ele olhava o Sena. O que faria à noite, debruçado no parapeito de uma ponte, a não ser pensar em suicídio? Wilde contemplava enternecido o perfil perdido do companheiro de aniquilação. Depois, colocando a mão na espádua do suicida presuntivo, pergunta-lhe com um sotaque apesar de tudo britânico:

— Meu pobre amigo, você é um desesperado?

— Eu? — disse o homem, que se volta estarelecido. — Não, senhor, sou cabeleireiro.

É característico que Wilde, desamparado mas dândi até o fim, jamais acreditasse que o trágico e o banal pudessem estar juntos, e que um cabeleireiro fosse também um desesperado.

Abraham Fraunce, estudante de Cambridge, traduziu no século XVI a égloga II de Virgílio, Alexis, ela própria feita de centões de Teócrito, e exprimindo um amor proibido desde então, mas bem simples àquela época. Sobre o poético monólogo, passado há muito tempo à categoria de tema para versão latina, esforçaram-se e talvez se emocionaram gerações de estudantes até os nossos dias, fazendo com que Córídon, rústico admirador de Alexis, acabasse servindo de título para um ensaio de André Gide. Mario we, assassinado jovem numa taverna no decorrer de algum ajuste de contas, traduzia à mesma época Leandro e Hero de Musée, emprestando a esse grego tardio o verde vigor da Renascença, e mostrando o jovem e ousado nadador cobiçado por Netuno. O mesmo autor, em sua breve carreira de dramaturgo, coloca ante nossos olhos Piers Gaveston adornado de turquesas, certo das promessas do fraco Eduardo II, e sonhando com festas insólitas da corte nas quais, ao clarão das tochas, nada um belo garoto vestido apenas com uma fresca guirlanda de folhas. Ou evoca ainda um fantástico Ganimedes deitado na penugem dos cisnes. Shakespeare, em seu Vênus e Adônis, um dos poemas mais ofegantes de desejo que existem, mostra-nos Vênus perseguindo sem tréguas o jovem e indolente Adônis, imagem da paixão aos pés da beleza.

No alambique dos Sonetos, destila suas próprias lágrimas. Ah, but these tears are pearls! Um sopro quente sai de uma Itália imaginada e sonhada; nova Julieta, a jovem Sibyl Vane de Dorian Gray morre em sua pensão no seio de uma Verona ideal. Mas o que fora paixão pura ou impura com os italianos em sua opulência dos sentidos torna-se aqui outra coisa, como se os poetas tivessem vertido numa taça de ouro de Cellini as ervas mágicas da Irlanda, trevo, primavera, selagina, meimendo e morrião-d'água.

Os travestis não são apenas, como no Japão, a marca de uma grande civilização que estiliza tudo que toca: misturam-se aos cachos de duendes e fadas nas florestas um tanto enfeitiçadas e sob uma lua rodeada por um círculo de brumas. Bem jovem ainda, Wilde consagrou um poema à Esfinge. Por isso, a imagem pesada do animal-deus sobrecarrega o túmulo desse homem leve. Contudo, seu monstro não é a Esfinge, guardiã de mistérios talvez inexistentes. É uma criatura de passos abafados, soprando o fogo dos desejos e o vapor dos sonhos pelas narinas: a Quimera, charmosa estranguladora, símbolo vivo e móvel desse "amor do impossível" ao qual sentia Wilde ter consagrado a vida.

O jovem senhor de Shakespeare não é o único a levar em si "milhões de sombras". "Os dotados de temperamento artístico, talvez para seu próprio detrimento, tiram dos Sonetos de Shakespeare o segredo de seu amor e dele se apropriam." "O resultado de tudo isso é a necessidade de que eu o perdoe." Necessidade totalmente interna.

"É necessário conservar o amor em meu coração a qualquer preço. Se vou para a prisão sem amor, o que será de minha alma?"

Shakespeare, quatrocentos anos antes: "No more be grieved at that which..."

"Para meu próprio bem, não me restava nada a fazer senão amá-lo", acrescenta Wilde. A esse "senhor-senhora" de sua paixão, o poeta elisabetano emprestava não apenas um belo rosto de mulher, mas também um gentil coração, leal demais para ser feminino. A ocorrência provou que a mulher não tem a prerrogativa das perfídias.

"Take heed, dear heart..."

"Acredita", diz Wilde, "que o julguei um só instante digno do amor que eu lhe testemunhava? Sabia que não era. O amor, porém, não é pesado nas balanças dos mercadores das grandes praças."

"Marcado na fronte por um escândalo vulgar, em desgraça junto à fortuna e aos homens, o elisabetano prevê essa infelicidade, York é a traição."

Then, hate me when.

"Se não compreende isso", retoma Wilde, "jamais compreendeu qualquer coisa do amor."

"Cativo de uma prisão de ausência", Shakespeare desfia para a "doce criança" as litâneas do perdão. That you were once unkind...

E o hóspede moderno de Reading: "Nos momentos mais sombrios de minha vida, tem havido instantes em que desejei ardentemente consolá-lo!"

E Shakespeare: "Doravante devo cessar de conhecê-lo, por medo que minha chorada ignomínia provoque-lhe vergonha. Assim, serei eu o único a suportar a desonra caída sobre mim."

"Preciso tomar esse fardo de você e colocá-lo em meus ombros", diz Wilde. Como diz também que "Shakespeare cantava com milhares de vozes".

Ele próprio só tinha uma, dobrada há muito tempo por exercícios de virtuosidade, e que não mais nos emociona, recaída em balbucios. Os Sonetos, contudo, lançam uma passarela entre o amigo de Lord Southampton e o amigo de Lord Douglas.

Fausto 1936" (1982)

Fazer a montagem de Fausto é levantar um mundo. Reinhardt teve essa coragem, e foi recompensado por isso. Seu Fausto incompleto e prolixo nos obriga a reler a obra-prima de Goethe: folheando o pequeno texto da tradução de Gérard de Nerval, vendida na Sala de Espetáculos de Salzburgo, de volta de uma interminável representação a céu aberto, onde o ruído da chuva caindo sobre o toldo acompanha infatigavelmente o canto dos anjos e o grito das feiticeiras, é que nos damos conta ser Fausto não apenas um dos maiores poemas da humanidade como também um dos mais patéticos e simples. O cenário de pedra verdadeira onde se movem os atores de Reinhardt talvez ajuda-nos a compreender que essa simplicidade tão mal conhecida não é a de uma imagem do Épinal, e sim do baixo relevo nas portas de uma igreja.

Assim como Hamlet é a primeira tragédia da dúvida, Fausto é a primeira tragédia do orgulho, dessa forma especialmente ativa e perigosa da soberba que é o orgulho da inteligência. Escrita no limite entre os séculos XVIII e XIX, a obra leva bem o cunho e talvez a marca dessa época onde o homem foi sem dúvida mais longe na voz de Mefistófeles, isto é, na afirmação cínica do nada, e na de Fausto, isto é, na necessidade desordenada de se apossar do mundo, assim como no furor de pôr em dúvida a realidade. Fausto não é a inteligência, é o intelecto, esse espelho profundo que perturba a cada instante a barrela das paixões sombrias. É exangue de vida, apesar do fervilhamento vulcânico de seu humor: sua fome irresistível de prazeres satisfaz-se com uma camponesa viva e uma deusa morta; um território conquistado nas ondas do Báltico é suficiente a seus sonhos de estadista; não há nela coisa alguma da cobiça louca e exata dos personagens de Marlowe ou Ben Jonson; até o final, será o homem de laboratório, arrastando atrás de si como uma sombra o espectro de sua roupa de doutor atirada às urtigas. Apesar de sua profundidade, ou por causa dela, esse tipo universal permanece singularmente mediano; há nesse doutor embriagado de silogismos o estofo exato do alemão de formato corrente que, de Wilhelm Meister a Hans Castorp, de Zauberberg (A montanha mágica), pareceu sempre aos grandes poetas e romancistas germânicos o exemplar mais perfeito do aprendiz das realidades. Ninguém está mais longe do que ele do Espírito da Terra, tão magistralmente evocado na primeira cena, e que Raul Lange encarnou com uma espécie de majestade fumarenta e colossal. Até o fim, até o momento de sua morte que, para ele, é quase somente o resultado de um erro, Fausto não compreende muito bem o que lhe acontece; essa confusão de espírito o salva, fazendo dele o que todos somos: um pobre homem desamparado. Fausto é a obra mais profunda que um gênio possa escrever sobre o problema do mal, e não a obra de um homem que tenha, ele próprio, feito um pacto ou aventurado sua eternidade. Apesar de todas as cenas de feitiçaria desse poema, faltará sempre a Fausto a espécie de reverberação chamejante, essa morna fixidez do olhar que marca as obras não apenas demoníacas, mas demoníacas e votadas com delícia à desgraça.

A importância concedida à magia em Fausto é um dos problemas levantados pela obra, assim como um dos principais obstáculos ao primeiro contato com ela. Na época do término de Fausto, o neocatolicismo dos românticos triunfava, a magia representando apenas um papel de depósito de ouropéis pitorescos de onde os poetas de 1830 tiravam suas mandrágoras e cordas de força. Ocorria o contrário por volta de 1780, na época do primeiro Fausto. Goethe podia ainda sentir em si o abalo causado pelas loucas aventuras ocultas de Cagliostro e Saint-Germain, e as revelações infernais e

angélicas de Swedenborg. Há um livro inteiro a ser escrito sobre a magia do século XVIII, e tal livro nos permitiria remontar a mais de uma fonte de Goethe. O leitor racionalista poderia encontrar no personagem de Mefistófeles algo de supérfluo, mais ou menos como esses espíritos econômicos que suprimem Hamlet da tragédia de Elsinor. Uma vez aberto o debate entre Fausto e o Espírito da Terra, entre o intelecto e a Natureza, para que serve o aparecimento do Diabo? Temos a impressão de que a luta entre os dois adversários se trava por intermédio de um espelho deformante e fendido onde os golpes são descarregados. Esquecemos frequentemente, porém, que o livre Fausto é uma obra de estrutura completamente cristã, esquecendo-nos também que a natureza, aos olhos da teologia, não é má em si, mas somente pela insinuação do pecado. A inquietante frase recopiada pelo Diabo nos caderninhos do estudante traz novamente seus frutos de perdição: "Sereis como deuses." Fausto, aspirando a essa sobre-humanidade trágica que fatalmente reclama vítimas humanas, sob pena de vacilar no cume do Broken, requer inevitavelmente a assistência da magia, essa escora do sobre-humano. Mas há algo melhor, ou pior: os propósitos do Coxo diabólico traduzem maravilhosamente, assim como seu aspecto, o vício particular às inteligências ascéticas logo que se aproximam da realidade na esperança de gozarem dela, e que não é outro senão o desprezo. A não ser que seja um santo, todo homem que se privou longamente dos gozos consola-se disso desprezando-os, mesmo no caso em que não sejam desprezíveis, isto é, quando naturais e puros. Tal desprezo sobrevive à vontade apaixonada de se saciar, e tal conversão se faz precisamente em direção ao baixo, pois Fausto, ou antes Mefistófeles, aqui apenas a parte mais baixamente inteligente do primeiro, começou por pisotear a realidade. Mefistófeles é o espírito, mas no pior dos sentidos; é o famoso sal que torna estéril a terra onde foi semeado. É exatamente o que resta de um ser privado de alma e corpo: retirados o sol e a terra, só resta ao céu a máscara chifruda de uma espécie de lua maléfica e rangente. Castrado de tudo que não é espírito, esse prestidigitador contrafeito é forçado a se manter em relação às alegrias terrestres no papel de alcoviteiro: o Fausto inteiro é um testemunho implacável em favor dessa impotência radical do Demônio. Por toda a vida, o doutor passeia em companhia desse servidor sujo que cospe nos pratos antes de oferecê-los. Os prazeres que consegue para Fausto não são culpáveis enquanto prazeres, e sim porque lhe são oferecidos por um ajudante infernal: não é de caminho que o doutor se engana, mas de guia; se um anjo tivesse indicado a Fausto a soleira de Gretchen, o amplexo deles só teria trazido felicidade aos dois.

Da maneira como os atores de Reinhardt o representam em Salzburgo, o drama de Fausto quase poderia se reduzir à crise dos cinquenta anos num velho estudioso e casto. Como é austera, como é pura a juventude dos ambiciosos e dos sábios. O doutor que envelhece tem a impressão de ter tido a vida caloteada pela ciência, sendo esta própria uma fraude. Semelhante aventura poderia acontecer a Kant, afastado de seu passeio e de sua meditação cotidiana, a um Leibniz, cansado de lógica, a um Nietzsche tomado de vertigem, esse Nietzsche em quem Fausto, glorificando a Força e a Ação primordiais, faz pensar, e que encontrou, mais tarde, o seu Espírito da Terra nos Nibelungen* e sua Helena em Cosima Wagner.

**O anel dos Nibelungen (Der ring des Nibelungen), conjunto de quatro óperas sobre o mesmo tema, do compositor alemão Richard Wagner. (N. da T.)*

Quando Mefistófeles introduz-se no laboratório do doutor em galantes trajes vermelhos, espada longa e chapéu de plumas, podemos pensar que o doutor simplesmente deixou-se distrair de seus alambiques e livros por um mau rapaz de mãos rápidas, amador das tavernas e guitarras, alcoviteiro de vez em quando e passavelmente devasso. Não creio que Goethe tenha rebaixado o Demônio apresentando-o sob esse aspecto banal. O Diabo é múltiplo: este é o seu modo de ser infinito. O Lúcifer de Byron no máximo pode perverter algumas almas de arcanjos, mas é sob essa forma prosaica e zombeteira que o Demônio passeia quando deseja lançar a desgraça sobre uma casa, fazer chorar as

moças da aldeia e fazer brigar os camponeses cheios de vinho. Essa forma, sob a qual efetua suas piores ações, é também a que desperta menos desconfiança, pois faz parte da natureza humana desconfiar menos da baixeza do que da grandeza. Fausto será salvo não apenas pela intercessão de Margarida e pela chuva de rosas caída das mãos dos anjos, mas porque, até o final, não acreditou que o universo se limitasse a algumas formas abortadas de prazer e saber que lhe apresentava o Diabo, limitado por seu Inferno; não parou de sopesar com desconfiança essa moeda falsa: até o final, uma parte de sua razão não disse sim. Nos termos do pacto, Fausto consente em pertencer ao demônio no dia em que este tiver êxito em obter dele uma exclamação de felicidade; essa mesma insatisfação que conduz Fausto a margear o abismo será finalmente sua salvação, uma vez que esse eterno ansioso retardará o grito de alegria fatal até o momento em que este lhe será arrancado por uma felicidade meio desinteressada, e que desarma o Inferno. Frequentemente me perguntei por que Goethe, nessa tragédia onde todo o mundo se salva, não estendeu a redenção até o Espírito do Mal. Goethe poderia nos responder que lhe faltavam o tempo e as forças para conduzir sua obra até o dia seguinte do Juízo Final. Mas existe uma razão mais profunda: Mefistófeles não existe, e o nada não pode subir ao céu. Os anjos salvam em Fausto a única parte de Mefistófeles que merecia ser salva; privado de sua vítima e de seu apoio humano, Mefistófeles se encarquilha, desmorona; é apenas o fio elétrico pendurado no vazio, o resíduo do espírito que nega.

Toda a tragédia amorosa de Fausto oscila entre os dois polos femininos que são Helena e Margarida, entre a viva e o fantasma, entre a mulher que morre por causa de um homem, e a mulher por quem os homens morrem, entre a beleza da inocência e a inocência da beleza. Reinhardt ainda não nos ofereceu o espetáculo da ressurreição de Helena, mas no Fausto de Salzburgo, Margarida é Paula Wessely, a juventude e a vida em toda a sua simplicidade. No balcão, no jardim, à fonte, Paula Wessely mostra a inocência sem insipidez, a doçura um pouco rude, a retidão aldeã e infantil da moça de Goethe; diante dessa aparição arrebatadora, sentimo-nos como que esbofeteados pela lembrança da pobreza e baixeza dos tipos femininos na literatura contemporânea, já que em torno de nós a ternura e altivez estão mortas. Em compensação, talvez preferiríamos menos violência monótona nos acessos de seu desespero final. Nenhum dos espectadores de Salzburgo esquecerá jamais a cena pungente em que Margarida, ajoelhada sob o pórtico da igreja, curva aos poucos os ombros sob o peso do Remorso personificado por Helena Thimig, a própria mulher de Reinhardt, e sucumbindo finalmente ao peso desse íncubo, desfalece e desmorona no chão. Entretanto, se a cena do remorso é admirável, talvez faltem alguns clarões à cena de arrependimento.

Ouvimos, como Goethe desejou, os gritos do belo animal humano triturado pelo destino, e vemos a vitelinha atingida de morte, a inocente criminosa deitada na palha, preparando o pescoço para o machado do carrasco.

Regozije-me com frequência imaginando o velho Goethe sentado na primeira fila de espectadores, num dos bancos de madeira, ante esse espantoso cenário de pórticos e escadas executado no rochedo. Apesar de sua hostilidade por todas as tentativas de montagem de Fausto, sua aprovação se derramaria numa onda de palavras justas e claras, e as poucas críticas inevitáveis se perderiam nesse jorro de frases de ouro. "Se é verdade que Schiller só amou Amélie, Goethe só amou Margarida e Rousseau só amou Julie..." Musset se engana: Margarida recebeu mais de um prenome no curso da vida desse homem que detestava os entraves, mas apreciava as carícias. E me deleito em imaginar que, na idade de oitenta anos, o velho Caloroso, que ainda dava às moças poemas inimitáveis em lugar de confeitos, escreveria para a encantadora Paula Wessely uma Elegia a Salzburgo.

A Ilha dos Mortos de Böcklin

Böcklin está enterrado em Fiesole. Talvez a sensualidade de Veneza, que é triste, pelo menos na obra de Maurice Barres, tivesse combinado mais com ele. Porém não se escolhe o próprio túmulo. Mesmo os candidatos ao cemitério suficientemente previdentes para reservar seu lugar não o fazem com conhecimento de causa. Como decidir sobre uma cama sem antes deitar-se nela? E os mortos só se queixarão de ter dormido mal tanto tempo no Juízo Final.

O leito de Fiesole, muito doce, é macio sob a penugem das ervas. Nesses pequenos recintos, a morte tem o aspecto de um jardineiro. Seu rosto mostra um palor verde do tempo pascal, a palidez inefável da seiva na primavera — e adivinhamos suas mãos cheias das sementes de uma outra vida. Talvez seja um ressuscitado. Quia hortulanus esset. A morte fiesolense, agrícola e mística, nem tem por emblema uma foice, mas no máximo um ancinho. A morte era uma grande ceifadora nas encostas do Reno.

Cada povo fez do cristianismo católico um paganismo diferente. O da Alemanha gira em torno da dança dos mortos. Os franciscanos do século XIV legam aos pregadores da Reforma um esqueleto; imagino ser o que servia para as demonstrações anatômicas no ateliê de Holbein. Eis a verdadeira imperatriz do Santo Império Romano Germânico.

É coquete; sabe, por frequentar artistas, quais são as atitudes que mais lhe convém e, como para sacudir o tédio de tal majestade, essa Cleópatra nua até os ossos diverte-se com ações de escolar. É capaz de bater nas portas. Pela maneira como se refina, compreende-se que não tem mais fome: poderá até, após ter se divertido o bastante, mandar embora incólume, por um tempo, o careteiro suficientemente hábil. A morte de Holbein é completamente jovem, faz travessuras. É herdeira e legatária universal. Não digo que não tem filosofia nenhuma. Quem sabe a resposta final lançada a nós por uma gargalhada? Neste mundo, maquinado como um lugar perigoso, a Morte brinca de esconde-esconde com os homens. Tudo o que fazem é proveitoso para ela; vendo-a comer tanto, nos espantamos que seja tão magra. E o futuro de cada um; os homens se agitam para levar-lhe um dote; todos querem ser ricos, antes de morrer. Só quando ela chega mostram-se de mau humor, pois lhes desagrada que a noiva não tenha nariz. Só a ela, contudo, se mantêm fiéis.

Em suma, a morte de Holbein é um espantalho de rústicos. Pertence a seu mundo; é uma pessoa mal-educada que arrebatava sem cerimônia papas e imperadores. Não tem a etiqueta das cortes, embora seja de boa linhagem. A terra lhe pertence por direito de primogenitura, já que a morte é, afinal de contas, o primeiro rebento de Eva.

Todos se gabam de não lhe permitir capturar sua alma, até mesmo os que não possuem nenhuma. Ela não se inquieta: denominam, desse modo, o vento mínimo que lhes serve para enfunar as palavras. A Morte, contudo, suprime-lhes a língua. De que serve uma alma muda? Mas boa princesa, a Morte lhes deixa o semicírculo de seus dentes para rirem de si mesmos.

A Morte de Albert Durer não ri mais. Fez seus estudos nas universidades da Alemanha. É parenta do doutor Fausto. Meditou, entre Melanchton e Lutero. Sentada sob o portal de um século que dará ao mundo o Renascimento e a Reforma, a velha alquimista talvez procure o segredo das transmutações. Durer sabe muito: viajou, trazendo de suas viagens todo o tipo de ideias novas, as reminiscências do mundo antigo redescoberto e os pressentimentos do Novo Mundo. A Morte se instrui; ei-la aqui mais triste e mais sábia. Como o doutor Fausto, ela se apresenta à corte; lavada de sua sujeira popular,

acompanha com grande equipagem as cavalgadas imperiais. Será uma dama de qualidade ligada ao serviço de uma princesa na corte do rei Branco, em Innsbruck. E se lhe ocorre precipitar o cortejo no abismo, essa prima do príncipe Hamlet toma isso como pretexto para meditar sobre o nada.

Disse que ela não ria mais. Pois caçoa, mas seus gracejos são os de um filósofo. No início do século XVI, o homem comeu pela segunda vez o fruto da árvore da ciência.

A Morte, que atacava somente a carne, descobre a decomposição das almas. O século XVI é uma casa de charque das doutrinas. Ali apodrecem, como o Cristo no túmulo de Holbein. A morte se laiciza; não conduz mais a Deus; na verdade, está a pique de matá-lo. Tornada natural, é apenas a outra face do absurdo que se denomina viver. A vida leva em si a morte, como cada um seu esqueleto. É o resultado dos nascimentos, e sua razão de ser: círculo vicioso que vai do primeiro vagido ao estertor. O morrião da Sem Nariz enfeita-se com as asas do galo, prenunciador inútil. E quando Albert Durer lhe compõe as armas, dá como defendentes do brasão a Fecundidade e a Luxúria.

A moral da Idade Média, a moral da plebe, aconselhava a bem viver. A do Renascimento aconselhava a viver. Apaixonadamente. O cavaleiro Albert Durer atravessa uma floresta mais sombria do que foi a de Dante, mas não quer ver surgir a seu lado uma espécie de bufão apresentando-lhe uma ampulheta. Emblema de significado novo. Ao aço que corta subitamente, a Morte, já sutil, prefere a imagem de uma aridez que se escoia: a vida. A ampulheta lembra a poeira, a clepsidra está cheia de lágrimas. Mas esses dois instrumentos de suplício ainda são imperfeitos. À medida que o homem inventar os relógios, e seus novos mecanismos, conhecerá melhor a agonia parcial das horas. O cavaleiro faz bem em recusar-se a olhar para sua direita; sob a armadura de ferro, em seu peito, um relógio de sangue, cuja duração é diminuída por cada batida, o adverte para apressar-se. Se os mortos andam depressa, os vivos o fazem mais ainda.

A Morte, lugar onde tudo termina, foi a obsessão dessa época de tantos começos. Na Basileia, onde Bócklin nasceria, Erasmo de Roterdã repousa de ter fugido por quarenta anos. Terá sua alma ido juntar-se à alma daquele a quem chamava santo Sócrates? Há um epitáfio com letras de ouro gravado com cuidado por seus admiradores, pois trata-se de um grande homem. A Morte, contudo, teve que vir certa noite para completar a inscrição. No túmulo, enquadrando o fino perfil de uma moça que talvez seja uma Górgona, a Morte escreveu a única palavra concluindo sempre: Terminus.

A mesma palavra, pronunciada por alguma visitante invisível, torna melancólico o grande arcanjo de Albert Durer. Está sentado, com as asas imóveis, entre os instrumentos da ciência que servem para ativar a vida e multiplicar a morte. Mostra-se cansado. Acaba de descobrir que a vida e a morte são dois mecanismos de uma mesma máquina; só possuímos a vida por um instante, mas ela nos possuirá para sempre. A morte não é nada, apenas uma amnésia. Assim, neste universo em que tudo acaba sem que nada se conclua, só a inteligência é vencida. Reversão total das velhas crenças: a única coisa perecível é agora a alma humana. A menos que...? E no obscurecimento de um crepúsculo em que o real se dilui em hipóteses, o grande arcanjo medita, ante o mar, num entardecer de tempestade, sob um céu onde plana um morcego que descende das Quimeras.

Böcklin herda dessa Alemanha.

A morte, a vida. Não as coloco em oposição. É simples entender que a mais prolífica das raças seja a mais preocupada com o apodrecimento. Eis a bela e vigorosa raça germânica, alegre, de uma alegria de álcool, feroz se a ocasião se apresenta, e no entanto meditativa. É sensual, e insípida quando não bizarra. Para seus nervos, que dificilmente se emocionam, são necessários todo tipo de estranhezas macabras, e a rudeza dos amplexos que unem os corpos dos amantes na floresta primitiva. O horror dos bosques cobre a extensão alemã. Ali reside o terror e a bestialidade; parece que essa terra contém as raízes da noite. Nos enredamentos crepusculares, sonha-se com os perfis meridionais do mundo, secos, mas à maneira de Palas, nus, mas à maneira de Afrodite. Em Basileia, cidade romana, aos pés do últimos

contrafortes da Floresta Negra, Böcklin cresceu sob a obsessão das árvores. Esse bárbaro levará para o Sul todas as florestas em marcha.

Como o cavaleiro Albert Durer, a virgem nua de Böcklin, cavalcando a besta do pesadelo, entra na floresta germânica. Da mesma forma, toda essa arte. Não se faz um rio correr fora de seu leito por muito tempo. O Reno fluirá sempre do lado do poente.

Böcklin não tem a curiosidade de Albert Durer. Como tantas almas atormentadas, esse bárbaro mostra um espírito simples. A essas estúrias e sereias, os grandes pintores mitológicos da Inglaterra, seus contemporâneos, teriam exprimido sua sutileza platônica. Assim como não é humanista, Böcklin não é também um psicólogo. Seus deuses só são imortais porque encarnam instintos.

Pesado Olimpo wagneriano muito próximo do Valhala... Uma dama de veuzinho preto, que imaginamos muito parecida a Mathilde Wesendonck, escuta num jardim a canção do jovem fauno. Essas filhas do mar, que se divertem na brutalidade azul de uma onda, vão dar em Basileia ao subir o curso do Reno. Pensa-se nos deuses exilados de Henri Heine, errando pelas margens de um Báltico ainda menos hospitaleiro que o Ponto Euxino. Talvez, nas margens da Basileia, na Augusta Rauracorum dos Césares, uma bela moça de sangue romano tenha se abandonado ao rio, que a conduziu ao oceano. Ali ela morreu, sob um céu cinzento. E o canto rouco do Tritão germânico derrama sobre o cadáver toda a tristeza dos mares do Norte.

Certo dia, Böcklin quis construir para a Morte um palácio digno dela. Mas que caverna ou catedral oferecer Àquela que está em toda parte? Já que a vida é uma viagem, a morte pode ser uma travessia. Böcklin procurou a ilha a que afluem os mortos.

Falou-se de Capri, da San Michele veneziana ou de Corfu ao crepúsculo. Mas essa ilha do Oriente é sombria sob um céu do Norte. Os rochedos ali se erguem sobre o mar, e os ciprestes sobre os rochedos. A água, muito lisa, é tingida de chumbo pelas ameaças de tempestade; é também profunda e fria. Nenhuma barca ousaria flutuar ali; a dos mortos, porém, é leve, pois só carrega sombras. O Letes seria mais doce e a Água da Memória mais límpida. E em direção a tal imobilidade que não é repouso avança num bote uma longa figura branca.

Böcklin não navegou para a ilha dos mortos em barcas parecidas a gôndolas. Assim como o Reno em Basileia, o Amo aqui não é navegável. São ferozes; o rio, cor de terra, lembra a torrente cor de ervas. A Itália de Böcklin, a Alemanha ensolarada, é o sonho de uma mente do Norte. Sem dúvida, no alto das colinas fiesolenses, Böcklin ama esse rio selvagem que o consola do Reno.

Cidades históricas. Se algo se iguala ao furor de Florença, é sem dúvida essa Basileia energúmena. Como Florença, ela recebeu os irmãos pregadores que, para terem um melhor mercado de almas, pintavam a dança macabra nas portas dos cemitérios. Ela tem seus claustros, onde o quadrado, que é a morte, se une às curvas, que são a vida — e tais incidentes da inteligência e do sonho ensinariam a pensar. Nesse labirinto de pedra, seus longos corredores pavimentados de túmulos se perdem e se reencontram; os arcos sem vitral recortam a imagem verde do rio — e os humanistas reformadores, exilados da Itália, dormem nessa terra que foi romana, ante o contínuo resmungo do Reno. Como Florença, Basileia é abrupta, desconfiada, cheia de aspereza escolástica e de grosseira alegria popular. Como Florença, é faustosa, cidade de mercadores ricos. E quando seu Carnaval passeia pelas ruas, produz-se a imensa alegria das pessoas frequentemente tristes.

O Munster de Basileia é uma catedral cinzenta e rosa, onde tantas chamas transformaram-se em cinza. A Itália, pelos remorsos e as esperanças do exílio, prolonga-se ali em vão, até às portas da mais velha Alemanha. O Éden germânico de Böcklin pode esforçar-se para ser um Olimpo; a Morte, afirmação cristã, vem lembrar a essas inocências do instinto a noção do pecado. Como a pujante mulher nua de Hans Baldung, beijada na boca por um esqueleto.

Deixemos os conhecedores sorrirem dessas ninfas robustas. Pouco importa que os alimentos do Norte tenham tornado as musas espessas; o que é preciso amar ou detestar nelas é exatamente sua raça

forte. A mitologia seria algo bem artificial se cada povo não a transformasse. Como se pressentisse as futuras investidas germânicas Böcklin lança sobre a bizarra mistura de cores de sua tela a Morte, a Peste e a Guerra, famélicas cavalgadoras, esmagando com um martelo as torres da catedral. Matungos coroados de louros. Veteranos experimentados ao fundo. Basileia, cidade livre helvética, à sombra de uma igreja construída por Rodolfo de Habsburgo, lembra-se de ter sido cidade imperial.

Nietzsche descreveu a neurose religiosa da Basileia. Seus pintores, frenéticos de vida, se comprazem com o gorgolejo dos cadáveres, Durer inclusive. Residindo na cidade, Holbein pinta sua mulher macilenta e os filhos parecendo doentes, e seu Cristo morto, não oferecido, como os da Espanha, ao amor das Madalenas, mas tornado inerte pelo desgosto, numa mesa de hospital, à mercê do escalpelo dos médicos. Alcoólatra alucinado, Böcklin coloca sob a forma de cabeça de morto sua efígie futura.

Nessa sede dos Concílios, acreditar-se-ia elevarem-se em arrancos os gritos dos cavaleiros de Procopio, cujos vivas aclamavam a morte. A peste manteve ali seus assentos.

Böcklin a toma por modelo. Nas pequenas ruas que giram em torno do Munster, ele pinta a Morte negra que tomou Holbein, ceifadora aérea de longos dentes.

Horrores, mas anacrônicos. Sabe-se que hoje em dia a Morte usa luvas de borracha, um jaleco de hospital e trabalha com clorofórmio.

Quando decide arrebatrar dois milhões de homens, denomina-se gripe e não mais a Morte negra. Torna-se sentimental. Um jovem gravador da Alemanha que se lembra de Holbein representou-a na torre de uma catedral. O velho sineiro está imóvel em sua poltrona. Ela entra; para não amedrontar, fez descer um capuz sobre a própria cabeça sem rosto e, tomando a corda dos sinos entre as falanges magras, inclinada, como se rezasse, toca a morte do velho sineiro.

O que nos causaria essa arte, uivo colorido, sem esse grito de desespero? Em vão, esforça-se por viver. Desde hoje, já é passado. Essa pesada força toma a cair por terra, sob um terno sol. A vida trai Böcklin. A Outra é que lhe é fiel. Ele crê amar a Itália, mas só vemos nele suas origens germânicas. Quis celebrar a alegria, e sua mais bela obra é funérea. A dança dos mortos, em Basileia, leva Böcklin para a ilha dos Mortos.

1928

XIII

O catálogo dos ídolos

Uma mulher feliz teria adormecido, por sua vez, mas o sono não pode aflorar Psiquê. O corpo deitado na sombra atemoriza-a como o de um cadáver. Decide, então, acender a lâmpada.

Ter acreditado unir-se ao infinito e encontrar apenas um ser. O palácio de Psique é menos vasto do que imaginara; basta um suspiro para que tudo desmorone. Paredes e tetos, não mais sustentados pela pressão de um fervor.

Já se disse que Psiquê tem as asas de uma borboleta, mas sua alma é a de uma abelha. Esta operária reconstruirá seu palácio, alvéolo por alvéolo. E se habituará até mesmo a amar o Amor.

HÉLIO — Como todos os entusiastas, não percebe que mente. E nos esconde que é sempre noite.

A TARDE DE UM FAUNO — O Éden durante a queda.

SAFO — Afinal de contas, as Musas são mulheres. Safo se apaixona por isso.

O AMOR — Possui uma tocha mas é cego. Ilumina aqueles que são amados.

ORFEU — Quem se debruça apenas sobre um ser é sempre punido.

HERMAFRODITA — É Narciso de olhos fechados.

Nada tem do velho ídolo andrógino, criador infatigável. O Hermafrodita nada criou. A vida, desejo de se acrescentar e se ultrapassar a si mesmo, partos que povoam as necrópoles, vã fecundidade. O Hermafrodita repousa: suas pálpebras fechadas não protegem nenhum sonho. Ele dorme. Não diga que sonha: seria anunciar que o mundo recomeça. O universo só pode ser o pesadelo do Hermafrodita.

PERSÉFONE — Ela conhece as raízes das plantas, o lençol d'água que sob a terra alimenta as fontes, o sono fatigado dos mortos. Dama do outro lado das coisas.

DIANA DE ÉFESO — Fêmea do escorpião, abelha-rainha. De ti saem os seres, tu os devoras porque não valem teus sonhos. És abafada mas rugidora, faminta mas insaciável. És dura, insensata, alegre, mas teus olhos frios julgam os vivos. De que serve, ó mãe eterna, esse engendramento de efêmeros?

1930

XIV

Anotações, 1942-1948 1942

Todo homem, senhor a bordo depois de Deus. Todo homem, prisioneiro no fundo do porão. E navio, ao mesmo tempo que marinheiro. Oceanos vazios, margens para sempre abandonadas ou jamais atingidas, faróis, naufrágios, garrafas no mar: eis-nos voltados ao tempo em que as metáforas retomam o peso e densidade de coisas, medem-se de novo em milhas terrestres ou marítimas, em unidade de espaço ou de perigo. E se o frasco embaraçado de algas dança para sempre no mar sem que ninguém o perceba, pesque e recolha, ao menos farias flutuar um frágil objeto humano à superfície das ondas.

Sou filho da terra e do céu estrelado; Sou da mesma natureza que o céu, proclama um iniciado grego num dos mais puros poemas inspirados na morte que existem. E Villon, semelhante e contrário:

*Point ne suis, bien le considere,
Fils d'ange, portant diadème
D'étoile, ni d'autre sidère...*

Semelhante, porque os dois sons ecoam-se reciprocamente, os dois hemisférios se juntam, cristão e antigo, profunda humildade e profundo orgulho, conhecimento de seu nada e sentimento de pertencer a tudo.

Arte grega, em que o homem é a natureza, enclausurando-a completamente em si. Arte da Idade Média, em que o homem está na natureza, como o pássaro na floresta e o peixe no rio, objetos situados e sustentados no tempo pela mão do Criador. Arte do Extremo Oriente, em que o homem e a natureza, inextricavelmente mesclados um ao outro, fogem, mudam e se dissipam, aparências móveis, onda que se mexe, jogo de sombras que perpassam pela tela eterna. Arte barroca em que o homem faz da natureza o objeto de sua tirania ou meditação, inventa os jardins de Versalhes ou a solidão ordenada de Poussin. Arte romântica em que o homem arroja-se na natureza, leva até esta sua pena e seus gritos de animal ferido. Arte do século XX, em que o homem faz explodir sua natureza, detém ou precipita a evolução das formas...

Uma rosa é uma rosa, mas da rosa de Anacreonte à rosa do Roman de la Rose, da rosa das catedrais aos buquês de Renoir, se expressam, se excluem e se sucedem todos os pontos de vista possíveis sobre a rosa e a vida.

"Não amo os poetas", dizia Nietzsche, "eles turvam todas as águas para fazê-las parecer mais profundas." Também não gosto daqueles que acrescentam complicações mortas às complexidades vivas, nem os que desviam os olhos do sangue que corre, mas que uivam de alegria quando lambuzam de vermelho uma cabeça de boneca. Por que me falam de atos gratuitos, quando mal posso dar conta dos atos indispensáveis, por que me falam do absurdo num mundo em que o amor e a morte têm um percurso como as estações, com leis como as que regem o nascer dos astros? E que tenho a ver com os esqueletos do roman noir e os monstros flácidos de Dali, eu que, como todo o mundo, trago em mim meu esqueleto e meu relógio?

1942.

Suicídios de judeus, na Alemanha, para escapar ao campo de concentração; nos Estados Unidos, por fadiga, desespero e solidariedade com as vítimas da Europa.

As fanfarronadas do velho Horace ou de Hernani adquirem um sentido, uma gravidade de que nossa ligeireza de espírito não suspeitava até aqui, e formulam exatamente o dilema e a solução das horas de perigo.

"Ou que um belo desespero..."

"E quando terei o mundo?"

— Então terei o túmulo."

O poeta acreditou fabricar apenas uma bela frase, e esse hemistíquio que nos parecia destinado de antemão aos aplausos da claqué adapta-se de repente aos destinos de alguns milhões de homens. Frequentemente é por ignorância, inexperiência, ódio ou medo do real que acusamos os poetas de exagero ou mentira.

Cortaram o galho de um pinheiro meio seco que vi balançar-se durante quatro anos contra um muro de tijolos vermelhos. A madeira, a resina, a escama de cortiça, as magras agulhas desaparecidas se desenham em minha memória com a exata precisão de um desenho de Hokusai. Objeto qualquer, inerte, sem relação comigo, tendo realizado seu destino em outros reinos, mas dotado por minha atenção de uma espécie de duração espiritual, destinado a sobreviver sem dúvida, ou pelo menos tanto quanto eu, transmissível a outros, transmutado em signo... O que queres provar com isso? Nada, senão que há talvez diferentes ordens de realidade.

Não julgues... Ao contrário, julgues; não pares, consciência in fatigável, de avaliar tuas ações, teus pensamentos e os de outros, com a ajuda de teus instrumentos ainda primitivos; utiliza o melhor que puderes a balança ao mesmo tempo muito e pouco sensível, perpetuamente falseada, equilibrada tão bem quanto mal pela contribuição de incessantes escrúpulos. Para não seres julgado o pior dos seres, julga o espírito covarde, preguiçosamente prestes a tudo, que se recusa a julgar.

Encontrar para o prazer o equivalente da notação musical, ou da linguagem dos Números. Ou então a obscenidade mais completa, os monossílabos mais simples, à condição de dirigir-se a um ouvido puro o bastante, suficientemente desprovido de medos vãos... Ou que aquilo que é indizível seja pacificamente aceito como tal.

1943.

É muito cedo para falar, escrever, talvez mesmo pensar, e durante algum tempo nossa linguagem se assemelhará ao balbúcio do ferido grave que se reeduca. Aproveitemos desse silêncio como de um aprendizado místico.

Aceitar que esse ou aquele ser que amamos esteja morto. Aceitar que seja apenas um entre milhões de mortos. Aceitar que tais seres, vivos, tenham tido suas fraquezas, suas baixezas, seus erros, que em vão tratamos de recobrir com piedosas mentiras, um pouco por respeito e pena deles, muito por pena de nós mesmos, e pela glória vã de ter amado somente a perfeição, a inteligência e a beleza. Aceitar sua independência de mortos, não acorrentá-los, pobres sombras, a nosso carro de vivos. Aceitar que tenham morrido antes de seu tempo, pois o tempo certo não existe. Aceitar esquecê-los, pois o esquecimento faz parte da ordem das coisas. Aceitar lembrá-los, pois em segredo a memória se esconde no fundo do esquecimento. Aceitar até mesmo, mas prometendo-se fazer melhor da próxima vez, no próximo encontro, tê-los amado de modo inábil e medíocre.

1943.

Todos os fogos extintos: os dos paquetes, os das ruas, os das cabeceiras dos doentes e os dos círios das igrejas. E as raras chamas que ainda ardem tremem de medo no horizonte. Nessa completa escuridão na qual nosso objetivo é morrer o menos possível, nossa tarefa será reencontrar tateando,

humildemente, a forma eterna das coisas. Olha! Um punhal que serve para matar ou cortar cordas. Olha! Um pedaço de pão, que pelo menos se pode mastigar. Olha! Um cadáver tão mais frio, pesado e tranquilo que a ideia que tínhamos dos mortos. Olha, esse algo perfumado que cede entre minhas mãos é uma rosa... E todos os significados da rosa empalidecem ante a própria realidade das rosas.

Aconteça o que acontecer, eu aprendo. Ganho a cada passo.

Envelhecer... Desligar-se de muitas coisas, arriscar-se a se ligar ainda mais desesperadamente àquilo pelo qual se rejeitou todo o resto. "Vai ser preciso deixar tudo isso... E que me custou tanto!" Coube a Sainte-Beuve dizer que se a primeira exclamação de Mazarino é a de um amador, a segunda é a de um avaro. Engana-se, pois a segunda precisamente justifica a primeira. É pelo que nos custa que se avalia, o mais exatamente possível, o inestimável objeto amado.

1944.

Como Cassandra, a História profetiza, e como de Cassandra, todos dela se afastam. Os vencedores preferem ignorar que tudo acaba em derrota, e os vencidos não gostam de ser lembrados de que há poucas vítimas inocentes.

O otimista e o pessimista, o homem que crê que tudo se arranja e o homem que crê que tudo acaba mal, passeiam discutindo no local de um campo de batalha. Os dois peroram, enrouquecem, gesticulam. Os dois retiram da paisagem as provas de apoio a suas teses. E na verdade, durante esse tempo, a erva continua a crescer sobre os túmulos, e os mortos a apodrecerem sob a erva.

1944.

Wave of the future. Basta a Anne Lindbergh comparar o hitlerismo à vaga do futuro (se é que o futuro tem vagas) para abaixar a cabeça ante o que ela crê inelutável com uma mistura de submissão e respeito, como se o que ameaçasse existir já por isso merecesse fazê-lo, como se não dependesse do homem, a cada dia, modificar as probabilidades do dia seguinte. Os que descrevem a catástrofe política iminente sob o aspecto de uma maré de setembro, e a civilização sob ela como uma praia balneária inundada, esquecem que as duas características da vaga são avançar e recuar. Qualquer engenheiro diria a esses afogados em suas próprias metáforas que nos preparamos para o perigo de inundação consertando os diques, e qualquer marinheiro das costas mais ameaçadas sabe que, mesmo durante as noites de equinócio, as ondas vão até ali, e não mais longe. Assim o quer Deus que preside as vagas.

Como a todas as imaginações nutridas e modeladas pela história, ocorreu-me frequentemente tentar situar-me em outros séculos, franquear mais ou menos a barreira do tempo. O estudo das literaturas antigas, a filologia, a arqueologia são os passaportes dessas viagens. Contudo, o deslocamento no tempo é geralmente melhor obtido com o deslocamento no espaço; determinado lugar novo para nós, mas muito antigo, retira-nos suficientemente de nosso país para nos engajar ao mesmo tempo numa dupla aventura: quem desce as escadas subterrâneas de Micenas mergulha no poço dos séculos; quem escala os contrafortes dos Fedriades atinge, por assim dizer, uma zona há muito desabitada pelo tempo.

A área das viagens se estreita na época dos comboios e das fronteiras fechadas. Aproveitemos os acasos que nos retêm momentaneamente longe do presente da Europa e sua história, em locais quase despojados de qualquer referência ao passado humano. Avancemos mais longe no expatriamento e na partida; ultrapassemos até mesmo o tempo em que o ancestral do pele-vermelha errava nas florestas quase tão furtivo e taciturno quanto um animal feroz, deixando atrás de si somente alguns utensílios de osso e pedra, e, na praia, alguns montes de conchas sugadas. Entremos numa solidão mais nova e mais completa ainda. Mundo do bisão e do mamute, antes mesmo dos pintores de nossas cavernas terem tentado, traçando suas imagens mágicas, encurralar o real com a ajuda do imaginário; mundo em que os únicos signos são o traço da garra na cortiça e do casco na neve; mundo do ruído da tempestade e do estalar da árvore que tomba; mundo do grito, do bufido ou do canto. Mundo puro de todo retorno a si

mesmo, onde a consciência está infundida no ser. No entanto esse mundo de espécies completadas é ainda muito próximo de nós, esse mundo animal está muito próximo do humano. Remonta à época em que a luz, a cor e o som se prodigalizavam pacificamente num universo que ainda não havia inventado a orelha e os olhos. Detém tua contemplação sobretudo nos grandes objetos sempre iguais a si mesmos: o mar semelhante ao que foi antes da primeira piroga, da primeira barca; a areia, cálculo infinito que data de antes dos números; e essa nuvem mais antiga que os perfis da terra; e essa prega silenciosa da neve sobre a neve existente antes que a floresta, a besta ou o homem tenham existido, e que continuará sem mudança quando toda vida estiver dissipada ou morta... Que essa viagem no tempo desemboque na margem extrema do eterno.

1945.

A bomba atômica não nos traz nada de novo, pois nada é menos novo que a morte. É atroz que forças cósmicas, apenas dominadas, sejam imediatamente utilizadas para o assassinio, mas o primeiro homem que pensou em rolar um rochedo para esmagar o inimigo serviu-se da gravitação para matar alguém.

Sacode (se quiseres) a poeira das sandálias sobre a humanidade, mas pensa também que dela recebes alguns bens indispensáveis. Justamente desgostoso dos cobradores de impostos sem coração, de amigos sem fé e de músicos sem ouvido, Rousseau busca em Montmorency a ilusão da floresta virgem. Esquece que o cesto de provisões passado pelo braço de Thérèse, esse traje armênio tão confortável para sua doença da bexiga, e mesmo esse devaneio que nem os bandidos nem as feras vêm perturbar, são também dívidas para com o humano. Nas florestas americanas em que se pode andar, por dias a fio, sem encontrar vivalama, basta um atalho traçado por um lenhador para nos vincular de novo a toda a história.

Um amigo me escreve: "A partir do dia em que nos damos conta seriamente de que é preciso aceitar morrer, tudo se torna mais fácil. Quando não dormimos há várias noites, descansamos melhor, pois estamos aturdidos e plácidos." Quase todos nós conhecemos esse estado pelo menos uma vez, fazemos constatações do mesmo tipo. A partir desse momento, tudo é lucro.*

**Jogo de palavras intraduzível em toda a extensão: "A partir de ce moment, on joue sur le velours. Du velours noir." (N. da T.)*

O que te ajuda a viver, nos momentos de perturbação ou de horror? A necessidade do pão a ganhar ou a amassar, o sono, o amor, a roupa branca limpa que se veste, um velho livro relido, o sorriso da negra ou do alfaiate polonês da esquina, o odor das avelãs maduras e a lembrança do Partenon. Tudo que era bom nas horas de delícias continua especial nas horas de aflição. Os que mudam de opinião na infelicidade, como os que se convertem no momento de morrer, confessam através disso que viveram mal.

Dormir ou sonhar, dizeis, e por sonhar, meu príncipe, entendeis sem dúvida mais ou menos o equivalente a viver. Mas se é dormir, é justo que repouseis após tantas insônias no terraço de Elsinor. Em caso de sonhar, por que temer os sonhos, vós que temeis tão pouco os fantasmas? Não nos queixemos de que não haja exemplo para nossos males: do alto das pirâmides, quarenta séculos nos ririam na cara. Não afirmemos também que são insuportáveis: se o fossem, não estaríamos mais vivos. E os próprios mortos se calam, ou se explicam unicamente a Deus. Esses trechos provêm de um caderninho de notas mantido entre 1942 e 1948, durante um período de seis anos, portanto. Só foram datadas as passagens referindo-se visivelmente a acontecimentos externos.

M.Y.

O homem que amava as pedras

Conheci Caillois pouco pessoalmente, se podemos considerar conhecer alguém o fato de lhe ter apertado a mão e partilhado, algumas vezes, de suas refeições. Mas fiz melhor do que isso: li seus livros. Contudo, de início, faço questão de pagar uma dívida muito velha de reconhecimento para com esse homem. Por volta de 1943, quando estávamos ambos voluntariamente exilados, ele sob o Cruzeiro do Sul, eu numa ilha frequentemente iluminada pela aurora boreal, Caillois consentiu em aceitar um longo ensaio meu para a revista *Les Lettres françaises*, dirigida por ele em Buenos Aires, com o apoio dessa admirável protetora das letras, Victoria Ocampo. Nessa época em que a voz da França raramente chegava até nós, esses cadernos finos nos traziam uma prova tranquilizadora da cultura francesa, vinda, certamente, de um outro ponto do mundo, mas provando melhor com isso seu dom de universalidade. Pouco importa o que eram as poucas páginas informes que mais tarde serviram-me de esboço para certas partes de outros livros. Confesso mesmo, relendo-as em velhos números de *Lettres françaises*, espantarme que um espírito dotado de tão perfeito rigor as tenha aceito. Sem dúvida adivinhara ele, no ensaio um tanto prematuro consagrado à influência da tragédia grega sobre as literaturas modernas, um pouco do respeito experimentado por ele por tudo que toca à transmissão dos mitos, a suas modificações nas mãos das sucessivas gerações, e às grandes verdades sobre a natureza humana recobertas de poesia pelos poetas. De qualquer forma, numa época em que não estávamos muito certos da sobrevivência da cultura (e o estamos hoje em dia?) nem aliás de nosso próprio futuro, um tal acolhimento era, para um jovem escritor ainda exilado nos Estados Unidos, uma graça concedida e um serviço prestado.

Agora, observemos um grande espírito formar-se, exercer-se, por vezes desdizer-se ou se contradizer, transformar-se em si mesmo e finalmente em mais do que si mesmo.

Certamente não esboço aqui uma biografia; entretanto, tomemos um ponto de partida no que o próprio Caillois teria reconhecido como uma série infinita. Uma criança nascida perto de Reims, pouco antes de 1914, e que teve o privilégio, mais tarde raro, de uma infância rural; criança um tanto atrasada em suas primeiras escolas pela guerra e pelo pós-guerra imediato, e que durante muito tempo brincou nas ruínas, assim como, há não muito tempo, as crianças que vi brincando nas ruínas de Gdansk, antes Dantzig. Se insisto nessa criança é porque nada, salvo uma coisa ainda imperceptível, o dom, e os futuros acasos que permitirão o desenvolvimento desse dom, o diferencia ainda dos outros meninos da Champagne brincando entre as ruínas de uma guerra percebida por eles e Caillois como de muito longe, isto é, do fundo da infância. Nada também anunciava o amante de pedras nesse rebento de uma terra gredosa.

No Liceu de Reims, tal dom se manifesta inicialmente, como o faz com frequência nessa idade, pela curiosidade, a audácia e a revolta de um espírito que, como observou mais tarde, não gosta de não compreender, portanto bem decidido a levar o mais longe que puder sua procura, mesmo perigosa, e a rejeitar o mais violentamente possível o que parece constituir-se obstáculo a tal procura. Ainda estudante, participa do Grande Jogo. Mesmo em nossa época, onde tudo parece público, iluminado pelas luzes da publicidade ou gritado pelos amplificadores da mídia, as verdadeiras influências continuam frequentemente silenciosas e minoritárias, emanando de um pequeno grupo de pessoas ainda desconhecidas, e às vezes, como no caso presente, muito jovens. Caillois reencontra no Liceu três ou quatro camaradas dos quais um é René Daumal, e o pequeno grupo se organiza numa espécie de

sociedade secreta do conhecimento. Non cogitai qui non experitur, dizia a sabedoria alquímica, e mais fortemente ainda, numa inimitável expressão grega que traduzo o melhor que posso: Não compreender, mas experimentar. As experiências de Daumal são célebres, especialmente aquela, inesquecível, de abordagens provocadas da morte, narrada por ele próprio. Ignoramos quase tudo sobre as experiências de Caillois na época do Grande Jogo. Só uma, banal mas essencial, pois deu-se ao trabalho de contá-la, fora feita desde a infância: é a do Illinx, da vertigem, que tomará mais tarde seu lugar na teoria do jogo. O que mais sobrenada esse período formativo ainda é uma lista de livros sublimes, bons, medíocres ou mesmo ruins, lidos apressadamente, parece, e que se tivessem sido objeto de uma meditação mais longa, já então teriam conduzido Caillois a uma estrada que afinal foi a sua, e da qual constituem os primeiros marcos.

No entanto esse jovem Caillois, todo inteligência, já semelhante sem saber ao quartzo de arestas agudas que amaria mais tarde, jamais pôde suportar o fluxo e as rebarbas da emoção humana no seio do conhecimento esotérico, ou ao menos de sua procura, assim como as lamas que eram as pedras antes de sua esplêndida concreção.

O rapaz intransigente passa adiante, às vezes espezinhando noções que se tornarão suas mais tarde, rejeitando, por exemplo, o sistema para celsiano de assinaturas que revela nas aparências exteriores a unidade escondida da matéria e ao qual, por um viés bem pessoal, irá se juntar a seguir; ou ainda censurando a Leonardo as ligações quase obsessivas entre as nuvens e as cabeleiras das mulheres, suas transformações de manchas de líquens em visões oníricas, enquanto uma parte de sua vida mais tarde se passará correndo atrás dessas recorrências dissimuladas, dessas caminhadas transversais da natureza. Mas, sem dúvida, é bom não descobrir cedo demais o que um dia será para nós o centro das coisas. E embora rapidamente deixando de se solidarizar com o Grande Jogo, Caillois, assim como Daumal, jamais deixará de escalar até o final seu Monte Análogo.

O surrealismo, sua segunda experiência, também será atravessado rapidamente, e a aliança com George Bataille, espírito agudo e vivo, mas em tantos pontos diferente do seu, durará menos ainda. O surrealismo, porém, o marcará profundamente. No turbilhão poético do último, Caillois é atraído pela revolta contra as práticas literárias esclerosadas ligadas a uma imagem convencional do mundo; pela sensação, em matéria poética e prosódica, de voltar ao estado ardente da lava; pela aproximação explosiva de imagens insólitas, breves conflagrações talvez mais verbais que mentais, à luz das quais Caillois já pode perceber certas "diagonais" bem escondidas. O rigor obstinado que sempre o distinguiu, porém, o faz sentir rapidamente a diferença entre o fantástico de ordem literária, sempre tão próximo do factício e do fabricado, e o estranho ou o inexplicado verdadeiros.

Esse homem de letras, no sentido mais forte do termo, percebeu rapidamente que um sistema poético dissociando-se radicalmente da tradição com a ajuda de imagens estilhaçantes e frases estilhaçadas abria brechas em certos valores intelectuais fundamentalmente importantes para ele. Sabe que o segredo em matéria de poesia só tem valor se é guardado por razões profundas, quase involuntárias, e não quando é um processo para surpreender o leitor; e que a revolta contra a evidência acompanha-se com frequência de uma revolta contra a razão. Nesse ponto da carreira, quase assume a legenda colocada por Goya sob um de seus desenhos: O sono da Razão produz monstros.

A passagem de uma evidência externa para uma evidência mais interna, a qual buscará por toda a vida, não se situava ali, ou só era representado ali por uma falsa porta. "Na verdade, é apenas um sobrelance, um concurso de definições delirantes e ornamentadas, cujo mérito era o brilho e do qual não se esperava outra coisa senão um deslumbramento passageiro." Esse escritor rapidamente desprezado das modas não ignora que o que ainda parece uma revolta aos olhos de contemporâneos mais ingênuos é na realidade uma rotina; e que com três quartos de séculos de distância, os discípulos dos grandes inovadores são epígonos. "Para Voltaire, a tragédia raciniana é um modelo; para Racine, uma aventura." A noção de que toda poesia é um rito, e que este se caracteriza por práticas cuidadosamente transmitidas

e estritamente observadas, impôs-se desde cedo a ele, ainda que, em seus poemas, permanecesse fiel até o final ao verso livre. "A evocação de um som", precisa ele ao falar da rima, "age como um sinal que baliza uma duração. A primeira linha é uma espera que a segunda vai completar... O verso livre é apenas uma pura ilusão de óptica e uma mentira tipográfica. Por definição, o verso livre é a linguagem franqueada de toda regularidade rítmica, logo prosa."

O homem que codificará os diversos aspectos do jogo já sente que a poesia é um deles (talvez o mais grave de todos), é que o jogo se submete necessariamente a regras severas. O emprego anárquico de imagens esvaziadas de todo conteúdo intelectual ou mesmo emotivo não o inquieta menos que o arrombamento das formas. "E eis que a poesia se distingue da prosa por uma dupla degradação. Após a rima, ela perde a razão. Um filósofo de Königsberg já falara de uma pomba que, irritada pela resistência do ar, imaginou voar melhor no vazio." O mesmo rigor de um espírito capaz, não de pensar contra a corrente, o que é relativamente fácil, mas de encontrar as correntes que conduzem ao mar livre, o faz distinguir entre a sinceridade e a verdade, distinção que um grande número de literatos de nossos dias não soube levar em conta. Ela inspira a Caillois as refutações do que se poderia chamar ciências dogmáticas, paradoxal aliança de palavras, confesso, mas que define, infelizmente, toda a ciência passando da pesquisa desinteressada do verdadeiro à obtusa asserção do dogma. O marxismo e o freudismo foram objetos de seus justos ataques porque o próprio triunfo daqueles contribuiu para petrificá-los.

Ele se insurge contra a casuística de ambos, casuística análoga à de todos os teólogos de religiões intransigentes, e que vira em proveito delas os próprios fatos que as abalam e os argumentos que as refutam. É sobretudo na explicação do mito que Roger Caillois só poderia esbarrar em certo freudismo integral: "A necessidade de transpor para a análise dos mitos um princípio de explicação que já é abusivo estender para toda psicologia, o emprego mecânico e cego de um simbolismo imbecil, a ignorância total das dificuldades próprias à mitologia, a insuficiência da documentação facilitando todas as displicências... desembocaram em resultados aos quais só se pode desejar um silêncio eterno." Entretanto, esse ataque está longe de ser uma condenação total: "Não é preciso retirar argumento contra a doutrina das fraquezas de seus fiéis. Permanece o fato de que a psicanálise colocou o problema em toda a sua amplitude, e que, definindo os processos de transferência, concentração e determinação, lançou as bases de uma política válida para a imaginação efetiva; e mais: pelas noções de complexo, ela levantou uma realidade psicológica profunda que, no caso especial dos Mitos, poderia vir a representar um papel fundamental." Suas objeções ao marxismo dirigem-se, da mesma forma, mais à sua presente posição de dogma monolítico do que a uma doutrina que, inevitavelmente, situou-se num momento da sociologia e da história, e cujos resultados são incomensuráveis. "Cada sistema é verdadeiro pelo que propõe, e falso pelo que exclui." Em outros termos, toda verdade é parcelar, e deve ser cuidadosamente extraída da ganga de noções confusas ou da crosta de rotinas que ainda ou já a recobrem.

Em todo esse período de sua vida, seja argumentando ou classificando, Caillois se aplica à grande obra que Confúcio teria chamado de "corrigir as denominações".

Dessa genialidade para ordenar os dados sai o mais belo livro de seu período de puro humanismo, *Les jeux et les hommes*. Obra toda de ordem e clareza elucidando um tema que até então produzira apenas um único trabalho de primeiro plano, o de Huizinga, do qual George Dumézil, bom juiz, disse jamais ter podido encontrar-lhe falhas.

Como um templo de quatro colunatas, Caillois nos apresenta o edifício do jogo em suas quatro faces, às quais dá nomes. O Agon, competitivo em todos os aspectos, quer se trate de exercícios atléticos da antiga Grécia ou do jogador de futebol, ambos gastando o máximo de forças físicas, ou pelo contrário, do jogador de xadrez imóvel ante as casas pretas e brancas dos tabuleiros: na verdade, diz respeito a todos os jogos decididos pelo vigor, agilidade, resistência ou inteligência dos concorrentes, ou uma combinação dessas qualidades, mesmo quando o homem joga só e busca bater seu próprio recorde. A

Álea: roleta, loteria, dados, máquinas eletrônicas caça-níqueis, enfim, jogos de azar sob todas as formas, no decorrer dos quais o homem se abandona com passividade quase religiosa a forças não regidas por ele, e cujo resultado depende dele apenas se violar as regras, isto é, se trapacear. A Mimicry, onde Caillois enfileira ao mesmo tempo o carnaval, o teatro, a máscara e o travesti, todos os ruidosos, factícios ou bizarros, mas sempre profundos divertimentos graças aos quais, passivo ou ativo, ator ou espectador, o homem deixa de ser ele próprio para tornar-se outro, ou aceita que outro se torne ele: bêbado da terça-feira gorda, homem-pantera na savana africana, criança disfarçada de pele-vermelha ou jovem ator elizabetano travestido de mulher. Em todos os casos, trata-se de liberar, graças ao simples jogo das aparências que exercemos ou em que nos deixamos prender, uma parte nossa escondida ou submetida a trote por nós mesmos. Finalmente, quarta forma do jogo, a Illinx, a vertigem, como a dos voadores mexicanos lançando-se de um mastro, operando uma descida em espiral amarrados numa corda, do paraquedista mergulhando em pleno céu, do alpinista desafiando a vertigem, mas perpetuamente ameaçado ou tentado, do basbaque gritando de medo com alegria nas montanhas-russas ou sobre as rodas de uma festa de feira, ou simplesmente a vertigem da criança que olha, hipnotizada, seu pião que gira.

Todas as atividades lúdicas possíveis encontram, assim, lugar na bela estrutura lógica e geométrica dessa obra. Algo me sugere, porém, que esse livro axial é ao mesmo tempo uma plataforma giratória: Caillois inscreve nela essas diagonais que reforçaria em todos os sentidos mais tarde. Por mais que o Agon seja por definição uma luta decidida pela inteligência ou a força, a Álea mistura-se a ele por mil imponderáveis que escapam às previsões humanas. Tanto o Agon quanto a Álea cortejam a vertigem, seja a do esportista arrebatado pela ação e ultrapassando suas forças, ou do jogador sentindo chegar a ruína que irá além da duração do jogo. O matador tem algo do bailarino e do ator de um drama sagrado, que se transforma às vezes para o homem, e sempre para o animal, numa tragédia verdadeira; toda competição esportiva tem seus aspectos de parada: o atleta que se sente o representante de um grupo ou de uma pátria passa do estado de indivíduo ao de estandarte humano. O jogador de xadrez, aparentemente ocupado com seus problemas abstratos, opera em si a metamorfose que consiste em ser, durante um tempo, o próprio adversário, a fim de prever melhor os golpes que terá de aparar e os dilemas que lhe será preciso resolver; o peitilho da camisa do esgrimista, a malha de aço do jogador de kendo, o traje acolchoado do jogador de futebol americano, por mais funcionais que sejam, entram na categoria do uniforme; o jogador de pôquer, tanto quanto o feiticeiro com a vassoura, usa uma máscara para intimidar o adversário. Melhor ainda: o homem que escrevem *Bellone* ou *la Pente de la guerre* sabe quanto o jogo se confunde com o combate; o autor de *Méduse et Cie.* sabe que o gosto da embriaguez ou o do disfarce nos é comum com as outras espécies animais. O sociólogo que escreve *L'homme et le sacré* não ignora que todo jogo comporta um rito. A diferença entre o jogo e as atividades úteis da existência, tão importante no início, parece às vezes cair por si mesma. Em *Cases d'un échiquier*, o jogo de xadrez e o humilde jogo do ganso tornam-se o símbolo de algo que engloba e ultrapassa toda vida: "... Como o próprio tabuleiro de xadrez, a partida pode não ter começo nem fim... É claro que um ser cuja existência é breve só pode intervir num tempo irrisório em relação ao necessitado pelo enfrentamento de um número muito grande de peças sobre uma extensão quadriculada imensa. Cada jogador herda uma situação determinada, conduz bem ou faz fracassar combinações sobre as quais não tem tempo de informar seu sucessor, que mais frequentemente não leva em consideração seus direcionamentos."

"No jogo de ganso infinito onde não faltam o poço, a prisão, ou as etapas fecundas, não existe o jogador nem mesmo o dado, e sim uma marca passeada de casa em casa entre outros emblemas reiterados. Deslumbrado ou iluminado, ele tenta entender, às vezes estender, as regras do jogo no qual não pediu para participar e ao qual não lhe é permitido abandonar." Se Caillois não estivesse em guarda contra toda metafísica, veríamos nessa passagem e em muitas outras uma imagem da vida, não absurda no sentido que o existencialismo dá a esse termo, mas como é encarada por certos filósofos hindus, como um

jogo que nos manipula com motivos e fins desconhecidos, ou antes sem motivos e objetivos, uma *Ma divina*. Pouco a pouco a lógica classificatória conduziu a uma visão que faz explodir qualquer definição.

Ao contrário de *Les jeux et les hommes*, do qual Caillois só parece ter tirado consequências profundas a seguir, *L'incertitude* que vient des rêves situa-se, de início, num domínio em que a lucidez tangencia a vertigem. Inicialmente, talvez seja permitido a alguém que debruçou-se a vida toda no mundo fugaz dos sonhos observar que a obra mencionada não é, falando-se propriamente, um livro sobre o sonho. Caillois se serve do onírico para recolocar a eterna pergunta: como distinguimos a vida diurna, supostamente real, e a inane vida noturna dos sonhos? Descartes fizera-se tal pergunta, podendo-a responder apenas através de um ato de fé em Deus que não pode desejar induzir-nos ao erro. Privado desse recurso, Caillois prossegue sozinho a investigação esboçada por um grande espírito cujo nome tranquiliza o leitor — sobretudo o leitor que não o leu -, pois uma lenda de tipo escolar faz de Descartes a própria encarnação de uma lógica e uma razão supostamente francesas; no entanto, esse homem de gênio soube também o que era a vertigem do desconhecimento e, também ele, usou uma máscara. De fato, todos sentimos, ou acreditamos sentir, que a vida diurna tem uma continuidade, uma lógica de causas e efeitos que o sonho não tem. Por outro lado, a certeza, errônea ou não, de sermos vários a vivê-la, reassegura-nos contra a angústia de que poderia também tratar-se apenas de um sonho. Tais argumentos, porém, não se sustentam para um espírito saído da rotina. Caillois concede que, num sentido, o sonho é mais real que a vida, porque "sede de forças escondidas". Da mesma forma que às vezes *Cases d'un échiquier* parece postular que somos JOGADOS, *L'incertitude* que vient des rêves parece conduzir aqui e ali à hipótese de que existe algo de imenso pelo qual nós somos SONHADOS.

Como vimos, Caillois considerou por muito tempo a lógica como a arma absoluta da razão humana. É a posição tradicional do humanista. É também, e o esquecemos com frequência, a de Pascal, concedendo a seu caniço pensante o privilégio de julgar o universo que o esmaga no próprio momento em que é esmagado. O Homem juiz e árbitro, construtor e coordenador, para não dizer ordenador. Essa posição humanista será pouco a pouco suplantada, ou antes ampliada, em Caillois, pelo que tentei definir a propósito de outro grande escritor moderno, Thomas Mann, como "o humanismo que passa pelo abismo". Numa obra de sua jovem maturidade, tomando partido contra uma literatura que, por gosto de espantar, associava-se à desordem e ao informe, Caillois observava: "Quando Rimbaud escreve: 'Eu fixava meus delírios', fixar é que define a tarefa do poeta." Permanecerá fiel a essa fórmula até o final, e cada vez mais à medida que os objetos que vão fixar, não seus delírios mas suas supremas meditações, serão os mais concretos, densos e imóveis que a paisagem terrestre nos oferece, e nos quais concentrará a visão como os mais banais videntes numa bola de cristal: as pedras. Mas dali em diante a inteligência torna-se "essa parte imantada de si mesma que apalpa como cega". Trata-se de retirá-la de sua própria rotina, de ensiná-la, recorrendo a faculdades que, comumente, estão adormecidas nela, não empregadas, e em ver e sentir outra coisa além de nossos habituais dados humanos.

Patagonie, curta obra-prima, parece-me a linha que divide as águas. Os anos da Segunda Guerra Mundial e os que a precederam ou seguiram imediatamente operaram em alguns de nós uma espécie de reconversão. Durante a turva véspera da guerra, na presença de forças do mal cada vez mais desencadeadas, parecia a um espírito como o de Caillois que a defesa da razão e do rigor se impunham. Poder-se-ia dizer que ele faz até uma petição de princípios em benefício da inteligência e da energia humanas, daquilo que constrói em vez do que destrói, sem reexaminar, contrariamente a seu próprio método, se os elementos do irracional e da desordem não têm, eles também, suas razões para existir e suas virtudes, coisas que vislumbrará mais tarde, não sem um frêmito. Mas o exílio, sobretudo num país novo situado a uma distância imensa, e ainda mais o exílio fora das ideias recebidas, tem estranhos poderes. Pela primeira vez, *Patagonie* evocava sob a dureza nítida e pura de um céu austral, esses grandes países mudos, que nada devem ainda ao esforço do homem, e que também não foram sujeitos por ele; paisagens fósseis de um mundo que, parece, acumulou sobre si milhares de anos sem VIVER no

sentido que o homem dá a VIVER, reserva anacrônica de espaços imensamente abertos. Contudo, as páginas consagradas ao Saint-Exupéry de Courrier Sud recolocavam fortemente o acento na coragem humana. Num curto ensaio composto muitos anos mais tarde, após uma segunda visita à Patagônia, encontra-se o mesmo ato de confiança no valor humano ou, pelo menos, a esperança de que "o homem saberá pôr em ordem, no momento desejado, a confusão criada por si mesmo".

No entanto, e o próprio Caillois confessa, "uma fenda se abriu e crescia secretamente nele". Sem comparar-me de modo nenhum a esse grande espírito, conheci na mesma época uma cisão parecida. Foi nos anos em que, buscando no passado um modelo inimitável, imaginei ainda possível a existência de um homem capaz de "estabilizar a terra", portanto de uma inteligência humana levada a seu mais alto ponto de lucidez e eficácia. Esse, no entanto, foi também o momento em que comecei a frequentar, com uma paixão que só fez crescer, o mundo não-humano ou pré-humano dos animais dos bosques e das águas, do mar não poluído e das florestas ainda não derrubadas ou desfolhadas por nós. Em outras palavras, que dei ao próprio imperador Adriano, meu consolo começava a passar "do nadador à onda". Tal evolução ajuda-me a situar o momento que, em Caillois, a grande vaga cósmica fez tudo rodar, ou melhor, soergueu tudo. "Pouco a pouco", diz ele, "deixei de considerar o homem como exterior à natureza e como sua finalidade." E continua: "Minha primeira atitude testemunhava uma adesão cega e ciumenta à aventura humana."

"Pergunto-me se não há casos em que a lucidez é comprada caro demais; na verdade, a ideia continua a me parecer quase sacrílega. Mas hoje em dia penso que é preciso aprender a compor a lucidez com outra coisa que esta necessariamente não comporta, e que até mesmo a contraria. Tenho consciência dessa nova exigência como de uma apostasia incipiente da qual ainda ignoro se é resignação ou conquista." Era conquista. Longe de depreciar o humano, como disse, reencontrava-o ao longo de uma escada que vai das moléculas aos astros. Já que ele dizia constatar, em todo o universo, a presença de uma sensibilidade e de uma quase-consciência análogas às nossas, falou-se em antropomorfismo. O próprio Caillois argumentou apaixonadamente que, pelo contrário, exaltava um antropomorfismo às avessas, no qual o homem, longe de emprestar, às vezes com condescendência, suas próprias emoções ao resto dos seres vivos, participa com humildade, talvez também com orgulho, em tudo que está incluído ou infundido nos três reinos. Em suma, ocorreu nesse grande espírito o equivalente à revolução copérnica: o homem não estava mais no centro do universo, com a diferença que tal centro se encontra em toda parte; ele participava, como o resto das coisas, da engrenagem das rodas que giram. Cedo ainda, tendo entrado nos "laboratórios proibidos", Caillois aplicara-se ao estudo das diagonais que vinculam as espécies entre elas, das recorrências que servem, por assim dizer, de matriz às formas. Seus estudos sobre o polvo e o louva-a-deus lhe haviam demonstrado a relação entre o ser situado no mais profundo do abismo animal e os fantasmas ou desejos do abismo humano. Em Méduse et Cie., outra obra-prima, o autor meditara sobre a imaginação do inseto em suas transformações sumptuárias ou terríficas, máscaras de parada ou de combate, ornamentos nupciais ou panóplia de hipnose, que não têm fins utilitários mas testemunhariam uma necessidade quase consciente de mudança e elaboração. Uma das hipóteses de trabalho da ciência moderna, a saber, que a natureza age sempre com a maior economia de meios possível, e com os objetivos mais práticos, acaba por lhe parecer inaceitável. "A natureza não é avara." Torna-se mais sensível a seu aspecto de festa pródiga e de transbordamento supérfluo, ao elemento de jogo fantástico e de estética inconsciente ou não, inerente a cada parcela de matéria, da qual a estética do homem seria apenas uma manifestação entre outras, frequentemente falseada pela consciência demasiado grande que temos dela.

Na época em que só o humano o interessava, Caillois já tomara posição, com um vigor pouco comum, contra os que põem nas nuvens certos êxitos estéticos aprovados por todos, e negligenciam ou denigrem outras produções mais grosseiras. Diz ele, e seu argumento me parece muito exagerado, que a melhor música, a melhor literatura ou a melhor pintura lhe pareceriam factícias e destituídas de interesse,

se um traço secreto não ligasse Mozart a uma banal ária de aldeia, Guerra e Paz ao pior romance-folhetim, e Velásquez ao calendário de cozinha. Trata-se sempre, em graus diversos de talento, astúcia ou gênio, de exteriorizar o fundo humano. Dali por diante essa mesma argumentação é aplicada por Caillois ao Todo. Os matizes das asas das borboletas não lhe parecem diferenciar-se de manchas lançadas sobre a tela por um pintor não figurativo; os cortes feitos nos blocos pelos marmoristas do Renascimento evocam irresistivelmente paisagens traçadas pela mão humana; mais ainda, a fotografia em cores lhe prova que a natureza compõe como um pintor. Visão audaciosa, certamente; no entanto, qualquer um que tenha sonhado ante a delicada tecedura de musgos e espumas vegetais na superfície dos charcos, ou admirado as requintadas variações tonais das folhas mortas justapostas à terra pelo vento, não ignora que esses arranjos naturais igualam ou ultrapassam em perfeição nossas combinações humanas. Da mesma forma, a assimetria e a simetria determinam nas duas não apenas todas as formas modeladas pelo homem, mas também a torção dos troncos de árvores e as estrias das pedras. Além do próprio domínio estético, impulsos de energia trabalham toda matéria no mesmo sentido: "Uma espécie de reflexo", diz-nos ele, "leva os estudiosos a considerar sacrilégio a comparação entre às cicatrizações dos tecidos vivos e as dos minerais. É verdade que um trabalho intenso restabelece a regularidade tanto no mineral como no homem. Como todo mundo, sei o abismo que separa a matéria inerte e a matéria viva, mas imagino também que uma e outra poderiam apresentar propriedades comuns. Não ignoro também que uma nebulosa compreendendo milhões de mundos e a concha secretada por algum molusco marinho desafiam qualquer tentativa de comparação. Entretanto, vejo-as ambas submetidas à mesma lei do desenvolvimento espiral." É também a lei que preside à torção das colunetas bizantinas e aos espirais de bronze barrocos do baldaquim de São Pedro. O argumento afasta de uma vez por todas o sórdido ponto de vista que faz da arte um luxo inútil. A aventura estética do homem, vista de tais perspectivas, aparece não diminuída, mas sacralizada.

Entretanto, devemos admitir que não apenas em suas últimas obras como talvez até em suas produções mais antigas, manifesta-se em Caillois uma espécie de indiferença pelo humano. Sua adesão à aventura do homem fora no início, certamente, tão total quanto possível: ele próprio o repetiu com frequência; no entanto, é verdade que raramente se encontra, pelo menos em sua obra publicada, a manifestação de curiosidade ou amor em relação aos indivíduos ou seres. Essa falta de interesse, aparente ou real, explica também, talvez, seu desdém pelo romance, espelho das emoções humanas ao qual prefere a poesia, que, em seus melhores momentos, despersonaliza. Essa indiferença parece estender-se nele ao reino animal, menos ao inseto, anatomicamente e fisiologicamente muito afastado de nossa espécie, ou a criaturas tradicionalmente consideradas receptáculos de pavor e pesadelo, como o polvo. Dir-se-ia que o animal de sangue quente, nosso irmão, não preocupou muito Caillois; o peixe também não, parente já mais afastado, em quem percebemos contudo, arrancado a seus abismos, um agonizante semelhante ao agonizante humano. A própria árvore o emociona pouco, apesar dos dragoeiros quase fósseis que foi ver, assim como eu, no jardim botânico de Orotava; aprecia-a especialmente, fragmento incorruptível, quando transformada por milhões de séculos durante os quais tudo que foi suco, seiva e delicada fibra vegetal transmutou-se ou escorreu em âmbar, ágata ou opala, dotados de uma resistência mineral quase eterna.

Contudo, apenas nossa visão rotineira sobre o que é ou não humano nos impede de constatar que Caillois, de fato, continua a se interessar pelo ser humano. Sua atividade, a nós que com frequência entediamos o médico com toscas descrições de sintomas e desajeitadas explicações psicossomáticas, que aliás têm seu preço, nos lembra a do grande especialista consultando radiografias e resultados de análises químicas enquanto se esforça para que compreendamos que os males que nos devoram, a morte que nos ameaça e a vida que nos anima situam-se além de seus próprios sinais fisiológicos, regidos por combinações químicas ocorrendo a mil léguas de nossa consciência e até de nossos sentidos. Caillois

reencontra tais combinações, separações e perdas, mais imemoriais que as nossas, na história agitada das pedras.

Ei-lo chegado aqui, e o confessa com timidez, a uma "mística da matéria". Creio sentir nessa timidez o efeito de dois estados de espírito presentes com frequência no intelectual de tipo puramente racionalista, talvez principalmente na França: um, o temor quase supersticioso da palavra místico, como se esta significasse mais que um adepto de doutrinas quase secretas ou investigador de coisas escondidas. (No entanto, todos sabemos que qualquer pensamento profundo continua em parte secreto, por falta de palavras para exprimi-lo, e que todas as coisas permanecem parcialmente escondidas de nós.) O outro estado consiste num certo desdém da palavra matéria, sendo esta frequentemente considerada como a substância em estado bruto, colocada nos antípodas da palavra alma, não apenas, como se crê, pelo pensamento cristão, como também pelos próprios Platão ou Aristóteles. Eu teria gostado de lembrá-lo (mas certamente ele não o esquecia) que os pré-socráticos o precediam nesse caminho, ou ainda que, do outro lado do planeta, Chang Tsé o teria louvado por ter passado "da inteligência que discrimina" (e nenhuma discriminava melhor que a dele) para "a inteligência que engloba". David de Dinant, queimado nos Halles no século XII, é louvado por Giordano Bruno, outro morto pelo fogo, "por ter elevado a matéria à dignidade de uma coisa divina". O Corpus Hermeticum aconselha que se ouça a "grande voz das coisas".

No entanto, é principalmente quando nos aproximamos do que seria para Caillois o supremo objeto de amor e estudo, isto é, as pedras, que longínquas harmonias respondem a seus comoventes últimos livros. Curiosamente, o simbolismo alquímico comparou a pedra ao corpo humano que, por mais instável que seja (como aliás é a própria pedra, vista através de durações infinitamente mais longas), constitui porém "um fixo" comparado aos elementos psíquicos ainda mais fluidos e instáveis.

Assim, não é de espantar que o alquimista tenha escolhido, de preferência ao ouro, que é apenas matéria transmutada, a Pedra Filosofal como o próprio símbolo da transmutação. Escutemos, porém, outras grandes vozes. Pensemos de início, e talvez principalmente, na admoestação do Jesus dos Evangelhos Apócrifos: "Corta o tronco e eu estou no alburno; ergue a pedra e eu estou lá." Mais explicitamente ainda, pensemos num dos maiores místicos da Cristandade medieval, Maître Eckhart: "A pedra é Deus, mas não sabe que o é, e o fato de não sabê-lo é que a determina enquanto pedra." Lembremo-nos de Piranesi, que às vezes, bem mais que ao monumento antigo que esculpia, parece apreciar o próprio bloco original, a pedra deslocada pelo tempo, devorada pela vegetação, para sempre ignorante dos grandes pequenos acontecimentos humanos que a marcaram ou se sucederam em torno dela. Voltemo-nos para Goethe, tão aplicado ao estudo das pedras que uma variedade de gemas leva o seu nome, a goethita (e desejando para Caillois uma honra semelhante, imaginamos uma nomenclatura onde figuraria a cailloise) para Goethe envelhecendo que, segundo consta, gostava de dizer: "Deixem o velho brincar com as pedras." Pensemos, a propósito do autor de *Le mythe et l'homme* e de *L'homme et le sacré*, no antigo Mitra, deus nascido do rochedo.

Pelo que me assegura uma das melhores amigas de Dag Hammarkjöld, este estadista que foi não apenas admirador de Saint-John Perse, poeta também caro a Caillois, mas também um dos mais pungentes místicos de nosso tempo, tendo feito instalar no edifício nova-iorquino das Nações Unidas um oratório contendo somente uma pujante massa de mineral de ferro ainda em estado geológico, jazigo e veia no seio da rocha original. Dag Hammarkjöld, homem importunado pelos conflitos efêmeros e recorrentes, factícios e mortais, da era do aço e da arma atômica, recompunha em si, desse modo, um pouco de silêncio e serenidade ante o bloco imemorial, mais antigo do que os usos que se tem feito dele, e ainda inocente.

Sem comparar de modo nenhum esses dois homens dos quais um dialogou até o fim com Deus, enquanto o outro concentrava-se na imanência escondida no fundo das coisas, o leitor de Pierres réfléchies, de Récurrentes dérobées e sobretudo de Fleuve Alphée não pode duvidar que Roger Caillois,

como tantos entre nós, não tenha sentido um imenso cansaço na presença da agitação humana em nossa época e dos transtornos quase planetários provocados por ela. O caso do homem é anormal, "logo precário". O futuro é sombrio.

"A força do saber e do talento, o homem conseguiu retirar a energia do núcleo das partículas fundamentais onde jazem as reservas profundas: não é inverossímil que uma reação em cadeia, mal controlada, ou não considerada imprudente, libere uma quantidade excessiva dessa energia que volatilize toda matéria. Os caminhos cruzados do Acaso e da Necessidade presidiram seu prodigioso destino; indicam igualmente que o milagre pode ocorrer também em sentido contrário, e restituirá a vida à inércia impassível, imortal, da qual uma felicidade estatística a fez surgir." Na presença dessa humanidade sentida mais que nunca como precária, na própria presença desse mundo animal e vegetal cuja perda aceleramos, parece que a emoção e a devoção de Caillois se recusam a funcionar; ele busca uma substância mais durável, um objeto mais puro. Encontra-o no povo das pedras: "o espelho obscuro da obsidiana", vitrificada por milhares de séculos, a temperaturas que não mais conhecemos; o diamante que, ainda enfiado na terra, leva em si toda a virtualidade de seus fogos futuros; a fugacidade do mercúrio, o cristal, dando de antemão lições ao homem ao acolher em si as impurezas que põem em perigo sua transparência e a retidão de seus eixos — os espinhos de ferro, as espumas de clorita, os cabelos de rutílio — e perseguindo, apesar deles, seu límpido crescimento; o cristal cujos prismas, lembra-nos Caillois numa fórmula admirável, assim como as almas, não projetam sombras. A espantosa diversidade de suas formas não o persuadiu apenas que a invenção humana não somente prolonga os dados inerentes às coisas; mais ainda, para além da estética, reencontra em tais coisas a história. Essas fusões, pressões, rupturas, impressões da matéria sobre a matéria deixaram no interior e no exterior traços que às vezes se parecem, quase nos enganando, a uma escrita, e que efetivamente transcrevem acontecimentos de milhões de anos anteriores aos nossos. "Existem incríveis livros de magia naturais não escritos por homens ou demônios" e que parecem prefigurar a paixão do homem em atribuir sentido e em memorializar até o final. "Nos arquivos da geologia já estava presente, disponível para operações inconcebíveis, o modelo do que será mais tarde um alfabeto." Esse alfabeto inconsciente, que Caillois sabe melhor que ninguém estar separado, por uma distância incomensurável, das linhas de letras produzidas pelo movimento do punho, ele próprio escravo de músculos, tendões e neurônios, é mesmo assim, pode-se dizer, um esboço da crônica das pedras.

O próprio Caillois nos diz que acabou de passar dos conceitos ao objeto. A força "de atenção sustentada, quase fatigante", o observador remonta pensativamente do objeto duro, parado, tendo adquirido para sempre seu peso e densidade próprios, resultado de um tateamento milenar, para um universo onde a pedra sopesada por ele foi lama, sedimento ou lava. Em sua única narrativa romanesca, *Ponce Pilate*, sobretudo um surpreendente poema, Roger Caillois mostra dois mil anos de nossa história sonhados no espaço de uma única noite, e, devido ao fato de um acaso que teria podido acontecer, jamais ocorrer, ou ocorrer de outro modo; ele sentiu mais fortemente ainda que a obscura história do planeta consistia em mudanças violentas ou lentas, em recorrências, metamorfoses, esforços, ocasiões perdidas ou êxitos igualmente inexplicáveis. Como nós, as pedras estão situadas no entrecruzamento de inúmeras transversais recortando-se umas as outras e fugindo ao infinito, de um nó de forças excessivamente imprevistas para serem medidas, e que designamos desajeitadamente pelo nome de sorte, acaso ou fatalidade.

Tal meditação é uma ascese. Seu primeiro resultado é a humildade. Ela obriga o homem de ciência, ou o homem, simplesmente, a interrogar-se sobre as virtudes que tornou suas, como o rigor obstinado para Caillois, e a reexaminar sua utilidade. Em *Le Fleuve Alphée*, ele constata que a vertigem (alguns de nós a teriam chamado de êxtase), classificada inicialmente por ele como uma das formas do jogo, é uma necessidade fundamental do ser. Ele se espanta que não se conceda a esse instinto um lugar maior na discussão do comportamento humano, quando se deu ao instinto sexual ou à luta de classes um

lugar tão considerável. "Falta algo ao homem que jamais se sentiu desvairado", diz ele. Mas sentir-se desvairado é sair em parte do que se é, ou do que os outros creem que somos. Pouco a pouco, ele percebe também que, como o mitológico rio Alfeu vindo de Olímpia e correndo sob o mar para emergir em Siracusa, existe algo inexplicável em nós no início, e que é reencontrado no final, após um longo eclipse, apesar das circunstâncias externas que nos enriqueceram e também adulteraram. Entre essas experiências que julga agora da outra margem está a dos livros.

O erudito, o homem de ciência, o admirável e diligente fundador da grande revista internacional de antropologia, Diogène, a qual não deixou de incentivar até o fim da vida, declara não acreditar que uma palavra de mais de quatro sílabas seja algum dia necessária para designar uma noção importante: em nossos dias, isso é demolir muitos clichês triunfantes. O escritor tão severo em relação a si mesmo que, muito jovem, na idade em que uma publicação conta, rasgara as provas de um artigo prestes a aparecer na mais importante revista da época por considerá-lo não responder às exigências de seu pensamento, vem, com a citada frase, dizer que o que se pode escrever depende de tudo, exceto de si mesmo. O homem que há pouco desejava "juntar ao tesouro comum, à força da decência e do rigor, e com a ajuda da sorte, uma minúscula palheta", continua a trabalhar nisso; entretanto, na presença do desaparecimento fatal e talvez próximo da espécie, sente-se, segundo nos diz, reconciliado com a escrita, a partir do momento em que toma consciência de que escrevia em pura perda. Dito de outro modo, todo esforço é afinal de contas em vão, mas corresponde também a uma necessidade essencial do ser.

No entanto ele se enganava num ponto: não escreveu em pura perda. E certamente o tempo outorgado a seus livros é pouca coisa ante a duração vertiginosa na qual seu espírito mergulhava, pouca coisa perto desse grande silêncio mineral amado por ele, e no qual penetrou dali em diante. Neste momento, porém, as emanções desse espírito desaparecido ainda nos tocam; chegam mesmo a nos envolver. Durante os meses nos quais trabalhei em sua obra, frequentemente senti sua presença quando me ocorreu contemplar ou manipular pedras. Penso num passeio ao sol poente, numa praia isolada da ilha de Monts-Déserts, onde me disseram que ele estivera há pouco tempo, infelizmente em minha ausência, para examinar uma coleção de gemas originárias dessa região. O amigo que me acompanhava e eu tínhamos vindo para ver as focas dali, mas a maré estava baixa demais, tão baixa que deixava a descoberto as inúmeras rochas submarinas, ainda aparentemente unidas pelo mar que há várias horas as tinha deixado, com uma cabeleira de algas sobre as quais se deslizava, e que se estendiam como as trancas das afogadas das lendas. Rochas ígneas, ou plutônicas datando de milênios quando a água, o ar e o fogo reinavam sozinhos num mundo antes do homem, e num momento em que o elemento terra apenas começava a existir; rochas sedimentares ou compósitas, testemunhas de uma lenta braçagem que dura ainda. O ocre, o ferro, o sulfato de cobre ou o cromo haviam tingido de forma diferente esse povo de pedras; como sempre nessas margens, o granito reinava: vejo ainda um granito cinzento estriado de basalto como veias negras; e outro, também cinzento, mas guarnecido de um magma rosa transbordando por toda parte, espécie de patê milenar. Um estranho calor subia dessas pedras depois de algumas horas passadas ao sol, uma mornidão pouco diferente da contida nas efêmeras mãos humanas que, por um instante, pousavam nas primeiras. Pensei em Caillois bem recentemente, no círculo de pedras erguidas de Keswick em Cumberland, onde fiz o gesto que consiste em aplicar a orelha, a face ou as palmas das mãos sobre a rocha para tentar apreender a vibração das pedras. Não o eco das vozes do neolítico, já tão próximas das nossas, naquele lugar onde pré-históricos desaparecidos certamente falaram e rezaram. Nada senão o som inaudito da rocha, a surda vibração que já dura há tantas eras que nem sequer as numeramos. Não direi que seu fantasma estava próximo, noção que, apesar de tudo, de certo modo aceito: para qualquer um que tenha fé na comunicação dos espíritos, os fantasmas não apresentam nenhuma utilidade. No máximo, o nome do escritor foi talvez pronunciado, pequeno ruído de sopro rapidamente expirando em nossos lábios. Eu não me dizia porém que esse homem não mais existia, pois tudo que foi

persiste ainda, e sim que ele reentrara em seu reino. Fora até o fim da "aquiescência profunda" que, a se crer nele, já professara quando vivo.

Não tinha mais necessidade de se interrogar ou pensar; como diz tão bem um personagem de Ionesco em *Le roi se meurt*, não necessitava mais respirar. Os minerais que o compunham pertenciam novamente a esse solo dos quais tinham nascido os belos objetos que ele não se cansava de amar. Mas nos havia deixado o exemplo de um homem que, segundo ele, "tentava se dirigir no sentido das coisas". Ainda pensarei nele ao me esforçar por escutar as pedras.

1980

Os encantos da inocência

Uma releitura de Henry James. Muito longe de ser uma especialista na obra de Henry James, traduzi em 1938, quase por acaso, *Ce que savait Maisie* (*What Maisie Knew*).

Foi minha segunda, e sem dúvida última, tradução de um romance anglo-saxão, sendo a primeira uma versão francesa de *Vagues* (*The Waves*, *As ondas*), de Virginia Woolf. Insisto no lado quase incidental orientando — não sempre mas frequentemente — o trabalho do tradutor, pelo fato de muitos comentadores ingênuos concluírem, por uma tradução, a influência desta na obra original do escritor que traduz e sua admiração apaixonada pela obra traduzida. Na verdade, minha admiração muito profunda pelo romance de Virginia Woolf matizava-se de reservas; quanto a James, eu ignorava quase tudo de sua obra quando a tarefa de transpor *Maisie* para o francês me foi oferecida.

Não qualifico esses dois trabalhos de alimentícios porque o pagamento das editoras aos tradutores raramente é de natureza a alimentar os últimos. Para ser mais exata, essas tarefas foram para mim o que outras traduções, realizadas unicamente pelo amor à obra traduzida, seriam no futuro: um tempo voluntário de parada no trabalho pessoal, repouso que segue ou precede o período em que nos lançamos inteiramente ao livro a escrever. Descanso, mas também admirável exercício de flexibilização, e tanto mais útil quanto mais a obra traduzida emanar de um temperamento e um espírito estranhos aos nossos. Depois do mundo de Virginia Woolf, todo em cintilações de gotas de orvalho ou de cristais de neve, o mundo seco de James e sua paleta cuidadosamente limitada à gama dos cinzas.

A tradução de *Maisie*, começada em Kitzbuhel e terminada em Atenas, no decorrer do sombrio inverno de 1938-1939, viajou em seguida, à minha revelia, de um editor para outro, vindo à luz somente em 1947, sem que eu tivesse oportunidade de reler minha "falha" de outrora ou de ler as provas. Contudo, durante vários meses desse segundo período precedendo a uma grande guerra no século, tal tradução fora para mim uma espécie de exercício de agilidade mental realizada a cada manhã. Certos personagens de grandes romancistas transbordam por todos os tempos, por mais solidamente que estejam implantados em seus próprios solos; nós os arrastamos conosco em nossa época; chegamos mesmo a nos apoiar neles. Os de James, tão exatamente delineados, não têm essa insistente vitalidade ou presença palpitante. Sendo gráficos de variações individuais quase imperceptíveis no interior de uma boa sociedade ainda segura de si mesma, e dentro da qual o mínimo desvio é um enorme afastamento, não apenas condicionados, mas formados inteiramente pelas convenções e também pelas lacunas de um modo estreito e fechado, eles existem mais pelas relações com o meio do que em si mesmos. Jamais os vemos ante realidades básicas contra as quais se chocam os grandes personagens de outros romancistas do século XIX. A miséria, a fome, as fatalidades políticas, as forças benéficas ou terríveis do mundo natural, as servidões fisiológicas da doença, do prazer e da própria morte não atingem essas pessoas tão corretas, ou que pretendem sê-lo, ou só as atingem por refração, sob formas atenuadas, e através de efeitos sociais ou sequelas mundanas. Foi-me necessário muito tempo para apreciar os raros méritos dessa arte mais próxima aos grandes romancistas do século XVIII do que parece, e que já preludia certa originalidade árida do romance contemporâneo.

Creio que a impressão que me deixaram naquele tempo os quiproquós amorosos de quatro adultos acompanhados pelo olhar frio de uma espécie de Alice no País do Adultério foi sobretudo, certamente incompleta, a de um romance mundano quase perverso à força de engenhosidade, único pela

virtuosidade com a qual os personagens secundários mudam de lugar em torno da miúda heroína, como os elementos de um corpo de baile ou de uma equação algébrica. Definição superficial, frequentemente a primeira e a última que se faz de uma obra. Para ir mais longe, é preciso em parte desfazer o que o autor fez, e arranhar o belo e liso verniz da própria narrativa.

Geralmente, porém, traduzir um livro é estabelecer com o autor relações destinadas a durar. Tentei em seguida avançar um pouco no conhecimento da obra de Henry James, com a qual esse trabalho me pôs em contato. Li aproximadamente um terço de seus livros; alguns reli, diversas vezes. Refleti principalmente no que chamaria de tema Maisie em Henry James, o tema da inocência (ou talvez da inocência fingida, ou da quase inocência), vinculada ao que bem se pode denominar a impureza do mundo. Tema em si banal, e até convencional na maioria das vezes, mas que retorna tão seguidamente na obra de James que está carregado de ressonâncias profundas tanto intelectuais quanto emotivas, e talvez até autobiográficas (mas tal pesquisa não nos diz respeito).

Em suma, de que se trata? Muitos romances e novelas de Henry James, *Daisy Miller*, *The Ambassadors*, *The American*, *Portrait of a Lady*, sobretudo, onde a inocente Isabelle Archer serve de contraste para as tortuosas perversidades dos europeus em cujas mãos cai, são apresentações da inocência ianque às voltas com a velha Europa que, como qualquer mundo estrangeiro, pareceu inicialmente aos americanos que ali se aventuravam inquietante e turva. Esses romances de Henry James, assim como uma certa obra de seu compatriota Mark Twain, poderiam ter o título bastante intraduzível de *Innocents abroad* {Inocentes no estrangeiro}. Por maior que seja, James revela-se impregnado de preconceitos irritantes, aliás herdados da literatura inglesa propriamente dita, sempre em guarda contra as perversidades que se descobre quase por toda parte quando se ultrapassa a Mancha. O problema parecia se colocar com mais motivo ainda ao se ultrapassar o Atlântico. Lembremo-nos da ingênua moça americana tão enfaticamente virtuosa, aproximadamente na mesma época, em *A Woman of No Importance*, de Oscar Wilde. No entanto, precisamente por ser um grande escritor e um grande analista dos desconcertantes movimentos da alma humana, James frequentemente ultrapassa esse nível quase patrioteiro onde a pretensa inocência de uns se contrapõe à suposta perversidade de outros — contraste que reaparecerá, contudo, de maneira inesperada em determinado trecho de *Maisie*, em que a menina, que se sente "pecaminosa" terá, exatamente por esta razão, a impressão de se expandir deliciosamente ao sol da França e num café francês. Nas obras de James que tratam da infância é que nos encontramos no coração do problema. O tema da inocência infantil, na verdade, é tudo menos novo. Das meninas de Greuze às de Dickens e Lewis Carroll, anjinhos enternecedores e às vezes capitosos, desliza-se por um longo declive ensaboado para as *Zazies* e *Lolitas* do século XX. Obras-primas jamesianas, como *The Turn of the Screw* (A volta do parafuso) ou *What Maisie Knew*, só foram possíveis contra o pano de fundo bastante desagradável de uma civilização na qual o amor físico tende por si mesmo ao sub-reptício, e na qual uma sociedade que faz questão de negar à infância qualquer conhecimento e, mais vigorosamente ainda, qualquer preocupação sexual, abandona-se na presença da "pureza" infantil a efusões quase sempre insípidas e às vezes bem turvas. Certamente na época em que James escrevia *Maisie*, isto é, em 1897, ninguém se arriscava a explorar seriamente o domínio da sexualidade infantil. Freud era conhecido apenas por alguns especialistas. Não podemos nos impedir de pensar, contudo, que essa sociedade bem-pensante havia muito comodamente posto de lado o dogma do pecado original, e que Santo Agostinho teria se surpreendido menos que os primeiros leitores de *Maisie* ao constatar a tranquila facilidade com que essa menina se coloca no centro do que se chama "o mal". Em *A volta do parafuso*, o tema da inocência infantil complacentemente nas mãos de demônios luxuriosos transforma-se em romance policial e tragédia. Vejamos no que se transforma em *What Maisie Knew*, no qual é tratado em tom de comédia mundana*.

*Os relatórios da polícia londrina, apoiados em fotografias, estão lá para nos mostrar a presença de meninhas de sete a onze anos nas casas de prostituição mais seletas do final do século XIX. Mas é

evidente que tais crianças rapidamente usadas e degradadas só encontravam clientes nos bordéis porque havia quem apreciasse extremamente os encantos da inocência.

Preocupações morais ou satíricas, ou mesmo emoções secretas postas de lado, vê-se logo o que seduziu o romancista nesse último tema: o livro é ao mesmo tempo uma quadrilha e uma demonstração matemática.

Posição A

Maisie, de seis anos, é filha de pais recentemente divorciados, Beale Farange e Ida Farange. Mrs. Farange é uma beleza vistosa que rapidamente desliza da "alta sociedade", ou quase isso, para um patamar social "equívoco"; Beale é um pândego da Belle Époque, vivendo de expedientes e de temperamento grosseiro. A menina mora alternadamente seis meses com cada um deles, tornando-se logo um peão na partida jogada entre os dois esposos separados; depois passará ao papel de espectadora, quase de árbitro. Em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, no qual às vezes Maisie faz pensar, certo gato era apenas um sorriso. Da mesma forma Maisie, pelo menos no início do livro, é mais um olhar do que uma menina.

Posição B

Tudo se complica quando o pai de Maisie, Beale, toma por amante, desposando-a depois, a deslumbrante professora da menina, Miss Overmore, que conheceremos dali por diante como Mrs. Beale"; por outro lado, Mrs. Ida Farange, a mãe, vai se casar com o belo e jovem Sir Claude, uma espécie de elegante Dorian Gray sem espelho mágico, e sem cantos sombrios muito evidentes. Como era de se esperar, a menina, muito interessada nessas reviravoltas romanescas, vai se ligar de início ternamente a Mrs. Beale, e depois quase apaixonadamente ao, de certo modo, inquietante Sir Claude, quando então os padrastos substituem para todos os fins úteis os pais "indignos" e verdadeiros.

Posição C

Aproximados um do outro por Maisie, como a menina gosta de se gabar, Sir Claude e Mrs. Beale rapidamente se tornam amantes. Mrs. Farange desaparece, tragada pela sociedade equívoca em que vive; o pai de Maisie parte para a América em companhia de uma condessa com interesses nos Estados Unidos. Sir Claude leva Maisie para a França, cenário simbólico da irregularidade no qual Mrs. Beale virá ao seu encontro e onde o casal "marginal" deseja viver com a criança.

Posição D

Dois novos elementos entram em cena. Por um lado, desde que a ex-deslumbrante professora tornou-se Mrs. Beale, Maisie foi confiada a uma governanta nada deslumbrante, a velha Mrs. Wix, armada de um par de óculos e de um "senso moral" nada encorajado contra o charme de Sir Claude, é verdade, mas singularmente fortificado pelo ciúme que lhe inspira a feliz Mrs. Beale. Por outro lado, uma mudança quase não analisável produziu-se nas relações entre Mrs. Beale e Sir Claude. Faria este uma questão quase desesperada de conservar a criança cuja presença dá certa respeitabilidade à sua lua-de-mel adúltera? Ou seria ele, farto como está do sucesso com as mulheres, apaixonadamente sensível aos encantos da inocência? Ou esse gosto da inocência é apenas o gosto pelas meninas, fazendo com que vejamos desenhar-se, com avanço de meio século, sem que o próprio Henry James o percebesse, a sombra libidinosa de Humbert Humbert debruçado sobre Lolita? Seja o que for, no decurso de uma cena estranha, Claude suplica à criança que abandone a aborrecida Mrs. Wix para "viver com eles"; depois, errando com a menininha pela plataforma de uma pequena estação da província francesa considera, um tanto pálido, a possibilidade de partir para Paris "com ela", abandonando a amante de um e a governanta de outra, num hotel de Boulogne. Tudo, porém, torna a entrar em ordem: o singular casal formado pelo jovem cavalheiro muito belo e pela menina lúcida demais volta ao hotel e Maisie, intimada a escolher

entre o vício e a virtude, volta à Inglaterra com Mrs. Wix, enquanto Sir Claude reúne-se a Mrs. Beale em seu quarto.

Eis os fatos, revestidos de parágrafos flutuantes escritos por James num casto e delicioso estilo cinza-pérola. Impressionados com a reputação de escritor distinto de Henry James, os leitores de *Maisie* talvez não tenham notado o realismo cruel e às vezes sórdido subentendido na obra. Silhuetas à Toulouse-Lautrec atravessam o livro: Mrs. Farange, com suas cascatas de veludos e seus diamantes; os adoradores da Madame e os amigos do Patrão com seus charutos, o mundinho das criadas pasmas ou impertinentes observando de longe o manejo dos casais. Nada nos é escondido do falso luxo e da secreta falta de dinheiro dessas pessoas quase da elite, nem da vulgaridade que transparece sob suas boas maneiras. Frequentemente, tem-se a impressão de que James foi muito mais audacioso do que seus admiradores gostam de admitir.

A única personagem francamente irreal é a própria *Maisie*. Esta só existe em relação aos adultos, e para eles. Nas longas conversas excitadas que mantém em voz baixa com Mrs. Wix, saberá ela do que fala ou apenas finge sabê-lo, para se pôr ao nível dessa aia animada pelas baforadas de escândalo? Não vemos nada do mundo interior de *Maisie*, do mundo profundo, leve e rapidamente murcho da infância. Não a vemos muito bem sequer mudar de idade: como o pequeno Marcel dos dois primeiros volumes de Proust, ela parece flutuar entre a infância e a adolescência: jamais saberemos na verdade se, na última página do livro, a menina tem oito ou doze anos. Essa pequena personagem feminina, no fundo apenas um catalisador ou um prisma, essa elegante garotinha vitoriana cuidadosamente penteada e vestida pela governanta, engaja-se em propósitos escabrosos à força de litotes e prática de manobras coquetes, ao mesmo tempo que guarda uma candura de querubim de Rafael, ou antes, de Bouguereau.

Por um lado, Sir Claude fala a essa deliciosa menina num tom de camaradagem benévola que é quase de homem para homem. "Meu velho... Meu rapaz..." Como geralmente ocorre em obras muito grandiosas, e precisamente na de Marcel Proust, uma irrealidade e uma estranheza irreduzíveis, bem semelhantes à "estranheza de proporções" que Leonardo acreditava sempre descobrir em todo objeto belo, instalam-se no centro do realismo mais seco e as relações mais exatas entre os personagens. Algumas cenas entre a criança e Mrs. Wix ou entre a menina e Sir Claude são propriamente impossíveis. No entanto sentimos que a poesia do livro, e também sua realidade profunda e obsessiva, estão ali.

Devemos falar de grande arte na presença desse romance de uma virtuosidade prodigiosa? Não há dúvida de que a verdadeira grandeza comporta sempre uma amplitude, uma facilidade e uma espécie de generoso abandono não pretendidos por James. A inteligência aqui trabalha a frio, e o que não é da ordem da inteligência permanece aquém ou além da obra, de qualquer forma semiescondido. A união do espírito de finura e do espírito de geometria, porém, tem também sua grandeza. É fascinante ver um romancista de 1897 às voltas com um tema à primeira vista tão antiquado para nós quanto os escândalos do adultério e do divórcio, um romancista ele próprio quase "grã-fino", muito limitado pelo decoro de uma sociedade à qual fazia questão acima de tudo, desembocar nessa narrativa maliciosa* no sentido quase demoníaco do termo.

**O termo malin, em francês, significa malicioso e maligno. (N. da T.)*

Sem desejá-lo ou desejando-o deliberadamente? Como outros romancistas do século XIX, Henry James permanece um enigma.

1980-1982

Não se assinalou até agora suficientemente a relação entre *O que Maisie sabia* e outros dois grandes romances de Henry James, *A volta do parafuso* e *The pupil*. Os três tratam de crianças ou adolescentes à mercê de adultos escandalosos (em *A volta do parafuso*, os adultos são também

fantasmas). Nos três, um subalterno luta contra o ambiente equívoco, nele vendo-se enredado apesar de si mesmo: em *A volta do parafuso*, a jovem e heroica preceptora que trata de arrancar as crianças do domínio do casal de espectros; em *The pupil*, o jovem professor particular que tenta salvar o frágil garoto que pais desregrados deixam morrer; em *Maisie*, a grotesca e virtuosa Mrs. Wix. Em todos os casos, o que parecia inicialmente dar lugar a confrontações bem elementares acaba por uma análise insólita e profunda da natureza da situação. Nos três casos, um elemento erótico insere-se até nos representantes do bem, e tão sutilmente, aliás, que o próprio autor e seus admiradores timoratos podem ignorá-lo, se o quiserem.

XVII

O homem que assinava com um riacho

Ruysdael é um grande pintor não muito conhecido. Limitado pelos manuais à função de paisagista, definição muito estreita, pois a paisagem assim tratada pensa dizer tudo, vemo-nos tentados a considerá-lo um pré-romântico à Salvator Rosa, acumulando folhagens e rochedos para produzir efeitos surpreendentes, decorativos. E, sem dúvida, esse sonhador sombrio difere muito dos outros retratistas da terra holandesa, incluindo-se aí o Rembrandt aquarelista e gravador. Todos se caracterizam pelo senso das perspectivas planas de seu país, o traçado sempre bem visível da linha do horizonte, a presença lisa das águas, e a doce mistura de bruma e limpidez que é a dos céus da Holanda.

Ruysdael, pelo contrário (e mais tarde Hobbema, mas Hobbema foi seu aluno), amou sobretudo as matas de corte, emaranhadas mas não impenetráveis, isoladas na charneca ou, mais raramente, na planície arável, atrás das quais descobre-se sempre uma extensão de céu, a água borbulhante de pequenas torrentes que, com o passar do tempo, parece ter gasto as pedras, algumas aldeias geladas pelo inverno, quase brutalmente fechadas, nas quais a própria presença de um patinador seria incongruente, e o pujante peso de certas marinhas onde navios fendem águas agitadas. Seus cemitérios judeus nos arredores de Amsterdam, sobretudo a tela de Dresden, são talvez as sombras mais estranhas percebidas numa realidade que se assemelha ao sonho.

Falou-se de simbolismo: sem dúvida nenhuma toda paisagem simboliza, não fosse ela, como se diz, apenas um estado d'alma. Na verdade, o artista amador de contrastes de luz e sombra parece ter encontrado, especialmente no cemitério judeu, a sorte inesperada do que se chamava então um belo tema. Uma igreja romântica em ruínas no pano de fundo, entre folhagens negras, troncos de árvores sem cabeça ou torcidos, túmulos, um riacho, que é quase a assinatura de Ruysdael, erodindo a terra e que, na realidade, os ricos possuidores desse campo de mortos não teriam deixado infiltrar-se assim. Se se quiser, tudo isso é uma alegoria do fim das coisas, ou das promessas de além-túmulo (às quais um arco-íris, na réplica de Detroit, fará alusão), ou da indiferença da natureza ou, pelo contrário, de uma vida vegetal tão vencida pelo tempo quanto os monumentos humanos. É possível que o pintor tenha visto ali o encanto, tão poderoso para ele, de uma realidade sombria que se transpõe pouco a pouco em devaneio. A escolha de um cemitério judeu poderia nos fazer acreditar que Ruysdael, de quem nada sabemos, sentiu a atração da raça exótica, secreta e sagrada, que obsedava também Rembrandt.

Além disso, é possível que a geometria severa desses monumentos, de um estilo vagamente antigo, desses túmulos sem cruces, marcados no máximo com caracteres hebraicos quase invisíveis e, segundo se diz, de fantasia, lhe tivesse parecido apropriada para uma dessas grandes composições clássicas na qual se mesclavam já um fermento de romantismo, como se começava a apreciá-las.

Contudo, a semelhança com Rembrandt vai mais longe: a predileção de Ruysdael pelas árvores decapitadas ou desgalhadas e pelos restos de edifícios em ruínas (a torre do castelo de Egmont, que pintou frequentemente, parece um tronco de árvore morto que permanecesse reto) faz pensar na de Rembrandt pelos velhos e graves pacientes.

Algo da mesma atmosfera de estranheza, do velho sonho talmúdico ou cabalístico, que às vezes se acumula nos interiores de Rembrandt flutua também nesse campo santo de outro povo. Diz-se que o velho cemitério dos judeus portugueses — grupo étnico que foi exterminado — não sofreu com a ocupação nazista: não devem ter pensado nesse canto perdido. Para nós, queiramos ou não, torna-se o

símbolo dos desastres do judaísmo em nosso tempo: sabemos que os ocupantes desses túmulos, um pouco mais amontoados, um pouco mais deteriorados que outrora, esses judeus de Portugal que encontraram em Amsterdam um asilo durante aproximadamente três séculos, e que recusaram cinco pés de terra a seu compatriota Spinoza, julgado ímpio, estão agora sem descendência, o que lhes teria parecido o pior infortúnio. As tintas do quadro escureceram: assim também nossos espíritos. Mas Ruysdael não aflorou nada tão específico ou premonitório. Simplesmente trouxe de um passeio à margem do Amstel uma sombria imagem de crepúsculo.

1983

XVIII

"Dois negros" de Rembrandt para Monsieur Hoetinck

Talvez mais do que qualquer outro pintor, Rembrandt tinha sua visão, ou, se quiserem, o sonho do mundo que trazia em si e do mundo onde viveu. Sente-se logo que cada quadro, cada desenho é um fragmento do universo rembrandtesco ao qual pertencemos, mas secretamente e em geral de forma inconsciente, como aos nervos, artérias e aos glóbulos brancos e vermelhos que circulam na noite do corpo. O velho Saul escondendo atrás de uma cortina toda a dor humana; o jovem cavaleiro polonês que é Titus respirando o ar do perigo; o Bom Samaritano do museu de Cracóvia, tão raramente visto na Europa ocidental, no qual a selvageria do mar perturbado e dos bosques outonais permitem apenas perceber, correndo ao longo de uma praia perigosa, a carruagem do homem rico que não se deteve para prestar socorro (socorro que ele próprio poderá necessitar em breve); menos visível ainda, insignificante, perdido num canto de sombra, o Bom Samaritano que cuida do ferido; a mulher nem sequer bela que arreganha as roupas magnificamente para refrescar as pernas no rio; o pungente desenho de Saskia emagrecida e febril, uma Saskia antes com plumas e enfeitada de joias que o jovem pintor deverá ter tido orgulho em desposar; o esboço de uma mulher que urina, rejeitado não se sabe por que razão pela maior parte dos editores entre os raros desenhos eróticos do mestre; e as duas donas-de-casa sentadas junto a um berço, uma delas projetando na parede sua sombra de Parca, e esse Filho pródigo como que dissolvido no perdão.

Detenhamo-nos: alguns claros-escuros, alguns jogos de luz se reproduzem de tela em tela, como o efeito, no teatro, é produzido por um grande diretor. Artíficios, dizem uns; símbolos de uma misteriosa penetração no interior das coisas, dirão outros. Em todo caso, esses clarões e contrastes de sombra não são onipresentes: outras telas nos confrontam com a frieza de um aposento vazio e cinzento; ali, uma silhueta anônima se destaca contra uma janela ao crepúsculo; um anfiteatro em pleno dia agrupa médicos em roupas burguesas, mas o calor da vida impregna seus corpos, enquanto que o cadáver que dissecam está frio. O artifício equilibra exatamente a falta de artifício.

Os rostos, diferentes, não guardam entre si nem mesmo o ar de família desses personagens vistos em sonho dos quais pensamos que "é ele" e ao mesmo tempo "outra pessoa".

Não escondem nem revelam um segredo, como certas figuras simultaneamente obsedadas e obsedantes em Da Vinci e Caravaggio. Compreende-se que esse grande especialista de rostos tenha passado tantas horas de tantos anos fixando seus próprios traços, ou antes a mudança que a cada vez os transformava, mantendo-os seus. Tinha incessantemente ao alcance dos pincéis essa bola de carne e osso, essa fisionomia ora vulgar, ora patética; quando desejava, podia colocá-la sob a claridade e diante do espelho.

Com a ajuda desse acessório cômodo, pôde acompanhar tal pessoa no decorrer da vida, desde o firme e carnudo envelope da juventude até a substância murcha da velhice.

Assim demonstrou, como ninguém antes ou depois dele, a incessante mudança, a incessante paisagem, as séries infinitas que constituem cada homem, e ao mesmo tempo esse algo de inegável que é o Eu, quase invisível ao olho, fácil de esquecer ou negar, a identidade que nos serve para medir o homem que muda.

Entre tantas obras-primas, nenhuma me emociona mais que os Dois negros de Mauritshuis. A leitura de documentos me ensinava talvez como e por que o autor escolheu pintar esses dois rapazes de

raça negra que intuímos desconhecidos, doentios e deserdados. Quem são eles? Rembrandt, certamente, encontrou negros nas ruas de Amsterdam, sem dúvida nenhuma escravos ou, pior ainda, destroços abandonados de escravos; talvez tenha visto amarrado ao longo do cais um navio negreiro. Fragmento de uma grande composição nunca realizada, de uma Epifania com seus reis magos (mas eles são dois e não três, e sem a barba e a majestade que lhes teriam emprestado tantos velhos pintores)? Ou seriam simplesmente servidores de reis, e neste caso tão diferentes dos negros robustos e submetidos carregando sem esforço os cofres e fardos de seus senhores ou tutelando seus camelos? Esses dois jovens visivelmente devastados diferem também em tudo dos cinco Estudos de negros de Rubens, magníficos animais humanos, bem à vontade em seus ricos trajes da época barroca, atestando, ao mesmo tempo, a força e a segurança de existir.

Estes de Rembrandt são magros, quase emaciados, de olhos esbugalhados ou encovados, de pálpebras rosadas, homens que conheceram espancamentos e febres, enfim, o intolerável. Dois amigos, dois irmãos? De qualquer modo, muito próximos pela amizade e a fraternidade da desgraça. Não se mostram chorosos ou visivelmente atemorizados, nem sequer bonachonamente oprimidos ou reivindicadores, como teriam sido representados a partir do século XVIII pelos pintores de bons sentimentos. Mais humanos que negros, mais homens que escravos, simplesmente mais submetidos do que a maioria de nós ao ultraje de existir. Como tantos personagens de Rembrandt, estão vestidos com um traje puído e de onde o dourado já saiu, o que os transforma em príncipes miseráveis. Neles, a herança africana é ao mesmo tempo muito nítida e muito individual: não importa quem sejam, são dois negros cuja tribo e área de origem poderiam, sem dúvida, ser identificadas por um etnólogo. Em cada um deles sente-se a presença de um destino pessoal, de uma espécie que é deles e que poderia ser de nós todos (teríamos podido nascer negros; teríamos podido e ainda podemos nos tornar prisioneiros), mas para cada experiência eles devem ter trazido o que possuem de dignidade nativa, coragem e mesmo doçura.

Têm sentido medo: o escravo da esquerda o indica especialmente, talvez o menos inteligente, ou o mais derrotado. Seus lábios grossos, sem dúvida, conheceram a mordança, e seus ombros as correias. O homem da esquerda, que se diria o mais robusto dos dois, parece apoiar-se sobre o camarada, e depender dele para existir. O outro, que se mantém muito reto, tão nobre em sua força gasta, mostra a aristocrática indiferença das raças altivas. Nada do que ocorreu o impede de ser o que é.

Numa ilha da Geórgia, o estado do sul que foi viveiro e local onde apodreciam os escravos, e onde, mesmo hoje, as seitas irredutíveis e os grupos ligados pela noção da superioridade do homem branco, normal e protestante estão, talvez, mais enraizados que alhures, mostram-nos uma enseada qualquer onde, segundo a lenda, um navio negreiro outrora desembarcava suas presas, pelo menos as que chegavam vivas, após longos meses de terror, sufocamento e infecções da travessia. Homens livres, talvez chefes em seu país, vendidos por um de seus pares ávidos para se apoderar do ouro dos brancos; haviam passado de um continente cujo próprio nome ignoravam para outro de cuja existência sequer suspeitavam. A lenda assegura que, uma vez desembarçados dos ferros que os prendiam, deixados na praia pantanosa por feitores que pretendiam pô-los a ferro de novo para conduzi-los à cidade e ao local do mercado, viu-se esse pequeno grupo de homens entrar no mar como para se refrescar na água, cantando inexplicavelmente um desses longos lamentos de seu país, pontuados de gritos ou prolongados por profundos murmúrios de boca fechada, e que fazem chorar. Avançando sempre, logo se viu deles apenas os ombros reluzentes e as cabeças encarapinhadas cujas bocas cantavam. Depois, somente alguns trapos saídos dos andrajos que vestiam, flutuando no mar. Vindos de sua pátria pelo oceano imenso, num barco-prisão, haviam prometido se libertar voltando pela grande estrada marítima, sem mesmo imaginar a morte, ou aceitando-a. Os dois amigos apoiando-se um no outro, esses dois príncipes frágeis gastos pela miséria e as sevícias, a não ser que estas próprias os tenham tornado príncipes, mergulham ante nossos olhos na penumbra de Rembrandt e ali desaparecem como se o tivessem feito mar adentro.

XIX

Borges ou o vidente

A lenda de todos os povos contém a imagem dita arquetípica do poeta cego.

Na Índia, há Valmiki, o autor lendário do Ramayana, que sentia correr sobre os pés nus formigas semelhantes às inúmeras gerações humanas; existem também os escaldos escandinavos, bardos geralmente privados da visão, como os rapsodos gregos que, dali por diante, confundem-se, para nós, com seu grande protótipo, Homero, o Cego.

Lembremo-nos do retrato de Aristóteles por Rembrandt, no Metropolitan Museum, em que o filósofo, o observador da natureza e da sociedade humana, o professor e mestre de Alexandre, o homem de olhos intactos, coloca melancolicamente a mão na cabeça de um busto de Homero, o cego errante.

Coloquemos ao lado dessa imagem a fotografia tirada em 1983 por Ferdinando Scianna, A mão de Jorge Luis Borges, saindo de uma manga de paletó e de camisa modernos, "lendo" o busto de Júlio César e, sem dúvida, imprimindo na memória os mínimos côncavos, as menores saliências desse rosto, como fazem pouquíssimos visitantes de museu dotados dos dois olhos.

Quando escrevo "Borges ou o vidente", não tomem essa fórmula como um simples paradoxo.

Possuímos o mundo e nós mesmos através dos cinco sentidos — sendo três os mais importantes, entre estes a visão, da qual mais dependemos. A maior parte de nós, porém, não se vê. A imensa maioria dos homens não se vê: a modéstia muito nobre de Borges faz com que se veja tal como é, único, e no entanto alguém como nós todos.

A maioria de nós, contudo, não vê muito o outro, nem o universo. Ele vê um e outro.

Deixamos de fazer o mesmo por preguiça, preconceito, e frequentemente por pura e simples recusa. Os hindus têm razão de fazer da Ekagrata, a atenção, uma das mais elevadas qualidades mentais. Não digo que basta ter uma visão ruim como Borges, e terminar, após oito operações, ficando completamente cego com a idade de cinquenta anos para se desenvolver um senso agudo da beleza ou do horror das coisas, para medir quase matematicamente a importância ou o valor dos homens e dos seres, como ele faz em seus ensaios críticos (Enquêtes, Discussão, Nove ensaios sobre Dante, uma parte de História da eternidade), sem jamais denegrir e também sem nunca deixar que nossa admiração se desvie para uma falsa pista. Ninguém demonstrou mais economicamente que sob o catolicismo quase agressivo de Chesterton sobrevivem e florescem estranhas heresias consideradas mortas, ou que Henry James, de início aparentemente "um difuso romancista mundano" para o leitor não prevenido, devia sua profundidade ao fato de ser um "pacífico residente do Inferno". Não creio que a cegueira tenha sido suficiente para ensinar a Borges a clarividência e a sabedoria, mas tais qualidades acrescentaram-se com a perda gradual de sua visão. Em vez de constituir-se um tema de tristeza lírica, ela foi para o autor um meio de ver o mundo, no sentido mais amplo que se dá comumente a esse termo, e de se ver, atingido por uma desgraça que ocorre a tantos outros.

Assim, aos cinquenta anos, Borges se tornou ao mesmo tempo irreversivelmente cego, no sentido em que ler e escrever se tornaram impossíveis para ele, e, por sorte ou uma pouca sorte irônica, foi nomeado bibliotecário da Biblioteca Nacional de Buenos Aires ("900 mil livros e nenhuma visão!"). "Aliás, ser cego não significava", explicou-me, "a escuridão trágica que se imagina." "Acredita-se que os cegos veem o negro. Mas não, levanto e me deito numa espessa névoa amarelada que cobre tudo..."

Ah! Se pelo menos pudesse contemplar una bela noite negra!" Mas antes dele tinha havido em Buenos Aires, no mesmo posto da Biblioteca Nacional, um certo Paul Groussac, de origem francesa, atingido pela mesma doença. Em seu Poema das dádivas, Borges evoca, nos corredores da Biblioteca, os lentos passeios tímidos dos cegos ou quase cegos ao longo das estantes de livros de que podem, no máximo, às vezes adivinhar os títulos:

Poema de los dones

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra azar, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado

los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

Vidente... Visionário. Gostaria de contrapor aqui essas duas palavras que são habitualmente confundidas. No sentido mais vigoroso do termo, o vidente vê; se é cego, vê como Borges com um olhar interior, sustentado pelas lembranças armazenadas por seus olhos de outrora, talvez reforçado pelas lembranças ancestrais de homens que viram antes dele, capaz de juntar a essa visão o que a inteligência (mais inteligência que imaginação) lhe traz. Essa visão, desvencilhada das habituais limitações oculares, parece desdobrar-se muito mais no tempo e, o que é mais ou menos a mesma coisa, no espaço. Poderíamos falar de uma visão infinita como um teólogo fala de uma inteligência infinita. Borges nos dá um exemplo dela: "Os passos que um homem dá do nascimento à morte desenham no tempo uma figura inconcebível. A inteligência divina vê essa figura imediatamente como vemos um triângulo." Não se trata do sentido do Universo ("É duvidoso", diz ele, "que o universo tenha um sentido"). O que está em causa não é um sentido, mas uma perspectiva.

Pode-se falar aqui de VISIO INTELLECTUALIS, recorrendo-se à linguagem da Idade Média. A visão do visionário ou do alucinado seria mais qualificada de ESTÁTICA; Borges parte de uma realidade mais completa, mais colorida, mais densa que a da maior parte dos homens, e seu gênio funda sobre ela um conjunto de construções soberbas ou perigosas, nascidas de seus próprios complexos de algum modo mitologizados, ou composto retórico do que lhe foi ensinado ou do que entendeu em torno dele, lugares-comuns que se tornaram, às vezes, revelações. Swedenborg, que Borges colocava num lugar muito especial, parece-me mergulhar quase continuamente nesse gênero de alucinação exceto em alguns casos muito raros, tirados mais de sua vida do que de sua obra, na qual se tem a impressão de atingir momentos de verdadeira clarividência. Quando não é sublime, Blake parece embriagar-se com essas mesmas rapsódias secretas. A orgulhosa modéstia de Borges nunca vai mais longe daquilo que viram seus olhos mortos, ou a lembrança de seus olhos vivos, reverberada nos espelhos que teme e preza simultaneamente. Não mente. Não delira.

Escolheu ver em sua cegueira um benefício. Chegou a isso, sem dúvida, com mais angústias do que as que nos poupou de modo geral, mas cujo traço alguns poemas conservam: E o mundo deixou de ser mágico. Foste abandonado.

Não partilharás jamais essa lua.

Para ti ela será a imagem do passado.

...A coragem porém não ensina a arte de esquecer.

Um símbolo, uma flor que o meio-dia faz pender dilaceram-te. Podes morrer de uma guitarra.

A força moral, porém, torna-se logo típica de Borges. No conto intitulado O outro, sentando num banco ante o rio Charles, o velho poeta encontra um estudante que é Borges com dezoito anos, e que será um dia também o velho Borges ("O outro, o mesmo"). "Escute", ele lhe diz. "Quando você tiver a minha

idade, terá perdido a visão quase completamente. Só verá o amarelo, com luzes e sombras. Não se inquiete. A cegueira progressiva não é trágica. É como uma longa noite de verão."

Na realidade, quando lembramos que, segundo Borges, nada lhe aconteceu pessoalmente de tão importante quanto a descoberta da harmonia verbal do anglo-saxão ou da filosofia de Schopenhauer, nos damos conta de que para esse letrado, esse erudito, a perda dos livros era a de um mundo. Vejamos a lição que tira disso: "Todo escritor, todo homem deve ver em tudo que lhe acontece, inclusive o fracasso, a humilhação e a desgraça, um instrumento, um material para a sua arte do qual deve tirar proveito. Tais coisas nos foram dadas para que nós as transformássemos, para que fizéssemos das miseráveis circunstâncias de nossa vida coisas eternas, ou que aspiram a sê-lo." Antes de entrar para não mais sair no universo dos Contos, faço questão de assinalar a ausência quase completa de dois temas, um universal, ou quase, o outro mais ou menos bastante comum, que ocupam apenas um lugar bem restrito na obra de Borges. O primeiro é o amor. Sem dúvida, em seus poemas mais antigos, cheios da nostalgia dos bairros pobres de Buenos Aires, às vezes encontramos a breve menção a uma mulher, jamais designada, nunca definida, o lamento discreto de uma recusa, mais raramente de um instante de felicidade, simbolizado certa vez por uma flor seca tornada anônima. Nunca o amor triunfante, preenchido, como também nunca a queda na obsessão e no desespero. O próprio Borges parece constatar essa falta num dístico de Musée, duas linhas melancólicas em que o autor que diz "eu" esconde-se sob o duplo álibi de um poeta russo imaginário tirado de uma antologia factícia, e com um título erudito: Regret d'Héraclite, em francês no texto: Eu, que tenho sido tantos homens, não fui jamais Aquele nos braços do qual desfalecia Mathilde Urbach.

Essas duas linhas apresentadas deliberadamente como um jogo literário, mergulham fundo talvez na confissão de não ter obtido amor e talvez na de não tê-lo buscado ardentemente. O único conto que finge ter o amor por tema é Ulrica, onde, numa Inglaterra hibernai, ressoante do uivo de lobos como na Idade Média, um Borges que envelhece atravessa a charneca ao lado de uma jovem norueguesa encontrada na véspera, e que tornará a partir para o norte no dia seguinte, após se terem unido carnalmente num Northern Inn sob a neve. "O tempo se escoia como areia. Secular na sombra, eu possuía pela primeira e última vez a imagem de Ulrica." Nessa narrativa de um realismo muito detalhado, tudo é sonho, e "a imagem de Ulrica" parece condensar nela todos os sonhos de atavismo nórdico de Borges. Nos relatos argentinos, mais naturalistas ainda, a mulher robusta e sumariamente tipificada é quase sempre uma prostituta; a pequena Índia de A noite das dádivas é, sem nem mesmo um beijo prévio, a iniciadora do jovem; alhures, a fêmea incita seu macho a matar, ou mata ela própria com o punhal do morto. A única personalizada é Emma Zunz, em El Aleph, operária casta, rígida e frígida, indo ao encontro da violação e da ignomínia para vingar seu pai, o que faria dela uma tola de melodrama se Borges não a tivesse dotado da inabalável altivez que é o melhor que tem a oferecer a todos os seus forada-lei. A colheita é magra. Contudo, a existência tem sua maneira de preencher todas as faltas. "Minha vida, onde tudo chegava tarde, o poder, a felicidade também", palavras que fiz Adriano dizer. Para um poeta, a glória é o equivalente do poder. A de Borges só começa por volta dos anos 70, onde a obtenção de um prêmio internacional e boas traduções para diversas línguas atraíram a atenção sobre ele. O amor também chegou tarde, e é talvez um dos mais comoventes de uma época que esqueceu o amor. Também até os anos 70, Borges teve a mãe como leitora, enfermeira e incessante companheira em suas estadas nos Estados Unidos e em outros lugares. O lugar que essa velha dama nonagenária deixou vazio foi logo preenchido por uma jovem mulher que o escritor conhecera ainda criança, isto é, na época em que ainda enxergava. Durante os treze anos que precederam a morte do poeta, ela será tudo para ele, amiga, leitora, companheira das grandes viagens, enfermeira benévola e, sobretudo, ideal humano. Quase se hesita em descrever essa discreta e permanente aventura. Filha de uma argentina e de um japonês, Maria Kodama, a quem ele dedicou uma de suas coletâneas, Elogio de la sombra, não parece ter-lhe inspirado toda uma série de poemas de amor; fez melhor: mudou o ponto de vista dele em relação ao mundo. Borges dissera

que se apaixonar era converter-se a um deus que decairá um dia. Ele teria desejado eliminar essa frase, certo de ter encontrado um ser que não decairia. Maria foi Beatriz, Antígona, Cordélia. O escritor passou a crer que o Inferno dantesco tinha por ponto central as patéticas palavras de Francesca da Rimini, feliz até na tormenta que a arrasta com Paolo "porque ele e eu jamais seremos separados". Um clarividente crítico de Borges acredita até mesmo que para o poeta, o imenso Paraíso só foi imaginado para permitir a Dante, peregrino contrito, reencontrar Beatriz que, mais personagem teológico que mulher, ali o recebe censurando-lhe os pecados. Felizmente Borges não acreditava no pecado. Treze anos de vida em comum valem mais que um humilhante encontro no céu: essa jovem mulher doce, discreta e encantadora foi um antídoto para a sua noite.

Geralmente a poesia patriótica ou engajada é o que se esboroa mais rapidamente na obra de um poeta: poucos poemas de Borges arriscam-se a desmoronar por essa razão.

O primeiro dos dois reinos de Perón (de 1946 a 1955) viu Borges, não detido, como Victoria Ocampo, mas destituído de seu cargo, então bastante modesto, de bibliotecário do distrito, jogado ao ridículo, promovido a inspetor do mercado de frangos; entretanto, nenhum desses incidentes passou para sua obra; no máximo, a queda do tirano depois dos tumultos de Córdoba lhe inspirou alguns belos versos, impressões dessa alegria quase confiante demais que é a dos dias de liberação. Dois outros poemas à pátria consistem, um de lembranças comovidas de sua juventude em Buenos Aires, o outro do elogio aos homens que outrora escolheram e fizeram a Argentina.

Tal poema exprime uma vez mais o culto fervente que teve o poeta em toda a sua vida pelos heróis obscuros de guerras esquecidas, o coronel Suarez, seu bisavô, morto em Junin na fronteira com o Peru; a propósito dele, quer uma lenda, aliás controversa, que do alto do cavalo, bem visível, vestido todo de branco, os braços abertos, tenha atraído para si todas as azagaias indígenas, deixando, assim, a vitória aos seus, uma vitória de arma branca, silenciosa, na qual nenhuma bala assobiou; o general Quiroga que-vai-de-berlinda-para-a-morte, vítima das astúcias do ditador Rosas, e sabendo-o, espécie de espectro um tanto grotesco seguido pelo pequeno bando que será massacrado com ele; o coronel Borges, seu avô, morto por duas balas na fronteira com o Uruguai; o jurista Lafinur, "que amava as leis e os livros", reencontrado no decorrer de uma derrota, num pântano, pelos soldados do próprio Rosas, que como ele era aparentado aos avós Borges, e "sentindo na garganta o frio íntimo do punhal".

Esses militares do século XIX, desembainhando o sabre, obsedaram Borges tanto quanto os rudes guerreiros saxões e dinamarqueses aos quais era ligado, segundo se crê, por sua bisavó Haslam, originária da Inglaterra. O escritor via esses homens anteriores ao ano mil como indomáveis, "falando uma língua da aurora", brandindo seus machados "alimentadores de corvos", magnânimos como o chefe desejando ao inimigo um dia de felicidade, porque na noite daquele dia o mataria, impávidos como o rei caminhando pela ponte de seu navio, em plena tempestade e derrota:

"O que se despedaçou atrás de mim?

— A Noruega, senhor!"

e às vezes capazes de rude compaixão.

Ontem, matei um homem na batalha.

Era bravo e grande, da clara linhagem de Anlaf.

A espada penetrou-lhe o peito um pouco à esquerda.

Ele rolou por terra, tornou-se presa de corvo.

Em vão o esperarás, mulher que jamais vi, Os navios não o reconduzirão.

Na aurora Tua mão o buscará do fundo do sono.

Teu leito está frio.

Ontem à noite, eu matei um homem em Brunanburh.

A segunda ditadura de Perón, em 1972, valeu a Borges o exílio. Pouco tempo antes, o poeta dissera a Deus: "Não vivi; permita-me viver." Assim como a cegueira, o exílio aparentemente lhe deu mais a impressão de uma nova afirmação do que uma desgraça: Preservando-me da velhice venerada, E dos protocolos, molduras e cadeiras, E da assinatura de um infatigável rol Para os arquivos da poeira, E dos livros, simulações da memória; Prodigalizando-me o generoso exílio, E o acaso, e a jovem aventura E a dignidade do perigo.

Em seu conto O simulacro, o único em que Perón aparece, um homem de negro, errando de aldeia em aldeia, leva consigo um caixão que contém uma boneca de cera, e faz crer aos ingênuos ser Perón e a boneca é Evita, aceitando qualquer moeda e os alimentos oferecidos, e acendendo velas a cada noite ante aquilo que os aldeões tomam pelo cadáver embalsamado da morta. Entretanto, Borges termina lembrando-nos que o verdadeiro ditador e sua mulher não eram mais reais que o impostor e a boneca de cera, símbolos perfeitos de uma época sem realidade. O homem de luto não era Perón, nem a mulher Eva Duarte. Mas Perón também não era Perón, nem Eva Eva, e sim anônimos (cujo nome secreto e o verdadeiro rosto ignoramos) que os representavam para o crédulo sentimentalismo das multidões e sua grosseira mitologia.

Todo homem um pouco consciente das incessantes mudanças e da complexidade quase infinita das coisas sente-se pouco a pouco invadido ante a História pelo sentimento do horrível e do absurdo. Nenhum desses sentimentos se alteram, mas logo, sem que a primeira ou a segunda dessas noções se enfraqueçam, junta-se a elas uma outra, a de uma vasta impostura, na qual, ativos ou passivos, todos participamos.

Por mais ardente que fosse sua admiração pelos capitães dotados de honra castelhana, ou pelos brancos guerreiros das sagas, Borges não ignorava que a guerra não é uma solução, mas um fato permanente, trágica e por vezes sordidamente escondido sob muitas formas.

À noite da batalha de Junin, o coronel Suarez ouve, com um século de antecedência, versos murmurados em seu lugar pelo bisneto, "como do fundo do sangue":

*Não importa que a batalha de Junin seja gloriosa,
Uma data a se aprender para um exame ou um ponto no mapa.
A batalha é eterna, e pode dispensar
A pompa de exércitos visíveis e seus clarins;
Junin, são dois civis num canto de rua que maldizem o tirano,
Ou um homem obscuro que morre na prisão.*

Parece que há na consciência clara de Borges (prefiro, como ele, não recorrer ao "que nossa pobre mitologia denomina inconsciente") três símbolos de virilidade heroica.

O primeiro é o sabre, agora relegado aos veludos das vitrines; o segundo, o machado, que nos parecia fazer parte de panóplias arcaicas até o dia em que os homens de Hitler serviram-se dele para matar, mas que apesar disso continua para nós um objeto de museu, cediço até mesmo quando o lenhador solitário serve-se dele para derrubar uma árvore. O terceiro símbolo, o mais vital e que atravessa toda a obra de Borges, é o punhal. O punhal dos malandros de Buenos Aires parece uma obsessão datando da infância e da primeira juventude do poeta, vividas num bairro tranquilo, já um tanto deteriorado, ao qual não faltavam as moças nem os apunhaladores conhecidos.

Os pais do escritor conseguiram, por muito tempo, esconder-lhe a existência de tais pessoas, mas Borges talvez sonhasse com elas na pacífica biblioteca do pai, onde ele próprio nos diz "ter ficado toda a sua vida". Não somente surge um soneto severo em versos regulares como os que a poesia da Renascença francesa teria chamado de "túmulos", à memória de Juan Muraria, "assassino cujo austero ofício foi a coragem", como também toda uma série de pequenos versos desenvolvidos, de estilo deliberadamente

popular mas de uma aspereza quase mortal, escritos por ele para servir de palavras às milongas, árias de dança e complaintes* de onde saiu o tango, mas não tendo, como este último, alcançado os ambientes mundanos, música das "casas da rua Junin ou das barracas da tia Adèle".

**Canção popular em forma de lamento. (N. da T.)*

Borges ritmará por elas o passo flexível de seus homens de sangue:

*Uma antiga manhã dos arrabaldes
Mil oitocentos e noventa,
No submundo do Retiro
Já terão perdido a conta
De amores e carteados
Até a aurora, e confusões
Com os tiras, os sargentos,
Os vizinhos, os estranhos.
Nem um valente, nem bandido que não seja protegido;
Essa rua do sul, quem ali for,
E menos certo que dela volte
... Uma mulher, ciumenta ou vendida,
O entregou, segundo se diz;
Nós também, um dia ou outro,
Seremos entregues pela vida.*

A um amigo chocado e sobretudo surpreso por vê-lo descrever tal antro, Borges respondia ambigualmente: "Eu me informei." Esses perfis perdidos de assassinos não cessaram de oferecer ao poeta, até o fim, dentro do cotidiano e do imediato, a imagem de uma bravura quimicamente pura. "Nada de roubos; assassinatos. Nenhuma outra coisa; deixemo-lhes isso." Sem dúvida protegidos pela polícia, que se serve deles para eliminar seus adversários, livres para eliminá-los por sua vez, tais homens não oferecem pelo menos nenhuma justificação, nenhuma desculpa ideológica para suas punhaladas, assim como nenhuma desculpa grosseira pelo ganho ou pelo amor das moças. "O homem que pensa mais de dez minutos numa mulher é um imbecil." Nada maior que o impulso viril da mão que segura o punhal, que o gosto ardente de medir-se com outro para matar ou morrer:

*Nunca se verão de novo,
E nunca tinham se visto.
Não era pelas riquezas,
Nem por mulheres tampouco.
Haviam dito ao estranho
Que no rincão tinha um bravo.
Veio ver se era verdade: o povo sabe onde estão.
Educado, convida o homem
Sem ameaças na voz;
Concordam em deixar a casa
Por respeitarem o local.
Já os punhais se entrecruzam,*

*A confusão está formada,
Um deles tomba no solo
E morre sem um lamento.
Por tal prova esses dois homens
Viveram: é um longo tempo.
Os rostos vão se apagando;
Amanhã serão outros os nomes.*

Para Borges, esse tipo de duelo cortês equivale-se aos combates dos bravos cantados pelo escaldos. Em *Os dois irmãos*, a causa do assassinato é o orgulho luciferino do mais velho, que conta em seu registro apenas dezessete mortes. O caçula tem dezoito.

*O fato era insuportável.
O mais velho só podia
Mesmo igualar os pontos. E tudo se ajustaria.
Espreita o irmão junto à ponte
No bairro da Torre Nova,
E o faz descer o rio
Com uma bala na testa.
A história é triste: e é bela
Porque vem nos lembrar
Que Caim não terminou
Ainda de matar Abel.*

Esses apunhaladores do início do século parecem ter deixado a obra de Borges como vieram, no ritmo obsessivo dos tangos de sua juventude. De um longo poema em versos regulares, refeito por ele duas vezes com anos de distância, escolhi algumas linhas da primeira versão, na qual o tema que sempre foi um dos mais caros a Borges, a identificação do autor e de seus duplos, realiza-se com uma espécie de romantismo delirante:

*Cavalos, leões de madeira, trazem-me o eco,
Circos amarelos nos terrenos baldios da aldeia,
Dos tangos de Arolas, dos tangos de Greco,
Dançados nas calçadas de minha juventude,
Entre negros de salto alto.
O instante especial emerge do passado, sem futuro, insólito;
Tem o gosto do que foge e que se desvanece
Do que se perdeu, depois reconquistado.
O tango, provedor de lembranças, forja-nos
Um passado quase verdadeiro.
Nesse bairro perdido,
Foi a mim que encontraram estendido no solo,
Um punhal na mão, um punhal na garganta.*

Na atmosfera fluida do mundo borgesiano, onde tudo se modifica e se torna de outro modo a mesma coisa, exatamente como Jorge Luis Borges e William Shakespeare são ao mesmo tempo eles próprios e profundamente todos os outros homens, qualquer um e o misterioso Ninguém da lenda grega, heroísmo e infâmia se contrapõem ao longo de toda obra. O espião, o poema que poderia receber o nome de um romance francês surgido recentemente, *La gloire du traître* {A glória do traidor}, nos leva muito longe nessa direção:

*Em plena luz das batalhas,
Outros dão a vida à pátria
E o mármore os comemora.
Porém eu erro obscuro no fundo das cidades que odeio;
A minha pátria dei outra coisa.
Abjurei minha honra.
Traí os que me acreditavam seu amigo.
Comprei consciências.
Abominei o símbolo da pátria.
Resignei-me à infâmia.*

História universal da infâmia é o título de uma das primeiras coletâneas de ensaios de Borges, contendo aliás quase tantos personagens heroicos, ou apenas singulares, quantos infames, sem contar alguns ensaios que se afastam de uns e outros. Talvez os dois pesos se equilibrem, para o autor, em alguma balança, ou talvez a infâmia seja encarada por ele como um vertiginoso nadir após o qual não há mais nada, e onde nada mais se é. Nem cumulado pela admiração, nem desconcertado pelo insulto — que comumente falha em seu objetivo, pois a motivação profunda de toda infâmia é secreta -- o verdadeiro infame (por menos que exista tal personagem, aproximadamente tão mítico quanto o herói puro) está acima das flutuações da sorte. "Parecia haver uma certeza na degradação", disse T. E. Lawrence citado por Borges, mas talvez seja frase que um homem totalmente degradado a seus próprios olhos não pronunciaria. Os quinze dias passados pelo jovem Lawrence em Port Said, transportando carvão, as quinze noites escoadas na beira do cais com a ralé, são mais julgados da ordem da degradação pelos outros do que por ele próprio. Poder-se-ia dizer o mesmo, apesar da repercussão produzida sobre todo ser, da noite em Deraa ou da bofetada do oficial inglês que tomou Lawrence pelo diretor de um fétido hospital em Damasco, quando ele acabara de assumir o cargo naquele mesmo dia. No ensaio sobre o drama japonês dos Quarenta e sete Ronins, Kuranosuke, bêbado, devasso e um João-Ninguém sobre o qual todos cospem, espera de algum modo no alibi da lama que chegue a hora de se vingar do amo. Nesse exemplo, não se trata mais de valer apenas ser justificado.

Os soldados dos gloriosos combates do século XIX também não se diferenciam muito, em *História universal da infâmia*, dos bandos de vagabundos de Nova York por volta de 1907: "heróis saturados de fumo e álcool, todos mais ou menos com doenças vergonhosas, cáries, afecções respiratórias ou dos rins..., tão insignificantes e notáveis quanto os de Troia e Junin", travam sua negra batalha à sombra das abóbadas do metrô aéreo. Eastman, o chefe de um desses bandos, passou dez anos em Sing-Sing. Saído da cadeia, estando seu grupo disperso, "teve que se resignar a trabalhar por conta própria. A 8 de setembro de 1917, foi preso por algazarra na via pública. A 9, decidiu participar de outra algazarra e alistou-se (os Estados Unidos acabavam de entrar em guerra) num regimento de infantaria"... Ao voltar, declarou que a Frente não era mais perigosa que o submundo de Nova York.

O tema da Infâmia se liga a um outro tema caro a Borges, o de Judas, colocado por Dante no fundo do último círculo do Inferno, ao lado de Brutus; o traidor de Jesus Cristo e o traidor de César.

Shakespeare já sabia que havia algo a dizer em defesa de Brutus. É através de seu apaixonado interesse pelas heresias que Borges chega a Judas. Muito cedo, percebeu-se que o drama da Paixão necessitava de um traidor. Dessa perspectiva, São Judas, como parece que o chamava Paul Claudel (mas na intimidade, com risadas, diz-se que dava uma outra interpretação do homem com os trinta dinheiros: "ele era o caixa, então quis encher a caixa"), seria o ator corajoso que escolhe o papel de traidor atraindo para si os apupos. Em Três versões de Judas e em A seita dos trinta, Borges vai muito mais longe, às vezes sob a cobertura de nomes de eruditos imaginários, autores de obras imaginárias. O sacrifício de Jesus, que aliás foi inútil ("Para que sofreste, já que eu sofro?", exclama ele num poema admirável, mas que o situa no lado oposto a Pascal), deveria, para ser perfeito, "não ser atenuado nem invalidado por omissões. O fato de se afirmar que ele foi um homem incapaz de pecar encerra uma contradição... Conheceu o frio, a fadiga, a perturbação, a sede e a fome; deve-se admitir também que poderia ter pecado e se perder. Deus fez-se totalmente homem, até à infâmia, até à reprovação do abismo". Aos olhos do perfeito heresiarca sonhado por Borges, Deus fez-se, conseqüentemente, Judas.

Um exame atento pode dividir os contos, onde eu quis chegar em três grupos. Frequentemente fala-se dos contos fantásticos de Borges. O termo simplifica e se presta a erro. Inicialmente, é preciso insistir no fato de que, nesses contos ditos fantásticos, o sobrenatural, a magia, o subumano e o superhumano estão ausentes, ou se apagam rapidamente ante uma explicação menos ingênua e mais vasta de cada aventura. O primeiro grupo, o mais difícil de se ler sem cair-se numa interpretação prematura demais, compõe-se de narrativas eruditas, de uma erudição geralmente autêntica ou também paródica. Os acontecimentos dramáticos não estão presentes ali, ou mostram-se severamente limitados a alguns traços. Em suma, contos epistemológicos, como se poderia denominá-los em termos um tanto pedantes; isto é, consagrados ao mesmo tempo ao exame dos métodos e ao da validade de nossos conhecimentos. Tomemos Pierre Menard, autor de Dom Quixote, A busca de Averroes e Os teólogos, para dar apenas três exemplos de estilos mais diversos possíveis.

Pierre Menard apresenta meticulosamente a assombrosa história de um francês contemporâneo que passa mais ou menos toda sua vida reescrevendo o D. Quixote de Cervantes, com a sensação, partilhada por muitos de seus admiradores, de ter produzido uma obra-prima inigualável, mas sem mudar um parágrafo, uma linha, uma vírgula no texto original. O leitor suspeita de uma armadilha. Só reencontra suas coordenadas quando substitui a palavra autor pela palavra leitor, e descobre na narrativa, graças a uma mutação de termos mais racionais em suma do que se acreditaria, o processo clássico que não deixa de se produzir em todos os grandes livros. Podemos dizer que ler, ler bem, é traduzir, ou recompor o pensamento do autor que se lê, o qual, através do olho, passa da página impressa à matéria cinzenta do cérebro, absorvido, adaptado, tornando-se para cada um de nós o mesmo e outra coisa. Todo grande livro projeta em cada leitor outros fogos e sombras. O trabalho de Pierre Menard se reproduz em cada estudante que lê determinada obra inscrita no programa, para cada leitor independente, sentado num banco ou junto ao fogo, ou ainda que escuta, se se trata de transmissão oral. Se Dom Quixote, hoje em dia, não nos tenta, procuremos imitar esse processo numa página de Balzac ou numa linha de Shakespeare. Cada um de nós vê de maneira diferente a sórdida pensão Vauquer do Père Goriot, embora as palavras que a descrevam, com sua sala de jantar mal ajambrada, a criada de saltos deformados, o gato, os pensionistas ruidosos e gabolas, sejam em todos os casos as mesmas. "Dormir, sonhar talvez"; é impossível que essa sucessão de dois verbos e um advérbio, no sentido mais vigoroso do termo, seja lida tal como a escreveu Shakespeare. Nossas emoções ante o sonho e a ideia do sono e da morte, e as emoções de milhares de leitores e espectadores antes de nós carregaram as três palavras shakespearianas de todos os choques, em troca da glória. Ouvi-las da forma que saíram pela primeira vez dos lábios do ator-autor-diretor do Globe, lendo sua próxima peça para um amigo, na Londres por volta de 1599, seria fazer o tempo andar para trás. Cada leitor entusiasta é o autor de uma nova obra, tão bom e tão nulo quanto o é ele próprio.

A busca de Averroes enfeita-se com todos os encantos de um cenário tradicional do Oriente Médio. Entretanto, o conto é da mesma ordem epistemológica do precedente.

Fala daquilo em que se torna a obra, ou a palavra, mais corretamente duas palavras, refletidas pelo espelho de um outro espírito. A busca de Averroes é a história de um problema de tradução. Um dos maiores eruditos e filósofos do mundo árabe, Averroes é também célebre como tradutor de Aristóteles. Aprendendo grego graças a tradutores mais antigos, que praticavam uma tradução justalinear, logo compreende que duas palavras muito frequentes em outros tratados de Aristóteles só chegaram a ele por acaso, e com uma certa aproximação. Tais palavras, até aqui não muito essenciais, adquirem uma grande importância quando ele aborda o tratado Da poética, onde abundam. As duas palavras misteriosas são Comoedia e Tragoedia. O árabe, cuja literatura na época já era pródiga em contos, poemas, relatos de viagem, ensaios políticos ou didáticos, de fato possui uma literatura sem teatro. Não somente a língua árabe não teve necessidade do equivalente aos dois termos mencionados, como também se produz a recusa instintiva de uma civilização ante um conceito que lhe é totalmente estranho. Não são apenas os usos que se opõem a uma palavra impregnada de noções morais ou sociológicas diferentes, é a própria inteligência que faz girar e regirar impotente o objeto-ideia, como se faria a uma caixa da qual não se tem a chave. Ora, da janela, o erudito perplexo olha distraidamente crianças que brincam (jouent**) (os dois sentidos do termo em francês já são, para nós, uma indicação). Uma delas, de pé, muito reta e imóvel, carrega nos ombros outra criança inclinada que salmodia; outras se prosternam no chão. Averroes observa que a criança inclinada finge ser um muezim, seu carregador um minarete e que as crianças prosternadas imitam devotos rezando, mas não liga o que vê ao conceito (para ele inexistente) de comédia; mais tarde, no mesmo dia, um amigo que chega da Turquia fala-lhe de uma espécie de cerimônia litúrgica na qual as pessoas se tornam os Sete Adormecidos da lenda cristã, e um cão o seu próprio cão, mas a luz ainda não se faz.

"Elas falavam?"

— Sim, falavam.

— Pergunto-me por quê. Apenas um recitador teria bastado."

Assim, a ideia da tragédia passa longe dele, e não chegará muito mais perto quando toma conhecimento que, em sua ausência, a escrava favorita foi torturada pelas outras mulheres. Morrerá então sem sabê-lo. O mundo árabe, que conservou e expandiu a filosofia dos gregos na Idade Média, permanecerá fechado à comédia e à tragédia gregas.

Um terceiro conto, *Os teólogos*, no qual Borges faz malabarismos com as heresias do final do Baixo Império, trata, sobretudo, da substância das próprias ideias. Um certo Jean de Panônia (atual Hungria), teólogo de perfeita ortodoxia, combate a odiosa teoria do Eterno Retorno, defendida por uma certa seita dos Monótonos. Um tal Aureliano quer ultrapassá-lo, sendo o primeiro a publicar uma refutação à teoria, mas não consegue fazê-lo. Durante um concílio, Jean de Panônia convence seus ouvintes e faz condenar o heresiarca Eufórbio à fogueira. Mas em breve uma heresia diferente ganha terreno, a que glorifica a unicidade e eternidade do instante. Jean de Panônia utilizara, como por brincadeira, certos argumentos dessas pessoas em sua luta contra os Monótonos. Imediatamente, Aureliano encontra na obra do rival o parágrafo esquecido, e o faz condenar como membro da seita dos Abissais, de oposição, que os dois haviam combatido anteriormente. Jean de Panônia é queimado, e Aureliano testemunha o seu suplício. Pouco tempo depois, o último morre acidentalmente num incêndio. Vai para o céu, e descobre com desgosto que, para Deus, Jean de Panônia e Aureliano eram a mesma e única pessoa.

Aqui, não se trata mais de palavras, e sim de um combate de ideias, vendo-se deslizar pelo tema um dos maiores pensamentos de Borges, o de que cada um é outro, e ao mesmo tempo todos os homens. É mostrada, sobretudo, a inanição de toda querela teológica. ("O que são os prodígios de Wells e Edgard

Poe comparados à invenção de Deus, à teoria laboriosa de um ser que se perpetua solitariamente fora do tempo? O que é o Unicórnio comparado à Trindade? O que é Apuleio ante os multiplicadores do Grande Veículo? O que são as noites de Sherezade comparadas aos argumentos de Berkeley?") Anatole France teria dito mais ou menos as mesmas coisas com uma doce ironia. Esta também não falta em Os teólogos, mas o que predomina ali ainda é o horror ante certos procedimentos do cérebro humano.

É preciso repetir que os contos ditos fantásticos, os mais célebres talvez, são aqueles em que o vidente cego colocou, com uma segurança maior que nunca, sua nitidez de olhar e o senso das proporções. As ruínas circular es constroem um pouco (ou pelo menos constroem-me um pouco) com seus cenários construídos demais o personagem central que se esforça (como no poema do Golem o rabino de Praga) por criar um homem, cria ou sonha apenas uma forma rudimentar, uma sombra, e acaba por se perguntar se ele próprio não é uma e outra. O Aleph pode ser apenas a visão de um alucinado; Deutsches Requiem, a análise da mentalidade de um carrasco nazista, percorrendo o horror habitual e infelizmente ainda atual. O Zahir e A escrita de Deus podem ser explicados pela obsessão, sem a ajuda de elementos super-humanos. Outros contos de fabulosa beleza têm por protagonista o tempo, condensado ou prolongado ao infinito: é o caso de O imortal, que representa não um homem, mas toda a humanidade, ou de Milagre secreto, onde alguns minutos se tornam um ano para o homem que vai morrer; também o espaço pode ser protagonista na ficção do autor, como em A biblioteca de Babel (réplica provável da de Buenos Aires, por onde Borges errava sem poder ler), com suas proporções infinitas e fechadas de Piranesi e devaneios de Coleridge.

*J. L. Borges, *Discussion (Discusión)*, nota sobre L.D. Withehead, trad. francesa, Gallimard, 1957.

** *Jouer*, em francês, verbo intransitivo que significa também representar. (N. da T.)

O Congresso, O segredo da Fênix e alguns outros contos mostram-nos em detalhes os procedimentos de uma confraria ou seita, mas de tal modo que se percebe finalmente tratar-se do gênero humano; A loteria de Babilônia é aquela em que todo ser vivo inevitavelmente joga. Dois contos: um denunciado pelo próprio Borges como uma imitação de Edgar Allan Poe, e onde se encaixa um personagem monstruoso do gênero romance-ficção que nos deixa devidamente assustados, como convém; o outro, que o autor aprecia por sua sinceridade triste, sofre da pouca espessura peculiar a todo relato antecipativo: esses seres separados de nós pelos séculos, que sem dúvida não se conformarão com a imagem que fazemos deles, parecem não ter ainda adquirido carne e sangue. Sombras que não projetam sombra. Deixemos também de lado dois contos enredados por jogos eruditos e destrinchados por um desenlace policial; paremos ante o mais ilustre, e que, de certo modo, resume tudo: El libro de arena. O relato inteiro é fantástico, ou melhor, simbólico, pois baseado na posse de um objeto mágico e de aparência feia: um alfarrábio sem viço e mal impresso na Índia. As linhas, as folhas, as vinhetas, os números no alto das páginas, colocados ao acaso, aliás, fundem-se continuamente uns nos outros. "Olhe bem essa página; não a verá nunca mais", diz gravemente o vendedor. De fato, o comprador jamais verá a página 42514, seguida imediatamente pela página 999. Também não tornará a ver uma página enfeitada com uma máscara que leva no alto e à direita um número elevado à nona potência. Horrorizado, o comprador deseja queimar "essa coisa obscena"; contudo, teme que um livro infinito possa consumir o universo ao ser queimado. Joga-o no subsolo de uma biblioteca ao passar, mas sabemos que jamais cessará de folheá-lo como nós todos, folha a folha, na mesma desordem, pois é esse precisamente o ato de viver. O caótico livro de areia, cujas linhas e páginas escorrem uma na outra, alegoriza a vida inteira.

Os contos de cenários e personagens argentinos são asperamente realistas, mesmo se, por acaso, a ficção científica ou a antecipação ocupam certas páginas. Só um, O encontro, tira toda sua força do milagre e do sobre-humano. Duas lâminas que pertenceram a inimigos mortais repousam na vitrine de um

coleccionador. Os dois matadores estão mortos há muito tempo, um numa rixa qualquer, o outro de morte natural. No entanto os dois punhais colocados lado a lado estremecem quando tocados por mãos humanas. Obrigam dois cavalheiros, bons amigos e vizinhos pacíficos, que jamais haviam segurado um punhal e sequer aprendido a empunhar a espada, a se lançarem um contra o outro num horrível combate de morte. Um é morto, e o outro, perturbado, consegue se livrar da polícia, com as testemunhas tendo mentido e assegurado às autoridades que o ocorrido fora apenas um duelo dentro das convenções mundanas. (Tudo se arranja desde que se tenha amigos bem situados.) Na verdade, foram as armas que lutaram, sendo os homens apenas instrumentos. "No sono delas velava um rancor humano." Quem sabe até se, eflorescência suprema do tema do punhal, um outro duelo não acontecerá um dia entre as mesmas armas, empunhadas por outras mãos? Em A noite das dádivas, um garoto levado a um bordel aprende de uma vez só a crueldade, o amor e a morte; O outro duelo, uma miscelânea atroz, ou mesmo O homem no canto do muro rosa exaurem nossas emoções sem chegarem mais longe. Sul, que se abre sobre o imenso pampa quase tão nu quanto as solidões polares, reserva-nos uma surpresa. Um certo Dahlmann, empregado honesto, é enviado pelos médicos para convalescer de uma grave septicemia na modesta estância que herdou de seus pais, e com a qual sonhou frequentemente sem ter podido visitá-la. A distância é grande; o trem corre na planície onde se veem apenas algumas fazendas. O convalescente acabado de sair do hospital goza a viagem e as férias próximas. Ocorre, porém, um pequeno incidente: um funcionário do trem observa ao viajante que a composição não se detém na parada desejada, sendo-lhe preciso descer e caminhar alguns quilômetros até à próxima estação, onde achará uma carriola que o conduza à sua casa. Após dois longos dias de estrada de ferro, para Dahlmann tal passeio foi como um prazer.

Na estação seguinte, simples granja como as outras, mas que mantém uma espécie de quiosque, ele pede comida. Primeira ocorrência, banal em lugar semelhante: um peão muito velho está sentado no chão, as costas apoiadas na parede. Segunda ocorrência, mais banal ainda: três homens esquentados instalam-se na mesa vizinha e, percebendo o desconhecido, começam a zombar dele. De onde surgira esse tipo? "Não ligue, senhor Dahlmann", diz o dono do quiosque. "Estão bêbados." Dahlmann finge continuar a ler. A seguir, porém, bolinhas de miolo de pão são atiradas em seu rosto; é preciso protestar contra o insulto. O viajante se levanta: um dos presentes se ergue também, armado de um punhal. Desorientado, Dahlmann recolhe maquinalmente a arma que o peão andrajoso lança no chão perto de sua cadeira. Percebe então, de repente, que assinou a própria sentença de morte. O bêbado acreditará ter direito de provocá-lo, pois Dahlmann está agora armado. Pouco importa que mal saiba segurar um punhal. O insultador e o insultado saem juntos. Não é preciso imaginar o que se segue. Uma ideia, porém, atravessa a mente do infeliz no instante da saída fatal: o dono do quiosque que o advertira chamara-o pelo nome. Como teria ele conhecimento disso naquela solidão? Talvez Dahlmann, que estará morto em cinco minutos, estivesse divagando, e o homem não pronunciou seu nome. Ou talvez a cena mortalmente final fosse, ela própria, um sonho. A viagem teria mesmo ocorrido? E se Dahlmann, acalentado há dois dias pela febre, agonizasse naquele momento a milhares de léguas, numa clínica de Buenos Aires? A vida é um sonho.

La vida es un sueño. Estamos todos de acordo. Calderón, Shakespeare e Píndaro já disseram isso. O próprio Borges já contou um sonho, autêntico, segundo ele, no qual um inimigo, transformado num homem fraco e enfermo e ao qual abriera a porta por piedade, puxa o revólver:

"Vou matá-lo e você não tem nenhum jeito de escapar.

— Sim, diz Borges, tenho um jeito.

— Qual é?

— Despertar."

O visitante é apenas um sonho. No entanto, se toda a vida for também um sonho, a própria morte não seria um despertar? Em Borges, como sempre, as duas possibilidades se fundem e se intercambiam. A vida e a morte fazem parte do mesmo livro de areia.

1987

FIM

Notas bibliográficas por Yvon Bernier

I. Grécia e Sicília:

1) "Apolo trágico", *Le voyage en Grèce*, verão de 1935, p. 25. Numerosos retoques.

2) "A última Olimpíada", publicada originalmente sob o título de "Dernière Olympique", *Le voyage en Grèce*, primavera de 1936, p. 22. Numerosos retoques.

3) "A alguém que me perguntou se o pensamento grego ainda é válido para nós." Um primeiro tratamento desse texto apareceu em *Le voyage en Grèce*, verão de 1936, p.20, mas a diferença entre as duas versões é tanta que se pode considerar a segunda como inédita.

4) "Karagheuz e o teatro de sombras na Grécia." Inédito.

5) "Aldeias gregas" Inédito.

6) "Cartas de Gobineau aduas atenienses", publicado originalmente com o título "Nouvelles Lettres de Gobineau à deux Athéniennes", *Le voyage en Grèce*, primavera de 1938, pp. 15 e 18. Numerosos retoques.

7) "Mitologia grega e mitologia da Grécia", publicado originalmente com o título "Mythologie", *Lettres françaises*, n. 11, janeiro de 1944, pp.41-46. Numerosos retoques.

8) "Marionetes da Sicília." Inédito.

II. "Improvisação sobre Innsbruck", *La Revue européenne*, 1930, pp. 1013-1025. Alguns retoques.

III. "Forças do passado e forças do futuro." 1940.

IV. "A um amigo argentino que me pediu a opinião sobre a obra de Enrique Larreta." Um primeiro tratamento desse texto, intitulado "Éloge de Don Ramire", foi publicado em *La Revue argentine*, março de 1935, pp. 26-27 mas é tão diferente da versão atual que se pode considerar a última como inédita.

V. "Uma exposição Poussin em Nova York." Inédito.

VI. Sequência de estampas para Kou-Kou-Hai: 1) "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Hai", *Le manuscrit autographe*, n. 36, novembro-dezembro de 1931, pp. 49-58 e *Virbac Informations*, n. 4, 15 de janeiro de 1978, pp. 3-4. Sem mudanças.

2) A propósito de uma republicação dessas páginas." Nota escrita como prefácio à edição de luxo de *Suite d'estampes pour Kou-Kou-Hai*, com a tiragem de duzentos exemplares numerados e publicada pelos cuidados de High Loft, Seal Harbor, Maine, 1980, 23 p. Alguns retoques.

VII "Mozart em Salzburgo", *Revue bleue*, n. 3, 6 de fevereiro de 1937, pp. 88-89. Essa segunda versão difere tão profundamente do original que nos achamos novamente em presença de um texto quase inédito.

VIII. "Ravena ou o pecado mortal", Balzac, 15 de junho de 1935, pp. 1 e 3. Alguns retoques.

IX. Uma mulher resplandecente e tímida.

1) A primeira parte desse texto foi publicada originalmente sob o título de "Visite à Virgínia Woolf", *Les Nouvelles littéraires*, 10 de julho de 1937, pp. 1-2. Sem mudanças.

2) A segunda parte do texto apareceu originalmente sob o título de "Une femme étincelante et timide", *Adam International Review*, ns. 364-366, 1972, pp. 16-17. Um retoque.

X. "Wilde, rue des Beaux-Arts", publicado originalmente com o título de "Abraham France, traducteur de Virgile: Oscar Wilde", *Revue bleue*, ns 20, 19 de outubro de 1929, pp. 621-627. Numerosos retoques.

XI. *Les Nouvelles littéraires*, n. 123, 22 de agosto de 1936, p. 6. Alguns retoques.

- XII. "A ilha dos mortos" de Böcklin", publicado originalmente sob o título de "L'Île des Morts: Böcklin", *La Revue mondiale*, 1930, pp. 394-399. Alguns retoques.
- XIII. "O catálogo dos ídolos", *Le Manuscrit autographe*, n. 30, novembro-dezembro de 1930, pp. 96-97. Alguns retoques.
- XIV. "Anotações" (1942 a 1948), *La Table ronde*, vf 89, maio de 1955, pp. 83-90. Sem mudanças.
- XV. "O homem que amava as pedras". Com esse título é encontrado, à exceção do agradecimento, no discurso de posse da escritora na Academia Francesa, quinta-feira, 22 de janeiro de 1981; o texto integral foi publicado no dia seguinte no *Le Monde*, pp. 17, 18 e 20; depois, na mesma época, foi também publicado sob a forma de caderno, pelo Institut, e de volume pelas Edições Gallimard. Alguns retoques.
- XVI. "Os encantos da inocência — Uma releitura de Henry James", *La Nouvelle Revue française*, n. 359, 12 de dezembro de 1982, pp. 66-73. Sem modificações.
- XVII. "O homem que assinava com um riacho", *Le Nouvel Observateur*, 16-22 de dezembro de 1983, p. 14. Sem modificações.
- XVIII. Dois negros de Rembrandt, *Le Monde*, 16 de dezembro de 1988, pp. 19 e 30. Sem modificações.
- XIX. "Borges ou o vidente". Texto da última conferência feita por Marguerite Yourcenar, na Universidade de Harvard, quarta-feira, 14 de outubro de 1987. Inédito.

C