

A black and white close-up photograph of Julio Cortázar's face, focusing on his eyes and beard. The image is framed by a thin white border. A horizontal green line crosses the middle of the image, passing behind a white rectangular box. A dark red horizontal bar is located above the white box, and a solid red horizontal bar is located below it.

**Julio Cortázar**  
**Obra crítica**

**JÚLIO CORTÁZAR**

**Obra crítica**

ORGANIZAÇÃO DE *Saúl Yurkievich*

TRADUÇÃO DE *Paulina Wacht e Ari Roitman*



**CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA**

Rio de Janeiro

1998

## VOLUME 1

COPYRIGHT © 1947, Júlio Cortázar e herdeiros de Júlio Cortázar

**TÍTULO ORIGINAL ESPANHOL: *Obra crítica/1,2,3***

## Apresentação

Esta coleção de textos críticos de Júlio Cortázar, organizada em três volumes, é coordenada por um trio de reconhecidos especialistas, ligados pessoalmente a Cortázar por um vínculo de conhecimento e amizade. São eles, pela ordem de sucessão dos volumes: Saúl Yurkievich, que foi encarregado da edição de *Teoria do túnel* (1947), Jaime Alazraki, que reuniu a obra crítica anterior a *O jogo da amarelinha* (1963), e Saúl Sosnowski, que compilou a obra crítica posterior a *O jogo da amarelinha*. Os três volumes são prologados por respectivas introduções, a cargo do responsável por sua edição.

Júlio Cortázar, ao mesmo tempo em que escrevia sua obra literária, produziu um considerável conjunto de textos críticos de inegável valor tanto por sua acuidade interpretativa como pela agilidade de sua prosa. Tais escritos constituem um complemento imprescindível daqueles propriamente literários, porque explicitam as concepções e os valores que regem a gênese da literatura cortazariana. Permitem completar a figura de Cortázar, recuperar outras facetas desse maravilhoso poliedro que é sua obra íntegra, conhecer melhor o homem que estas páginas condensam inteiramente.

Uns poucos textos críticos foram recolhidos por Cortázar em alguns de seus livros como *A volta ao dia em oitenta mundos*, *Último round* ou *Territórios*. A maior parte permaneceu, com sua morte, dispersa em publicações jornalísticas. Por outro lado, entre os manuscritos inéditos encontrava-se *Teoria do túnel*, livro em que Cortázar examina as orientações do romance moderno, desde a novela burguesa, a do mundo privado e do foro íntimo, desde o romance romântico até o existencialista. Essa revisão histórica lhe serve para fundamentar suas próprias opções, situar-se em relação às tendências que considera mais avançadas e enunciar seu programa romanesco pessoal. Postula o amálgama do surrealismo com o existencialismo, a fusão do poético com o narrativo como confluência que permita a expressão de todas as possibilidades humanas, obter um romance em que o homem se reencontre com seu reino. É dessa maneira que ele explica o projeto que precede e preside a modelagem de todos os seus romances, e que irá realizar cabalmente em *O jogo da amarelinha*. *Teoria do túnel* constitui, dentro do processo criativo de Cortázar, um livro de grande importância: porque explicita e justifica a poética que está implícita em sua ficção e por seu caráter preliminar porque mostra que a prática do gênero em Cortázar é precedida por uma minuciosa formulação teórica. Grande parte dessa bagagem reflexiva será depois incorporada a *O jogo da amarelinha*.

*O jogo da amarelinha* é a linha divisória entre os outros dois volumes de obra crítica de Júlio Cortázar. Ambos se propõem a superar a dificuldade e a desordem ocasionadas pela dispersão dos textos em publicações muito diversas e distantes

A compilação inicial, a cargo de Jaime Alazraki, reúne a produção anterior a *O jogo da amarelinha*, a partir da primeira resenha crítica publicada por Cortázar na inencontrável revista *Cabalgata*. Com um conhecimento exaustivo da bibliografia cortazariana, Alazraki soube exumar uma grande quantidade de textos quase desconhecidos que prenunciam a personalidade literária de Cortázar e prefiguram sua trajetória. O terceiro volume da trilogia crítica foi preparado e prologado por Saúl Sosnowski, outro reconhecido especialista em Cortázar, e compreende uma seleção de textos posteriores a *O jogo da amarelinha*. A maioria deles não foi recolhida por Cortázar em seus livros. Esses textos nos transmitem vividamente as concepções e convicções tanto estéticas quanto políticas de um escritor preocupado, acima de tudo, pelo destino do homem.

SAÚL YURKIEVICH

## Um Encontro Do Homem Com Seu Reino

Júlio Cortázar redige seu *Teoria do túnel* entre o verão e a primavera bonaerense de 1947, enquanto trabalhava como secretário da Câmara Argentina do Livro. Durante esse mesmo período compõe a maior parte dos relatos que irão integrar *Bestiário*, sua segunda compilação de contos (a primeira, titulada *La otra orilla*, permanece inédita). Pouco antes, Cortázar havia renunciado a seu cargo de professor na Universidade de Cuyo, onde ocupou durante dois anos — 1944 e 1945 — a cátedra de literatura francesa. Este ponto é duplamente significativo. Por um lado, revela uma atitude de autonomia ética e de defesa da liberdade de pensamento diante de um poder governamental que a avassala, mostrando na prática uma consciência comunitária que a *Teoria do túnel* irá realçar no plano reflexivo; por outro lado, revela uma aplicação pedagógica cujo percurso se detecta neste extenso trabalho explicativo. Além do que possui de autodefinição literária, de enunciação da poética própria, *Teoria do túnel* é em parte — presumo — um desprendimento desse ensino que Cortázar ministrou em Mendoza. Pressuponho que uma boa dose do conteúdo provém das notas preparatórias de seus cursos. Essa teoria tem ainda algo de estudo monográfico; por isso se subtitula "Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo". A palavra "localização" não só indica o propósito principal — situar as duas tendências a que Cortázar se filia dentro do contexto da literatura moderna — mas também ganha o sentido de posicionamento pessoal. Além de seu caráter de pesquisa ou exame das orientações do romance, *Teoria do túnel* enuncia o próprio programa romanesco, postula a poética que desde o princípio — desde *Divertimento* (1949) — irá reger a ficção de Júlio Cortázar. Formula o projeto que, aplicado a três tentativas prévias, culmina quinze anos depois em *O jogo do amarelinha*, a quarta investida. Consiste simultaneamente na análise genética de um novo modelo de romance e numa argumentação a seu favor. Possui a dupla condição de crítica analítica e de manifesto literário. Tem aquele caráter potencial, projetivo e programático, de tomada de posição, o lado condenatório, cominatório, proselitista, próprio da enunciação de manifesto. Preconiza uma transformação radical dos modos romanescos, recapitula a história recente do gênero e a desqualifica para exigir a instauração de uma estética transgressiva, reordena ou remodela o passado em função de proposições inovadoras e adota uma enunciação às vezes veemente, compulsiva, com um quê de imperativo categórico. O locutor desse pronunciamento não hesita e quando se entusiasma é contundente. Sem dúvida, sua argumentação apresenta as características de um manifesto literário. Desenha uma concepção literária que propõe, em última instância, liquidar a literatura.

Cortázar subordina a estética (ou melhor, a arte verbal) a uma pretensão que a transcende, colocando-a a serviço de uma busca integral do homem. Proclama a rebelião da linguagem poética contra a enunciativa, que no entanto predomina em seu *Teoria do túnel*; considera o escritor como inimigo do gramático; patrocina

uma poética antropológica ou uma antropologia poética que faça da palavra a instância manifestadora da totalidade do homem. Aspira já àquela mostraçõ que em *O jogo da amarelinha* vai chamar de "antropofania". Serve-se do surrealismo e do existencialismo conjugados para fundar (como predica o próprio Jean-Pau Sartre) um novo humanismo que busque o pleno exercício de todas as facultades e possibilidades humanas.

Tal interseção entre surrealismo e existencialismo é, na Buenos Aires de 1947 um sintoma de nítida atualidade. Reflete bem o momento cultural em que *Teoría do túnel* é concebido. Esse cruzamento de tendências remete a certa moldura estética e gnosiológica, indica o horizonte de expectativas que promovem essa inquisição e vindicação do romance. O surrealismo tem seu auge em Buenos Aires no imediato pós-guerra, período em que surgem adeptos evidentes confessos dessa doutrina, em que se organizam grupos e se publicam revistas de franca filiação surrealista. Cortázar coincide com eles mas não se incorpora ao conclave; considera que o surrealismo reativo dos anos 30, já domesticado, havia se transformado em escola e se introduzira no redil literário. Também na mesma época começa a propagar-se a filosofia existencialista, principalmente a de procedência francesa. Atenta a todas as novidades metropolitanas, a revista *Sur*, na qual Cortázar colabora, contribui para essa difusão. Publicam-se em Buenos Aires as primeiras traduções ao espanhol das obras de Sartre. No número 16 da revista *Cabalgata*, de fevereiro de 1948, Cortázar comenta *A náusea*, traduzido por Aurora Bernárdez, e publica uma resenha do livro de León Chestov, *Kierkegaard e a filosofia existencial*. Também em 1948 aparece *O túnel*, de Ernesto Sábato romance de inspiração existencialista e quase homônimo de *Teoría do túnel*. Essa coincidência no título não é casual, muito embora difiram os sentidos que um e outro autor conferem ao símbolo do túnel. Sábato o conota negativamente, como vida subsumida e confinada, ao passo que Cortázar o positiviza enquanto violência que comprime os flancos da linguagem, que demole o bastião literário para reconstruí-lo resumindo à palavra os poderes subjugados.

A epígrafe de *Teoría do túnel* prova o apego de Cortázar ao existencialismo principalmente o sartriano; antecipa seu desassossego em relação à condição humana, sujeita, num mundo desatinado, a um questionamento radical. Cortázar se apropria dessa problemática que concerne à situação do homem, à sua atitude diante de si e dos outros. Essa passagem, extraída de *As moscas*, preannuncia o propósito de fincar e se afincar no homem mesmo e, a partir de sua ipseidade desprovida de socorro divino e de finalismo extrínseco a ela, assumir nuamente desesperada mas não desesperançosamente, a solidão que lhe é consubstancial e a angústia que dela emana. A maneira sartriana, Cortázar exige como petição de princípio esse esclarecimento do humano, essa despossessão fundamental a fim de procurar transcendê-lo na busca denodada de ser ainda mais em si e nos outros. A transcendência se situa no mesmo plano da existência, opera como ato do existir. Existencialismo, aqui, implica um compromisso liberador, remete ao homem privado das falsas investidas e da ilusória potestade que assume sua finitude, que afina no constitutivo da existência, no contínuo constituir-se a s

mesmo para legitimar sua humanidade, para encontrar a partir de si a livre participação numa realidade que não cessa de se construir.

Afirmando desde o início sua filiação neo-romântica, Cortázar trava batalha contra a inviolabilidade da literatura, contra a auto-suficiência estética e contra o fetichismo do livro. Segundo ele, a literatura deve ser uma expressão total do homem. É preciso contrariar a tendência centrípeta, solipsista e formalista do livro como objeto de arte. O livro válido representa a personalidade integral do homem; acentua o primado do existente enquanto humano; é o diário de uma consciência, manifestação consubstancial com o ser, veículo de valores que ultrapassam o literário. Desde seus começos como escritor, Cortázar postula uma literatura rebelde que não se contente com singularizar-se estilisticamente, que não se deixe capturar pelas armadilhas do idioma, que não tolere ser circunscrita pelo concebível e pelo representável convencionais. Desde o princípio, Cortázar preancia a postura anti-retórica própria de *O jogo da amarelinha*, insiste na máxima implicação pessoal — romance não de personagens mas de pessoas — persegue autenticidade e intensidade maiores. Quer assentar todo o seu ser na letra, anular toda mediação, abolir toda distância. Despreza o gozo autotético da forma perfeita, ao mesmo tempo que descarta qualquer docência ou messianismo. Exclui o sábio, o cívico, o pedagógico. Não pretende intervir a favor de qualquer ordem suprapessoal. Toda mensagem literária deve ser transubstanciada pela subjetividade que a modela, embecendo-a de mesmidade pessoal — "não há mensagem, há mensageiros e essa é a mensagem, assim como o amor é quem ama", irá dizer no capítulo 79 de *O jogo da amarelinha* — embora a escrita se mostre afinal como um recurso para atingir o que está aquém ou além da língua, a realidade que as palavras mascaram.

Ainda com escassa experiência de romancista, Cortázar começa especulando em torno de uma teoria romanesca simultaneamente recapitulativa e operativa. Em seu *Teoria do túnel* aparece não só o ideário que depois irá expor em *O jogo da amarelinha*, mas também um repertório de expressões muito próprias que na época está embalando nos braços e uma bagagem pessoal de metáforas com as quais ilustra suas concepções, como aquela farmacológica do excipiente. O romance figura aqui como excipiente açucarado para ajudar a engolir o material extraliterário, da mesma maneira que em *O jogo da amarelinha* se converte em excipiente para fazer engolir uma gnose. Também em *Teoria do túnel* surge o *doppelgänger*, que reaparece no capítulo 56 de *O jogo da amarelinha*. Em ambos os textos, esse germanismo alude à noção de contrafigura, duplo ou réplica e assinala um defeito. Em *Teoria do túnel* serve para condenar o romance egotista ou narcisista, essa limitação monológica do autor que cria um personagem-espelho que o devolve a si mesmo sem poder chegar ao outro, sem atingir um estado compartilhado de consciência.

Desde o começo, Cortázar se apresenta como "o inconformista", descontente com a literatura confinada às belas-artes que conforma um âmbito prefigurado pelas estruturas da linguagem. A partir de então, escrever será para ele um instrumento de exploração global do vínculo entre pessoa e mundo. Uma apetência, uma

pujança extra ou supraliterária compele-o a uma busca que supera não só o literário, mas também o lingüístico. Escrever torna-se então pôr em jogo recursos de desvio, agressão, reversão e desbaratamento, para impedir que a linguagem imponha seu arbítrio, se interponha entre consciência e mundo, entre apreensão e expressão. Diante da disjunção forma/fundo, opta por este último procurando outorgar-lhe uma profundidade abissal. Opta por uma literatura espeleológica ou submarina, por uma escrita sob o vulcão, não recreativa e sim demoníaca. Da seu apego a Lautréamont e a Rimbaud, à prosa incontinente, alucinada, limítrofe. Daí que se proponha a captar, descentrada, extática, agonicamente, a experiência *in extenso* vivido como turbamulta, como desajuste entre o subjetivo e o objetivo, como descolocação do homem no mundo. E assim como um motor frenético move essa escrita de braçada e mergulho ônticos, um motor utópico a impulsiona a superar a solidão buscando a ponte entre homem e homem, transmutá-la em uma solidariedade que permita concitar a ordem do plenamente humano, aquela que concilia liberdade e comunidade.

O empreendimento romanesco de Cortázar comporta o desaforo do literário, uma literatura fora de si. Para acometer essa tarefa de descarrilhamento se baseia numa premissa — a condição humana não se reduz ao estético —, numa convicção — a linguagem pode enunciar imediata e inteiramente o humano — e num preceito — a literatura tem que se manifestar como o modo verbal de ser do homem. Para desaforar ou desorbitar a escrita, Cortázar propõe procedimentos diversos: descartar a informação, desqualificada como saber conformado ou conformação convencional; despojar-se de todos os atavismos do homem de letras; tornar-se bárbaro; empregar táticas de ataque contra o literário para reconquistar destrutivamente a autonomia instrumental; exacerbar-se, excentrar-se, exorbitar-se; trocar o estético pelo poético. Cortázar propicia a contaminação poética que caracterizará sua própria novelística, a adoção pelo romance do temperamento e dos modos expressivos próprios da enunciação lírica. Da poesia adota não só o transido, o efusivo ou o visionário, mas também a disposição versífera, a escansão, a prosódia e a rítmica, os efeitos aliterativos, as transferências de sentido, a saturação metafórica. Esse cruzamento ou hibridação genérica produz um tipo especial de narrativa que Cortázar qualifica de poetista (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka são para ele exemplos dessa tendência). Marcado pela sedução verbal, pelas conexões insólitas, pelas aparições surpreendentes, o romance do poetista toma a distância do saber comum, abandona as situações corriqueiras, se afasta do factível, se rarefaz sugestivamente, torna-se extraterritorial, se converte em catapulta para a alteridade.

Com tais procedimentos pode-se acometer a operação do túnel, com ela se solapa (no sentido de infringir, desbaratar, menosprezar uma norma) ou se perfura a fortificação do literário. Equiparado à ação de certas filosofias — as de sondagem ontológica (Kierkegaard, Heidegger) —, da mística e da poesia, o efeito do túnel é tão radical que compromete o modo verbal de ser do homem; "este avanço em túnel", afirma Cortázar, "que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já num plano extraverbal (...) avança até a instauração de uma atividade na qual o estético se vê substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela

formulação aderente, a representação pela apresentação".

Cortázar busca instalar a novela em pleno plexo, na aorta do vivencial (metáforas estas de penetração apaixonada e máxima). Quer passar à escrita com toda a carga existencial, sem prejuízo dessa totalidade que considera cúmulo indivisível mas constata que suas urgências vitais são incompatíveis com o veículo verbal. Não se resigna a ser retido ou parcelado pela formulação estética do extra-estético nem a traduzir disquisitoriamente a imediatez que pulsa e pugna no vivenciado, que reivindica implantar-se com paixão equiparável no romance. Como recriar literariamente, ele se pergunta, personagens que não falam, e sim vivem? Esta interrogação gera um programa: levar a linguagem ao seu limite extremá-la, desaforá-la, para que as possibilidades humanas mais profundas possam se exercer. A fim de fundamentar este propósito, Cortázar empreende uma revisão histórica da literatura moderna na qual privilegia o subversivo.

Pelejando por essa linguagem de máxima implicação pessoal, que transcende o verbal para virar totalidade humana, perfila a passagem do romance burguês — o romance individualista do mundo privado e do foro íntimo — ao romântico — o romance psicológico que impõe o domínio do anímico sobre o ideológico. Apesar da influência sartriana, do agitado debate filosófico-político por volta de 1950, da prenhe consciência daqueles anos de crise, da insistência no compromisso e na responsabilidade, Cortázar desqualifica o romance de idéias: que cometerá mais tarde, nega que estas possam se constituir em motor narrativo para ele, a impulsão romanesca provém sempre dos afetos. De Stendhal a Dostoiévski, o romance acomete a representação do sentimento em situação (ou dos conflitos sentimentais em ação). Esforça-se para adquirir mais sutileza e argúcia, perspicácia e penetração maiores na análise da alma humana, mas padece a insuficiência dos meios verbais. Essa falha vai ser compensada por uma aliança entre duas tendências, a poetista e a existencialista, conjunção que capacita o romance para formular ao vivo o âmbito completo do homem.

Cortázar historia com especial atenção o desenvolvimento da linha poetista, do surgimento da prosa poética até a revolução surrealista, de *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, até *Nadja*, de André Breton. Enfatiza sobretudo a capacidade reativa de duas obras: *Os cantos de Maldoror*, do conde de Lautréamont, e *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud. Para Cortázar, ambas conseguem a fusão completa entre romance e poema, convergência que permite uma maneira absoluta de manifestação existencial. São ao mesmo tempo mergulho na consciência abissal e exploração da super-realidade, expandem portanto a capacidade apreensiva do homem, ao tempo que lhe permitem recuperar as dimensões perdidas. Lautréamont "se deixa falar", exterioriza sem restringir uma fluência íntima que dá passagem a todo o âmbito vital do homem. O poético não é nele um modo de expressão existencial, mas o existencial em si, a própria mesmidade humana. Enquanto Lautréamont, liberando o acesso ao surreal desmantela a coesão da realidade racional (e do realismo racionalista), Rimbaud obtém uma participação existencial de tanta intensidade que liquida a linguagem enunciativa. Pratica uma transfusão poética que de golpe o situa no plano

existencial absoluto, comunicável apenas por meio do mesmo cúmulo de imagens que a existência engendra em quem a vive.

Para Cortázar, *Os cantos de Maldoror* e *Uma temporada no inferno* constituem auto-indagações na realidade última do homem, são à sua maneira modelos de romance autobiográfico. Têm ao mesmo tempo caráter de memória íntima e de educação sentimental. É notória a sua influência na novelística do próprio Cortázar e principalmente em *O jogo da amarelinha*. *O jogo da amarelinha* é seu *Saison en enfer*, e o culto a Rimbaud condiciona por igual sua atitude de vida e sua relação com a escrita, o afeto e o efeito que para Júlio são a mesma coisa. Do ser ao verbo e não do verbo ao ser, eis o caminho que essas obras tutelares propõem. Abolir os limites entre o narrativo e o poético provoca uma infusão lírica que gera um texto andrógino dotado da dupla propriedade ou potência comunicativas: o *romancepoema*, chave de acesso ao humano global. Esse amálgama se vincula à cosmovisão surrealista. O surrealismo é para Cortázar tanto estro quanto janela (quer dizer, perspectiva) ou ato. Equiparado ao poético por excelência, o surrealismo o modela e o apetrecha. Não obstante, atribui-lhe um papel circunscrito na conformação romanesca porque sustenta que não há romance surrealista. A intervenção do acaso, o premonitório, as coincidências extraordinárias, o devaneio onírico, o mágico, a aproximação ao fantástico — componentes surrealistas — infundem ao relato (que se constitui de acordo com seu regime específico) as requeridas dimensões poéticas. Elas dilatam o alcance do romance, ao mesmo tempo em que liberam outras chaves de acesso à realidade.

Mas Cortázar não se conforma com o poetismo, também aspira transplantar para o romance a inquietação que o espicaça, principalmente a gnosiológica e a ética. *Teoria do túnel* exerce uma projeção filosófica baseada, como provam os filósofos invocados — Platão, Kant, Kierkegaard, Sartre, Marcel etc. —, numa versão preliminar. Cortázar concebe o romance como ato de consciência, como auto-análise, como exploração epistemológica, quer torná-lo portador das interrogações últimas sobre o sentido e o destino, fazê-lo participar da dilucidação e da escolha de uma conduta. Quer dotá-lo da carga reflexiva, especulativa que voltaremos a encontrar em *O jogo da amarelinha*. Outorga-lhe também uma razão social; não a gregária ou a viçaria (duas palavras que reitera até transformá-las em tiques léxicos), não a individual nem a servil. Sabe que quando escreve acolhe, escolhe e projeta valores suprapessoais, sabe que com seus textos produz bens sociais. Eles lhe permitem superar sua solidão, estabelecer com os outros o contato válido que contribua para originar uma autêntica comunidade.

Escrever, para Cortázar, constitui uma tentativa de conquista (ou compreensão) do real. A boa literatura encarna para ele uma forma de ação (não a ação das formas, e sim as formas da ação); daí a escolha do existencialismo como teorética de sua práxis romanesca. O existencialismo o incita a assumir sua precariedade, a se maravilhar de existir e a se assumir por inteiro, a encontrar por si mesmo a maneira de participar de uma realidade que não cessa de se construir e de constituí-lo. O existencialismo o ajuda a não depender das essências, a

acentuar a primazia da existência e a não se deixar absorver pelas idéias, a travar a batalha do homem na assunção crescente de ser. A existência advém então antecipação de ser, futuração ou projeto ônticos. A consciência, fundida no real torna-se intencionalidade que tem que se arranjar com o mundo e que busca eletivamente a inter-relação com os outros. Esta posição existencial vai reger o comportamento de Cortázar fora e dentro da escrita. Esta concepção do existente despojando-se de falsos fundamentos para privilegiar uma história compartilhada que funda o começo legítimo do homem, se aplica e se explica em *O jogo da amarelinha*. Horacio Oliveira é seu atribulado porta-voz. *Alter ego* de Cortázar, ele a diz porque a vivência. Simultaneamente razão e desrazão vital, essa problemática que concerne mais a um inquirir do que a um saber se imbrica na trama da subjetividade, se entrelaça inextricavelmente com imagens, palpitações pulsões, volições, se urde com o querer e o afazer, se enreda mas não perde sua força orientadora, aquela vetorialidade que dá caráter de destino às convicções.

O romance deve ser para Cortázar uma ação existencial que parte do homem para retornar ao homem tornando-o mais homem. Sua poética consiste antes numa maiêutica que numa estética; aspira conjugar surrealismo (apreensão analógica, dimensão poética, "diário de viagem ao paraíso e notícia de extravio") com existencialismo (batalha que o homem trava por si mesmo para se alcançar e estender uma ponte sobre o hiato do eu ao tu ao ele) e culmina num humanismo que não reconhece limites à possibilidade humana.

Essa teoria de um dinamiteiro do literário, que dá preeminência ao extra ou supra-estético, preconiza uma ação subversiva própria de uma postura vanguardista, partidária da antiarte, da antifforma, da cultura adversária ou contracultura revivificadora. Tal operação só pode se efetuar dentro do propriamente literário, concebido como uma pugna ou vaivém entre duas polaridades antagônicas, uma a da positividade convencional e outra a da negatividade revolucionária. É o que sucede com Cortázar, que durante uma década e meia, o período que separa *Teoria do túnel* de *O jogo da amarelinha*, se concentra exclusivamente nessa tarefa literária para consumir seu projeto antiliterário.

*Teoria do túnel* constitui o pretexto da prática romanesca de Cortázar; explicita o programa (ou a preceptiva) que precede e preside a realização de seus romances *Fundamenta-os*, dá-lhes coesão, integra-os em um *corpus* orgânico. *Divertimento*, *O exame final* e *Os prêmios* adquirem, a partir de *Teoria do túnel*, caráter de etapas de uma concertada progressão romanesca que atinge seu ápice com *O jogo da amarelinha* e se prolonga nesses dois dissimiles avatares que são *O Modelo para armar* e *O livro de Manuel*. *Teoria do túnel* permite afirmar que toda a obra romanesca de Cortázar procede de uma mesma matriz, e que esse módulo gerador é judiciosa e minuciosamente concebido por um texto preliminar que explica e justifica.

SAÚL YURKIEVICH

## **Teoria Do Túnel**

Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo

*JÚPITER — Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.*

*ORESTE — Pourquoi leur refuserai-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot?*

*JÚPITER — Qu'en feront-ils?*

*ORESTE — Ce qu'ils voudront: ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.*

JEAN-PAUL SARTRE, LES MOUCHES

**CAPÍTULO I**  
**A CRISE DO CULTO DO LIVRO**

## 1. O Livro, Instrumento Espiritual

As páginas seguintes tentarão indicar como as implicações contemporâneas da ilustre citação diferem das que ela supunha em 1870, e qual parece ser a concepção atual do Livro, essa essência última do espírito em que culminava o Universo para Stéphane Mallarmé.

Desde logo: pretender explicar a fisionomia contemporânea do fato literário <sup>(1)</sup> dentro de uma linha tradicional em que o Livro, arca da Aliança, merece um respeito fetichista do qual a bibliofilia é signo externo e a literatura sustentáculo essencial, leva ao desconhecimento e ao mau entendimento de todo o clima "literário" de nossos dias, malogra o esforço inteligente mas não intuitivo de boa parte da crítica literária, que se conserva nas vias seculares pelas mesmas razões: que a maioria dos autores de livros.

Se analisarmos a atitude do literato à maneira de Gustave Flaubert — no que chegam ao ápice um itinerário e uma filiação das letras —, veremos que ele encara sua obra como um objeto concebido e executado esteticamente, que se resume enquanto objeto estético nas dimensões verbais do Livro. As conseqüências extraliterárias da obra (influência social e histórica, avanço no conhecimento de qualquer ordem) emanam *a posteriori*, enquanto o Livro como objeto estético parece ficar às costas delas, sustentando-as, dotando-as de uma espécie de base de operações espiritual a partir da qual alçam vôo e à qual até mesmo retornam para reabastecer-se desses valores que incidirão nos homens na sociedade e finalmente na época. A ênfase mais intencionada do escritor repousa na estrutura estética do livro, sua perfeição e adequação verbal fundamento celular da colmeia que perdura mesmo depois de esgotada a sua carga viva, como perdura a construção de tantos livros após cumprida a sua ação sobre o meio. Dessa maneira, Flaubert — já aludimos ao total de escritores que sua imagem resume — está antes de mais nada preocupado com a resolução formal de sua obra literária. A forma, produto direto do emprego estético da linguagem, achado casual da adequação entre as intenções expressivas e sua manifestação verbal, constitui em maior ou menor grau a preocupação do literato que chamaremos precariamente de tradicional. E isso ocorre em coincidência com os impulsos radicais de todo esforço artístico, o avanço análogo da plástica da música, da poesia e da prosa na fixação estética de formas; não em vão um André Gide vai afirmar, com certa petulância, que só pela forma as obras do homem duram. (O que não é paradoxal, posto que a forma bela supõe e revela esteticamente profundidade na idéia que a habita e a motiva; daí que o superado repertório ideológico do passado se sustente nas grandes obras por razões puramente estéticas — porque está belamente expressado.)

O século XIX é por excelência o século do Livro, dentro de processos literários que merecem ser registrados. Importa destacar primeiramente que o romantismo alterou na prática o princípio teórico ao qual devia em boa parte o seu prestígio inicial e a sua força interior. Diante do tom alegorizante do

classicismo, de sua preferência pelos tipos de alcance universal, o romântico da primeira hora havia-se proposto a literatura como empresa de indivíduo, e por isso o Livro tornou-se para ele objeto imediato, pessoal: *La nouvelle Héloïse* depois de um *Télémaque*. Com freqüência o livro clássico dos séculos XVII e XVIII produz a impressão de um capítulo determinado dentro do livro total constituído com as contribuições da geração e do país correspondentes monografia que integra a Enciclopédia global. Note-se que o escritor clássico imbuído de um alto espírito de universalidade, de arquetipificação, vê no livro um *meio* para expressar e transmitir as modulações individuais que assumem sem fraturar-se as grandes linhas de força espiritual do seu século. Mesmo seu estilo tende a se uniformizar retoricamente — e então a decadência se precipita irremissível —, como se o escritor fosse menos indivíduo que instrumento-agente dentro de uma ordem que o subordina e o supera.

Contra tal atitude, o romanticismo reivindica os direitos individuais do escritor e portanto, o livro como expressão de *uma* consciência. O culto do estilo individual engendrará a hipervalorização da forma, do assunto (do assunto com certa forma) e, em última instância, do Livro que acolhe e sustenta filialmente os elementos que lhe deram o ser. Mas esta concepção eminentemente estética da literatura, que conduzia à exaltação do formal como manifestação dos "estados de alma", viu-se logo desmentida na execução por uma atitude de *messianismo* que marca a obra das figuras maiores do romanticismo, de Rousseau, Madame de Staël e Chateaubriand até Victor Hugo, na França, de Schiller até Heine, na Alemanha, de Wordsworth até Dickens, na Inglaterra. O romanticismo se apresenta como exercício da tendência hedonista que rompe com o classicismo e propõe por sua vez a formulação estética da realidade sensível (Pushkin, Keats Maurice de Guérin), sempre inédita e adequando-se à equação individual do poeta ou do artista. Mas no romanticismo aparece, coexistente, uma não menos intensa motivação: a rebeldia, em grau tanto maior quanto mais realçada se manifesta a personalidade individual. Indico aqui apenas que a rebeldia romântica segue duas vias principais de expansão: a blasfêmia desesperada, generosamente distribuída pelo romanticismo inglês, e a luta em prol de uma reforma social e espiritual. Por este segundo caminho, estreitamente condicionado por razões deterministas, o romanticismo se lança de imediato a uma desenfreada literatura de tese que sufoca todo hedonismo gozoso, sacrifica toda forma ou a aceita apenas como excipiente açucarado para ajudar a engolir o material extraliterário. É o messianismo desenfreado de Hugo, Lamartine ou Shelley — em suas obras não-poéticas, ou secundariamente poéticas.

Daí que, por uma saturação contra a qual se reage esteticamente, a segunda metade do século indique um retorno pendular à hipervalorização do Livro, que irá ocorrer principalmente na França. O livro como fim estético, a crescente renúncia a utilizá-lo em função panfletária ou pedagógica, acentua-se em escritores como Balzac e as irmãs Brontë diante da linha apostólica dos Dickens e dos Hugo, para culminar com aquele que fará do livro a razão de ser da literatura Gustave Flaubert. Não é novidade afirmar que razões estéticas presidem a obra

flaubertiana, na qual os valores éticos emanam naturalmente da personalidade do escritor e de sua temática, mas nunca aparecem intencionalmente inseridos numa trama.

Esse retorno ao Livro mostra, porém, uma alteração interna que não permite confundi-lo com o do primeiro romanticismo. Neste se afirmava o Livro por razões principalmente existenciais, de afirmação individual; é o caso de Chateaubriand, de Byron, de Leopardi, e mesmo de William Blake. Ao passo que para o realismo — que se levanta contra o romântico já desnaturalizado — a afirmação do Livro se apóia em bases estéticas. Uma deliberada despersonalização marca a obra de Flaubert, tal como antes o Parnaso buscara na poesia. O Livro, objeto de arte, substitui o Livro, diário de uma consciência. O século XIX se encerra numa densa atmosfera de esteticismo bibliográfico, do qual o simbolismo em poesia e a literatura de Oscar Wilde em prosa dão a pauta. O século XX, em contrapartida, revela em sua segunda década um retorno que apresenta marcadas analogias com o clima do primeiro romanticismo; a literatura mostrará uma tendência à expressão total do homem em vez de se reduzir a suas quintessências estéticas. Ainda não se vislumbra qualquer crise na concepção mandarinesca do Livro; o esforço literário o sustenta como receptáculo das formas, *informa* nele seus elementos. Mas — e esta é sua analogia mais penetrante com o espírito do primeiro romanticismo — o escritor se sente cada vez mais *comprometido como pessoa* na obra que realiza, começa a ver no livro uma manifestação substancial de seu ser, não um símbolo estético mediatizado, e embora a corrente simbolista que entra no século sustente a legítima raiz humana de sua obra, o escritor de 1910 fareja desconfiado o clima saturante dos dramas de Maeterlinck ou *Le Martyre de Saint Sébastien*, e se afasta de uma literatura que talvez busque o *essencial* mas que, com certeza, nada tem de *existencial*. Assim, movido por um impulso que o distancia de qualquer estética — na medida em que a considera mediatizadora —, o escritor se vê ao mesmo tempo obrigado a afastar-se do livro como objeto e fim de sua tarefa, rejeitar o fetichismo do Livro, instrumento espiritual, e considerá-lo por fim (e isso na etapa que precede a nossa primeira guerra) como produto de uma atividade que escapa simultaneamente de todo luxo estético e de toda pedagogia deliberada instrumento de automanifestação integral do homem, de autoconstrução, *veículo e sede de valores que, em última instância, não são mais literários*.

Em sua forma mais imediata e agressiva, tal concepção do livro como produto de uma experiência nunca dissociada do homem — autor e leitor — se manifesta em forma de desprezo aberto pelo Livro, coluna imanente da literatura tradicional. O drama se delinea em termos de aparente contradição, posto que um exame superficial não descobre maior diferença entre os livros literários e esses outros livros não-literários; tem-se até a suspeita de assistir a uma autodestruição em que o objeto amado é ao mesmo tempo objeto a destruir louva-a-deus que come o macho no ato da posse. A onda de raiva cega que sacudiu a Europa contra o movimento dadaísta não tem outra explicação, e é compreensível que por falta de perspectiva não houvesse possibilidade de reagir

de outra maneira. A isto soma-se o importante fato de que as duas primeiras décadas vêem nascer obras admiráveis dentro da linha tradicional, e o repentino desprezo pelas formas (contidas na Forma magistral, o Livro) antes parece expulso de barbárie que tentativa de renovação. Basta analisar hoje as obras admiráveis a que aludimos para constatar que também nelas se insinuava a corrosão de um critério diferente sobre o "literário". Aí estão para provar isso D'Annunzio, Valéry, Joyce, Kafka, Katherine Mansfield, Arnold Bennett, Valle Inclán, Gabriel Miró. Da tentativa superestilística de *Ulysses* à conversa parnasiana de *Figuras de la pasión del Señor*; notamos que a lição de Flaubert continuava valendo magistralmente para os prosistas tanto quanto a lição de Mallarmé pesava para os poetas. Mas com uma diferença — e o salto à angústia do homem contemporâneo sempre nasce das diferenças que descobre nas "certezas" de todo tipo que o século XX parecia ter-nos provido com sua ciência e suas letras e seu estilo de cultura: a de que esses grandes continuadores da literatura tradicional em todas as suas possíveis gamas *não cabem mais dentro dela*, são açoitados pela obscura intuição de que alguma coisa excede as suas obras, de que quando vão fechar a mala de cada livro há mangas e fitas penduradas para fora e é impossível encerrar; sentem inexplicavelmente que toda a sua obra é requerida, urgida por razões que anseiam manifestar-se e não conseguem fazê-lo no livro porque não são razões redutíveis literariamente com o alcance de seu talento e de sua sensibilidade a presença de elementos que transcendem toda empresa estilística, todo uso hedônico e estético do instrumento literário; e suspeitam angustiados que isso é o que no fundo realmente importa.

Porque o leitor já deve ter suspeitado que a raiz da agressão contra o Livro está na desconfiança e na rejeição de sua formulação "literária", apenas insinuada na obra dos estilistas — cujo combate contra as limitações literárias se traduz em experimentos, sondagens, novos enfoques: aludimos por exemplo aos nomes acima citados, que tão arbitrariamente reunidos parecerão às mentes didáticas — enquanto na geração pertencente à década de 1910 assume a forma agressiva da destruição e reconstrução sobre novas bases. A forma exterior dessa incomodidade, dessa fricção entre o escritor e seus instrumentos literários, se manifesta com força crescente a partir do dadaísmo e do surrealismo. É significativo que o dadaísmo propusesse abertamente uma empresa de deslocamento, de liquidação de *formas*. Depois viria o surrealismo como etapa de liquidação e destruição às *Fundos* — comprometendo-se seus empresários da rue de Grenelle a fornecê-los novos e melhores, assim como os recursos expressivos. Seria pueril persistir acreditando que esse "tempo do desprezo" literário é coisa epidérmica e que nada revela sobre um fundo espiritual. Nada menos pueril que o fato de que o dadaísmo preferisse fazer poemas recortando um dicionário e misturando as palavras num chapéu, e de que o surrealismo reivindicasse uma atividade extralivresca, romper a gaiola dourada da literatura tradicional substituir a poesia de álbum pela vida poética. O desprezo pelo Livro marca um estado agudo da angústia contemporânea, e sua vítima por excelência, o intelectual, se subleva contra o Livro quando este o denuncia como fazedor de

máscaras, sucedâneos de uma condição humana que ele intui, espera e procura diferente. O aparente paradoxo desse louva-a-deus devorando sua própria fonte de prazer encobre a verdade de um divórcio entre dois homens só exteriormente semelhantes: o que existe para escrever e o que escreve para existir. Diante do escritor "tradicional", "vocacional", para quem o universo culmina no Livro ergue-se agressivo o jovem escritor de 1915, para quem o livro deve culminar no universal, constituir sua ponte e sua revelação. Sem que para ele adiante sustentar que a primeira fórmula equívale a isso mesmo, pois vê nela um roteiro de saturada literatura esteticista que sua atitude vital põe em crise primeiro e termina rejeitando.

## 2. O Conformista E O Rebelde

Por mais iconoclasta que fosse o escritor que decidimos chamar de "tradicional" por mais que ele escrevesse literalmente para fins extraliterários (considerados literários por falta de precisão conotativa) e empregasse um estilo estético como veículo receptor e expositor de elementos morais, filosóficos, históricos ou científicos, é inquestionável que valorizava o livro, a obra em seu estojo, muito mais que o escritor contemporâneo não-tradicional. Mesmo um exame de qualquer "história da literatura" irá comprovar como o livro é assimilado à categoria de objeto natural, chega a constituir um gênero que subsome as diferentes formas abarcadas pelo conceito "literatura". Não há literatura sem livros. Mesmo o teatro acaba sendo uma sorte de livro oral, e o jornal, um livro por assinatura; os recursos menores da oratória em suas formas sermonárias didáticas ou políticas têm uma coloração tão marcadamente literária que um volume não tarda a acolher sua versão escrita. O livro é entendido e executado para perdurar, e antes do romantismo se prefere sempre que contenha o universal no particular, que a razão corrija a intuição. Assim o Livro acabou se constituindo num santuário de certas ordens de idéias e sentimentos, que cumpria um apostolado à medida que o peregrinar dos leitores ia entregando à consciência coletiva suas relíquias e seus oráculos. Tal é, por exemplo, o conceito da Enciclopédia, altar laico, e o de *Émile*, numa atitude mais literária. É fácil apreciar que o livro destinado a acolher a instantaneidade de uma consciência no tempo da criação, o livro-segundo, o livro-minuto, o *livro do mês*, o livro que tem valor apenas intermediário entre uma intenção e seus efeitos naquele que a recebe como leitor, o livro efêmero com tão forte presença na obra de nossos romancistas, à maneira de Paul Morand ou Benjamin Jarnés, esse livro não chegava a ser concebido por escritores submersos numa concepção mais grave e retórica da realidade, apaixonadamente aderidos à letra da obra que assegurava duração à sua idéia. Tomando como paradigma a dureza da estátua — ali onde a graça fica presa para sempre —, o livro responde por analogia à concepção que tão luxuosamente expôs Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris*, sucessor da arquitetura; destruidor da arquitetura; colunas mentais, arquitraves do sentimento fustes do espírito; livro para durar.

Contra esse valor fetiche, contra o gênero *Livro* que contém a totalidade dos gêneros literários, a atitude do escritor do século XX se oferece com uma aparência de levíssima e irreverente despreocupação em relação às formas exteriores da criação literária. Se tal atitude assume freqüentemente formas agressivas contra o livro, é fácil perceber que, por baixo de seu símbolo exterior e material, se está combatendo a alma do livro, o que o livro representou até hoje como produto literário. Se o livro é sempre símbolo, a irreverência para com ele acaba sendo igualmente simbólica. A verdadeira batalha é travada no ponto em que duas atitudes diante da realidade e do homem se descobrem antagônicas. E quando um surrealista edita um livro amarrando páginas soltas num arbusto de arame, seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma

denúncia de outra ordem, o estádio intermediário entre uma etapa de destruição já ultrapassada e o nascimento de uma etapa de construção sobre bases essencialmente diferentes.

A década de 1910 é o terreno da primeira etapa e o alvorecer da segunda. Com a *síndrome* geral, podemos notar o aparecimento de um tipo de escritor — com tudo o que há de dramático em que se trate precisamente dele, um homem que escreve livros — para o qual a noção de gêneros, de toda a estrutura genérica, se impõe com a estrutura visual de grades, cárcere, sujeição. Esse escritor contempla com profunda desconfiança e admirativo ressentimento a profunda penetração que continuam tendo no século os escritores de filiação tradicional, os escolares da literatura. Um destes, Paul Valéry, irá insistir sagazmente em sua teoria das convenções, tão valiosa na ordem estética porém nula assim que o empreendimento de criação busca cumprir-se fora da estética e, portanto, da "literatura". Os depositários do archote do século XIX, os Proust, Gide, Shaw, Mann, Wells, Valle Inclán, Claudel, D'Annunzio, continuam, dentro de um ordenamento estético pessoal, as ordens literárias tradicionais, a filiação novecentista. A problemática deles — posto que a literatura se coloca cada vez mais em termos de problematicidade, como a filosofia — é concebida e encarada de maneira tal que admita a manifestação literária. (O jovem escritor se pergunta se chegam a manifestá-la inteiramente, ou se sua concepção dos problemas não estará previamente condicionada pela visão verbal, literária, da realidade.) A noção tradicional de gênero, de conservação de valores retoricamente entendidos como literários, não se quebra sequer com um Marcel Proust. Nenhum deles tenta romper as formas estilísticas, limita-se a submetê-las às torsões mais agudas, às mais sutis insinuações. Descobrimos logo que suas mais ousadas aventuras estão sempre simbolicamente contidas entre as capas do Livro Ali se faz grande literatura, mas sempre a tradicional, a que decorre do uso estético da língua e não consegue sair dele porque não considera que seja necessário ou possível. É fácil ver — e ninguém melhor para isso do que nosso jovem escritor rebelde — como as dificuldades expressivas trazidas pelas limitações idiomáticas, e ainda estilísticas, se traduzem, à maneira valérianiana, em exercício fecunda; como um Proust, um Gide, se deleitam enfrentando as dificuldades pelo prazer estético de resolvê-las harmoniosamente. Mas nosso escritor se indaga neste ponto se aqueles que *acreditam* resolver as dificuldades não estarão de certo modo limitando a esfera de sua experiência. Imagina-os distribuindo admiravelmente os móveis no aposento-livro, aproveitando todo o espaço e a expansão disponíveis e possíveis; avançando sobre as decorações antigas para um melhor equilíbrio entre o tamanho e a linha dos móveis em relação à forma, dimensões e possibilidades do aposento. Chega um momento em que eles acabam vendo tudo, calculando tudo, resolvendo tudo; mas estão cegos para o que se encontra além das paredes. Usam-nas como rebote, como reação convencional que os dota de novas forças, como o sonetista em sua casa de quatorze aposentos. Fazem o mesmo que o boxeador ao aproveitar a elasticidade das cordas para duplicar sua violência de avanço. *Conformam-se*. Mas todos conformar-se — dirá tristemente o jovem escritor — já não será uma

*deformação ?*

### 3. Vocação E Recurso

Uma coisa   a voca o e outra o recurso literário. O primeiro supõe ótima harmonia *prévia* entre um sistema de elementos enunci veis, uma carga afetivo-intelectual determinada e um instrumento expressivo: a linguagem literária, o *estilo*. Um escritor vocacional busca e estabelece no curso de suas primeiras obras o equilíbrio paulatino entre sua necessidade de enunciar e seu instrumento enunciat r. A carreira literária de um Balzac mostra isso com evidência escolar. *Les Chouans* denuncia um Balzac que se debate entre uma potente vontade de constru o romanesca com fins sociais (*fisiológicos*, para dizê-lo como seu tempo) e um idioma contaminado de aderências românticas e submetido a linhas estilísticas que não concordam com a carga romanesca a expressar; o resultado principalmente no final da obra,   malgrado por essa inadequa o entre continente e conteúdo, e — fato que o jovem escritor rebelde irá deplorar—um não menor avanço deste em dire o àquele. A necessidade de soltura formal leva Balzac de maneira inconsciente a um compromisso essencialmente literário tratar apenas daquilo que   redutível   literatura. O que poderíamos chamar de *estilo do assunto* vai se transformando conjuntamente com o estilo verbal, até coincidirem como as duas imagens num telémetro. Com *Gobseck* (1830), Balzac atinge a perfeita adequa o entre os móveis e o aposento, o equilíbrio dos valores: a expressar com o instrumento verbal que os manifesta. Em momento algum se nota que o idioma literário lhe ofereça problemas de enuncia o, e isto porque ele já sacrificou todo problema que não saiba possível de resolu o com os meios   seu alcance; com grande arejamento, os períodos balzaquianos abraçam o mundo escolhido por esse escritor tão profundamente *profissional*, e mesmo as alternâncias de boa e má prosa, de maravilha estética e desalinho escolar (como o começo de *Le p re Goriot*) coincidem esteticamente com os descuidos psicológicos de Balzac, seus esboços apressados ao lado de retratos plenamente concluidos.

A bela gaiola literária se constrói então com o duplo compromisso das inten es: do escritor em face de seus recursos expressivos, tanto que toda carreira literária plenamente concluida supõe a síntese em que a dicotomia inicial d  lugar a uma bem-sucedida verbaliza o de um valor *n a* forma em que melhor consegue expressá-lo, e daí a renúncia   verbaliza o de todo valor que não pareça redutível a uma forma estética do verbo. Dependerá do grau de profissionaliza o do escritor o resultado-Balzac, no qual os problemas expressivos estão abolidos: por pré-sele o e renúncia, ou o resultado-Flaubert, no qual a d vida sobre o sucesso da síntese incidirá até o fim na conduta do escritor.

Julgo necessário acrescentar que esta concep o do literário tradicional não inclui de maneira alguma a Poesia. Excetuando esta, toda a história da literatura ocidental, desde os primeiros preceitos clássicos, não tem sido outra coisa senão uma busca de adequa o das ordens que engendram a obra literária: uma situa o a exprimir e uma linguagem que a exprima. Nenhum dos escritores

vocacionais parece conhecer a dúvida que angustia o escritor contemporâneo reflexo localizado de uma angústia generalizada do homem de nossos dias: a dúvida *de que talvez as possibilidades expressivas estejam impondo limites acrimosíveis; que o verbo condicione seu conteúdo, que a palavra esteja empobrecendo seu próprio sentido.*

Se insisto na "vocação" da linha tradicional de escritores, é porque me parece óbvio que toda autêntica predestinação literária começa com uma necessidade e uma facilidade de expressão formal; principia com a aptidão para dizer, o que supõe sentimento estético do verbo, adesão aos valores idiomáticos. Todo escritor que tenha feito uma carreira do tipo vocacional sabe que em suas primeiras obras os problemas expressivos eram superados com maior facilidade que os problemas de formulação, de composição temática. Da mesma maneira que os negros possuem em grau elevado o sentido inato (vocacional, para acentuar a analogia) do ritmo, e o poeta ainda adolescente escreve maus versos perfeitamente ritmados e rimados, também o literato vocacional *penso verbalmente* com mais intensidade que aquele para quem a língua constitui obscuramente uma resistência da qual convém zombar e interessa transcender. Mas o fato de compartilhar por adesão inata, por vocação, as estruturas idiomáticas como *elementos naturais* da expressão induz o escritor vocacional a aceitar a língua como veículo suficiente para a sua mensagem, sem perceber que essa mensagem está pré-deformada por ser, desde a sua origem, formulada em estruturas verbais. O idioma funciona e age então como elemento condicionante da obra literária; se é trabalhado, se é forçado, se a angústia expressiva multiplica os trechos riscados, tudo isso repousa na consciência quase *orgânica* de que existe um limite atrás do qual se abre um território-tabu; de que o idioma admite os jogos, as travessuras, as carícias e até os golpes, mas diante da ameaça de violação se encrespa e rejeita.

Quanto de nominalismo não-sistemático, não-formulado, habita essa confiança orgânica de que a linguagem é como a pele da literatura, seu limite atrás do qual para dizê-lo com uma imagem de Neruda, "o estrangeiro e o hostil começa" Quanto de magia atávica, também: o respeito ao verbo *que é seu objeto*, precisamente porque todo objeto é, enquanto verbo, modo intemporal que lhe outorga eternidade.

Opondo-se a toda imanência verbal, a década de 1920 mostra em ação os primeiros grupos para os quais escrever não passa de um *recurso*. À margem do itinerário vocacional, ou furtando-se às suas facilidades com uma rigorosa resistência (como um Paul Valéry, na ordem intelectual, um André Gide, na estética, e um Franz Kafka, na ética), numerosos escritores chegam à "literatura" movidos por forças extraliterárias, extra-estéticas, extraverbais e procuram, mediante a agressão e a reconstrução, impedir a qualquer custo que as armadilhas sutis do verbo motivem e canalizem, conformando-as, suas razões de expressão. Aí estão os dadaístas, que se resignam a escrever porque, com antanho o pobre Pétrus Borel, não podem ser... caraibas. Por trás deles virão os surrealistas, para os quais a via é ainda mais arriscada, porque significa

simultaneamente a rejeição das formas e do fundo tradicionais<sup>[2]</sup>.

Um escritor desta linha admite com franqueza sua filiação romântica, à medida que o intuitivo guia sua conduta intelectual. Aceita dos avós uma tendência a delinear a realidade em termos de inadequação do homem no cosmos, assumi-la sem subterfúgios e lutar para superá-la pela via da rebelião contra toda regra áurea, todo "classicismo", *que a seus olhos é a fórmula estética do conformismo*. Dos avós advêm a esse escritor a coragem e a fraqueza de prever, instalar fecundar e tornar operativa sua individualidade, seu estar só e dolorido, só e apaixonado, só e panteísta, só e o Universo. Herda-lhes também a esperança surda de superar sua solidão e com ordens humanas — às vezes demasiadas humanas — construir uma sociedade, uma "cidade do sol" que concilie a liberdade com a comunidade. Como poderia não encarar de modo desconfiado e agressivo a filiação literária para a qual sua própria necessidade expressiva tende a arrastá-lo? Sem nenhum paradoxo, vemos que *escreve livros com a esperança de que contribuam na tarefa teleológica de liquidar a literatura*. Ele não pensa que o homem mereça continuar encerrado no uso estético da língua, não pensa que deva prosseguir entre as grades da gaiola. Esse escritor parece ver no literato vocacional o homem que, de etapa em etapa, de escola em escola, vem aperfeiçoando um martelo desde o fundo dos séculos, polindo-o, melhorando sua forma, mudando detalhes, adorando-o como sua obra-prima e a culminação de seu esforço, mas sem o sentimento essencial de que todo esse trabalho deve finalmente levá-lo a empunhar o martelo e começar a martelar. Esse escritor segura o martelo tal como lhe foi dado, sem olhar para ele ou no máximo estudando-o até aprender a manuseá-lo direito; mas toda a sua atenção já está concentrada em outra coisa, no prego, naquilo que motiva o martelo e o justifica. E, desde que o século começou, muitas vezes esmagou os dedos por não olhar o martelo; mas não se importa com isso, porque faz parte do jogo, e depois ainda se bate melhor, com vontade e eficácia mais acirradas.

#### 4. Cavalo De Tróia

Se perguntarmos a esse escritor por que incide e age numa ordem de atividade espiritual que o repele por sua filiação hedonista; se quisermos saber seu motivo para empunhar o mesmo martelo tradicional e se lançar à construção da sua cidade do sol, ele nos responderá descaradamente que em primeiro lugar é preferível lançar mão de uma ferramenta pronta antes que forjar um utensílio novo e, depois, que essa ferramenta continua sendo a mais eficiente para bater num prego, *se realmente for usada para isso*; e que, de mais a mais, ela é *a mais cômoda*.

Basta uma reflexão superficial para perceber que esta última resposta — adequação à linha do menor esforço, sempre moduladora da tarefa humana — explica a presença, nas letras contemporâneas, de múltiplas figuras que de modo algum pareciam destinadas a essa forma de auto-realização. Logo se percebe que são pessoas muito parecidas em sua conduta com as que se entregam totalmente à ação; e, em boa parte delas, expressão verbal e ação são duas alternâncias de uma mesma atividade, como o bom surrealismo propugna e executa tão inequivocamente. Se se trata de uma evasão, de uma ruptura de modelos, de uma des-ordem a perseguir com um re-ordenamento, e o que importa é atingi-los sem que os meios empregados tornem-se em última instância um elemento de frustração, parece óbvio que os recursos verbais, *entendidos a partir de uma atitude nova*, excedem em eficácia e riqueza qualquer outra forma de manifestação e ação do homem. O recurso é, além do mais, muito cômodo; aqui a vocação e a aptidão instrumental são requeridas em grau muito menor do que em qualquer outra espécie de martelo. Tem-se mesmo a grande vantagem de poder empunhá-lo sem qualquer vocação, o que salva antecipadamente da suspeita e do *handicap* de idolatria. Não se pode chegar a pintar bem sem predestinação; pode-se escrever eficazmente sem ela. Posto que as ordens estéticas foram jogadas ao mar, ou usadas também como recursos (pois de nada se priva o escritor rebelde), e portanto a linguagem torna a ser linguagem pura cada imagem terá que nascer de novo ali, cada forma prosódica responderá a um conteúdo que crie sua justa, necessária e única formulação. Talvez isso possa algum dia ser feito nas artes plásticas; já se faz, porque é mais fácil e se tende mais a isso, na atividade verbal contemporânea <sup>[3]</sup>.

Todos os elementos da educação obrigatória da criança e do adolescente, além dos jornais, o romance, o teatro, o cinema e a acumulação do saber oral, treinam incessantemente o homem para lhe dar soltura literária, domínio do verbo recursos expressivos. Há um dia em que todo garoto escreve seus versos e seu romance, mostrando bem cedo sua tendência vocacional, que irá expandir numa carreira literária ou destruir, reconstruindo em novas bases, se tiver a atitude contemporânea que estudamos; se carecer de vocação literária, a ordem burocrática, comercial e amorosa o exercitará em alguma forma de literatura epistolar ou oral. A facilidade intrínseca do literário, os atavismos folclóricos, a

vida gregária e o desenvolvimento técnico da propaganda, do rádio, dos *slogans*, criarão nele um repertório expressivo, um acúmulo verbal que se revelará espontaneamente eficaz e aproveitável assim que um despertar existencial o angustiar, assim que for colocada a primeira instância do problema de seu ser e de seu existir. Com alguma melancolia, cabe concluir que se fosse tão fácil pintar, esculpir ou fazer música como o é encher uma página de formas verbais, se fosse tão acessível manifestar-se na ação como o é manifestar-se na intuição e suas formulações verbais, o século na verdade contaria com muito menos livros literários ou antiliterários e a tarefa continuaria reservada exclusivamente para o escritor vocacional.

Vista assim, a linha literária aparece fraturada em nosso tempo por um embate que, diferentemente dos movimentos de escolas e sensibilidades que sua história registra, ocorre dentro mesmo do fato literário, da substância verbal em crise pela ruptura dos cânones estéticos que a organizavam. O literato tradicional jamais questionou a validade da ordem em si, nem supôs a possibilidade de sua alteração radical; superficialmente, quer dizer, enfatizando as motivações literárias — "classicismo", "romanticismo", "realismo", "simbolismo"— e nunca as formas continentais daquelas, modificava as expressões literárias de acordo com sua visão individual da realidade, critérios de escola, retóricas de seu tempo e outros fatores deterministas. Um princípio de seleção natural parece presidir essa marcha literária no tempo. Pelo mero fato de sê-lo, o escritor está confessando sua *conformação* às ordens estéticas verbais. Os rebeldes só o são no que diz respeito a suas idéias sobre o conteúdo e as formas genéricas da literatura, nunca em relação ao instrumento expressivo cuja latitude parecem ligeiramente considerar inesgotável. (Se algum deles não pensa assim, é porque sua visão do mundo é visão cósmica e angustiada; se alguém se levanta como Hölderlin nos alvares do romanticismo ou como Mallarmé em sua decadência, esse alguém segue cegamente a intuição infalível que o encaminha à linguagem poética, não estética, linguagem em que é possível superar as limitações do verbo por via da imagem — essa *Idéia do verbo* que os homens poetas conseguem apreender e formular.)

Torna-se então dono do terreno o escritor vocacional que tenha firmado tacitamente um compromisso com a língua, pelo qual esta lhe oferece um instrumento expressivo de alta eficácia desde que seja aplicado a uma expressão coerente com seus limites e laminado, contorneado e enriquecido dentro da *legalidade*. O escritor se beneficia de uma adequação feliz entre fundo e forma, e seu estilo é sempre a modalidade individual dessa adequação: o idioma se beneficia, por sua vez, de um enriquecimento contínuo que o expande harmoniosamente, fixa, limpa e lhe dá esplendor. É assim que a época, a academia e a consciência profissional de cada etapa da história literária zelam no aspecto fomal e no intelectual pelo estrito cumprimento do acordo. A resistência antiromântica *a que se digam certas coisas* não esconde o temor de que a irrupção de uma gama mais desenvolvida de situações temáticas, de estados anímicos significasse uma agressão contra o idioma áulico minuciosamente codificado.

Basta pensar, à margem dos exemplos franceses tão desgastados, na reação da tão acadêmica crítica literária russa quando, em 1820, Alexandre Pushkin começa a escrever poemas e contos em que intervêm palavras como "lama" ou "charuto"... Sustento que a primeira reação contra o romantismo não decorre tanto do escândalo diante de suas *idéias*, mas do fato de que essas idéias e os sentimentos com elas confundidos são expressos pela primeira vez numa e cruamente, num idioma que os alude sem disfarce. Assistimos ao primeiro embate contra as ordens estéticas, e não é desdenhável o fato de que os românticos se apressam por sua vez a construir uma estética verbal ajustada à sua particular necessidade expressiva. Mais tarde ficarão aterrados diante do despojamento e da anatomização verbal do realismo e do naturalismo. Tudo isso é superficial e não atinge as raízes do problema, porque estamos na linha tradicional da literatura, na qual as experiências estilísticas abarcam uma extraordinária variedade de superfície sem contudo aprofundar-se a ponto de pôr em crise o próprio fato do idioma estético e seu direito de ser o instrumento natural de expressão direta.

Portanto — para terminar esta caracterização da literatura tradicional —, antanho as gerações iniciavam sua sondagem expressiva com a mesma abundância e ansiedade que em nosso tempo. Entre os quinze e os vinte e cinco anos, o jovem escrevia suas cartas, suas elegias, seus romances, seus epistolários. Mas a seleção natural imposta pela diferença entre vocação e imitação reduzia rapidamente os núcleos. Só os *escritores* seguiam em frente, o resto compreendia e se calava, sua ansiedade expressiva desembocava em outras vias de manifestação. E isso, que de maneira geral é um processo invariável em toda geração — no qual vemos os amigos daquele que será um grande poeta escreverem versos par a par com ele e depois irem se diluindo, silenciando, adquirindo outros interesses... —, é proposto em nosso século, e desde a segunda década com uma alteração nem sempre muito notada; a de que no momento da divisão de águas há grupos que se incorporam ao caminho literário por razões que não emanam da vocação, e sim da conveniência instrumental; que continuam escrevendo porque escrever é para eles uma maneira de agir, de se auto-realizar à margem de qualquer realização estética ou com a realização estética, e a expressão de ordem literária lhes resulta mais imediata e mais cômoda. Embarcam na nave das letras sem qualquer respeito por sua bandeira; irão esburacá-la e afundá-la se com isso puderem obter um resultado que lhes interesse; e não é difícil suspeitar que tal resultado nada tem a ver com a literatura, e que um novo cavalo de Tróia entra na fortaleza literária com sua carga solapada e sem quartel.

## 5. Teoria Do Túnel

O cavalo e suas entranhas vivas amanhecem para uma tarefa terrível, e nosso século tem mostrado o estilhaçamento de estruturas consideradas escolarmente como normativas. Ainda não conhecemos muito mais do que o movimento de destruição; este ensaio tende a afirmar a existência de um movimento construtivo que tem início em bases diferentes das tradicionalmente literárias e *que se poderia confundir-se com a linha histórica pela analogia dos instrumentos*. É neste ponto que o termo *literatura* requer ser substituído por outro que, conservando a referência ao uso instrumental da linguagem, precise melhor o caráter dessa atividade desempenhada por certo escritor contemporâneo.

Se até agora apenas mostramos como o nosso escritor perfura as muralhas de idioma literário por uma razão de desconfiância, por acreditar que se não o fizesse encerrará num veículo capaz de conduzi-lo somente por determinados caminhos, cabe reconhecer que essa agressão não responde a uma ansiedade de liberação em face das convenções formais, e sim revela a presença de dimensões essencialmente incabíveis na linguagem estética, mas que exigem formulação e em alguns casos são formulação. O escritor agressivo não incorre na puerilidade de sustentar que os literatos do passado se expressavam imperfeitamente ou traíam seus compromissos. Sabe que o literato vocaciona chegava a uma síntese satisfatória para seu tempo e sua ambição, com um processo como o que mostrei no caso de Balzac. Nosso escritor percebe em si mesmo, na problematicidade que seu tempo lhe impõe, que sua condição humana *não é redutível esteticamente* e que, portanto, a literatura falseia o homem que ela pretendeu manifestar em sua multiplicidade e sua totalidade; tem consciência de um fracasso fulgurante, de um parcelamento do homem nas mãos dos que melhor podiam integrá-lo e comunicá-lo; nos livros que lê, nada encontra de si mesmo além de fragmentos, maneiras parciais de ser: vê uma ação mediatizada e constrita, uma reflexão que julga forjar seus trilhos e transcorre tristemente trilhada logo que é formulada verbalmente, um *homem de letras*, como se diria uma sopa de letrinhas, personagem invariável de todos os livros, de todas as literaturas. E se inclina com temeroso maravilhamento diante desses escritores do passado nos quais surge, profeticamente, a consciência do *homem total*, do homem que só compartilha de ordens estéticas quando as considera coincidentes com seu *livre impulso*, e às vezes as cria para si mesmo, como Rimbaud ou Picasso. Homem com consciência clara de que deve escolher antes de aceitar, de que a tradição literária, social e religiosa não podem ser liberdade se são aceitas e que continua passivamente, *lampadoforicamente*. De tais homens há testemunhos em muitos momentos da literatura, e o escritor contemporâneo observa sagazmente que em todos os casos sua atitude de liberdade se viu provada por algum modo de agressão contra as próprias formas do literário. A linguagem das letras cometeu uma hipocrisia ao pretender esteticamente modalidades não-estéticas do homem; não só parcelava o âmbito total do humano como chegava a deformar o informulável para fingir que o estava formulando; não só empobrecia

o reino mas vaidosamente mostrava falsos fragmentos que substituíam — fingindo ser — aquilo que está inapelavelmente fora de seu âmbito expressivo.

A etapa destrutiva se impõe ao rebelde como necessidade moral — ruptura do *cant*, entre os quais estão as contrapartidas de todas as seções áureas — e com marcha em direção a uma reconquista instrumental. Se o homem é o animal *que não pode exercitar sua liberdade*,<sup>14</sup> e é também aquele cuja liberdade só chega a plenitude dentro de formas que a contêm adequadamente porque nascem dela mesma por um ato livre, compreende-se que a exacerbação contemporânea do problema da liberdade (que não é um dom gratuito, e sim conquista existencial) encontre a sua formulação literária na agressão contra as ordens tradicionais. Surgem certas *situações* (entendo por isto uma estrutura temática a expressar, a se manifestar expressivamente) que não admitem uma simples redução verbal ou que somente ao serem formuladas verbalmente irão mostrar-se como situações — o que ocorre nas formas automáticas do surrealismo, em que o escritor fica sabendo *depois* que sua obra é isto ou aquilo. Observando as coisas: desse ponto de vista, constata-se a necessidade de dividir o escritor em grupos opostos: o que informa a situação no idioma (e esta seria a linha tradicional) e o que *informa o idioma na situação*. Na etapa já superada da experimentação automática da escrita, era frequente notar que o idioma desabava em toda bancarrota como fato estético quando submetido a situações alheias à sua latitude semântica, tanto que o retorno momentâneo do escritor à consciência se traduzia em imagens fabricadas, recidivas da língua literária, falsa apreensão de intuições: que nasciam apenas de aderências verbais e não de uma visão extraverbal. O idioma era ali informado na situação, subsumido a esta: percebia-se, em toda a atividade "literária", o que antanho era privativo das mais altas instâncias da poesia lírica.

Não se pode dizer que a tentativa de escrita automática haja tido mais valor que o de lustração e alerta, porque em última instância o escritor está disposto a sacrificar tudo, menos a consciência do que faz, como tanto repetiu Paul Valéry. Felizmente, nas formas conscientes da criação chegou-se a uma concepção análoga das relações necessárias entre a estrutura-situação e a estrutura-expressão; e constatou-se, à luz de Rimbaud e do surrealismo, que não há uma linguagem científica — ou seja, coletiva, social — capaz de ultrapassar os âmbitos da consciência coletiva e social, quer dizer, limitada e atávica; que é preciso *fazer a linguagem para cada situação* e que, quando se recorre a seus elementos analógicos, prosódicos e mesmo estilísticos, necessários para se obter a compreensão alheia, é preciso encará-los a partir da situação para a qual são empregados, e não da própria linguagem.

Nosso escritor dá sinais de inquietação assim que percebe que uma situação qualquer encontra uma expressão verbal coerente e satisfatória. Em seu sentimento constante de *cuidado* (o *Sorge* existencialista), o fato de que a situação chegue a ser formulada o inunda de suspeitas sobre sua legitimidade. Desconfia de uma espécie de númeno da situação escondido por trás do fenômeno

expressado. Vê agindo na linguagem todo um sistema de formas *a priori*, condicionando a situação original e desoriginalizando-a. O que o kantismo postula no entendimento humano, nosso escritor transfere esperançosamente para a ordem verbal; esperançosamente, porque se libera em parte dessa carga presumindo-se capaz de transcender as limitações impostas apenas por um uso imperfeito, tradicional, deformante das faculdades intelectuais e sensíveis criadoras da linguagem. Ele suspeita que o homem levantou essa barreira ao não ir além de um desenvolvimento de formas verbais limitadas, em vez de refazê-las, e que cabe à nossa cultura derrubar, com a linguagem "literária", o crista esmerilado que nos impede a contemplação da realidade. Por isso, para ele é suficiente divisar um Q.E.D. para se convencer de que a mais veemente suspeita de falsidade que alguma coisa pode inspirar-nos é sua demonstração, sua prova.

Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir. É bem sabido que basta deslocar alguma atividade de sua ordem habitual para produzir alguma forma de escândalo e de surpresa. Uma mulher pode se cobrir de verde do pescoço até os sapatos sem surpreender ninguém; mas se além disso tingir o cabelo de verde, fará muita gente parar na rua. A operação do túnel foi uma técnica comum da filosofia, da mística e da poesia — três nomes para uma não-dissimil ansiedade ôntica; mas o conformismo médio da "literatura" em face das ordens estéticas torna insólita uma rebelião contra os padrões internos de sua atividade. Puerilmente se quis ver no túnel verbal uma rebelião análoga à do músico que se levantou contra os sons por considerá-los depositários infieis do musical, sem perceber que na música não existe o problema de *informação* nem portanto de conformação, que as situações musicais já supõem sua forma, são sua forma [\[5\]](#).

A ruptura da linguagem é entendida desde 1910 como uma das formas mais perversas da autodestruição da cultura ocidental; consulte-se a bibliografia adversa ao *Ulysses* e ao surrealismo. Levou muito tempo, leva muito tempo ver que o escritor não se suicida como tal, que quando perfura o flanco verbal cumpre — rimbaudianamente — uma necessária e lustrai tarefa de *restituição*. Diante de uma rebeldia dessa ordem, que compromete o ser mesmo do homem as querelas tradicionais da literatura são meros e quase ridículos movimentos de superfície. Não existe semelhança alguma entre essas comissões modais, que não põem em crise a validade da literatura como *modo verbal do ser* do homem, e esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação.

A permanência e a continuação das linhas tradicionais da literatura, penetrando no século paralelamente à eclosão da crise que estudamos, tornam mais difícil sua justa estimativa. As linhas próprias do escritor vocacional continuam se estendendo, imbricadas com as tentativas do escritor rebelde, e a atitude crítica se

exercita geralmente com igual critério diante de uma e outra atividade pretendendo medir a "literatura" completa do século com cânones estéticos. Cai-se então no ridículo de vilipendiar uma "liquidação do estilo" num Joyce ou num Aragon, quando precisamente o conceito escolar de estilo invalida de antemão qualquer apreensão da tentativa de *Ulysses* e *Traité du Style*. Os esforços do novo escritor são repelidos baseando-se em que uma linha tradicional consegue produzir em pleno século frutos da hierarquia admirável de *Sparkenbroke*, *Le Grand Meaulnes*, os romances de Henry James ou de Mikhail Cholókhov. Não se quer ver que, certamente, a Literatura se manterá invariável como atividade estética do homem, custodiada, acrescida pelos escritores vocacionais. *Continuará sendo uma das artes*, e mesmo das *belas-artes*; aderirá aos impulsos expressivos do homem na ordem do belo, do bom e do verdadeiro. Admitirá, como durante todo seu itinerário tradicional, que a conquista de um estilo bem vale a perda de algumas instâncias que se lhe mostram irredutíveis. Deixemo-la em seu reinado bem ganho e bem mantido, e avancemos para as novas terras cuja conquista extraliterária parece ser um fenômeno significativo dentro do século. Uma forma de manifestação verbal, o romance, servirá para examinarmos o método, o mecanismo pelo qual um exercício verbal se articula a determinada visão determinada re-visão da realidade.

## 6. As Etapas Do Romance

Escrutando preceptivamente o itinerário histórico do romance, pode-se notar que após o período inicial, narrativo e com ênfase marcadamente colocada na objetividade, os séculos XVIII e XIX revelam o despertar e a culminação do âmbito psicológico no romancista. De fato, o romance parece ter nascido para manifestar em suas formas mais diversas — e sempre dentro de uma situação correspondente — o sentimento humano. Não há, propriamente falando, *romance de idéias*. As idéias são elementos científicos que se incorporam a uma narração cujo motor é sempre de ordem sentimental. Um antigo, belo romance enuncia isto de maneira inequívoca: "Canta, oh Musa, a cólera do Pélide Aquiles..." O mecanismo ideativo e raciocinante fornece as estruturas na mesma medida em que a matemática faculta a realização estética, sentimental e intuitiva das obras arquitetônicas. Quando um Aldous Huxley — e em geral todo escritor dos séculos XIX e XX — derrama suas idéias num romance, sempre se tem alguma sensação de fraude, e sua inclusão é aceita porque o leitor reconhece que só são válidas e eficazes quando tingidas pela situação que as determina e justifica, pelo matiz psicológico e sentimental da personagem que as expressa.

O despertar psicológico do romancista põe em primeiro plano o problema estético de expressar o sentimento do homem dentro dos moldes narrativos próprios do gênero. A razão de ser do romance passa da complacência pela própria narração (romance de cavalaria) ao interesse pelas motivações das quais, como consequência, surgirá uma narração. O problema do vocabulário já aparece como um obstáculo. Existia um vocabulário adequado à apresentação de *tipos*, a nomenclatura adequada para seus atributos específicos. Prévost, Voltaire, Fielding, Sterne, Defoe, Swift, Rousseau, Richardson, Goethe, enfrentam agora o problema levantado pela expressão individual dos sentimentos, pela aproximação crescente à esfera do privado e do individual — portanto, do inefável. De Fedra (os ciúmes) a Werther (um homem que sofre), há o passo definitivo que significa a liquidação de todo arquétipo e a atomização sentimental. É a literatura de retorno ao um, à solidão em que um homem, M. Teste de carne e osso, *sente e se sente sentindo, e assim indefinidamente...*

A passagem do romance narrativo ao sentimental prova que, paralelamente ao decurso histórico das atitudes filosóficas, a literatura romanesca comporta uma etapa prévia de interpretação e enunciação da realidade; aos eleatas corresponde Homero; a Tomás de Aquino, Dante; a Descartes, Cervantes e Mme. de La Fayette; a Leibniz, Voltaire e Prévost. O acento literário nessa primeira etapa equivale ao da filosofia em sua etapa metafísica, porquanto o romancista dá como certa a sua aptidão para registrar os movimentos anímicos de seus heróis, os reduz ao essencial para não estorvar a marcha narrativa e vai caindo pouco a pouco num *sistema* de tipo universal, na tendência neoclassicista ao "arquétipo". Mesmo quando expõe indivíduos (não há dúvida de que Amadis, Dom Quixote, Robinson, Manon ou Pamela são tipos individuais não-intercambiáveis), o romancista só percorre os grandes músculos de sua psicologia, sem aprofundar

mais além, onde começa o abismo das motivações ou — como gostaria um romancista do tipo de Balzac — as *razões* que movem os procederes.

Depois dessa primeira etapa virá dialeticamente aquela em que o romancista se autobiografa com deliberação — aberta ou dissimuladamente, de frente ou criando multidões de *doppelgänger*s. O que os gnosiólogos gregos (que não em vão coincidem com Sófocles e Eurípides, romancistas psicológicos avançados), e em nosso tempo, Kant, põem em ação na filosofia, a ênfase no problema do conhecimento como *prévio* a toda filosofia transcendente, o romancista romântico faz à sua maneira desde Goethe, Rousseau e Chateaubriand. Talvez sua síntese absoluta, naquela época, seja Benjamin Constant, que gerou Stendhal, que gerou (já submerso sem disfarces no *mundo pessoal*) Proust. E as linhas paralelas: Dostoievski, Meredith, Henry James, Thomas Mann...

Acentuei o paralelismo entre as etapas filosóficas e as romancescas para observar que, em 1914, o escritor encontra como tarefa cumprida: por um lado, uma primeira exploração insuficiente da realidade, que só vale como narração costumbrismo etc, além dos progressos estilísticos. Por outro lado, a análise profunda da "alma humana", que permite avançar sem novas pesquisas — já efetuadas pelos extraordinários romancistas dos cinquenta anos precedentes.

É natural então que, para além de todos os estímulos extraliterários (guerra economia, psicanálise, técnicas, maquinismo) que incidem em sua atitude, o jovem romancista tenha se *situado* diferentemente. É nesse instante que o problema expressivo se torna capital para ele. Encarando este problema de um ponto de vista técnico, de repente se vê diante de uma insuficiência essencial de meios verbais. Isso, em 1914, é notado inclusive na poesia, sempre capaz de fundir materiais alógenos e refazê-los poeticamente, disposta a todas as alquimias para aproveitar os elementos verbais. É a época dos *calligrammes*, da onomatopéia, da introdução de elementos plásticos no verso. Epifenômeno que denuncia o estado de angústia que deriva da inconciliação de urgências vivas com o forçado instrumento de manifestação verbal.

Voltando ao romance: a literatura tradicional não havia atingido uma extensão capaz de cobrir as mais sutis, as mais profundas e remotas intuições humanas? A linguagem que permite a Proust seu luxo introspectivo, a Dostoievski suas descidas ao inferno, a Meredith ou a Henry James seu bordado de sentimentos, não é já um instrumento ilimitado e talvez ilimitável?

Voltemos ao anterior; essa linguagem é sempre *expressão* — quer dizer, símbolo ou analogia verbal — mediatizadora. É formulação estética de ordens extra-estéticas. Mesmo o irracional (em Proust, por exemplo) aparece racionalmente traduzido. E isto supõe distância, traspassamento (alteração), valências análogas. Tudo isso explica, cria e exalta uma literatura, mas deixa desesperado o jovem escritor "bárbaro" que quer estar em seu romance com a mesma imediatez com que esteve nas vivências que geraram o romance. Porque para a etapa ingênua bastava a linguagem enunciativa com adereços poéticos; para a etapa gnosiológica cabia a linguagem poética encaminhada enunciativamente <sup>[6]</sup>. Mas:

como manifestar de maneira literária personagens que *não falam* mais e sim *vivem* (falam porque vivem, e não vivem porque falam, como na média do romance tradicional), homens de infinita riqueza intuitiva, que enfocam a realidade em termos de ação, de resolução de conduta, de vida-cosmos?

O estudo dos usos estilísticos prova como os escritores impressionistas (os Goncourt, por exemplo) já buscam — valendo-se em geral da imagem — aludir, enviesar, dizer extra-etimologicamente. Em argúcias como a aliteração, a imagem, o ritmo da frase (seguindo o desenho daquilo a que alude) e nos truques de efeito — finais de capítulo, ruptura de tensões, tão bem empregadas pelos românticos — já se anuncia a rebelião contra o verbo enunciativo em si. *A história da literatura é a lenta gestação e desenvolvimento dessa rebelião.* Os escritores ampliam as possibilidades do idioma, levam-no ao limite, buscando sempre uma expressão mais imediata, mais próxima do fato em si que sentem e querem manifestar, quer dizer, uma expressão não-estética, não-literária, não-idiomática. O ESCRITOR É O INIMIGO POTENCIAL — E HOJE JÁ ATUAL — DO IDIOMA. O gramático sabe disso e portanto está sempre vigilante denunciando tropelias e transgressões, aterrado diante desse deslocamento paulatino de um mecanismo que ele concebe, ordena e fixa como uma perfeita infalível máquina de enunciação.

## CAPÍTULO II

## 1. Quatro Décadas Do Século

Cortada, com uma poderosa investida de dentro para fora, a intenção primordialmente estética do literário, certa construção verbal se dá hoje com atividade *coexistente* com a atividade total de seu autor, e faz parte de sua íntegra expressão humana. Posto no nível das diferentes formas de auto-realização do homem, definido como instância e ato verbal de realidade, o "literário" se propõe tal como foi entendido pelos surrealistas da primeira época: fenômeno expressivo não superior a outras formas de realização, embora instrumentalmente apto para permitir o acesso e a exercitação das mais fundas (no sentido de "para baixo e para dentro") possibilidades humanas.

Anulação do sentido áulico da literatura e revalorização dos usos verbais canônicos do período tradicional da literatura. Assim que nos instalamos nesta postura, notamos que o século transcorre numa perceptível confusão no que diz respeito a resultados "literários". Se o dividirmos em décadas, imperfeita mas não inexatamente, o período 1900-1910 marca o declínio da literatura com exclusivo (confesso ou envergonhado) fim estético; a década de 1910 assiste à etapa de liquidação literária em suas formas mais agudas (dadaísmo); a obra de Marcel Proust, realizada nessa década, e a de Joyce marcam respectivamente o ápice da linha tradicionalmente estética e a primeira grande criação de uma ordem diferente. Na década seguinte, até 1930, a linha de Joyce ascenderá à posição dominante por obra do grupo surrealista francês e a atividade poética da Europa inteira, ao passo que a herança de Proust não será reivindicada e, em seu lugar, a corrente tradicional "avançada"— com a novelística de Mauriac, o teatro de Pirandello, as contribuições de John Galsworthy, O'Neill, Fedin, Virginia Woolf — prolongará um itinerário de intenção psicológica em moldes estéticos, dentro do invariável compromisso literário que examinamos no capítulo anterior.

Da década que antecede à nossa, cabe registrar por um lado a declinação perceptível do esforço extra-estético e a recaída geral em moldes literários (até mesmo por parte dos rebeldes mais obstinados, como os franceses Breton, Soupault e Aragon na ordem surrealista). Mas se a torrente novelística é clara testemunha de uma necessidade geral, certo auge da atitude realista, e mesmo naturalista, a moda dos "*tough writers*" que invade o mundo a partir dos Estados Unidos mostra que as linhas tradicionais *se mantêm alteradas mesmo nessa década essencialmente conformista*. Observando o panorama de 1930-40 sem um critério tão rígido como o que aplicamos até agora, verificamos que a agressão ao Livro ao literário, se mantém subalternamente (mas com corrosiva e, neste caso lamentável eficácia) por parte do romancista que de certa maneira sempre aspira a ser um *best-seller*. Alguns nomes explicitam isso: Louis Bromfield (malgrado depois *A Modern Hero*), Cronin, Pearl Buck, Rómulo Gallegos, Edna Ferber, Remarque, Priestley, Maurois, Evelyn Waugh, Romain, Duhamel, James Hilton. A lista é muito incompleta, bastante ineficaz, provavelmente injusta; mas pretende distinguir um escritor que avança na *arte* de fabricar *Ersatz* de vida

formas vicárias de vida, uma literatura que se apresenta ao leitor como porta de escape em sua existência pessoal e de acesso a outra, preferível ou não, que lhe é mostrada durante algumas horas. Com isso chegamos à qualificação mais exata dessa literatura escapista. Com o sonífero do verbo, com os sucedâneos e as formas vicárias de vida, essa literatura coincide exatamente com a "fábrica de sonhos" que Ehrenburg denunciava no cinema comercial, o ensino dirigido à irresponsabilidade ministrado pela propaganda, a escola primária, a técnica do "tudo pronto, tudo servido, tudo com seu botão numerado". Realiza à sua maneira subalterna uma insidiosa agressão contra a literatura tradicional, que em suas formas mais altas nunca foi literatura escapista e sim de compromisso. Esses romancistas aproveitam habilmente os moldes estéticos do idioma (e por isso são confundidos com a linha literária tradicional) para montar situações que facilitem a evasão do leitor. Enquanto o escritor rebelde que descreveu acima ataca o literário, pondo em crise a própria validade do fato verbal estético, o escritor popular se cuida de interromper a fluência histórica que o favorece ao mostrá-lo como o seu jovem rebento, enquanto nas sombras e quase sempre sem sabê-lo ataca a literatura, suprimindo a própria raiz de sua seiva secreta: o compromisso com o homem. Por baixo de uma maquiagem verbal invariável (ou falsamente "moderna", com paródias grosseiras da fluência proustiana ou o monólogo de Joyce), o escritor *best-seller* colabora à sua triste maneira, com talento, bom gosto e até generosidade, no esforço de liquidar a literatura. O leitor da primeira metade do século XIX dirigia-se ao livro com uma atitude talvez ingênua, mas harmoniosamente articulada com seu âmbito espiritual, no qual o estético primava. O realismo e suas formas seguintes exigiram uma *presença* mais estreita do leitor na obra; quando se falou da literatura como uma "fatia de vida" a diminuição de compromisso estético coincidiu com o aumento do compromisso ético, deslocando bruscamente a ênfase das formas aos "fundos", do verbo às situações. O ataque ao literário começava ali, e o fim de século percebeu isso tão claramente que, por um movimento de reação esteticista, recaiu no formalismo mais exagerado, na afirmação radical de que só pelas formas verbais uma situação pode mostrar-se como "viva" — em se tratando de "fatias de vida". Nesse processo, cuja crítica não empreendemos, há um fato que se mantém invariável: a consciência de compromisso com um ou outro aspecto integrante da obra. Se voltarmos agora para os nossos escritores *best-seller*, notaremos como é errado considerá-los continuadores da linha tradicional da literatura. Todos eles perceberam sagazmente que *sua* literatura (a estética) deixou de cumprir no século sua ação de compromisso, sua influência catártica sobre as massas leitoras; percebem com irritação que os grandes empreendimentos espirituais que se realizam pelo verbo transcorrem em planos a que eles não poderiam chegar (por uma questão de *breeding*) nem gostariam de chegar (por uma questão de sucesso e tiragens). Diante de obras como *Ulysses* ou *The Waves*, tais romancistas se apressam a proclamar que nada irá afastá-los da boa mãe literatura, e aproveitando-se astutamente de uma humanidade cada dia mais indefesa, cada dia mais atingida pelo irresistível açúcar do *slogan* e do cinema, se apressam a embulhar "pedaços de vida" tomando cuidado para que, desde a primeira página

o leitor já saiba com alívio que não lhe será pedido esforço algum — no máximo um esforço grato, como o do amor ou o do espreguiçamento — e que, para sua complacência, lhe será mostrada uma janela que dá para qualquer lugar que não seja aquele onde mora e lê seu livro. Um pedaço de vida ("a vida", ouvi dizer nos povoados, "não o que *o s* livros dizem") temperado com acontecimentos tão literários que as pessoas os julgam verídicos.

Esta recapitulação extremamente escolar das nossas quatro décadas mostrará que em seu decurso a criação verbal significativa aparece afastada do estético com razão intencional, módulo ou fim. Nas formas rebeldes, o "literário" foi negado de vez; nas formas aparentemente tradicionais, se vê reduzido a uma maquiagem que serve para camuflar propósitos antes hedônicos que estéticos. Acrescentemos, dentro dessa segunda linha, o recrudescimento incessante da literatura de tese, à maneira dos romancistas soviéticos ou anti-soviéticos, Gladkov e Arthur Koestler, os uranimistas, o grupo de Upton Sinclair, Dreiser, Dos Passos, Ehrenburg; linha na qual se incorre num conformismo estético absoluto, simples e necessário para escritores que começam recortando para si um mundo determinado, na medida precisa do homem (mesmo do homem utópico, do futuro), e não têm, naturalmente, dificuldade alguma em *informá-lo* verbalmente. Por isso cabe dizer, de encontro ao que se pode imaginar à primeira vista, que *esse* grupo mantém com maior pureza os cânones próprios da linha tradicional da literatura, unido aos romancistas para os quais uma missão de compromisso ético (não-doutrinário) se combina felizmente com uma submissão estética; penso em John Steinbeck, em Mikhail Cholokhov, em Ciro Alegria, em Juan Goyanarte, cujas teses nunca predominam sobre a beleza de sua obra, cujo trabalho responde a um impulso vocacional que se resolve como o dos bons, distantes e muitas vezes deplorados romancistas de 1850.

## 2. Uma Cobaia: O Romance

A análise de um romance — o "literário" por excelência, a partir do século XIX — mostra que, reduzindo o alcance do termo a instâncias verbais, de linguagem, o estilo romanesco consiste em um compromisso do romancista com dois *usos idiomáticos* peculiares: o científico e o poético<sup>{7}</sup>.

Rigorosamente ralando, não existe linguagem romanesca pura, posto que não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo convertido em animal doméstico. Toda *narração* comporta o uso de uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta. O estilo de um romancista (ainda considerando-o desse ponto de vista exclusivamente verbal) resulta da dosagem que ele concede a ambos os usos da linguagem, a alternância entre sentido direto e indireto que dá às estruturas verbais no curso de sua narração.

Creio melhor qualificar aqui de *enunciativo* o uso científico, lógico, se quiserem do idioma. Um romance comportará então uma associação simbiótica entre o verbo enunciativo e o verbo poético, ou, melhor, *a simbiose entre os modos enunciativos e poéticos do idioma*.

O que até agora temos denominado ordem estética da literatura se manifesta no romance mediante a articulação que, visando adequar a situação romanesca à sua formulação verbal, o romancista opera a partir dessa dupla possibilidade da linguagem. Gerada numa submissão consciente ou inconsciente à estética clássica — que aspira à formulação racional da realidade, e a obtém assim que começa a racionalizar a realidade, quer dizer a situação romanesca —, essa ordem estética consistia em destinar a parte do leão à linguagem enunciativa, partindo do sensat critério de que romance é relato, e a parte do acanto à linguagem poética aceitando o conselho retórico de que a coluna se embeleza com o enfeite da folhagem<sup>{8}</sup>. O romancista concebe seu trabalho em termos arquitetônicos. Procede analogamente ao arquiteto que obtém uma ordem estética equilibrando a função direta do edifício (casa, escola, quartel; no romance: assunto, propósito situação) com a beleza formal que a contém, enobrece e mesmo acentua; porque se a igreja é árida... Como também há livros que caem das nossas mãos.

Os caracteres da linguagem poética devem ser previamente distinguidos nessa etapa. Sua apresentação habitual é a que prolifera em todo poema: imagem, metáfora, infinitos jogos da Analogia. Uma página de Charles Dickens mostra-a em seu aspecto mais discreto; outra dos Gabriéis (o espanhol e o italiano) reiterará sua presença saturante. Mas afora essa instância explicitamente verbal o romancista sempre contou com o que chamaríamos de aura poética do romance, atmosfera que se desprende da situação em si — ainda que seja

formulada prosaicamente —, dos movimentos anímicos e ações físicas das personagens, do ritmo narrativo, das estruturas argumentais; esse ar penetrantemente poético que emana de *Eugénie Grandet*, *Le Grand Écart*, *La Voragine*, *A Modem Hero* (e cuja obtenção em menor número de páginas, em menor tempo psicológico, constitui o mais difícil problema que se coloca para o romancista). Dilatado na duração, o romance submete o leitor a um *encantamento* de caráter poético que opera a partir das formas verbais e ao mesmo tempo nasce da aptidão literária para escolher e formular situações mergulhadas na narrativa e verbalmente em certas atmosferas, da mesma maneira que nos são entregues: carregados de poesia e em plena vida cotidiana um episódio de rua, um instantâneo, um gesto vislumbrado à distância, um jogo de luzes. Cocteau, em *Le Secret Professionnel*, mostrou isso belamente.

Há inclusive uma hierarquia de temas. A adolescência, por exemplo, e acima de todos o amor — Tema do romance — descarregam seu potencial poético toda vez que o jogo sentimental é formulado esteticamente. A aura poética de *Adolphe* emana do conflito em que Constan, pai ilustre de Monsieur Teste, analisa com espantosa sagacidade a relojoaria de seus sentimentos. Sem apelar para a altissonância de *René* — em que a superficialidade psicológica requer a marchetaria metafórica para se apresentar poeticamente —, *Adolphe* prova a presença extraverbal da poesia no romance.

Desde sua aparição e triunfo até bem entrado o nosso século, o romancista tradicional amadurece um instrumento expressivo da maior eficácia para o tipo de situações a formular que lhe é próprio, que derivam de uma certa cosmovisão parcelada que caracterizamos no capítulo anterior. A proporção entre linguagem enunciativa e poética se altera à medida que o romance passa do neoclassicismo de Prévost e Defoe ao pórtico ainda vacilante do romanticismo (Richardson, Rousseau, Goethe) e se lança desde Vigny, Hugo e Dickens ao ápice de Stendhal e Balzac, para se expandir, já em lento decurso, através de Flaubert, os naturalistas franceses, os vitorianos e eduardianos da ilha. O que não se altera é a manutenção da ordem estética segundo a qual os valores enunciativos regem e estruturam o romance, enquanto os poéticos — quer derivem da situação ou da linguagem intencionalmente poética — se entrelaçam e imbricam com a trama regente, imprimindo-lhe seu traço especificamente "literário".

Trata-se aqui de coexistência, não de fusão, do narrativo e do poético; substâncias essencialmente estranhas, não mais que análogas porquanto se formulam dentro de um idioma comum (e mesmo assim, comum apenas nas coincidências lógicas, significativas), o enunciativo e o poético só chegam a articular-se eficazmente para um bom resultado estético se o talento do romancista se mostrar capaz de resolver as fricções e as intolerâncias. A variedade possível na dosagem e na justaposição é o que matiza de maneira prodigiosa o itinerário histórico do romance e nos obriga a considerar a obra de cada grande romancista como um mundo fechado e concluído, com clima, legislação, costumes e belas artes:

próprias e singulares. Limitando-nos a distinguir o predomínio de um dos dois fatores expressivos, cabe por exemplo apontar em Stendhal um estilo enunciativo mostrar como a atmosfera poética de *Le rouge et le noir* e de *La chartreuse de Parme* emana das oposições, dos desenvolvimentos psicológicos, da dialética total do sentimento, da *situação*, sem que Beyle precise de tropo nenhum (dos quais aliás, ele não se priva) para lograr um romance esteticamente bem-sucedido pode-se desmontar flor por flor a trepadeira verbal de *Don Segundo Sombra* até deixar despida a grade com suas linhas narrativas, esquema simples que se eleva até o romanesco pela veemência lírica da linguagem somada à aura poética dos tipos e das situações.<sup>[9]</sup> Boa parte da montanha crítica em torno do romance provém dessa desmontagem sempre pródiga em descobrimentos e variedades; c que até agora não havia sido denunciado é a superestrutura estética, que codifica leve mas inflexivelmente a arquitetura romanesca.

### 3. Eteócles E Polinices

Posto que tal ordem deixou de merecer a confiança do escritor rebelde, convém mostrar como nos é proposto na etapa moderna do romance o *modus vivendi* entre o enunciativo e o poético, para ver com mais clareza o brusco desacordo interno que explode no romance, a ruptura da alternância e da *entente cordiale* que o talento romanesco obtinha e empregava. A agressão não parte simultaneamente de Eteócles e Polinices. O uso enunciativo da linguagem é em si demasiadamente passivo para se irritar com seu irmão poético. A submissão inata ao objeto a que se refere (pelo menos sua vontade de submissão) o afasta mais e mais de toda autonomia, reduzindo-o crescentemente a uma função instrumental. É o elemento poético que de repente se agita em certos romances contemporâneos e mostra uma crescente vontade imperialista, assume uma função reitora contra o cânone tradicional no romance, procura desalojar o elemento enunciativo que imperava na Tebas literária. O poético irrompe no romance porque agora o romance será uma instância do poético; porque a dicotomia entre fundo e forma caminha para a anulação, porque a poesia é como a música, sua forma. Encontramos já concretamente formulado o trânsito do qual só mostramos até agora a etapa destruidora: *a ordem estética cai porque o escritor não encontra outra possibilidade de criação senão a de ordem poética*.

Na época em que Eteócles e Polinices se toleravam por obra do romancista conciliador, a função do uso poético da linguagem se enraizava no ornamento, e o apoio, o *opaths* complementar de certas situações narrativas. Poesia habitualmente análoga à do verso clássico e romântico não-excepcional, metáfora, simbologia de âmbito muito limitado, antes reforço que substância autônoma<sup>[10]</sup>. Exemplifiquemo-la de passagem com um parágrafo qualquer de um romance do século XIX:

*Sur cette longue bande de broussailles et de gazon secouée, eût-on dit, par de sursauts de volcans, les rocs tombés semblaient les ruines d'une grande cité disparue qui regardait autrefois l'Océan, dominée elle-même par la muraille blanche et sans fin de la falaise.*  
MAUPASSANT, PIERRE E JEAN.

Em sua forma extrema, a marchetaria se torna preciosista, como nas mais típicas passagens dos Goncourt; é o *style artiste*, totalmente submetido ao estético, do qual este fragmento de *Les Frères Zemganno*, de Edmond de Goncourt, dá uma idéia:

*Le bleu du ciel était devenu tout pâle, presque incolore, avec un peu de jaune à l'Ouest, un peu de rouge à l'Est, et quelques nuages allongés d'un brun foncé zébraient le zénith comme de lames de bronze. De ce ciel défaillant tombait, imperceptiblement, ce voile grisâtre qui, dans le jour encore*

*existant, apporte l'incertitude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vagues, noie dans les formes et les contours de la nature qui s'endort dans l'effacement du crépuscule; cette triste et douce et insensible agonie de la vie de la lumière...*

Poesia plástica, à maneira parnasiana: auxiliar cromático, paleta de sutil notação sensível e espiritual. Exigia-se do uso poético da língua — e em sua forma mais fina e depurada — uma adequada *ambientação*. Na média do romance tradicional, a ordem poética tinha uma função análoga à que em nossos dias cabe à trilha sonora dos filmes — e em alguns casos a metáfora visual, a fotomontagem, a sobreimpressão, o esfumado<sup>[11]</sup>.

Iniciada a rebelião, a rejeição do enunciativo se manifesta antes estética que poeticamente, com o "romance de arte" à maneira de *Le Vergine delle Rocche*; o começo do século mostra uma vontade de domínio estético sobre as razões enunciativas que fundamentavam tradicionalmente o romance. Por isso Polinice já encontra minada a muralha tebana; bastará que renuncie a mediatizar esteticamente uma situação romanesca de ordem poética e que prefira aderir com uma formulação somente poética, superando a falsa síntese fundo-forma. O "romance de arte" tendia com timidez a apresentar situações não topicamente romanescas, lindantes já com as motivações poemáticas, mas as desnaturalizava quando as enformava, sem se atrever a quebrar a síntese tradicional e apenas enfatizando a linguagem metafórica à custa do enunciativo. A fadiga que hoje se sente ao ler esse gênero de romance deriva principalmente da inadequação que se revela entre as intenções e os meios.

Diante disso, o escritor rebelde dá o passo definitivo, e a reivindicação de uma linguagem exclusivamente poética prova que seu mundo romanesco é só poesia um mundo em que se continua relatando (como Pablo Neruda relata um episódio perfeitamente romanesco em seu "O Habitante e sua Esperança", denominado romance apenas por razões escolares) e ocorrem acidentes, destinos e situações complexíssimas, mas tudo isso dentro de uma visão poética que comporta, natural e necessariamente, *a linguagem que é a situação*. E então esse romance, em que o enunciativo lógico é substituído pelo enunciativo poético, em que a síntese estética de uma situação com dois usos da linguagem é superada pelo fato poético livre de mecanismos dialéticos, se oferece como uma imagem contínua, um desenvolvimento em que só o desfalecimento do romancista mostrará a recidiva da linguagem enunciativa — reveladora ao mesmo tempo do ingresso de uma situação não-poética e portanto redutível a uma formulação mediatizada.

Mas continuar falando de "romance" já carece de sentido neste ponto. Nada resta — aderências formais, no máximo — do mecanismo reitor do romance tradicional. *A passagem da ordem estética à poética acarreta e significa a liquidação da distinção genérica Romance-Poema*. Não é inútil lembrar aqui que o teatro foi a grande investida da poesia em campos genericamente reservados ao romance moderno; Sófocles e Shakespeare abordam o problema de manifestar

poeticamente situações que mais tarde o romancista irá fazer suas. Sem temer c anacronismo, devemos afirmar que um Shakespeare se adianta para arrebatar c material dos romancistas do porvir. Hamlet desembocará mais tarde em Adolphe, Werther, Julien Sorel e Frédéric Mareou. *Hamlet é um romance intuído poeticamente*, ali os capítulos prosaicos se reduzem a nexos, a elos que tornam inteligível — ou melhor: apreensível — a situação; o resto é formulação poética incessante. Só o gênio pode fundir a esse ponto substâncias tradicionalmente alógenas por falsa e parcelada visão da realidade. Daí que a tragédia e toda a poesia dramática decline com a aparição do romance, que realiza uma cômoda partição de águas, entrega o material essencialmente poético ao lírico e reserva para si a visão enunciativa do mundo. (A mesma coisa, em época um pouco anterior, havia ocorrido com a poesia épica derivando no romance de cavalaria.)

O novo avanço do *daimon* poético ocorrido em nosso século não deve, contudo ser entendido como um retorno à indiferenciação entre o romanesco e o poético que se dava na tragédia e na narrativa épica. Mesmo então, e sem clareza preceptiva suficiente, o escritor notava as diferenças entre a enunciação discursiva e racionalizada e a expressão poética dramática ou lírica. Em nosso tempo, a obra é concebida como uma manifestação poética *total*, que abraça simultaneamente formas aparentes como o poema, o teatro, a narrativa. Há um estado de intuição para o qual a realidade, seja ela qual for, só pode ser formulada poeticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: e isso porque a realidade, seja ela qual for, só se revela poeticamente.

Abolida a fronteira preceptiva entre o poemático e o romanesco, apenas um preconceito que não é nem será fácil de superar (sobretudo quando as correntes genéricas tradicionais continuam imperturbáveis e estão em manifesta maioria) impede de reunir numa única concepção espiritual e verbal empreendimentos aparentemente tão dissímiles como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre los Angeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residência en la Tierra*, *Ulysses* e *Der Tod des Vergils*.

#### 4. Filiação

Uma observação da história literária mostra que a substituição da ordem estética pela poética nas atividades literárias entendidas genericamente como "prosa" se anuncia e se acentua *deliberadamente* desde a metade do século XIX. Se coube às nossas quatro décadas a realização coletiva de um movimento espiritual comum de vanguarda, as tentativas individuais se observam entre 1840 e 1875, na França, e se chamam *Auréli*<sup>[12]</sup> — como admirável antecedente —, *Les chants de Maldoror* e *Une saison en enfer*. Já o chamado "poema em prosa" vinha indicando uma tendência do poeta a manifestar situações em que o narrativo era ao mesmo tempo extra-romanesco e extrapoemático. Em momentos em que Lamartine, Vigny e Hugo versificam o romanesco (eco anacrônico da ilustre e concluída poesia épica), um Aloysius Bertrand diz em prosa poética incidências arcaizantes, preciosistas, e afirma uma intenção dissímil às da época; uma obscura necessidade de se debruçar poeticamente sobre o mundo da infância (convencionalmente disfarçado com "o retorno ao passado", o medievalismo acuso romântico, falseado pela persistência da ordem estética sobre a poética), que em nossos dias se repetirá em Alain-Fournier, Cocteau e Rosamond Lehmann. Bertrand é mais notável por sua decisão de poetizar as formas genericamente prosaicas do que pelos resultados obtidos — a menos que estes sejam medidos como puros poemas; e não deve ter sido outra sua intenção. A exploração dessa prosa poemática anunciava a irrupção poética total, já a efetuava parcialmente.<sup>[13]</sup>

Baudelaire — outro poeta obcecado pelo romanesco, como provam seus relatos seus projetos, seu amor a Poe — não podia deixar de recolher e prolongar a experiência de Bertrand. Sem mais êxito que este, os poemas de *Le Spleen de Paris* se dividem em dois produtos: os que são apenas poesia (*L'Étranger*, *Un Hémisphère dans une Chevelure*) e os que enunciam um conteúdo alegórico ético, satírico, basicamente prosaico (*Le Jouet du Pauvre*, *L'Horloge*, *Le Chien e le Flacon*). Em nenhum deles se nota a transcendência — aplicada em seu caso a uma situação de ordem narrativa — que os poemas de *Les fleurs du mal* quase sempre manifestam no âmbito lírico.<sup>[14]</sup> E no entanto a dedicatória a Arsène Houssaye é ambiciosa e, em grande medida, profética. "Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo nem rima, flexível e aguda o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio e aos sobressaltos da consciência?"

Mas, caramba! Não estava ali, para isso, a rica prosa literária francesa?

Com tais palavras não revelará Baudelaire sua suspeita de que, num sentido obscuro e que ele próprio não captava com precisão, essa rica prosa literária era inoperante, insuficiente, *inútil*?

## 5. O Conde E O Vagabundo

Em 1870 Ducasse vomita Maldoror, e por inteiro, com uma eficácia assombrosa romance e poema mergulham um no outro sem titubear. Submetendo a linguagem enunciativa à marcha de um acontecer alternadamente mágico onírico, romanesco, abstrato, de pura criação automática, Lautréamont inventa uma realidade pueril — a realidade de um deus de vinte anos — como ariete confesso contra a realidade cotidiana e exalta, candoroso, as forças negativas: num prolongado pesadelo delirante, lúcido, sem paralelo. Mas ao inventar essa realidade a prefere poética, regida pela analogia antes que pela identidade, e a extrai de si mesmo numa indizível operação noturna. Negando-se a submeter sua realidade poética às ordens estéticas da linguagem, superada por uma avalanche de imagens fulgurantes e deslumbramentos atrozes, o Conde *se deixa falar*; derrama no amplíssimo período retórico da prosa uma revelação em que o autêntico e o puerilmente alinhado (aderências de Eugène Sue, truculências "manifestos", trivialidades) se entremesclam e se confundem. Estamos fartos das hipertrofias dos surrealistas a propósito do Conde. Mas eis um produto livre de toda especificação, que se abre como poema e termina num romance, sem ser jamais uma coisa nem outra, e sim *apresentação poética do âmbito vital completo de um homem*; sem parcelamento estético nem catarse lírica, sem romance puro nem poema puro, os *dois e nenhum*. Os surrealistas gostam de aderir ao Conde por razões de precursão metódica, instrumental, pelo vômito onírico, sexual visceral, a plasmação cenestésica do espírito. Convém mostrar nele uma coisa mais profunda: o propósito perceptível de não mais admitir *nenhuma condição* de fora; nem estético-literária (a linha da prosa francesa, condicionando a linha temática), nem poética (a catarse inerente a toda lírica, de onde certos temas sim certos temas não, o inteligível antes que o sensível etc); ele é o homem para quem a literatura ou a poesia deixaram de ser *modos* de manifestação existencial, em alguma medida crítica da realidade; *para quem o poético é a única linguagem significativa*, porque *o poético é o existencial*, sua expressão humana e sua revelação como realidade última.

Por isso, balbuciando seu bricabraque do Prefácio às não-escritas "Poesias", o pobre Conde rejeita a noção escolar de poesia e revela ao mesmo tempo sua ansiedade abissal: *"La science que j'entreprands est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir la source."*

O próprio Maldoror conduzia resolutivo o desenvolvimento romanesco de situações intrincadas, e o último canto (VI) é um exemplo disso, segundo palavras explícitas do poeta: *"Je vais fabriquer un petit roman de trente pages"* (declaração prosseguida por esta, misteriosamente profética: *"Ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du rénegat..."*) Por que, então, poucas linhas depois: *"... commencer, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde à produire..."*?

À margem da auto-sugestão de muitos diante desse apocalipse que reverenciam é justo ressaltar que a cada página, entre múltiplas puerilidades, truculências e medianias de toda espécie (como as tão elogiadas metáforas, de mecanismo transparente e sem mistério poético), o Conde perfura a realidade racional e racionalista (racional *porque* racionalista, diria André Breton) e *formula* com a única linguagem possível uma super-realidade que dilata vertiginosamente o âmbito apreensivo do homem pela via e como consequência dessa revelação fulgurante. Quem não acreditar nisso deve despir-se de idéias preconcebidas para ler um episódio como o número 45 — a luta contra o sonho. Sua afirmação da necessidade da vigília, a denúncia do sonho, da aniquilação moral do homem adormecido, são *conhecimentos* a mesmo título que uma lei de termodinâmica ou *La Symphonie des Psaumes*.

Imediatamente a seguir aparece Rimbaud, o vagabundo. Não mais o rebelde incapaz, como Ducas, de equilibrar seu gênio e sua falta de maturidade humana. Plantado por inteiro em uma experiência vertiginosa cujas etapas se denominam *Les Illuminations* — os poemas "regulares" e os em prosa — Rimbaud atinge uma participação existencial de tal intensidade que liquida desde o começo toda linguagem enunciativa. Com que terrível lucidez ele percebe a incapacidade da linguagem comum para mencionar, nomear os conteúdos de estados de consciência em que o poeta, entregue a certo conhecimento que se auto-revela em sua intuição, adere a uma *inocência essencial*, a uma inaudita condição *de filho do sol*. (*A Lettre du Voyant*, claríssima para quem não prefira explicar ou consentir, dispensa maior exegese; ali, e muito antes de sua obra capital, Rimbaud a anunciava como culminação inevitável desse salto na pura vivência existencial.)

A criação de *Une saison en enfer* consiste então em notar — da maneira que o músico vai pautando uma imagem sonora para fixá-la — uma experiência poética, isto é, pertencente a uma ordem não-redutível à enunciação mas comunicável pelo mesmo sistema de imagens em que a experiência se propõe: imagens que coexistem com a vivência que mencionam e conservam *eficácia incantatória* tanto para seu apreensor como para os leitores do produto verbal.

Em termos menos professorais: Rimbaud obtém com *Une saison en enfer* a obra-prima da comunicação existencial por via poética, sem aquele parcelamento mandarinesco que se dá na linguagem mística (naturalmente tão próxima dessa revelação e indagação de uma super-realidade, seja esta qual for) e centrando seu propósito na dimensão última do homem, sua *prova*, por assim dizer. Essa temporada infernal, a justo título romance autobiográfico<sup>[15]</sup>, romance narrativo, temático<sup>[16]</sup> — dentro das imagens globais — e romance de memórias, de educação sentimental<sup>[17]</sup>, não pode ser apreendida sem se reconhecer nela a fusão total da ordem até então própria do romancista, vista agora de um plano existencial absoluto, com a forma verbal espontaneamente produzida por esse avanço na realidade, e que não é outra senão a forma

## 6. Surrealismo

Tão extremos, tão vertiginosos e infrequentes são estes passos em direção à liberação poética que sua raridade em meio ao aluvião literário do século passado e do presente poderá ser denunciada como prova de que não incidem nem se apoiam no que este ensaio sustenta; dir-se-á também que poucas obras se acrescentam a esses *romancepoemas* que consideramos os sinais certos do tempo. Convém então detalhar algumas circunstâncias significativas. A primeira é que exemplos como os de Nerval, Ducasse e Rimbaud devem ser destacados por seu extraordinário sentido em pleno século romanesco. Em segundo lugar, já que tais exemplos emanam de poetas professos e não de romancistas, sua influência — muito tardia, por outro lado — se exerce unilateralmente, desconhecida pela corrente romanesca tradicional que prossegue na França o caminho Romantismo-Stendhal, Balzac-Realismo / Naturalismo-Esteticismo-Proust, até o instante em que vamos indagá-la. O panorama filosófico do século XIX desemboca no positivismo, postura eufórica e fechada a qualquer vislumbre superior ou infra-humano, a qualquer visão mágica da realidade. Não é simples acaso que o existencialismo bárbaro de Rimbaud carecesse de eco enquanto o idealismo metafísico de Stéphane Mallarmé prosseguia com plural, senão profunda ressonância fim-de-século. Por mais antipositivista que fosse a poética da rue de Rome, ela admitia a convivência com essa filosofia porquanto implicava uma visão racional do espírito (supra-racional se quiserem, mas lúcida, desde a consciência e pela consciência). Proporcionava à geração fim-de-século uma prodigiosa arquitetura metafísica, insinuada por Mallarmé, e que seus epígonos reduziram depois a termos simbólicos sem outra transcendência além da estética. É o tempo em que já, desde Verlaine, se apreciava a beleza da obra rimbaudiana mas era-se incapaz de suspeitar de seu terrível *ethos*.

Se tal incompreensão impera entre os próprios poetas, como estranhar o absoluto desconhecimento daqueles exemplos por parte dos romancistas? Podiam eles afastar os olhos de seu ofício para se interessarem pela possível significação das raras, solitárias testemunhas de uma atividade misteriosa que penetrava estranhamente em suas próprias terras? Não esqueçamos que, menos constrangidos que os poetas às formas irracionais da manifestação literária, os romancistas fim-de-século sucumbem em maior grau à corrente positivista. Já anunciavam isto Stendhal, Balzac, Murger; Flaubert será o ápice, e depois dele quarenta anos de romance pé-no-chão. Os Goncourt só escapam dele caindo no *style artiste*, como Oscar Wilde na Inglaterra ou D'Annunzio na Itália...

Não me censurem por exemplificar este processo com o olhar fixo na França. Na primeira e segunda décadas do século, são os leitores franceses que manifestam sua saturação e seu fastio pela literatura *esteticista*; em 1914, são os jovens franceses que levam em suas mochilas de guerra os textos precursores, são eles que os escolhem com obscura e irresistível urgência. Por gravitação cultural (um

impulso semelhante contra a cultura livresca só podia se dar num meio que, por ser hiperculto, a padecesse: dialética da Arcádia), o processo se realiza na França. Se o cubismo (crítica dos ícones) surge de um aluvião espanhol, se o dadaísmo (liquidação dos ícones) é produto cosmopolita, se o futurismo (euforia dos novos ícones) retumba ocamente na Itália, será a França a examinar tais costuras para empregá-las depois em sua forma purgativa e revolucionária, deixar de lado as escórias e surgir finalmente com uma atitude, uma cosmovisão que, por razões de método e ambições, se denomina surrealismo.

Higiene prévia a toda redução classificatória: o surrealismo não é um *novum movimento* que sucede a tantos outros. Assimilá-lo a uma atitude e uma filiação literárias (melhor ainda, poéticas) seria cair na armadilha que malogra boa parte da crítica contemporânea do surrealismo. Pela primeira vez na linha dos movimentos espirituais com expressão verbal, uma atitude resolutamente extraliterária prova que a profecia solitária do Conde e do vagabundo se cumpre cinquenta anos após sua formulação. E depois de repelir a bofetada do literário, o surrealismo da primeira irá situar-se até mesmo mais além, em atitude extrapoética — desde que se trate de poesia formulada em estruturas ortodoxas que cheiram a herança, a romanticismo, simbolismo ou decadentismo.

Nos fatos, porém, o surrealista prova logo que sua concepção é essencial e exclusivamente poética. Ele se expressa com um dilúvio lírico de produtos que são as fichas bibliográficas continuam chamando de poemas ou romances; enlaça formas tradicionais, funde-as e as amálgama para manifestar-se a partir de todas as possibilidades, atira-se a um romance de discurso poético, abandona-se a todos os prestígios da escrita automática, a erupção onírica, as associações verbais livres. Aragon chamará isso belamente de *une vague de rêves*.

No *clímax* do surrealismo não há contradição alguma com seu repúdio do literário e do poemático. Surrealismo é antes de mais nada *concepção do universo*, e não sistema verbal (ou anti-sistema verbal; o verbal sempre se remete ao método, ao instrumento, ao martelo de que falei no primeiro capítulo). Surrealista é o homem para quem *certa* realidade existe, e sua missão consiste em encontrá-la; nas pegadas de Rimbaud, não vê outro meio de atingir a supra-realidade senão a *restituição*, o reencontro com a *inocência*. Palavra terrível em seus lábios (pense em Dalí, em sua astuta, atroz inocência abrumada de sabedoria) porque não supõe primitivismo algum, e sim reencontro com a dimensão humana sem as hierarquizações cristãs ou helênicas, sem "partes nobres", "alma", "regiões vegetativas". Inocência porquanto tudo é e deve ser aceito, tudo é e pode ser chave de acesso à realidade. Desconfio que o surrealista preveja uma reorganização posterior das hierarquias; seu método, seus gostos, denunciam isso. Suas hierarquias da primeira hora não devem ser consideradas como definitivas. A adesão fetichista ao inconsciente, à libido, ao onírico, mostra-se dominante porque parece necessário enfatizar antigoethianamente as regiões abissais do homem. As figuras mais inteligentes do movimento souberam desde o começo que toda preferência fetichista equivaleria à negação do surrealismo. Sua predica — quase sempre mal-entendida — era a de sustentar uma *atividade surrealista*

geral como exercício e conquista progressiva dessa *Weltanschauung*. Livros como a autobiografia de Dalí constituem documentos preciosos neste sentido; quando a vemos, medimos até que ponto a pintura do catalão é aleatória, marginal — ele sabe e necessita disso assim; esses homens não vêm na atividade estético-literário-poemática outra coisa senão fórmulas de liberação e sublimação; às vezes salmos, às vezes propaganda. Não digo nada de novo ao afirmar que os surrealistas da primeira hora quase sempre acabaram se traido, cedendo pouco a pouco à vocação de uma determinada atividade artística ou literária. Poucos preferiram silenciar, alguns se suicidaram. O resto entrou em certa ordem, sem dúvida mais cômoda; Dalí, amigo de atos surrealistas, reconhece a comodidade preferível do cavalete; Breton, ativador de milagres, centro magnético de todo o surreal, avança no testemunho escrito dessas vivências. A razão mais profunda desse paulatino *rangement* consiste em que a poesia, janela surrealista por excelência, não tem formulação, poder de convocação, ato de presença mais eficaz do que no verbo em todas as suas formas — incluídas cores, formas e sons. O surrealista se cansa de uma atividade total de seu ser que o confronta aos piores perigos e o inimiza com toda a ordem social; na hora do repouso, escolhe o instrumento preferível para prosseguir o avanço na super-realidade; fica com o melhor, que é sempre um instrumento de raiz poética, um instrumento mandarinesco, porém carregado de obscura eficácia quando o segura em suas mãos.

Por isso a coincidência no instrumento Verbo e na forma Livro não deve induzir a erros. Todo livro surrealista é em alguma medida vicário. O homem que escreve está em atitude de restituição, e admite ser chamado como Parsifal *der Reine, der Tor*; sua obra escapa lustralmente às normas que a linguagem lhe entrega. Se o surrealista escreve é porque confia em que não se deixará capturar por tais normas, manterá longe de si toda prosódia, toda regra idiomática que não surja da essência poética verbalizada. A rigor, não existe nenhum texto surrealista discursivo; os discursos surrealistas são imagens amplificadas, *poemas em prosa* no sentido mais fundo da expressão, em que o discurso sempre tem um valor lato uma referência extradiscursiva. Por isso não existem "romances" surrealistas, e sim incessantes situações romancescas de alta tensão poética, como *Cholera*, de Delteil, ou *Nadja*, de Breton, infinidade de relatos à guisa de "contos" ou simples situações. Inútil buscar ali outras articulações que não as mágicas, propostas de uma realidade na qual a legalidade está resolutamente subsumida à analogia. Inútil esperar que a linguagem surrealista coincida de outra maneira senão filologicamente com a linguagem da filiação literária.

Mas os surrealistas são poucos e os literatos, muitos. Todo produto surrealista pareceu perceptivelmente insólito na terceira e quarta décadas do século, como se seria um "objeto" de Marcel Beauchamp numa sala burguesa. Nesse hiato forçoso, tempo de adequação coletiva ao salto aventureiro dos indivíduos, o literário continua vigente para a maioria. As influências surrealistas mais notáveis se deram no campo instrumental e metódico; ali o assimilaram como uma técnica, reconheceram sua eficácia para aprofundar no literário. Não é isso o que

quiseram os surrealistas da década de 1920, mas os homens de letras não podem fazer outra coisa. Os próprios apóstolos não lhes dão hoje o exemplo, não estão a *Le Crève-Coeur*, os romances de Soupault, a dialética intelectual de Breton?

Em nosso pós-guerra, o surrealismo conserva apenas o prestígio de atividade em efetuação, e é perceptível que sua criação passou dos fins gerais do movimento aos produtos parcelados de letras e artes. O surrealismo foi, contudo, o primeiro esforço coletivo na busca de uma restituição de toda a atividade humana às dimensões poéticas. Movimento marcadamente existencial (sem idéias preconcebidas sobre o termo e suas implicações metafísicas), o surrealismo *concebe, aceita e assume* o empreendimento do homem a partir de e com a Poesia. Poesia totalmente livre de sua longa e fecunda simbiose com a forma-poema. Poesia como conhecimento vivencial das instâncias do homem na realidade, a realidade no homem, a realidade homem. Obscuramente coexistência e coaceitação, por serem igualmente certas, por não serem duas e sim uma, da identidade e da analogia, da razão e da libido, da vigília e do sonho.

Em face de seus resultados na poesia e no romance dos últimos trinta anos, surge a tentação de sugerir que a influência surrealista é mais fecunda quando o "homem de letras" se vale timidamente de sua técnica do que quando o surrealista efetua uma atividade e realização diretas. Qualquer romance contemporâneo com alguma significação revela a influência surrealista num sentido ou noutro; a irrupção da linguagem poética sem fim ornamental, os temas fronteiriços, a aceitação submissa de um transbordamento de realidade no sonho, o "acaso", a magia, a premonição, a presença do não-euclidiano que procura se manifestar assim que aprendemos a lhe abrir as portas<sup>[19]</sup> são contaminações surrealistas dentro da maior ou menor continuidade tradicional da literatura. Num sentido último, despojando os termos de toda conotação partidária e histórica, atitudes como cubismo, futurismo, ultraísmo, a consciência de relatividade, a indeterminação nas ciências físicas e a crítica ao conceito de legalidade, o freudismo e essa velha criança, o existencialismo, *são surrealismo*. Um surrealismo sem Breton, sem Juan Larrea, sem Hans Arp, sem escola. O que distingue o surrealismo como movimento de todos os outros que em essência compartilham seus postulados é sua decisão de levar ao extremo as consequências da formulação poética da realidade. Uma *literatura* deixa instantaneamente de ser instrumento suficiente. E também o sentido histórico, pois a história é mera pré-história surrealista, aniquila-se assim que a realidade se descobre como poética. Não se poderá conceber a história numa futura atividade vivencial absoluta, numa atividade pessoal que, como o ato de respirar para o índio, é adesão do indivíduo ao ser total, auto-revelação e auto-identificação, que ao reiterar-se abre a possibilidade de crescer em conhecimento — acesso crescente ao real. O surrealista fica só e nu como o mago em seu círculo de giz num mundo desarticulado, e cuja rearticulação em parte lhe escapa e em parte ele deixa escapar. Em sua forma extrema, o surrealismo se oferece ao olhar do homem histórico como as figuras solitárias dos quadros de Chirico, Dali e Ives Tanguy; figuras unidas à realidade mas tão sós que os de fora, os homens com

história e vontade de história, com tradição espiritual e estética, estremecem quando as vêm e se voltam mais uma vez para a linguagem condicionada da literatura, e escrevem seus romances, e ganham o Prêmio Nobel e o Prêmio Goncourt.

## 7. Bifurcação Do Compromisso

Tal coisa explicará por que o surrealismo costuma se mostrar mais ativo e eficaz em mãos dos não-surrealistas, se bem que reduzido a uma função instrumental e quase sempre deformada. Aludo agora aos escritores contemporâneos que de modo algum rejeitam a filiação tradicional, mas que são persuadidos por obscuras urgências de que só com uma intensa assimilação de conteúdos poéticos poderão vivificar — em compromisso estético — o literário e manter viva sua evolução paralela às apetências do tempo. Diante do surrealismo, esse romancista faz como os simbolistas diante de Mallarmé: domestica a águia, lembra-lhe ou impõe-lhe uma função social e não parcamente individual. Esse romancista suspeita, com fundamentos, que há uma realidade apreensível exclusivamente por vias poéticas; compartilha no século uma angústia coletiva do homem diante do problema do seu lugar no cosmos; angústia existencial, com raízes simultâneas e igualmente válidas na "alma" e no "plexo"<sup>[20]</sup>; angústia cujos porta-vozes absolutos ele conhece muito bem, pois que os chama de Kierkegaard, Rilke, Joyce, Neruda, Sartre, Kafka, Chirico, Epstein, Alban Berg, Lubicz-Milosz. Mas esse romancista (pelo fato de sê-lo vocacionalmente, o que exclui sua participação total na angústia) considera o quadro de um ponto de vista mais contíguo ao *sensu comum* — comum, da comunidade, à qual ele representa, serve e ensina literariamente, e da qual recebe consagração, recompensa e imortalidade histórica. Sua sensatez lhe aponta um caminho de compromisso, que cada escritor escolhe ou lavra segundo sua especial concepção da realidade. Assim se acede — por sendas numerosas — a um mundo de revelação até mesmo mágica, e sempre com a chave de mecanismos intuitivos, poéticos. Por ser impreciso, multidimensional e obscuro, esse trânsito se efetua com menor ou maior felicidade e a partir das formas mais dispares, embora invariavelmente de raiz poética. Isso acontece com "romances" como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *The Waves*, *Les enfants terribles*, *Le grand Meaulnes*, *The Turn of the Screw* onde os *poetistas*<sup>[21]</sup> propõem formulações poéticas e mesmo mágicas da realidade. Em *Malte* e *Le grand Meaulnes*, é tentada uma anulação das barreiras com uma linguagem em que a poesia é verbal e simbólica no primeiro e de clima narrativo no segundo. *Der Prozess* supõe outro enfoque; nada de poético na linguagem, mas sim na situação total, concebida simbolicamente com uma gigantesca, obscura imagem que necessita de milhares de formas consecutivas para se expor. Em *The Waves* vale o alto esforço poético — à maneira tradicional: com sua retórica, seu *pathos*, seus tropos para apreender o instantâneo, a beleza fugidia. *The Turn of the Screw* assim como recentemente os relatos de *The Demon Lover*, de Elizabeth Bowen — afirma o precário de uma "realidade" em que tudo cede ante forças repentinamente não estranhas fantasmas que cessam de sê-lo e se incorporam ao acontecer para dominá-lo indizivelmente.

Em grande medida, esse grupo de romances e romancistas coincide com c

surrealismo porquanto procura um avanço "mágico" do poetismo. Mas a magia é incomunicável, engendra isolamento e solidão. Esses romancistas inseridos na linha vocacional da literatura se aproximam cada vez mais da atitude surrealista à medida que progredem em sua obra. Percebe-se neles uma crescente liberação de qualquer compromisso com um — com a comunidade — e um avanço em direção à posse solitária de uma realidade que não se dá em companhia; a magia verbal, o conjuro das potências da analogia isolam e distanciam esses escritores: que iniciaram sua obra dentro da cidade do homem <sup>[22]</sup>.

Assim, as criaturas que povoam tais obras se constituem dentro de um orgulhoso individualismo, procuram realizar-se — super-realizar-se — sem docência, sem predica, sem sistema <sup>[23]</sup>. A solidão de Paul e Elizabeth, os irmãos do insondável romance de Jean Cocteau, a solidão de Augustin Meaulnes, de Malte, de K... expressam factualmente sua negativa (talvez sua renúncia) a transferir comunicar a experiência da apreensão mágica de uma realidade misteriosa e necessária. Temos a sensação de que o romancista os trai ao arrancá-los de seu segredo e mostrá-lo a nós. Ouvimos os monólogos de *The Waves* com a sensação de espiar pelo buraco da fechadura, no ponto exato em que uma porta separa mundos diferentes.

Tal linha de romances significa, entre 1910 e 1930, o luxo literário europeu, um avanço mandarinesco e solitário. Mas o Ocidente retorna invariavelmente a um estilo social de cultura, contragolpeia toda a linha "oriental" de individualismo com um acréscimo das problemáticas *comuns*. Ao lado de cada filósofo põe um mestre (às vezes os funde e nasce Sócrates, símbolo do antiindividualismo espiritual). Divergindo do surrealismo, o pós-guerra — 1918 a ... — mostrou um marcado compromisso com o cuidado, com o *Sorge* do homem em franca ruptura da tradição literária. Um importante grupo de escritores, respeitando a forma-romance muito mais que os poetistas antes citados, e dedicando portanto uma cota menor à formulação poética (e em consequência a toda surrealidade) propôs uma novelística de outro tom, endereçada ao homem como *existência* e *destino*, ao homem como uma incógnita em que importa saber se o destino deve e pode decidir a existência, ou se a existência, com não menos validade, pode ser geradora de um destino.

Termos antes privativos do indagar filosófico, como *liberdade*, *ação*, *moral*, *escolha*, ingressam crescentemente no vocabulário romanesco, conservando sua acepção e latitude filosóficas, e com uma intenção que excede o individual por mais que em aparência os romances em que são empregados extremem os *tipos*, os indivíduos isolados enfrentando um destino, uma realização ou uma frustração solitárias. Em paralelo com um indivíduo do grupo poetista — Malte Laurids Brigge, por exemplo —, eis outro da segunda linha: Garine, o herói (*sic*) de *Les conquérants*. Dois solitários por situação e por destino (o autocriado e o imposto) dois homens isolados do homem. Ora, Malte — na linha poetista da busca de tempo perdido — organiza sua realização sobre-humana numa sobre-realidade que lhe revela certo bordado, a voz de Abelone, as tapeçarias. Em nenhum

instante de sua vida *comunica* para *aderir* e permanecer aderido, sendo assim mais por ser-em, como nos ensina Gabriel Marcel; sua comunicação sempre se realiza na rota do bumerangue, volta às suas mãos para enriquecê-lo solitariamente<sup>[24]</sup>. Cito da tradução de Maurice Betz: "*Mon Dieu, s'il était possible de le partager avec quelqu'un* (o real). *Mais serait-il alors, serait-il encore? Non, car il n'est qu'au prix de la solitude.*"

Garine, ainda mais solitário porque perdeu a fê da realização pessoal, parece a princípio mais isolado e infecundo historicamente que Malte. Sua chefia em Cantão se exerce como mero exercício de aptidões, e Garine não está comprometido como indivíduo no sentido da revolução. Até que, pouco a pouco nota-se a diferença. A auto-realização de Garine *transcende no momento mesmo de se cumprir* a esfera do indivíduo, e já é lição. Lição desdenhosa por parte de Garine, mas deliberada em Malraux, que não o criou para monologar, para usá-lo como espelho ou — como Rilke com Malte—para enriquecer-se com a experiência de seu *doppelgänger*. A solidão de Garine se apoia em outras solidões, atrai-as exemplarmente para a dele, organiza um estado de consciência compartilhado e compartilhável, algo que René Daumal exprime tão admiravelmente em *La Guerre Sainte*: "*Seul, ayant dissous l'illusion de n'être pas seul, il n'est plus seul a être seul.*"

Por isso Garine é legitimamente filho de Perken (*La Voie Royale*) e será pai de Kyo e seu grupo (*La condition humaine*) e de García (*L'Espoir*). A experiência individual — nesta linha romanesca divergente do poetismo absoluto — projeta, enfrenta, escolhe e realiza *valores sociais*. Diante do tipo de herói que o poeta cria (à sua imagem, é claro, isto é, poeta e portanto socialmente *indesejável* — segundo os termos de Platão e Cocteau), o herói que representa o segundo grupo é um homem que assume a solidão para superá-la socialmente, na comunidade Comunidade situada muito abaixo da super-realidade humana vislumbrada pelo herói (de um ou de outro grupo de escritores); comunidade que convive num sistema de valores, numa concepção de vida e numa ordem de ideais *que não são os do herói*. Um Garine é herói precisamente porque se situa diante, contra, longe ou sobre essa sociedade, mas sempre, deliberada e angustiosamente, *nela*. Será numa forma e na outra, o antagonista: indo sozinho se conhecer diante do perigo como Perken; realizando-se até a aniquilação física para dar um sentido à revolução, como Garine e Kyo; *contemporando-se* acima da causalidade e da legalidade, como o Lafcadio de Gide; debatendo-se para refazer um estilo de existência, como o Ramón de D. H. Lawrence. Então as palavras da ação física e espiritual ingressam nessa novelística a partir do fundo, e termos de especialidade filosófica, que só metafórica ou romanticamente surgiam no vocabulário poético se inserem com um sentido urgido e urgente, já são pivôs do próprio romance. Repito-os porque são belos, obscuros e do homem: liberdade, moral, ato, ação, humanidade, dignidade, condição. Podem ser lidos nas capas dos romances mais importantes das nossas quatro décadas.

## 8. Existencialismo

Tal como ocorre nos "reinos naturais", as obras assim diferenciadas revelam pontos de contato suficientes para que a diferenciação não seja entendida como absoluta. Contrapor o *poetismo* (atitude surrealista geral, individualista, mágica, a-histórica e a-social) àquilo que parece justo ser chamado com igual amplitude de *existencialismo* (atitude realista <sup>[25]</sup>, científica <sup>[26]</sup>, histórica e social) e contrapor ambas as correntes como atitudes inconciliáveis significaria empobrecê-las ao deixar tão-somente seus valores específicos, com total exclusão dos contrários. Também aqui, como nos "três reinos", encontramos esponjas, seres vivos beirando o mineral, vegetais sensitivos e animais arborescentes. Impossível — louvado seja o impossível quando impede a passagem da facilidade e dessa ordem que é a morte —, impossível achar um *poetismo* puro e um *existencialismo* puro. O que são, senão palavras?

Contra a tentação ilustre de classificar, deixemos de lado os rótulos para preferir a imagem das margens de um rio. Se as águas, as areias e os juncos de uma margem diferem dos da oposta, nem por isso o rio titubeia em sua unidade. Algo assim é o rio da criação verbal do homem. Viemos sirgando por essa margem que culmina numa atividade poética total, a criação *poetista*. A ribeira oposta repetia a princípio os acidentes daquela: liquidação da "literatura", dos fins estéticos, do Livro. Mas sua empresa de conhecimento nascia de uma angústia de cárcere e de solidão (a angústia ilustrada em sua forma metafísica pura pelo místico, e física, pelo herói) por trás da qual se adivinhava, não menos encarceirada e solitária, a presença do Homem. *Dir-se-ia que o poetismo aspira à super-realidade no homem, enquanto o existencialismo prefere o homem na super-realidade*. A mesma ambição, com ênfase em termos diferentes; os resultados só podem então ser análogos.

Proponho o termo *existencialismo* livre de toda implicação tópica — venha da Dinamarca, Alemanha ou França. Aludo a um estado de consciência e acsentimento do homem em nosso tempo, antes que à sistematização filosófica de uma concepção e um método. Na linha de criação verbal do século, a atitude profana, livre de palavras de ordem e manifestando-se em fecundos antagonismos espirituais — como cabe conjecturar se enumerarmos sucessivamente Gide, Malraux, D. H. Lawrence, Kafka, Valéry, Chestov, Unamuno e Sartre —, teve como denominador comum o cuidado, a preocupação angustiada emanante de uma valorosa e implacável prospecção da condição humana. O intuir existencialista da solidão é produto — mais ou menos aceito mais ou menos entendido — dessa imersão no próprio homem: rejeição de sustentáculos tradicionais, teologias auxiliares e esperanças teleológicas. A solidão, vivência desses "sós que não são os únicos a estar sós", mostrou-se como uma solidão de Deus (até o ateísmo expresso na forma dialética: Sartre), junto à luciferina consciência de que a solidão de Deus não é a última palavra nem a liquidação de uma História humana, mas exige ser compartilhada ("*N'être plu*:"

seul a être seul") para fundar o *legítimo começo do homem* <sup>[27]</sup>. Uma tendência existencialista se expressa na intuição rilkiana de que Deus não está no começo e sim no fim das coisas. Por ser o homem solidão, não deve concluir-se que seja finitude.

Pelo contrário, a finitude rejeita a solidão, cria uma companhia ao impor limites a si mesmo, anula o *gouffre* pascaliano, encontra parceladamente um sustentáculo o de sua própria finitude satisfatória. O existencialismo não cultiva sua solidão como condição autêntica do homem, assume-a para transcendê-la; nisso está a luta, e nela a grandeza. O homem se angustia luciferinamente porque *sabe* que lhe foi dado ser mais, ser ele e também outro, ser em outro, escapar de solipsismo. O existencialista assume-se como solidão fugindo de falsas infinitudes: (como a noção tradicional e fabulada de um Deus pai, que para ele é antes um fator de finitude, de renúncia à mais humana condição; cômodo ponto de apoio) mas pode-se perceber nas formas mais adentradas de seu meditar e de sua ação que a noção de Deus não lhe é incompatível, desde que coincida (da mesma maneira ou de outra análoga) com a forma de intuição que Rilke exprime no *Stunden-Buch*. Em algum poema que conheço há este verso:

*Penso num Deus ausente e abatido*

Um Deus alheio ao compromisso humano, mas que o poeta conhece e até mesmo estima (sentimentalmente, como parece emanar da consciência estranha e misteriosa de abatimento; um pouco como um Deus que aguarda o homem no final de um caminho, no qual o deixou só para que se realize humanamente; e que teme por ele).

Assim, nosso existencialista se angustia porque se sabe falsamente só, porque sua solidão é uma *autêntica falsidade*. Assumindo sua solidão como pedra de toque, buscará superá-la e comunicar; quebrará sua falsa finitude solitária e sua não menos falsa infinitude dogmática, para aceder a uma ordem onde Deus talvez esteja presente, e não abatido.

Tal necessidade de auto-realização tinge e explica a obra dos escritores existencialistas. Digamos logo: quase todos coincidem no anseio com um de passar da contemplação à ação. Sua obra sempre representa — direta ou simbolicamente — a passagem à ação, e mesmo a própria ação. São caracterizados por uma vontade comum de dar as costas à literatura satisfeita, aos produtos vicários — o estético em si, o religioso, o político, o erótico isolados do *plexo* humano. Não é fácil desenredar o que entendem por essa "passagem à ação"; não se vê com clareza de que ação se fala. Com alguma frequência esses escritores foram repreendidos por sua veemente instância ao leitor para que se desfaça dos livros e vá às coisas (como em *Les Nourritures Terrestres*). Alguém observou que a passagem à ação seria um processo regressivo, uma involução do *homo sapiens* a o *homo faber*. Por isso convém assinalar, encerrando uma

polêmica alheia ao que vem a seguir, que o existencialismo exaltar a toda ação que parta de uma experiência metafísica intuída sentimentalmente (o cuidado que se sente no plexo) e que vale para sustentar *aprova do homem*, seu embate (não irreflexivo, e sim motivado por uma tensão sentimental) contra, sobre, sob ou pela realidade — que o existencialista busca para o Homem <sup>[28]</sup>.

A ação manifesta-se então simultaneamente em auto-realização <sup>[29]</sup> e busca de contato para instituir a comunidade. Mas não bifurcamos uma mesma senda? A ação existencialista determinaria um sentimento de comunidade no ato mesmo de auto-revelar o indivíduo na experiência. Como ensina Gabriel Marcel, é impossível ser um indivíduo sem ser ao mesmo tempo a comunidade. A angústia não se supera com um sistema de substituições mais ou menos egotistas e hedônicas; é preciso assumi-la livremente e anulá-la mediante um derramar-se na realidade por meio da ação. Cada escritor—pois deles continuamos falando agora — atinge (ou não atinge) à sua maneira "o lugar e a fórmula". Cada desenvolvimento na poesia, nas artes, no romance e na filosofia de raízes e *aceitação* existenciais propõe algum itinerário pessoal (enumeramos para indicar a variedade do esforço; mas o esforço é um só e tinge nosso tempo com um matiz inconfundível). Nem sempre tal itinerário se mostra completo. As confusões, os atalhos, as renúncias, dão a cada experiência uma penetrante legitimidade humana. Não há existencialismo: há existencialistas. Mas a linha geral do esforço parece propor-se no século em forma dialética, como uma tentativa de síntese final depois de cumpridas as duas primeiras instâncias da tríade. A literatura — foi dito antes — cumpre suas etapas paralelamente à atitude filosófica. Usando o romance como exemplo, vimo-lo transpor o período metafísico, de realismo ingênuo (até o século XVIII), para no século XIX adentrar-se no período gnosiológico, que culminaria na obra de um Proust. Mas eis que a inquietação conscientemente existencialista se dá no romance a partir de Proust. Cumpridas as duas primeiras instâncias, o romancista descobre que entre ambas resta um hiato até então insuperável: por um lado, certa realidade objetiva aparentemente explorada pelo romance da primeira etapa, mas na qual ele percebe sinais (principalmente em suas intuições poéticas) que a delatam como malconhecida desconhecida ou conhecida pela metade. Por outro lado, uma acirrada introspecção, uma análise e descobrimento das possibilidades mais profundas do homem como consciência, sensação e sentimento. "Por que subsiste o hiato" pergunta-se ele, "se tudo parece indicar que ambos os esforços cobrem a distância que medeia do *eu* a *outro*?" Constata então o que constataram os filósofos a partir de Kant: a primeira etapa é viciada precisamente por ser a primeira, por preceder a segunda, a gnosiológica, a única que podia facultar ao homem a passar do eu à realidade. Diante dessa comprovação, toda *Weltanschauung* ingênuo se estilhaça, e o romancista, inclinado sobre si mesmo compreende que está sozinho com sua riqueza interior; que não possui nada fora de si porque não *conhece* nada, e o desconhecido é uma falsa posse. Está só e angustiado; angustiado porque só, angustiado porque a condição humana não é a solidão; angustiado porque é acometido pelo horror do círculo *vicioso* e, depois de

descobrir que a realidade continua desconhecida, se pergunta se sua experiência gnosiológica não será uma contrapartida igualmente falsa, igualmente malconhecida.

É então que a atitude existencialista se apoia com firmeza na auto-consciência, no *cogito, ergo sum* inalienável<sup>[30]</sup>. Com todas as dúvidas, com todas as incertezas o Eu me está dado, é no *sou*, vale como base e instrumento. A partir dele, "o estrangeiro e o hostil ali começa". Por isso, basta de se fazer de mergulhador, já que meu autoconhecimento parece satisfatório e facultativo. Basta, Marcel Proust. É o momento de superar o hiato e completar a dimensão humana em e com o não-humano; é hora de se lançar à conquista da realidade com armas eficazes. Porque assim, em suma, pode-se atingir o mais legítimo autoconhecimento. Tal foi, sempre, o segredo do herói.

Waldimir Weidlé viu isso com clareza ao escrever: "A personalidade se exprime e se revela não na contemplação do núcleo íntimo, mas nos atos dirigidos para fora do eu; é por intermédio desses atos que se leva a cabo a própria construção de toda personalidade viva e completa"<sup>[31]</sup>."

Mas a coisa não é tão geométrica. Se o existencialista realiza o trânsito indicado por Weidlé, seu esquema não parece tão rígido quando busca "a própria construção de toda personalidade viva e completa". De maneira geral, a passagem à ação é a *própria síntese*, a liquidação do hiato pela ponte do homem que já não é subjetividade, e a realidade externa a ele, que já não é objetividade e sim super-realidade que envolve ambas as instâncias no ato pelo qual homem e mundo *se integram*. Mas se a "ponte do homem" se dá de maneira insistente na atitude do século, parece claro que um grupo verá na ação um fim de auto-realização humana — os existencialistas propriamente ditos, que por sua vez darão ênfase ao homem para integrar a realidade (Sartre) ou à realidade para integrar o homem (Malraux) —, enquanto outro verá na ação um *meio* de apreensão — às vezes de formulação — da realidade ainda desconhecida (falcos dos surrealistas e, em geral, dos poetistas).

Em tantas diferenças — em tanta diferente semelhança, segundo a imagem de um poema — perdura uma invariante: o colocar em crise as referências convencionais, *literatura e espírito*, a tendência a toda forma de ação: Verbo, livro como recipiente e excipiente, mensagem, dialética, *exercício*<sup>[32]</sup>. Política — em todas as suas formas deliberadamente *conectadas* (ponte sobre o hiato) entre o Eu e um Eu-a-ser que se chama Massa, Estado, Raça, Religião, cuja assunção dá ser confere ser; Luta (o símbolo de T. E. Lawrence, de Spandrell e Miller nos romances de Huxley, Somers e Ramón nos de D. H. Lawrence, Garine, Kyo e García nos de Malraux, Rolain em *Malaisie* de Fauconnier). A serpente Livro deixou de morder a própria cauda ou, no máximo, de sibilar lições mediatizadas e mediatizantes. A leitura de todo livro existencialista comunica, por adesão poética o sentimento de já ser *uma forma da ação*; de predicar — se é que predica — com seu próprio movimento; de travar a batalha que é sua própria crônica

exercício que se realiza no verbo porque ali está seu âmbito natural ou porque... *je ne puis pas être Caraïbe*.

Tanto que, desde Lautréamont e *Une saison en enfer*, a leitura de toda obra carregada de intenção e realização existencial não pode ser entendida como literária, só a apreendemos se participamos dela enquanto tenebrosa operação humana em que uma apetência de ser abate as fronteiras escolásticas da razão e se exercita desde e no verbo porque talvez seja nele que o homem continua vendendo o Logos, raiz mesma da realidade a cujo encontro avança ou julga avançar.

## 9. Após A Ação Das Formas, As Formas Da Ação

O panorama da criação verbal existencialista revela o particular cuidado, por parte do escritor, de conservar a inteligibilidade de sua expressão. Se o poetismo parte, em sua forma mais elevada, da quebra do idioma comum, o existencialismo busca comunicar-se em toda forma possível, sendo portanto capital sustentar o verbo — até onde se consiga em cada tentativa e maneira — como comunicação, ponte sobre o hiato do Eu ao Tu e ao Ele. Por outro lado, o existencialista não acorre às palavras e sim ao idioma; usa a linguagem como instância de reflexão e ação, está sempre transcendendo-a de alguma maneira. Narra — isto é, *transmite um sentido com palavras, e não palavras com um sentido*; analisa — perseguindo fins extraverbiais mediante um sistema de referências verbais, tal como um historiador ou um físico; opera — e a linguagem se torna mais do que nunca ancilar. Por isso as formas literárias se conservam sem excessiva perda na "literatura" existencialista. E é menos penoso chamar de romance *The Plumed Serpent* do que *Les cinq sens*.

Nas três últimas décadas vimos o romance afirmar, retrocedendo prudentemente na ordem formal, seu território expressivo. Em algum momento — com Delteil Breton, toda a rue de Grenelle —, pareceu absorvido pelo âmbito sem fronteiras do poetismo. (Hermann Broch e em parte Faulkner continuaram mais tarde nessa linha.) Mas a necessidade dramática do romance, suas premissas narrativas inevitáveis, resgatou-o antes que cedesse inteiramente ao poetismo, e os existencialistas o reivindicam hoje para a sua esfera, à qual se adapta com maior felicidade que o poema, posto que expressa em seu todo a ação do homem, sem o despojamento lírico que caracteriza o poema. O literário se propõe como mero recurso; o romancista existencial adota o romance desde que lhe permita concitar num discurso verbal todo o hábitat do homem como ele o vê ou o quer, o *status* histórico em sua multiplicidade e sua onipresença. Romance é a possibilidade expressiva de comunicar uma *antropologia* sem muita mediatização ou parcelamento; o homem em seu âmbito, seu diálogo, sua dialética vital contínua e relativa a tudo o que o rodeia, espregueira e exalta. Sempre me irritou o reparo feito a Jean-Paul Sartre por derivar (deveria dizer: "aceder") da dialética existencialista — *L'être et le néant* — ao romance e ao teatro. Como se, luminosamente, Søren Kierkegaard já não estivesse afirmando que o existencial somente se dá, cumpre e expressa *imerso na realidade, a realidade toda*; como se ele próprio não houvesse sido, à sua estranha maneira, romancista do existencial. Sartre projeta suas intuições e sua antropologia no ambiente que as inclui, porque só assim as expõe com fidelidade; ele tem a bravura de romper uma linha insuficiente de redução ao inteligível, *atreve-se a personificar o que, despersonificado, se desrealiza*. (Platão não fez a mesma coisa em alguns momentos quase infelizes de sua intuição metafísica?) Sartre vê o existencialismo como a batalha que o homem trava por si mesmo, para se atingir e superar-se numa assunção crescente de ser; sua forma verbal é drama: romance, teatro, conto.

E se Sartre, que indaga sobretudo os atos íntimos e quase diríamos egoístas e antropocêntricos do homem, encontra no romance seu excipiente satisfatório como não esperar o mesmo dos existencialistas dedicados à integração social do homem, os Lawrence e os Malraux? As formas da ação se dão neles com magnífica violência, e seus romances incorporam à experiência do homem participações não mais separáveis da vida que a cada um cabe viver. Entre a morte de Emma Bovary e seu leitor se interpõe a Literatura; da morte de Kyrnos separa uma distância menor, apenas a distância entre um homem e outro.

Para permitir essa participação, o escritor existencial respeitou as formas verbais do gênero romance, e não nos pediu, como o poetismo, a evasão das dimensões inteligíveis. Mas sua adaptação não é um sinal de resignação, à maneira do escritor tradicional, e sim critério docente, esperança de desencadear a batalha existencial em torno de sua obra, à espera do tempo em que lhe será dado aproximar-se por inteiro do poetismo, atitude mais ativa, mais erguida — *ergo* mais solitária e excepcional. O existencialismo não acredita na conquista da super-realidade sem prévia capacitação espiritual humana. Nesse sentido, sua atitude é filosoficamente gnosiológica, porquanto o homem é a ferramenta para seu próprio mundo. A ação existencial é circular, regressa ao homem e se cumpre pelo homem, para *torná-lo mais*. Sua aproximação ao poetismo se dará legitimamente no dia em que o homem sentir que seu problema ôntico, sua liberdade e seu destino o transcendem. E se a "literatura" precede o homem (à medida que a profecia precede a história), já há sinais seguros de que o existencial caminha ao encontro do poetismo; avança em direção à identificação tende profeticamente à síntese que anuncia o reencontro do homem com seu reino. Será um erro ver em *Ulysses* o primeiro grande vestígio anunciador desse futuro encontro necessário?

## 10. Wladimir Weidlé, Ou O Retorno Do Silogismo

A quebra das formas estético-verbais, sua redução instrumental, constitui até hoje o sinal que melhor caracteriza a modalidade do século. É só passar do sintoma ao mal que ele denuncia para descobrir, por trás dessa quebra, a angústia existencial que, por violenta expansão e repulsa, a determina.

Em nenhuma manifestação a angústia se mostra com intensidade semelhante à que revela na bancarrota das formas estético-verbais. É fato que a "história" do século XX não basta para nos distinguirmos das centúrias precedentes. Dentro da falta geral de delineamentos que nos vem do século passado ("o século XIX é um século sem estilo", diz lucidamente Wladimir Weidlé), as seqüências históricas se prolongam no nosso dentro de uma ordem pendular isócrona e inteligível (alternância de posturas liberais e reacionárias, como esquema geral). Na realidade, não houve quebra histórica alguma. Mesmo a revolução russa, que a implicava e assumia como necessidade e razão de ser, involucionou rapidamente para formas mais conseqüentes com a síndrome geral da marcha histórica; Stalin é história moderna, depois de Lenin, que anunciava a história contemporânea. Tampouco o desenvolvimento da técnica, o mecanismo total da *civilização*, revela quebra alguma. Menos ainda no catolicismo: sua decadência como força pedagógica se vê agitada por períodos de saúde (graças ao oxigênio das simbiose: espúrias: Mussolini, Franco, E.U.A. em julho-agosto do ano em que escrevo) e recidivas inevitáveis quando se esgotam os balões. Nada disso, portanto caracteriza o homem do século. Só o vemos surgir com um gesto e um sinal próprios por entre as ruínas da estética imanente, da Literatura como "história do espírito", vencedor precário numa batalha que pode ser prelúdio da que irá travar um dia contra a espécie organizada, contra a sociedade que o trai como ser contra uma História que não é mais autenticamente a sua e um Deus que deixa a descoberto os aparatos e poleames que o exaltam.

Por esse caminho, vemos *uma mesma angústia* aderida a concepções antagônicas surda quinta-coluna que mina o catolicismo secular com a obra de um Maritain e um Gabriel Marcel, a concepção histórica reacionária com o chamado ao heroísmo de F. T. Marinetti e a mística da ação de Mussolini, Hitler e seus epígonos, os tibios ideais democráticos com o avanço revolucionário de Dadá, T. E. Lawrence, Malraux, Picasso, o atonalismo, Henri Miller, a ortodoxia stalinista com o trotskismo e a corrosão de atitudes como a de um Koestler e um Maïakovski. [\[33\]](#)

Os antecedentes da angústia escapam aos propósitos deste ensaio, mas todo homem que pise firme em seu tempo pode intuí-los. O que importa aqui é que essa angústia — contra um insustentável reparo marxista ao existencialismo — oprime o homem como indivíduo, mas *o faculta* ao mesmo tempo (como liberdade e escolha) para reunir-se com os outros solitários. Sartre tem aqui toda razão quando insiste em que o existencialismo é humanismo, por mais que não aluda a essa transcendência *social* da angústia. É humanismo na medida em que c

existir pode conferir ser, que (com o dito de Marcel, que não vacilo em repetir) será depois mais ser, quando chegar a ser-com. A angústia do homem contemporâneo não morde a própria cauda: padecê-la na solidão é premissa e incitação para depois superá-la com altruísmo: ali se abre a etapa de reunião, de comunicação — de comunidade em seu legítimo e já atingido reino.

Esse humanismo é realmente humanismo porque pede tudo ao homem — como sua luminosa profecia do *quattrocento* e *cinquecento* — porquanto acredita que o homem possui virtualmente as suas últimas possibilidades, está só diante de seu destino, pode decidi-lo como indivíduo e como espécie e *deve* escolher sua futuridade escolhendo seu presente. As marcas dessa angústia humanista, sua *noite escura da alma*, levaram a que se tentasse atribuir-lhe uma raiz de nostalgia do divino, de *saudade* <sup>{34}</sup> religiosa, e que um reacionário inteligente como Wladimir Weidlé pudesse impor sua falsa interpretação do espírito contemporâneo num ensaio que mereceu e merece louvores em numerosos círculos. O sofisma transparente (sabe-se já que é difícil ver o transparente) reside em sustentar com fundamentos que a arte e as letras perderam coesão com a realidade profunda, contato com o ser — Weidlé carrega nos exemplos, o que não é difícil; e depois afirmar que as épocas religiosas, de fé comum na Europa, forneciam essa coesão e contato, essa "unidade perdida que é preciso tornar a encontrar". O sofisma nasce ao se sustentar que só pela aceitação de uma fé, de uma Igreja, a comunidade pode atingir coexistência cósmica, coessência com o ritmo universal. É muito típico da mentalidade reacionária mascarar sua fundamental covardia moral numa afirmação dogmática de *ordem* diante das aventuras vertiginosas do homem. Cegos ao fato de que o ordenado e seguro — em valores de comunidade — é sempre o passado e inerte, aquilo que mantém vigência pelo jogo surdo do menor esforço, o medo, as convenções codificadas e a preguiça. Aproveitando casuisticamente o prestígio dos períodos históricos de unidade — mas havia realmente unidade, como eles pretendem? <sup>{35}</sup> — para mostrá-los como um santuário e um descanso a esses homens sozinhos, isolados sem fé e cheios de angústia que habitam nosso século até hoje.

Não quero prolongar esta denúncia da falsidade da tese de Weidlé <sup>{36}</sup>; creio que uma análise objetiva das "letras e artes" do século mostra inequivocamente *que a angústia do homem nasce em grande medida da dura, solitária e duvidosa batalha que trava consigo mesmo para escapar de toda tentação religiosa tradicional, de todo refúgio no religioso, da renúncia à sua humanidade no divino, numa mística e numa esperança de apocatástase*; que a angústia, tal como a sentimos, é angústia fecunda e amarga do homem consigo mesmo, bastando-se para sofrer depositando sua esperança na superação que será liberdade e encontro com os *semelhantes*. Até nos angustiados de atitude religiosa — o existencialismo católico — é fácil perceber a primazia que concedem aos valores imanentemente humanos; a posição de Marcel, sua ênfase em ordens como a abnegação e a esperança, dão testemunho disso. Contra o chamado à missa de um Wladimir Weidlé, o homem angustiado considera possível chegar à coesão com os homens:

e ao contato com o cósmico sem recursos vicários, sem *Ecclesia*; é então o "louco de Deus" sem dogma algum, como um Rainer Maria Rilke, ou o humanista que não reconhece limites ao vôo do homem, como Picasso, ou Paul Eluard, ou Pablo Neruda.

Tudo isso, sem ilusões. Diante de uma teleologia incerta, o homem demonstra valor suficiente para romper as formas atávicas que o atinham à tradição que a Igreja resume, afinca e defende. Quando ataca a Literatura, o homem do século sabe que ataca a Igreja; quando acaba com o gênero romance e o gênero poema sabe que acaba com o gênero religião. De tanta ruína se eleva sua imagem solitária; mas essa solidão já é solidão de tantos, que anuncia para o homem que luta a hora da reunião em sua legítima realidade.

## 11. Humanismo Mágico E Heróico

Nesse empreendimento do homem, surrealismo e existencialismo registram até agora as sondagens mais profundas. O surrealismo, menos dialético em seu exterior, com franca admissão da "magia" como apreensão analógica do ser, coincide com o existencialismo numa maiêutica intuitiva que o aproxima das fontes do homem. Os caminhos divergem no trânsito do Eu ao Tu. Se *Eu* é sempre e apenas um homem para os surrealistas e existencialistas, *Tu* é a super-realidade mágica para aqueles e a comunidade para estes. A partir de atitudes exteriormente tão divorciadas, ambos os humanismos integram com sua dupla batalha o âmbito total do homem, e marcham em direção a uma futura conjunção.

Muitos existencialistas irão discrepar dessa remissão à comunidade que constata neles. O fato é que a angústia, se há de resolver-se e superar-se, não pode induzir de novo à solidão, porque dela — do mero existir antes de ser — havia nascido. Sartre afirmou que a escolha de um homem compromete a humanidade toda (suspeita em que ressoa o famoso sino de John Donne); que a angústia surge precisamente dessa responsabilidade tremenda. Isso é suficiente para perceber que o termo *comunidade* (que prefiro a humanidade, mais cheio de aderências iluministas e progressistas) conota profundamente razões existenciais. E que a ação do homem, antes de comunicar e quando o faz, só pode se dar heroicamente; porque nunca se esteve mais só do que ao aceitar a atitude existencialista, e a solidão é a residência do herói; porque nunca se teve menos pontos de referência, agora que as formas Deus, *Ecclesia*, "razão", "inteligência", dogma, gêneros, arte, moral A ou B, interrompem sua esgotada função áulica porque a total responsabilidade e a falta de pretextos são a condição mesma do herói. Humanismo de difícil desenlace e que só vemos e do qual só participamos em um estádio toscamente inicial. Mas essa incerteza é também alimento para o herói.

Saltando em torno desse drama, o surrealista o acompanha de maneira leve, efetuando num jogo mais hedônico e irresponsável sua caça ao ser. O surrealismo em ato não é o que se desprende da maciça dialética de um André Breton ou um Juan Larrea; seus "manifestos" são como um programa de concerto: a música começa depois... Mesmo nas vidas surrealistas mais arraigadas, um humor incessante as sustenta longe da angústia existencial; as ordens estéticas primam ali sobre as éticas, numa feliz distribuição de ênfases que permite, especializando-as, empreender melhor ambas as vias de conquista.

Humanismo mágico, o surrealismo nega todo limite "razoável" na certeza de que só as formas, a dogmática lógica e as mesquinhas condições deterministas da comunidade gregária vedaram ao homem o acesso ao que ele, provisoriamente denomina super-realidade. Sua intuição do reino do homem é puerilmente edênica. Pueril na medida em que o surrealista busca a *visão* antes que a verificação (visão de adulto); edênica na medida em que *é den* significa

literalmente paraíso na terra. O surrealista parte de que a visão pura — a do poeta — revela esse paraíso; *ergo*, o paraíso existe e só falta habitá-lo sem resistência. O poetismo destas décadas é sempre um diário de viagem ao paraíso; com frequência, também, notícia de extravio, mapas errados, retorno melancólico.

Mas surrealistas e existencialistas — poetistas — reafirmam com amargo orgulho que o paraíso está aqui embaixo, embora não coincidam no onde nem no como, e rejeitam a promessa transcendente, como o herói rejeita o corcel para a fuga.

BUENOS AIRES, JANEIRO-AGOSTO DE 1947

## **VOLUME 2**

## Prólogo

É compreensível que Julio Cortázar relutasse em reunir em um só volume estes artigos, ensaios e resenhas de crítica literária espalhados em revistas e publicações periódicas. Estava totalmente debruçado sobre sua obra de criação e sua vida (também de criação) e não se dispunha a dedicar tempo a estes escritos primordiais e sem o selo idiossincrático dos seus ensaios maduros recolhidos em *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967), *Último round* (1969) e *Territórios* (1978). Eles já haviam cumprido os propósitos do momento e Cortázar não julgava necessário reproduzi-los. A prova disso me foi dada por sua reação, em Norman, Oklahoma, no mês de novembro de 1975, quando lhe recordei as quatro dezenas de resenhas publicadas na revista *Cabalgata* de Buenos Aires, entre 1947 e 1948. Olhou para mim como quem vê um fantasma e por certo havia algo de fantasmagórico nessa revista, que permanecera ignorada e quase secreta. "Tinha esquecido que essas resenhas existiam", disse ele, mas quando lhe pedi que me permitisse publicá-las anuiu com a generosidade de sempre. Não repetirei aqui o que escrevi na nota que acompanhava a publicação desses quarenta e dois textos. Basta sublinhar que essas resenhas formam algo como um mapa de isóbaras que registram leituras, afinidades e preocupações, e que são fundamentais como radiografias de sua formação literária e intelectual.

Algo parecido pode-se dizer dos outros textos incluídos nesta coleção: são instrumentos de trabalho indispensáveis para o estudo de sua obra e de sua visão literária. Sobre sua primeira prosa publicada em 1941, "Rimbaud", pode-se dizer que é ao mesmo tempo profissão de fé literária da geração de 1940, quase seu manifesto, e também um microcosmo do que viria ser a visão de mundo de Cortázar, ou a semente dessa visão, se preferirem, mas já contendo seus ingredientes essenciais. É um primeiro esboço, uma versão ainda muito simplificada da cosmovisão ainda dispersa em toda a obra do autor que dá sua medida maior em *O jogo da amarelinha*, mas não deixa de surpreender que dez anos antes de *Bestiário* e vinte e dois antes do do grande romance, Julio Denis defínisse, num artigo que ficará sepultado nas páginas de uma revista obscura, o alvo mais pertinaz em cuja direção Julio Cortázar apontará o mais venturoso em sua obra.

Antes de publicar seu primeiro romance (*Os prêmios*, 1960), Cortázar refletiu sobre a situação e direções desse gênero em dois ensaios fundamentais: "Notas sobre o romance contemporâneo", publicado na revista *Realidad* em 1948, e "Situações do romance", nos *Cuadernos Americanos* em 1950. Estes ensaios revelam suas vastas leituras no gênero e uma consciência muito lúcida dos limites, alcances e possibilidades do romance. Também demonstram muito antes

dos *Cuadernos* de Morelli incluídos em *O jogo da amarelinha*, que romancear e teorizar sobre o instrumento expressivo constituíam para Cortázar o anverso e o reverso da mesma operação. “Não há mensagem ou mensageiros, há mensageiros e isso é a mensagem”, escreve em *O jogo da amarelinha*, e por mais que *Os prêmios* esteja salpicado de observações sobre o romance como gênero, será preciso esperar até *O jogo da amarelinha* para que o romance se converta em seu próprio comentário e a ficção se defina, como um espelho, nesse intercâmbio que nos ocorreu chamar metaficção. E se em *O jogo da amarelinha* “as fronteiras terminam e os caminhos se apagam”, até sua publicação Cortázar faz da crítica e do comentário sua via de acesso ao gênero, uma forma de reflexão teórica e de trampolim para o salto em direção aos seus próprios romances.

Três manifestações da modernidade, em seu sentido lato, incidiram decisivamente na formação intelectual de Cortázar: o romantismo, o existencialismo e o surrealismo. Até o surgimento de seu livro inédito — *Imagem de John Keats* (1952) — o longo ensaio publicado em 1946 na *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza — “A urna grega na poesia de John Keats” — continuará sendo o documento mais importante para o estudo da dívida de Cortázar com o romantismo e a mitologia clássica. Ali figuram algumas das chaves para compreender o uso insistente dos mitos em sua obra e seu compromisso com a modernidade desde uma de suas primeiras investidas. Representa também o contexto mais pertinente para ler um texto inaugural e seminal — *Os reis* —, escrito nessa mesma época. E até a publicação do texto inédito *Teoria do túnel*, de 1947, sobre o existencialismo e o surrealismo, suas resenhas publicadas em *Cabalgata*, na mesma época, sobre *Temor e temblor* de Kierkegaard, *A náusea* de Sartre e *Kierkegaard e a filosofia existencial* de Leon Chestov, além do polêmico ensaio “Irracionalismo e eficácia”, publicado em 1949 na revista *Realidad*, constituem as avaliações mais concentradas de Cortázar a respeito do existencialismo e definem o papel catalisador que este movimento teve em sua própria cosmovisão.

O outro grande catalisador foi, é claro, o surrealismo, que Cortázar definiu em 1949 como “o mais alto empreendimento do homem contemporâneo como previsão e tentativa de um homem integrado”. Suas notas “Morte de Antonin Artaud”, de 1948, e “Um cadáver com vida”, de 1949, publicadas respectivamente em *Sur* e *Realidad*, representam um verdadeiro deslindamento de suas diferenças e simpatias em relação a esse movimento e constituem o esforço mais concentrado para definir sua dívida com o surrealismo. Embora a esta altura seja irrelevante, é preciso lembrar que a relação de Cortázar com o surrealismo não foi uma adesão de etiqueta e bandeirolas, e sim parte de sua própria busca humana, que se expressou na arte e na literatura. Daí sua resistência a toda rotulação fácil, daí sua diferenciação entre o fruto e a casca. O surrealismo a que aderiu foi aquele que desde Rimbaud já havia proclamado a necessidade de transformar a vida e que, ainda sob o pseudônimo Julio Denis, ele

glosara em sua nota juvenil "Rimbaud", publicada na revista *Huella* em 1941.

A relação de Cortázar com a obra de Poe é tão precoce quanto sua descoberta do fantástico. Remonta à sua infância e à suspeita de que "toda criança é essencialmente gótica". Na conferência sobre literatura fantástica incluída em *A ilha final*, ele comentou que, embora só tenha conhecido os mestres do gênero em sua primeira juventude, "a admirável exceção a esse atraso foi a obra de Edgar Allan Poe, que de fato entrou pela temerosa porta da minha infância". Na mesma conferência, reconheceu sua dívida em relação a Poe com uma reserva: "São inegáveis os rastros de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos de meus contos, e creio que sem *Ligeia* ou *A queda da casa de Usher* eu não teria sentido essa predisposição ao fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e me impulsiona a escrever, apresentando-me esse ato como a única forma possível de ultrapassar certos limites e me instalar no território do 'outro'. Mas desde o começo algo me indicava que o caminho formal dessa outra realidade não se encontrava nos recursos e truques literários dos quais a literatura fantástica tradicional depende para seu tão celebrado *pathos*." Se a esta precoce leitura de Poe somarmos sua tradução das *Obras em prosa*, publicadas em dois volumes pela Universidade de Porto Rico em 1956, poderemos compreender de imediato a importância do prólogo — "Vida de Edgar Allan Poe" — e das "Notas" incluídas naquela edição e aqui recolhidas. E embora Cortázar resuma ali sua abundante informação sobre a vida e a obra do mestre, esta informação foi filtrada por sua própria experiência de leitor e criador. Por isso representam uma valiosa fonte para o estudo da obra desses dois mestres do conto.

"Para uma poética", publicado em *La Torre*, é uma reflexão sobre o ato poético como um conhecimento da realidade diferente do conhecimento lógico, como via de acesso ao ser e como ponte para uma possível realização ontológica. Cortázar fundamenta sua proposta com uma excursão antropológica pelo pensamento mágico do primitivo. O método mágico é a contrapartida do método científico e sua percepção analógica da realidade o irmana com o poeta. O poeta é o mago que substitui os fetiches pelas palavras, a dança do primitivo pela música do verbo e os ritos pelas imagens: "O primitivo e Michaux esfregam-se os narizes e se entendem." Reconhecemos nessa "poética" uma outra manifestação dessa busca de alternativas à compreensão científica do mundo que se insinua por grande parte de sua obra. Essa travessia pelo pensamento mágico também oferece um primeiro antecedente e um possível contexto daquela personagem que confronta (e complementa) Horacio em *O jogo da amarelinha*: a Maga.

"Alguns aspectos do conto" é talvez o mais citado dentre os ensaios incluídos nesta compilação e, junto com "Sobre o conto breve e seus arredores", recolhido em *Último round*, forma uma verdadeira poética cortazariana do gênero breve. Originalmente apresentado como uma conferência em Havana durante sua primeira viagem a Cuba, em 1963, o texto foi publicado pela primeira vez na revista *Casa de las Américas*. É um primeiro esforço para resumir sua experiência de contista refratada no prisma de uma possível teoria do gênero. Por sua vontade de diálogo (tão diferente do tom marcadamente acadêmico de

suas primeiras notas), seu estilo deliberadamente anti-solene e uma cadência mais próxima da ficção que do caráter expositivo do ensaio, já está situado no âmbito de seus ensaios mais amadurecidos reunidos em *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último round*. É estranho que Cortázar não o tenha incluído nessa primeira compilação de 1967. Terá sido inibido pelas referências circunstanciais a contradições e problemas da narrativa cubana de então? O fato é que continua sendo uma de suas reflexões mais agudas e esclarecedoras acerca das possibilidades e alcances do conto como forma literária.

Além das quarenta e duas resenhas aparecidas em *Cabalgata*, incluímos neste trabalho as publicadas em *Los Anales de Buenos Aires* (1946-1948, dirigida por Borges), *Realidad* (1947-1949, dirigida por Francisco Romero), *Sur* (1938-1968, dirigida por Victoria Ocampo) e *Buenos Aires Literária* (1952-1954, dirigida por Andrés Ramón Vázquez). Constituem um testemunho das leituras de Cortázar e dão conta dos meandros e vicissitudes de sua formação intelectual. Em alguns casos, como no texto sobre o romance de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, sua apreciação representou para a narrativa argentina o que seu extenso e ambicioso ensaio "Para chegar a Lezama Lima" havia significado, a respeito de *Paradiso*, para o romance Latino-americano. Cortázar leu o romance de Marechal sem os preconceitos e temores da época e sem as contingências circunstanciais, e fixou valores que o tempo confirmaria. É um texto lúcido e corajoso que antecipa a lucidez crítica de sua obra ensaística que veio depois. Não foi fácil reunir estas notas e ensaios de acesso problemático, alguns, e quase inacessíveis, outros. É claro que não se trata de um esforço puramente arqueológico. São testemunhos de uma pré-história literária que Cortázar não considerou necessário resgatar, mas que nós, seus leitores, precisamos conhecer e estudar porque a partir dessas primeiras leituras, desses primeiros esboços e desses primeiros vislumbres é possível reconstruir com maior rigor sua história literária e é possível compreender mais cabalmente as imagens definitivas de uma obra transbordante e íntima ao mesmo tempo, tal como o amor.

**JAIME ALAZRAKI**

## 1. Rimbaud (1941)

*Assez connu. Les arrêts de la vie. O Rumeurs et Visions! Départ dans l'affection et le bruit neufs.* RIMBAUD

Agora sabemos que Arthur Rimbaud é um ponto de partida, uma das fontes por onde se lança ao espaço a árvore líquida da nossa Poesia. Diante do milagre de Rimbaud, não é possível ter reticências de idioma ou de nacionalidade. Porque nada há de importante no fato de o poeta ter aproveitado exclusivamente a história de seus *ancêtres gaulois*; como tampouco é importante que nossa linha espanhola seja escassa em conexões com sua poética essencial, ao contrário do que acontece quando nos aproximamos comparativamente dos clássicos, e mais tarde de Baudelaire e Mallarmé. Só um preconceito inconsistente poderia nos afastar de uma obra que se une pela raiz a toda experiência poética do homem. A Espanha, porém, não parece ter considerado a tentativa em toda a sua latitude; poucos dos seus jovens poetas — esses que a maré do ódio dispersou pelo mundo como um sangrento fogo de artifício — receberam *diretamente* a influência vital de Rimbaud. De sua ação indireta, ninguém poderia fugir nesses tempos de total sinceridade poética, em que aprendemos por fim onde está a graciosidade e a mera técnica. A obra do surrealismo reconhece francamente sua filiação — à qual acrescenta a proveniente de Lautréamont, tão pouco submerso em nosso perscrutar americano e tão merecedor dele. Alberti e Neruda, Alexandre e Federico Garcia Lorca, assim como a vanguarda ainda indecisa dos poetas espanhóis e sul-americanos — México, Argentina, Cuba! —, trazem na mão esquerda o coração sangrento de Rimbaud e ouvem o seu pulsar, embora muitos deles jamais tenham aberto a primeira página de *Les Illuminations*.

Acontece que Rimbaud (e daí sua diferença básica com Mallarmé) é antes de mais nada um homem. Seu problema não foi um problema poético, e sim o de uma ambiciosa realização humana, da qual o Poema, a Obra, deviam constituir as chaves. Isto o aproxima mais que qualquer outra coisa de nós, que vemos na Poesia uma espécie de desenfreamento total do ser, sua apresentação absoluta, sua enteléquia. E além disso intuimos nessa conquista uma recompensa transcendente, uma *graça* que responde à necessidade inevitável de uns poucos corações humanos.

Diante dessa tentativa, encarada como meio ou como fim — propósitos que, no fundo, repousam mais em um ângulo de visão diverso que em diferenças essenciais —, podemos captar em toda a sua grandeza a figura dilacerada de Rimbaud. Mallarmé conheceu tanto ou mais que ele a angústia criadora, a luta contra a impureza expressiva e o canto indizível. Mas Mallarmé era pela e para a Poesia. É "*l'homme chargé de voir divinement*", para dizer como ele. *Tudo culmina num livro*. Inclusive o poeta, que compreenderá seu fracasso toda vez que tentar a experiência suprema, o ápice que já confina com a música, o silêncio. Em Rimbaud e Mallarmé existiu um "icarismo"; ambos pensaram que

poderiam romper os limites lógicos da nossa inaceitável realidade, recriar o mundo para se descobrir integralmente nele. "*Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges*", disse Rimbaud numa passagem famosa. E Mallarmé, no mais hermético de seus poemas: "*Gloire du long désir, idées*". Mas seus caminhos se afastam, tornam-se hostis, divergem até se perderem em fins que são antípodas das possibilidades de um homem nascido com o dom poético. Mallarmé concentra seu ser na conquista da Poesia com o anseio catártico de ver surgir, algum dia, a pura flor do poema. Toda sua obra é a mesma tentativa, cem vezes renovada e cem vezes destruída pelo desencanto. Nada o satisfaz, porque nada lhe parece compreender a Poesia. Sua obra é uma terrível condenação para toda poética empreendida com levandade e para toda esperança romântica. Ele soube que a Poesia é um sacrifício e que não se chega a ela por caminhos desimpedidos. Esvaído no esforço, desumanizado ao final — quando caiu no total hermetismo de que a morte o libertou —, sua obra é uma traição ao vital, uma tentativa de sair de si mesmo no que tinha de homem complexo e enraizado no telúrico. É o ícaro angélico; sua queda não o arrasta para o mar e sim para a desintegração ideal; seus poemas apontam em direção ao absoluto e dão definitivamente as costas a este cá embaixo que foi seu cálice amargo. Cai a noite, e o fauno dorme sem ter dado caça às ninfas.

Rimbaud começa pelo mesmo caminho. A eclosão, em Charleville, mostra-o preocupado com uma poética que tenha raízes inteligíveis; é a época em que escreve a famosa *Lettre du Voyant*, na qual pretende fixar os elementos de uma criação válida. Foi ali que disse: "*Car je est un autre*", frase que, submetida a todos os mal-entendidos possíveis, encontrará uma explicação no surrealismo, cujo único ponto de contato com o poeta é a crença de que ordens inconscientes, categorias abissais do ser, regem e condicionam a Poesia; crença cuja aceitação é suficiente para invalidar toda poética baseada em preceitos retóricos, analogias meditadas e procedimentos de ofício. Os surrealistas — pragmáticos — transformaram essa hipótese num método; alguns poetas filiados declamaram belos versos nascidos de um semi-sonho ou de uma escrita automática. Mas Rimbaud se interessava pouco ou nada por tudo aquilo; não perseguiu um propósito de liberação e sublimação do "*autre*", e sim do "*Je*". (É verdade que Freud ainda não estava lá para lhe dar conselhos; isto ficou para o nosso século.) Considerar Rimbaud um poeta que se entrega a impulsos inconscientes seria errar no fundamental; nada mais longe da sua intenção. Mesmo reconhecendo o poder do "outro", sua obra é profundamente meditada — basta ler o estudo de Jacques Rivière, em que são cotejados rascunhos; uma arquitetura sábia, tão sábia quanto a de Mallarmé, utiliza por completo os recursos do pensamento e do idioma para se aproximar do mistério da Poesia. Há uma diferença nem sempre notada entre o Rimbaud que escreve a *Lettre du Voyant* e o Rimbaud dos anos posteriores, até a hora do silêncio. Toda reflexão de ordem estética, todo método explicitamente revelado, transmutam-se diretamente em Obra. Nem sempre esta corresponde àqueles. É como se ele, mesmo possuindo a chave, se lançasse pela janela. Os poemas, a partir de então, são diários de viagem. E que viagem! Não me parece, contra a opinião de Maritain e outros, que Rimbaud buscasse um

absoluto de Poesia. Sempre pensei que sua descida aos infernos — "*Je me crois en enfer, donc j'y suis*" — era uma tentativa de encontrar a *Vida* que sua natureza lhe exigia. O desespero, o insulto, a amargura, tudo o que o faz rebelar-se diante da existência burguesa que é obrigado a suportar são provas de que há nele um homem ansioso por viver; do contrário, teria adotado um procedimento eliminatório ou estóico, a retirada e o silêncio desdenhoso. Rimbaud rejeita o que foi feito por um Amiel, porque se sente com forças para lutar; quer abrir um caminho através do inferno, através da Poesia, e atingir por fim a conquista de seu próprio Eu, livre de condicionamentos insuportáveis. Por ser rebelde, luta; por ser orgulhoso, debate-se. Para além, está a Vida — poesia, liberdade, divindade —; e todo o seu terrível caminho não passa de um reiterado para além. Mesmo admitindo que existiu nele a esperança de chegar ao absoluto da Poesia, de adquirir um conhecimento do incognoscível mediante a apreensão poética, tudo isso não era um fim em si, como para Mallarmé, mas o degrau supremo no qual lhe seria dada a contemplação de si mesmo, livre de escória, diamante já, confrontando-se com o divino de igual para igual.

O orgulho de Rimbaud! Um satanismo que o empurra em direção ao angélico; a raiz do negativo alimentando a chama de uma flor aberta para o céu. Tudo isso desmorona no dia em que uma crise moral — elemento até então deliberadamente desprezado por ele, e que de repente vai à forra — leva-o a escrever *Uma temporada no inferno*, cuja leitura seria muito mais proveitosa que este ensaio para medir a profundidade de uma alma e o fracasso de uma ambição. Fimdo esse dilacerante resumo de viagem, Rimbaud irá despertar para a sua nova existência de derrotado que admitiu a necessidade da resignação. Por que Rimbaud não se matou? É que, na verdade, ele se matou. O que resta dele é um costume de viver, de viajar; uma lembrança corporizada, um retrato vivo. Mas Arthur Rimbaud, poeta, havia morrido em seu quartinho de Roche, com suas últimas linhas: "*et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*". Este paradoxal otimismo que resulta do balanço final não passa de um estímulo necessário para prosseguir a caminhada. Não creio, como Carré e outros biógrafos do poeta, que se abrisse naqueles dias um novo capítulo na existência de Rimbaud e que um destino ainda mais extraordinário lhe estivesse reservado. O homem continua a sua passagem, mas agora é o homem à medida das coisas; não o *homem Rimbaud* que ele, em sua boêmia tormentosa, alguma vez sonhou com o nariz grudado na janela, a mão mergulhada no cabelo rebelde e o "perfeito rosto de anjo no exílio" contraído num ricto de colérica esperança.

Precisamente por isto, por ter jogado a Poesia como a carta mais alta em sua luta contra a odiosa realidade, a obra de Rimbaud nos chega inundada de existencialismo e adquire para nós, homens angustiados que perdemos a fé nas retóricas, o tom de uma mensagem e de uma admoestação. Nunca me detive muito naquelas frases do poeta que soam, para ouvidos ingênuos ou prevenidos, como profecias, fórmulas secretas ou mecanismos infalíveis para entrar em cheio no para além das coisas e das almas. A obra deste menino magnífico e

desafortunado não é um livro de feitiçaria, mas um pedaço da sua pele cuja tatuagem pode ser decifrada simplesmente lendo-a com a *inocência necessária*. As fórmulas de Rimbaud não condicionam sua obra a ponto de fazer-nos pensar que compreendendo aquelas pode-se habitar esta. Na realidade, os poetas anteriores empregaram muito mais que o próprio autor tais orientações do pensamento. (Mas não conseguiram o mesmo que ele, fato que demonstra a tolice de toda escola e de toda influência, com o perdão de André Gide.)

Ele é o ícaro de carne e osso que se esborracha nas águas e, salvo por uma inércia de vida, quer se afastar do que considera encerrado para sempre. Mallarmé despenca sobre a Poesia; Rimbaud volta para esta existência. O primeiro nos deixa uma Obra; o segundo, a história de um sangue. Com toda a minha devoção ao grande poeta, sinto que meu ser, na condição de integral, volta-se para Rimbaud com um carinho que é irmandade e nostalgia. Pode-se amar Góngora, mas é San Juan de la Cruz quem aperta o peito e anuvia o olhar. Poder-se-á dizer que a poesia é uma aventura em direção ao infinito; mas ela parte do homem e a *este* deve voltar. Ela lhe é conferida como graça que permite franquear as dimensões; mas o triunfo não consiste em "rondar as coisas do outro lado", como disse Federico, mas em ser a pessoa que as ronda. A aventura de Rimbaud é um ponto de partida para a dilacerada poesia do nosso tempo, que supera em consciência de si mesma qualquer outro momento da história espiritual; agora, sendo mais modestos, somos ao mesmo tempo mais ambiciosos; agora conhecemos a grandeza e a miséria dessa Poesia, intuimos suas fontes e buscamos suas camadas. Somos, neste sentido, os *voyants* que ele reclamava. Será que o homem deixa por isso de correr o risco de ícaro? Não creio. Em todo poeta há uma fatalidade que o arrasta, uma "mania". E se a tentativa nesta ordem está destinada a fracassar, se o absoluto não lhe pode ser dado, se o conhecimento poético, como o místico, é inexprimível, sua passagem nunca será vã. Do Rimbaud que traficou na Abissínia não nos resta nada que mereça lembrança; do adolescente que se esvaiu em sangue sobre o fio de um impossível resta a obra mais viva e mais funda da poesia moderna. E, usando suas palavras, por mais que o resultado seja sempre diferido, *viendrons d'autres horribles travailleurs: ils commenceront par les horizons ou l'autre s'est affaisé!*

JULIO DENIS

## 2. A Urna Grega Na Poesia De John Keats (1946)

Para Arturo Marasso

*According to my state of mind,  
I am with Achilles in the trenches,  
or with Theocritus in the vales of Sicily.*

KEATS, Carta a George Keats de 29 de outubro de 1818.

### I

O acesso do mundo moderno às ordens espirituais da antiguidade greco-latina parece dar-se por dois caminhos, uma vez que um anseio de conhecimento e identificação anímica o impulsionou em sua direção à procura de um contato que lhe restituísse valores nem sempre preservados ao longo da evolução histórica europeia. Por esses dois caminhos — que tendem a excluir-se mutuamente — o espírito moderno tentou retornar às inspirações estéticas do classicismo e se incorporar, para mais tarde recriá-las, a essas forças criadoras e suas expressões artísticas.

A primeira via (já aberta incomparavelmente pela redescoberta renascentista do mundo clássico) mostra seus mais floridos estádios no classicismo francês do século XVII e nas formas análogas, se bem que específicas, do mesmo movimento na Inglaterra e na Alemanha do século XVIII. Consiste em incorporar racionalmente os valores clássicos com a ajuda de uma crescente crítica histórico-arqueológica, abstrair da literatura e da arte greco-latinas os módulos que os regeram e estruturaram, constituir — como tentaram Winckelmann e Lessing — uma legislação estética definitiva que aproxime os valores clássicos mediterrâneos — tidos como insuperáveis — das ambições artísticas do mundo moderno; afirmar e exigir uma regra áurea.

É inútil voltar agora à visão equivocada do espírito criador helênico estabelecida por tais critérios "classicistas" tingidos de parcialidade histórica (desestimação agressiva do medieval e ênfase deliberada na "clareza", na "ordem estética" e na "objetividade" do espírito grego), sem falar das deficiências do aparato técnico que validara a pesquisa nos campos filosófico, arqueológico, etnográfico etc. De análise tão preconceituosa, que só considera os expoentes mais espetaculares da arte grega (por exemplo, a arquitetura ática do século V), resultou uma hipervalorização de formas e cânones *que são apenas um período* culminante numa evolução plurilateral e contínua, além de um acentuado menosprezo pelos momentos restantes. Chegou-se mesmo a um parcelamento dos períodos de apogeu, a só ver neles os ápices estéticos, um Partenon solitário numa acrópole freqüentada por semideuses. A sugestão do pequeno — a taça, a figurinha de Tanagra, a oferenda votiva — perdia eficácia diante da visão olímpica e excludente; o milagre de Fídiades eclipsava as outras mostras de arte que justamente teriam permitido admirar melhor o assombroso daquela ascensão estética.

Basta tão simples e precário esquema de um erro de avaliação<sup>{37}</sup> para mostrar como certa forma de aproximação moderna aos elementos clássicos pôde (e ainda pode, como o demonstram freqüentes ditirambos ao "milagre grego" nascidos de alguma leitura de Renan e Paul de Saint Victor) deformar o objeto que se pretendia abstrair, constituindo uma base pouco sólida para o classicismo moderno que tão estrepitosamente cairia diante da atitude romântica, cuja própria debilidade analítica mostra com grande eloqüência a inófia de seu antagonista<sup>{38}</sup>. A inconsistência do classicismo (pensemos por exemplo na poesia inglesa sob a ditadura de Alexander Pope) decorre do fato de que *imita* uma suposta *técnica artística* clássica fundada em módulos, paradigmas doadores de eternidade, *Ars poética* geral e constante. Mas tais módulos haviam sido postulados por abstração de valores estéticos, e sua inegável importância estrutural e articulante na arte e nas letras clássicas foi exagerada a tal ponto pela linha Boileau-Pope-Lessing que parece existir uma crença de que eles seriam *fatores genéticos* do clássico e não *constantes axiológicas e estéticas*, insitas na obra por uma necessidade espiritual própria do espírito clássico. Abstraíndo-as e observando a freqüência harmoniosa com que apareciam nas grandes criações antigas, o pensamento classicista dos séculos XVII e XVIII elevou-as à função de *antecedentes e condicionantes* da obra de cuja polpa eram arrancadas artificialmente. Da natural vertebração da arte clássica fez-se uma andaimaria, um molde onde derramar a matéria amorfa. Por certo que nem tudo é culpa do pensamento moderno; Aristóteles e mais tarde Horácio o precedem nessa *redução à técnica* — já que, afinal, tais módulos são expostos pragmaticamente, visando a um emprego ulterior — e preparam o caminho para um Despréaux<sup>{39}</sup>.

Por que não preludiar aqui a atitude poética de John Keats, citando aqueles seus precoces versos que lhe haveriam de valer a desastrada cólera de Byron?

*Poderia tudo isso ser olvidado?*

*Sim, um cisma nutrido pelo artifício e a barbárie fez envergonhar-se o grande Apolo desta sua terra.*

*Chamaram-se de sábios homens incapazes de entender suas glórias; com a força de uma débil criança balançaram-se num cavalo de madeira e o tomaram por Pégaso.*

*Almas miseráveis!*

*Soprava o vento do céu, rolava o oceano suas congregadas ondas — mas não as sentíeis.*

*O azul revelava seu eterno seio, e o orvalho da noite estivai se formava, silencioso, para tornar preciosa a manhã:*

*A Beleza estava desperta!*

*Por que não vós? Porque continuáveis mortos para as coisas que*

*ignoráveis...*

*Estreitamente unidos a vetustas leis traçadas com miseráveis regras e vis dimensões; e deste modo ensinastes uma escola de sáfios a suavizar, encaixar, unir e ajustar até que — como as varetas do jogo de Jacó — seus versos coincidiam.*

*Fácil era a tarefa: mil artesãos se cobriam com a máscara da Poesia.*

*Raça de fatal destino, ímpia!*

*Raça que blasfemava no rosto do brilhante Citarista e não o sabia — não, continuava mantendo um pobre, decrépito cânone marcado pelos lemas dos mais triviais, e em grande o nome de um Boileau!<sup>[40]</sup>*

Ocorre assim um duplo movimento. O domínio do espírito racionalista institui um cânone clássico e, a partir dessa legislação, atribuída *necessariamente* a qualquer obra satisfatória, se dá a criação dogmática avalizada pelo referido cânone. Os interesses estéticos modernos são expressos no interior das coordenadas e "leis" clássicas, e raras vezes a intuição do criador se aprofunda na validade essencial destas e procura, com a intensidade necessária, as raízes verdadeiras da tirânica sujeição a que os critérios do século o submetem.

Curioso paradoxo: o racionalismo classicista não estava essencialmente interessado no helênico; seu interesse era preferentemente técnico e instrumental, busca das ordens que permitissem exumar, em benefício de uma temática moderna, aquela "sofrósina" perdida na Idade Média. Ao contrário: o romantismo (ou melhor, alguns românticos) é que, reagindo contra a subordinação de valores estéticos a garantias instrumentais, irá captar o gênio helênico em sua *total apresentação estética*<sup>[41]</sup>.

O segundo caminho já havia sido transitado, em plena ordem racionalista, por alguns poetas menos seguros do valor e da validade das regras de ouro que de sua própria projeção sentimental em direção ao passado<sup>[42]</sup>. Racine, dramaturgo respeitoso, passará por cima de toda conveniente mesura para criar Fedra e Andrômaca. Sob a linguagem irrepreensível e as corretíssimas situações cênicas, nascem no teatro francês almas que não procedem somente de uma visão "clássica". O fim do século clássico alemão traz um exemplo ainda mais eloquente: Friedrich Hölderlin transcende as categorias estimativas consagradas e sua poesia oferece um incomparável testemunho de um *retorno* ao grego e a uma visão da qual nada se abstrai, na qual tudo é acatado e assumido por uma obediente identificação intuitiva<sup>[43]</sup>. Não presentia também Novalis este caminho? Um de seus fragmentos afirma: "Não é apenas a faculdade de reflexão que funda a teoria. Pensar, sentir e contemplar são uma coisa só."<sup>[44]</sup> E no caso do já esgotado classicismo francês, a alma apaixonada de André Chénier irá reintegrar à visão do grego os traços românticos que o classicismo obstinadamente se empenhara em lhe negar.

(A Inglaterra não terá tais "postos avançados" em plena era clássica. Mas que desforra ela obtém, nos primeiros vinte anos do século XIX, com Keats e Shelley!)

Ao caminho preceptivo da reconstrução e da tipificação sintéticas trabalho de grupo, escola, geração, cumprida por sucessivas agregações culturais e capaz de comunicação e divulgação — contrapõe-se, como já se haverá suspeitado, o caminho da identificação intuitiva apreensão pessoal, de caráter poético, incomunicável de outra forma a não ser por meio de um *recriar análogo*. Mas como sempre o problema é aqui tocado apenas tangencialmente pela possibilidade racional ou irracional de valorização estética, cabe ressaltar que o segundo caminho não teria sido aberto para os Hölderlins e para os Keats sem o itinerário preliminar que o caminho científico proporciona. Pouco importa que Keats não tivesse a cultura helênica que Oxford ou Cambridge poderiam ter-lhe dado, quando sabemos que no romantismo inglês existia um *clima* de helenismo surgido precisamente das fontes clássicas e mantido pela tradição universitária. Livros, temas, símbolos, constâncias míticas, nada disso é acaso e sim sedimentação cultural depositada pelos séculos XVII e XVIII. O poeta incorpora este aparato científico e estético à sua sensibilidade e dele extrai, junto com um sistema de valores alheios, a primeira consciência de que tais valores só lhe são alheios historicamente. O caminho de *apropriação* é agora privativo de seu intuir poético; caminho personalíssimo de *coexistência espiritual* fora do tempo e do espaço. "*We are all Greeks*", afirmará Shelley no prefácio de *Hellas*: somos todos gregos. O século XX presenciou, em admirável conciliação, o espírito científico incorporando à sua atividade particular os produtos espirituais emanados dessa identificação anímica que *ele próprio havia facilitado*; recuperando de certo modo justiceiramente um bem que lhe cabia<sup>[45]</sup>.

"Nenhuma poesia inglesa anterior satisfazia homens possuídos pelo ideal interpenetrado do republicano e do artista, pela paixão de liberdade e beleza; nem mesmo Milton, o mais próximo deles. Ao contrário, preferiram voltar os olhos para a Grécia antiga e para a Itália medieval... Deste modo, ergueu-se no interior do coração do Romantismo um movimento 'clássico' que, melhor que qualquer outro aspecto, distingue nitidamente o terceiro grupo (de poetas) dos dois anteriores.

"... A expressão efetiva do novo helenismo começa com a denúncia de Byron contra a espoliação do Partenon praticada por Lord Elgin. Embora longe de ser um grego, Byron fez mais que qualquer outro para criar a paixão pela Grécia. E no entanto aqueles mármores — trazidos por Elgin e adquiridos pela nação em 1816 graças às ansiosas instâncias de Haydon — tornaram-se desde então 'grandes aliados' da causa helênica. (Alusão à causa da libertação da Grécia.) A lenda grega foi o refúgio escolhido por Keats, mas para Shelley e Byron a Grécia foi também a primeira terra histórica de liberdade, 'a mãe dos livres', a pátria dos exilados.<sup>[46]</sup>"

Não tem razão Herford ao sustentar que nenhuma poesia inglesa anterior

chegava a satisfazer os românticos, nos quais urge o duplo sentimento da liberdade e da beleza. O "retorno à Grécia" obedeceu essencialmente à primeira destas urgências, porque a segunda se satisfazia simultaneamente com um retorno estético ao medieval (por que somente ao da Itália, quando Chatterton, Walter Scott e Coleridge são provas da latitude amplíssima desse medievalismo?), à poesia isabelina e à temática grega. Por isso, a repentina importância que o helênico adquire no começo do século (1816: os frisos do Partenon são adquiridos pela Inglaterra; 1821/2: morte de Keats e Shelley) e o perceptível retrocesso do interesse destes poetas por outros temas inspiradores provam inequivocamente a conexão entre os ideais democráticos do romantismo inglês — surgidos com Burns, Wordsworth e Coleridge, que recebem e traduzem líricamente a mensagem da revolução francesa — e a paralela identificação estética com os gregos. Neste sentido é muito adequada a referência de Herford a Byron, porta-voz da luta da Grécia moderna para se libertar do jugo dos turcos. E não é significativo lembrar que Hölderlin já sentira este mesmo entusiasmo e que dele haveria de nascer seu *Hyperion*?

Entendemos, então, que o tema da Grécia adquire um conteúdo vital para os românticos quando estes percebem que ele *coincide* com sua moderna valorização da dignidade humana e sua expressão política. Pela coincidência de ideais sociológicos se chegará — nem sempre com consciência da passagem — a uma vivência mais profunda dos ideais estéticos. (Aliás, a noção de que a arte grega só pôde surgir e florescer sob tais condições políticas fará com que os românticos, rebeldes e republicanos, encontrem nela, por íntima simpatia, uma fonte inesgotável de inspiração criadora. A rebelião prometética, a queda de *Hyperion*, onde poderiam Shelley e Keats encontrar melhores símbolos para traduzir sua liberdade moral e sua rejeição a qualquer dogmatismo?)

Podemos então afirmar que tal movimento "clássico" no seio da segunda geração romântica inglesa é baseado em ordens capitalmente diferentes daquela do período racionalista. Ao helenismo aristocraticamente entendido — provedor de uma ordem legal externa e imperiosa — se segue um helenismo que admira a plenitude de uma arte a partir da plena liberdade humana articulada pela democracia ateniense. Ao símbolo preceptivo se segue o símbolo vital. Após a Grécia de Sólon, a (Grécia de Milcíades e Epaminondas; vaivém inevitável e necessário, que permitirá por fim a concepção total da civilização helênica.

Isto explica por que nem Shelley nem Keats jamais admitiram que uma arte poética fosse travar a liberdade de sua lírica, nem acreditaram na imitação de estruturas como garantia de criação duradoura. Recorrem à temática grega com um movimento espontâneo da sensibilidade — reavivada pelo prestígio revelado no século XVIII — e da inteligência estimulado pelas analogias políticas contemporâneas.

O presente ensaio é motivado pelo desejo de interrogar esta atitude *estética* em relação à temática helênica, com o exemplo de John Keats e sua *Ode a uma urna grega*.

## II

Keats emerge de seus encontros iniciais com o gênio helênico envolto em assombro e deslumbramento. *Ao ler pela primeira vez o Homero de Chapman, Ao ver pela primeira vez os mármore de Elgin, A Homero*<sup>{47}</sup> traduzem — com uma linguagem cheia de turvação em busca da imagem vertiginosa e hiperbólica capaz de transmitir tanto assombro — esse contato que iria prosseguir, adesão identificante, até a morte do poeta. *A Homero* — que entre versos fracos contém um dos mais belos já escritos por Keats<sup>{48}</sup> — começa com o testemunho expresso da revelação que a epopéia grega viria a ser para ele, trânsito da ignorância à luz:

*Bem longe, em minha imensa ignorância,  
ouço de ti e das Cidades  
como aquele que na costa sente uma vaga nostalgia  
de visitar em mares fundos o coral dos golfinhos*<sup>{49}</sup>.

Os mármore de Partenon irão mostrar-lhe então a réplica plástica dos deuses e homens gregos, e é neles que a sensibilidade do jovem e ainda inseguro poeta atinge, temerosa mas obstinadamente, a coexistência espiritual com formas sob as quais sua aguda intuição lhe revela, palpitante, a realidade — romanticamente exaltada — do grego. Versos como:

*Fraco demais é meu espírito; a mortalidade  
pesa duramente em mim como um sonho não-buscado...*<sup>{50}</sup>

refletem o choque emocional do encontro. E já não haverá uma *puríssima* visão na confusa enumeração que arremata o soneto?

*Assim tais maravilhas me causam uma dor vertiginosa  
que mistura grandeza grega com o áspero  
decair do velho tempo — com um mar agitado de ondas,  
um sol, a sombra de uma magnitude*<sup>{51}</sup>.

Keats se entrega — em delícia crescente — à temática grega, incitando-se com os motivos da mitologia que perdem, com um tratamento *adequado*, o rançoso tom retórico que se introduzira no século XIX à maneira de lastro clássico do anterior. Nem sempre seus temas são historicamente gregos, mas sim a

dimensão lírica em que habitam, exceto quando Keats se associa deliberadamente a outra de suas preferências poéticas.<sup>[52]</sup> Assim, a *Ode ao outono* remonta um eco em que Hesíodo se completa com harmônicas virgilianas, e não é infreqüente encontrar ao longo de sua obra mais variada imagens e desenvolvimentos paralelos aos dos líricos gregos, pois a semelhança nasce aqui como produto necessário de uma *repetição analógica de condições*. A tal atitude poética, Keats acrescenta a complacência plástica — gosto pela descrição, por *certa* descrição que culminará na *Uma grega* — e um sensualismo bucólico e naturalista, o ar dionisiaco que circula inconfundível por Safo, Anacreonte, Baquilides, Píndaro, Corina, Teócrito e todo grande lírico grego. Não é redundante assinalar desde já que a aproximação maior de Keats com o grego se dá na dimensão dionisiaca (e seus equivalentes: o pânico, o eglógico), enquanto Shelley — numa prodigiosa coincidência temporal com o nosso poeta e como que preenchendo os claros que este deixava na temática grega — apreendia valores helênicos com alto grau de estilização essencial, apolíneos por excelência.

Os frisos e as taças estavam mais na imaginação de Keats que diante de seus olhos. Quanto da arte grega ele poderia ter conhecido além dos mármore atícos e de uma ou outra peça de museu? Sua "cultura" grega (nos planos estético, mitológico e poético) foi a cultura de manuais e textos de divulgação. Não o encontramos — aqui o testemunho de seus amigos: Leigh Hunt, Haydon, Reynolds, Brown — mergulhado em leituras sistemáticas como as que Mary Wollstonecraft nos relata a respeito de Shelley (em quem se desenvolvera um *scholar* profundo e afinado). Mas desde o início observa-se em Keats que seu temperamento o afasta de uma possível influência poética grega e, em contrapartida, o entrega submissamente à admiração pela plástica. Entre a palavra e a forma gregas, Keats escolhe a forma que se lhe oferece sem a mediatização degradante das traduções. Pode comunicar diretamente, e é isto o que ele busca, mesmo quando lê os poetas. Parece ver neles pintores e escultores mentais, pois a mitologia em suas obras não é outra coisa... Mesmo o seu verso irá descrever (outra penetrante analogia que interrogaremos mais adiante) obras plásticas à maneira de Homero e Hesíodo, que encontram na descrição de escudos um incessante deleite poético. Quando, na *Urna grega*, ele chegar à proximidade mais admirável com o gênio helênico, o verso estará ali para celebrar figuras marmóreas, a imaginária obra-prima de um anônimo cinzelador inspirado. Isto explica ao mesmo tempo a inclinação de Keats pelas figuras mitológicas, seja como temas, seja como valores poéticos em ordens não-mitológicas. A plasticidade essencial do panteão grego, a forte linha sensual que a pintura italiana do Renascimento tão jubilosamente celebrará, a rápida substituição de deidades abstratas ou amorfas (Caos, Géia, Érebo, Nix, Urano) por aquelas que o louvor poético aproxima dos homens mediante uma estilização antropomórfica, tudo isso devia provocar em Keats o sentimento de todo poeta diante do mitológico — inesgotável catálogo de elementos aptos para o vôo lírico —; sentimento acentuado em seu caso por uma captação mais profunda de

valências vitais, da carne e do sangue dos deuses que o classicismo do século XVIII reduzira a secas e sentenciosas alegorias de Virtudes, Forças e Castigos. Para Shelley — assim como para o nosso pranteado Valéry — a mitologia era um *cômodo sistema de referências mentais* a que se pode recorrer com a vantagem de prescindir de explicações ao leitor medianamente culto, cujas personificações são despojadas das contingências temporais e conservam apenas suas motivações primárias à guisa de símbolo transparente<sup>[53]</sup>. Narciso, Prometeu... A psicanálise empreende hoje uma tarefa análoga na estruturação do seu particular sistema de referências, e as entidades mitológicas terminam sendo despojadas de todo helenismo para adquirir um sentido simbólico mais científico e ecumênico. Não ocorre o mesmo com os episódios capitais dos ciclos bíblicos, a galeria de "tipos" romanos, a hagiografia cristã? Toda redução a um sistema inteligível e intercambiável, toda conceituação do individual visando à sua projeção universal é tarefa grata à inteligência do homem, como tão belamente mostrou Bergson, e a mitologia grega, sendo ocidental, mediterrânea e além do mais altamente bela, não podia escapar desse processo de esquematização pragmática do qual somente certos poetas mais desinteressados podiam eximi-la.

Keats era um desses poetas. A origem do seu desapego à obra de Shelley reside no fato de resultar-lhe intolerável a *submissão* de elementos estéticos a uma poesia cujo fim ulterior acaba sendo de ordem sociológica ou política. Carecemos de registro expresso, mas pode-se imaginar por analogia que o emprego dos mitos em Shelley (*Prometheus Unbound*) devia parecer-lhe desnaturalizante e *injusto*, independentemente da admiração que o tratamento lírico desses temas provocaram em sua fina avaliação da poesia contemporânea<sup>[54]</sup>.

Ele assume essa mitologia — maravilhosamente apreendida na inópia de dicionários e epitomes — sem outro fim senão o de celebrá-la liricamente, como que por direito próprio. Assume-a de dentro, inteira e viva, às vezes como tema, às vezes como concitação de Poesia ao redor de um tema. *Endymion* e *Hyperion* são os grandes templos dessa subordinação total a um ambiente mitológico<sup>[55]</sup>, e *Sleep and Poetry* ("Sonho e poesia") com a *Ode to a Nightingale* ("Ode a um rouxinol") podem ilustrar a segunda atitude. À noção de mitologia como adorno retórico (pense-se na poesia espanhola dos séculos XVII e XVIII), Keats opõe uma visão do mundo mítico em que compromete a atitude total do seu ser, sem apropriação literária mas como que *recuperando* um bem próprio e natural<sup>[56]</sup>. É assombrosa a fluidez com que recria, desde os seus primeiros versos, as criaturas mitológicas. O homem que confunde imperturbavelmente Hernán Cortés com Vasco Núñez de Balboa<sup>[57]</sup> reconhece desde o início os mais ocultos atributos de deuses e semideuses gregos e os envolve numa adjetivação que tem a força da pindárica e a graça exatíssima do epíteto homérico: As musgosas Driades...<sup>[58]</sup>

Todo o admirável hino a Pã, em *Endymion*, onde Pã é chamado de "símbolo de imensidão, firmamento refletido no mar", a notação de "dedos frios" atribuída à Náiade (*Hyperion*, verso 14), seu Flamejante Hyperion em seu fogo redondo (Id., v. 166), assim como o tratamento geral das figuras em *Endymion* e *Hyperion* provam a imediata e total presença destes valores na sensibilidade de Keats [{59}](#).

O helênico se lhe apresentou, então, em duas manifestações absorventes: a mitologia (a partir e fora de textos poéticos: Homero, Hesíodo) e a arte plástica. Já se afirmou que para Keats não parece existir diferença entre ambas, porque urnas e frisos são mitologia e os deuses constituem em sua imaginação uma espécie de escultórica espiritual. As *formas* do grego atraem-no com uma aparente exclusão de valores ideais [{60}](#); a plasticidade dos deuses, sua beleza — humana porém inatingível —, seu reflexo nos mármore e nos bronzes. A temática grega é vista *romanticamente* por Keats; por isso seus valores mais bem captados são os sensuais e sentimentais, precisamente aqueles não-compreendidos pelo classicismo racionalista; deste modo, e mediante sua particular visão romântica, o poeta *restitui* à mitologia e à arte gregas aquela *vida das formas* que a legislação do século XVIII havia trocado, às vezes deliberadamente, por *formas da vida*.

Tal aproximação — a primeira na poesia inglesa que chega a semelhante intensidade — só pôde ocorrer pela adesão vital que permite a Keats retomar os temas gregos como se o circundassem historicamente, como se convivessem com ele no tempo. Sidney Colvin estabeleceu que "o ensino clássico na escola de Enfield não fora além do latim; nem na infância nem mais adiante Keats aprendeu nada de grego; mas as criações da mitologia grega o atraíram pela avassaladora delícia que sua beleza lhe provocava e uma simpatia natural pela ordem de imaginação que as engendrara [{61}](#)". Esta "*natural sympathy*" a que alude Colvin é para Keats a própria condição do poeta; aquela que lhe permite concitar com precisão de testemunha o ambiente medieval de *La Belle Dame sans Merci* e *Isabella*, aproximar-se do helênico ou do isabelino e surpreender, à margem da circunstância histórica, as forças espirituais que a determinam. O próprio Colvin, empenhado em negar à poesia de Keats qualquer "helenismo" fundamental [{62}](#), conclui admitindo: "Mas embora Keats veja o mundo grego de longe, ele o vê na sua verdade. O feitiço grego não é o seu, mas em seu estilo inglês, rico e enfeitado, ele escreve com uma segura visão interna do significado vital das idéias gregas... [{63}](#)".

Parece-nos que se Colvin houvesse refletido melhor sobre a objetividade quase sempre mantida por Keats em seus mais altos poemas, e ao mesmo tempo intuído na arte grega as expressões mais romanticamente dionisíacas, sua concepção do "helenismo" do poeta não teria sido tão condicionada. (Para um melhor ajuste do conceito "romântico" aplicado à Grécia, cf. Mondolfo, op. Cit.)

Idéias? Formas, melhor. Keats não era um poeta metafísico e seus anseios de chegar a sê-lo só aparecem fragmentariamente em poemas e cartas. A morte o alcançou antes de ter cumprido a primeira etapa, aquela "obra da visão <sup>{64}</sup>" a que se entregou com uma sensualidade incomparável. Sua poesia é a exploração do mundo por suas formas, o regozijo no espetáculo. Que tal atitude seja fundada em razões metafísicas, que de tal contemplação surjam os valores em si — como no final da *Urna grega* —, tais abstrações sempre ocupam um lugar um tanto marginal na breve produção poética de Keats; ali a evidente, deliberada primazia das formas sustenta o poema e em nada obscurece sua qualidade lírica. Poesia do sensual... Sim, mas o fato de traduzir poeticamente tal sensualidade já não supõe uma redução a valores espirituais? Preferir a imagem de um poema ao objeto que a suscita — mas conservando naquela uma identificação vital com seu sustentáculo sensível — constitui a chave da poesia de Keats. Outros poetas praticam este trânsito como uma via catártica e seus poemas aspiram a idéias cujo tema em si já é um esquecido e longínquo evocador; veja-se a cotovia em Shelley e o tema de Kublai Khan em Coleridge. Keats parece dizer-nos que todo logro poético é *em si* uma catarse suficiente na qual o luxo sensual e o holoísmo romântico podem atingir a suma beleza sem despojar-se de seus atributos mais acentuados <sup>{65}</sup>.

Esta analogia com a visão plástica dos gregos levará Keats a ver na estatuária e em sua mitologia o avesso de toda didática e de toda simbologia alegórica. À tarefa do filósofo, desentranhador de mitos, ele irá contrapor o gozo do mito em si — ação, drama —, e as formas do vaso grego não o incitarão a desprender penosamente de sua argila abstrações sempre mais condicionadas ao entendimento particular do espectador que o gozo *inocente* e total do objeto belo.

Para tal projeção sentimental, Keats contava com a admirável — e angustiada — característica de todo poeta: a de ser outro, estar sempre em e desde outra coisa. Sua consciência dessa ubiqüidade dissolvente —, que abre ao poeta os acessos do ser e lhe permite retomar com o poema à guisa de diário de viagem — revela-se nos seguintes parágrafos de uma carta: "Com relação ao caráter poético em si (aludo ao caráter do qual, se significo alguma coisa, sou membro; esta espécie distinguível da wordsworthiana ou sublimidade egotista, que é algo *per se*, separada), não é ele mesmo; não tem ser; é tudo e nada, carece de caráter, goza com a luz e a sombra, vive no mero gosto, seja falso ou reto, alto ou baixo, rico ou pobre, mesquinho ou elevado... e experimenta tanta delícia em imaginar um lago quanto uma Imogena. Aquilo que choca o filósofo virtuoso deleita o poeta camaleônico. Não causa dano por sua complacência no lado sombrio das coisas nem por seu gosto no lado iluminado, já que ambos acabam em especulação. Um poeta é a coisa menos poética que existe, porque carece de identidade; está continuamente indo para — e preenchendo — algum outro corpo. O sol, a lua, o mar, assim como homens e mulheres, que são criaturas de impulso, são poéticos e têm a seu redor um atributo imutável; o poeta não, carece de identidade. Certamente é a menos poética das criaturas de Deus.

"... Parece mesquinho confessar, mas é fato que nenhuma das palavras que

pronunciação pode ser aceita e acreditada como uma opinião nascida da minha própria natureza. Como poderia ser assim se não tenho natureza? Quando me encontro num salão com outras pessoas, e se não estou meditando as criações do meu cérebro, ocorre que não sou eu mesmo quem se abriga no meu ser, é a identidade de todos os que se encontram no salão que começa a pressionar sobre mim, (de maneira que) em pouco tempo fico aniquilado; e não apenas entre homens, o mesmo me aconteceria num quarto de crianças...

"... Talvez nem sequer agora esteja falando por mim mesmo, mas a partir de alguma individualidade em cuja alma vivo neste instante<sup>[66]</sup>."

(Carta à qual devemos acrescentar esta frase, de uma outra escrita em 1817: "Não lembro de ter contado alguma vez com a felicidade... Não a busco, exceto no momento em que vivo; nada me inquieta fora do Momento. O sol poente sempre me devolve o equilíbrio; ou se um pardal vem à minha janela, *tomo parte em sua existência e vou ciscando na areia*<sup>[67]</sup>".)

Assim Keats consegue ingressar na natureza, e assim a verá Shelley quando evocar em *Adonais* a imagem do jovem poeta imerso no âmbito circundante. Afirmou-se que os gregos só se interessavam pela temática do homem e que para eles a natureza era um mero cenário acessório; bastaria isto para estabelecer um novo distanciamento espiritual entre o nosso poeta e o mundo helênico. Vejamos em primeiro lugar que é um exagero considerar os gregos tão despreocupados com a natureza, quando se sabe que sua mitologia, sobretudo nas ordens menores — Ninfas (Oceânides, Nereidas, Driades, Hamadriades, Náíades), Silenos, Rios, Ventos —, é uma jubilosa porém vigilante exaltação da Natureza, em que a projeção antropomórfica não aniquila o deleite hilozoísta, antes o concilia com a temática do homem ao gosto dos gregos. E nos parece óbvio insistir na importância que o cenário natural irá adquirir nas etapas finais da bucólica, quando se dá o "retorno à natureza" que forçosamente motiva a saturação cultural helenística sob a qual um Teócrito cria a sua obra. Em segundo lugar, Keats sacrifica a "temática do homem" porque o abuso didático e satírico do século XVIII retirava-lhe todo interesse diante do redescobrimento da natureza que o pré-romantismo de Thomson e Gray balbucia e que irá explodir no grande acorde da poesia de Burns e Wordsworth. Como forçar-se a *imitar uma preferência* — por mais que fosse grega —, quando a única maneira de *conviver* o helênico era entregar-se tão-somente às formas simpaticamente adequadas às suas próprias? Mitologia que é natureza filtrada por uma primeira visão poética; estátuária cujas formas interessam infinitamente mais que seus modelos anônimos. Dali, pelo mesmo movimento de sensibilidade, Keats se lançará à louvação da árvore e da flor com uma riqueza de matizes insuspeitada pela poesia grega, sempre mais contida; em vez de esquematizar o narciso em seu jovem símbolo e se desentender dele, sua poesia celebrará o mito conservando, porém, imagens e sentimentos para o narciso despojado de toda aderência culta, simples flor sustentada em sua beleza.

A *Ode a uma urna grega* foi escrita em 1819, o grande ano da poesia de Keats,

no mesmo mês de abril que viu nascer *La Belle Dame sans Merci* e a *Ode a Psique*; Keats havia vivido vinte e quatro anos e só dois o separavam da morte.

ON A GRECIAN URN

*Thou still unravish'd bride of quietness!  
Thou foster-child of Silence and slow Time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme:  
What leaf-fringed legend haunts about thy shape  
Of deities or mortals, or of both,  
In Tempe or the dales of Arcady?  
What men or gods are these? What maidens loath?  
What mad pursuit? What struggle to escape?  
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?*

*Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone:  
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal—yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!  
Ah, happy, happy boughs! that cannot shed  
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;  
And, happy melodist, unwearied,  
For ever piping songs for ever new;  
More happy love! more happy, happy love!  
For ever warm and still to be enjoy'd,  
For ever panting and for ever young;  
All breathing human passion far above,  
That leaves a heart high sorrowful and cloy'd,  
A burning forehead, and a parching tongue.  
Who are these coming to the sacrifice?  
To what green altar, O mysterious priest,  
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,  
And all her silken flanks with garlands drest?  
What little town by river or sea-shore,  
Or mountain built with peaceful citadel,  
Is emptied of its folk; this pious morn?  
And, little town, thy streets for evermore*

*Will silent be; and not a soul to tell Why thou are desolate, can e'er return.*

*O Attic shape! Fair attitude! With brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form! dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!  
When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, o friend to man, to whom thou say'st,  
"Beauty is truth, truth beauty", — that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.*

### *A UMA URNA GREGA*

*Tu, ainda virgem noiva da quietude!  
Criatura adotiva do Silêncio e do Tempo,  
narradora silvestre que nos relatas tua  
florida história com mais graça que estes versos.  
Entre o friso folhado, que lenda te espreita  
de deuses ou mortais, ou de ambos, que no Tempe  
ou nos vales da Arcádia se vêem? Que deidades  
são essas, ou que homens? Que donzelas rebeldes?  
Que rapto delirante? Que árdua escapada,  
flautas e tamboris? Que éxtase selvagem?'*

*Se as ouvidas melodias são doces, as não-ouvidas são mais; tocai por isso,  
recatadas flautas, não para os sentidos, e sim, mais refinadas, tocai para o  
espírito músicas silenciosas. Belo sob as árvores, teu canto já não podes  
cessar, como não podem elas perder suas folhas.*

*Ousado amante, nunca, nunca poderás beijá-la, por mais que quase o  
consigas — Mas não te desesperes: ela não pode sair mesmo que não  
acalmes tua ansia, serás sempre seu amante, e ela para sempre formosa!*

*Ditosos, ah, ditosos galhos de folhas perenes  
que jamais despedirão a primavera!  
E tu, ditoso músico, de tristezas indene,  
modulando para sempre tua canção sempre renovada.  
Ditoso amor! Ditoso amor, ainda mais ditoso!  
Vivo para sempre à beira do gozo adiado,  
para sempre estremecido e para sempre jovem;  
quão superior a humanos alentos amorosos  
que, imersos em mágoa, deixam o coração agastado,  
a garganta e a testa abrasadas de ardores.*

*Quem serão estes que ao sacrifício acorrem?  
A que verde altar, misterioso oficiante,  
levas esta bezerra a mugir para os céus,  
com os suaves flancos plenos de grinaldas pendentes?  
Que diminuta aldeia junto ao rio ou à costa  
ou erguida na montanha sua calma cidadela  
vazia está de gentes nesta manhã augusta?  
Oh, diminuta aldeia, para sempre silenciosas  
tuas ruas ficarão, e nenhuma alma que saiba  
por que estás desolada poderá voltar jamais.*

*Ática imagem! Bela atitude, com estirpe marmórea e cinzelada de homens e donzelas, com galhos de floresta e pisoteadas raízes! Tu, silenciosa forma, do pensar nos afastas como a Eternidade! Oh fria Pastoral! Quando o tempo destruir nossa geração tu permanecerás, entre dores diferentes das nossas, amiga dos homens, dizendo:  
"O belo é certo e certo, o belo" — Nada mais se sabe neste mundo, e nada mais é preciso.*<sup>[68]</sup>

O tema do vaso ou da urna ronda a imaginação do poeta naqueles meses; ele mostra primeiro um desejo de empregá-lo alegoricamente, sustentáculo plástico de um desfile de imagens concebidas em estado semi-onírico: é a *Ode à indolência (Ode on Indolence*<sup>[69]</sup>). Mas a urna, o prestígio de sua faixa com cenas eglógicas e panoramas da idade de ouro grega, termina impondo-se como *razão* de um poema e obriga Keats a confrontá-lo com o monólogo meditativo da grande Ode.

Existirá a urna cujo friso nos é assim descrito? Se as cenas de *Hyperion* impressionam como figuras de uma gigantesca urna cósmica na qual ressoam os trovões da titanomaquia, a Ode, pelo contrário, nos conduz às imagens reduzidas que rodeiam com sua lenda a forma de um simples recipiente de mármore. Foi procurada em vão e já não cabe dúvida de que sua realidade é apenas a imaginada pelo poeta. Urna ideal, constituída pela união de cenas e situações talvez contempladas em gravuras de vasos e comentários poéticos; fruto daqueles vagabundeios pelas galerias do British Museum dos quais Keats emergia deslumbrado e ansioso. Lembrança de contemplação dos frisos áticos, leituras de Homero, descrições helênicas de escudos e taças. Elementos até então dispersos — assomando em germe nos poemas anteriores — se acentuam e por fim se concretizam naquela urna ideal, cuja descrição iria torná-la tão plasticamente certa como as que o empenho arqueológico resgatou do solo grego<sup>[70]</sup>.

Surpreende o leitor formado na crença da "serenidade" helênica o tom de violência com que, após a invocação e o louvor iniciais, Keats avança numa

teoria de perguntas cuja agitação formal coincide com as cenas que sua imaginação vê numa parte do friso:

*...Que deidades  
são essas, ou que homens? Que donzelas rebeldes?  
Que raptos delirantes? Que árdua escapada,  
flautas e tamboris? Que êxtase selvagem?*

Surpresa nada injustificada se observarmos como, na abertura da segunda estrofe, o verso torna-se repentinamente grave — até sentencioso na afirmação a respeito da música — e parece querer adequar-se à fria serenidade do mármore que descreve. Mas a agitação subsiste, cingida verbalmente pelo mármore análogo de uma linguagem puríssima, e a visão dos amantes — que prossegue na terceira estrofe —, assim como o magnífico desenvolvimento da quarta, não são mais que fixação estética de tanta exaltação numa eternidade que o poema pretende, comenta e louva. Deter o instante — movimento, ação, desejo, drama — sem petrificá-lo poeticamente, preservando sua graça fugidia — que por ser fugidia é, ali, graça —, realizar o milagre poético de um "instante eterno", eis o propósito em tomo do qual Keats evoca o tema plástico, as ressonâncias espirituais que dele nascem e o próprio verso que os cinge.

Por isto a violência não é desordem, nem a fixação, rigidez. Sem cair nos extremos de um arcaico torso apolíneo ou de um mármore helenístico, Keats imagina a sua urna como filha do momento em que a estatuária grega havia atingido — entre o hieratismo e o desenfreio — seu ápice de equilíbrio interno<sup>[71]</sup>.

Deste modo Keats vincula — por um itinerário estético semelhante ao do século V ático — o sentido dinâmico, temporal, do romantismo ao anseio clássico de intemporalidade, conciliando no poema (terra de ninguém onde as categorias retrocedem e são substituídas por outras dimensões) uma *fixação* que não é *detenção*, forma mágica em que a vida e o movimento, concebidos em seu instante mais belo, reiteram-se eternamente sem decadência nem fastio.

*Ditosos, ah, ditosos galhos de folhas perenes  
que jamais despedirão a primavera!*

O anseio de eternidade habita em todo artista e vale como seu signo identificante; pois se o homem realmente é o animal *que quer durar*, o artista busca a duração transferindo-se para a sua obra, tornando-se a própria obra, e a culmina na medida em que se converte em obra. O que caberia chamar de *esperança estética do homem* — perpetuação de um gesto belo, um passo, um ritmo — sempre é simbolicamente *esperança de ser*, evasão catártica e eternizante. *As*

possíveis fórmulas de permanência — como não pensar aqui em Miguel de Unamuno? — o artista incorpora a sua: *pela Beleza se chega ao eterno*. Essa beleza, depositária de sua esperança de criador, o resume e sustenta e preserva. Por isto a *temática do homem* é inesgotável para o artista grego sedento de duração humana, de permanência na Terra.

Assim encarada sua motivação, a Ode se ilumina com um quase inefável esplendor porque não é apenas tentativa poética de eternidade — pois que o são todos os poemas —, mas se enfrenta a si mesma, se considera e se medita buscando-se eterna. Tal angústia de duração encontra aqui sua mais pura voz desde o "Detém-te... eras tão belo<sup>[72]</sup>!" do *Fausto*; enquanto poetas e artistas românticos confiam sua esperança à mera beleza de suas obras, Keats transcende essa esperança e, sobre um tema que *já é eterno em si*, sobre a base intemporal da urna, ergue o verso que baila ao seu redor e reafirma em intemporalidade verbal aquelas impecáveis imagens esculpidas.

*Belo sob as árvores, teu canto já não podes cessar, como não podem elas perder suas folhas...*

Keats não chegou a tal identificação de uma ordem intemporal com um verbo que a enuncia e interroga, cingindo-a amorosamente, sem as etapas de aproximação das quais *Endymion* e *Hyperion* são testemunhos significativos. *Endymion* se inicia com um verso famoso:

*A thing of beauty is a joy for ever*<sup>[73]</sup>.

"*For ever*" preludia o tema da eternidade estética, mas ainda em função do homem e não por si mesma. Esse júbilo — "*joy*" — é dado por aquele que, perecível, se inclina sobre o objeto belo para depois afastar-se e ceder seu lugar para outra geração contemplativa. Quanto à coisa bela,

*Its loveliness increases; it will never Pass into nothingness...*<sup>[74]</sup>

Como entender este "*increases*"? A patina do tempo, a afinação axiológica do homem?<sup>[75]</sup> A "coisa bela" de Keats ainda está imersa em temporalidade, prossegue, continua sendo obra do homem até mesmo por seus caracteres mutáveis. A urna grega, rompida todos os laços, é bela por si, transcende todo acontecer e repete infinitamente para si mesma — como um gorgolejo de fonte — a faixa em que nada mais pode acontecer e em que tudo está acontecendo.

(O que torna mais dolorosa a *Ode à melancolia*, em contrapartida, são os versos da última estrofe, nos quais se constata que a melancolia

*Com a Beleza reside — a Beleza que morre e a Alegria que ergue a mão até seus lábios dizendo adeus... [76]*

Beleza frágil e efêmera, que só se salva eventualmente nas doloridas mãos do poeta.)

*Hyperion*, sobre o qual dissemos que parece um friso ciclópico, é no entanto ação no tempo. Keats não tentou mostrar o drama da *substituição*? Uma ordem divina não é avassalada pela juventude e a graça da geração olímpica? A faixa da urna universal se altera e se renova... Somente na Ode é que Keats proclamará a abolição do temporal *a partir do próprio temporal*, pelo milagre estético. Pois cabe observar que as cenas descritas na faixa (perseguições, fugas, músicas, amor, a folhagem, o sacrifício, a procissão) *estavam acontecendo*, se davam no tempo até um determinado instante em que o grito de Fausto (a mais absoluta *ars poética* jamais formulada) as deteve sem detê-las, fixou-as em seu ápice de formosura sem petrificá-las, realizou enfim o ideal que Górgona horrorosamente balbuciava no mito antigo.

Não podia escapar à sensibilidade de Keats que o eterno, por ser oposto à ordem humana, não se revela poeticamente sem uma forçosa perda de valores estéticos próximos e caros à sensibilidade do homem. As figuras da urna não adquiririam eternidade sem ser *inumanas*, não poderiam mostrar perfeição sem revelar ao mesmo tempo seu absoluto isolamento intemporal. Infundir-lhes beleza sem erguê-las muito acima das nossas dimensões só poderia ser feito por *interfusão de planos*, por uma aproximação que permitisse distinguir melhor a distância. Keats inicia o poema com um deliberado fluir de perguntas, como que cedendo — e fazendo-nos ceder — ao rio temporal. Tudo ali acontece, e o poeta se assombra com a vertigem sucessiva que seu olhar presencia ao percorrer a faixa. Deuses, homens, instrumentos de bacanal, rajada pânica em que nada alude ao mármore... E então, como que a realizar por si mesmo o milagre de deter esse devir, os dois versos centrais da segunda estrofe:

*Belo sob as árvores, teu canto já não podes cessar, como não podem elas perder suas folhas...*

O canto — agora ideal e por isto mais belo — fica a salvo do silêncio, devorador de toda música sensível. As folhas não cairão e nelas se sustentará com leveza uma primavera sem despedidas.

Do tempo ao intemporal, do humano ao divino. Mas não ao divino desumano, e sim ao valor de divindade entendido por uma imaginação grega. Estes pastores e estes oficiantes estão bem mais próximos de nós do que pareceria sugerir sua marmórea eternidade. Não é apenas na projeção sentimental do contemplador da urna que este amante persiste em seu ímpeto apaixonado, nem que uma aldeia solitária aguarda em amarga solidão a impossível volta de seus moradores. Aqui logra o gênio de Keats sua mais alta poesia: ao extrair das imagens da urna uma fina, doce, quase desejável melancolia — sua, não colocada por nós — que matiza seu gozo com um valor mais sutil, pois do contrário talvez fosse monótono. As desditas dos deuses são um intervalo incitante entre dois prazeres, o prelúdio de um novo júbilo. O gênio grego não teria concebido uma ventura monótona; Keats sabe que esse amor

*vivo para sempre à beira do gozo adiado*

nos levará a ingressar nas dimensões da urna por um caminho de sentimento, de participação, em cujo termo nos aguarda a pura e desatada perpetuidade da Beleza.

Esta participação atinge sua maior profundidade — produto do deliberado *pathos* infundido por Keats à passagem — no panorama que a aldeia abandonada oferece. Convém notar que um dos bons exegetas de Keats — Sidney Colvin — acredita ver nessa trágica desolação um erro do poeta ao destruir a impressão estética de eternidade. A seu juízo, essa "detenção de vida" que irá separar para sempre o povoado e seus moradores é algo assim como um castigo infligido a uma esfera de realidade, de vida, e não uma condição necessária nas dimensões da arte.

Muito pelo contrário, a quarta estrofe constitui o momento mais alto dessa atribuição vital às figuras da urna que preludiam as palavras ao amante (versos 17-20), e a penetrante melancolia da referência à aldeia desolada é *a mais profunda via de acesso*, para os que atingirem seu *pathos*, às ordens eternas, e no entanto ainda nossas, do friso. A voz quase confidencial e carinhosa do poeta, sua invocação em tom menor da *little town* (aldeola), provam que ele quis fazer desta passagem a ponte acessível à sensibilidade capaz de compartilhar e conviver:

*Oh diminuta aldeia, para sempre silenciosas tuas ruas ficarão, e nenhuma alma que saiba  
por que estás desolada poderá voltar jamais.*

A beleza da imagem como visão poética surge dessa duração petrificada em que a capacidade de sentir não foi abolida, em que a aldeola *padece sua eternidade*; somente por meio desta palpitação melancólica conseguimos medir, a partir da nossa condição efêmera, a latitude da felicidade que envolve os amantes e as

árvores do friso:

*Ditosos, ah, ditosos galhos de folhas perenes que jamais despedirão a primavera!*

Versos como estes indicam um dos sentires de Keats e resumem a nostalgia grega — que todo artista compartilha — pela juventude que passa. Como impulso sentimental — talvez o verdadeiro detonante do poema — essa nostalgia subjaz na serenidade da Ode, tingindo-a com um matiz tipicamente romântico. Contra o decair, contra o passar, Keats instaura, não sem oculta melancolia, as figuras imperecíveis da urna. A própria urna é *still unravish'd* — ainda virgem —, preserva sua donzelice e a infunde à lenda que rodeia o friso folheado. O consolo que o poeta oferece ao amante é tingido pela tristeza de quem não pode usá-lo para si (como constatam os versos 28-30). E essa mesma reflexão, docemente dolorosa em contraste com a nossa efemeridade, Keats irá repetir num verso da *Ode a Psique*:

*Seus lábios não se tocavam, mas não se despediam...{77}*

É a mesma sensibilidade acrescida em angústia, a obstinada adesão ao presente para resistir ao declínio que, por contraste, torna quase terríveis as odes anacreônicas.<sup>{78}</sup> Ali está a própria raiz da qual brotarão, como uma alegre, jubilosa defesa, as flores ligeiras da poesia do *carpe diem*, *cata* a Keats por sua dupla estima ao clássico e ao isabelino. As figuras da urna estão a salvo dessa angústia e seu gozo é de eternidade e infinitude. Mas, e os olhos que a observam, as mãos que a fazem girar pausadamente? Aquiles dizendo amargamente a Ulisses que preferiria ser escravo de um pastor na Terra a rei no Hades é um porta-voz póstumo da sede vital que em última instância impulsiona o nascimento das artes, e que o sensualismo panteísta de Keats mantém até mesmo em sua mais desprendida tentativa poética, mais próxima do domínio das essências. Justamente onde não se espera céu algum, a terra e o paraíso se confundem edenicamente e o homem sente vibrar em si e no seu ambiente uma única, presente, irreiterável realidade.

Na graça preservada da urna, todo resíduo sensível fica reduzido ao matiz de melancolia a que já aludimos; um trânsito *de tema a obra* desloca a vida a uma condição ideal. É o que resumem — talvez com a mais pura e bela imagem da poesia inglesa — os versos iniciais da segunda estrofe:

*Se as ouvidas melodias são doces, as não-ouvidas são mais...*

A poesia grega nunca chegou a expressar deste modo quase inefável a catarse artística; as ordens poéticas obtidas por negação, abstrativamente, são conquista contemporânea e produto da rarefação na temática e na atitude do poeta<sup>[179]</sup>. Contudo — e isto nos aproxima da analogia mais extraordinária entre a Ode e o espírito grego que a informa —, não será atinado suspeitar que o freqüente regozijo dos poetas helênicos com a descrição de escudos e de taças nasce de uma obscura intuição do referido movimento catártico? O tema principia com Homero em seu plástico relato do escudo do Péliida; descrição que deve ter-lhe parecido capital, pois a interpola quebrando a ação em seu momento mais dramático e não vacila em isolar-se do cenário épico para se alongar nas cenas em que Hefesto martela sobre o bronze ardente. E será apenas por influência que Hesíodo, agindo da mesma maneira, suspende a iminência do encontro entre Hércules e Cicno e nos conduz sinuosamente pelos panoramas heterogêneos que povoam o escudo do herói? E haverá apenas um longínquo reflexo na carinhosa minuciosidade com que Teócrito descreve a taça que irá premiar o bucolista do seu primeiro idílio?

Conviria antes perguntar: que especial prestígio há em descrever algo *que já é uma descrição*? As razões que levam Keats a conceber uma urna e debruçar-se líricamente sobre seu friso não coincidirão esteticamente com as razões homéricas e hesiódicas? Não descobrirão os poetas uma especial delícia nessas razões, não vislumbrarão porventura uma possibilidade estética mais pura?

Antes de mais nada, a descrição de escudos e taças (reais ou imaginados) implica a possibilidade de ser poeticamente fiel sem incorrer em eliminações simplificantes; transferir ao verbo um elemento visual, plástico, sem acréscimos extrapoéticos e adventícios; pois o forjador do escudo e o ceramista da taça já praticaram uma primeira eliminação e transferiram apenas valores dominantes de paisagem e ação aos seus puros esquemas. Estamos ante uma *obra de arte* com tudo o que isto supõe de parcelamento, síntese, seleção e ajuste<sup>[180]</sup>. Se o escudo de Aquiles prolifera em agitação e vida cotidiana, e o de Hércules é como a petrificação ainda palpante de um grito de guerra, a taça de Teócrito já mostra claramente um simplificar que visa à harmonia serena, redução de uma cena às linhas que lhe conferem formosura. A urna de Keats vai se despojando de movimento da notação inicial até a solidão vazia da aldeia abandonada. Uma linha de purificação temática age a partir do escudo até sua moderna, quase inesperada ressonância na Ode. Mais e mais cresce a delícia do poeta diante de um tema que já é ideal, e por isso a atitude comum de admiração que vem de Homero a Keats, a abordagem quase temerosa do escudo ou da faixa tentando cantar as presenças inteligíveis e eternas num mundo sensível e fluente.

Mas também há outro regozijo, e este do mais puro "*more* poético": aquele que sempre emana da transposição estética, da correspondência analógica entre artes dissimes em sua forma expressiva. A passagem do pictórico ao verbal, a inserção de valores musicais e plásticos no poema, a surda e persistente suspeita de que as artes do homem só se isolam e se categorizam exteriormente encontram nestas descrições de arcaica gênese seu testemunho mais pungente.

Como podiam Homero, Hesíodo e Teócrito — poetas de um povo em que a diferença entre fundo e forma é menos sensível nas artes porque em conjunto existe uma unidade espiritual maior — recusar sua admiração a temas em que a própria síntese das artes parecia estar habitando? Se o poeta é sempre "algum outro", sua poesia tende a ser igualmente "a partir de outra coisa", encerrando visões multiformes da realidade na recriação especialíssima do verbo. Pois a poesia — Keats sabia disto muito bem — é mais capacitada que as artes plásticas para tomar emprestados elementos estéticos essencialmente alheios, já que em última instância o valor final de concreção será o poético, e somente ele. Enquanto vemos a pintura degenerar rapidamente quando se tinge de compromissos poéticos (cf. o pré-rafaelismo) e a música tornar-se "de programa" no instante em que rejeita sua própria esfera sonora, o valor poesia funciona sempre como redutor de suas próprias valências<sup>[81]</sup> e em última instância é quem desorganiza uma certa ordem com o único intuito de recriá-la poeticamente. (Observemos, de passagem, que esta é a diferença essencial entre "poesia de imitação" e "poesia de correspondência".) Se *les parfums, les couleurs et les sons se répondent*, como negar-se a ver em outras obras de arte — linha, cor, som, já elevados a Beleza — uma fonte de deleite poético?<sup>[82]</sup>

E por fim o cantor de escudos e urnas dirige-se a eles com a confiança de sabê-los numa ordem ideal, crônica, de imutabilidade estética. É o que Keats celebra tão jubilosamente no final da Ode, esse

*Thou shalt remain — tu permanecerás* um pouco como se perpetuidade do tema se somasse à do poema em si para aumentar sua garantia contra todo devir. A poesia é fecunda nessa afirmação da sobrevivência da arte. Dos justamente orgulhosos *Non omnis moriar* clássicos até a fina segurança de um Gautier:

*Tout passe. L'art robuste Seul a l'éternité, Le buste Survit a la cité.*<sup>[83]</sup>

E também — citemo-la como um último eco grego na linha que se mantém desde Keats — a admirável *Iliada* de Humbert Wolfe, que diz:

*Not Helen's wonder  
not Paris stirs,  
but the bright, untender  
hexameters.  
And thus, all passion  
is nothing made  
but a star to flash in  
an Iliad.  
Mad heart, you were wrong!  
No love of yours,  
but only what's sung*

*when love's over, endures.* [{84}](#)

Por estas razões — suspeitadas poeticamente mais que preceituadas como aqui se mostram —, os escudos gregos, o vaso alexandrino e a urna inglesa são celebrados como tema poético e entendidos de maneira cada vez mais ideal. É Keats que irá fechar esta linha de idealização com a imagem das "não-ouvidas melodias", que, opondo-se ao realismo dos cantos de himeneu, cítaras, clamores e vozes de Homero e Hesíodo, mostra a rarefação metafórica a que haveria de chegar tal recriação de um tema plástico. Talvez não tenha sido suficientemente assinalado o ingresso progressivo na poesia moderna das "ordens negativas" que irão adquirir seu mais alto sentido na poesia de Stéphane Mallarmé. Em meio século a imagem de Keats precede a do poeta de *Sainte*:

*...Du doigt que, sans le vieux santal, Ni le vieux livre, elle balance Sur le plumage instrumental, Musicienne du silence.*

Ambas, ao resgatarem a música do som — sua aderência sensível —, enunciam como jamais se poderia fazer com outra linguagem a ambição final da Arte, última Thule em que as categorias do homem caem diante do absoluto. Ali a música não precisa do som para ser, tal como o poema está livre de palavras. Mas mesmo então Keats rejeitará uma eternidade e uma pureza que tornem a Arte alheia às ordens humanas, e embora os tangedores da urna não atinjam seu ouvido ele mostra o caminho — incessante ponte do homem ao friso e do friso ao homem, que os reúne e reconcilia—por onde as flautas lhe cederão sua melodia:

*...Tocai por isso, recatadas flutas,  
não para os sentidos, e sim, mais refinadas,  
tocai para o espírito músicas silenciosas.*

"Da sonolenta embriaguez dos sentidos — dirá Herford —, Keats se eleva numa gloriosa, lúcida apreensão da eternidade espiritual que a arte, com suas *melodias não-ouvidas*, permite. [{85}](#)"

Diante das imagens da faixa, o poeta não quis contentar-se com a mera descrição poética dos valores plásticos ali reunidos. A Ode inteira é uma tentativa de transcendê-los, de *conhecer* liricamente os valores essenciais subjacentes. Dessa descida ao mundo alheio ercolhido do friso, Keats retorna com o resumo que os dois últimos versos do poema irão dizer:

*"O belo é certo e certo o belo" — Nada mais se sabe neste mundo, e nada mais é preciso.*

Todo leitor da obra completa de Keats — e de suas admiráveis cartas — observará que o périplo do poeta não o levou para além de si mesmo, de suas próprias crenças reiteradamente sustentadas antes e depois de escrever a Ode. No friso de mármore, ele se reconheceu entre alguns dos flautistas, amantes ou sacerdotes. A mensagem que a urna — amiga dos homens — enunciará em seu verso é o credo estético a que Keats aderiu e cuja verdade lhe foi sempre evidente e inconfundível. Uma carta antiga, escrita a Bayley em 1817, anuncia numa passagem famosa esta concepção da beleza como indicio inequívoco de verdade: "Só estou seguro do sagrado dos afetos do coração e da verdade da Imaginação. Aquilo que a Imaginação capta como Belo tem que ser Verdade, quer existisse antes ou não... A Imaginação pode ser comparada com o sonho de Adão: acordou e descobriu que era verdade." E daí, numa inferência obrigatória, o enunciado de seu sensualismo: "...Jamais pude entender como é possível conhecer alguma coisa por raciocínio consecutivo... Seja como for, ah, como é melhor uma vida de sensações do que uma de pensamentos!"<sup>[86]</sup>

Cabe, porém, voltar ao "sensualismo" de Keats para desprender do termo toda aderência grosseira que certo uso agressivo de raiz religiosa e filosófica costuma lhe atribuir. Entendemos que Bradley foi o melhor intérprete do verdadeiro sensualismo de Keats, ao afirmar: "A palavra sensação — como um cotejo de passagens mostraria imediatamente — não tem em suas cartas o significado usual. Keats a entende como sensação *poética* e, mesmo, muito mais que isso. Em termos gerais, é um nome para *toda* a experiência poética ou imaginativa..."<sup>[87]</sup> Depois de um início adolescente de excessiva aderência ao sensível, Keats reconheceu no fragmento já citado de *Sonho e poesia* (*Sleep and Poetry*) a necessidade de elevar-se a uma ordem mais pura de contemplação e ação. Sem renunciar ao júbilo com os objetos que a realidade lhe oferecia tangivelmente, seu dom poético operou neles a abstração do que Shelley chamará metafisicamente "*The principle of Beauty*", a Beleza como fusão espiritual na matéria. Mas por ser Keats um poeta essencialmente *artista*, *pata* quem os valores estéticos constituem o detonante e o impulso capital de sua poesia, não lhe era dado renunciar ao espetáculo da natureza, à interpenetração de seu ser com a realidade sensível onde encontrou inesgotavelmente as fontes de sua lírica. Rejeita toda metafísica nascida de uma física e depois desdenhosa e deliberadamente isolada; entende que o mundo ideal está em tudo quanto venha marcado pelo sinal da Beleza, e a viagem de Endimião pela Terra e seus elementos é uma alegoria suficiente dessa adesão ao sensível não por si mesmo, mas pela presença panteísta, em seu seio, de valores eternos. E isto não revela a matriz mesma da mitologia segundo os poetas e artistas da Grécia? E não concorda em tudo com o sensualismo transcendente de Keats?

Um parágrafo de outras cartas diz sem titubeio: "Num grande poeta, o sentido da beleza sobrepuja qualquer outra consideração, ou antes, anula toda consideração."<sup>[88]</sup> Este é o sustentáculo especulativo do conselho que Keats se atreveu a dar a um Shelley subordinante da beleza a razões éticas, e o matiz

exato que adquire em sua obra o critério sensualista e da "arte pela arte".

A urna cede, então, sua mensagem que é resumo de uma experiência apaixonada na qual Keats, contrariamente a outros poetas românticos, assume uma ordem ideal pela via estética e defende esta via como o único critério invariável de certeza. Pois também "o certo é belo", já que o sinal do inteligível na ordem sensível se revela por meio da beleza, sendo beleza. A eliminação do último degrau platônico na progressão Belo-Verdadeiro-Bom obedece ao fato de que Keats, como bem observou Bradley, era "um poeta puro e simples"<sup>[89]</sup>, mais que Wordsworth, Coleridge e Shelley, seus companheiros românticos absorvidos pelo problema moral e não poucas vezes dispostos a subsumir a ordem poética em participações que podiam manifestar-se bem melhor na sua particular esfera axiológica. Poeta puro e simples, e por isto obstinado em defender o seu bem, que não é o da moral e sim o da Beleza. Recusa altaneira a compartilhar valores tão especificamente humanos? Não, consciência claríssima de que mesmo na ordem espiritual pode-se estabelecer uma "teoria de correspondências" e de que o criador faz o bem mediante a beleza que nasce de seu verso, não é outro o sentido da mencionada carta a Shelley, não é outro o valor último do tão agredido sensualismo dessa poesia pânica, imersa na realidade sensível e consagrada ao seu louvor.

Esta lealdade vital à natureza, este extrair suas quintessências sem depois virar-lhe as costas é também temática grega. Ninguém como Shelley viu Keats — o pranteado Adonais de sua elegia — mergulhado no âmbito das coisas, já uno com a Natureza e portanto mais próximo de seus princípios anímicos:

*Já está confundido com a Natureza; ouve-se sua voz em todas as suas músicas, do queixume do trovão ao canto do doce pássaro noturno; ele é uma presença que se sente e reconhece nas trevas e na luz, da erva à pedra, infundindo-se em todo lugar em que age esse Poder que cedeu seu ser ao dele, que rege o mundo com um amor incansável, sustenta-o em suas bases e o inflama no alto.*<sup>[90]</sup>

Este poder transcendente que Shelley louva em sua poesia com nomes diferentes — presença do divino no terrenal — é a razão não-enunciada de toda a arte grega e a esperança não-personificada na poesia de John Keats. Seria preciso nomeá-la quando sua essência encharcava cada verso? Não foi em vão que o autor de *Hellas* pressentiu sua íntima identidade com o jovem morto de Roma e o pranteou com um nome imemorialmente dedicado pela Grécia à lamentação poética: Adônís. Os poetas se entendem entre poema e poema melhor que em seus encontros pessoais. Talvez Shelley tenha sido o primeiro a debruçar-se sobre a mensagem da urna grega e a descobrir que seus versos finais não aboliam uma ordem mais amplamente humana, substituindo-a pela mera adesão hedônica.

Viu ali o Bem como os artistas helênicos o viam: não enunciado com personificações ou erigido numa didática, mas emanando inefavelmente da própria beleza do poema, que por isso é verdadeiro e por isso é bom.

### 3. Daniel Devoto: *Canções Despenteadas* (1947)

No *Livro das fábulas*, que me parece sua primeira obra definitiva, Daniel Devoto envolveu em constante graça formal uma poesia de tão repousada maturidade que esta segunda e mais nobre qualidade ocultou-se para muitos por trás do jogo plástico e cantante das belas alianças, das vozes e visões. Os poemas do *Livro das fábulas* já constituíam uma consulta secreta às fontes do tempo e da terra, ao balbucio original que se informa num imaginário necessário e adequadíssimo. Mas Devoto preferia resgatá-las — na informação paralela do poeta no artista — e evitava (continua fazendo isso) uma apresentação espetacular do lírico, na corrente já excessivamente fácil que arrasta tantos poetas jovens desde o irreiterável discurso de Claudel, Rilke, Eliot e Lubicz-Milosz.

Devoto afirmava em seus poemas de então uma corajosa decisão humanista de não ceder diante das normas da falsa e cômoda autenticidade que marcam tanta obra contemporânea e recriar — celebrando-a, ampliando-a, depositário cioso e lampadóforo inflexível — o acervo admirável do passado ocidental e mediterrâneo que sua cultura, uma das mais cabais que conheço, decantava em seus versos por um ato necessário e natural de consubstanciação e contato. Dafne, Narciso, Orfeu, Nausícaa, ele mesmo e tantos mais, postos ali com a cautela com que a solidão penetra entre o harpista e sua harpa propuseram entre nós uma exemplar medida de lirismo e um rumo que transcendia a pauta do livro para mostrar a lição de suas cisternas mais ocultas porém abertas a toda boa sede.

*Canções contra mudança*, livro de amor e de amante, chegou depois para sacrificar jubilosamente a flecha pelo galho florido, dando lucidez à profundíssima delícia de louvar com olhos entrecerrados, num clima de adoração e sesta — como as de Mendoza, onde foram escritas as canções:

*Só peço que Deus me perdoe  
entre estas palavras nascidas para cantar-te.*

Mas Devoto se prefere (talvez nós o prefiramos) vigilante e rigoroso, pois vigilância é vontade de achado e rigor é eleição apaixonada. Mantém e reafirma hoje, nestas *Canções despenteadas*, a bem-sucedida ambição de superar todo formalismo em e com a própria forma. Seu sumário: *Parcados, Estrofe, Sáficos rimados, Serventésio, Rondel...* Um obscuro pudor manipula no livro os fios da armadilha para leitores em diagonal; o título, por exemplo, sob o qual as canções tecem seu discurso de cabeleiras no qual a ordem mais límpida — sem a rigidez do penteado de Salambô, antes com a leve e atenta liberdade jônica —, recompensa aquele que transcende, espera e compartilha. Ali a tristeza do amante, a esperança rebatida, condenada a adorar o tempo indiferente

esquivam a nossa pressa, eludem sem afetação, devolvem-nos o recato na paixão que é conquista difícil em poetas... O lirismo de Daniel Devoto, nascido após instâncias de vida em que a riqueza é sedimentada em silêncio para crescer de repente na imagem que a devolve já fora do tempo, enganará astuciosamente e para sempre aquele que o considerar fácil porque se deixa ler generoso e aparentemente sem enigmas, ou o supuser artificioso porque não evita a arte e o artifício, que é a forma mais lúcida e final de *uma arte*; presumo em Devoto o sorriso secreto de quem sabe melhor, de quem sentiu que os verdadeiros fantasmas aparecem ao meio-dia e não à noite. Claridade do mistério é toda a sua poesia, envolta numa luz que a oculta revelando-a,

*com o pudor interno da rosa nua...*

Este belo verso de seu livro de Mendoza perdura sobre *Canções despenteadas*, brasona-o e o explica; o resto já é coisa de quem se aproximar afastando os juncos e os galhos que protegem a veia da água, a confiança de seu pulso.

#### 4. Enrique Wernicke: O Senhor Cisne (1947)

Todo bom conto garante sua duração nas memórias mediante uma qualidade que o mau contista desconhece, para seu infortúnio: a irrefutável proposição de uma certa e determinada realidade, capaz de ser admitida intuitivamente e sem rejeição pelo leitor à sua altura. Indefeso e solitário, o conto carece das progressivas conquistas de terreno psicológico que o romance pode realizar, e à imagem do rio fugindo de si mesmo deve contrapor, para se sustentar, a do lago ou da alverca. Creio que a maioria dos relatos cai no esquecimento (de quantos contos você se lembra?) por deficiência *cósmica*: em seu pequeno universo faltava o acabamento que fixa para sempre cada estrela em sua luz, cada animal em sua silhueta e em sua linguagem.

Wernicke, jovem demiurgo, plasma a argila com mão inteligente e muitas vezes fecha o círculo satisfatório dentro do qual pulsa o mundo perfeito de um relato. Considero *Canto de amor*, *Maravilhas* e *Não incomodar o duende* os três melhores contos de seu belo livro. Neles, nada fica entregue ao arbitrário: o primeiro é um mundo sem morte, o segundo um mundo sem absurdo, o terceiro um mundo sem decepções. Ainda não disciplinado formalmente, o poeta que é Wernicke cobre com lirismo as clareiras formais que às vezes ameaçam suas realizações. E posto que consegue tanto com o livre jogo do instinto poético, é justo dizer-lhe que obteve seus contos mais formosos restringindo-se a uma construção mais severa, como aviso e denúncia cordial para a sua obra futura. Por ceder demais — num gênero em que ceder é perder —, contos com a finura de *Os jardins de Plácido* e *O dia* são malogrados; o primeiro, por seu final desnecessário e *fora da ordem*, que quebra o milagre querendo aprofundá-lo; o segundo, pela queda direta num simbolismo alegórico em que a beleza das cenas não recupera a já tão gasta transcendência.

*O senhor cisne* se reúne por direito próprio aos raros bons livros de contos que nossa literatura nos deu. Sua adesão a uma realidade argentina — livro com campo, cavalos, tristeza e caminhos extensos — e sua fidelidade a imagens de infância e adolescência, sempre as mais puras e depois as mais profundas, aliam-se a um sentir que não rejeita influências (a Praga do primeiro Rilke me parece perceptível em certas passagens; também Güiraldes) para chegar a este livro em que os melhores relatos impõem-se ao leitor com a lúcida evidência dos sonhos, para durar mais que eles.

## 5. Cabalgata (1947-1948)

### DE CABALGATA. ANO II, Nº 13, NOVEMBRO DE 1947

#### *O senhor cisne*, de Enrique Wernicke. Lautaro, Buenos Aires.

Um escritor capaz de obter um relato como *Canto de amor* já é um contista completo. Felicito esse escritor, com o júbilo de quem acredita no futuro de um gênero ainda jovem e disponível como o conto e o vê aqui esgrimido por mão repetidamente certa.

Alguns relatos de palpável intenção alegórica (embora seja uma alegoria gratuita e leve) e outros inapelavelmente reduzidos a uma condição entre o poema em prosa e o apólogo não chegam a turvar a clareza deste livro cujos mais altos logros talvez sejam — além do já mencionado — *Maravilhas, Os jardins de Plácido, Na tormenta, Graças a Deus e A mudança*. Numa fina apresentação à margem, Pablo Neruda alude à juventude de Enrique Wernicke; e isto, que em tantos livros pede uma indulgência cordial, é proposto aqui como um desafio cheio de beleza, que conclui quase em cada página com uma vitória.

#### *Novo assédio a Don Juan*, de Guillermo Díaz-Plaja. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Elogiar em Díaz-Plaja a extensão e a segurança de seus critérios literários ou a sagacidade intuitiva que lhe permite situar e situar-se com pulso tão certo seria reiterar as afirmações que seu longo trabalho erudito e docente mereceu da mais alta crítica. Mas parece importante enfatizar um aspecto pouco manifesto na obra dos pesquisadores espanhóis: a leveza e a graça sustentando a profundidade e a verdade. Isto, que já se notava num livro "escolar" como *A poesia lírica espanhola*, brota à plena luz em *Novo assédio a Don Juan*, no qual as buscas de Tirso, Molière, Zorrilla e Unamuno são realizadas sem esforço aparente, assim que Díaz-Plaja cordialmente nos dispensa de muitas fichas e anotações (que se adivinham com admiração) para entregar-nos, numa prosa rápida, a substância mesma de sua busca.

Assim, o Don Juan espanhol — "encruzilhada onde se encontram o mundo espectral céltico e o mundo sensual do Mediterrâneo" — e o de Molière — cartesiano e racionalista — se completam com o Tenório romântico e o angustiado Don Juan unamunesco: quatro avatares de uma arcaica encarnação mítica, que Díaz-Plaja rastreia no último capítulo de seu breve livro para fixar suas várias origens e suas persistentes andanças.

#### *A alvorada do aleli*, de Rafael Alberti. Losada, S. A., Buenos Aires.

Agora que Alberti se encontra no viés pensativo de onde vê a maturidade chegar-

lhe como um grande vento sossegado, a edição argentina desta *Alvorada* de seus vinte anos afirma-o nessa juventude incessante contra a qual nada podem as cronologias. Voz mais alta, mais de festa e de rixa, a destes versos não deixa de ser a voz que um pouco mais tarde nos daria o puro milagre de *Sobre os anjos* e a surda profecia de *Sermões e moradias*.

Assim, o canto que hoje retorna do fundo de um alto destino lírico é um alegre e leve amanhecer para uma vida ainda não marcada pelo fogo que estava à sua espera para aguçá-la. Voz de poeta a pleno sol, a plena lua, que se gasta em moeda e seu verso para presentear-los

*em coisas que são do vento: um pente, uma redinha e um laço de veludo.  
Don Quixote de la Mancha.*

## **Resumo de Ramón Gómez de la Serna.**

### **Editorial Hermes, México.**

Todo epítome, florilégio ou "versão condensada" costuma deixar de sobreaviso o leitor adulto — se não o é somente em anos — e limitar-se às conveniências da criança e do estudante. Nada disto ocorre aqui, pela simples razão de que foi Gómez de la Serna quem pôs no fio da tesoura a tarefa de nos trazer o *Quixote cata* a intimidade de uma leitura contínua e repetida.

"Sem alterar uma palavra de seu texto", adverte o subtítulo, ao que Ramón acrescenta: "Não me atreveria a dizer que alguma coisa estivesse sobrando na gloriosa obra, mas havia uma necessidade peremptória de transformá-la num romance exequível de quatrocentas páginas. Provavelmente seu imortal autor me perdoará, porque agora poderão ler seu Quixote muitos que não tinham tempo nem paciência para transpor suas mil e tantas páginas." E depois: "Suprimi as digressões, as repetições, o insistente oferecimento de novas aventuras, os discursos excessivos a Sancho, as erudições sobre os livros de cavalaria, os remansos do eglógico e do pastoril, os solos de flauta, os romancezinhos adicionados a um romance já por si longo..."

Isto, que o resumidor diz com diáfana modéstia, significa uma tarefa difícil e comprometedora, que só podia ter êxito em mãos tão espanholas, tão condizentes com a realidade cervantina. Para sossego dos escrupulosos, a obra inclui um sistema de referências que permite precisar os fragmentos excluídos e as pontes que facilitam a fluência do relato. Uma edição de singela dignidade gráfica — tão adequada à dignidade sem embalagem de quem cavalga por suas páginas — soma-se a este esforço de visitaçao cordial para ajudar o leitor e acompanhar o percurso do mancheço sempre em marcha.

### ***A sinfonia pastoral*, de André Gide. Editorial Poseidón, Buenos Aires.**

Esgotado — se é que se pode falar em esgotamento neste Anteu sempre disposto

a tocar na terra e partir com nova seiva — o período "artista" de sua obra (*Paludes, Les Nourritures Terrestres, L'Immoraliste, Les Caves du Vatican*), Gide quis prolongar a severa, ascética ressonância de *La Porte Etroite* com esta *Sinfonia pastoral*, que estuda almas parecidas, frustrações análogas e, talvez, salvações pelo caminho da renúncia. Alissa escolhera "a porta estreita", num gesto aparentemente tão pouco gidiano que o eco de sua decisão ainda ressoa na crítica francesa; dez anos depois, Gertrudes escolherá a morte para abolir no nada uma surda confusão de sentimentos e realidades. O relato de sua paixão, narrado com uma admirável prosa de severo rigor formal, contém a virtude que Gide, em todos os momentos e terrenos de sua obra (aludo também a *Les Faux Monnayeurs*), fundiu com a beleza até fazer de ambas uma única razão de vida: a coragem moral.

Arturo Serrano Plaja, de cuja inteligência e sensibilidade suas obras pessoais são mostra suficiente, supera a difícil prova desta versão com um despojamento incessante, com um respeito exemplar.

### ***Nove dramas de Eugene O'Neill. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.***

Em 1934, o teatro de Eugene O'Neill teve um período de notável popularidade em nosso meio, mais pela versão impressa de alguns de seus dramas que pelas isoladas e meritórias representações que foram tentadas. O cinema (este mau intérprete de O'Neill) veio depois a afirmar seu nome, mas sempre faltou uma edição castelhana em que a linguagem nada fácil do dramaturgo encontrasse uma correspondência formal e anímica. León Miral preenche esse hiato com sua experiência de tradutor teatral, e um magnífico esforço dos editores condensa, em dois volumes e mais de mil páginas, as obras capitais do "Esquilo moderno".

Ali estão — mostrando cronologicamente a evolução do gênio de O'Neill — *O imperador Jones, O macaco nu, Todos os filhos de Deus têm asas, O desejo sob os olmos, Os milhões de Marco Polo, O grande deus Brown, Lázaro ria, Estranho interlúdio e Electra*. Sua leitura sucessiva é a mais alta experiência trágica a que um homem pode chegar após conhecer os gregos e isabelinos. Como que provando a permanência no homem contemporâneo das forças originárias que o governam e desgovernam apesar da razão e da técnica, o teatro de Eugene O'Neill acaba ultrapassando a estética e a literatura e irrompe com *Lázaro ria e Electra* — na dimensão mais abissal e mais autêntica do homem que se angustia por não ser mais e não ser menos que um homem. Bem observa Joseph Wood Krutch na introdução às tragédias: "Novamente temos aqui um grande drama que não pretende 'dizer alguma coisa', no sentido em que habitualmente se propunham a isso os dramas de Ibsen ou de Shaw ou Galsworthy, mas pretende dizer, ao contrário, o mesmo que Édipo e Hamlet e Macbeth: isto é, que os seres humanos são grandes e terríveis criaturas aprisionadas por poderosas paixões e que seu espetáculo não é apenas apaixonante mas também, e ao mesmo tempo, horrível e purificador."

***O incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna. Losada, S. A., Buenos Aires.**

Ramón faz bem em nos lembrar, no prólogo deste livro, que se trata de um "primeiro grito de escapismo na literatura romanesca em uso". Escrito em 1922, *O incongruente* conserva com redonda juventude seus valores de pura criação, de demiurgia jubilosa e sem fronteiras, num clima que o surrealismo logo iria encher de preceitos e duros espelhos. Este indefinível romance, em que capítulos abertos e fechados ao mesmo tempo como caracóis participam do conto, do poema e da biografia, admite ser lido em qualquer ponto de seu transcurso, não termina jamais e está começando a cada página, pulando de um mundo para outro, de um tempo para outro, enquanto o diáfano e um tanto triste Gustavo — dolorido de incongruência mágica — confunde quadros com espelhos (e suspeita haver espelhos nos quadros), descobre praias repletas de pesa-papéis e mulheres apaixonadas e vive uma vida de poeta involuntário para quem a poesia irrompe nas coisas antes que nos versos.

***Sistema das artes (Arquitetura, Escultura, Pintura e Música)*, de G. F. Hegel.**

**Espasa-Calpe Argentina, S. A.**

Este volume dá prosseguimento ao intitulado *Do belo e suas formas* e resume, em seleção do seu tradutor, Manuel Granell, o pensamento fundamental de Hegel aplicado às artes, as formas particulares em que o belo se realiza por intermédio do homem.

Tal como os elementos que compõem um vitral, cada instância do belo se ordena em torno do eixo em que repousa o gigantesco sistema do idealismo hegeliano. Se o sistema em si é hoje um túmulo ilustre (junto com tantos outros) e a filosofia se remete à problematidade localizada antes que às sínteses totais, o gênio do pensador de Stuttgart brilha sustentado por suas intuições (tantas vezes infladas de pura poesia!) sobre a escultura, a música, a pintura, aprofundando esta concepção estética de profundo sentido humano com o arcabouço dialético de uma das maiores inteligências da humanidade.

***Poesia*. Ezequiel Martínez Estrada. Argos, Buenos Aires.**

Hoje, quando ninguém que não venha a ser um ninguém duvida que Ezequiel Martínez Estrada seja um dos mais altos, constantes e necessários mestres da essência argentina, a aparição em um volume da totalidade de sua obra poética será saudada jubilosamente por uma disseminada, inquieta e esperançosa legião de discípulos e amigos.

Nos últimos anos, a presença sucessiva de obras como *A cabeça de Golias* e *Sarmiento* perfilou para muitos (sobretudo os mais jovens) a figura de um Martínez Estrada somente sociólogo, inclinado sobre a raiz do fato nacional, denunciando sem descanso a quase contínua hipocrisia de suas "verdades" e a

falsificação que as foi instaurando e sustentando. Não era fácil resgatar de bibliotecas e livrarias os volumes de uma contínua e paralela marcha poética — *Ouro e pedra, Nefelibal, Motivos do céu, Argentina, Titeres de pés ligeiros, Humoresca* — em que este homem de tão lúcida inteligência *se permite cantar* como se repousasse, mas sem repouso, pois tal poderia ser o emblema de sua obra inteira.

Ao acolher este volume esplêndido que o resume como artista, compreende-se a que ponto sua obra poética reivindica entre nós a insultada noção de classicismo e a propõe, à maneira de Goethe, como aquele lado da coluna em que sobre um mesmo mármore pousa o júbilo do sol.

### ***Cervantes*, de Jean Babelon. Losada, S. A., Buenos Aires.**

Não se diz em vão que um alto mérito do pesquisador francês consiste em transmitir sua erudição sem que esta se adiante, invada o tema e esgote o leitor, que não é precisamente um especialista. Mérito que contém um duro sacrifício: a renúncia à satisfação de registrar a miscelânea de dados, pormenores e sua árdua síntese com uma prosa em que cada elemento se torne vivo, se insira na correnteza do tema e, em alguma medida, se desloque do científico ao poético. É precisamente o que Jean Babelon logra em seu *Cervantes*, no qual o discurso — de leve profundidade — procura justapor o tempo, o homem e a obra numa *situação total*, um ambiente histórico e literário que Cervantes conheceu e padeceu, mas que raras vezes se anima para nós com tão imediata verdade.

A juventude, a guerra, o cativo, as prisões — a de Sevilha é evocada numa página magistral —, as incontáveis obras, a morte... E observações lúcidas como esta: "Poucos escritores experimentaram, como Cervantes, o agudo sentimento do caminho, dessa escapada em direção a um porvir múltiplo... ao grande acaso dos ventos do céu e das nuvens que se acumulam."

Livro para homens, este *Cervantes* é também o livro que um professor ou um pai, desejosos de criar uma consciência cervantina, irão colocar nas mãos ainda dubitativas do adolescente e do estudante.

***Os Rubros Redmayne, De Eden Phillpotts. Tradução De Marta Acosta Van Praet. Emecé Editores, Buenos Aires.***

De certa maneira, este romance policial marca um acontecimento curioso dentro do gênero, pois contém implacavelmente a derrota de um *detetive* que contava com a simpatia e a esperança do leitor ao longo de uma série de crimes tenebrosos. Nem sequer pelo fato de um segundo investigador intervir na parte final — concessão necessária para deter em última instância a hábil progressão criminal dos culpados — deixa de surpreender-nos o tom tão diferente de que se valeu Phillpotts em busca de uma novidade proveitosa.

Este livro agradará aqueles que, rejeitando o romance policial confinado nas dimensões de um quarto e de um diálogo, preferem que a investigação se dê paralelamente aos acontecimentos, para mais tarde adiantar-se e dominar o terreno no epílogo. Phillpotts nos leva de Dartmoor à costa de Dartmouth e dali — por meio de um terceiro assassinato — aos lagos italianos; este turismo e paisagismo literário, que repete com felicidade aqueles já admirados em obras como *A torre e a morte* (Innes) e *A maldição dos Dain* (Hammett), diminui a aridez das situações do enigma sem privá-las do rigor, que continua sendo condição ineludível do gênero. Talvez Phillpotts se exceda no encobrimento de um dos culpados e incorra em alguma deslealdade; mas faz-se perdoar porquanto todo leitor arguto notará prontamente que é capaz de ler entre as linhas (talvez tenha sido esta a cordial intenção do autor) e caçoar de sua armadilha ou do seu descuido.

Nos últimos anos, o romance policial chegou a uma perfeição formal que, paradoxalmente, o ameaça seriamente; o que constituía leitura sedativa e de fim de semana converte-se em tarefa difícil e comprometida quando acorremos a autores da estatura de Dickson Carr, Black, Hammett (este, além do mais, por sutis razões quase patológicas), Quentin, Innes e Agatha Christie. Daí uma clara demarcação entre o romance detetivesco de linhagem tradicional (Stanley Gardner, por exemplo) e os dos autores citados, em que as implicações de alta cultura, retóricas extremamente finas e ambientes nada acessíveis os restringem a um círculo decrescente de leitores. *Os rubros Redmayne* pode ser incluído no primeiro grupo; não representa nenhum momento capital no gênero, mas tem a clareza de todas as obras de Phillpotts, seu contínuo interesse, seu final coerente e satisfatório.

***Spínola, o das lanças (e outros retratos históricos), da condessa de Yebes.***

**Espasa-Calpe, Buenos Aires.**

A condessa de Yebes é um caso curioso de anacronismo literário. Esta excelente escritora se expressa (como idéia e como forma) em pleno século XIX com um

romantismo mais moderado do que era comum na Espanha romântica. E, como corresponde a tal atitude, se orienta para a ressurreição de um passado que seu perceptível conhecimento histórico torna claro, transitável e até mesmo (nesta via é de veras romântica) apetecível.

Pinta, então — quase diríamos: ilumina —, imagens que têm como ela a discrição do segundo plano e da penumbra. Spínola, um guerreiro;

Ana da Áustria, uma pobre rainha; Luisa Sigea, uma *bas-bleu* renascentista. Tudo isto é simples, quase uma crônica de freiras; mas chegando ao final a condessa nos traz Rosmihal de Blatna, o nobre da Boêmia que, em pleno século XV, teve a coragem de inventar o turismo para o oeste e veio à Espanha com uma escolta, uma inesgotável ingenuidade e uma bravura digna de lembrança épica. O barão a passear (de espada atenta) e o secretário e o cônego que vão tecendo a crônica viva do passeio satisfazem na autora o desejo de mostrar uma visão estrangeira (e, portanto, escrutadora e direta) da realidade medieval espanhola. Cheia de detalhes encantadores, episódios dramáticos e costumbristas, o percurso do barão de Rosmihal leva-o por fim a Santiago — meta de todo bom cavaleiro, fim deste belo livro sem invólucros.

### ***Eu, o rei*, de Hermann Kesten. Tradução de Maria Inés Rivera. Editorial Poseidón, Buenos Aires.**

Estranho e fascinante este romance, em que a figura do rei Felipe II — *Eu e o tempo* — foi exumada com infinita paciência e dificuldade, posta no centro de um mundo múltiplo, heterogêneo, esplêndido e miserável como o mundo da contra-reforma, encarnada aqui no emblema despótico do soberano espanhol.

Kesten, para quem o romance histórico vale mais como sucessão de imagens plásticas que como relato ordenado e contínuo, encontrou em Felipe o mirante de onde espreitar o panorama europeu do século XVI. Com rápidas mutações, montagens e enfoques engenhosos — às vezes engenhosos em demasia, ou pouco afirmados na comprovação, mas invariavelmente fiéis à realidade psicológica da obra —, *Eu, o rei* é um gigantesco diário de tirania, uma seca e amarga crônica de decadência, em que um Felipe nada convencional, repleto de vida desventurada e ansiosa, observa seu mundo e suas marionetes: Maria Tudor, Antônio Pérez, a senhora de Eboli, Guillaume de Orange, os inquisidores, Egmont o justicado, Carlos o infante louco... Romance estranho e fascinante, como esse tempo do qual estamos tão distantes, em plena proximidade.

### ***A dança*, de Serge Lifar. Tradução de Juan Carlos Foix. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.**

"O sonho de ícaro, tão próprio da natureza do homem, em parte alguma se resolve tão bem como na arte à qual sirvo", diz Serge Lifar no texto de sua célebre conferência de 1937 na Sorbonne, quando o bailarino subiu à cátedra para fundamentar esteticamente sua brilhante lição plástica na Ópera de Paris e

defender, em páginas memoráveis, o *coreautor*, o homem que cria a dança e a põe a girar pelo mundo.

Lifar, que conhece como ninguém o território exato do bale moderno, quis encerrar os incessantes mal-entendidos que dividem o público frente à dança em dois setores sem meios-termos: os apaixonados e os indiferentes. Aos primeiros, lembra o erro de vincular inexatamente o bale com a música, com o gesto expressivo ("mímica de semáforo"), com a poesia e a pintura; aos segundos, ensina que no começo era o ritmo. Ordenado, prudente, o *coreautor* de *ícaro* situa cada arte em sua devida dependência (que é então independência bem entendida) e, embora se exceda em profecias — a morte da "arte da palavra", por exemplo, que só vê com olhos de *amateur* —, deslinda finamente a função da pintura e sobretudo da música em relação à dança e reivindica para o *coreautor* a liberdade de criar sem a deformante sujeição a textos e partituras que em nada se vinculam à essência rítmica e animica do bale.

A segunda parte da obra — na qual há excelentes fotografias de Lifar, Nijinski, Von Swaine e Isadora Duncan — tem o alto interesse de um estudo da evolução do bale vista por um bailarino que é ao mesmo tempo pesquisador e analista de primeira ordem. A violenta rebelião de Lifar contra as tendências desnaturalizantes da dança e suas audazes inovações em *ícaro*, *Alexandre Magno* e *O cântico dos cânticos* são resenhadas com sincera vontade de proselitismo e uma enorme confiança num futuro mais livre para o bale, um tempo vindouro em que a dança emanará íntegra e original do impulso do *coreautor* e do bailarino em vez de manter-se na mera réplica a incitações exteriores que a condicionam e a humilham.

**Temor e tremor, de Sören Kierkegaard. Tradução de Jaime Grinberg. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires.**

A estranha história de Abraão, que ergueu a faca sobre seu filho para cumprir uma ordem de Jeová, é o símbolo em torno do qual gira, densa e emaranhada, a substância desta obra do pensador dinamarquês que se agrega valiosamente à bibliografia filosófica em espanhol.

"Entender Hegel deve ser muito difícil", observa com ironia o autor. "Mas que bagatela entender Abraão! Superar Hegel é um prodígio; mas que coisa fácil é superar Abraão!" E por não saber olhar, e por passar ao largo dos espetáculos mais significativos, entre os quais se encontra este episódio de incalculável sacrifício — ao lado do qual empalidecem os de Ifigênia e Brutus —, Kierkegaard levanta uma a uma as cortinas de um meditar progressivo, no qual o ato de Abraão vale pela "prova do homem" em seu sentido mais fundo, no qual a transcendência dos valores que ali estão em jogo traz (e talvez resolva) a pergunta do homem por si mesmo.

"O que falta à nossa época não é a reflexão, mas a paixão", diz duramente Kierkegaard. Assim, apaixonado, indaga as implicações e explicações do símbolo

de Abraão e Isaac; creio que as páginas finais do "segundo problema" — *Se existe um dever absoluto em relação a Deus* —, nas quais se distinguem o herói trágico e o "cavaleiro da fé", são das mais reveladoras que ele escreveu. "O herói trágico manifesta o geral e se sacrifica por ele", ensina Kierkegaard. "O cavaleiro da fé, ao contrário, é o paradoxo, é o indivíduo, absoluta e unicamente o indivíduo... Na solidão do universo, jamais ouve uma voz humana: caminha só, com sua terrível responsabilidade."

Obra difícil, com frequência desconcertante pela multidão de sentidos que subjazem ao aparato expositivo, *Temor e tremor* é mais uma etapa capital para medir a mensagem de Sören Kierkegaard; Jaime Grinberg nos dá, dela, uma versão de clara eficácia discursiva, que alenta o leitor em tão sinuoso e despojado caminho.

### ***O labirinto, de Martín Alberto Boneo. El Ateneo, Buenos Aires.***

Todo livro de sonetos se apresenta de certo modo plasticamente e supõe uma arquitetura poética em que o rigor e a liberdade travam a fraternal e contínua batalha do verso. Num período em que o soneto se transformou numa das formas mais fáceis e trilhadas, é como se esta sobrevivência já dependesse mais de uma retirada ao bom hermetismo que de uma simplificação crescente de seus tópicos.

Não deve pensar assim Martín Alberto Boneo, porque seus sonetos se resolvem em claras e contínuas imagens (muitas vezes a imagem é o soneto íntegro, e entre estes descubro os mais belos), partindo de uma perceptível eliminação de prestígios formais para buscar — à maneira de Garcilaso — o discurso coerente e sem fricções dentro da severa via que o código do verso vai-lhe fixando. Assim chega Boneo a um soneto contraposto à corrente mais favorecida — a lírica isabelina e gongorista, o soneto do simbolismo, o de Ricardo Molinari — e elege uma simplicidade humilde para falar do amor e da morte, ladeando o compromisso transcendente para nos dar, com fidelidade, sua imagem de homem que adora, vacila, teme — *em sombra leve e esperança pouca* —, sem renunciar à secreta certeza de que tudo isso se está recuperando e salvando graças à sua poesia.

### ***A filosofia perene, de Aldous Huxley. Tradução de C. A. Jordana. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.***

O jovem Huxley preferia relacionar o seu assombroso acúmulo de informação com as opiniões, teorias e condutas de personagens que vicariamente o representavam em seus romances; assim nos proporcionou obras que — combatidas furiosamente, mas tal como o vento combate as bandeiras — marcam os ápices intelectuais das nossas quatro primeiras décadas: *Contraponto, Um mundo feliz, Com os escravos na nora*.

Em plena maturidade, a inteligência' de Huxley parece preferir a manifestação direta, o ingresso nas ordens fundamentais do conhecimento do homem pela via

da intuição e da meditação. Todo seu saber busca comunicar-se sem rodeios nem máscaras, numa mensagem em que a esperança combate e se apoia na angústia: assim foi gerada esta sua nova obra, *A filosofia perene*, itinerário de despojamento espiritual, de ascensão a um só tempo severa e clara, nova rota dantesca rumo a um paraíso de lucidez interior e posse do ser.

Esta vasta antologia de fragmentos memoráveis — que vão de textos indianos e chineses até a metafísica e a ética modernas, passando por místicos e santos medievais — se articula e se funde nas diferentes partes da obra mediante enlaces escritos pelo próprio Huxley. À medida que citar é citar-se, o autor expôs sua atual concepção do homem e de seus ideais (também de suas realizações) por meio de textos de profundidade e beleza tais que excedem a qualificação. Artista sempre, o filósofo Aldous Huxley propôs-se evitar o mais conhecido para oferecer imagens, modos de pensamento, ritmos de culturas arcaicas e modernas que fazem desta obra um novo espelho em que o homem verá sua própria imagem sob uma luz diferente e no qual talvez descubra que também a imagem é outra e mais perfeita.

**Como quem espera a alvorada, de Luis Cernuda. Editorial Losada, Buenos Aires.**

Há anos Luis Cernuda admitiu num poema que nada sabia senão seu pranto, alheio talvez a que nisto consistia o segredo simples de sua obra; a exata consciência do pranto era também seu corajoso arrimo, sua rejeição de todo consolo ortodoxo, seu avanço por um caminho de irrecuperável solidão.

Aos sete livros de *A realidade e o desejo* acrescenta-se hoje esta oitava parte, na qual o poeta procura encerrar um prolongado itinerário com poemas que em boa medida resumem as instâncias precedentes e aproximam Cernuda do silêncio que parece ser sempre a meta última do lírico e que o dom poético ludibria até o fim com suas iterações necessárias. Considero justo dizer aqui que *Como quem espera a alvorada* mantém — sem superá-la — a grandeza nua de *Onde habite o esquecimento* e *Invocações às graças do mundo*; e que também aqui ocorrem por vezes aquelas bruscas (para mim inexplicáveis) quedas no falso, no traspés rítmico, no hiato que interrompe um perfil puríssimo, um voo alado, um desenho de vento. Estou aludindo a poemas como "Góngora", indigno por completo de integrar um volume que inclui outros como "Apologia pro vita sua" e "A um poeta futuro". Tais altibaixos de Cernuda revelam, talvez, sua honesta decisão de oferecer sem recortes todo verso que lhe surja com igual autenticidade. Creio, por minha parte, que ele é o poeta da rememoração e do passado, contra a linha de presente e futuro demarcada por Alberti, Salinas e Aleixandre; creio que é o poeta da paixão e do fracasso — de uma paixão que é sempre fracasso; por isso os poemas que excedem ou ficam abaixo de sua triste e admirável tarefa de eternizar as ruínas do tempo e dos amores são os menos seus, os intrinsecamente falsos. Assim como algum outro — penso em "Aplauso humano", em que Cernuda condescende em replicar aos ataques e excomunhões. Para quê, poeta, se tua obra já está a salvo do tempo, como a obra inteira de tua filiação, com Virgílio, Garcilaso, Hölderlin, John Keats e agora Gil-Albert e talvez outros.

Na poesia espanhola do nosso tempo, Guillén me parece o único poeta a aproximar-se de Cernuda no que diz respeito à ambição de fixar o instantâneo sem tirar-lhe o tremor, a respiração e as luzes. Mais dionisiaco, mais rebelde diante dos prestígios da palavra, Cernuda corporiza a realidade em cada poema, lança-nos por sobre a ponte do verso uma maré de corpos, tulipas amarelas, doidos caminheiros, sabores e estátuas. Se Pedro Salinas é o poeta do desejo satisfeito, Cernuda é o desejo num mundo que lhe negará a saciedade, o puro desejar que se resolve e se renova na obscura substituição do poema. E aqui o poeta define a sua grandeza, no momento em que as imagens reclamam satisfação; e aqui, recusando-se amargamente à facilidade lírica, os cantos de Cernuda aparecem lisos e despidos, por vezes como estátuas mutiladas, ápteras, cegas; só o ouvido fiel poderá completar as músicas, só o olhar irmão notará a presença cálida do músculo sob o torso duro.

*Assim se resume uma obra movida desde o princípio pela negação fãustica do tempo, o sofrer pelo belo que envelhece.*

Jardim fechado ao qual se retorna com delícia, os poemas de *Como quem espera a alvorada* prolongam hoje o ardente e contido recinto de seu antigo templo, o sacrifício de grinaldas e libações. Inclinado sobre sua imagem — sempre fiel e permanente quando a vida leva todo o resto —, Cernuda é hoje, como ontem, o poeta da luz, da afirmação contra a morte, de um amor que nele ousa dizer seu nome.

**Retorno à terra, de Mary Webb. Tradução de Théo Verbrughe de Villeneuve. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.**

O sombrio, remoto transmundo da alma céltica povoa as noites e os sonhos onde o melhor de *Retorno à terra* encontra sua substância imponderável. Aqui, como em todo romance de aura poética, o muito que não se diz, que se elude e se insinua dá à prosa de Mary Webb um conteúdo quase informulável, no qual os valores dramáticos nascem de vieses sutis, de jamais fugir ao chamado do mistério.

Assim consegue a romancista comunicar a atmosfera viva e trágica em que se movimentam a silvestre solidão de Hazel, a áspera investida de Reddin, a estéril abnegação do pastor Edward. Como suas criaturas, Mary Webb adere à terra com violência atônita, e as descrições de bosques e dias galeses, a inextricável fusão do mito e do fenômeno nas consciências do lugar surgem nela como participação direta, que nos é oferecida com recursos literários de sóbria beleza. Surpreende com felicidade, por exemplo, a dialogante alternância de *humour* e lirismo que sustenta a primeira parte da obra: a mais bela e pura. Mary Webb resolve este choque de substâncias heterogêneas com gradações narrativas de um cromatismo admirável, até o instante em que seu temperamento (muitas vezes digno de uma Charlotte Brontë) supera o equilíbrio estético e resolutamente empurra a obra pela pendente trágica que fará Hazel despencar na página final.

Curiosamente, o começo deste romance lembra *A sinfonia pastoral* de Gide, na medida em que confronta Hazel, selvagem e livre, com o amor espiritualizado do pastor Edward. Não menos curiosamente, o final parafraseia *A mulher que se tornou raposa*, de David Garnett. Com tão ilustres ressonâncias — que cito para elogiar e não em busca de improváveis influências —, *Retorno à terra* é originalíssimo por sua ansiedade quase onírica de movimento, voo, contato com as coisas; situado na melhor linha do realismo inglês, que consiste em deixar o leitor escolher uma realidade entre muitas outras possíveis, o livro chega ao espanhol finamente traduzido por Verbrughe de Villeneuve, fidelíssimo nas imagens, nas difíceis seqüências descritivas.

### ***Morrer é nascer*, de Werner Bock Editorial Américalee, Buenos Aires.**

Um penetrante sentimento de passado invade os poemas, fragmentos e confissões deste livro. Mas se a busca e a fixação do passado é em boa medida a própria razão da poesia e das "letras", só adquirem real grandeza as obras nas quais tal caçada se dá a partir do presente, em profunda e cabal imersão na realidade em que o escritor convive. Para ser mais claro: se o passado que Marcel Proust recuperou era finissecular, sua atitude estava plenamente definida pelas linhas espirituais da segunda década do século, de onde tal recuperação se fazia lucidamente (por estar de fora, em outro ponto, olhando com a devida perspectiva). Muito menos eficaz é, portanto, a postura do poeta que prefere o anacronismo espiritual ao sentimento mais puro da nostalgia; aquele que fica deliberadamente no passado e o celebra com uma voz em desacordo com o sentido e o estilo de seu tempo físico de vida. Não é segredo que numerosos escritores falam hoje de 1890 porque estão em 1890. E, como é inevitável em tais casos, 1947 lhes parece uma monstruosidade a execrar.

Sem que esta posição extrema seja a de Werner Bock, *Morrer é nascer* reflete em todas as suas páginas a consciência de um profundo divórcio com o nosso mundo. Só a paisagem — nas belas páginas cordobesas do final — lhe chega ucronicamente, como presença eterna da graça. Por esta paisagem discorre um homem bom, sensitivo, traumatizado por meio século de amargas experiências e levado por certa inadaptação estrutural a perpetuar modalidades — inclusive estéticas — que pouco se adaptam a este duro e renhido tempo que nos inclui.

É o que ele diz em *Encontro e despedida*, situando-se num ângulo vantajoso, mas que denuncia igualmente o passadismo: "Figuro entre os excêntricos para os quais as setenta e poucas pulsações do coração deste milagre chamado homem inspiram um respeito muito mais profundo que os milhares e milhares de revoluções de um motor." Aqui e ali, condenações inapeláveis — como a do jazz, que era quase de se esperar — delineiam em Werner Bock um humanismo à moda neoclássica, que suas freqüentes e finas remissões a Goethe e aos iluministas alemães mostram em sua cabal filiação. E Goethe bem poderia ter sido o autor desta bela verdade, que também era a de Rilke e que nem todos os seus necrofílicos discípulos aceitam: "*A morte própria*, que hoje muitos consideram como o ideal humano mais elevado, só poderá ser sofrida por aquele que viver a cada instante uma vida realmente própria."

Assim, deixando de lado uma essencial discrepância com a postura "temporal" de Bock, e seu injustificado abuso do auto-retrato, adiro em muitos pontos de sua obra à tão humana ansiedade de permanência que ela emana, à sua fé inabalável na preservação final de valores pelos quais o homem se reconhece e sobrevive.

### ***Cadáver no vento*, de R. Portner Koehler. Tradução de A. P. Rosende. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.**

Para que o leitor não se canse com a presença permanente de um detetive destrinchando um assassinato, é preciso que ele tenha uma personalidade capaz

de superar crescente tédio das visitas, os interrogatórios e as decepções de um mistério mediocre. Infelizmente, Les Ivey não chega a captar o nosso interesse da mesma maneira que o doutor Gideon Fell, Peter Duluth ou Nick Charles. Faz o que pode para se assemelhar a este último, repetindo a cínica e despreocupada atitude dos heróis de Dashiell Hammett, mas a verdade é que nem sequer chega a beber em quantidade parecida à de Nick em *The Thin Man*. O que o desqualifica seriamente neste *ranking* rigoroso que a escola americana exige do romance policial.

*Cadáver no vento* tem um mérito indireto: nos paga duas horas de turismo num povoado californiano que — é claro! — se chama Cartago. Não é pouco conhecer o ritmo de vida, as pessoas, os horizontes de um americano do Oeste, e se a cada tanto decai no leitor a ansiedade do epílogo, do "quem foi?", as figuras dos industriais, das garotas, dos policiais desse longínquo mundo vizinho proporcionam lampejos pitorescos, entretenimento domingueiro.

***A náusea*, de Jean-Paul Sartre. Tradução de Aurora Bernárdez. Editorial Losada, Buenos Aires.**

Hoje, quando somente as formas aberrantes da reação e da covardia podem continuar subestimando a tremenda presença do existencialismo na cena deste pós-guerra e sua influência na geração em plena atividade criadora, a versão em espanhol do primeiro romance de Sartre mostrará à multidão de desconcertados e ansiosos leitores a entrada naquilo que o autor posteriormente chamou de "os caminhos da liberdade", caminhos que liquidam vertiginosamente todas as formas provisórias da liberdade e deixam o homem existencialmente comprometido com a dura e maravilhosa tarefa de renascer, se for capaz, das cinzas de seu eu histórico, seu eu conformado, seu eu conformista.

Limitando-nos àquilo que *A náusea* oferece como romance (embora tal cisão, seja falsa e só aceitável numa resenha rápida), não se tarda a perceber a maestria de Jean-Paul Sartre no manejo da narração que comporta incessantemente as mais sutis intuições, as descidas mais abissais ao centro da revelação que constitui o martírio e a exaltação de Antoine Roquentin: a descoberta do existir como pura contingência, como absurdo ao qual temos que dar — se possível — um sentido. As páginas em que Roquentin se sente vencido pela náusea, signo objetivo da destruição das formas até então aceitas e vividas, e avança de vertigem em vertigem até a terrível cena do jardim botânico (quando a revelação tem aquele mesmo balbucio que torna inconfundível a linguagem dos místicos), já entraram na literatura como um dos mais admiráveis esforços do homem. A existência não é coisa que se deixe pensar de longe: é necessário que nos invada bruscamente, que se detenha sobre nós, que pese sobre o nosso coração como uma grande besta imóvel..., murmura Roquentin. E diante desse existir que não se deixa pensar, podemos medir a eficácia de um verbo como o de Sartre, capaz de criar paralelamente no leitor a penetrante suspeita de uma revelação pessoal, de uma descoberta que se adentre nele como no torturado

ruivo do romance.

E se "tudo que existe nasce sem razão, prolonga-se por fraqueza e morre por acaso", se Roquentin deambula com sua náusea pela cidade de Bouville e vai afundando em si mesmo à medida que descobre a inconsistência da "ordem" em que convivia — mas ao mesmo tempo saindo, num amargo esforço para rejeitar o solipsismo, o suicídio, a piedade —, os últimos instantes da obra o mostram interrogando a possibilidade de transcender o mero existir para ingressar no ser; livre, só, angustiado, mas a salvo do absurdo e, em algum sentido, da contingência e da arbitrariedade. A publicação das obras posteriores de Sartre nos permitirá acompanhar o itinerário que tão dolorosamente, mas com tanto valor, inicia em *A náusea* esta imagem do homem em pleno século, em plena incerteza diante da renovada questão de seu destino.

Aurora Bernárdez verteu a difícil linguagem da obra com uma noção exata do ritmo sartriano; em cada página há provas de seu esforço e de sua eficácia.

### ***A habitada*, de Carmen R. L. de Gándara. Emecé Editores, Buenos Aires.**

Esta é a história de um retorno à terra, da descoberta de uma vocação. Se o tema aparece freqüentemente em nossa época, se é a razão de obras tão ressonantes como *Doña Bárbara*, *Malaisie* e *The Plumed Serpent*, não é preciso indagar muito para descobrir por trás de sua insistência uma das muitas variações que a nostalgia da Arcádia assume em nossa saturada literatura de cidade e cidadãos. O eco pastoril ainda pode ser ouvido na saga do Santos Luzardo de Gallegos ou no Rolain de Fauconnier, e agora vem este belo relato de Carmen R. L. Gándara provar sua presença no estilo de vida de um argentino da cidade, dominado tecnicamente pelos prestígios urbanos, mas no qual subjaz a aptidão do fazendeiro, do *criollo* atrelado ao seu pampa. Uma fábula perceptivelmente romântica — a mensagem póstuma de uma avó, que Felipe Reyna lê numa tarde de fazenda — explica o desencadeamento dessa aptidão e o reconhecimento de um dever e um destino mais legítimos que a cega submissão à "cultura cromada" em que Felipe havia desejado estruturar sua existência.

O relato supera com felicidade a limitação do episódio (aludo à limitação de sua aplicabilidade em nosso meio, de sua ressonância docente) e estende uma fina ramagem poética na qual são capturados os valores mais sutis da história, os instantes e os sons, os arvoredos e as lagoas. É por esta fixação de valores que Carmen R. L. Gándara dá ao conto um horizonte que não vejo na situação em si — válida no máximo como resolução pessoal de um comportamento argentino — e acrescenta um exame perdurável da nossa paisagem física e moral. As páginas da avó são um belo poema de graça permanente, que a autora nos faz chegar para desmentir, com fatos, a dura afirmação de seu protagonista: "Quando um país não tem uma literatura a refletir sua vida, não é um país, mas um conjunto de marcos humanos. Como posso saber que pessoas moram nessas casas se nenhum romance me contou isso...?"

Para contar-nos isso, Güiraldes, Arlt, Eduardo Mallea e Juan Goyanarte criaram

suas obras; a autora de *A habitada* prova agora seus títulos para somar-se a eles.

***A guerra gaúcha*, de Leopoldo Lugones. Com trinta desenhos de Amílcar Mendoza. Ediciones Centurión, Buenos Aires.**

Estava fazendo falta uma edição a baixo preço da obra de Lugones para levar a múltiplas mãos um livro que reflete tão plenamente uma época da nossa literatura, com o melhor de sua ambição e talvez de seu limite. Os relatos que se atropelam, precipitados e ardentes, para constituir a história e a mitologia da *montonera* de Güemes em luta contra os realistas nascem, em sua maioria, do clima espiritual que determinara as obras menos duradouras de Lugones: saturação, excesso, confusão, caos formal às vezes insuperável. Mas o talento do poeta incluía estas tendências como parte motora de sua criação, e é assombroso notar a beleza com que em muitos relatos tira partido delas, exacerbando-as e extremando-as até conseguir do idioma um sinfonismo que transcende o seu tema; claro que prejudicando-o por contragolpe, ao criar um sensível desequilíbrio entre a seca e quase ascética guerra gaúcha e a heterogeneidade desmesurada da linguagem que a conta.

Muita coisa deste livro envelheceu, porque ele carece da economia e da verdade interior que sustentam, por exemplo, a leve beleza de *O livro das paisagens*. Espécie de antologia do pior e do melhor de Leopoldo Lugones, digamos que relatos como "No rastro", "Jarana", "Baile" e "Bivaque" significaram, no momento em que foram escritos, uma postulação do que poderia ser uma literatura sul-americana, seco toque de atenção após os alertas de *Facundo* e *Martín Fierro*. O percurso que vem desde 1905 prova que este toque foi ouvido; e também, em boa medida, que Lugones não se assimila nem foi assimilado à corrente espiritual que já se parece definir na Argentina. Ainda o vemos como uma enorme árvore, isolada no meio da planície, da qual saem alternadamente os pássaros e os furacões. *A guerra gaúcha* contém, como tudo o que vem dele, o confuso ecoar de coisa cósmica, de águas ainda não separadas; e ao mesmo tempo é — com outro paradoxo lugoniano — um esforço de artesão para inflar o idioma, reduzir-lhe a tendência à perda de expressões e de giros, acrescentar novos tubos ao órgão dos hinos.

Uma louvável tarefa editorial chega a nós com este nunca esquecido livro, num volume de limpa e cuidadosa apresentação.

***Coroação da espera*, de Alberto Girri. Ediciones "Botella al Mar", Buenos Aires.**

A esta altura de sua obra — estou aludindo a *Praia só* e *Crônica da herói* —, Alberto Girri deve medir sem equívocos a dureza de seu caminho, a escassa aptidão para o eco que caracteriza a sua voz. Penso — creio que como ele — que tanta e tão áspera solidão é o preço de um rigor quase sem comparação em nossa poesia, o compreensível hiato entre uma corrente de literatura que geralmente tem os atributos do vegetal (verdor, aroma, sussurro) e esta obra crescendo na beira da horta com traços minerais — fixos, constrictos, impiedosos.

Tal diferença, que como imagem tem o valor e a limitação do analógico, se firma e se aperfeiçoa nestes poemas que prosseguem a escavação do túnel iniciada em *Praia só* e ingressam, sem rodeios teóricos, na central em que se opera a conquista poética da realidade. Muitos são os túneis para um único contato essencial, e Girri está perfurando o seu pelo lado mais rebelde da montanha; cabe perguntar — diante da beleza estarrecidora de muitos poemas d e *Coroação da espera* — se o empreendimento total da poesia não é condicionado pela forma de descida; se nessa realidade de certezas em suspenso o caminho de pedras é o que leva para baixo ou para cima, como nas montanhas místicas das iluminuras medievais.

Uma leitura insistente vencerá o pudor que torna Alberto Girri avaro de efusões e sempre pronto para o perfil ou o punho fechado. Gostaria de ter espaço para aludir, a partir da sua, a uma poesia gnômica, uma poesia que sempre se propõe como ansiedade de fixação ótica — termos que pretendo livres de literatura —, e que surge já *tão* perto da meta proposta que Girri só pode formulá-la com um verbo essencial, quase etimológico, que somente o nosso vício metafórico há de considerar obscuro.

Provaria ali que a afirmação contínua dos poemas de *Praia só* e *Coroação da espera*, a presença inusitada do juízo num momento em que se dá preferência à enumeração sem outro compromisso senão o estético, encobre e manifesta o acesso a um conhecimento apenas vislumbrado e cujas etapas de auto-revelação constituem o trabalho presente do poeta; encobrindo-o, porquanto o juízo como tal não tem qualquer validade poética, coisa que surpreenderá aqueles que ainda buscam "verdades" nos versos; e manifestando-o como presença analógica de um rico, incessante fluir de intuições que o atento abandono aos poemas irá proporcionando lentamente, como se observássemos Girri pouco a pouco abrindo seu punho, girando por fim a cabeça para se deixar ver.

Em "Razões de preguiça", poema revelador em muitos sentidos, Girri assegurou que

Talvez por isso, *Coroação da espera* renuncia a todo ordenamento, dá saltos temática e verbalmente com bruscas investidas e retiradas, presumindo um cárcere na mera sombra da árvore no chão. Mas por trás da resistência à ordem que persiste no poeta, a poesia de Alberto Girri parece estar urdindo, vagarosa, o ordenamento de um mundo cheio de sobressaltadas formosuras, levando sua presença a um sistema da realidade em que se continua sendo livre e crescendo em ser.

*Não te rendas às sombras,*

*Que sejam outros os que morram e pereçam, é quase orficamente o resumo de uma mensagem que haverá de ser ouvida porque o tempo requer este poeta por vezes cruel e sempre duro, este poeta necessário.*

**Kierkegaard e a filosofia existencial, de Leon Chestov. Tradução de José Ferrater Mora. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.**

Para quem abrir este livro apegando-se obstinadamente ao esquema que a média da cultura ocidental propõe e cimenta como explicação da realidade e da posição que nela o homem ocupa, a leitura do estudo de Chestov terá a consistência indizível dos pesadelos em que toda relação, toda hierarquia, todo cânone aceito na vigília se desfazem ou se alteram monstruosamente (e, no entanto, nada é monstruoso num pesadelo; a qualificação é posta ao despertar). De modo que será inútil defender uma atitude de vigília — prolongo a comparação — se quisermos assumir, ainda que apenas de longe e precariamente, o salto teológico de Sören Kierkegaard. Empenhado em mostrar-nos os avanços, as irrupções e os aterrados retrocessos dessa intuição rebelde a toda categoria, a toda razão especulativa, Leon Chestov proporciona à nossa urgência de apreensão existencial um itinerário paciente e reiterado pelo caminho solitário do dinamarquês que "clamava e clamará no deserto". Só a vaidade ou a covardia podem negar que a voz de Kierkegaard está sozinha porque quase ninguém é capaz de crer nela e com ela. Estamos atados pela adesão milenar ao mediterrâneo, aos prestígios de uma filosofia, um conhecimento ordenado por aquelas virtudes que encontram seu filósofo em Aristóteles e seu poeta em Valéry. Ninguém ouve sem horror Kierkegaard proclamando o pecado do conhecimento, a mentira da razão: ninguém aceitará sem vacilação que o nada nos sufoque, precisamente porque escolhemos a árvore da ciência e porque a liberdade morreu com o amanhecer da razão.

À nossa necessidade de lucidez, Kierkegaard responde com o grito irracional da fé, com a demanda da suspensão de toda ordem. *O creio porque é absurdo* levanta-se entre clamores (com Jó, que exige a repetição e a restituição do perdido; com Abraão, que ergue a faca sobre Isaac porque a ética — outra máscara do nada — está abolida nele e por ele). E às estruturas que a razão defende e a filosofia privilegia, responde-se com as deduções da paixão, "as únicas certas, as únicas convincentes".

Que esta imperfeita e vã caracterização do pensamento (?) de Kierkegaard não leve ninguém a considerá-lo vinculado à mística; Chestov, sempre alerta para recortar seu "cavaleiro da fé" de todo mal-entendido, ilustra sua ojeriza ao místico, que se refugia sempre num conhecimento, por infável que seja, e que por isso está tão equivocado quanto o filósofo, porque todo conhecer é cair...

É redundante aqui o elogio à tenaz, insistente tarefa de Leon Chestov diante dessa nuvem em mutação, dessa sombra que se agita em todas as direções, desse raciocinar incessante contra a razão. O problema para o leitor de Kierkegaard é, e sempre será, abrir passagem em sua ramagem dialética para intuir a intuição que ela oculta. Bem se mede ali a agonia desse homem tentando precisar iluminações que seu próprio espanto rejeitava. Chestov trava a batalha ao seu lado, e da realidade kierkegaardiana nos entrega uma visão em que o anedótico foi adiado e o essencial posto em primeiro plano; quem tiver coragem como a dele, que ali penetre.

### **Contos ucranianos, de Nikolai Gogol.**

#### **Tradução de León Mirras.**

#### **Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires.**

Em sua biografia de Aleksandr Pushkin, Henri Troyat descreve a fascinada atenção e o silencioso fervor com que o jovem Nikolai Gogol — feio, magro, tímido — se aproximava do poeta de *Boris Godunov* para beber seus ensinamentos numa silenciosa atitude discipular. Mas a bala de Georges d'Anthès já aguardava Pushkin, e seria Gogol a erguer da neve e do sangue do duelo trágico sua imperiosa palavra de ordem de seguir em frente. Pushkin lhe deixava como legado uma herança magnífica e árdua: sua criação da língua literária nacional. Inclinado à narração, Gogol iria aperfeiçoar uma técnica que, exprimindo-a com infinita sutileza, chegou a convertê-lo no pai do romance russo moderno.

Estes contos ucranianos, dos quais o mais célebre é "A feira de Sorochin", representam a aliança nem sempre realizada do realismo clássico com o romantismo hiperbólico que o gênio eslavo produziu em Pushkin. Gogol parece ir às lendas que motivam os contos com um marcado deleite romântico à maneira alemã, mas o tratamento que lhes dá nada cede aos prestígios de magia e devaneio dos temas, procura reduzi-los a um relato em que o equilíbrio entre a luz e as brumas deixa no leitor a impressão profunda do claro-escuro. Assim, *A noite de maio* ou *A afogada* mostram a alternância do pitoresquismo buliçoso e socarrão da festa popular russa com o mistério do sobrenatural que percorre as baladas de Lenau, Uhland e os relatos de Charles Nodier.

"Terrível vingança" é talvez o conto mais desigual e inalcançável desta série, mas a grandeza do talento de Gogol, sua adesão aos balbucios da alma popular, seu senso da cor narrativa que torna *Taras Bulba* imortal, convertem o relato num espelho que resume o eco de todos os outros, a multidão dos heróis anônimos

com suas batalhas e suas travessuras, a luz desse povo em que cada qual traz um mundo em si mesmo, para dizê-lo como Rainer Maria Rilke.

**Sombra do paraíso, de Vicente Aleixandre. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires.**

Aleixandre está de volta, com poemas que inclinam aquela primeira balança — *A destruição ou o amor* — na direção do puro adorar fluente e fresco. Aleixandre, e os poemas de antes: "Noite sinfônica", "Amanhã não viverei", "Tristeza ou pássaro", "Sou o destino"? Aleixandre, e a violência surrealista? Nada, a balança se inclinou, e a enumeração das ruínas sucede o salto zenital. De seu anterior, inesquecível livro perduram os poemas de angústia e combate: este de agora ficará na lembrança pela imagem da mulher amada ardendo languidamente na arena do sol.

Há alguns anos, Pedro Salinas mostrou em um fino estudo o romantismo perceptível em Aleixandre, sua aptidão lírica para a geografia poética, a paisagem, a enumeração sempre inédita. Se esta clara inclinação à delícia cortava-se furiosamente a cada verso, se após a maravilha do amor vinha

*u'a mão do tamanho do ódio,  
um continente em que circulam veias,  
em que ainda há marcas de dentes,*

a necessidade imperiosa de elogiar já excedia em Aleixandre os números da ira ou da angústia. Agora as portas do paraíso estão abertas e sua poesia parece inclinar-se em atitude agradecida depois de tão doce recompensa:

*Oh rio que como luz estou vendo hoje,  
que como braço estou vendo hoje de amor que me chama!*

Sua obra busca assim "encerrar em suas páginas um fulgor de sol" e, talvez por isso, comece aconselhando ao leitor o que o poeta de *Les nourritures terrestres* aconselhava a Natanael: largar o livro, ir olhar a luz cara a cara. Conselho falaz, que proporciona o deleite de não segui-lo, de olhar para a melhor luz em muitas de suas páginas.

Mas — e este é um preço a pagar na poesia — a graça ampliada e exaltada de *Sombra do paraíso* é obtida com a perceptível perda da profundidade noturna que havia em Vicente Aleixandre só diante de um amor atormentado, de uma posse precária. Não sei se neste volume há um poema comparável ao mundo infinito de "O escaravelho". Há, contudo, um perceptível, um tanto insólito, sopro cernudiano, uma permanente maestria elocutiva e o resumo gozoso de um éden de poeta que ele e nós contemplamos como se contempla a tarde que

culminadamente termina.

***Os papéis de Aspern*, de Henry James. Tradução de Maria Antonia Oyuela.  
Emecé Editores, S. A., Buenos Aires.**

Num breve ensaio sobre Henry James, Somerset Maugham relata um encontro em Boston com o romancista e a agitação quase frenética deste diante das possibilidades da morte, mutilação ou esmagamento que seu visitante enfrentaria no ato de subir ao ônibus de volta. "Assegurei a ele que estava perfeitamente habituado a subir no ônibus — conta Somerset Maugham —, e me replicou que não era o caso tratando-se de um ônibus americano; estes se distinguem por uma selvageria, uma desumanidade, uma violência que ultrapassava o concebível. Senti-me tão contagiado por sua ansiedade que, quando o veículo se deteve e subi nele, quase tive a sensação de ter escapado de uma morte horrível..."

Se o episódio mostra um James tenso e ansioso diante de uma situação cotidiana como a narrada, vale simbolicamente para lembrar a que ponto se propaga a tensão interna de sua tarefa criativa e contagia do mesmo modo o leitor menos disposto, transferindo-lhe com implacável insistência as valorações especialísimas do narrador, a presença em primeiro plano de elementos aparentemente menores, o embaçamento das linhas capitais, a criação ou descoberta de certa realidade em que as coisas e as instâncias começam a valer de novo, de outra maneira, sempre com uma qualidade própria e oculta que a maiêutica de James busca e expõe.

Se *Os papéis de Aspern* carecem da corrosiva desintegração do real — palavra mais que nunca provisória — que faz de *The Turn of the Screw* uma experiência pouco igualada na literatura, sua ação corre, em contrapartida, paralela ao perfil de certos fatos, certas coisas e atitudes que já estão corroídas e desintegradas, sem necessidade de que o romancista vá além da contemplação e da crônica. Numa Veneza com cor de pergaminho e odores murchos, a triste e trágica perseguição das cartas de amor do poeta Aspern será, alegoricamente, a triste e trágica obstinação num ideal que sucumbiu com um momento de cultura, com um estilo de vida esgotado cuja última chama foi o talento e a obra de Henry James.

Por isso Tina, a indefesa, comovedora heroína, quase burlesca de tanta ternura mal situada e ansiedade anacrônica, aparece no relato com os atributos mais sutis do seu criador: ela é Henry James, assim como Madame Bovary foi Flaubert. No ensaio antes citado, Somerset Maugham sentencia que James "não chegou a ser um grande escritor porque sua experiência era inadequada e suas simpatias, imperfeitas". Assim, exatamente assim, é Tina em sua profunda casa de Veneza; destas simpatias e experiências incompletas sempre nasce o melhor da literatura — que é ansiedade infinita de completá-las e torná-las perfeitas.

***Miguel de Mañara. Mistério em seis quadros*, de O. W. de Lubicz Milosz.**

**Tradução de Lisandro Z. D. Galtier.**

**Prólogo de Ramón Gómez de la Serna.**

**Ilustrações de Raul Veroni.**

**Emecé Editores, S. A., Buenos Aires.**

É justo iniciar esta resenha de uma obra de Milosz com o elogio a Lisandro Z. D. Galtier, que há anos cumpre entre nós a generosa tarefa de aproximar-nos de um grande poeta, talvez o último dos poetas românticos. Milosz, sensitivo e misterioso, não permanecerá entre os homens por seus estudos de lingüística nem por suas revelações teosóficas; um punhado de poemas o sustenta fora do tempo, um pouco como quando ele vivia, em incessante exílio físico e espiritual, poeta de passagem num existir precário, com uma intensidade interior que sua obra inteira testemunha.

Armand Godoy mostrou as circunstâncias que levaram Milosz a recolher a história de dom Miguel de Mañara, esse "dom-juan possível", como o chama Ramón Gómez de la Serna. Baseando no processo moral de Mañara a sua própria concepção do Amor, Milosz vislumbrou que "o dom-juanismo ideal é um modo errôneo e frenético de satisfazer uma necessidade primordial de Ser". O sedutor busca, de mulher em mulher, o fantasma fugidio, "o amor imenso, tenebroso e doce". Em seu sombrio porém lúcido desenvolvimento, o "mistério" vai seguindo os momentos críticos da vida de Miguel de Mañara, da mesma maneira que os pintores primitivos desenvolvem as vidas dos santos. As imagens se fixam em cada quadro com uma beleza tão clara que o leitor terá de fazer um esforço para se desligar de uma situação e ingressar na seguinte. Após o magnífico prólogo blasfematório — com o monólogo de dom Miguel, em que já pulsa todo o desenvolvimento de seu destino —, seguem-se as imagens da paixão de Mañara, sua renúncia e seu ingresso na vida monástica, na qual o prior irá lhe dizer: "Aqui a vida é mais que um sorriso entre adereços ou uma lágrima de mulher caída sobre o vidro: aqui as pedras estão cheias de uma paciência que espera e de uma espera que escuta." Tumultuoso e ardente, o quinto quadro tem, mais que os outros, o tom medieval que Milosz deve ter buscado à margem do tempo histórico, para concluir na paz da horta monacal, onde a morte atinge dom Miguel com a voz do coração da Terra, com a paz para seu cansado caminhar.

Este poema, que precede em Milosz o salto metafísico do qual nasceriam o *Cantique de la connaissance* e *La confession de Lemuel*, nos chega em uma edição digna de seu texto e numa versão de Galtier que revela, como em todas as já conhecidas, sua adesão filial a uma poesia que somente pela convivência irá se revelar e florescer.

***Os de Seldwyla*, de Gottfried Keller. Tradução de Pedro von Haselberg. Ocesa, Buenos Aires.**

A versão destas histórias de gentes — seu título original é "A gente de Seldwyla" — vem preencher entre nós um hiato perceptível na apreciação da literatura alemã do século passado. De Gottfried Keller ainda não conhecemos *Der Grüne Heinrich* (Henrique, o Verde) nem as *Sieben Legenden* (Sete lendas), obras que revelam aspectos significativos do romantismo de 1850, tal como o livro que nos ocupa se coloca entre os mais altos expoentes da literatura regional européia. Um vilarejo, cuja fisionomia o prólogo delinea incomparavelmente, onde "todos vivem alegremente e de bom humor, considerando a folgança como sua arte particular", é a pátria destes dramas miúdos, concebidos e trabalhados com a mesma delicadeza dos relógios que levam pelo mundo o nome da terra de Keller. Entre suas gentes — o artesão, a burguesa, os sonhadores, os grotescos — acontecem os incidentes mínimos, as imensas desgraças ignoradas, as imagens exemplares de livro antigo.

Já não nos interessa o relato inicial, falsamente romântico e feliz apenas na descrição da infância do herói. Entre os seguintes, "Dona Régula de Amrain e seu filho menor" tem a eficácia direta e áspera de uma talha em que os caracteres se mostram com nodoso vigor. É, à sua maneira, a história de uma educação sentimental e moral; é também o espelho de um matriarcado que já soa como inconcebivelmente distante. Muito mais imediata nos chega a tragicomédia de "Os três penteeiros justos", relato surpreendente pela ironia e pelo humor negro, com aquela ácida presença do grotesco no comovente que é privilégio dos romancistas germânicos, a luta dos três penteeiros pelo coração da estupenda Susi Bunzlin, a corrida que irá decidir o prêmio e os interiores de Seldwyla (com a maravilhosa descrição do conteúdo do cofrinho de laça de Susi) mostram em Keller um artesanato plástico que supera o tempo e esta tradução — demasiadamente dura às vezes, sobretudo nos diálogos —, na qual o "você" e o "senhor" misturam-se culposamente.

Deixo de lado "O gatinho Espelho" — um fino capricho, desvão irônico do demoníaco — para voltar ao relato que supera o volume todo, ergue-se solitário e ímpar como um dos momentos mais altos da narrativa moderna: "Romeu e Julieta na aldeia". Conheço poucos contos em que a beleza do trágico é atingida com perfeição tão soberana; seria preciso pensar em *A morte em Veneza* ou *A sorte de Roaring Cam*; seria preciso apelar para *Long Island* de Lino Novás Calvo. Elevando-a para a música, Frederick Delius fez da dilacerante história de Sali e Verônica uma ópera cujos intermédios talvez possam sugerir a atmosfera de pura poesia do relato. Mas é melhor deixar-nos levar por Keller, seguir pela primeira metade agreste e impiedosa, com os ódios de família subindo em sua surda seiva oculta, e depois entrar numa espécie de transe — porque ele exige e logra isto: arrancar o leitor de si mesmo, colocá-lo em Seldwyla, torná-lo

Seldwyla —, entrar numa espécie de transe nas últimas páginas, a marcha dos amantes até a possessão final que inclui a morte como resgate. E que atroz beleza de poesia a coincidência do destino de Sali e Verônica com a graça aldeã da romaria, o violino diabólico do Jardim do Paraíso e as rodas de camponeses à noite...

Geneviève Bianquis se adiantou para dizer: Gottfried Keller está muito acima do *Heimatkunst* banal e, com um profundo instinto lírico, se eleva e se avizinha dos maiores escritores de seu tempo.

### **Dicionário da mitologia, de M. Rubio Egusquiza. Librería del Colegio, Buenos Aires.**

A mitologia greco-latina habita tão fundamente na memória coletiva do Ocidente que o relato de suas vicissitudes seria tema para uma monografia à maneira erudita. Além das razões profundas de sua persistência ("*au commencement était la fable*", afirmou lucidamente Valéry), e as de simplificação e tipificação que o próprio Valéry estudou com Marguerite Yourcenar, o mero fato literário de sua sobrevivência e constante utilização é suficiente para incitar à reflexão. Neste plano exclusivamente estético, mereceria ser analisada sua fisionomia nos períodos renascentista e neoclássico, o recuo da mitologia mediterrânea diante da escandinava, que se precipita com ímpeto de vikingue das sagas de Ossian-Macpherson ao turbilhão romântico, e sua reaparição (serena, marmórea e tediosa) no Parnaso de Leconte de Lisle e Heredia, para limitar-se depois a umas poucas imagens essenciais e enrarecidas com a poética de Mallarmé e os simbolistas. Seu salto para a América e as etapas paralelas — o culteranismo, a retórica do século XVIII, Rubén o mitóforo, Jaimes Freyre, Lugones — seriam um itinerário a sistematizar algum dia. Para concluir com a presença do mitológico no vocabulário estético de Paul Valéry, no teatral de Jean Giraudoux, no científico de Sigmund Freud; culminando, se quisermos, com a mitologia no existencialismo: *Les mouches* de Jean-Paul Sartre.

Por isso, ainda que em nossos dias um leitor não precise saber infalivelmente, como o colegial do século XVIII, o que ocorreu com Leda e o cisne, qual era o jogo de Nausicaa na praia e por que Turno se mandou com Palante, toda excursão literária de alguma latitude traz dúvidas mitológicas que um livro como o de M. Rubio Egusquiza contribuirá para esclarecer sem esforço. O autor se apressa a advertir que seu trabalho não é uma mitologia, mas um simples dicionário, um esboço de ordem no negro caos teogônico. De uma obra tão austera em seu propósito não se pode esperar a delícia que livros como a vetusta mitologia de Bulfinch ainda proporcionam; é apenas um instrumento de consulta imediata, circunscrito ao propósito de ensinar-nos rápida e objetivamente que Eufeme era a ama-de-leite das musas, que Argentino também pode ser um filho de Herculano, que a deusa dos feiticeiros chamava-se Crateis e que Zeus encomendou a educação de Dioniso — com os resultados deploráveis registrados na referência correspondente — à ninfa Coronis.

Por tudo isso, e pelo bom critério de seu trabalho, M. Rubio Egusquiza merecerá o louvor do leitor que não admite enigmas nos autores que lê e que se planta como o filho de Laio (ver o artigo "Édipo") diante da esfinge provocadora.

**Miscelânea antiga, de José Alfredo Hernández. Ediciones "Revista 3", Lima.**

Para os americanos austrais, o Peru pré-colombiano e a façanha conquistadora sempre serão o centro e o guia da história épica que uma cultura traz consigo como unidade de medida, como ápice para a imaginação da gesta. Da mesma maneira que a Antigüidade mediterrânea justapunha seus heróis à tabula homérica — valente como o Pélide, mais sutil que Ulisses, menos feroz que Diomedes —, para depois converter-se no deslumbramento de Alexandre ou Júlio César, também nos é dado estabelecer planos de gesta partindo da linha que o punhal de Francisco Pizarro traçou nas areias da ilha do Galo no instante memorável de arriscar o seu destino. Como não recordar para sempre — sobretudo se a lemos ao sair da infância, com maravilhada avidez — a narrativa de Prescott e sua exclamação: "O que se poderá encontrar nas lendas de cavalaria que supere isto?" Mais que o *Amadis* para seu tempo, o espetáculo da civilização incaica e de sua queda oferecem ao sulista o assombro permanente que determina a passagem da história à mitologia, do fato à obra estética indelével.

José Alfredo Hernández é leitor atento de cronistas e andarilho de ruínas e altiplanos. Sua breve miscelânea nos leva ao convívio e à contemplação dos incas, "com sua coroa na cabeça e um colar de esmeraldas grandes ao pescoço", como os viu Estete; a organização e o ritmo — ao mesmo tempo grave e leve — da vida peruana. Depois se interessa pela demonologia e, no capítulo mais interessante da obra, cataloga a multidão de limenhas especialistas em feitiços, filtros e falsos êxtases; seu retrato de Ángela Carranza e da onda de loucura infernal desencadeada por aquela freira agostiniana entregue ao diabo ilumina aspectos reveladores (por isto tão bem ocultos) do tempo colonial. Pelos vales, pelo alto espelho do Titicaca e das feiras indígenas, Hernández vai demarcando o detalhe sutil, o ritmo dos poemas populares, a presença do passado nos redutos finais da terra e do homem. Suas delicadas páginas acolhem mais uma vez a presença melancólica do índio, "talvez a pedra transformada em carne". Assim os vê o autor deste pequeno guia para viajantes fora do tempo; seu itinerário prova a eficácia de um olhar sagaz aplicado ao americano, o valor de uma linguagem sem retórica que prefere descrever a compor.

**Morreu como uma dama, de Carter Dickson. Tradução de Eva Iribarne.  
Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.**

Em *The Peacock Feather Murders*, dez xícaras de chá aguardavam a polícia como testemunhas mudas de um assassinato impossível; em *The Judas Window*, o cadáver de Avery Hume se ofereceu à trovejante especulação de sir Henry Merrivale na simplicidade de um quarto onde ninguém podia ter cometido o

crime, a não ser um homem que era inocente; a endiabrada perversidade das coisas (segundo a dita expressão de H. M.) colocou em *Nine and Death Makes Ten* a imagem sombria de um assassino impalpável, com um nome incorpóreo. Agora surge este relato do romancista inglês — inglês por direito de estilo — para mostrar-nos um duplo suicídio que subitamente traz a suspeita de um duplo assassinato; mas eis que o assassinato parece absurdo e por isso, oh Tertuliano, duplamente possível. *Sir Henry Merrivale* distribuirá imparcialmente as maldições, os grunhidos, as imprecensões e as queixas, enquanto sua violenta inteligência desmonta a máquina do engano para repor cada peça em seu devido lugar — aquele lugar que estava diante dos olhos do leitor, para sua confusão e ressentimento.

Já que emprego a palavra, e aludo ao inegável e delicioso ressentimento que todo bom romance policial nos traz, espelho para tolos em que nos fitamos reincidentes uma vez por semana, murmurarei aqui que Carter Dickson dirige sem qualquer falha seu bem planejado mistério, mas em vez da técnica deslumbrante de um Van Dine, inclinado a expor o culpado diante do nosso nariz e passá-lo e repassá-lo à nossa frente em cada capítulo, o autor de *Morreu como uma dama* prefere uma esfumação talvez repreensível, não por razões de lógica, já que quanto a isto ninguém pode atacá-lo, mas talvez por razões de... ética.

H. M., majestoso como em seus melhores dias, passeia neste bom livro sua imagem neroniana e suas frases dignas da melhor tradição da novelística inglesa: elejo esta, em sua homenagem: "Amo os animais como São Francisco, malditos sejam."

***Ciclo da primavera, de Rabindranath Tagore. Tradução de Zenobia Camprubí de Jiménez. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires.***

*"— Não, rei; nós, poetas, não escrevemos para que nos entendam.  
Então, para quê?  
Só pela melodia."*

E Tagore põe na boca de seu poeta o próprio grito da existência, o salto da coisa viva que se reconhece e se celebra; pois esta *féerie* de graça encantadora não tem outra marca, não busca outra coisa, não atinge outro fim.

De modo que um bando de garotos sai para dar caça ao Velho, e esse Velho é a imagem inapreensível de tudo aquilo que sua juventude rejeita instintivamente, com o gesto da árvore rejeitando o vazio para abrigar seu verde interior de cânticos. E a alegre caçada, encabeçada por um Dioniso de tez escura que se chama Chandra e pula com o impulso de sua liberdade a exercitar-se, leva os garotos de riso em riso, de diá-logo em diálogo, até o final, quando os caçadores capturam a si mesmos na grande revelação de seu existir, de sua presença no real.

Bela figura a desse Chefe dos jovens, encarnação do humano em seu momento mais alto, de quem um deles dirá: "Ele nos impulsiona e vai embora sem ninguém perceber." E quando o vigia se sobressalta diante de tão estranha concepção de chefia, explicam: "Não é tarefa fácil dirigir homens. Empurrá-los é outra coisa."

Como em *O carteiro do rei* — que também associa em nossa lembrança sua poesia à de seus grandes tradutores —, Tagore atinge neste *Ciclo da primavera* um lirismo veemente com a máxima economia de recursos. Sua ênfase é natural porque é a ênfase das crianças e não a dos declamadores; sua graça nasce de um contato sutil com os aspectos menos perceptíveis (e percebidos) das coisas e das imagens. Como dizem os rapazes diante do jogral cego, "parece que batem em sua testa não sei que mensagens. Parece que seu corpo divisa alguém que vem de muito longe. Parece que tem olhos nas pontas dos dedos".

### ***Meu povoado na hora alemã, de Jean-Louis Bory.***

**Tradução de Joan Oliver.**

**Editorial Sudamericana, Buenos Aires.**

A tradução para o nosso idioma do romance de Bory, na época um símbolo preciso do clima da resistência rural francesa, me induz a repetir quase textualmente o que escrevi em outras colunas ao apresentar, em 1946, a edição original. Com uma simples nota preliminar: creio que a crítica francesa incorreu em grave injustiça (por razões bizantinas, sempre as piores) quando subestimou, como freqüentemente tem feito, o mérito de *Mon village a l'heure allemande*; creio que um livro tão comoventemente leal ao espírito de seu tema é, em boa medida, aquele que melhor representa a surda palpitação da França submetida porém insubmissa, esgotada porém inesgotável.

As primeiras páginas deste romance de sofrimento e rebelião — como disse na época — comportam uma surpresa que o talento narrativo de Bory logo transforma em prazer intelectual. Renunciando ao enfoque contínuo de personagens e acontecimentos, à unilateralidade de quem observa o quadro de frente, e reiterando a técnica que Virginia Woolf tornara famosa em *The Waves*, o romancista cede a palavra, em rápido monólogo, aos habitantes do povoado de Jumainville; ele quer fazer-nos conhecer diretamente, pelo fluir do pensamento, seus sentires diante da ocupação nazista, da traição, da esperança e do derrotismo. E não são apenas os homens, porque também falam as coisas, os elementos, a própria raiz da terra. De tantas em tantas páginas é a própria Jumainville quem toma a palavra, para descrever suas sensações de uma noite, a estranha comichão que começou a sentir pelos lados de sua padaria, ou como sente falta, na pele de suas ruas, do antigo atrito dos pneus, tão escassos no povoado e que só rodam nos carros da Gestapo...

Duro, áspero, sem concessões quando se trata de amaldiçoar ou de acusar, Bory criou neste belo romance caracteres como o de Germaine a estaladeira —

inventora de insultos fabulosos que devem ter sido a tortura do tradutor — e Mlle. Vrin, a velha senhorita que espiona durante as noites. São inesquecíveis episódios como o do castigo de um colaboracionista, o concerto do tenente Siegfried Bachmann, o sermão do mau abade Varêmes. Jumainville, pedacinho da França, soube dar o bem era troca do mal; sua "hora alemã" entrou como uma chama num de seus filhos martirizados, para fazer do homem Jean-Louis Bory um grande, um comovedor romancista do povo.

***A porta estreita*, de André Gide. Tradução de Francisco Madrid. Editorial Poseidón, Buenos Aires.**

Creio que Albert Thibaudet foi o primeiro a mostrar *A porta estreita* como contrapartida de *O imoralista*; é simbólico o fato de que a recente edição em espanhol da história de Michel seja sucedida, a curto prazo, pelo relato da renúncia de Alissa. Deste modo os leitores de Gide — a quem o Prêmio Nobel deve ter dado uma legião de repentinos interessados em sua obra, leitores que Sartre, num ensaio recente, atinge com suas suspeitas mas entre os quais deve haver uma boa parcela de homens de boa-fé — terão uma visão mais dialética do espírito gidiano, equilibrando-se entre os extremos ("os extremos me tocam") de duas experiências vitais: a aceitação e a rejeição. É desejável que tal visão dialética seja sucedida pelo conhecimento da síntese, que creio estar em *Os moedeiros falsos*; por certo se faz necessária uma nova versão castelhana, livre de giros vigentes na Espanha mas que aqui malograriam parcialmente a apreensão do original — sem que isto seja uma reprovação ao fino trabalho então realizado por Julio Gómez de la Serna.

Não me considero autorizado a ir além de uma simples alusão a *A porta estreita*, em que jamais quis (ou pude) ver uma obra afirmativa, sustentada pela crença pessoal do autor; continua me parecendo — em sua forma mais sutil e corrosiva — uma crítica à renúncia, sua denúncia e rejeição. Prefiro então limitar-me ao seu valor como construção estética, lembrando a severa vitória de Gide sobre si mesmo (repetida em *A sinfonia pastoral*), a obtenção de uma unidade formal, uma arquitetura narrativa que falta em sua obra anterior e em muito da posterior, na qual se vê substituída voluntariamente por um jogo sucessivo e até mesmo anárquico dos elementos do relato. Em *O imoralista*, um tom oral deliberado, com tudo o que supõe de imprecisão e alinhado desalinho; em *Os subterrâneos do Vaticano*, uma falsa ordem desmentida pela lição de seu personagem corrosivo; *Os moedeiros falsos*... mas aqui é melhor remeter-nos a Jean Hytier, que dissecou como ninguém este livro em seu estudo sobre Gide e o define como "uma obra que avança em direção ao romance". Nada de tudo isso é *A porta estreita*: simplicíssima na estrutura romanesca, sua construção lhe impõe outras dificuldades mais sutis — não direi mais profundas: entender verdadeiramente Alissa, Jérôme, Juliette, ultrapassar seus atos (tão poucos), suas palavras (tão clássicas, isto é, com tanta tendência ao universal), seus destinos (talvez tão contrapostos ao desejo mais pessoal de Gide).

No diário de *Os moedeiros falsos*, Gide afirmou que "o mau romancista constrói seus personagens, dirige-os e os faz falar; o romancista verdadeiro os ouve, observa-os agir". Não sei se a história de Alissa prova a profunda fidelidade do romancista Gide; na sombra — a primeira pessoa do relato é uma máscara — ele escuta e vê agir os seres de seu livro; caberá ao bom leitor (que também sabe

escutar e ver) indagar se o romancista foi fiel à sua visão ou se a sombra irônica e impiedosa de Lafcadio — talvez de Menalca — não estava com ele, guiando-lhe a pena.

***No entanto, Juan vivia*, de Alberto Venasco. Edição do H.I.G.O. Club, Buenos Aires.**

Há reparos a fazer a este livro, mas me apresso a presumir que suas deficiências são em boa medida aquelas que Alberto Venasco irá superar em sua obra sucessiva; não pela desgastada seqüência do "progresso" literário e sim porque sua inteligência incomum rejeitará os elementos impuros, intrusos, inúteis que impedem o presente livro de já ser totalmente bem-sucedido. O melhor elogio que cabe fazer ao romancista é imaginá-lo plenamente consciente de tais empecilhos assim que o livro se separa dele e assume sua temporalidade privada. Venasco há de perceber os freqüentes desalinhos verbais que embaçam a construção não-verbal do seu romance; as recaídas no falso humor, que se opõem ao humor profundo que circula sob o relato e sustenta o seu arcabouço dramático; o desinteresse às vezes reprovável com que realiza sua tarefa criativa, numa situação que talvez exigisse maior compromisso pessoal por parte dele e menos complacência hedonista.

Acima de tudo isto — ao que acrescento o prólogo, muito menos maduro e necessário que o romance — *No entanto, Juan vivia* se oferece como uma prova de que começamos na Argentina a sair do buraco romântico-realista-naturalista-verista etc. (Não há vários buracos, é um só e negro.) À tarefa solitária de Borges, de Macedonio Fernández, de Juan Filloy, começa a somar-se — vinda de seus ângulos pessoais — a criação de romancistas e contistas jovens que, como Venasco, "não acreditam que algo possa dar-se ou ser ou fazer-se", mas partem desta não-crença para testar suas forças. Enquanto alguns vêem no surrealismo o caminho necessário, Venasco se planta num sincretismo em que Ramón, Lewis Carroll, Kafka e a *rue de Grenelle* jamais o impedem de ser ele mesmo na síntese do livro. Só uma coisa falta em sua obra: carga poética; mas não será um progresso romanesco, não estará certo o autor ao preferir o humor e o puro jogo dialético à incitação sentimental e lírica? Recordo mesmo certos momentos — como todo o capítulo IX, que me parece perfeito — em que uma *poesia da inteligência* determina as situações e as conduz com cega clarividência (*sic*).

*No entanto, Juan vivia* impõe a Venasco a exigência de uma obra superior e lhe prova, desde já, que é capaz de oferecê-la a nós. Ao contrário de tanto escritor argentino, que começa com o seu melhor livro para depois continuar copiando-com letra cada vez pior, o conteúdo virtual deste romance exigirá de seu autor atualização e desenvolvimento. E já que Venasco gosta de sentir-se na linha de *Ulisses*, tenho prazer em dizer-lhe que este seu livro também é — por analogia — seu retrato do artista adolescente; o resto vem depois, e está à sua espera.

***Poesia inglesa contemporânea, com os textos originais. Seleção e tradução de William Shand e Alberto Girri. Desenhos de Luis Seoane. Nova, Buenos Aires.***

A noção do contemporâneo tem sido tão parcelada no que vai do século ("atomizada", diria um contemporâneo bem em dia) que repentinamente são descobertas distâncias vertiginosas entre períodos literários separados por apenas uma geração. Nesta antologia de poetas ingleses, os quatro primeiros nomes — Owen, Sassoon, Lawrence e Eliot — parecem pertencer a uma realidade totalmente desvinculada daquela em que convivem as obras dos restantes — Read, Day Lewis, Auden, Spender e MacNeice. Isto foi acentuado pelos compiladores, guiando-se pela cronologia e pela dupla fronteira das duas guerras mundiais; e muito embora a filiação poética (temática inclusive) avizinha todos os que foram incluídos neste livro, não é difícil estabelecer uma diferença entre ambos os grupos, diferença extratemporal e por isso mesmo duplamente significativa. É como se os jovens da Segunda Guerra fossem de algum modo os mesmos "velhos" de 1914, confrontados com uma reiteração da catástrofe e reagindo diante dela de maneira diferente; ultrapassando a mera repulsa, o nojo e o cansaço. Se Owen, Sassoon ou Eliot vêem o horror, a futilidade e a liquidação do mundo 1914-18 (*The Hollow Men* é seu melhor resumo), aqueles avatares seus que se chamam MacNeice ou Read dão um passo à frente, um passo que me parece definitivo para o destino último do homem; por trás da voragem vislumbram e propõem a realidade de outro caminho, que é ou pode ser de salvação. O mundo, para T. S. Eliot, não termina com um estrondo, mas com um pranto; o mundo, para Stephen Spender, pode estar nascendo e o pranto já é sua verificação de vida. Assim, esta antologia inteligentemente empreendida por Shand e Girri vincula e articula uma continuidade por sobre as conclusões individuais de cada poeta, e mesmo historicamente vale como permanência de valores acima da algazarra. Se ambos os grupos dão-se reciprocamente as costas em uma ponte de vinte anos, sua poesia os excede e os reúne, atinge uma unidade final para além do hiato das gerações.

As versões desta antologia respondem a um exigente desejo de fidelidade. Como paradoxalmente ocorre em tais casos, nem sempre a versão conserva o sentido lato do poema original, e sei que em algum momento estas obras desconcertarão o leitor que não frequenta os poetas ingleses. Contudo, é preferível a severidade um pouco seca, por vezes com erros cometidos de boa-fé, às versões em que a "personalidade" do tradutor cumpre a mesma tarefa nefasta que o "virtuoso" na interpretação da música. Ao fim e ao cabo, o que um livro como este pretende do leitor é que use as versões espanholas como trampolim para mergulhar nos textos originais, que o esperam fiéis na página ao lado.

***O caminho de El Dorado, de Arturo Usler Pietri. Losada, Buenos Aires.***

Se a conquista espanhola da América foi uma gesta em que a ação improvisada pelas circunstâncias determinou as façanhas e as catástrofes, então Arturo Usler Pietri acerta no tom direto e sempre objetivo de sua narrativa. Contudo, um rápido exame dos objetivos e dos indivíduos, dos imponderáveis que subjazem

em todo acontecer histórico, tende a provar a falsidade desta concepção e o risco que significa seu emprego na ordem literária. Não sou o primeiro a afirmar que o magnífico fracasso que *Salambô* representou em seu momento é explicado pelo sacrifício voluntário do oculto ao superficial, da razão ao ato. Nesta crônica das andanças do tirano Lope de Aguirre, Uslar Pietri segue (talvez ficasse escandalizado com tal comparação) o método flaubertiano. Os homens se movimentam, lutam, sucumbem, traem, sem que em nenhum momento se dê ao leitor a possibilidade de aprofundar-se nessas couraças e peitos castelhanos. Uma façanha como a de Aguirre não se sustenta nem se explica apenas com as razões da cobiça e da crueldade. sublevação do tirano contra Felipe II, sua famosa carta de desafio, sua entrada no horror da selva e seu lúgubre final excedem as fronteiras a que Uslar Pietri, obstinadamente, quis limitá-los.

Por isto a escamoteação do subjetivo num episódio tão cheio de sutis gradações psicológicas leva o autor a certas fixações que beiram o lugar-comum e a freqüentes receitas romanescas que a rigor já são irrecuperavelmente anacrônicas. Citarei um caso: quase todos os assassinados (que marcam o caminho de Lope de Aguirre) sucumbem pedindo confissão aos gritos. Embora fosse uma reação natural na época, Uslar Pietri se excede quando atribui com tanta regularidade este desejo final aos moribundos, principalmente àqueles que recebem uma faca nas costas e o Amazonas em cima da cabeça; penso que já sabemos um pouco mais sobre o que em tal caso pode-se esperar de um agonizante.

Tais reparos merecem ser registrados precisamente porque *O caminho do El Dorado* é um excelente romance, na medida em que o talento narrativo de Uslar Pietri logra o difícil equilíbrio entre uma tensão que submete irresistivelmente o leitor e a reiteração de episódios não muito variados. É difícil navegar o curso completo do Maranhão sem uma fluvial monotonia; o romancista triunfa a partir de uma cuidada reconstrução de ambientes, que muitas vezes ocupam o lugar que corresponderia aos próprios homens. Mais feliz com a paisagem que com as almas, Uslar Pietri traz ao primeiro plano os rios, os barcos, as savanas e as ilhas; toda a obra está impregnada da convivência com o telúrico que marca a melhor novelística americana. E a façanha espanhola — mesmo monstruosa, como neste caso — ganha assim uma realidade e uma relevância que o tratado histórico, quando não nasce da pena de um Salvador de Madariaga ou de um Germán Arciniegas, quase sempre escamoteia

**O homem mais dinâmico do mundo, de Damon Runyon. Tradução de Héctor J. Argibay. Ocesa, Buenos Aires.**

Muita razão tem o tradutor destes relatos ao manifestar surpresa por até agora eles não terem sido "descobertos" pelos nossos editores; por minha parte, sustento há anos que os contos de Damon Runyon constituem uma obra-prima do gênero — gênero perfeitamente delimitado por seu tema, desenvolvimento e tratamento, de um rigor pouco freqüente na literatura "popular" — e celebro o fato de que o leitor argentino possa por fim associar-se ao seu mundo fascinante, apesar das

penosas limitações de uma versão quase impossível em razão dos problemas decorrentes da linguagem especialíssima, a atmosfera verbal que nasce do sábio emprego do *slang* nova-iorquino e um *super-slang* privativo das criaturas de Runyon. O próprio tradutor o entende assim, com uma lealdade que fala de seu meritório esforço.

Aqui se agrupam os melhores contos do autor, entre eles "Madame La Gimp" (do qual nasceu aquele filme que se chamou *Dama por um dia*), "Cavalheiros, o rei!" (que malogrou no cinema como *Soldado profissional*), "Lily, a de Saint Pierre" — que eu incluiria em qualquer coleção de grandes contos —, e "Os sabujos da Broadway", "Pressão arterial" e "O cérebro vai para casa", que Runyon jamais superou. O delineamento de personagens — tão típicos e diferenciados, tão eles mesmos dentro da semelhança que os reúne e explica — alia-se a uma linguagem cheia de um frescor expressivo que a fala popular só pode lhe dar quando quem a usa sabe submetê-la a suas flexões mais sutis. Embora os episódios sejam engenhosos como construção, não é por eles que Runyon se revela um grande contista: a forma e a resolução verbal das situações dão a estes episódios sua extraordinária eficácia. Os "caras" e as "garotas" — Princesa O'Hara, Harry the Horse, Little Isadore, Big Jule — se fixam na memória porque foram plantados ali com a mesma agressividade e o mesmo humor com que circulam pela Broadway e vivem suas quase sempre breves vidas.

De E. C. Bentley, em seu prólogo a uma antologia de Damon Runyon publicada em 1940, são estas frases: "Você não pode se impedir de gostar desses caras e dessas garotas. Não quero dizer que seria agradável conhecê-los — principalmente os caras —, e muito menos seguro. Se dependesse de mim, preferiria cair num mar de tubarões, e ainda mais rápido que antes (sinto muito, mas é impossível não cair no idioma de Runyon quando se escreve sobre as criaturas de sua mente). Não quero dizer que você vá derramar lágrimas quando Angie the Ox for congelado por Lance McGowan, ou quando Joey Perhaps receber o que lhe vem da parte de Ollie Ortega — que é uma faca na garganta. Simplesmente afirmo que todos eles têm uma inquieta, valorosa vitalidade que torna agradável receber notícias suas, isto é, se você pertencer ao tipo humano normal, que sempre se deleita ouvindo coisas sobre os desesperados..." Deveríamos citar o prólogo inteiro, verdadeira introdução sistemática ao conhecimento de Damon Runyon. Mas isto é suficiente para mostrar ao leitor que tem à sua espera nesses relatos uma realidade ao mesmo tempo autêntica e irreal — os termos não se rejeitam —, povoada por seres dignos de conhecimento; sem mencionar a riqueza do humor que Runyon deixa em cada frase, em cada episódio, em cada apresentação de um de seus tipos, "que não estão na cadeia simplesmente porque acabaram de sair dela".

### ***A raiz verdadeira, de Jorge Enrique Móbili. Buenos Aires.***

Com razões, com estados, com climas negativos e dolorosos, Jorge Enrique Móbili realiza obra de poeta ao remetê-los a uma condição na qual suas limitações dão à luz o ilimitado, na qual sua pequenez individual resolve-se em

infinitude criada e criadora. Tudo em seu livro é *cinzenta vastidão anoitecida* — título de um poema chave —, mas a sustentação poética realiza novamente o maravilhoso paradoxo de exigir a dor para desmenti-la e transcendê-la. "Panegírico para um cético" (que considero o melhor poema deste livro) não submete a visão do homem que, passando

*com sua triste hombridade e seu fulgor, monotonamente se incendeia em histórica angústia e pesadamente se espanta e acontece.*

Isto é existir, mas não é a existência. No difícil salto da derrota pessoal à vitória poética — negar-se a uma poesia de pura nostalgia —, Móbili vislumbra para além da

*criatura que se queima no tempo  
buscando nua um eco que sobreviva ao seu pranto...  
e se debruça sobre a visão, e lhe diz:  
Existência  
entre o caminho da morte  
sustentada por um rumor, por raízes eternas,  
por rios de sangue, por ruídos de metais gelados,  
que se colam na alma em suas horas de longo extravio.  
Para afirmar, belamente:  
Mais vale este aroma que passa, esta criatura  
sem voz, este rumor de sonho colado na terra,  
em sua impotência e sua longa aflição,  
que destroçar o pensamento esperando a aurora,  
que a metafísica buscando o justo, o frio,  
o desnutridamente exato dentro da história.*

*A raiz verdadeira*, modestamente subintitulado "cantos da adolescência", está muito mais enquadrado na idade poética de Jorge Enrique Móbili. Percebe-se neste livro uma vontade de rigor que às vezes esfria o verso, a escolha de matérias sem duvidoso prestígio estético, a constante vigilância na estrada; tudo isto é sinal de breve maturidade formal; e se Móbili cingiu sua elocução com exagerada severidade, cabe dizer que o consideramos a salvo de qualquer desfalecimento futuro: é dele uma poesia que parece esperar vento alto para se inflar. Ali se define como uma ereta solidão, habitando a música.

Talvez seu caminho seja agora o de deixar que a música habite sua solidão ereta, dar-se a ela sem o temor do efusivo — não mais tímido num poeta cabal como ele.

## 6. Notas sobre o romance contemporâneo (1948)

A análise de um romance — o literário por excelência a partir do século XIX — mostra que, se reduzirmos o alcance do termo a instâncias verbais, de linguagem, o *estilo* romanesco consiste num compromisso do romancista com dois usos idiomáticos peculiares: o científico e o poético<sup>[91]</sup>.

Rigorosamente falando, não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico. Toda *narração* comporta o emprego de uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta. O estilo de um romancista (considerando-o ainda deste ponto de vista apenas verbal) decorre da dosificação entre os dois usos da linguagem, da alternância entre sentido direto e indireto que ele dê às estruturas verbais no curso de sua narração.

Prefiro qualificar aqui de *enunciativo* o uso científico, lógico, se quiserem, do idioma. Um romance comportará então uma associação simbiótica do verbo enunciativo com o verbo poético, ou melhor, *uma simbiose dos modos enunciativos e poéticos do idioma*.

O que caberia denominar *ordem estética* do romance provém da articulação que, visando adequar a situação romanesca à sua formulação verbal, o romancista realiza mediante essa dupla possibilidade da linguagem. Gerada numa submissão consciente ou inconsciente à estética clássica — que aspira à formulação racional da realidade e a obtém quando começa por racionalizar a realidade, isto é, a situação romanesca —, essa ordem estética consistia em destinar a parte do leão à linguagem enunciativa, partindo do sensato critério de que romance é relato, e a parte do acanto à linguagem poética, aceitando o conselho retórico de que a coluna se embeleza com o adorno da folhagem<sup>[92]</sup>. O romancista entende a sua tarefa em termos arquitetônicos. Procede analogamente ao arquiteto, que logra uma ordem estética equilibrando a função direta do edifício (casa, escola, quartel; no romance: assunto, propósito, situação) com a beleza formal que a contém, enobrece e mesmo acentua; porque se a igreja é árida... Como também há livros que caem das mãos.

Os caracteres da linguagem poética devem ser previamente distinguidos nesta etapa. Sua apresentação habitual é a que prolifera em todo poema: imagem, metáfora, infinitos jogos da Analogia. Uma página de Charles Dickens exhibe-a em seu aspecto mais discreto; outra, dos Gabriéis (o espanhol e o italiano), reiterará sua presença saturadora. Mas, além dessa instância explicitamente verbal, o romancista sempre contou com o que chamaríamos aura poética do romance, atmosfera que se depreende da situação em si — mesmo que

formulada prosaicamente —, dos movimentos anímicos e ações físicas dos personagens, do ritmo narrativo, das estruturas argumentais; o ar penetrantemente poético que emana de *Eugénie Grandet*, *Le Grana Écart*, *La Vorágine*, *A Modern Hero* (e cuja obtenção em menor número de páginas, em menor tempo psicológico, constitui o mais difícil problema que se apresenta ao contista). Dilatado na duração, o romance submete o leitor a um *encantamento* de caráter poético que opera a partir das formas verbais e ao mesmo tempo nasce da aptidão literária para escolher e formular situações, submergidas narrativa e verbalmente em certas atmosferas, da mesma maneira que nos surgem carregados de poesia e em plena vida cotidiana um episódio de rua, uma imagem instantânea, um gesto vislumbrado à distância, um jogo de luzes; Cocteau, em *Le Secret Professionnel*, mostrou isso da mais bela maneira.

Há mesmo uma hierarquia de temas. Assim, a adolescência e, acima de todos, o amor — Tema do romance — descarregam seu potencial poético toda vez que o jogo sentimental chega a ser formulado esteticamente. A aura poética de *Adolphe* emana do conflito em que Constant, pai ilustre de Monsieur Teste, analisa com espantosa sagacidade a relojoaria de seus sentimentos. Sem apelar para a altissonância de *René* — no qual a superficialidade psicológica requer a marchetaria metafórica para apresentar-se poeticamente —, *Adolphe* prova a presença extraverbal da poesia no romance.

Pois bem, a proporção entre a linguagem enunciativa e a poética se altera à medida que o romance passa do neoclassicismo de Prévost e Defoe ao pórtico ainda vacilante do romantismo (Richardson, Rousseau, Goethe) e se lança de Vigny, Hugo e Dickens ao ápice de Stendhal e Balzac, para disseminar-se em lento decurso por intermédio de Flaubert, os naturalistas franceses, os vitorianos e eduardianos da ilha. O que não se altera é a manutenção da ordem estética segundo a qual os valores enunciativos regem e estruturam o romance, ao passo que os poéticos — quer derivem da situação, quer da linguagem intencionalmente poética — se entrelaçam e imbricam com a trama reitora, imprimindo-lhe seu traço especificamente "literário".

Trata-se aqui de coexistência e não de fusão do narrativo com o poético; substâncias estranhas na essência, análogas somente na medida em que são formuladas dentro de um idioma comum (mesmo assim, comum apenas nas coincidências lógicas, significativas), o enunciativo e o poético só chegarão a articular-se eficazmente para uma realização estética se o talento do romancista se mostrar capaz de resolver os atritos e as intolerâncias. A variedade possível na dosificação e na justaposição é o que matiza de maneira prodigiosa o itinerário histórico do romance e nos obriga a considerar a obra de cada grande romancista como um mundo fechado e concluído, com clima, legislação, costumes e belas-arts próprias e singulares. Limitando-nos a distinguir o predomínio de um dos dois fatores expressivos, cabe por exemplo mostrar em Stendhal um estilo enunciativo, indicar como a atmosfera poética de *Le Rouge et le Noir* e de *La Chartreuse de Parme* emana das oposições, dos desenvolvimentos psicológicos, de toda a dialética do sentimento, da *situação*, sem que Beyle precise de tropo

algum (dos quais, por outro lado, não se priva) para realizar esteticamente um romance; pode-se desmontar flor a flor a trepadeira verbal de *Don Segundo Sombra* até deixar visível a grade com suas linhas narrativas, simples esquema que se eleva ao romanesco por uma veemência lírica da linguagem somada à aura poética dos tipos e das situações<sup>[93]</sup>. Boa parte da montanha crítica em torno do romance procede dessa desmontagem sempre pródiga em descobertas e variedades; o que até o nosso tempo não havia sido denunciado — e em aberta postura antagônica — era a superestrutura estética que codificava, leve mas inflexivelmente, a arquitetura romanesca.

Mas eis que tal ordem deixou de merecer a confiança do escritor característico das três últimas décadas, e é preciso mostrar agora como a etapa moderna do romance nos propõe o *modus vivendi* entre o enunciativo e o poético para ver com mais clareza o brusco desacordo interno que explode no romance, a ruptura da alternância e a "*entente cordiale*" que o talento romanesco realizava e utilizava.

A agressão não parte simultaneamente de ambos os elementos. O uso enunciativo da linguagem é em si passivo demais para se irritar com seu irmão poético. A submissão inata ao objeto a que alude (ao menos sua vontade de submissão) afasta-o mais e mais de toda autonomia, reduzindo-o crescentemente a uma função instrumental. É o elemento poético que de repente se agita em certos romances contemporâneos e mostra crescente vontade imperialista, assumindo, contra o cânone tradicional, uma função reitora no romance e procurando desalojar o elemento enunciativo que imperava na cidade literária. O poético irrompe no romance porque agora o romance é uma instância do poético; porque a dicotomia entre fundo e forma caminha para a sua anulação, *posto que a poesia é, como a música, sua forma*. Encontramos a mudança concretamente dada; a ordem estética cai porque o escritor só aceita como outra possibilidade de criação a da ordem poética.

No tempo em que ambos os modos de linguagem se toleravam por obra do romancista conciliador, a função do uso poético do verbo se enraizava no ornamento, na *appoggiatura*, no *pathos* complementar de certas situações narrativas. Poesia habitualmente análoga à do verso clássico e romântico não excepcional: metáfora, simbologia de âmbito muito limitado, antes reforço que substância autônoma<sup>[94]</sup>. Exemplifiquemos com um parágrafo qualquer de um romance do século XIX:

*Sur cette longue bande de broussailles et de gazon secouée, eût-on dit, par des sursauts de volcans, les rocs tombés semblaient les mines d'une grande cité disparue qui regardait autrefois l'Océan, dominée elle-même par la muraille blanche et sans fin de la falaise.* (Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*.)

Em sua forma extrema, a marchetaria se torna preciosista, como nas mais tópicas passagens dos Goncourt; já é o *style artiste*, totalmente submisso ao estético, do qual este fragmento de *Les Frères Zemganno* de Edmond de Goncourt nos dá uma boa idéia:

*Le bleu du ciel était devenu tout pâle, presque incolore, avec un peu de jaune à l'Ouest, un peu de rouge à l'Est, et quelques nuages allongés d'un brun foncé zébraient le zénith comme de lames de bronze. De ce ciel défaillant tombait, imperceptiblement, ce voile grisâtre qui dans le jour encore existant apporte l'incertitude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vagues, noie les formes et les contours de la nature qui s'endort dans l'effacement du crépuscule: cette triste et douce et insensible agonie de la vie de la lumière.*

Poesia plástica, à maneira parnasiana: auxiliar cromático, paleta de sutil notação sensível e espiritual. Exigia-se do uso poético da língua — e em sua forma mais fina e quintessenciada — uma adequada *ambientação*; na média do romance tradicional, a ordem poética cumpria uma função análoga à que em nossos dias desempenha nos filmes a trilha sonora — e em alguns casos a metáfora visual, a fotomontagem, a sobreimpressão e a esfumatura.

Iniciada a rebelião, a rejeição ao enunciativo se manifesta antes estética que poeticamente, com o "romance de arte" à maneira de *Le Vergine delle Rocce*; o princípio do século mostra uma vontade de domínio estético sobre as razões enunciativas que tradicionalmente fundamentavam o romance. Por isso, o rebelde da terceira década já encontra a muralha minada; basta que renuncie a mediatizar esteticamente uma situação romanesca de ordem poética e opte por aderir com uma formulação *somente poética*, superando a falsa síntese fundo-forma. O "romance de arte" tendia com timidez a apresentar situações não topicamente romanescas, já vizinhas a motivações poemáticas, mas as desnaturalizava ao dar-lhes forma, sem se atrever a quebrar a síntese tradicional e só enfatizando a linguagem metafórica à custa da enunciativa. A fadiga que se sente hoje ao ler esse gênero de romance decorre principalmente de sua inadequação entre as intenções e os meios.

Diante disso, o escritor rebelde dá o passo definitivo; a reivindicação de uma linguagem somente poética prova que seu mundo romanesco é só poesia, um mundo no qual se continua relatando (como Pablo Neruda relata um episódio perfeitamente romanesco em *O habitante e sua esperança*, só chamado de romance por razões escolares) e se dão acidentes, destinos e situações complexíssimas, tudo isso dentro de uma visão poética que comporta, natural e necessariamente, *a linguagem que é a situação*. E assim este romance, no qual o enunciativo lógico é substituído pelo enunciativo poético, em que a síntese estética de uma situação com dois usos de linguagem é superada pelo fato poético livre de mecanismos dialéticos, se oferece como uma imagem contínua, um

desenvolvimento em que só o desfalecimento do romancista mostrará a recidiva da linguagem enunciativa — também reveladora do ingresso de uma situação não-poética e, portanto, redutível a uma formulação mediatizada.

Mas continuar falando de "romance" já carece de sentido neste ponto. Nada resta — no máximo, aderências formais — do mecanismo reitor do romance tradicional. *A passagem da ordem estética à ordem poética implica e significa a liquidação da distinção genérica Romance-Poema.* Não é inútil lembrar que o teatro foi a avançada da poesia em campos genericamente reservados ao romance moderno; Sófocles e Shakespeare enfrentam o problema de manifestar poeticamente situações que o romancista mais tarde fará suas. Sem temor ao anacronismo, devemos afirmar que um Shakespeare se adianta para arrebatá-lo material aos romancistas do porvir. Hamlet desembocará mais tarde em Adolphe, Werther, Julien Sorel e Frédéric Moreau. *Hamlet* é um romance intuído poeticamente; ali os capítulos prosaicos se reduzem a nexos, elos que tornam inteligível — melhor: apreensível — a situação; o resto é formulação poética incessante.

Só o gênio pode fundir a tal ponto substâncias tradicionalmente alógenas por uma falsa e parcelada visão da realidade. Por isso a tragédia e toda a poesia dramática declinam ante a aparição do romance, que faz uma cômoda partição de águas, entregando o material essencialmente poético ao lírico e reservando para si mesmo a visão enunciativa do mundo. O novo avanço do *daimon* poético realizado em nosso século não deve ser entendido, contudo, como um retorno à indiferenciação entre o romanesco e o poético que se dava na tragédia e na narração épica. Mesmo então, e sem clareza preceptiva suficiente, o escritor notava as diferenças entre a enunciação discursiva e racionalizada e a expressão poética dramática ou lírica. Em nosso tempo se concebe a obra como manifestação poética *total*, que abraça simultaneamente formas aparentes como o poema, o teatro, a narração. Há um estado de intuição para o qual a realidade, seja ela qual for, só pode ser formulada poeticamente, segundo modos poemáticos, narrativos, dramáticos: isto porque a realidade, seja ela qual for, só se revela poeticamente.

Abolida a fronteira preceptiva do poemático e do romanesco, só um preconceito que não é nem será fácil de superar (principalmente quando as correntes genéricas tradicionais continuam imperturbáveis e em manifesta maioria) impede a reunião numa única concepção espiritual e verbal de empreendimentos aparentemente tão desiguais como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre os anjos*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residência na Terra*, *Ulysses* e *Der Tod des Vergil*.

## 7. Morte de Antonin Artaud (1948)

Com Antonin Artaud silenciou na França uma palavra fraturada que só esteve parcialmente do lado dos vivos, enquanto o restante, numa linguagem inatingível, invocava e propunha uma realidade vislumbrada nas insônias de Rodez. Como continua sendo natural entre nós, fomos informados dessa morte por vinte e cinco minguadas linhas de uma das "cartas da França" enviadas mensalmente pelo senhor Juan Saavedra; [1953](#) claro que Artaud não é muito nem bem lido em lugar algum, posto que sua significação já definitiva é a do surrealismo no mais alto e difícil grau de autenticidade: um surrealismo não-literário, anti e extraliterário; e que não se pode pedir a todo mundo que reveja suas idéias sobre a literatura, a função do escritor etc.

Causa repugnância, porém, a violenta pressão de origem estética e professoral que se esmera em fazer com o surrealismo mais um capítulo da história literária e que se fecha para o seu legítimo sentido. Os próprios chefes desfalecem esgotados, regressam de cabeça baixa ao "volume de poemas" (coisa tão diversa de poemas em volume), ao arcano 17, ao manifesto iterativo. Por isso é preciso repetir: a razão do surrealismo excede toda literatura, toda arte, todo método localizado e todo produto resultante. Surrealismo é cosmovisão, não escola ou ismo; um empreendimento de conquista da realidade, que é a realidade certa ao contrário da outra, de cartão-pedra e para sempre âmbar; uma reconquista do que foi mal conquistado (aquilo que foi conquistado pela metade: com o parcelamento de uma ciência, uma razão racionante, uma estética, uma moral, uma teleologia) e não o mero prosseguimento, dialeticamente antitético, da velha ordem supostamente progressiva.

A salvo de toda domesticação, por graça de um estado que o sustentou até o fim numa contínua aptidão de pureza, Antonin Artaud é o homem para quem o surrealismo representa o estado e a conduta próprios do animal humano. Por isso lhe era dado proclamar-se surrealista com a mesma essencialidade com que qualquer um se reconhece homem; maneira de ser inevitavelmente imediata e primeira, e não contaminação cultural à maneira de todo ismo. Pois já é tempo de salientar: digo isto para os jovens supostamente surrealistas, que tendem ao *tique*, à determinação típica, que dizem "isto é surrealista" como quem mostra o rinoceronte ou o gnu a uma criança e desenham coisas surrealistas partindo de uma idéia realista deformada, teratólogos em estado puro; já é tempo de salientar que quanto mais surrealismo houver, menos elementos com etiqueta surrealista (relógios flexíveis, giocondas de bigode, retratos tortos premonitórios, exposições e antologias). Simplesmente porque o aprofundamento surrealista enfatiza mais o indivíduo que seus produtos, já ciente de que todo produto tende a nascer de insuficiências, substitui e consola com a tristeza do sucedâneo. Viver importa mais do que escrever, a menos que escrever seja — como tão poucas vezes — um viver. Salto para a ação, o surrealismo propõe o reconhecimento da realidade como poética, e sua vivência, legítima: por isso, em última análise não se nota que continue existindo diferença essencial entre um poema de Desnos

(modo verbal da realidade) e um acontecer poético — certo crime, certo nocaute, certa mulher — (modos fáticos da mesma realidade).

"Se sou poeta ou ator, não é para escrever ou declamar poesias, e sim para vivê-las", afirma Antonin Artaud numa de suas cartas a Henri Parisot, escrita no asilo de alienados de Rodez. "Quando recito um poema, não é para ser aplaudido, mas para sentir os corpos de homens e mulheres, eu disse *os corpos*, tremerem e girarem em uníssono com o meu, girarem como se passa da obtusa contemplação do buda sentado, coxas instaladas e sexo gratuito, à alma, isto é, à materialização corporal e real de um ser integral de poesia. Quero que os poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe ou de Gérard de Nerval tornem-se verdadeiros e que a vida saia dos livros, das revistas, dos teatros ou das missas que, para captá-la, a retêm e a crucificam, e passe para o plano dessa imagem interna de corpos..."

Quem poderia dizer isto melhor do que ele, Antonin Artaud, lançado à vida surrealista mais exemplar deste tempo. Ameaçado por malefícios incontáveis, dono de uma falaz varinha de condão com a qual tentou um dia sublevar os irlandeses de Dublin, retalhando o ar de Paris com sua faca contra feitiços e com seus exorcismos, viajante fabuloso ao país dos Tarahumaras, esse homem pagou desde cedo o preço de quem marcha na frente. *Não quero dizer que tenha sido um perseguido*, não entrarei em lamentações sobre o destino do precursor etc. Creio que são outras as forças que contiveram Artaud à beira do grande salto; creio que essas forças o habitavam, como ocorre com todo homem ainda realista apesar de sua vontade de sobre-realizar-se; suspeito que sua loucura — sim, professores, calma: ele estava *louco* — é um testemunho da luta entre o *Homo sapiens* milenar (viu, Sören Kierkegaard?) e aquele outro que balbucia mais de dentro, agarra-se com unhas noturnas lá embaixo, escala e se debate, procurando com todo o direito coexistir e coabitar até a fusão total. Artaud foi sua própria amarga batalha, sua carnificina de meio século; seu ir e vir do *Je* a o *Autre* que Rimbaud, profeta maior, e não no sentido que o velho Claudel pretendia, vociferou em seu dia vertiginoso.

Agora morreu, e da batalha restam pedaços de coisas e um ar úmido sem luz. As horríveis cartas escritas no asilo de Rodez a Henri Parisot são um testamento que alguns de nós não esqueceremos. Traduzi a primeira delas, a única que talvez não provoque o fechamento moralizador destas páginas.

## 8. Graham Greene: The Heart of the Matter (1941)

Esta história — que dá prosseguimento à difícil simplicidade argumental de *Brighton Rock*, *A Gun for Sale* e *The Power and the Glory* — expõe o caso de Henry Scobie, oficial de polícia numa colônia africana que comete adultério, aceita trair o seu dever de funcionário e termina fingindo uma doença para encobrir seu suicídio. Esta vulgar sucessão de fatos se origina e se sustenta no conflito (conflito: batalha do ânimo, entre idéias e sentimentos opostos) que contrapõe o catolicismo de Scobie à sua natureza irresistivelmente inclinada à comiseração. A insolubilidade deste conflito, a aparentemente paradoxal batalha de um sentimento religioso contra as mesmas virtudes que explicam e constituem o cristão, dá ao romance de Greene a tensão de um debate que ultrapassa os minguados personagens e entra em cheio na problemática contemporânea.

Algumas ampliações são aqui necessárias para indicar a natureza de Scobie-Greene, que dá continuidade, com outro episódio trágico, àqueles já passados por Pinkie (*Brighton Rock*) e pelo padre fugitivo (*The Power and the Glory*). Se Pinkie sucumbe ao pecado de angelismo — a terrível sede de pureza que o torna demoníaco e quebra nele todo sentido de valor —, se o padre renegado avança no pecado como a dor na morte, combatendo-o ao assumi-lo, em medida análoga Scobie escapa às proporções médias da humanidade e se desintegra por excesso sentimental, ao basear sua pobre entidade de homem na comiseração pelo próximo, que acaba dividindo essa entidade alienada e sem sustentação. Livre de toda complacência, sem nenhum entusiasmo santificante, Scobie sabe desde sempre que sua vida é marcada por sua dependência de seres infelizes e sofredores. Disposto a evitar ser confundido com o abnegado por vocação, desde o início Greene mostra Scobie frente a seu doloroso dever conjugai, sua pena de Louise, frustrada e mesquinha, a quem ama sem paixão nem alegria. "As pessoas falam da coragem dos condenados que avançam para o cadafalso; às vezes é preciso a mesma coragem para avançar com um continente qualquer até o constante infortúnio de outra pessoa." Dessa coragem nasce o primeiro erro de Scobie, que fratura a integridade de sua carreira civil para agradar e consolar Louise. "Na perturbadora noite, ele esqueceu momentaneamente tudo o que a experiência lhe ensinara: que nenhum ser humano pode entender realmente a outro e que ninguém pode organizar a felicidade alheia." Com uma caridade a frio, desencantada e quimicamente pura, Scobie pede dinheiro emprestado a um homem que não deixará de abusar de sua dependência e, ao assegurar a paz de Louise, dá o primeiro passo em direção à sua própria ruína. Embora ignore muitas coisas e sua análise seja sempre primária e temerosa, desde o começo compreende que está num despenhadeiro. "Ele sempre soube, desde que fez a si mesmo a terrível promessa de que Louise seria feliz, o quanto esta ação poderia levá-lo longe." E se o homem mau conserva uma esperança até o fim, o homem de boa vontade sabe que seus atos são irrevogáveis "e traz sempre no peito sua capacidade de condenação".

A segunda mulher incide nele pelas mesmas vias da lástima. Um desastre de

guerra leva Helen Rolt à colônia, compendiando a juventude, a feiúra da extenuação, a infelicidade e o abandono. "Seus braços, finos como os de uma criança, surgiam sob o cobertor, e os dedos sustentavam firmemente um livro. Scobie viu a aliança, frouxa no dedo ressecado... Sempre recordou como ela fora introduzida em sua vida deitada em uma maçã, agarrando-se com firmeza a um álbum de selos, com os olhos bem fechados."

Scobie é incapaz de separar as águas do amor e da piedade, mas mesmo na hora da entrega de Helen, quando a paixão apaga tudo o que não é ela mesma, mede sem engano a razão caritativa do seu pecado, reconhece mais uma vez sua incapacidade para deixar a sós aqueles que — em alguma triste medida humana — precisam dele para aliviar sua miséria. Se essa piedade é o Diabo, Scobie-Greene não cede diante de sua fácil denúncia, e o que mais se aproxima de tal suspeita é a frase que arremata a queda de Helen e seu amante: "O que ambos haviam considerado segurança acabou sendo a camuflagem de um inimigo que age em termos de amizade, confiança e comiseração."

A paixão retrocede lentamente, e mais uma vez Scobie mede as dimensões de sua queda; por um impulso em que a caridade precedia o amor, para salvar Helen da libertinagem que a ronda, de sua solidão sem justificativa nem rumo, ele a possuiu com a mesma deliberação que empregara para salvar a paz de sua esposa em troca de sua desonra burocrática. A amante logo descobre: "Furiosamente disse: 'Não quero a tua piedade.' Mas não se tratava de querê-la ou não — a piedade estava ali. A piedade ardia como um rebotalho no coração de Scobie. Jamais se livraria dela. Sabia por experiência que a paixão sucumbe e que o amor se vai: mas a piedade permanece sempre... Uma única pessoa no mundo inteiro não era objeto de piedade: ele mesmo."

Em suas trevas, Scobie sente o avanço da destruição espiritual que acompanha o paradoxo de fazer o mal para exercer o bem, esse inferno miúdo no qual sua natureza anormalmente caridosa o aliena cada vez mais de si mesmo, amarrando-o ao destino de Louise e de Helen. Em suas trevas, os valores alteram-se definitivamente e delas surge uma idéia monstruosa: "A virtude, a vida do bem, tentaram-no na escuridão como um pecado." Pois a virtude exige renunciar a Helen ou a Louise, voltar à religião e à honestidade. Isto é, aniquilar uma destas duas mulheres que dependem inelutavelmente de sua conduta, pecar por crueldade para apagar o fato de ter pecado por comiseração. Na escuridão de seu caminho, Scobie vê sua possibilidade de salvação pessoal — a virtude, a vida de bem — como o mais terrível dos pecados. Está sozinho entre Deus que o chama (confessar, comungar, ser outra vez aquele de antes) e dois seres que o possuem e vivem insubstituivelmente de sua vida.

Scobie trava a batalha. "Oh, Deus, convence-me, ajuda-me, convence-me. *Faz-me sentir que sou mais importante que essa garota...* Faz com que minha alma fique em primeiro lugar. Dá-me confiança em tua comiseração por aquela que abandono..." E depois do silêncio que lhe responde, perdida a confiança em Deus ("Amo-Te, mas nunca confie em Ti", dirá ao final), prevê lucidamente a decisão que o espera ao final: "Oh, Deus, castiga-me se eu te abandonar, mas

concede a elas um pouco de felicidade." E se, recordando como defendera Helen da luxúria, pensa no confessional: "Ajuda-me, padre. Convince-me de que eu faria bem em abandonar Bagster", termina deixando de lado a confissão que significaria a renúncia a Helen, vai comungar por exigência de Louise e se condena com plena consciência de sua miséria, envolvido num frio e quase maquiado desespero.

O que vem a seguir — por acúmulo de circunstâncias externas — é a repetição em escala definitiva da incompatibilidade pessoal que desagrega Scobie. A sórdida seqüela de suas faltas ao dever e a suspeita de que sua amante poderia matar-se para deixá-lo livre atualizam o degrau que ainda lhe faltava descer. Um suicídio encoberto, destinado a salvar o futuro de Louise e de Helen — não se pode viver sem os vivos, mas se aprende a viver sem os mortos —, coloca Scobie pela última vez diante de Deus, numa escolha final e reiterada: o pecado irremissível antes que a miséria moral dos seres que vivem de sua piedade. Nessa hora final, Scobie é menos cego que nas instâncias anteriores e se recrimina de ter sacrificado Deus por fraqueza, porque não era testemunha de Seu sofrimento e sim do sofrimento daqueles que estavam à sua volta. Mas ainda assim sabe que deve ser fiel à sua primeira escolha: "Não posso depositar em Ti minha responsabilidade. Se pudesse, eu não seria quem sou. Não posso fazer sofrer uma das duas para me salvar. Sou responsável e darei fim a isto da única maneira possível." Por ironia — tão dolorosamente cara a Greene, que conhece este mundo — a morte de Scobie precipita a dissolução moral de Helen e não engana Louise, que, magoada, buscará imediatos consolos temporais<sup>[96]</sup>.

Este esquema imperfeito de *The Heart of the Matter* mostrará ao leitor que Graham Greene prossegue, insatisfeito e sagaz, sua tarefa de moralista. É verdade que, como em todo temperamento literário, seu propósito se situa numa indagação particular, e seria precipitado inferir deste romance supostas teses gerais; contudo, parece possível que as perguntas de Scobie sejam válidas para uma determinada corrente religiosa e ética; resta considerar a projeção que atingem as respostas — já contidas nas perguntas que nascem de certa modalidade humana em luta com o meio-termo e a razão coletiva. Será Scobie um personagem destinado a sobreviver ao romance e entrar na mitologia contemporânea? Nasce ele como arquétipo de uma "heresia" atual, ou poderá — por obra da criação de um romancista — dar-lhe nascimento? Comparar Scobie com a série de incubos que sobrevivem na consciência contemporânea — Lafcadio, Babbitt, Bloom, M. Teste, Kyo, Roquentin — pode ser tarefa proveitosa para estimar claramente a importância do romance de Greene; um teste de sua capacidade corrosiva. Provisoriamente — pois tal comparação exige cuidadosas análises parciais — cabe suspeitar que o pobre herói de *The Heart of the Matter* sintetiza uma associação tão infreqüente de fidelidade ética e pobreza espiritual que o caso tende a permanecer em sua órbita mínima e só excepcionalmente duplicar-se ou repercutir em outras vidas extra-romanescas. Provoca irritação encontrar em Scobie a atitude de santidade sem as dimensões nas quais a santidade é um Valor. Scobie passaria por um pequeno santo se não soubéssemos

que não há santidade pequena, que o valor "santidade" é absoluto. E o absoluto em Scobie é a responsabilidade ética: *carregar sua pessoa*, tal como o santo carrega sua cruz. Mas pessoa e cruz entram em choque nele, que constantemente descobre que sua realização como católico o degrada como pessoa e que virtude e pecado deixam de ser dicotômicos precisamente porque cruz e pessoa o são nele.

Sem a humanidade desfalecente do padre, sem a cristalina dureza de Pinkie, este homem de Graham Greene requer uma apreciação intelectual que aqueles rejeitavam para reivindicar, em troca, a apreensão intuitiva, o contato. Uma dialética incessante articula o inferno de Henry Scobie, que se situa assim como o herege-mor nesta galeria do inconformismo: o homem que raciocina e organiza o que sabe ser a sua ruína sem acreditar nisso deveras. No fundo, sua heresia consiste em acatar as conseqüências ortodoxas de uma conduta que não é tal sem renegar a conduta e sair das fileiras. As últimas frases do livro permitirão apreciar a eficácia que, segundo Greene, tal heterodoxia pode ter no ânimo dos regulares.

Apenas por razões meramente de método cabia separar de tudo o que foi dito acima os altos méritos literários de *The Heart of the Matter*. Como artifício, sua estrutura prova a maturidade de Graham Greene e a eficácia com que alterna as situações essenciais — em que são propostas e atingidas as correntes mais profundas — com os episódios complementares que amalgamam o romance. Trechos como a carta do capitão português, a morte da menina naufraga, a visão do rosto de Deus golpeado e ensangüentado, saturam a obra com sua dura beleza implacável. Se no conjunto falta a este livro a aura indefinível de *Brighton Rock* (escrito com menos deliberação artística, e por isso mais próximo do poema e do mistério), cabe reconhecer-lhe um equilíbrio formal que reafirma a honestidade intelectual de Graham Greene; sem forçar as situações (o que era fácil) nem apostar vantajosamente nas fraquezas previsíveis de todo leitor, Greene expõe o caso com uma bela serenidade; sem excluir a paixão nem o entusiasmo, parece aspirar em algum grau à melancólica — mas tão respeitável — ambição de seu personagem: "Mais tarde Scobie considerou que aquele era o limite extremo que havia atingido na felicidade: estar na escuridão, sozinho, com a chuva caindo, sem amor ou compaixão."

## 9. Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* (1949)

A publicação deste livro me parece um acontecimento extraordinário nas letras argentinas, e sua diversificada desmesura, um sinal merecedor de atenção e expectativa. Estas notas — atentas principalmente ao livro como tal, e não a suas concomitâncias históricas que tanto irritaram ou divertiram as *coteries* locais — procuram ordenar a matéria múltipla que este livro precipita num desenfreado aluvião, verificar suas camadas geológicas às vezes artificiosas e sugerir as que parecem verdadeiras e sustentáveis. Por certo um quê de cataclismo marca todo o percurso de *Adán Buenosayres*; poucas vezes viu-se um livro menos coerente, e a cura em saúde que o prólogo sagazmente adianta não é suficiente para anular sua contradição mais funda: a que existe entre as normas espirituais que regem o universo poético de Marechal e os caóticos produtos visíveis que constituem a obra. Constantemente temos a impressão de que o autor, apoiando um compasso na página em branco, o faz girar de maneira tão descompassada que o resultado é uma rena rupestre, um desenho de paranóico, uma faixa grega, um arco de festa florentina do *cinquecento* ou um "oito" num tango de malandros. E de que Marechal ficou olhando para aquilo que também era seu — tão seu quanto o compasso, a rosa na balança e a regra áurea — e contempla sua obra com uma satisfeita tristeza um tanto malvada (bem preferível a uma triste satisfação um tanto mediocre). Sob o império destes contrários imbricam-se e alternam-se as instâncias, os planos, as intenções, as perversões e os sonhos deste romance; matérias tão próximas do homem — Marechal ou qualquer um —, que sua chuva de setecentos espelhos aterrorizou muitos daqueles que só admitem um espelho quando estão com o rosto bem composto e a roupa arrumada, ou se escandalizam com um palavrão dos bons quando é outro quem o solta, ou há damas presentes, ou aparece por escrito em vez de ser dito — como se os olhos tivessem mais pudor que os ouvidos.

Tentemos dar um pouco de ordem a tanta confusão primária. *Adán Buenosayres* consiste numa autobiografia, muito mais recatada que as comuns no gênero (porém não mais narcisista), cujas projeções envolvem a geração martinfierrista e a caracterizam com personagens que adquirem no livro importância igual à do protagonista. Este propósito geral articula-se confusamente em sete livros, dos quais os cinco primeiros constituem o *romance* e os dois restantes, ampliação, apêndice, notas e glossário. O prólogo diz exatamente o contrário, ou seja, que os primeiros livros valem sobretudo como introdução aos dois finais — "O caderno de capas azuis" e "Viagem à obscura cidade de Cacodélfia". Mas cabe notar como mais uma vez as obras escapam à intenção de seus autores e criam suas próprias leis finais. Os livros VI e VII poderiam separar-se de *Adán Buenosayres* com sensível benefício para a arquitetura da obra; tal como estão, resulta difícil julgá-los a não ser na condição de *addenda* e documentação; carecem da cor e do calor inerentes ao romance propriamente dito e se oferecem um pouco como as notas que o escrúpulo do biógrafo incorpora para

livrar-se por fim e por completo de seu fichário.

Após o esquema do livro, seu arcabouço interno. Uma grande angústia marca o caminhar de Adán Buenosayres, e seu desconsolo amoroso é uma projeção do outro desconsolo, que vem das origens e visa os destinos. Profundamente arraigado nesta Buenos Aires, depois de sua Maipú de infância e de sua Europa de homem jovem, Adán é desde sempre o desarraigado da perfeição, da unidade, do que chamam céu. Está numa determinada realidade, mas só se ajusta a ela pelo lado de fora, e mesmo assim resiste às ordens que incidem pela via do carinho e das debilidades. Sua angústia, que nasce do desajustamento, é em suma aquela que caracteriza — em todos os planos mentais, morais e do sentimento — o argentino, sobretudo o portenho açoitado por ventos inconciliáveis. A geração *martín-fierrista* traduz seus variados desajustamentos no duro esforço que é sua obra; mais que combatê-los, assume-os e os completa. Por que combatê-los se deles nascem a força e o impulso para um Borges, um Güiraldes, um Mallea? O ajuste final só pode ocorrer quando o que temos de válido — imprevisível exceto para os eufóricos folcloristas, que aqui não fizeram nada de importante — se imponha a partir de dentro, como no melhor de *Don Segundo*, a poesia de Ricardo Molinari, a pesquisa de *História de uma paixão argentina*. Por isso, o desajustamento que angustia Adán Buenosayres dá o tom ao livro, e biograficamente vale mais que a galeria parcial, arbitrária ou *genre nature* que povoa o inferno concebido pelo astrólogo Schultze.

Tal desassossego tem raiz muito profunda; ele é mais fundo, na verdade, que o aparato alegórico com que Marechal o manifesta; não há dúvida de que o ápice do itinerário do protagonista é a noite diante da igreja de São Bernardo e a crise de Adán solitário em sua angústia, sua sede unitiva. É por aí (não nas vias metódicas, não na simbologia superficial e gasta) que Adán chega ao fundo da angústia ocidental contemporânea. Apesar de si mesmo, sua horrível náusea diante do Cristo de Mão Quebrada se une e se concilia com a náusea de Roquentin no jardim botânico e com a de Mathieu nos cais do Sena.

Por baixo dessa estrutura se ordenam os planos sociais do livro. Posto que o número 2 existe ("com o número 2 nasce a dor"), posto que há um *tu*, a ansiedade do autor se dirige à pluralidade e procura explorá-la, fixá-la, compreendê-la. Nasce então o romance, e *Adán Buenosayres* entra em sua dimensão que me parece mais importante. Pouquíssimas vezes entre nós alguém foi tão valentemente leal ao que o circunda, às coisas que estão presentes enquanto escrevo estas palavras, aos fatos que minha própria vida me dá e me corrobora diariamente, às vozes e às idéias e aos sentires que entram em choque comigo e são eu mesmo na rua, nos círculos, no bonde e na cama. Para atingir esse imediatismo, Marechal entra com decisão num caminho já ineludível para quem quer escrever romances argentinos; isto é, não se esforça para resolver suas antinomias e seus contrários num estilo de compromisso, um meio-termo asséptico entre o que aqui se fala, se sente e se pensa, mas traduz rapsodicamente as maneiras que vão correspondendo às sucessivas situações, a expressão adequada ao seu conteúdo. Eis as provas: se o "Caderno de capas azuis" fala com

linguagem petrarquista e giros do Século de Ouro sobre um labirinto de amor ao qual só faltam unicórnios para completar a alegoria e o simbolismo, o velório do pisador de barro de Saavedra é contado num idioma de velório bem nosso, de velório em Saavedra nos anos 20. Se o desejo de brincar com a amplificação literária de uma briga de bairro determina a jocosa reiteração dos tropos homéricos, a chegada de Beba para ver o pai morto e a tradução desse acontecimento barato e comovente encontra uma linguagem que nasce, precisa, das letras de "Flor de fango" e "Mano a mano". Mais tarde Marechal irá falar de uma visita a um monastério romano, e uma estranha insinceridade o leva a compor um trecho de bravura, que se torna clara verdade e direta adesão quando Adán regressa em sua lembrança à infância rural em Maipú e a seu avô Sebastián o camponês. Em momento algum — excluindo as inevitáveis quedas de quem não professa de maneira contínua a prosa, e de toda obra extensa — pode-se notar a inadequação fundo-forma que, tão claramente, faz malograr quase toda a novelística nacional. Marechal compreendeu que a plural dispersão em que lutaram ele e seus amigos de "Martín Fierro" não podia ser subsumida por um denominador comum, um *estilo*. As matérias aparecem neste livro com a fresca afirmação de suas polaridades. E o único grande fracasso da obra é a ambição não-realizada de dar a ela uma *super-unicidade* que amalgamasse as substâncias variadas ali justapostas. Isto não foi feito, e na verdade não importa muito. Já é bastante que Marechal não se tenha traído com uma mediocre nivelção de desajustamentos. Ele buscava mais do que isso, e talvez lhe seja dado encontrar.

Fazer boa prosa a partir de um bom relato é empresa nada infreqüente entre nós; fazer certos relatos com a *sua* prosa era a prova-mor, e nela *Adán Buenosayres* obtém sua mais alta conquista. Aludo à noite de Saavedra, à cozinha onde os malandros se observam, ao encontro dos exploradores com o mendigo; isto, somando-se ao diálogo entre Adán e seus amigos no pavilhão de Ciro e a muitos momentos do livro final, são para mim avanços memoráveis na novelística argentina. *Estamos fazendo um idioma*, apesar dos necrófagos e dos professores de letras que acreditam em seu título. É um idioma turvo e quente, tosco e sutil, mas de crescente propriedade para a nossa expressão necessária. Um idioma que não necessita do *lunfardo*<sup>197</sup> (que o usa, aliás) e pode articular-se perfeitamente com a melhor prosa "literária" e fundir-se nela cada vez melhor — mas para ir liquidando-a secretamente e em boa hora. O idioma de *Adán Buenosayres* ainda vacila, retrocede cauteloso e nem sempre dá o pulo do gato; por vezes as camadas se escalonam visivelmente e inutilizam muitas passagens que requeriam a unificação decisiva. Mas o que Marechal realizou nas passagens citadas é a mais importante contribuição idiomática que nossas letras recebem desde os experimentos (tão em outra dimensão e com outra ambição!) de seu xará cordobês.

Não sei se já foi comentado como os nossos romancistas tropeçam quando, no meio de um relato, propõem discussões de caráter filosófico ou literário entre os personagens<sup>198</sup>. O que um Huxley ou um Gide resolvem sem esforço soa duro

e ingrato em nossos romances; por isso convém chamar a atenção para a *ars poética* que, dispersa e desordenada, debatem aqui e ali os protagonistas de *Adán Buenosayres* e para a limpeza com que os debates são inseridos na própria ação. A grande discussão no pavilhão de Ciro é um bom exemplo, assim como a teoria do não-disparate, que me parece digna daquela que, a respeito de *Jabberwocky*, o grave Humpty Dumpty enunciou para ilustração da pequena Alice.

A progressiva perda de unidade que o romance sofre à medida que avança deu margem a brilhantes relatos independentes, que elevam o nível sensivelmente inferior da viagem ao inferno portenho; a história do Personagem — com agradecida dívida a Payró — chega ao fundo da picaresca burocrática que desoladamente padecemos. Mais tarde Marechal poeta se volta para a imagem de Walker e compõe um drama de rápida e fria beleza; ou se inclina sobre a sombra de Belona e a incorpora — pelo tipo de conto, sua técnica e até mesmo sua debilidade — à galeria em que sobrevivem Ligéia, Berenice e a dama da casa dos Usher. Em contrapartida, é visível e rotundo o seu fracasso toda vez que se propõe a atualizar algum ressentimento partidista, alguma oposição que bem cabe qualificar de reacionária. Seu Mr. Chisholm, que representa o imperial inglês, saiu-lhe como de um sainete, e ainda mais barato e pueril seu Rosenbaum, que parece arrancado de um editorial de pasquim nacionalista. Ao contrário da avaliação dos muitos escandalizados, Marechal retrata bem melhor aqueles que lhe agradam do que os que detesta. É significativo que, quando se ocupa destes últimos, só nos dê um desagradável vislumbre de sua própria posição infernal no círculo dos ressentidos e malignos, posição que devemos denunciar por mais que os textos respectivos já o façam — certos bumeranges — e o deixem justiceiramente em má situação. É certo que Samuel Tesler, Schultze, Pereda sobreviverão ao rápido esquecimento a que relegamos os mortificados; somente estes, se viverem, lembrarão de sua presença no livro.

Quero fechar esta passagem de *Adán Buenosayres* com duas observações. Por um mecanismo freqüente na literatura, esta nasce de uma rejeição ou de uma nostalgia. Na hora da crise — na extrema tensão de sua alma e de seu livro —, Marechal diz ante o Cristo da Mão Quebrada: *Só me foi dado rastrear-te pelas pegadas perigosas da formosura; e me extraviei pelos caminhos e neles me demorei; até esquecer que eram apenas caminhos, e eu apenas um viajante, e tu o fim da minha viagem*. Muitas outras vezes esse oleiro de belos objetos irá censurar em si mesmo sua vocação demorada no estético. Que entranhável deve ser essa demora, essa busca das "pegadas perigosas", pois que seu produto é uma das obras poéticas mais claras de nossa terra e um romance cuja mera feita material líquida — Mallea já o havia provado — a crença numa lassidão, falta de trabalho como explicação para a nossa falta de romances.

Este mesmo desconcerto interno de Marechal se traduz em outro resultado insólito. Considero sensato suspeitar que seu esquema romanescos se baseava na história de amor de Adán Buenosayres, ordenadora dos episódios preliminares e concretizando-se por fim no Caderno do livro VI. A concepção dantesca desse amor, exigindo uma expressão labiríntica e preciosista, escamoteia o da nossa

sensibilidade e nos dá uma teoria de intuições poéticas com alto grau de enrarecimento intelectual. Se nada disto é repreensível em si, passa a sê-lo no interior de um romance cujos demais planos têm um contato tão direto com o *tu*, conosco como argentinos século XX. E então, inevitavelmente, a balança se inclina para o nosso lado e a náusea de Adán ao sentir o cheiro do curtume nos atinge mais a fundo que Aquela em seu spenseriano jardim de Saavedra. Oxalá a obra novelística futura de Leopoldo Marechal reconheça o balanço deste livro; se o romance moderno é cada vez mais uma forma poética, a poesia que se mostra nele só pode ser imediata e de raiz surrealista; a elaborada prossegue e prefere o poema, onde Aquela deveria ter ficado com sua simbologia marchetada, pois esse era o seu reino.

A segunda observação concerne ao humor. Marechal volta com *Adán Buenosayres* à linha caudalosa de Mansilla e Payró, ao relato incessantemente sobrevoado pela presença zombeteira do literário puro, que é jogo e ajuste e ironia. Não há humor sem inteligência, e o predomínio da sentimentalidade sobre esta aparece nos romancistas em proporção inversa à presença do humor em seus livros; tal feliz herança dos ensaístas do século XVIII, que chega ao romance via Inglaterra, dá um *tom* narrativo que Marechal selecionou e aplicou com pleno acerto nos momentos adequados. Sobretudo nas descrições e nas réplicas, e quando não enfatiza isso; por exemplo, o episódio dos *homoplumas* começa da melhor maneira — o retrato em dez linhas do malfeitor é um achado —, mas termina abatido com os discursos do *speaker*. O humor em *Adán Buenosayres* se alia a um freqüente afã objetivo, quase de historiador, e acaba dando a este romance seu tom documental que, se o afasta de nós em termos de adesão entranhável, oferece-nos seu texto panoramicamente e com ampla perspectiva intelectual. Não sei, por motivo de idade, se é válido o testemunho de *Adán Buenosayres* a respeito da etapa martin-fierrista, e já se deve ter notado que meu intuito era mais filológico que histórico. Sua ressonância sobre o futuro argentino me interessa muito mais que sua documentação do passado. Tal como o vejo, *Adán Buenosayres* constitui um momento importante em nossas desconcertadas letras. Para Marechal talvez seja uma chegada e uma soma; cabe aos mais jovens ver se atua como força viva, como enérgico impulso em direção ao verdadeiramente nosso. Estou entre os que acreditam nisso e se obrigam a não desconhecê-lo.

## 10. Um cadáver com vida (1949)

É claro, refiro-me ao surrealismo. É extraordinário como as pessoas de bem o imaginam concluído, bem mortinho e já com histórias como esta que Maurice Nadeau lutou para compor-lhe (e que é tão informativa e útil como os catálogos de tuberosas ou os desenhos de algas ou caracóis). De modo geral, as pessoas parecem bem aliviadas com relação ao surrealismo, e se preparam com recente preocupação para lutar contra outros monstros maiores que avançam contra elas; o monstro Calígula segundo Camus, por exemplo, ou aquele dilúvio de pedradas fichado como Henry Miller, exemplos esparsos da mais formidável ofensiva verbal de todos os tempos, com uma liberação poética cujo futuro merece ser digno de seu esplêndido hoje-em-dia.

Agora, que os caracóis e algas não morreram pelo fato de os naturalistas os catalogarem, e cuidado, senhores, com esse cadáver que levais para enterrar com tanta satisfação. O que ali jaz, comportadinho e bem arrumado, nada mais é que a pele brilhante e falsa da cobra, a literatura do surrealismo (que é antiliterário) e as artes do surrealismo (que as atravessa como um relâmpago por um pedaço de manteiga, com as previsíveis conseqüências). Ao enterro do surrealismo são levados os refugos de cada substância que essa livre poesia utilizou em determinado momento: tela, cores, dicionários, celulóide, objetos vivos e inanimados. São levados os produtos experimentais (sempre confundidos com os fins últimos) e os lençóis úmidos pelas crises de crescimento e as febres. No carro fúnebre, de primeira como é devido, o nome do defunto aparece de menor a maior para que as pessoas leiam bem o ISMO: é mais um que desce para o grande esquecimento da terra. Depois, de volta para casa e tudo perfeito. Cuidado, senhores, a coisa não é tão simples. Em 1925, o conhecido Paul Claudel mereceu uma exemplar carta aberta dos surrealistas, após sua míope fulminação de algo que um homem com vocação de acadêmico jamais entenderá. Agora o senhor Claudel diz ao senhor Aldao o que todos leram em *La Nación* no dia 2 de maio. Do que se infere que, vinte e quatro anos depois de seu primeiro ucasse, o senhor Claudel ainda sente como vivo esse perigoso cadáver. E o senhor Claudel entende de cadáveres, claro que entende; por isso está preocupado com a resistência desse mau morto. Todos conhecemos a dissolução da equipe espetacular do surrealismo francês: Artaud caiu, Crevel também, e ocorreram cismas e renúncias, enquanto outros retornaram profissionalmente à literatura ou aos cavaletes, à utilização das receitas eficazes. Muito disso cheira a museu, e as pessoas estão contentes porque os museus são lugares seguros onde se guardam a sete chaves os objetos explosivos; a gente vai vê-los aos domingos etc. Mas convém lembrar que do primeiro jogo surrealista com papezinhos nasceu o seguinte verso: *O cadáver refinado beberá o vinho novo*. Cuidado com este vivíssimo defunto que veste hoje o mais perigoso dos trajes, o da falsa ausência, e que, presente como nunca onde não é pressentido, apoia suas mãos enormes no tempo para não deixá-lo partir sem ele, que lhe dá sentido. Cuidado, senhores, ao inclinar-vos sobre a cova para hipocritamente dizer-lhe adeus; ele está atrás de

vós e seu alegre, necessário empurrão inesperado pode lançar-vos lá dentro, para conhecer deveras esta terra que odiais de tanto ser finos, de tanto estar mortos num mundo que já não conta convosco.

## 11. François Porché: Baudelaire. História de uma alma (1949)

Ainda hoje é muito fácil ser injusto com a poesia de Baudelaire, posto que todo grande poeta se adianta ao seu tempo negando-se porém a renunciar a ele, apoiando-se com firmeza em seu solo para dar o salto. Basta situar a crítica no nível do terreno (Paris, 1850) para invalidar fundamentadamente muito de *Les Fleurs du Mal*. A injustiça consiste precisamente em ter uma razão *corriqueira*, quando o único plano possível deve ser o da operação poética que transforma uma batida de calcanhares (com suas salpicaduras) num movimento de puro curso aéreo. É interessante notar que a injustiça em relação a Baudelaire obedece hoje a motivos diferentes dos contemporâneos; apresenta-se com aparato crítico maior e aguda astúcia. De modo breve, caberia afirmar que o critério revelado no processo a *Les Fleurs du Mal* via no livro uma impureza extrapoética, uma *mistura* de imoralidade e poesia; atualmente (e baseando-se paradoxalmente na grande lição baudelairiana) se acusa *Les Fleurs* de ser uma *combinação* inextrincável, uma poesia irremediavelmente impura. Noções como "mau gosto" ou "corrupção" eram consideradas em 1857 atitudes morais e estéticas de Baudelaire; agora suspeita-se que sejam caracteres de sua obra. Embora mais fina, essa injustiça atual proviria de uma discriminação insuficiente entre o que a poesia baudelairiana reflete e o que projeta. Em outras palavras, entre o que *Les Fleurs* têm de relativo e de absoluto.

Sejamos mais precisos: entendo por relativo à circunstância histórica de Baudelaire o fato de coexistir com o declínio do romantismo, com Hugo, Musset e Lamartine de um lado, Vigny no centro e Gautier, Leconte e Banville na ala esquerda. Mas o fato de estar imerso em tal circunstância e cometer *outro tipo de transgressões* além das sancionadas pelo gosto do tempo revelam em Baudelaire uma lúcida rejeição a autoridades e sua corajosa aceitação de uma maneira pessoal de ser. Este freqüente covarde foi o mais valente dos poetas num período de tantas entregas e ex-filhos pródigos. Ele mendiga críticas favoráveis, teme Sainte-Beuve, mas escreve, publica e padece *Les Fleurs*; aspira à Academia e ao mesmo tempo faz a crítica mais lúcida e audaz à arte de seu tempo. De modo que os reparos dirigidos à sua poesia deverão limitar-se à inevitável influência periférica sobre uma obra que, mesmo no que tem de pior, é original e nova; a certos movimentos oratórios, alguma quebra de compromisso (tipo *Le Calumet de la Paix*) e uma exacerbação demasiadamente cheia de alçapões. Convém indicar isto porque — apesar da posição magistral de Baudelaire na poesia moderna — é freqüente ouvir reparos a *Les Fleurs* baseados em princípios de pureza poética. Mais razão afinal tinham os detratores de 1857, que faziam de seu rancor uma questão moral mais que um questionamento poético. O paradoxal — como já disse — é que o próprio Baudelaire coloca as armas nas mãos daqueles que (pensando a partir da rarefeita perspectiva de Mallarmé e sua descendência) denunciam a impureza de sua obra; pois é ele quem descobre definitivamente a essencialidade incontaminável da poesia; é ele quem apreende seu mistério no

ato mesmo da formulação verbal; e se a patota pessoal e circundante o impede de reproduzir exatamente sua intuição com a sua obra, é ele quem nos entrega, em *Les Fleurs du Mal*, uma poesia já a salvo de todo mal-entendido futuro, de toda confusão com a estética ou a ética. Por isso, graças à sua herança, estamos hoje em condições de considerar Baudelaire impuro; e a pior injustiça contra o poeta consiste em circunscrever sua importância ao famoso volume, inegavelmente vulnerado pelo prodigioso avanço da poesia que ele mesmo desencadeia. Sua pureza excede o verbo, é motor espiritual mostrando-se aqui e ali em poemas e críticas, iniciando o movimento interno, de essência a expressão e aderência desta àquela, que marca todo o decurso da poesia posterior à sua.

A riqueza do mundo baudelaireano é daquelas que não se deixam alcançar facilmente. Pouco a pouco, examinando a própria obra ou medindo a profundidade de suas raízes pela variedade e número de seus frutos no tempo, vieram à tona os elementos que sua escassa produção escrita incita. Não me parece inútil resumir aqueles que se projetam com maior força na consciência poética do nosso século, constituindo a verdadeira herança de *Les Fleurs du Mal*. Primeiro, a situação humana de Baudelaire. Num país cujo decurso poético consistira num benévolo presente do Verbo aos ouvidos profanos, cujos poetas agiam de cima para baixo, exprimindo-se de maneira olímpica mesmo em suas formas mais modestas e descendo com cada poema como Moisés com o decálogo, Baudelaire parece recolher o sinal perdido que François Villon lhe faz das profundezas e seu comportamento se ordena sob o sinal contrário; tudo, temática, linguagem, posição, instala-se resolutamente no nível do solo, que é o do homem, e dali ergue a flecha do poema. O Olimpo também pode ser um nível humano, e Baudelaire sabia disso; mas não estava disposto a fazer duas coisas: fingir que aquele era o *seu* nível, como tantos vates messiânicos, e produzir uma poesia que planasse nas nuvens para terminar gemendo por uma tragédia mais ou menos doméstica (Lamartine, Vigny).

Tal lealdade invariável tem prosseguimento em Baudelaire com traços que escandalizaram seus coetâneos mas que são coerentes e necessários: ordenamento e postulação de um mundo poético em que o *gratuito* (natureza, paisagem, "legumes santificados", crepúsculos à moda) fora substituído por produtos da arte, por um artifício bem entendido: o homem em seu reino — embora fosse um pobre reino. O perceptível platonismo de Baudelaire em suas páginas críticas não o afasta um só instante do "laboratório central". Sua clara intuição da transcendência pela analogia e a teoria do símbolo tão inesquecivelmente proposta após seu contato com a obra de Poe em nada o induzem a receitar-nos a permanência áulica na ordem das Idéias. E se por meio da poesia ele tem a revelação da imortalidade do homem, sua decepcionada inteligência leva-o a antecipar, tantos anos atrás, o que é hoje a razão de ser do surrealismo: o prestígio poético está no desejo de apoderar-se, *sur cette terre même*, de um paraíso revelado. Só que a nossa poesia entende a conquista em termos de construção.

Creio que a lealdade à condição humana no que tem de mais provisório e frágil

explica a grandeza de Baudelaire e o eleva acima do *artifício romântico* de muitas das suas concepções. Creio também que foi essa aderência criadora (apesar do estorvo de suas idéias pessimistas e cínicas, sempre mais débeis que sua infalível intuição poética) que o situou no inabalável posto de mestre da poesia moderna. "Ele é a estátua de bronze na praça central da nossa memória", disse belamente Ramón, e na verdade a memória coletiva da poesia contemporânea tem-no em seu centro como o motor imóvel de sua roda. O mero prestígio de seus poemas e a profundidade teórica não teriam valido a Baudelaire o seu lento porém irrefreável ingresso em nossa consciência (consciência?) poética. O menino Rimbaud suspeitava, em carta famosa, que a forma era "mesquinha" em Baudelaire, mas duas linhas antes havia visto nele o *primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus*; por quê? Sua ascendência sobre o jovem Mallarmé, seu acesso à análise dos críticos apaixonados que explicam e louvam seus descobrimentos para a geração cansada dos Faguet e companhia, em que secreta força encontra seu movimento? Gide, Maritain e Valéry acumularam as mais extraordinárias elucidações deste mistério; creio que coincidem essencialmente ao ver em Baudelaire o primeiro poeta moderno que busca o máximo de poesia *com os meios mais próximos*, mais aderidos à sua humanidade, à sua carnalidade, à sua espiritualidade; sem recorrer a essa fácil prostituta, a imaginação; sem subir aos telhados à procura de um falso horizonte; sem fátigar o verbo além de sua precisa correlação com o ditame poético. Esse *realismo* último de Baudelaire, ao recortar da poesia tudo o que lhe sobrava e a maculava, permitiu à sua descendência seguir seus próprios caminhos partindo de uma verdade que lhe dava força e alimento. A marcha continua.

O trabalho de François Porché sobre o poeta será útil para os que queiram situá-lo historicamente e conhecer em detalhes as alternativas de sua vida. De posse dos elementos recentes da investigação baudelaireana, Porché constrói um retrato espiritual e anedótico no qual nenhum falso escrúpulo ao estilo de Paterné Berrichon vem empanar nosso contato com o infeliz Baudelaire.

Atento ao encarniçado combate consigo mesmo que atravessa, um por um, todos os poemas e as prosas críticas, Porché examina analiticamente a evolução intelectual do poeta e as sutis substâncias culturais que a condicionam; assim, o capítulo VI da quarta parte resume muito bem os elementos básicos dessa "nova arte poética" e longas citações de importantes poemas ou passagens em prosa (correspondência, crítica) são inseridas ao longo do volume para que o próprio Baudelaire se explique. Ali está, naturalmente, o pior e o melhor do *homo duplex* que o autor acredita ver em seu protagonista; a importância da mãe do poeta em sua evolução psíquica, os sucessivos ambientes pelos quais transita, solitário e evasivo, a guerra contra a imbecilidade reinante e, em especial, a fecunda revelação de Edgar Poe são estudados a fundo; além do mais, Porché conhece o especial valor das figuras de segundo plano, dos amigos ocasionais, e para todos tem a localização certa e o parágrafo revelador; seu enfoque de M. Ancelle, por exemplo, faz a devida justiça ao meritório curador de Baudelaire.

Não me parece que o subtítulo desta boa biografia — *História de uma alma* —

seja justificado no texto. À alma de Baudelaire se chega por caminhos não-discursivos, e Porché é consciencioso em demasia para renunciar a um critério histórico que o leva a excelentes resultados de conjunto, mas nada além disso. Vemos Baudelaire vivendo, chegamos bem perto de sua dimensão humana, de sua inteligência admirável, de sua sensibilidade de desprezado. O resto escapa à capacidade do melhor biógrafo, e só ocorre na apreensão direta da obra baudelaيرية. O melhor do livro de Porché é que favorece esse contato, fornece as melhores aproximações e garante um enfoque justo; como nas cerimônias de iniciação, leva-nos pela mão até o limiar dos mistérios e nos levanta a venda dos olhos.

## 12. Irracionalismo e eficácia (1949)

Em sua útil *Avaliação literária do existencialismo*, Guillermo de Torre intitulou "Existencialismo e nazismo" um capítulo cujo conteúdo pouco claro motiva as considerações a seguir.

Começo resumindo os pontos importantes do referido capítulo. O existencialismo se vincularia ao nazismo por intermédio de Martin Heidegger, e ambos procederiam de um tronco comum: o irracionalismo. Este seria — "com seus correlatos, antiintelectualismo e alogicismo" — o denominador comum das correntes filosóficas alemãs posteriores à fenomenologia, "pondo-se direta ou indiretamente a serviço da barbárie hitlerista ou justificando-a". De Torre acrescenta aqui um prontuário do senhor Martin Heidegger e qualifica duramente sua filosofia com uma extensa citação de Karl Loewith, concluindo um tanto apocalípticamente que o nihilismo da ontologia existencial "tem morbidez nas entranhas e sangue nas asas".

Tais pareceres trazem de novo à baila o ambíguo problema do irracionalismo na humanidade contemporânea, que me parece uma contínua e enfadonha fonte de mal-entendidos. Os especialistas que De Torre cita no capítulo mencionado ocuparam-se antagonicamente de estimar o grau de periculosidade do irracionalismo manifesto na ontologia de Heidegger, enquanto a crítica à posição existencial de Jean-Paul Sartre se encarrega, por seu lado, da mesma coisa. Dando este aspecto por bem documentado e com ampla informação bibliográfica acessível, gostaria de abordar aqui a própria noção de irracionalidade para contemplá-la à luz do balanço, já um tanto mais que provisório, que nos dão cinquenta anos do século XX. É bem sabido que a presença do irracional (e o temor sagrado que ele inspira a tantos) ocupa posições de primeiro plano na ciência, na literatura, na poesia e na arte do século XX, a tal ponto que uma reserva como a de De Torre em relação a Heidegger só reflete uma das múltiplas inquietudes contemporâneas acerca de sua influência. Tais inquietudes se distinguem por enfocar diversamente a incidência do irracional no histórico, a suspeita de sua maior ou menor *eficácia*, assim como a previsão de suas conseqüências.

Sob as imprecisas dimensões da palavra *irracional* (termo negativo, mas cujo antônimo tampouco é definidamente estável) costumamos agrupar o inconsciente e o subconsciente, os instintos, toda a orquestra das sensações, sentimentos e paixões — com seu cume especialíssimo: a fé, e seu cinema: os sonhos —, e de modo geral os movimentos primígenos do espírito humano, assim como a aptidão intuitiva e sua projeção no tipo de conhecimento que lhe é próprio. Qualquer tomada de posição, por outro lado, reduz o conceito de irracional ao grupo ou plano que lhe interessa e simultaneamente o tinge com o contragolpe de sua escolha. Assim, a deusa Razão do século XVIII desprezará nele um animal remanescente no homem, ao passo que o materialismo dialético verá na persistência da fé religiosa um apêndice redundante do período teológico;

e assim por diante. De maneira precária, poder-se-ia afirmar que as expressões dominantes do pensamento sistemático atribuem, até princípios do nosso século, um sinal positivo à razão e outro negativo (com atenuantes e inclusões) ao âmbito irracional. De maneira excessivamente ampla, também cabe dizer dessa atitude (tão manifesta na ciência e na filosofia) que ela admite e explora a impetuosa levedura irracional, mas a considera incapaz de qualquer autonomia operativa e só eficaz quando a razão (não mais deusa, e sim a humana por excelência) conduz esses movimentos anímicos por canais coerentes.

Tal concepção, exata em sua face instrumental, no jogo impulso-expressão, impulso-eficácia, aparece claramente em fórmulas como "religião do progresso" ou "religião do porvir", nas quais se concebe o movimento de ordem irracional como dirigido instrumentalmente a um objetivo por essência racional: um progresso, uma teleologia. Associados, ambos os termos traduzem uma busca de equilíbrio tipicamente ocidental, no qual a razão descobre por baixo de sua flor o caule invisível por onde ascende a seiva e decide que o caule só conta à medida que a seiva se torne pétala, cor e perfume.

Enquanto isto se dá no campo do sistemático, a segunda metade do século passado vê preparar-se uma concepção divergente na poesia e num setor (muito pequeno) da literatura e da arte. Usando a mesma imagem, caberia dizer que, a partir das experiências de poetas como Novalis, Nerval, Baudelaire, Ducasse e Rimbaud, pressente-se e confirma-se que da seiva à flor há um trânsito direto, uma eclosão tão mais bela e pura quanto menos controlada pela ordem racional, subitamente rejeitada como mediadora e deformante; na poesia (já que a coisa não passa daí), essa "irrupção elementar" deve ser favorecida pela razão, abrindo caminho ou ajudando tecnicamente a que a eclosão seja cada vez mais pura e livre. A pintura avança (retrocedendo dificultosamente nas hierarquias escolares) em direção à apreensão imediata da cor; a música, muito mais tarde, vai-se livrando das impurezas de programa e do recurso ao drama; a perceptível flexibilização das censuras racionais aumenta com o fim do século e cederá ainda mais diante da influência do bergsonismo e de sua repercussão na crescente inquietação européia das nossas três primeiras décadas.

Este rápido balanço, do qual eu preferiria poupar o leitor posto que nada há nele que não seja conhecido de sobra, parece necessário na medida em que nosso tempo assiste a uma recidiva do alerta — agora em outras dimensões — frente a tais avanços. Até esta altura do século, a cota ativa do irracional cresceu ano após ano nas manifestações históricas, sociais e individuais do homem do Ocidente. A psicanálise começou mostrando isto em sua forma mais corrosiva — por suas implicações em todo o edifício dos produtos culturais e por sua tendência à eficácia, a afirmar-se como causa e método de ciência, isto é, posse de certezas; a arte produz o cubismo, em que o controle intelectual tem a finalidade de assegurar uma legítima ordem plástica, ou seja, um espaço bidimensional e um jogo de elementos situados nessa ordem; a poesia, por fim, a mais vigiada prisioneira da razão, acaba de romper as redes com a ajuda do Dada e entra no vasto experimento surrealista, que considero a maior empreitada do homem contemporâneo como previsão e tentativa de um humanismo integrado. Á atitude

surrealista (que tende à liquidação de gêneros e espécies) tinge por sua vez qualquer criação de caráter verbal e plástico, incorporando-a ao seu movimento de afirmação irracional. Com igual violência, e reunindo com celeridade elementos precursores dispersos no tempo, encontramos na linha de choque uma atitude de especialíssima intenção e ambiciosas finalidades: o existencialismo.

Em outro lugar procurei mostrar o paralelismo histórico entre as condutas surrealista e existencial, tão dessemelhantes à primeira vista e tão opostas nas pessoas de seus sustentadores. A analogia ultrapassa porém o tronco irracional comum, para subsistir nos objetivos, na preconização de uma práxis, *de uma conduta*<sup>[99]</sup>. No momento em que escrevo, o surrealismo retrocedeu — talvez devesse dizer: evoluiu — para posições hedônicas, renunciando, depois de não poucos escândalos, a um salto na ação que resultava, tendo em vista os seus métodos, prematuro. De maneira menos conflitante com posturas municipais, o existencialismo sartriano ocupa hoje o terre- no em que se ensaia a ação humana integrada e se prova a possibilidade de viver sem rupturas da pessoa. Com este mapeamento excessivamente esquemático do movimento de raiz irracional que nos envolve, observemos de perto o suposto problema que preocupa Guillermo de Torre em sua *Avaliação*.

"Apesar de muitas discrepâncias particulares que podem ser especificadas, é inquestionável que ambos (existencialismo heideggeriano e nazismo) têm um tronco comum: o irracionalismo" (cap. cit.). Uma imagem botânica anterior me ajuda a recordar aqui que a flor, a folha e o espinho procedem igualmente do tronco, sem que seu valor funcional (independentemente de outros valores) possa em absoluto ser confundido. O tronco interessa menos que o processo pelo qual uma substância comum se converte em flor num ponto e num tempo determinados, ou chega a ser folha ou espinho. Sobretudo quando, como em nosso caso, o tronco irracional não se expande em galhos sem que a razão intervenha com uma dose maior ou menor de importância; comparável por vezes à estaca que dá certa direção à planta, por vezes apenas vigilância estética ou ética que ajuda a completar flor e fruto. Nas raízes humanas, o importante e definitivo reside nos acidentes e nas influências que condicionam a subida dos princípios vitais e na dosagem e qualidade destes últimos. *Tronco comum* não quer dizer nada, nem por comum, nem por tronco.

Sei que este corte brusco entre razão e irracionalidade não passa de aceitável, e me incomoda usá-lo tanto aqui; mas como o que vem a seguir deve ser situado num terreno histórico e de comportamento, será possível entender-se em termos gerais quando digo que a irracionalidade jamais foi *perigosa*. Perigosa neste terreno, o histórico, no qual se decide a sorte coletiva e social da humanidade. No qual De Torre teme as aderências nazistas ao existencialismo e vice-versa.

Acacianamente, convido a pensar num único processo histórico de conseqüências negativas capitais que emane de uma erupção irracional. O que ocorre é exatamente o contrário. As perseguições, as reações mais abomináveis, as estruturas da escravidão, da servidão e do envilecimento, as explosões raciais, a fabricação despótica de impérios, tudo o que deve ser agrupado no lado

sombrio do processo histórico se dá de acordo com uma execução pelo menos tão racional e sistemática quanto os processos de sinal positivo. Chegamos ao âmago do assunto ao indicar que, se os impulsos que levam a essas fases negativas são ou podem ser produtos "da pior e mais desumana" irracionalidade, sua realização fáctica e histórica é racional, num grau de razão tão lúcido e manifesto quanto a razão que conduz à América, à imprensa, ao *Discurso do método*, a 1789, a Stalingrado.

Quais são, por seu lado, as erupções que fazem do nazismo um dos processos mais repugnantes e vis da história? Eis um epitome em que procuro ir do geral (teórico) ao particular (executivo): a presunção racial, o grande pretexto da autocompaixão — Versalhes, fronteiras, sudetos, zonas irredentas; a legislação da crueldade; Gestapo, campos de concentração, extermínio de judeus e de povos "inferiores", bons apenas para produzir sabão com sua gordura etc; sadismo coletivo ou, pelo menos, presente em núcleos, escritórios, quartéis. Feita a enumeração, proponho imaginar uma única destas monstruosidades (especialmente as citadas em primeiro lugar, que são as perigosas e o motor das últimas) como um *produto* irracional. Em cada caso se tropeçará com um sistema paciente, uma organização de impulsos inorganizados, uma técnica. Em cada caso se presentirão ou reconhecerão as urgências irracionais, mas o visível e eficaz estará na estrutura funcional e funcionante do edifício.

Se isolarmos com certa minúcia os traços dominantes de um indivíduo nazista (a observação é fácil, os sujeitos pululam), iremos notar que sua concepção da humanidade é ao mesmo tempo ególatra e hierárquica. Uma dialética elementar resolve o possível conflito consolidando as hierarquias, cada uma das quais é total e suficiente para o bom nazista. O sargento é o Sargento; o servidor é também a Servidão. Observando bem essa egolatria, parece possível encontrar-lhe uma explicação no desprezo pela vida alheia em troca do respeito *ersatz* pela posição hierárquica alheia que seja equivalente ou superior à própria. Se um homem é nazista, então é um homem aos olhos de outro nazista. A consciência de uma humanidade alheia à sua própria não é despertada no nazista, para quem termos como "judeu" ou "comunista" ou "chinês" têm valor infra-humano. Nem sequer seu próximo vale como homem, mas sim como nazista. O fato de ser nazista confere humanidade.

Esta plataforma de lançamento pode ser considerada essencialmente uma entrega à irracionalidade. Sabe-se que quanto mais tosco for um homem, mais acredita em si mesmo. (A espécie do soco na mesa e o: "Eu é que estou dizendo isso!") O nazismo básico nasceria dessa feroz tendência a aglutinar-se em torno de si mesmo, a dar pontapés no que está em volta por um medo elementar de ser arrancado das cômodas trevas em que se medra. Mas a reunião desses medos numa manada que ataca e, sobretudo, a ordenação hierárquica do grupo atacante indicam a instância em que o irracional cai sob as intenções e as possibilidades de uma razão muito mais eficaz e perigosa. (Veremos adiante que a coisa é ainda mais sutil e mais horrível.) Caberia então suspeitar — após o período 1930-1945 — que o Estado nazista traduz uma visão de inseto, uma procura geométrica de

motivos e objetivos. Os discursos de Hitler, fortemente emocionais, apelavam para impulsos não-rationais; mas seu objetivo era mais tarde atingido geometricamente, segundo a visão do inseto em sua forma mais precisa. O nazista *padecia* o discurso, cuidadosamente sintonizado com suas engrenagens irracionais; discurso equivalente, num mundo de insetos, à sensação de fome, ou de frio, ou de sexo. A isto seguia-se uma realização automática em que nada era deixado ao irracional; um mecanismo, como o mecanismo infalível do instinto, regulava tal realização. O discurso — empurrão irracional — é sucedido pelo passo de ganso — empurrão do Sargento, que é empurrado pelo Capitão, que é... —, mas se o homem age como o inseto é porque atua nele a *reprodução arrazoada* do instinto. O homem precisa do compasso para encontrar o hexágono da abelha; o nazista, homem-inseto, é na realidade o inseto *mais* o homem, a dupla obediência aos impulsos primários e à razão, que se vale deles como violento motor para que seu frio e bem-cuidado objetivo seja atingido de imediato [\[100\]](#).

Assim, basta analisar as formas imediatamente reconhecíveis de uma irracionalidade em total desenfreio (técnica de repressão, *lagers* tipo Dachau, *pogroms*, torturas e humilhações, câmaras letais) para ver como essa monstruosa hipertrofia da vontade de poder e o desprezo pelo ser alheio só se torna perigosa na medida em que a inteligência, com todas as suas virtudes, decide isto. O solitário possuído pelo *amok* perece ante o primeiro disparo e sua periculosidade não excede os alcances de uma faca e uma raiva cega; o horror começa quando os atos do *amok* correspondem ao esquema que um lúcido oportunista lhe desliza ao ouvido.

A inteligência, dizíamos, com todas as suas virtudes... É bem sabido que a linha histórica ocidental cristã pode ser considerada primordialmente como um triunfo por excelência da razão humana. Acima do impulso cristão irracional, a Igreja representou desde cedo a condução vigilante da inteligência dedicada a extirpar os surtos de violência individual perigosa, os extremos místicos inconvenientes para uma grei, a *conformar* esse balbúcio da fé nos caminhos da prece, nas vias purgativas, na ascensão moral e estética da alma. Não se trata de que a razão se utilizasse do *élan* irracional, já que tampouco lhe era dado não fazê-lo; sua primazia consistiu em ter a visão exata dessa impossibilidade e conferir-lhe um sinal positivo, criar uma Igreja partindo de uma fé. Apesar das rebeliões e das heterodoxias, este é o quadro europeu até o nosso tempo, e claramente pode-se identificar sua marca nas restantes manifestações espirituais e históricas do homem, incluindo suas artes e suas letras. Quando o século XIX mostra na poesia os primeiros sinais da "rebelião do irracional", o fenômeno traduz o já insuportável excesso de tensão a que a hegemonia racional conduziria o homem e o brusco surgimento — pela via de um escape poético — de forças necessitadas de um exercício mais livre. A Europa descobre então, com deslumbramento tanto como com temor, que a razão pode e deve ser deixada de lado para se atingir determinados resultados. Quem, que não haja adquirido preconceitos pelas linhas tradicionais, poderá falar mal dessa rebelião? Necessária para

restabelecer um equilíbrio vital (não tenho medo da palavra), suas loucuras e seus erros contam pouco ao lado da esplêndida aventura humana que ela propõe individual ou coletivamente. Eis que surgem as criaturas do irracional, do sonho, da pura intuição, aquelas que jogam os monstros na rua para não continuarem escondidos nos confessionários e na vergonha, para matá-los com a autoclave do sol, do ar livre. O emblema da razão guiava até então o Ocidente; mas aonde o levou? De súbito, sob o emblema do irracional, nasce uma tentativa — talvez inútil, mas digna do homem — de alterar o rumo dessa marcha. Parecem pueris seus esforços? São os esforços de oitenta anos contra vinte séculos. O esforço de Cristo, oitenta anos depois de realizado, parecia pueril aos céesares.

Neste violento quadro de ruptura (de fissura, se preferirem) o nazismo veio proporcionar às almas cartesianas um grande argumento para levantar-se contra o irracionalismo e denunciar sua periculosidade. A esta altura da nossa análise, porém, e após ter desmontado o verdadeiro mecanismo de funcionamento nazista, o perigo real se anuncia por si só. Esta nossa tão ocidental razão, após controlar e até mesmo submeter a irracionalidade humana; depois de erigir-se em Igreja, Teologia, Arte Poética e Regra Áurea, filtrando com sofisticada vigilância o que considerava válido e aproveitável nos impulsos primários, esta deusa Razão tão nossa *se entrega à irracionalidade no nazismo*, põe-se a serviço de impulsos por si mesmos incapazes de adquirir periculosidade histórica. Com plena consciência (naturalmente: para isto é e está), escolhe, utiliza e dirige as forças mais brutais e negativas da irracionalidade, mas o faz *porque está servindo a essas forças*, porque cedeu (como o Ocidente nunca quis fazer) ao mais baixo, ao impulso animal de domínio, ao medo de ser inferior, à crueldade que nunca nos abandonará. Na série que traçamos para explicar o mecanismo nazista: razão motivadora — impulso irracional que fornece a "mística" — execução dos atos, é preciso antepor as forças irracionais que primam sobre a razão. Assim, ao impulso de poder (penso em Hitler) sucede a *vontade* de poder (aqui já está a razão, envergonhadamente consciente de ceder ao impulso, mas fingindo ser quem manda e utiliza), e depois continua a série, como vimos antes.

Sendo assim, isto equivale a uma monstruosa inversão no Ocidente. Se em alguma medida o cristianismo implica o consentimento da razão a um ponto de partida irracional — a fé, o milagroso, o *credo quia absurdum* —, sua função reitora se traduz na rejeição do restante negativo. Se não há razão em estado puro, a razão cristã repousa naquele irracional que estima e escolhe como humano, as paixões e os sentimentos que a predica de Cristo exaltam em primeiro plano. Cabe dizer que a razão serve a esse irracional? Sim, na medida em que o aceita, isola e eleva, valendo-se de uma servidão fecunda para bloquear a passagem ao outro irracional, às fontes abissais do que considera pecado e contra as quais exerce sua censura mais absoluta. É assim que escolhe, opta, concede passes e fulmina excomuniões; é assim que nasce seu produto por excelência, o cristão ocidental<sup>[101]</sup>. O nazista, em contrapartida, origina-se de uma servidão de tipo contrário; nasce de uma consciência submetida voluntariamente às forças que antes repelia e censurava, de uma consciência que

renuncia à sua escala de valores e se entrega, envilecida, a uma tarefa de sistematização do irracional negativo. É a razão que cede diante da crueldade, escolhendo-a, abrindo-lhe passagem para cimentar uma Gestapo; assim, a exaltação da irracionalidade, que atemoriza Guillermo de Torre, é afinal uma suja tarefa racional; quando a consciência cede — podendo e devendo não fazê-lo —, a zona irracional negativa que a razão repelia no Ocidente entra em cena, submete sua submissora e faz dela, ao mesmo tempo, sua escrava e seu comandante-em-chefe; pois que as duas coisas funcionam juntas na ordem nazista.

Obviamente, as espetaculares conseqüências e a inconclusa vigência do nazismo levam a encarar os existencialistas com suspeita e temor, tal como até há poucos anos se suspeitava do surrealismo. Encontrar um pão de vários metros abandonado numa rua de Paris já era o suficiente para alarmar as pessoas; os diálogos do teatro de um Sartre são hoje francamente ameaçadores, e disto à denúncia por falsa analogia (o comportamento de Martin Heidegger, a violência da "literatura" existencial) há apenas um salto direto, o do medo. Levará tempo até se compreender que o existencialismo não trai o Ocidente, mas procura resgatá-lo de um desequilíbrio trágico na fundamentação metafísica de sua história, dando ao irracional seu lugar necessário numa humanidade desconcertada pelo estrepitoso fracasso do "progresso" segundo a razão. Estamos imersos demais neste ensaio de liberdade integral para medir e mesmo prever seus sucessos, muito embora a comprovação diária do impacto existencialista em grupos crescentes da coletividade já implique um sucesso metódico e tenha inequivocamente o nosso tempo. Mas não esqueçamos, a este respeito, que a eficácia (a "periculosidade" possível) do existencialismo depende *historicamente* da formidável dialética com que seus mestres, tanto da linha germânica como dos ramos franceses, o expõem e o propugnam. Também aqui será a razão que, na hora das responsabilidades, deverá enfrentar uma possível acusação se trair seu estandarte. Mas a função racional no existencialismo, nesta altura em que escrevo, nada tem em comum com a função racional que possibilitou o nazismo; é mecanismo vigilante, dentro de uma ordem humana que inclui desrazão e razão com igual necessidade e direito; jamais serva submissa de uma irracionalidade que aspira a servir-se dela para finalmente liquidá-la como razão e deixar apenas uma máquina obediente, uma inteligência robotizada empenhada em entender os uivos e transformá-los em melopéia pelas injustiças de Versalhes.

### 13. Octavio Paz: *Liberdade condicional* (1949)

Curiosa e instrutiva é a atitude poética de Octavio Paz. Como que no limite entre dois mundos, entre dois planos, sua ambição responde à consulta imediata da intimidade, à revelação instantânea que concerne ao poema como o fogo à sua chama; e, ao mesmo tempo, um imperioso dever expressivo o obriga a dar ao poema seu sistema de códigos, sua topografia transitável. O conteúdo principal de *Liberdade condicional* dá testemunho dessa coexistência dolorosa do poeta com o artista, do fogo com a iluminação.

É verdade que, após não poucos mal-entendidos, conseguiu-se liquidar a querela "fundo-forma" que incidia com especial dano em tanta obra poética do passado. Também é verdade que, quando um problema chega a uma solução, convém examinar se esta, afinal, não prolonga o problema sob um disfarce melhor. Se todo fundo pressupõe sua forma, se não cabe ajustar o dado puro à norma porque não há dado que não implique sua norma, esta evidência somente se dá com total validade na esfera pessoal, onde nada tem nome porque o poeta *is made one with Nature* — como se diz de Keats em *Adonais*, Mas poesia é sempre uma certa denominação, um sair do contato essencial e, ao mesmo tempo, mantê-lo e comunicá-lo; por isso há poesia mística. O risco principia onde o poeta vacila entre o contato e a denominação; ou melhor, entre a denominação e a mensagem; para que esta contenha aquela, para que o *eu* chegue a valer no *tu* e não traia retoricamente sua originalidade essencial, um destino poético é necessário, uma moral entra em jogo a cada passo; toda poesia implica uma decisão de seu poeta; e se se pôde afirmar que não há, *stricto sensu*, poesia sem comunicação, sem *tu*, os graus dessa transcendência contêm a prova do poeta, sua batalha para que o fogo original seja também fogo quando outros olhos se contemplarem no poema, e não uma imagem lunar da chama. Creio que o valor mais autêntico da poesia contemporânea está nessa vontade de não nos dar lua por sol, de envolver o leitor numa relação equivalente àquela que possibilitou o poema. (Por isso tanta poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos freqüentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ator criador? Neruda, Eluard, Pierre-Jean Jouve; vicariamente, ler seus poemas é fazê-los.)

Octavio Paz pisa com firmeza nessa difícil zona da delimitação; sua obra é um esforço para assumir o conteúdo de sua sensibilidade sem poupar nada *nem escolher a posteriori*, e ao mesmo tempo para favorecer verbalmente a apreensão dessa totalidade confusa e diversa. Como Aleixandre — com quem lhe adivinho um contato e um afeto —, sua poesia é altamente inteligível, por mais que se negue a dar a esse termo um valor menos escolar e localizado. Paz nos diz que inventa a Palavra, e a rica imagem que intitula seu livro proclama a liberdade verbal do poeta; mas a dele é a melhor liberdade, aquela que se insere nas dimensões humanas, aquela que dá ao homem seu movimento mais puro e

próprio. Não a liberdade furibunda do pesadelo; o mundo poético de Octavio Paz é livre porque não esquece a localização das portas e das paredes, dos olhos e dos ouvidos. Pode-se falar de liberdade *funcional*? Este poeta recolhe tudo o que nele cresce e o atira em nossa cara. Atira tudo em nós; seu tiro tem intenção, direção. Para jogar e para amar são precisos pelo menos dois.

Tal intenção e direção estão presentes em quase todos os poemas deste livro; os de *Vigílias e repouso* revelam-nas pela via real dos sonetos e das inscrições; o resto — mais duro, próximo às fontes e por isso mais ameaçado de confusão e isolamento — prova a eficácia da invenção verbal de Paz; dono de suas palavras — que começa invectivando com legítima cólera de amante —, sabe distinguir entre as que se ordenam poeticamente e as que só por prestígio retórico ou psicológico tendem a instalar-se no poema; desfaz-se destas últimas ou as neutraliza submetendo-as a curiosas significações marginais, que são um dos encantamentos de seu verso. Conserva assim um vocabulário muito simples, como se não visse outra maneira de fazer sua matéria poética — simples por ser elementar, por ser entranhável — adquirir comunicabilidade. As imagens de *Liberdade condicional* nascem dessa simplicidade original e se oferecem diferentemente do sentimento; sua carga intelectual pesa pouco ao lado de sua transferência sensível, plástica, sonora. Não se trata de uma poesia sensual, mas sentimental — eliminando do termo toda a escória com que o mau uso o recobriu. Não é desacertado encarar a obra de Paz do ponto de vista da palavra; ele assim o quer, tem a boa humildade do pintor que faz suas cores e mistura as terras. Louvo sua rejeição do luxo sul-americano, seu medo da palavra, cuja tremenda força ele conhece. Como Cernuda (outro harmônico em seu canto), vê-se em Paz uma vontade de métopa, de friso; e isto, quando se é portador e responsável do fogo sem forma, explica a tremenda tensão de *Na beira do mundo*, *Porta condenada* e *O girassol*, onde habita o melhor deste poeta. Gostaria de citar três poemas, *A um retrato*, *Corpo à vista* e *Sonho de Eva*, como testemunhos dessa tensão entre o balbucio original e a vontade de transcendência que faz de Paz um alto poeta. Cito também um verso:

*Sempre há abelhas em teu cabelo.*

#### 14. Cyril Connolly: *O tûmulo sem sossego* (1950)

Neste livro, que o autor define como "ciclo verbal em três ou quatro ritmos: arte, amor, natureza e religião", fala-se variadamente de animais, legumes, escritores, frutas, amantes, escapadas, filósofos e naufragos. (O autor se quer naufrago: Palinuro.) Tudo isto aparece reunido pela falsa continuidade das páginas de um diário, onde se anulam os hiatos do tempo na medida em que o leitor o devora numa leitura contínua (basta uma viagem de Retiro ao Tigre para ler *Aurelia*, diário de uma viagem infinita). Além do mais, Connolly vincula propositalmente os elementos um pouco estetizantes que despertam seu interesse, seu temor, sua cólera. Vitrine para contemplação de pessoas que estão de regresso, vê-se ali Pascal, Sainte-Beuve, Chamfort, em ligação com uma nostalgia de Paris, uma história de furdões, vários auto-retratos, uma etiologia da angústia e um receituário. Crônica de herborista, *luthier*, teórico e prático da decepção, este é um agudo informe clínico do tempo europeu; ou melhor, do tempo daqueles europeus que a guerra atingiu na metade da vida, hipervalorizando o passado e suprimindo toda contemplação do futuro. Connolly não apenas parece psicologicamente traumatizado, mas até mesmo sua atitude intelectual — a que mais perdura no europeu e se torna seu eixo, quando o medular se funde ou se calcina — é a do *blasé*; não falo pejorativamente, mas dando à palavra a saturação que neste caso ela merece. *Je suis l'Empire à la fin de la décadence...* Ele também poderia ter escrito isso, sem esquecer o seguinte murmúrio: *L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense...* A angústia manifesta-se como "remorso pelo passado, culpa pelo presente, ansiedade pelo futuro". Em Palinuro, no homem caído em seu tempo como o piloto em seu mar, a angústia recobre a tripla imagem da situação na vida. Que dessa submersão salve-se apenas a beleza que sobrevive na espuma dos naufrágios, Afrodite, não é estranho nem escandaloso. *O tûmulo sem sossego* não tem valor (como talvez tenha desejado seu autor) por ser uma construção da inteligência, e sim pela tersa, zombeteira, ansiosa delicadeza do tratamento literário; por cantar tão finamente um desencanto.

Será cabível referir-se a uma posição de Connolly? O desagradável é que sempre vemos as posições alheias por estarmos instalados com tanta firmeza na nossa. Nos anos de trágica sina, todo inventário de festas antigas soa ofensivo e mesmo perigoso. Não gosto de grande parte de *O tûmulo sem sossego*, embora minhas razões provavelmente sejam injustas (por serem inadequadas), tal como censurar as libélulas por não produzirem seda; mas me incomodaria saber que o eco deste livro na Inglaterra provém de uma adesão sentimental e mesmo ética à atitude de Connolly, para quem — outra vez o romano vencido, *l'âme seulette* — a esfera da vida, o horizonte do sentido humano, deslizam e se perdem no movimento da fuga, o esconderijo precário e acalentado, o culto menor aos pequenos tristes deuses que se aplacam com aforismos e favas jogadas por sobre o ombro.

"Não um escritor", define-se o fugitivo, "mas um ator amador cujo *jogo* está assolado por egotismo, pó e cinzas..." Mas os livros que nascem de tais seres — capazes de obras tão belas sobre alicerces tão míseros — valem sempre como confrontações para o leitor, semelhante e irmão, como o desmascarou Baudelaire, em cujas notas autobiográficas fazem pensar muitas páginas deste livro. Uma obra pode interessar na mesma medida em que a chibata interessa ao chicoteado; preferiria que a Inglaterra medisse Connolly pelo que este representa como testemunha de uma frustração; e que compreendesse como foi alto o preço que aqui se pagou por umas belas páginas, por um rítmico naufrágio em plena vida.

Numa cultura capaz de nutrir o talento de Bernard Shaw, Chesterton e Bertrand Russell, a sagacidade rapsódica de Connolly não exige o assombro. Prefiro sua sensibilidade pueril (no sentido de original, imediata) diante dos objetos e dos acontecimentos; sua história do furão e todo o belo capítulo *La Clé des Chants* — com lêmures, limões, resinas, pinheiros, mar batendo ao pé das palavras — permanecerão na lembrança com mais constância que suas reflexões e suas sentenças. Talvez o mais feliz, pela graça ligeira da análise, seja o estudo e a interpretação do episódio de Palinuro, que fecha o livro. Em páginas em que o confessional se torna pungente, Connolly chegava a temer que "quando até o desespero deixa de servir para uma finalidade criadora, não resta dúvida de que o suicídio começa a ser justificado". O final de *O túmulo sem sossego* mostra-o debruçado escolarmente sobre o enigma mítico que transcende e apequena todo suicídio; no destino de Palinuro torna a olhar-se e a conhecer-se, talvez a desejar-se. Espelho mediterrâneo de toda imagem fiel a si mesma, Palinuro sucumbe sob o golpe dos deuses, como convém ao herói. Dir-se-ia que Cyril Connolly descobre nas últimas páginas de seu diário a verdadeira rota do piloto, e que firma o leme com amarga lucidez, esperando o melhor ou o pior, aquilo que a proa que orienta lhe trará como resposta: outros ventos, outros rumos, outros trabalhos, e de súbito o sossego, ao final, quando realmente o mereça.

## 15. Situação do romance (1950)

Mais de uma vez me perguntei se a literatura não merecia ser considerada um empreendimento de conquista verbal da realidade. Não por questão de magia, para a qual o nome das coisas (o nome verdadeiro, oculto, aquele que todo escritor procura mesmo sem saber disso) outorga a posse da coisa em si. Nem tampouco dentro de uma concepção da escrita literária tal como Mallarmé a entendia (e previa), espécie de abolição da realidade fenomênica numa progressiva eternização de essências. Esta idéia da conquista verbal da realidade é mais direta e obviamente menos poética; nasce sobretudo da leitura de tantos romances e também, provavelmente, da necessidade e da ambição de escrevê-los. Assim que se ultrapassa a etapa adolescente, em que se lêem romances para desmentir com um tempo fictício os incessantes desencantos do tempo real, e se ingressa na idade analítica, quando o conteúdo do romance perde interesse em relação ao mecanismo literário que o ordena, descobre-se que cada livro produz uma redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade e que a acumulação de volumes em nossa biblioteca vai-se tornando cada vez mais parecida com um microfilme do universo; materialmente pequeno, mas com uma projeção em cada leitor que devolve as coisas ao seu tamanho mental primitivo. Desta maneira, enquanto as artes plásticas põem novos objetos no mundo, quadros, catedrais, estátuas, a literatura vai-se apoderando paulatinamente das coisas (aquilo que depois chamamos de "temas") e de algum modo as subtrai, rouba-as do mundo; desta maneira é que se dá um segundo raptó de Helena de Tróia, aquele que a tira do tempo.

Encarando assim a literatura, sua "história" consistiria não tanto na evolução das formas como nas direções e estratégia de seu empreendimento de conquista. Se a questão é apoderar-se do mundo, se a linguagem pode ser concebida como um super-Alexandre que nos usa há 5.000 anos para seu imperialismo universal, as etapas dessa posse delineiam-se pelo nascimento dos gêneros, cada um dos quais com certos objetivos, e pela variação nas preferências temáticas, que revelam a tomada definitiva de um setor e a passagem imediata ao seguinte. Assim, é fácil reconhecer as grandes ofensivas como, por exemplo, aquela em que o mundo cartaginês sucumbe diante da linguagem em *Salambô*. E ao falar desse romance histórico, cabe até sugerir, com alguma travessura, que o que chamamos de história é a presa mais segura e completa da linguagem. As pirâmides estão lá, claro, mas a coisa começa a ter sentido quando Champollion quebra uma lança contra a pedra, a pedra de Rosetta, e faz surgir a história nas evocações do *Livro dos mortos*.

Por isso a literatura não é muito feliz num domínio de reconstrução total que cabe ao seu aliado, o historiador, e se entrega com mais fruição a outros temas; logo se nota que prefere as zonas mais recortadas no tempo e os objetos mais imediatos para o interesse humano enquanto coisas vivas e pessoais. Por isso, e posto que Narciso continua sendo a imagem mais cabal do homem, a literatura se organiza ao redor de sua flor parlante e trava (está fazendo isso) a batalha mais difícil e

arriscada de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, vocês e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã. Os temas, por compreensíveis razões estratégicas, tornam-se mais imediatos no tempo e no lugar. Já a *Iliada*, neste sentido, está mais próxima da literatura atual que a *Odisséia*, na qual o tempo se dilui e os homens vão atrás dos acontecimentos; longo tempo havia se passado ante as portas de Ílion, mas o relato começa num momento dado e o transcurso adquire o valor de jornadas repletas de aconteceres. Nada se dilui, Aquiles e Heitor são a prefiguração do indivíduo que se assume integralmente na hora, em sua hora, e joga o seu jogo. Tal como Fausto, mais tarde. E bastará um dia da história da cidade de Dublin, Irlanda, para que a linguagem se apodere do senhor Leopold Bloom e de todas as suas circunstâncias. Pareceria que, comprimindo o tempo, a literatura expande o homem.

Deixando de lado os temas, vale a pena experimentar nossa concepção do literário na forma como evoluem os chamados "gêneros". Interessa aqui observar a vigência especial de cada gênero em relação às diferentes épocas, porque nesse jogo de substituições e renascimentos, de modos fulminantes e longas decadências, realiza-se o lento ajuste do literário ao seu propósito essencial. O vasto mundo: eis uma qualificação que bem cedo amanhece no assombro do homem diante daquilo que o envolve e o prolonga. Vasto e vário, teatro para uma caçada inacabável. Ocorre então algo assim como uma partilha vocacional, e dessa partilha surgem os gêneros: há o nefelibata e o nomenclador, o arpoador dos conflitos internos, o que urde as malhas das categorias, o que transcende as aparências, o que brinca com elas; de repente é a poesia ou a comédia, o romance ou o tratado. Primeiro (sempre foi igual, veja-se o percurso da filosofia ou da ciência) se dá atenção ao que vem de fora. É preciso nomear (porque nomear é aprisionar). Aí está tudo: aquela estrela esperando que a chamemos de Sírio, estas outras oferecendo-se aos lapidários para que montem as constelações. O mar, para que lhe digam que é purpúreo, ou o nosso rio, para que lhe ensinam que é cor de leão. Tudo espera que o homem o conheça. Tudo pode ser conhecido. Até o dia em que surge a dúvida sobre a legitimidade desse conhecimento; então a literatura favorece a revisão prévia e interna, o ajuste de instrumentos pessoais e verbais. A ingênua alegria da épica e o salto icário da lírica são seguidos pela cautelosa apalpação do terreno imediato, o estudo sobre se a alegria é possível, sobre se o trampolim ajudará no salto.

Pois bem, esta lúcida consciência, presente em toda a literatura moderna, para a qual nada é mais importante que o homem como tema de exploração e conquista, explica o desenvolvimento e o estado atual do romance como forma predileta do nosso tempo. Mas neste ponto me interessa dissipar um mal-entendido que poderia confundir tudo o que vem a seguir. Atualmente estamos curados do rigoroso conceito apolíneo do passado clássico, e para nós é fácil perceber as sombras que as claras colunas áticas e as serenas paisagens virgilianas projetam. Nas figuras aparentemente mais objetivas da literatura antiga descobrimos uma subjetividade que a psicologia contemporânea traz à luz com toda a sua riqueza. Vendo assim as coisas, poder-se-ia supor que Édipo — como personagem romanesco; não quero me amarrar academicamente ao

conceito preceptivo de romance — é tão contemporâneo nosso como um herói de Mary Webb ou de François Mauriac. O mal-entendido, porém, consistiria em deter-se nas figuras já estabelecidas e não no processo causai que lhes dá nascimento. É neste processo, precisamente, que reside a diferença capital entre a nossa novelística e a linha romanésca do passado. Esquilo nos dá em Édipo um produto de obscuras intuições míticas e pessoais; é privilégio de poeta prescindir da verdade discursivamente buscada e encontrada. Esquilo também pode dizer que não busca, encontra. Édipo sobe ao palco como sobem ao coração de Rilke os versos de sua primeira elegia de Duino. E se pensarmos em Aquiles, muito mais primário, simples e objetivado que Édipo, logo perceberemos que seus movimentos psicológicos se dão como coisa vista, ou experimentada, ou suposta por Homero, mas que a ênfase do romancista (não se me negará que a *Iliada* é um esplêndido romance) foi dada não à análise desses movimentos mas à sua comprovação e à sua tradução em atos, em acontecimentos. Eis a épica em sua própria raiz, e a épica é a mãe de todo romance, como se pode ler nos tratados escolares. "Canta, oh Musa, a cólera do Pélide Aquiles..." Mas o que se canta não é a cólera, e sim suas conseqüências. Na medida em que todo romance significativo de nosso tempo termina no ponto em que principia o romancista épico: o que importa é saber por que Aquiles está zangado, e uma vez sabido isso, por que a causa provocava cólera em Aquiles e não outros sentimentos. E depois, o que é a cólera? E além disso, será que é preciso encolerizar-se? Será o homem cólera? E mais, o que oculta, sob suas formas aparentes, a cólera?

Este repertório de perguntas constitui a temática essencial do romance moderno, mas convém estabelecer duas etapas sucessivas em seu desenvolvimento. De súbito, e por causas que se entroncam com o descrédito dos ideais épicos da Idade Média, o romance renasce de seus esboços clássicos, passeia incerto pelo Renascimento, quando lhe encham os alforjes de abundante material discursivo e de refugio (a grandeza do romance, sua abarcabilidade infinita, por vezes é sua pior miséria), e após se atualizar com Cervantes e os autores do século XVII, inicia no XVIII a primeira de suas duas etapas modernas, que chamarei gnosiológicas para prolongar a comparação que estabeleci anteriormente com a evolução da filosofia. O romance focaliza os problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, e narrar isto, precisamente isto, em vez de as conseqüências fácticas de tal comportamento. As perguntas que indagam como é possível a cólera de Aquiles começam a ser respondidas, e cada romance representa ou almeja uma nova contribuição ao conhecimento do mundo subjetivo; conhecimento imperfeito por falhas no instrumental (como se verá depois), mas que interessa ao romancista como operação preliminar a todo retorno à narrativa pura e simples. Sem que por vezes ele mesmo o perceba, parece que no romancista dos séculos XVIII e, especialmente, XIX, se dá uma consciência envergonhada, um sentimento de culpa que o leva a explorar-se como pessoa (Rousseau, o *Adolphe* de Benjamin Constant) e explorar o mundo de seus heróis (Prévost, Stendhal, Dickens, Balzac) para certificar-se de que o homem como tal pode chegar a se conhecer o suficiente para, a partir daí, por projeção sentimental e intelectual,

reativar sobre bases sólidas a empreitada de conquista verbal da realidade que os clássicos haviam empreendido com sua livre desenvoltura.

Esta primeira etapa do romance moderno é, portanto, de tipo marcadamente gnosiológico, e dir-se-ia que o espírito de Emanuel Kant a sobrevoa como exigência de autoconhecimento prévio. Afortunadamente, o romancista é o homem que não se assusta com o númeno, embora o suponha agachado e fora do alcance de suas palavras. Por isso, dentro da etapa que procuro caracterizar, à prospecção intensiva da subjetividade humana, exaltada em primeiro plano e grande tema novelesco com o romantismo, soma-se depois a análise de como se verte essa subjetividade no contorno da personagem, condicionando e explicando seus atos. Assim nasce Emma Bovary, que carrega consigo a província até mesmo no afã ridículo e patético de se desprovincializar. Assim se ordena a teoria dos Rougon-Macquart, as vidas doloridas de Oliver Twist e de David Copperfield, a carreira dos rapazes balzaquianos que sobem em assalto a Paris. Creio poder afirmar que, à margem de suas imensas diferenças locais e pessoais, o romance do século XIX é uma polifacética resposta à pergunta de *como* é o homem, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo nos ensina que o homem é; o romance de hoje perguntará *por quê* e *seu para quê*.

Mas esta última etapa nos atinge e nos envolve, é o nosso romance, e tudo o que vou dizer sobre ele tenderá a elucidar sua diferença e o que considero — num sentido extraliterário — seu progresso em relação à etapa oito-novecentista. Já no limiar do nosso tempo, quero fazer o alto necessário para postular a seguinte questão prévia: Por que existem romances? Ou melhor: Por que, entre todos os gêneros literários, nada atualmente parece tão *significativo* como o romance?

Vejo-me forçado a repetir uma noção que, por seu uso indiscriminado e entusiasta, vai assumindo cada vez mais a vigência duvidosa dos lugares-comuns. É esta: aquilo que chamamos de poesia comporta a mais profunda penetração no ser de que o homem é capaz. Sedenta de ser, enamorada de ser, a poesia atravessa as camadas superficiais sem iluminá-las de todo, concentrando seu feixe nas dimensões profundas. E então ocorre que, como o homem está fenomenicamente em relação a suas essências como a massa da esfera em relação a seu centro, a poesia incide no centro, instala-se no plano absoluto do ser, e somente a sua irradiação reflexa volta à superfície e abarca o seu conteúdo em seu luminoso continente. A esfera humana brilha então porque há uma opulência, uma superabundância de luz que a encharca. Mas a luz se dirige ao centro da esfera, ao centro de cada objeto que a atrai ou a suscita. Por isso, embora tudo possa ser motivo de poesia, e tudo espere seu poeta para ser matéria de poesia, o homem ainda precisa do romance para se conhecer e para conhecer. Poesia é sumo conhecimento, mas as relações pessoais do homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto; sua escala é por princípio relativa, e se esta folha de papel guarda o mistério da essência que inquietava um poeta como Mallarmé, eu preciso dela agora como fenômeno, como soma das propriedades que provavelmente lhe

atribuo com meus sentidos: a alvura, a suavidade, o tamanho. O mistério de seu ser me chamará, quem sabe, algum dia, e arrancará de mim o poema que o busque e talvez o encontre e o nomeie. Mas hoje passei esta folha pelo rolo de uma máquina, e em cima dela pus centenas de manchas de tinta que formam palavras. Isto já é visão de romancista, tarefa de romance, objeto de romance.

Digo, então, que a presença inequívoca do romance em nosso tempo obedece ao fato de que ele é o instrumento verbal necessário para a tomada de posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver. O romance é a mão que segura a esfera humana entre os dedos, movimenta-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Ele a abarca integralmente por fora (como já fazia a narrativa clássica) e tenta penetrar na transparência enganosa que lhe cede pouco a pouco um ingresso e uma topografia. E por isso — digamos desde já, para depois retornar mais detalhadamente —, como o romance quer chegar ao centro da esfera, atingir a esfericidade, e não pode fazê-lo com seus próprios recursos (a mão literária, que permanece de fora), recorre então — já veremos como — à via poética de acesso. Por enquanto consideremo-lo isoladamente e com os recursos narrativos tradicionais diante de seu propósito básico: o de chegar a compreender (no duplo valor do termo) a totalidade do homem pessoa, do homem Julien Sorel, Antoine Roquentin, Hans Castorp, Clarissa Dalloway.

Dir-me-ão que, além da poesia, existem outros meios de conhecimento antropológico. Mas o teatro não vai além de uma exploração da pessoa, e o território da complexa ação desta no tempo e no espaço lhe é vedado por razões de obrigação estética. Por motivos análogos, o conto fica circunscrito à sua exigência estrutural básica, só capaz de cumprir-se com um tema e uma matéria previamente adequados à regra áurea que lhe dá beleza e perfeição. Mas toda regra áurea exige escolher, separar, avaliar. Todo conto e toda obra de teatro comportam um sacrifício; para nos mostrar uma formiga precisam isolá-la, tirá-la de seu formigueiro. O romance se propôs a dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas conseqüências últimas. A desenvoltura do romance, sua inescrupulosidade, seu bucho de avestruz e seus hábitos de tagarela, tudo o que em última instância ele tem de *antiliterário*, levou-o de 1900 até hoje a quebrar pelo eixo (belíssima expressão) toda a cristalografia literária. Profundamente imoral dentro da escala de valores acadêmicos, o romance supera tudo o que é concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com danos e imposição de sua personalidade. Polidrico, amorfo, crescendo como o bicho do travesseiro no conto de Horacio Quiroga, magnífico de coragem e falta de preconceito, prossegue seu avanço em direção à nossa condição, ao nosso sentido. E, para submetê-los à linguagem, coloca-se ombro a ombro com eles e os trata de igual para igual, como cúmplices. Note-se que não há mais *personagens* no romance moderno; há somente cúmplices. Cúmplices nossos, que também são testemunhas e sobem ao estrado para declarar coisas que — quase sempre — nos condenam; vez por outra há algum que presta um testemunho a favor e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana do nosso tempo.

Se isto explica por que o romance supõe e busca, com seu impuro sistema verbal, o impuro sistema do homem, será fácil acompanhá-lo agora em sua evolução formal, que me parece muito mais significativa e reveladora que o enfoque histórico de seus temas, suas escolas e seus representantes. É tradicional, com efeito, partir das intenções e propósitos do romancista e depois mostrar sua técnica e seu ofício. Sem me colocar numa postura estilística rigorosa, proponho observar o romance pelo lado de sua relojoaria, de sua maquinaria; algo como virar uma tartaruga na areia para espiar seu aparelho locomotor. E assim — em linhas muito gerais — se verá que o romance moderno atravessa os séculos XVIII e XIX sem alterar de maneira fundamental sua linguagem, sua estrutura verbal, seus recursos apreensivos; o que é compreensível, porque a riqueza de temas, o mundo que se oferece como material para o romancista, possui abundância e variedade tão assombrosas que o escritor se sente ultrapassado em suas possibilidades e seu problema passa a ser principalmente o de escolher, narrar um fato entre cem igualmente narráveis. Aquilo que se conta sempre importa mais que o como se conta. O problema é de excesso, semelhante ao dos primeiros viajantes na América ou na África; avançam em qualquer direção, para os quatro rumos. O passado se deixa exumar para delícia do romantismo medievalista; o presente dá tudo: os costumes, o exotismo, Paulo e Virgínia, o bom selvagem, Amália, os sofrimentos de Werther, a província que encantará George Sand e José María de Pereda, a crítica social, a comédia humana, a caçoada ao burguês, a boêmia, Rodolfo e Mimi, o vigário de Wakefield, a casa dos mortos, os mistérios de Paris, a guerra e a paz. Cito umas quantas e insuficientes referências a títulos e conteúdos de romances famosos; poderíamos continuar assim durante horas: Gogol, as irmãs Brontë, Flaubert... A variedade de intenções e de temas é infinita; mas o instrumento, a linguagem que sustenta cada um desses inúmeros romances, é essencialmente o mesmo: é uma linguagem reflexiva, que emprega técnicas racionais para expressar e traduzir os sentimentos e funciona como um produto consciente do romancista, um produto de vigília, de lucidez. Se a técnica de cada um diferencia e distingue planos e ênfases dentro dessa linguagem, sua base continua sendo a mesma: base estética de ajuste entre o que se expõe e sua formulação verbal mais adequada, incluindo e aperfeiçoando todos os recursos da literatura para criar as ilusões verbais do romance, a recriação da paisagem, do sentimento e das paixões por meio de um cuidadoso método racional. Convenhamos em chamar de estética esta linguagem do romance dos séculos XVIII e XIX, e indiquemos sinteticamente suas características capitais: racionalidade, mediação derivada da visão racional do mundo ou, no caso de romancistas que iniciam uma visão mais intuitiva e simpática do mundo, mediação verbal proporcionada pelo emprego de uma linguagem que não se presta — por sua estrutura — para expressar essa visão. Um último aspecto: prodigioso desenvolvimento técnico da linguagem: como na pintura do Renascimento, estudo, aplicação das mais sutis artimanhas técnicas para imitar a profundidade, a perspectiva, a cor e a linha.

Assim, por mais sutil que seja a indagação psicológica — penso no *Adolphe* de Constant e em todo Stendhal —, trata-se na realidade de uma dissecação

anímica; o que se quer é compreender, entender, revelar e mesmo catalogar. Balzac, e mais tarde George Meredith, realizam sutilíssimas aproximações aos movimentos mais secretos da alma humana. Mas sua intenção última é racionalizar esses movimentos, e por isso tratam-nos com uma linguagem que corresponde a essa visão e a essa intenção. São os romancistas do conhecimento; contam explicando ou (os melhores dentre eles) *explicam contando*. E de novo menciono Stendhal.

Por isso, quando no interior dessa novelística surgem as páginas de certas obras como *Hyperion* e *Aurelia*; quando, simultaneamente mas em seu isolado e hostil território, os poetas alemães e franceses lançam uma primeira investida contra a linguagem de uso estético, aspirando a um verbo que expresse uma ordem diferente de visão, o romance dá sinais de inquietação, rejeita e indaga, inicia tímidos ensaios de apropriação e entra em nosso século com evidentes manifestações de inquietude formal, de ansiedade que o levará por fim a dar um passo de incalculável importância: a incorporação da linguagem de raiz poética, a linguagem de expressão imediata das intuições. Mas isto só podia acontecer quando o romancista, afastando-se do *estudo* do mundo e do homem, da observação voluntária das coisas e dos fatos, sentisse que estava subjugado por outro mundo que esperava ser dito e apreendido; o mundo da visão pura, do contato imediato e nunca analítico; aquele, precisamente, que Nerval havia tocado de leve com a prosa do século anterior e que a mais alta poesia da Europa propunha como objetivo e padecimento do homem.

Pela primeira vez, e de maneira explícita, o romance abre mão de utilizar valores poéticos como meros adornos e complementos da prosa (como faziam um Walter Scott ou um Henryk Sienkiewicz) e admite um fato fundamental: que a linguagem de raiz estética não é apta para expressar valores poéticos, e, ao mesmo tempo, que esses valores, com sua forma direta de expressão, representam o vislumbre mais profundo do âmbito total de conquista pelo qual o romance se interessa: aquilo que cabe chamar de coração da esfera. Ao entrar no nosso tempo, o romance se inclina em direção à realidade imediata, aquilo que está aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e a revela. Alguns romancistas reconhecem que nesse fundo inapreensível por suas pinças dialéticas joga-se o jogo do mistério humano, o sustentáculo de suas objetivações posteriores. E então se lançam pelo caminho poético, jogam fora a linguagem mediatizadora, substituem a fórmula pelo feitiço, a descrição pela visão, a ciência pela magia.

Mas ele é o romance, a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Ali tudo vale, tudo se aproveita e se confunde. É o romance, não a poesia. E muito embora (olhando a coisa pelo lado oposto) esta evolução signifique um avanço da poesia sobre a prosa, não é menos certo que o romance não se deixa liquidar como tal, pois a maioria de seus objetivos continua à margem dos objetivos poéticos, é material discursivo e apreensível apenas pela via racional. O romance é narração, coisa que por um momento pareceu a ponto de ser esquecida e substituída pela apresentação estática própria do poema. O romance

é ação; e também compromisso, transação, aliança de elementos díspares que permitam a submissão de um mundo igualmente transacional, heterogêneo e ativo. O importante é que o avanço da poesia sobre o romance, que tinge todo o nosso tempo, significou um mergulho em profundidade como nenhuma narrativa do período estético pudera atingir por limitação instrumental. O golpe de Estado que a poesia dá no próprio território da prosa romanesca (da qual até então fora mero adorno e complemento) revela em toda a sua magnífica violência as ambições do nosso tempo e suas conquistas. O século se abre com o impacto da filosofia bergsoniana, e sua correspondência instantânea na obra de Marcel Proust prova até que ponto o romance esperava e requeria as dimensões da intuição pura, o passo à frente que fosse fiel a essa intenção. Quero afirmar aqui, para evitar ambigüidades, que a irrupção da poesia no romance não supôs necessariamente a adoção de formas verbais poéticas, nem sequer aquilo que tão vagamente se chamava em certa época de "prosa poética" ou o denominado "estilo artista", à maneira dos Goncourt. O que conta é a *atitude poética* no romancista (o que justamente os Goncourt, tão finos esteticamente, não tinham); o que conta é a recusa de mediatizar, de enfeitar, de fazer literatura. Esta atitude pode chegar a formas extremas, à quase total substituição do *relato* pelo *canto*; exemplo admirável, *Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono; a entrega ao livre jogo das associações, como em tantos capítulos de *Ulysses*; o aproveitamento da fórmula com valor ao mesmo tempo aforístico e mágico, como *Les Enfants Terribles* de Cocteau e *Le Diable au Corps* de Radiguet; ou à salmodia com valor de poema *in extenso*, que atua por acumulação e nos vence por cansaço (frase que, no âmbito da poesia, tem um sentido profundíssimo): sirvam de exemplo tantos romances de Gabriel D'Annunzio (*Le Virgine delle Rocce* e um relato como *Notturmo*), parte da obra de Gabriel Miro e o nosso *Don Segundo Sombra*, cada qual com sua especial maneira de morder a matéria poética. É óbvio que a presença do irracional iluminou o romance em todos os tempos; mas agora, nas três primeiras décadas do nosso século, encontramos-nos diante de uma deliberada submissão do romancista às ordens que podem conduzi-lo a uma nova metafísica, não mais ingênuas, como a inicial, e a uma gnosiologia, não mais analítica, e sim de contato. O expressionismo germânico, o surrealismo francês (no qual não há fronteiras entre o romance e o poema, no qual o conto, por exemplo, enlaça e anula o que antes constituía gêneros minuciosamente demarcados) avançam pelas terras em que o tempo do sonho adquire validade verbal de importância não menor que o tempo de vigília. Do empreendimento sinfônico que é *Ulysses*, espécie de mostruário técnico, saem, por influência ou coincidência, os muitos ramos deste impulso comum. Deve-se pensar que, de 1910 a 1930, os romancistas cuja obra hoje em dia nos parece viva e significativa são precisamente aqueles que radicalizam, de uma maneira ou de outra, essa tendência de pôr em primeiro plano uma atmosfera ou uma intenção marcadamente irracional. Joyce, Proust, Gide — tão lúcido, tão "artista", mas pai de Lafcádio, de Natanael, de Michel e Ménaque; D. H. Lawrence, cuja *Plumed Serpent* é pura magia ritual; Kafka, o homem que tenta fazer a metafísica da

Guerra de 14 com olhos de alucinado, que deslumbrou a adolescência dos homens da minha geração com um relato traduzido pela *Revista de Ocidente*: "Todos os aviadores mortos"; Thomas Mann, que põe sua dialética a serviço de uma dança macabra, *A montanha mágica*, indagação da morte a partir da própria morte; Fedin, com o caleidoscópio de *As cidades e os anos*, talvez a última consequência coerente da filiação dostoiévskiana na Rússia; Hermann Broch, já à beira da Segunda Guerra, e Virgínia Woolf, flor perfeita da árvore poética do romance, sua última Thule, prova refinada de sua grandeza e também de sua debilidade.

Nesta enumeração de grandes nomes pode-se notar a ausência de Henry James, Mauriac, Galsworthy, Huxley, Conrad, Montherlant, Forster, Cholókhov, Steinbeck, Charles Morgan. Estes romancistas fantásticos faltam porque são continuadores da linha tradicional, romancistas como o termo era entendido no século passado. Vivem o nosso tempo, partilham-no e o padecem profundamente; nada têm de passadistas; mas sua *atitude* literária é a de continuadores. São no romance atual o mesmo que Paul Valéry na poesia francesa ou Bonnard e Maillol em sua plástica. São também provas luminosas de que o romance está longe de ter esgotado seus objetivos tradicionais, sua captação e mesmo sua explicação estética do mundo.

Na enorme produção novelística do nosso tempo, a linha de raiz e método poéticos representa um salto solitário a cargo de alguns poucos, para quem o sentido especial de sua experiência e de sua visão se dá, ao mesmo tempo, como necessidade narrativa (por isto são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isto são poetas). O que uma obra como a de Virgínia Woolf pode ter trazido à consciência do nosso tempo foi mostrar-lhe a "pouca realidade" da realidade entendida prosaicamente e a presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual mas jamais repetida do mar humano cujas ondas dão o nome a seu mais belo romance.

De maneira geral, cabe situar entre 1915 e 1935 a zona de desenvolvimento e influência desta linha; mas os resultados formais de tão brilhante heterodoxia prolongam-se até hoje, a tal ponto que me parece possível dar como fato indubitável que a prosa tradicional do romance (cujas limitações assinalamos) não pode merecer a menor confiança se ela pretender ultrapassar sua função descritiva de fenômenos, se quiser sair do que por necessidade é um órgão expressivo do conhecimento racional. O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não há *fundo e forma*; o fundo dá a forma, é a forma. Prova disso é o fato de que a linguagem de raiz poética não se presta para a reflexão, para a descrição objetiva, cujas formas naturais estão na prosa discursiva.

(Talvez a herança mais importante desta linha de poesia no romance resida na clara consciência de uma abolição de falsas fronteiras, de categorias retóricas. Não há mais romance nem poema: há situações que se vêem e se resolvem em sua própria ordem verbal. Creio que Hermann Broch e Henry Miller representam hoje a face mais avançada dessa linha de liberação total.)

Chegamos agora ao nosso tempo circundante. Desde 1930 eram visíveis os sinais de inquietude no romance, os saltos de um lado para outro traduzindo-se em obras tão díspares, mas tão comuns na inquietude, como as primeiras de André Malraux e certa escola "dura" nos EUA. Já de posse da extrema possibilidade verbal que o romance de raiz poética lhes dava; livres para mergulhar na liquidação final de gêneros, até mesmo da própria *literatura* como recreação (ou recriação), é visível em escritores de todas as filiações e lugares que seu interesse se depura em algo diferente, que parecem fartos do experimento verbal liberador; quase diria que estão fartos de escrever e de ver serem escritas as coisas que se escrevem; e que o fazem para apressar a morte da literatura como tal. Se aplicarmos a fórmula de Jean-Paul Sartre: "O prosista — digamos, o romancista — é um homem que escolheu um certo modo de ação secundária", descobriremos que a cólera desses jovens de 1930 em diante se dá precisamente por não verem na literatura senão uma ação secundária, quase diria viçaria; ao passo que o que lhes interessa é a ação em si; não a pergunta sobre o *quê* do homem, mas a manifestação ativa do próprio homem. O grande paradoxo é que sua cultura e sua vocação lançam-nos na linguagem como as mariposas na chama. Escrevem consumindo-se, e seus livros são sempre o *ersatz* de algum ato, de alguma certeza pela qual se angustiam.

Suponho que o leitor conhece o livro de René-Marill Albérés sobre a rebelião dos escritores atuais [\[102\]](#); este lúcido ensaio a respeito de certos autores franceses — Malraux, Bernanos, Camus, Sartre, Aragon e outros — me exime de qualquer minuciosidade na consideração do romance que eles, junto com seus análogos de outros países, representam hoje. Usarei, à guisa de chave, uma fórmula que considero eficaz. Podemos dizer que o romance, nos primeiros trinta anos do século, desenvolveu e aprofundou o que poderíamos denominar *a ação das formas*; suas conquistas maiores foram formais e deram como resultado a extensão, a liberdade e a riqueza quase infinitas da linguagem; e não porque seu objetivo fosse a forma do romanesco, mas porque suas finalidades só podiam ser atingidas por meio de uma audaz liberação das formas, e daí a batalha do *Ulysses*, a empreitada intuitivo-analítica de Proust, o inaudito experimento surrealista, o fuzilamento pelas costas de Descartes. Mas é inegável que essa conquista de uma linguagem legítima influiu em seus atores e que em boa parte da sua obra as conquistas valem como produto formal, estão indissolivelmente amalgamadas com a linguagem que permitiu atingi-las. Há ali uma, ação das formas; mas o romance que vem depois, e cuja entrada em cena se deu a partir de 1930, propõe-se exatamente ao contrário: traz consigo e corporiza as *formas da ação*. Os *tough writers* dos Estados Unidos, o grupo existencialista europeu, os solitários como Malraux e Graham Greene, fornecem as linhas e as modalidades dessa novelística a contragosto, essa espécie de resignação a escrever — ação secundária — que encobre a nostalgia e o desejo de uma ação imediata e direta que revele e crie finalmente o homem verdadeiro em seu verdadeiro mundo. Num estudo sobre o que é a literatura, Sartre afirma com toda clareza: "A literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução

permanente. Numa sociedade (que houvesse transcendido este estado de coisas) a literatura superaria a *antinomia entre a palavra e a ação*. "Podemos perguntar-nos, é claro, se superar a antinomia palavra-ação não acabaria com a própria literatura, sobretudo com o romance, cujo alimento central é essa fricção e esse desacordo. Mas no fundo — parecem pensar esses rebeldes — a liquidação do romance bem valeria o seu preço, quando lembramos que os romances se escrevem e se lêem por duas razões: para escapar de certa realidade ou para se opor a ela, mostrando-a tal como é ou deveria ser. O romance hedonista ou o romance de intenção social deixariam de ter sentido ao deixar de existir aquilo que Sartre chama de "sociedade em revolução permanente". O primeiro, porque o hedonismo retornaria aos gêneros que lhe são naturais, as artes em primeiro lugar; o segundo, porque a sociedade funcionaria eficazmente e só daria ao romancista o tema do individual. Mas embora tudo isto seja bem redondante, quero mencioná-lo de passagem porque revela o desprezo pelo romance que subjaz nos romances dos últimos anos. Desprezo tanto mais raivoso pelo fato de que o romancista está condenado a sê-lo. Como o pobre herói de Somerset Maugham, vive fazendo cenas para acabar voltando aos braços da amante que gostaria ao mesmo tempo de matar e de não perder.

A plataforma de lançamento desses romancistas está no desejo visível de estabelecer um contato direto com a problemática atual do homem num plano de fatos, de participação e vida imediata. Tende-se a descartar toda busca de essências que não se vinculem ao comportamento, à condição, ao destino do homem e, mais ainda, ao destino social e coletivo do homem. Embora se pergunte sobre a essencialidade de seres solitários e individuais (os heróis de Graham Greene, por exemplo), o romancista tem interesse, acima de tudo, pelos conflitos que se produzem na região de atrito, quando a solidão torna-se companhia, quando o solitário entra na cidade, quando o assassino começa a conviver com seu assassinado na vida moral. Como homenagem tácita ao que foi conseguido pelo romance das três primeiras décadas, ele parece dar por certo que a via poética já fez a sua parte, desenterrando as raízes da conduta pessoal. Todos eles partem disso para adiante, querem lidar com o *homo faber*, com a ação do homem, com sua batalha diária. É nada é mais revelador deste caminho que o itinerário de André Malraux, que vai da prova do indivíduo que expõe em um romance como *La Voie Royal* até o progressivo ingresso no confronto anunciado por *Les Conquérants*, que se desenvolve com *La Condition Humaine* e adquire dimensão histórica em *L'Espoir*. E neste ponto quero acrescentar outra fórmula, reveladora por vir de quem vem; em 1945 André Breton afirmou: "É preciso que o homem passe, com armas e bagagens, para o lado do homem." Nesta frase não há ilusão alguma, mas há, como em Malraux, esperança, muito embora seja cabível pensar que a esperança pode ser a última das ilusões humanas. O importante é não confundir aqui o avanço em direção ao homem que esta corrente traduz com as formas que costumam ser englobadas sob a denominação "literatura social" e que consistem, *grosso modo*, em sustentar uma convicção prévia com um material romanescos que a documente, ilustre e propugne. Romancistas como Greene, Malraux e Albert Camus jamais

procuraram convencer alguém pela via persuasiva; sua obra não considera nada seguro, mas é o próprio problema mostrando-se e debatendo-se. E como essa problemática em plena ação é precisamente a angústia e a batalha do homem por sua liberdade, a dúvida do homem diante das encruzilhadas de uma liberdade sem decálogos infalíveis, ocorre que em torno desse movimento, que nada nos impede chamar de existencial, agrupam-se os homens (romancistas e leitores) para os quais nenhum poder é aceitável em se tratando do homem como pessoa e como conduta; para os quais — como tão bem observou Francisco Ayala — todo domínio imposto por um homem sobre outro é uma usurpação. O homem é uma natureza ignóbil, parece dizer Jean-Paul Sartre; mas o homem pode salvar-se por sua ação, que é mais do que ele, porque a ação que o homem espera do homem deve incluir sua ética, uma práxis confundida e manifestada na ética, uma ética que se dá não em decálogos mas em fatos que só por abstração permitem deduzir os decálogos. E Camus, que tal como Malraux avança progressivamente da negação orgulhosa ao confronto e por fim à reunião, afirma com tanta beleza em suas cartas a um amigo alemão: "Continuo acreditando que este mundo não tem um sentido superior. Mas sei que há algo nele que tem sentido, e é o homem, porque é o único ser que exige esse sentido." Frase que se torna ainda mais funda em *A peste*, que fala sobre "aqueles para quem basta o homem e seu pobre e terrível amor". Permito-me insistir no fato de que esta *situação do homem enquanto homem*, que marca a mais inquieta novelística dos nossos dias, nada tem a ver com o "romance social" entendido como complemento literário de uma dialética política, histórica ou sociológica. Por isso provoca tanta indignação naqueles que escrevem ou consideram o romance como prova *a posteriori* de algo, uma tomada de posição pró ou contra determinado estado de coisas, pois esse romance é o próprio estado de coisas, o problema coexistindo com sua análise, sua experiência e sua elucidação. O romance social marcha atrás da vanguarda teórica. O romance existencial (peço perdão por esses dois termos tão equívocos) implica sua própria teoria, em certa medida a cria e anula ao mesmo tempo, porque suas intenções são sua ação e apresentação puras. Poderão dizer que o romance existencialista veio na retaguarda da correspondente exploração filosófica, mas o que ele fez foi mostrar e exprimir o existencial em suas próprias situações, em sua circunstância; em outras palavras, mostrar a angústia, o combate, a liberação ou a entrega do homem a partir da situação em si e com a única linguagem que poderia expressá-la: a do romance, que há tanto tempo procura ser, de certa maneira, a situação em si mesma, a experiência da vida e seu sentido no grau mais imediato. O próprio Kierkegaard, lançando mão de símbolos e narrações, já entrevia o que um Sartre desenvolve hoje com o desdobramento simultâneo de seus tratados, seu romance e seu teatro; a experiência do personagem de *La Nausée* só pode ser captada mediante uma situação como a dele, e uma situação como a dele só pode ser comunicada ao leitor por meio de um romance. Pois bem, como esse tipo de romance não se presta à indução, tão cara aos amigos da literatura "social", estes últimos o acusam de individualismo (grande censura em algumas bocas) e de pretender isolar o homem de sua circunstância. O romance

social favorece a indução porque se baseia nela; o soldado de *Nada de novo no front* tipifica todos os soldados do mundo; Roubachof, o herói de *O zero e o infinito*, de Koestler, vale por todos os anti-stalinistas submetidos a situações análogas à dele; em contrapartida, Garine, o chefe de *Les Conquérants*, de Malraux, é apenas Garine, um homem diante de si mesmo; e no entanto eu afirmo que Garine é também qualquer um de nós, mas não por uma cômoda indução que nos coloca ao seu lado, e sim cada vez que algum de nós repete pessoalmente, dentro de sua situação humana individual, o processo rumo à autoconsciência que Garine empreende. Naturalmente, no estado atual da sociedade, são poucos os homens capazes desse confronto, e as vias professorais e persuasivas do romance com intenção social são mais eficazes num sentido político. Por minha parte — e em matéria de romances não cabe hesitação, porque é matéria intrinsecamente humana —, a escolha está feita: penso, como André Gide, que "o mundo será salvo por uns poucos", e acrescento que esses poucos não estarão instalados no poder nem ditarão nas cátedras as fórmulas da salvação. Serão apenas indivíduos que — à maneira de Gandhi, por exemplo, embora não necessariamente *como* um Gandhi — mostrarão sem docência alguma uma liberdade humana conquistada na batalha pessoal. Não será um ensino, e sim uma presença, um testemunho. E algum dia, distantíssimo, os homens começarão a sentir vergonha de si mesmos. O clima dos romances existenciais já é o clima dessa vergonha.

Quero dizer neste ponto que a novelística de tensão existencial extrema, de compromisso com o imanente humano, é a que indica com mais clareza a indagação do nosso tempo. Repito que se o romance clássico relatou o mundo do homem, se o romance do século passado interrogou gnosiologicamente o *como* do mundo do homem, esta corrente que hoje nos envolve busca a resposta ao *por quê* e ao *para quê* do mundo do homem.

Paralelamente ao seu curso marcham outras linhas novelísticas dignas de consideração, por representarem, não exatamente posições antagônicas, mas a apreensão de aspectos correlativos do homem contemporâneo. Uma dessas linhas pareceria transcorrer na obra dos romancistas italianos que, terminada a longa insularidade do fascismo, interessam hoje ao mundo inteiro. Mas a linha mais significativa (não em termos de qualidade, mas de peculiaridade) me parece ser a dos *tough writers* dos Estados Unidos, os escritores "duros" criados na escola de Hemingway (alguém poderia dizer que, mais do que escola, aquilo foi um reformatório), romancistas como James Cain, Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Parto da advertência de que nenhum destes romancistas é um grande escritor; como poderiam sê-lo, se todos eles representam uma forma extrema e violentíssima daquele repúdio consciente ou inconsciente à literatura que mencionamos antes? Neles é intensa a necessidade, sempre adiada, de jogar a linguagem pela janela. A abundância do insulto, da obscenidade verbal, do uso crescente do *slang* são manifestações desse desprezo pela palavra como eufemismo do pensamento e do sentimento. Tudo sofre aqui um processo de envilecimento deliberado; o escritor faz com o idioma o que seus heróis fazem

com as mulheres; é que ambos têm a suspeita de sua traição. Não se pode matar a linguagem, mas cabe reduzi-la à pior das escravidões. E então o *tough writer* nega-se a descrever (porque isso dá um privilégio à linguagem) e usa apenas o necessário para apresentar as situações. Não contente ainda, evita empregar as grandes conquistas verbais do romance psicológico e elege uma ação romanesca da pele para fora. Os personagens de Hammett *jamais pensam* verbalmente: agem. Não sei se alguém já notou que suas melhores obras — *The Glass Key*, *The Maltese Falcon*, *Red Harvest* — são pura ação, creio que o primeiro caso de livros em que se buscará inutilmente a menor reflexão, o mais primário pensamento, o mais leve registro de um gesto interior, de um sentimento, de uma motivação. E o mais assombroso é que alguns desses livros (como também os de Chandler) são escritos na primeira pessoa, a pessoa confidencial por excelência em qualquer literatura. Esses romances, por outro lado, pertencem à linha policial. Mas ao mesmo tempo representam uma reação total contra o gênero, do qual só guardam a estrutura baseada em um mistério a resolver. Roger Caillois estudou a típica fisionomia desses *detetives* de Hammett, quase delinquentes eles mesmos, enfrentando os criminosos com armas análogas, a mentira, a traição e a violência. Aqui também o romance policial desce de suas alturas estéticas — de Conan Doyle a Van Dine — para situar-se num plano de turva e direta humanidade. O paradoxal é que a linguagem, rebaixada na mesma proporção, vinga-se dos Hammett e dos Chandler; há momentos nos seus romances em que a ação narrada está tão absolutamente bem lograda como ação que se converte no virtuosismo do trapezista ou do equilibrista; estiliza-se, desumaniza-se, como as brigas a socos dos filmes americanos, que são o cúmulo do absurdo por excesso de veracidade. Não há ação sem titubeios de alguma ordem; e mais, não há ação sem premeditação ou, ao menos, sem reflexão. No cinema não vemos nem ouvimos pensar; mas os rostos e os gestos pensam em voz alta, o que fica por conta dos atores. Aqui não há sequer isto; o romance chegou a seu ponto extremo; querendo eliminar intermediários verbais e psicológicos, dá-nos fatos puros; mas ocorre que não há fatos puros; vemos que o desejo está, não em dizer o fato, mas em encarná-lo, incorporar-se e incorporar-nos à situação. Entre a coisa e nós mesmos há um mínimo de linguagem, apenas o necessário para mostrá-la. O curioso é que a narração de um fato, reduzida à pura apresentação do fato, obriga um Hammett a decompô-lo como os muitos quadros que formam um movimento único ao recompor-se na tela cinematográfica. Fugindo do luxo verbal, das nebulosidades e sobre-impressões que proliferam na técnica do romance, cai-se no luxo da ação; vemos um personagem chegar a uma casa, tocar a campainha, esperar, apertar a gravata, dialogar com o porteiro, entrar numa sala cujas paredes e mobília são registradas como num inventário. O personagem põe a mão direita no bolso direito do paletó, extrai um maço de cigarros, separa um, leva-o à boca, tira o isqueiro, obtém o lume, acende o cigarro, inala a fumaça, expele-a lentamente pelo nariz... Não estou exagerando; leia-se, como prova disso, *Farewell, my Lovely*, de Raymond Chandler.

Essa novelística (que menciono, é claro, em suas formas extremas) corresponde claramente a uma reação contra o romance psicológico e a um obscuro intuito

de *compartilhar o presente do homem*, de *coexistir com seu leitor* num grau que o romance jamais teve antes. Tal coexistência supõe um afastamento em relação à "literatura" na medida em que esta represente uma fuga ou uma docência; supõe a busca de uma linguagem que seja o homem em vez de — meramente — expressá-lo. Isto pode soar intuitivo demais, porém tudo o que foi dito acima mostra que as linguagens "literárias" estão liquidadas como tais (ao menos nos romances representativos, posto que os doutores de Cronin continuam em seu lugar e gozam de ótima saúde); liquidadas quando são infieis ou insuficientes para a necessidade de imediatez humana; é essa imediatez que leva o romancista a se aprofundar na linguagem (e daí surge a obra de um Henry Miller, por exemplo) ou a reduzi-la ressentidamente a uma estrita enunciação objetiva (e este é Raymond Chandler); em ambos os casos, o que se busca é *aderir*; não importa se a obra de Albert Camus é mais importante que a de Dashiell Hammett, se o homem a que um relato como *L'Étranger* se dedica é mais significativo para os nossos dias que o homem cujo turvo itinerário é explorado em *The Maltese Falcon*. Em compensação, parece-me importante que ambos, Mersault e Sam Spade, sejam nós, sejam imediatez. Não como contemporâneos, mas como testemunhas de uma condição, uma decadência, uma sempre esperada liberação. No romance do século XIX, os heróis e seus leitores participavam de uma cultura mas não compartilhavam seus destinos de maneira intrínseca; liam-se romances para fugir ou para ganhar esperança; nunca para se encontrar ou se prever; escreviam-se romances como nostalgia da Arcádia, como pintura social crítica ou utopia com intuito docente; agora se escrevem e se lêem romances para confrontar o *hoje* e o *aqui* — com tudo de vago, nebuloso e contraditório que possa caber nestes termos. Não em vão a frase de Donne sobre o dobrar dos sinos teve entre nós um valor simbólico tão grande. Não em vão o melhor individualismo do nosso tempo implica uma aguda consciência dos demais individualismos e se quer livre de todo egoísmo e de toda insularidade. René Daumal escreveu esta frase maravilhosa: "Sozinhos, depois de acabar com a ilusão de não estarmos sós, já não somos os únicos a estar sós." Por isso o guilhotinado de *L'Étranger*, o sórdido jogador de *The Glass Key*, os bailarinos de *They Shoot Horses, don't They?*, o garoto banhado em vitriolo de *Brighton Rock* nos incluem a tal ponto; sua culpa é a nossa, e não é que saibamos disso por intermédio do autor — nós o vivemos. Tanto o vivemos que cada um desses romances *nos deixa doentes*, joga-nos em direção a nós mesmos, à nossa culpa. Creio que o romance que hoje importa é aquele que não foge da indagação dessa culpa; creio também que seu futuro já se anuncia em obras nas quais as trevas se tornam mais espessas para que a luz, a pequena luz que nelas tremula, brilhe melhor e seja reconhecida. Em plena noite, este fogo ilumina o rosto de quem o traz consigo e o protege com a mão.

## 16. Victoria Ocampo: *Solidão sonora* (1950)

Para falar acertadamente sobre este livro de Victoria Ocampo é preciso merecê-lo, o que não é fácil. Existe um imponente catálogo de requisitos do bom escritor, mas nem sempre se tem à mão o mais fugidio, o menos imputável, que corresponde ao leitor. Se um livro é sempre uma espécie de espelho para quem se debruça sobre sua superfície, *Solidão sonora* refletirá exclusivamente a imagem de um leitor que seja como ele: cálido, limpo, ativo. Já se nota que estou falando da chama mais que da água, de um espírito mais que de um cristal espelhado.

*Mon semblable, mon frère.* Se realmente fosse assim, haveria mais livros ou menos leitores. Victoria não deve ignorar a pequenez de seus *semblables* entre nós, onde é pouco freqüente um percurso como o seu, crescido na superação de miopismos e más intenções. Por isso — adianto aqui para retornar depois com mais detalhes —, o primeiro capítulo, no qual Drieu la Rochelle salta ensangüentado e patético de sua noite, pode dar e dará a medida do leitor deste livro, como já deu, e tão bem, a medida *humana* e *espiritual* (pobres palavras que têm que ser usadas em grifo) de sua autora.

Dela só conheço seus livros, sua voz e *Sur*. Só a chamo de Victoria porque assim ela é chamada entre nós (outra palavra que talvez requeira precisão: mas basta meditar um segundo) há muitos anos, desde que *Sur* ajudou os estudantes que, na década de 30 a 40, tentávamos um caminho titubeando entre muitos erros, tantas facilidades e mentiras abjetas; um instinto cheio de poesia levou muitos de nós, tímidos e distantes, a falar sempre dela como Victoria, certos de que não se incomodaria. (Também dizíamos, então, "Alfonsina".)

Mas acontece que este livro, por outro lado, nos obriga a aceitar-nos como destinatários diretos; ele vem em nosso nome, e só os fracos o devolverão ao remetente. Cada capítulo morde sua matéria com um impulso ao mesmo tempo confidencial e desafiador, um "Isto é assim: o que é que você acha?". Para o bom destinatário, cada página supõe uma interrogação urgente. O que pensa você dos Estados Unidos? Já viu o cinema de Olivier? O que opina sobre o estilo "três porquinhos"? Meu lápis encheu de respostas (às vezes de telegramas e, em um ou dois casos, registrados) as margens do livro. Se Victoria estivesse sentada na poltrona à minha frente, eu não sentiria mais vivamente o agulhão polêmico, a necessidade de dizer a ela: "Mas é claro!" ou "Espere um pouco; isso aí não me parece ser assim".

E não é isto, Victoria, o que você busca com *Solidão sonora*, com todos os seus livros? Não a vejo na atitude levemente cômoda de esperar tudo do futuro, onde habita Miss Gloria; bem plantada em seu tempo, escreve querendo ser lida no mesmo mês, no mesmo ano; lança seus artigos em revistas e jornais, ou os lê diante do público, como se temesse faltar ao seu dever adiando uma opinião, uma denúncia ou um elogio. Depois, já tranqüila, a fina artista vai com seus

artigos à gráfica e se concede a merecida festa de ordená-los e protegê-los na forma duradoura de volume. O que pode ser, além do mais, muito útil: lembro de ter folheado num trem, sem me deter muito, suas *Impressões de Nuremberg*; relê-las hoje me prova minha leviandade e o acerto de tanta idéia que circula nesse relato; sem contar a dimensão que suas últimas frases revelam agora...

Seu livro — nota-se que prefiro continuar falando com você — me atinge em cheio porque me aproxima, com a confiança que infundem o bom caminho e o mapa certo, de vidas e seres que merecem o nome de *figuras simbólicas*, tão justamente aplicado por Keyserling. Com freqüência o biógrafo ou o crítico levam sua análise ao ponto de interpor-se entre o que mostram e o espectador. Ou o herói (mas claro, é melhor dizer herói do que "tema" ou "sujeito!") torna-se pura mitologia — a teoria de Stendhal também vale para o amor intelectual —, ou se reduz a um pretexto — como tão bem observou Anatole France, de quem vale a pena lembrar-se às vezes. Admiro em *Solidão sonora* a difícil simultaneidade do herói com seu aedo, seu cronista, sua testemunha, seu *semelhante* no plano da humanidade. Você nunca teve medo do *e u* (embora muitos o considerem tão *haisable*); mas isso só acontece porque vive tão apaixonadamente atenta ao *tu*, que é onde o eu adquire sentido.

Toda aproximação a uma figura significativa se dá num plano de contato em que nada se sabe a respeito dela que não seja ao mesmo tempo um saber sobre si próprio; é então hipócrita disfarçar essa convivência, seja com a atitude de adoração ou com seu reverso, a pinça entomológica; você bem sabe que um Gandhi ou um T. E. L. são universalmente simbólicos porque determinam ecos humanos, ressonâncias e harmonias que, ao mostrar sua enorme irradiação espiritual, provam por contragolpe a existência de outros seres capazes de perceber e proclamar tal irradiação. *The Seven Pillars* é um grande exemplo, mas grande também é o movimento espiritual que nasce dele. Você bem viu que, para comunicar e cumprir a mensagem dessas figuras, é preciso uma personalidade análoga, ao menos na boa vontade; Gide, pedindo a Natanael que jogue fora seu livro, mostra como ninguém o plano mais profundo desse contato: a liberdade na comunhão, onde o herói não é um modelo mas sim um sinal de que existem caminhos, de que alguém os percorreu até o fim, para o bem ou para o mal.

Drieu, por exemplo, que entrou solitário em seu caminho que não seguiremos, é um terrível sinal de perigo na encruzilhada da qual, cotidianamente, temos que começar a andar. Agradeço a você, Victoria, por ter tido a coragem de mostrar a figura de Drieu nesse caminho que não pode ser o nosso. Suas páginas (que releio com a lembrança da sua voz, naquela noite na *SADE*) enfrentam o problema mais angustiante que pode nos acossar nesta nova véspera de guerra: o da tolerância inteligente, o da discriminação no meio da batalha. Bergsonianamente costuma-se repetir que toda atitude de militância política leva a simplificar o espectro valorativo, a deixar branco e preto, branco e vermelho. Agora, seu retrato e sua lembrança de Drieu me evocam outra idéia de Gide, recolhida em seu diário: *Pour nier avec conviction il faut n'avoir jamais regardé*

*ce qu'on nie*. E você olhava, no pior momento do conflito, e não podia negar em bloco; ao erro político e pessoal não podia acrescentar a costumeira e quase inerente suposição de baixeza e maldade. Teria sido justo matar esse adversário; nunca foi justo cuspir-lhe na cara. Pobre Drieu! Seu drama final foi exatamente esse, o de jamais ter estado completamente seguro. *Pour nier avec conviction...*

O ensaio sobre Richard Hillary vem a seguir como importante contraprova do caso Drieu, e você fez bem em delimitar cuidadosamente as etapas desse avanço do inautêntico à mais alta instância do humano, essa efetivação que a ação proporciona àqueles que esperam a verdade da experiência, sem postulá-la *a priori*. Em Drieu e em Hillary há o mesmo pecado inicial de soberba; porém Drieu equivoca a ação desde o começo porque pensa ter razão, quando a única coisa que tem é a razão dos outros, daqueles que não eram como ele; ao passo que o jovem e limpo Hillary equivoca o sentido da ação com a pureza do erro não-intencionado; vê de si mesmo uma imagem borrada e procura-se hedonicamente até descobrir, num dia atroz, que o caminho a percorrer era o caminho que o levava aos outros, e que entre esses outros estava ele mesmo, o verdadeiro Richard Hillary, a esperar-se.

Mas tudo isso você já disse muito melhor, e no seu livro há muitas outras coisas de que falar; sobretudo de seus estudos sobre o cinema inglês, o cinema de Laurence Olivier. Considero justificado e necessário o visível entusiasmo que há em suas páginas sobre *Henry V* e *Hamlet*. Entre nós, excetuando um ou dois livros importantes sobre cinema publicados nos últimos anos, a crítica se esgota na conversa de depois do espetáculo e em algumas matérias de revistas, já que não merecem o nome de crítica as resenhas jornalísticas mais ou menos rotineiras. Você — e isto surge irresistivelmente em suas páginas — compreendeu a necessidade de pagar com notas grandes a alegria que esses dois filmes nos trouxeram (uma foi preciso ir buscar, porque *Hamlet*, *true to his own self*, ficou hesitando após encostar o pé na água do rio e achá-la surpreendentemente turva; Henry teve menos escrúpulos). Você não quis espetar a borboleta no cartão; como se tivesse acabado de sair do cinema, com a emoção que ainda hoje nos assalta quando recordamos cenas e murmuramos versos, introduziu em vários capítulos o estremecimento que marca as grandes horas da humanidade. Você, que tantas vezes cita de passagem o *understatement* britânico, atinge nestes dois estudos uma forma ainda mais sutil de recato; porque só quem tenha estremecido de enlevo ao sentir

### *a little touch of Harry in the night*

pode captar a emoção que subjaz ao seu leve dizer, à sua avaliação dos filmes, do realizador, de seus acertos e titubeios. E além disso nos dá o ambiente vivo que possibilitou tais obras: a pessoa de Olivier, suas idéias, as idéias alheias, as reações diante de *Hamlet*, os problemas de dicção, de composição, de enfoque. *Scholarship* dos bons, Victoria, muito embora não se aplique a matérias

sancionadas pela riqueza espanhola...

Considero *Nova York-Miami* um bom modelo de como fazer resenhas sem recorrer — como quase sempre acontece comigo — a vocabulários inutilmente extraídos de ciências que nada têm a ver com o assunto. Não lhe dá pena ver como a nossa generalizada incerteza idiomática nos leva a procurar uma segurança lexicográfica positiva, técnica, ansiosamente aplicada a ordens para as quais não foi concebida? É horrível falar de um jasmim com termos que servem para explicar um motor a diesel. Gosto de ver, com inveja, como você evita esse perigo. E além do mais *se diverte*, outro elemento invejável quando se dá espontaneamente, e tanto este capítulo como os de *Na rua* estão cheios de humor, isto é, de gravidade *understated*, extremamente necessária para quem escolheu viver tão plenamente, tão continuamente como você.

(Um protesto: sua página 226 fere bastante a nós, *amateurs* do jazz. Que história é essa de falar assim do *bebop*? A definição que você, cautelosa, "crê" aplicável a essa modalidade do *jazz* não define realmente nada. Quanto a *Dizzy*, chama-se Gillespie.)

Quero lhe dizer, já na beirada destas anotações, como me parecem belos *A árvore* e suas páginas sobre María de Maetzu e Eugenia Errázuriz. É sempre tão difícil escrever sobre os mortos que a gente quis bem; é quase como dizer algo sobre uma música; na realidade está-se falando de outra coisa. É melhor, se temos que falar sobre eles, não lhes emprestar nada, deixá-los que apareçam como você faz aparecerem Eugenia, don Pedro, María. São eles que falam de você, Victoria.

## 17. Luis Buñuel: *Os esquecidos* (1951)

Mesmo gostando muito de cães, sempre me escapou o andaluz de Buñuel. Tampouco conheço *A idade de ouro*. Buñuel-Dalí, Buñuel-Cocteau, Buñuel-alegres anos surrealistas: de tudo isso tive notícias em seu momento e de maneira fabulosa, como no final de *Anabase*: "*Mais de mon frère le poete on a eu des nouvelles... Et quelques-uns en eurent connaissance...*" De repente, sobre um pano branco num cineminha de Paris, quando quase não podia acreditar, Buñuel cara a cara. Meu irmão o poeta bem ali, jogando-me imagens como os garotos jogam pedras, os garotos dentro das imagens de *Os esquecidos*, um filme mexicano de Luis Buñuel.

Eis que tudo vai muito bem num subúrbio da cidade, isto é, a pobreza e a promiscuidade não alteram a ordem, os cegos podem cantar e pedir esmola nas praças enquanto os adolescentes brincam de tourada num terreno baldio ressecado, dando tempo de sobra para Gabriel Figueroa filmá-los à vontade. As formas — essas garantias oficiais não-escritas da sociedade, esse *who's who* bem delimitado — se realizam satisfatoriamente. O subúrbio e os gendarmes de guarda se entreolham quase em paz. E então entra o Jaibo.

O Jaibo fugiu da casa de correção e está de novo entre os seus, a quadrilha sem dinheiro e sem tabaco. Traz consigo a sabedoria da cadeia, o desejo de vingança, a vontade de poder. O Jaibo se livrou da infância com uma sacudida de ombros. Entra em seu subúrbio como a alvorada na noite, para revelar a figura das coisas, a cor verdadeira dos gatos, o tamanho exato das facas na força exata das mãos. O Jaibo é um anjo; diante dele ninguém mais pode deixar de mostrar-se como verdadeiramente é. Uma pedrada na cara do cego que estava cantando na praça, e a fina película das formas se quebra em mil estilhaços, caem os disfarces e as letargias, o subúrbio dá pulos em cena e joga o grande jogo de sua realidade. O Jaibo é quem marca o encontro com o touro, e se a morte também chega até ele, pouco importa; o que conta é a máquina desencadeada, a beleza infernal dos chifres que elevam de repente até sua razão de ser.

Assim se instala o horror em plena rua, numa dupla medida: o horror do que ocorre, daquilo que, claro, sempre seria menos horrível lido no jornal ou visto num filme para uso de delfins; e o horror de estar cravado na platéia sob o olhar do Jaibo-Buñuel, de ser mais que testemunha, de ser — se tivermos suficiente honestidade — cúmplices. O Jaibo é um anjo, e isso bem se vê em nossas caras quando olhamos uns para os outros ao sair do cinema.

O programa geral de *Os esquecidos* não passa e não quer passar de uma seca demonstração. Buñuel ou o antipatetismo: nada de enfoques de agonias à maneira de Kuksi (*Em qualquer lugar da Europa*) ou de registro detalhado de um caso (*A busca*). Aqui os garotos morrem a pauladas e sem perda de tempo, somem nas ruelas sem outros bens além de um talismã no pescoço e um capote no ombro; aparecem e sucumbem como as pessoas que encontramos e

perdemos nos bondes; de propósito, para que sintamos o nosso alheamento responsável. Buñuel não nos dá tempo de pensar, de *querer fazer algo* pelo menos com um movimento de consciência. O Jaibo puxa os fios, a coisa prossegue. "Tarde demais", ri o anjo feroz. "Você devia ter pensado antes. Agora olha como morrem, se envenecem, rolam no meio do lixo." E nos conduz delicadamente pelo pesadelo. Primeiro a um carrossel empurrado por meninos ofegantes e extenuados, em cujos cavalinhos outros meninos pagantes montam com a dura alegria dos reis. Depois um caminho deserto onde uma turma se encarnaça contra um cego, ou a uma rua onde assaltam um homem sem pernas e o deixam jogado de costas no chão, monstruoso de impotência e angústia enquanto sua cadeira de rodas se perde ladeira abaixo. Uma por uma, as figuras do drama caem até seu nível básico, o mais baixo, aquele que as formas disfarçavam. Pessoas em quem tínhamos um pouquinho de confiança tornam-se vis no último minuto. Há três inocentes totais, e são três crianças. Uma, "Olhinhos", que vai se perder na noite com seu talismã ao pescoço, já envelhecida aos dez anos; outra, Pedro, está a ponto de salvar-se, mas o Jaibo presta atenção e se encarrega de devolvê-la ao seu destino, o de morrer a pauladas dentro de um palheiro; a terceira, Metche, a menina loura, vai receber do avô sua primeira grande lição de vida: terá que ajudá-lo a levar às escondidas o cadáver de Pedro até um escoadouro de lixo, onde rolará junto com todos nós na última cena da obra. Enquanto isso, a polícia mata o Jaibo, mas sente-se que tal reivindicação das formas sociais é mais monstruosa ainda que os dramas desencadeados por ele; afogado o menino, Maria tampa o poço. Preferimos o Jaibo, que nos fez vê-lo, que nos dá a dimensão do poço a tampar antes que caiam outros meninos.

Aqui em Paris recriminaram Buñuel por sua evidente crueldade, seu sadismo. Os que dizem isso têm *razão* e *bom gosto*, isto é, esgrimem com armas dialéticas e estéticas. Pessoalmente, opto aqui pelas armas empregadas nos trabalhos do filme; não vejo por que um assassinato sugerido por gritos e sombras seria mais meritório ou justificável que a visão direta do que está acontecendo. No *Journal* de Ernst Jünger, que acaba de ser publicado aqui, o autor e seus amigos do comando alemão "ouvem falar" das câmaras letais em que são exterminados os judeus, coisa que lhes produz "profundo desalento", pois poderia ser verdade... Da mesma maneira, os escamoteios do horror desalentam parcimoniosamente o público; por isto é bom que vez por outra um bom senhor se engasgue com o churrasco e a pêra *melba*, e para isso existe Buñuel. Devo a ele uma das piores noites da minha vida, e oxalá minha insônia, mãe desta nota, sirva a outros para obra mais direta e fecunda. Não acredito muito na ação educativa do cinema, mas sim na lenta maturação de testemunhos. Um testemunho vale por si, não por sua intenção exemplificadora. *Os esquecidos* varre do mapa a maioria dos filmes convencionais sobre problemas de infância; acabar com esses filmes situa e delimita sua própria importância. Como certos homens e certas coisas, é um farol tal como o entendia Baudelaire; talvez sua projeção nas telas do mundo o transforme em "*un cri répété par mille sentinelles...*"

Esta noite me lembro do senhor Valdemar. Como as pessoas do subúrbio de

Buñuel, como o estado de coisas universal que o torna possível, o senhor Valdemar já está descomposto, mas a hipnose (imposição de uma forma alheia, de uma ordem que não a sua própria) o mantém num engodo de vida, numa aparência satisfatória. O senhor Valdemar ainda está do nosso lado, e todos nós rodeamos o leito do senhor Valdemar.

E então entra o Jaibo.

## 18. Carlos Viola Soto: *Périplo* (1953)

A postura do leitor diante de um poema como este supõe e exige latitude análoga à que dá sua especial ressonância a *Périplo*. Carlos Viola Soto incorreu numa escolha pouco freqüente, que consiste em renunciar a uma originalidade de superfície para atingir outra de fundo. Em vez de aceitar um poema em que cada intuição, cada passo, cada seqüência se oferecem pela primeira vez e com a forma que o poeta lhes impõe ou aceita, Viola Soto entendeu honestamente que, *em seu caso*, a estrutura geral que exigiria o que estava querendo dizer já se havia oferecido num grande poema, *The Waste Land*; e que muitos momentos, muitas instâncias de seu percurso poético dentro dessa estrutura tinham formas preestabelecidas que a memória era capaz de lembrar ou evocar: isso estava num poeta chinês, aquilo num poeta alemão, isto num manual de iniciação póstuma. E eis que as citações, as recorrências, que o escritor medíocre sempre usa para tapar buracos, no poeta de verdade adquirem um sentido que transcende seu significado imediato: conotam a intuição ou a necessidade do poeta, mas ao mesmo tempo revelam sua valorosa honestidade ao acatá-las em vez de buscar uma substituição pessoal mais ou menos feliz, e além do mais ressoam pitagoricamente, estabelecem a relação simpática da poesia total, de todos os poetas e seus poemas.

Prefiro mostrar de saída aquilo que, se em parte constitui a técnica de *Périplo*, a transcende e revela a razão essencial do poema: a solidão entre tantas vozes também sós. A "máquina de fazer beleza" — e por beleza já não entendemos o mesmo que entendiam os parnasianos — se dá em *Périplo* como um formidável motor no qual a justaposição, a engrenagem, as lubrificadas seqüências de bielhas e cilindros, a transmissão minuciosamente calculada <sup>[103]</sup> conjugam-se no sempre assombroso resultado do avião que levanta vôo. *Périplo* é assim tão científico quanto uma lagosta, um salto acrobático ou o sorriso da Venus Ludovisi; e não oculto nada ao dizer que também o é como uma laparotomia ou um projeto de urbanização ou de ressecamento. Poema pragmático, como sempre são os poemas dramáticos, que exigem uma orquestração, um sistema — simbólico, sonoro, moral — para se integrar e integrar seu resultado. Viola Soto não irá negar que quis contar-nos algo em *Périplo*, algo vital para ele e portanto para nós, porque o poeta é sempre a soma de todos nós, a ponta do funil; e contar não é cantar, embora o poeta cante para contar. Nota-se que reitero aqui a diferença ilustre entre lírica e drama, entre paisagem e história. Onde um poeta lírico vê uma nuvem, poetas como Viola Soto vêem o que Íxon via. Mas a diferença essencial que faz de um relato um poema está em que o homem capaz de criá-lo não substitui a nuvem do lírico pela deusa que deseja Íxon, como faria o cronista ou o contista; entre seu conto e seu canto há aliança, há coexistência. Tal como em Wagner, se quiserem — para brincar com as correspondências, jogo perigoso mas cheio de carisma.

Assim, a leitura de *Périple* terá sentido desde que seu leitor não pertença à inocente categoria dos que pensam, entre outras ilusões teleológicas e sociais, que o poema sempre deve ser uma obra de beneficência, uma lição ou uma ilustração de validade geral, apoiando-se na já tediosa asserção de que Homero cantava nas fogueiras e que todo pastor grego compartilhava com o mais preparado dos estadistas áticos o prazer das lembranças da guerra troiana. A melhor poesia contemporânea é, mais do que nunca, tarefa de poucos para poucos. Isto é lamentável, mas a culpa não é dos poetas nem dos leitores. Como o preço do trigo, como as explosões em Las Vegas, a situação pessoal e coletiva daqueles que irão ler sua poesia é alheia ao poeta; neste caso Viola Soto narra, mostra, sentença e creio que transcende uma viagem de luxo, a viagem de um "Odiseu bárbaro" a deslocar-se entre coisas tão pouco bárbaras como a Gare de Lyon, Ponte Vecchio, Santa María Novella, Apollinaire, Eliot, Rilke, Tristan, Ovídio e o Quartier Latin; e aqueles que leem *Périple* com aquela insolência afim a toda ignorância, que não aceita que a poesia e as artes a tenham deixado irremediavelmente para trás (pois antes, ao menos, havia compromissos, pontos de contato, acertos), não verão nele senão uma colcha de retalhos mais ou menos esclarecida pelo autor em suas notas finais. Não verão o mais importante, que é o fato de que Viola Soto usou ali suas lembranças de outra poesia tal como o músico os timbres instrumentais, orquestrando com eles o poema, que também por isso coincide com a noção de obra sinfônica, de *concertação*.

Poema luxuoso, então, e talvez "bárbaro" por excesso de luxo, pela necessidade fetichista e erótica de desdobrar os ídolos, de receber o leitor como um reizinho negro, com todos os seus colares, a cartola, o guarda-chuva e as pulseiras. Em oito breves cantos o poeta acumula, numa quase insuportável tensão, os testemunhos de sua carreira, do périplo essencial, da consulta às fontes. "Todos os amores são um só", irá explicar nas notas, "uma busca eternamente frustrada do único amor, assassinado numa cruz." E concluirá que só se atinge a unidade na dualidade, no par, porque "o verdadeiro castigo não consiste na expulsão, e sim no desdobramento original". Mas nele não se logra a unidade que o símbolo incessante de Tirésias ludibria, insinua, desmente e rejeita; para ele nada mais existe além de uma perseguição entre espelhos, um atingir-se para perder-se, um contínuo, minucioso despedaçamento pessoal e alheio sob a nua luz da beleza, sob a pior luz, a luz-testemunha da Itália, de Paris, dos mármore e das lagoas de Veneza, (A especialíssima intensidade de *Périple* nasce, creio, da mesma aparente incongruência que dá prestígio ao melhor da pintura surrealista; quero dizer, à presença do horror no meio da festa, do homem ajustando os suspensórios numa paisagem de Millet, rodeado por modestas donzelas em traje de festa.)

*Equinócio*, o primeiro livro de Viola Soto, mostrou nele um gélido desenfreio erótico, uma amarga aptidão para as verificações que sucedem as ilusões, uma técnica de autópsia que começava lealmente em si mesmo para acabar no alto personagem invocado no final de *Périple*:

*Oh Senhor,  
Despoja-te do ridículo fraque  
E cai como a chuva sobre mim!*

Nem o poeta nem seus leitores ignorarão que o emblema de Sade e de Baudelaire preside esta obscura e necessária justiça poética, este confronto do homem só, do pré-adamita, com as estruturas teológicas e ideológicas postas em prática sob a forma de sociedades. Mais uma vez o terrível, pueril desafio de Lautréamont sobe a um céu distante, surdo, mudo, perfeito de negações, tingido da cor do tabaco pelo incenso. O que *Equinócio* propunha num plano de recortada experiência solitária, *Périplo* vai tentar com uma ambição generalizadora que se adivinha no uso de símbolos com valor universal; não mais Viola Soto, Carlos, e sim Odisseu e Tirésias e Elpênor e Palinuro e Beatriz. O procedimento (façamos por nossa vez uma biópsia) tem os inconvenientes de toda mitologia, de todo papel-moeda: simplifica as operações mas as priva de personalidade e de interesse. Pagar com dez pesos é mais cômodo que com uma jarra de azeite. Ah, mas o perfume, o sabor desse azeite de que nos privamos para receber em troca alguma outra coisa... À impertinente observação acadêmica de que "Odisseu" é sempre mais rico em valores que "Viola Soto, Carlos", respondo dando a mão a este último. E se entendo muito bem as razões que o levaram a fazer as grandes sombras participarem de sua pequena história pessoal, lamento que não tenha decidido correr o risco de *nomear suas sombras*, dando-lhes seus nomes, sejam próprios ou inventados, mas seus; tal como Lautréamont, para lembrá-lo outra vez, ou William Blake.

Notar-se-á que, esta objeção aos símbolos não é extensiva às alusões e aos versos alheios contidos no poema. Comecei enfatizando a honestidade de Viola Soto em não rejeitar os fragmentos que forçosamente se lhe impunham, em optar pelo mosaico em vez da pintura, já que tinha certeza de que aquele iria adquirir a mesma autenticidade que esta e que o autêntico é um valor mal mimetizado pelo original, em cujo nome foram cometidos crimes numerosos. Mas a acumulação desses harmônicos, eficazes em todas as memórias, junto com a presença carregada de tensões dos símbolos incorporados, requeriam para passar da antologia ao poema um catalisador eficaz e violento como a poesia de Viola Soto. Nem sempre este chegou à coesão dos elementos que conchava; e isto em parte por razões técnicas, de forma. É verdade que nós, leitores de *Périplo*, sabemos bastante bem os idiomas necessários para captar as citações sem perder o ritmo do poema; mas esta ginástica é sempre violenta, já era em *The Waste Land* e em Joyce e sempre será, por uma razão bastante simples: na realidade não falamos como pensamos, mas pensamos como falamos; a estrutura de um pensamento não se deixa substituir instantaneamente pela de outro, de modo que dois versos em idioma diferente serão sempre centrípetos, hostis, chocantes. O prazer que sentimos ao encontrá-los é mais de ordem intelectual que poético, tem algo da satisfação vaidosa por resolver rapidamente o problema — xadrez de palavras. (Prova disto é que, como não sei latim, fico irritado por não entender a epígrafe

de Ovídio, e titubeio tristemente no parágrafo de Rilke — no qual, aliás, suspeito que falta o verbo.)

Por isto, e por muito mais, Viola Soto me entenderá (mesmo que não esteja de acordo) quando prefiro o dele ao alheio; a *rengaine*, a queixa surda como um chuvisco, a sucessão tão íntima de vestibulos, de cais sombrios, de torpezas inúmeras, de *ter pago o crime com sujas notas emprestadas*; e o prefiro porque é o que resta de fato na memória quando se acaba, ao lado do poeta, o amargo périplo. Mais que as geografias prestigiosas, mais que os encontros solenes no Hades, é quase incrível como de tão densa orquestra, de tão sutil e entretecida malha de timbres e de cores, o que resta afinal é a lembrança de um acordeão de cego, a serradura de um bar de marinheiros, o gosto de aguardente barata, o soluço de um pranto num quarto de hotel. Creio, finalmente, que é isto justamente que Jean Giono suspeitou da *Odisséia* quando escreveu sua *Naissance*; o que torna mais entranhável para nós o *Quixote* é o cheiro de alho nas vendas, as palavras de Sancho ao seu burrinho, a humanidade cotidiana dos poetas que nos deixam viajar com eles porque somos eles e eles são nós.

## 19. Para uma poética (1954)

*Et que la poésie dût nécessairement s'exprimer par l'image et la métaphore ne se comprendrait pas si, en profondeur, l'expérience poétique pouvait être autre chose que le sentiment d'une relation privilégiée de l'homme et du monde.*

GAETAN PICON, *Sur Eluard.*

### ANALOGIA

Talvez convenha debruçar-se mais uma vez sobre a interrogação que aponta diretamente para o mistério poético. Por que será que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que será que a imagem nasce do poema como instrumento encantatório por excelência? Gaetan Picon alude a uma "relação privilegiada entre o homem e o mundo", da qual a experiência poética nos daria suspeita e revelação. Muito privilegiada, na verdade, uma relação que permite sentir como próximos e conexos elementos que a ciência considera isolados e heterogêneos; sentir por exemplo que beleza = encontro fortuito entre um guarda-chuva e uma máquina de costura (Lautréamont). Mas, pensando bem, na realidade a ciência é que estabelece relações "privilegiadas" e, em última instância, *alheias* ao homem que precisa incorporá-las pouco a pouco e por aprendizagem. Uma criança de quatro anos pode dizer com toda espontaneidade: "Que estranho, as árvores se agasalham no verão, ao contrário de nós", mas só aos oito, e a que custo, aprenderá as características do vegetal e a distância que há entre uma árvore e um legume. Já foi amplamente provado que a tendência metafórica é um lugar-comum do homem, e não atitude privativa da poesia; basta perguntar a Jean Paulhan. A poesia surge num terreno comum e até vulgar, como o cisne no conto de Andersen; e o que pode despertar a nossa curiosidade é por que, entre tantos patinhos, vez por outra cresce um com destino diferente. Os fatos são simples: a linguagem, de certa maneira, é integralmente metafórica, referendando a tendência humana à concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Esta urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem a partir de suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, é o que leva a suspeitar de uma força, de um direcionamento do seu ser à concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir. Tal *direção analógica* do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, persiste em estratos diferentes e com variados graus de intensidade em todo indivíduo. Constitui o elemento emotivo e de descarga da linguagem presente nas diversas falas, da rural ("Tem mais sorte que galinha de trinta ovos"; "Arregalou os olhos que nem roda de carroça") e a de arrabalde ("*Pianté de la*

*noria... Minha mulher se mandou!*"), até a fala culta, as formas-clichê da comunicação oral cotidiana, e em última instância a elaboração literária de grande estilo — a imagem luxuosa e inédita, beirando a ordem poética ou já de todo nela. Sua permanência e frescor invariáveis, sua renovação, que todos os dias e em milhões de formas novas agita o vocabulário humano no fundo do sombreiro Terra, acentua a convicção de que enquanto o homem *se ordena*, se comporta racionalmente, aceitando o juízo lógico como eixo de sua estrutura social, ao mesmo tempo e com a mesma força (embora esta força não tenha *eficácia*) se entrega à simpatia, à comunicação analógica com suas circunstâncias. O próprio homem que racionalmente considera que a vida é dolorosa sente o obscuro gozo de enunciar isso com uma imagem: a vida é uma cebola, e temos que descascá-la chorando.

Então, se a poesia participa dessa urgência analógica comum e a leva ao seu ápice, fazendo da imagem seu eixo estrutural, sua "lógica afetiva" que a arquiteta e habita ao mesmo tempo, e se a *direção analógica* é uma força contínua e inalienável em todo homem, já não será hora de descer da consideração *exclusivamente poética* da imagem e procurar sua raiz, aquela subjacência que chega à vida junto com a nossa cor de olhos e o nosso grupo sanguíneo?

Aceitar este método supõe e exige algumas etapas e distinções imediatas: 1) O "demônio da analogia" é incubo, é familiar, ninguém pode não sofrê-lo. Mas, 2) só o poeta é aquele indivíduo que, movido por sua condição inspirada, vê no analógico uma força *ativa*, uma aptidão que se transforma, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica* nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, enfeite de conversa, cômodo clichê que alivia tensões e resume esquemas para a comunicação imediata — como os gestos ou as inflexões vocais.

Feita esta distinção, 3) cabe perguntar — não pela primeira vez — se a direção analógica não será muito mais que um auxiliar instintivo, um luxo que coexiste com a razão raciocinante e lhe joga cordas que a ajudarão a conceituar e a julgar. Ao responder a esta pergunta, o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz; não um *surplus* mas um *sentido espiritual* — algo assim como olhos e ouvidos e tato projetados fora do sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo em sua essência irreduzível a toda razão.

Mas ao falarmos de um meio instrumental eficaz, a que eficácia se refere o poeta? Qual pode ser a eficácia da atividade analógica?

## INTERVALO MÁGICO

Quando alguém afirmou belamente que a metáfora é a *forma mágica* do princípio de identidade, deixou evidentes a concepção poética essencial da realidade e a afirmação de um enfoque estrutural e ontológico alheio (mas sem

antagonismo implícito, no máximo indiferença) ao entendimento científico daquela. Uma simples revisão antropológica mostra de imediato que tal concepção coincide (analogicamente, é claro!) com a noção mágica do mundo que é própria do primitivo. A velha identificação do poeta com o primitivo pode ser reiterada com razões mais profundas do que as empregadas habitualmente. Diz-se que o poeta é um "primitivo" na medida em que está fora de todo sistema conceitual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das coisas mesmas e não dos nomes que acabam ocultando as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem porque a direção analógica é neles *intencionada*, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como veremos, dois planos e duas finalidades de uma mesma direção.

A evolução racionalizante do homem eliminou progressivamente a cosmovisão mágica, substituindo-a pelas articulações que ilustram toda história da filosofia e da ciência. Em planos iguais (pois ambas as formas de conhecimento, de *desejo de conhecimento*, são *interessadas*, visam ao *domínio* da realidade), o método mágico foi progressivamente substituído pelo método filosófico-científico. Seu antagonismo evidente é ainda hoje traduzido em restos de batalha, como a que travam o médico e o curandeiro, mas é evidente que o homem renunciou de maneira quase total a uma concepção mágica do mundo com *intuito de domínio*. Restam as formas aberrantes, as recorrências próprias de um inconsciente coletivo que encontra saídas isoladas na magia negra ou branca, nas simbioses com superstições religiosas, nos cultos esotéricos nas grandes cidades. Porém a escolha entre a bola de cristal e o doutorado em letras, entre o passe magnético e a injeção de estreptomomicina está definitivamente feita.

Mas eis que, enquanto de século em século travava-se o combate entre o mago e o filósofo, o curandeiro e o médico, *um terceiro antagonista chamado poeta dava continuidade, sem oposição alguma, a uma tarefa estranhamente análoga à atividade mágica primitiva*. Sua aparente diferença com relação ao mago (coisa que o salvou da extinção) era um não menos aparente *desinteresse*, um proceder "pelo amor à arte", por nada, por um punhado de formosos frutos inofensivos e consoladores: beleza, elogio, catarse, alegria, comemoração. A ânsia de domínio da realidade — o grande e único objetivo da magia — era seguida no poeta por um exercício que não transcendia do espiritual ao fático. E como à primeira vista o poeta não disputava com o filósofo a verdade física e metafísica (verdade que, para o filósofo e o *savant*, equivale a *posse e domínio*, e pela qual combatem), o poeta foi deixado em paz, encarado com indulgência, e se o expulsaram da República foi à guisa de advertência e demarcação higiênica de territórios.

Deixando isto apenas esboçado — o tema é prodigiosamente rico —, trataremos de determinar a proximidade que existe, de maneira irracional, pré-lógica, entre o mago vencido e o poeta que lhe sobrevive. O extraordinário fato de existirem atualmente povos primitivos que não alteraram a sua visão de mundo permite que os antropólogos assistam às manifestações dessa *direção analógica* que se

estrutura no mago, no feiticeiro da tribo, como técnica de conhecimento e domínio. E me permite abarcar num único olhar o comportamento de um nativo matabele e o de, digamos, um alto produto ocidental como Dylan Thomas. Queimando etapas: o poeta deu continuidade e defendeu um sistema análogo ao do mago, compartilhando com este a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o "valor sagrado" dos produtos metafóricos. Ao pensar lógico, o pensar (melhor: o sentir) mágico-poético responde com a possibilidade  $A = B$ . Em sua base, o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória (dizer "verdadeira" seria falsear a coisa) toda conexão analógica, toda imagem que enlaça fatos determinados. Aceitam a *visão* que contém em si a sua própria prova de validade. Aceitam a imagem absoluta:  $A \text{ é } B$  (ou  $C$ , ou  $B \text{ e } C$ ): aceitam a identificação que faz em pedaços o princípio de identidade. Mesmo a metáfora de compromisso, com seu amável "como" servindo de ponte ("linda como uma rosa"), não passa de uma forma retórica, destinada à intelecção: uma apresentação da poesia em sociedade. Mas o primitivo e o poeta sabem que se o cervo é *como* um vento escuro, há instâncias de *visão* em que o cervo é um vento escuro, e este verbo essencializador não está ali à maneira de ponte mas como evidência verbal de uma unidade satisfatória, sem outra prova além de sua irrupção, sua clareza — sua formosura.

Aqui dirá um desconfiado: "Você não pode comparar a crença de um matabele com a de um Ezra Pound. Os dois podem pensar que o cervo é um vento escuro, mas Pound não acredita que o animal *cervus elaphus* seja a mesma coisa que um vento." A isto deve-se responder que o matabele também não acredita, pela simples razão de que sua noção de "identidade" não é a nossa. O cervo e o vento não são para ele *duas coisas que são uma*, mas sim uma "participação" no sentido de Lévy-Brühl. Vejam só:

*Conhecer é, em geral, objetivar; objetivar é projetar fora de si, como algo estranho, o que se vai conhecer. E, ao inverso, que comunhão íntima as representações coletivas da mentalidade pré-lógica estabelecem entre os seres que participam uns de outros! A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade; a despeito do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele mesmo e o ser do qual participa...[\[104\]](#)*

e então cabem afirmações como esta:

*...não se trata aqui somente de analogia ou de associação, mas antes de identidade. Lumholz é muito categórico neste ponto: segundo os índios huichol, o cervo é hikuli, o hikuli é trigo, o trigo é cervo, o cervo é pena. Por outro lado, sabemos que a maioria dos deuses e das deusas são serpentes, serpentes são também as aguadas e as fontes em que moram as divindades; e serpentes, os bastões dos deuses. Do ponto de vista do pensamento lógico,*

*tais "identidades" são e permanecem sendo ininteligíveis. Um ser é o símbolo de outro, mas não é esse outro. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica, tais identidades podem ser compreendidas: são identidades de participação. O cervo é hikuli...*

Uma das diferenças *externas* entre o matabele e Pedro Salinas (vou trocando de poeta para que não se pense numa questão pessoal) é que Salinas *sabe* perfeitamente que sua certeza poética vale como poesia mas não na técnica da vida, onde cervos são cervos; assim, ele cede ante a irrupção momentânea de tais certezas, sem que isto interfira facticamente em suas noções científicas do cervo e do vento; tais episódios regressivos, tais recorrências do primitivo no civilizado têm validade poética absoluta e uma *intenção* especial própria do poeta — que já veremos; mas isto é suficiente para ridicularizar a freqüente acusação de "consertador de chaminés" que se faz ao poeta, assim como, em seu campo estético, ao pintor ou ao escultor.

O matabele, em contrapartida, tem somente a visão pré-lógica, e a ela se entrega. Se andarmos atrás dele, no safári dos técnicos, veremos quais são as coisas *tão conhecidas* que ocorrem nesse suposto desconhecido continente negro.

A descrição, tão completa quanto possível, dos procedimentos de adivinhação — diz Lévy-Brühl — não nos revela todo o seu sentido. Deixa necessariamente na sombra elementos essenciais que provêm da estrutura própria da mentalidade primitiva. Onde nós vemos apenas relações simbólicas, eles sentem uma íntima participação. Esta não pode traduzir-se no nosso pensamento, nem na nossa linguagem, muito mais conceitual que a dos primitivos<sup>[105]</sup>. O termo que expressaria isto menos erroneamente nesta ocasião seria "identidade de essência momentânea<sup>[106]</sup>".

A participação determina, segundo Charles Blondel, uma "classificação" dos elementos reais para mim absolutamente análoga à que interessa ao poeta. No caso do primitivo, seu critério de classificação é a propriedade "mística" de cada coisa: como tais propriedades *lhe importam muito mais que seus caracteres objetivos*, dali surgem grupos heterogêneos (árvore-eu-sapo-vermelho) que no entanto têm para ele a homogeneidade mística comum. E Blondel nos diz: "O sentimento que a mentalidade primitiva tem (da coisa) é muito intenso; a idéia que dela constrói resulta extremamente confusa."<sup>[107]</sup> Isto é, precisamente, o que aproxima o primitivo do poeta: o estabelecimento de *relações válidas* entre as coisas por analogia sentimental, pois certas coisas *são* às vezes o que outras coisas são, porque se para o primitivo existe árvore-eu-sapo-vermelho, também para nós, de súbito, o telefone que toca num quarto vazio é o rosto do inverno ou o cheiro de luvas onde houve mãos que hoje moem seu pó.

A série árvore-eu-sapo-vermelho funciona como grupo homogêneo para o primitivo porque cada elemento participa de igual propriedade "mística"; eliminemos esta referência transcendente (será para o primitivo?) e substituam o-

la por *participação sentimental*, por analogia intuitiva, por *simpatia*. Assim unidos o primitivo e o poeta, a ambos cabe esta observação de Blondel: "A mentalidade primitiva não julga, então, as relações das coisas entre si pelo que seus caracteres objetivos oferecem de idêntico ou de contraditório." Identidade, contradição, são posteriores a esta necessidade articulante mais obscura e confusa. No primitivo, a lógica ainda não começou; em nós, é ama e senhora diurna, mas lá por baixo, como dizia Rimbaud, *la symphonie fait son remuement dans les profondeurs*", e por isso embaixo da mesa em que se ensina geometria o bom matabele e Henri Michaux esfregam-se mutuamente os narizes e se entendem. Como resistir aqui a estas palavras de Blondel: "*Le propre de telles représentations est plutôt de faire battre les coeurs que d'illuminer les intelligences*"?

O que vou transcrever agora, como corolário deste aspecto, refere-se à mentalidade primitiva; mas talvez valha a pena colocá-lo ante os olhos daqueles que ainda sustentam que a poesia e a pintura deveriam se ajustar aos critérios tristemente nascidos com os Boileau deste mundo:

*A lógica e a pré-lógica, na mentalidade das sociedades inferiores, não se superpõem separando-se uma da outra, como o azeite e a água num recipiente. Penetram-se reciprocamente, e o resultado é uma mistura cujos elementos temos grande dificuldade em manter separados. Como em nosso pensamento a exigência lógica exclui, sem qualquer transação possível, tudo o que lhe é evidentemente contrário, não podemos adaptar-nos a uma mentalidade em que a lógica e a pré-lógica coexistem e se fazem sentir simultaneamente nas operações do espírito. A parte da pré-lógica que subsiste em nossas representações coletivas é fraca demais para permitir-nos reconstituir um estado mental em que a pré-lógica, que domina, não exclua a lógica. (Lévy-Brühl, As funções...)*

Exatamente assim é todo poeta. Por isso Robert Browning não podia "explicar" *Sordello*.

(E agora este outro fragmento, no qual Lévy-Brühl tenta dar-nos uma idéia — aí está a questão! — do que acontece dentro da cabeça do nosso matabele, e que para mim cairia perfeitamente bem em Neruda, René Char ou Antonin Artaud):

*Sua atividade mental é muito pouco diferenciada para que seja possível considerar separadamente as idéias e as imagens dos objetos, independentemente dos sentimentos, das emoções, das paixões que evocam as idéias e as imagens ou que são evocadas por elas. Precisamente por nossa atividade mental ser mais diferenciada, e também porque a análise de suas funções nos é familiar; para nós é difícil conceber, por um esforço da imaginação, estados mais complexos, nos quais os elementos emocionais ou motrizes sejam partes integrantes das representações. E, com efeito, para manter este termo é preciso modificar seu sentido. É necessário entender*

*esta forma de atividade mental entre os primitivos não como um fenômeno intelectual ou cognoscitivo puro, ou quase puro, mas como um fenômeno mais complexo, no qual o que para nós é verdadeiramente "representação" ainda está confundido com outros elementos de caráter emocional ou motriz, tingido, penetrado por eles, e em decorrência implica outra atitude em relação aos objetos representados.*

Vale a pena citar tão extensamente quando cada palavra dá um testemunho exato do que para alguns continua sendo o "mistério" poético. Mistério, sim; mas essencial, solidário com o mistério que é o homem; não mistério de superfície, em que basta ser sensitivo para aceder e partilhar.

Um último obstáculo: esta referência de Lévy-Brühl a "elementos... motrizes" coincide — na ordem poética, evidentemente — com o *verso* como célula verbal motora, sonora, rítmica, provida de todos os estímulos que o poeta sente (claro!) coexistir com a imagem que lhe chega *com* eles, *neles*, *eles*. (Outra vez A = B.) Todo verso é *encantamento*, por mais livre e inocente que se ofereça, é criação de um *tempo* e um *estar* fora do ordinário, uma *imposição* de elementos. Bem observou Robert de Souza: "Como o sentido encantatório, propriamente mágico, das pinturas, esculturas, danças, cantos dos modos primitivos poderá desvanecer-se inteiramente na espiritualização poética moderna?"<sup>[108]</sup> E ele mesmo cita os testemunhos de Marcel Jousse e Jules de Gaultier, que reafirmam a noção de que a poesia, nascida da mesma direção analógica própria do primitivo, transcorre no clima emocional e motriz que para este toda magia possui. Em *The Trees of Pride*, G. K. Chesterton suspeitou de tal identidade: "O poeta tem razão. O poeta sempre tem razão. Oh, ele esteve aqui desde o princípio do mundo e viu maravilhas e terrores que espreitam em nosso caminho, escondidos atrás de uma moita ou de uma pedra..."

E agora deixemos o matabele seguir seu caminho e observemos mais de perto esse operar poético cujas latências são as do inconsciente coletivo *transcorrendo num meio de altíssima cultura intelectual* — frase que destaco para afastar completamente o nosso bom selvagem e evitar que me acusem de sustentar que o poeta *é um primitivo*.

O poeta não é um primitivo, e sim um homem que reconhece e acata as formas primitivas; formas que, pensando bem, seria melhor chamar de "primordiais", anteriores à hegemonia racional, e depois subjacentes ao seu tão alardeado império.

Um resumo mínimo: Dissemos que o poeta aceita, na direção analógica — de onde nasce a imagem, o poema —, um certo *instrumento* que considera eficaz. Indagávamos qual podia ser essa eficácia. O mago via na direção analógica o seu instrumento de domínio da realidade. O alfinete na figura de cera mata o inimigo; a cruz de sal e o machado vencem a tormenta.

E o poeta...?

Quero mostrar, a seguir, que o poeta significa o prosseguimento da magia *em outro plano*; e que, embora não pareça, suas aspirações são ainda mais ambiciosas e absolutas que as do mago.

### ALIENAR-SE E ADMIRAR-SE

O cervo é um vento escuro... Ao eliminar o "como" (pontezinha de condescendência, metáfora para a inteligência), os poetas não cometem audácia alguma; expressam *simplesmente* o sentimento de um salto no ser, uma irrupção em outro ser, em outra forma de ser: uma participação. Porque o que o poeta consegue expressar com as imagens é *transposição poética de sua angústia pessoal de alienação*. E a nossa primeira pergunta: Por que a imagem é o instrumento poético por excelência?, se enlaça agora uma segunda, de maior importância: Por que anseia o poeta ser em outra coisa, ser outra coisa? O cervo é um vento escuro; o poeta, em sua ansiedade, parece aquele cervo saído de si mesmo (e, contudo, sempre cervo) que assume a essência do vento escuro. Paradoxalmente, poderíamos por nossa vez empregar a analogia e sustentar que também o poeta (fazedor de intercâmbios ontológicos) deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e *ser outra coisa*. "Se uma andorinha vem à minha janela, participo de sua existência e vou ciscar nas areinhas..." (John Keats).

Mas ambas as perguntas admitem uma redução que será o caminho de uma resposta possível. Reconhecemos na atividade poética o produto de uma urgência que não é só "estética", que não visa apenas ao resultado lírico, o poema. Na realidade, para o poeta angustiado — e é a este que nos referimos aqui — todo poema é um *desencanto*, um produto decepcionante de ambições profundas mais ou menos definidas, de um balbucio existencial que se agita e urge, e que só a poesia do poema (não o poema como produto estético) pode, analogicamente, evocar e reconstruir. Aqui se inserem a imagem e todos os recursos formais da analogia, como expressões poéticas dessa urgência existencial. Pode-se notar que as duas perguntas são uma só, desdobrada antes em termos de *causa e efeito* (ou de fim e meio); o poeta e suas imagens constituem e manifestam *um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa*. A constante presença metafórica na poesia obtém uma primeira explicação: o poeta confia à imagem — baseando-se em suas propriedades — uma sede pessoal de alienação.

Mas o homem que canta é, como o filósofo, um indivíduo capaz de *admiração*. Assim aparece em sua origem a poesia, que nasce no primitivo confundida com as restantes possibilidades de conhecimento. Se o sentir religioso principia onde não há mais palavras para a admiração (ou o temor que quase sempre a encerra), a admiração *pele que pode ser nomeado ou aludido* engendra a poesia, que se proporrá precisamente a essa nomenclatura, cujas raízes de clara origem mágico-poética persistem na linguagem, grande poema coletivo do

homem [{109}](#).

Mas poesia é também magia em suas origens. E à admiração desinteressada incorpora-se uma ânsia de exploração da realidade por via analógica [{110}](#). Exploração daquilo-que-não-é-o-homem, e que, no entanto, adivinha-se obscuramente ligado por analogias a descobrir. Encontrada a analogia (raciocinará o poeta-mago), se *possui a coisa*. Uma ânsia de domínio irmana o mago com o poeta e faz dos dois um único indivíduo, cobiçoso do poder que será sua defesa e seu prestígio.

Mas agora que o bruxo matabele e Paul Eluard estão separados por toda a latitude de uma cultura, o que nos resta desses estádios iniciais da poesia? Restamos, virgem como o primeiro dia do homem, a capacidade de admirar. Resta — *transferida para um plano metafísico, ontológico* — a ansiedade de poderio. Chegamos aqui à própria raiz do lírico, que é um ir em direção ao ser, um avançar *na procura* de ser. O poeta herda de seus remotos antepassados uma ânsia de domínio, embora não mais na ordem fáctica; nesta o mago foi vencido e só resta o poeta, *mago metafísico*, evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser. Em todo objeto — de que o mago procura se apropriar *como tal* — o poeta vê uma essência diferente da sua, cuja posse o enriquecerá ontologicamente. Alguém se torna mais rico de ser quando, além de cervo, consegue ingressar no vento escuro.

Um breve poema de *Eternidades* mostra, com versos de Juan Ramón, este abandono da coisa como coisa (empreitada mágica) por sua essência entendida poeticamente:

*...Que minha palavra seja  
a coisa mesma,  
criada por minh'alma novamente.*

"Criada" poeticamente; isto é, "essenciada". E a palavra — angustiante necessidade do poeta — não vale mais como signo tradutor dessa essência, mas como *portadora* do que ao fim e ao cabo é a coisa mesma em sua forma, sua idéia, seu estado mais puro e elevado.

## O CANTO E O SER

Mas a poesia é canto, louvor. A ansiedade de ser aparece confundida num verso que celebra, que explica liricamente. Como poderia sê-lo se não lembrássemos que poesia implica admiração? Admiração e entusiasmo, e algo ainda mais fundo: a noção obscura mas insistente, comum a todo poeta, de que *só por meio do canto chega-se ao ser do que é cantado*.

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
O Orpheus sings! O hoher Baum im Ohr!*

*Uma árvore se elevou. Oh, pura transcendência!  
Oh, Orfeu cantando! Alta árvore no ouvido!*

(RILKE, *Primeiro soneto a Orfeu*)

Renunciando sabiamente ao caminho discursivo, o celebrante irrompe no essencial, cedendo frente à sua co-naturalidade afetiva, estimulando uma possibilidade exaltada, *musicalizada*, para fazê-la *servir essências* e ir direta e profundamente ao ser. *A música verbal é o ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem* (flecha lançada ao ente a que alude, realizando simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) *se libera de toda referência significativa* <sup>(111)</sup> *para não mencionar e não assumir senão exclusivamente a essência de seus objetos.* E isto supõe, num trânsito inefável, ser seus objetos no plano ontológico.

O domínio da analogia fica assim dividido em território poético e território "lógico". Este compreende toda "correspondência" que possa ser estabelecida mentalmente — a partir de uma apreensão analógica irracional ou racional —, ao passo que no primeiro as analogias surgem condicionadas, escolhidas, intuídas poeticamente, *musicalmente*.

Todo poeta parece ter *sentido* sempre que cantar um objeto (um "tema") equivalia a apropriar-se dele em essência; que só podia chegar a outra coisa e nela ingressar pela via da celebração. O que um conceito conota e denota é, na ordem poética, o que o poema *celebra e explica liricamente*. Cantar a coisa ("Dançai a laranja!", exclama Rilke) é unir-se, no ato poético, a *qualidades* ontológicas *que não são as do homem* e às quais, descobridor maravilhado, o homem anseia aceder e ser na fusão de seu poema, que o amálgama com o objeto cantado, que lhe confere sua entidade e o enriquece. Porque "o outro" é na verdade aquilo que pode dar a ele graus do ser alheios à específica condição humana.

Ser algo, ou — para não exaltar uma conquista que só altos poetas atingem totalmente — cantar o ser de algo, supõe *conhecimento* e, na ordem ontológica em que habitamos, *posse*. O problema do "conhecimento poético" mereceu ilustres exegeses contemporâneas, depois que uma corrente, nascida em certas prosas de Edgar Allan Poe e elevada ao hiperbólico pela tentativa de Rimbaud, quis ver na poesia, em certa "alquimia do verbo", um *método* de conhecimento, uma fuga do homem, um baudelairiano ir

*Au delà du possible, au delà du connu!*

Com perspicácia, Jacques Maritain afirma que toda poesia é conhecimento, mas não *meio* de conhecimento. Segundo tal distinção, o poeta deveria dizer com Pablo Picasso: "Eu não procuro, encontro." Aquele que procura *perverte* sua poesia, faz dela repertório mágico, formulística evocatória — tudo aquilo que obriga um Rimbaud a lançar o horrível uivo de seu silêncio final. Procurei mostrar como o ato poético encerra algo mais profundo que um conhecimento em si; deter-se nele equivaleria a ignorar o último passo do afã poético, passo que implica necessariamente conhecimento mas não se projeta em poema *pelo próprio conhecimento*. Mais que o possível afã de conhecer — que só se dá em poetas "pervertidos" à maneira alquimista —, importa o que clara ou obscuramente é comum a todo poeta: o afã de ser cada vez mais. Por sê-lo por agregação ontológica, pela soma de ser que recolhe, assume e incorpora a obra poética em seu criador.

Pois o poeta lírico não tem interesse no conhecer pelo próprio conhecer. É nisto que sua especial apreensão da realidade afasta-se fundamentalmente do conhecer filosófico-científico. Ao indicar como costuma se antecipar ao filósofo em matéria de conhecimento, verifica-se apenas que o poeta não perde tempo em *comprovar* seu conhecimento, não se detém para corroborá-lo. Não mostrará isto que o conhecimento em si não lhe interessa? A comprovação possível de suas vivências não tem para ele sentido algum. Se o cervo é um vento escuro, porventura ficaremos mais satisfeitos com a decomposição elementar da imagem, a imbricação de suas conotações parciais? É como se, na ordem da afetividade — contígua à esfera poética pelo traço comum de sua irracionalidade básica —, o amor se ampliasse depois de um exaustivo eletrocardiograma psicológico. De repente sabemos que *seus* olhos são uma medusa reflexiva; que corroboração enfatizará a evidência mesma deste conhecer poético?

Se fosse necessária outra prova de que o interesse do poeta pelo conhecimento não é pelo conhecimento em si, conviria comparar a noção de progresso na ciência e na poesia. Uma ciência é *certa vontade de avançar*, de substituir erros por verdades, ignorâncias por conhecimentos. Cada um destes últimos é sustentáculo do seguinte na articulação geral da ciência. O poeta, em contrapartida, não aspira a *progresso* algum, a não ser no aspecto instrumental de seu *métier*. Na *tradição e no talento individual*, T. S. Eliot mostrou que, aplicada à poesia e à arte, a idéia de progresso é absurda. A "poética" do abade Brémond supõe um progresso em relação à de Horácio, mas fica claro que tal progresso se refere à apreciação crítica de algo e não a esse algo: os interruptores de reluzente baquelita deixam passar a mesma eletricidade que os pesados e velhos interruptores de porcelana.

Assim, o poeta não está interessado em aumentar seu conhecimento, em progredir. Assume o que encontra<sup>[112]</sup> e o celebra na medida em que esse conhecimento o enriquece ontologicamente. O poeta é aquele que *conhece para*

*ser*; toda a ênfase está no segundo, na satisfação existencial diante da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e se dilui. Pelo conhecer se chega ao ser; ou melhor, o ser da coisa poeticamente apreendida ("sida") irrompe do conhecimento e se incorpora ao ser que o anseia. Nas formas absolutas do ato poético, o conhecimento como tal (sujeito cognoscente e objeto conhecido) é superado pela fusão direta de essências: o poeta é aquilo que anseia ser. (Dizendo em termos de obra: o poeta é seu canto.)

Mas será que a poesia não dá continuidade à atitude mágica no plano ontológico? Magia, já o dissemos, é uma concepção assentada fundamentalmente na analogia, e suas manifestações técnicas visam a um domínio, a uma posse da realidade. Da mesma maneira, o nosso poeta, mago ontológico, lança sua poesia (ação sagrada, evocação ritual) em direção às essências que lhe são especificamente alheias *para apropriar-se delas*. Poesia é vontade de posse, *é posse*. O poeta agrega ao seu ser as essências do que canta: *canta por isso e para isso*. A vontade de poder fáctico do mago é sucedida pela vontade de posse ontológica. Ser, e ser *mais* que um homem; ser todos os graus possíveis da essência, as formas ônticas que abrigam o caracol, o rouxinol, Betelgeuse.

*...Que minha palavra seja  
a coisa mesma...*

Assim ele perpetua — no plano mais alto — a magia. Não quer as coisas: quer sua essência. Mas procede ritualmente, como a magia, após purificar-se de toda aderência que não diga respeito ao essencial. Em vez de fetiches, palavras-chave; em vez de danças, música do verbo; em vez de rituais, imagens caçadoras. A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de *posse da realidade*, licantropia ínsita no coração do homem que jamais se conformará — se for poeta — com ser apenas um homem. Por isso o poeta se sente crescer em sua obra. Cada poema o enriquece de ser. Cada poema é uma armadilha em que cai um novo fragmento da realidade. Mallarmé postulou o poético como uma

*divine trasposition du fait à l'idéal.*

As coisas em si são irredutíveis; sempre haverá um sujeito diante do resto do Cosmos. Mas o poeta se *transpõe* poeticamente ao plano essencial da realidade; o poema e a imagem analógica que o nutre são a região onde as coisas renunciam à sua solidão e se deixam habitar, onde há alguém que pode dizer:

*... não sou um poeta, nem um homem, nem uma folha, sou um pulsar ferido  
que ronda as coisas do outro lado.*

(FEDERICO GARCÍA LORCA)

E por isto a imagem é a *forma lírica* da ânsia de ser sempre mais, e sua presença incessante na poesia revela a tremenda força que (saiba ou não o poeta) adquire nele a urgência metafísica de posse.

## 20. Vida de Edgar Allan Poe (1956)

### INFÂNCIA

Edgar Poe, mais tarde Edgar Allan Poe<sup>[113]</sup>, nasceu em Boston no dia 19 de janeiro de 1809. Nasceu ali como poderia ter nascido em qualquer outro lugar, no acaso do itinerário de uma obscura companhia teatral em que seus pais trabalhavam e que oferecia um característico repertório que combinava *Hamlet* e *Macbeth* com dramas lacrimosos e comédias de magia.

Estender-se em considerações sobre a filiação de Poe não leva a nada de sólido. Edgar era tão pequeno quando seus pais desapareceram que a influência do teatro não o atingiu. Suas tendências histriônicas da maturidade coincidem com as de tantos outros gênios cujos pais foram médicos ou fabricantes de telhas. Talvez seja preferível mencionar heranças mais profundas. Por parte da mãe, Elizabeth Arnold Poe, o poeta descendia de ingleses (seus avós também foram atores, do Covent Garden de Londres), ao passo que seu pai, David Poe, era americano de ascendência irlandesa. Edgar iria fabricar genealogias mitológicas em sua juventude, das quais a mais notável (que revela desde cedo sua inclinação pela truculência) apresenta-o como descendente do general Benedict Arnold, famoso nos anais da traição.

Seu sangue inglês e americano (ainda o mesmo, muito embora se repelissem politicamente) chegou-lhe duplamente enfraquecido e impuro pela má saúde de seus pais, ambos tuberculosos. David Poe, ator insignificante, sai de cena rapidamente: morreu ou, quem sabe, abandonou a mulher e os três filhos, o último antes de nascer. Mrs. Poe teve que deixar o mais velho na casa de parentes e se transferiu para o Sul com Edgar, que tinha apenas um ano, a fim de continuar trabalhando no teatro e ganhar algum dinheiro. Em Norfolk (Virgínia) nasceu Rosalie Poe; e sua mãe, tal como havia reaparecido no palco apenas três semanas após o nascimento de Edgar em Boston, foi vista em cena pouco antes de dar Rosalie à luz. A miséria e a doença logo a derrotaram em Richmond, lugar em que a caridade de seus admiradores teatrais, que na maioria eram damas, aliviou parte de seus sofrimentos. Edgar viu-se órfão antes de completar três anos; na noite em que sua mãe morreu no interior de um quarto miserável, duas senhoras caridosas levaram as crianças para as suas casas.

Não se pode entender o caráter do poeta se forem desconsideradas duas influências capitais em sua infância: a importância psicológica e afetiva para uma criança de saber que carece de pais e vive da caridade alheia (caridade muito peculiar, como se verá), e o fato de morar no Sul. A Virgínia, naquela época, representava muito mais o espírito sulista do que uma olhada casual no mapa dos Estados Unidos levaria a supor. A chamada "linha de Mason e Dixon", que marcava o extremo meridional da Pensilvânia, também servia como limite entre o "Norte" e o "Sul", entre as tendências que logo fermentariam no

abolicionismo e o regime escravista e feudal do Sul. Edgar Poe, apesar de ter nascido em Boston, cresceu como sulista e jamais deixou de sê-lo em espírito. Muitas de suas críticas à democracia, ao progresso, à crença na perfectibilidade dos povos nascem do fato de ser "um cavalheiro do Sul", com arraigados hábitos mentais e morais moldados pela vida virginiana. Outros elementos sulistas iriam influir em sua imaginação: as amas-de-leite negras, os criados escravos, um folclore em que as assombrações, os relatos sobre cemitérios e cadáveres perambulando nas selvas foram suficientes para proporcionar-lhe um repertório do sobrenatural sobre o qual existe um anedotário antigo. John Allan, seu quase involuntário protetor, era um comerciante ante escocês emigrado para Richmond, onde era sócio de uma empresa dedicada ao comércio de tabaco e a outras atividades curiosamente variadas, mas próprias de um tempo em que os Estados Unidos eram um imenso campo de provas. Uma delas era a representação de revistas britânicas, e no escritório de Ellis & Allan o menino Edgar se debruçou desde cedo sobre os magazines trimestrais escoceses e ingleses e entrou em contato com um mundo erudito e pedante, "gótico" e novelesco, crítico e difamatório, no qual os restos da engenhosidade do século XVIII se misturavam com o romantismo em plena eclosão, no qual as sombras de Johnson, Addison e Pope abriam espaço lentamente para a fulgurante presença de Byron, a poesia de Wordsworth e os romances e contos de terror. Boa parte da tão debatida cultura de Poe saiu daquelas leituras precoces.

Seus protetores não tinham filhos. Frances Allan, primeira influência feminina benéfica na vida de Poe, sempre amou Edgar, cuja figura, belíssima e vivaz, havia sido o encanto das admiradoras da desafortunada Mrs. Poe. Quanto a John Allan, desejando agradar a esposa, não fez restrições à adoção tácita do menino; mas daí a adotá-lo legalmente havia uma distância que jamais quis franquear. Os primeiros biógrafos de Poe falaram de egoísmo e dureza de coração; hoje sabemos que Allan tinha filhos naturais e custeava secretamente sua educação. Um deles foi discípulo de Edgar, e Mr. Allan pagava trimestralmente uma conta dupla de despesas escolares. Aceitou Edgar por ser "um garoto esplêndido" e chegou a se afeiçoar bastante a ele. Era um homem seco e duro ao qual os anos, os reveses e, por fim, uma grande fortuna tornaram cada vez mais tirânico-Para sua desgraça, e de Edgar, as naturezas de ambos divergiam da maneira mais absoluta. Quinze anos mais tarde iriam se chocar encarniçadamente, e os dois cometeriam erros tão grosseiros quanto imperdoáveis.

Aos quatro ou cinco anos, Edgar era um belo menino de cachos escuros e olhos grandes e brilhantes. Bem cedo aprendeu os poemas em voga na época (Walter Scott, por exemplo), e as damas que visitavam Frances Allan na hora do chá não se cansavam de ouvi-lo recitar, grave e apaixonadamente, as extensas composições que sabia de cor. Os Allan cuidavam inteligentemente de sua educação, mas o mundo que o cercava em Richmond lhe era tão útil como os livros. Sua *mammy*, a ama-de-leite negra de toda criança rica do Sul, deve tê-lo iniciado nos ritmos da gente de cor, o que em parte explicaria seu posterior interesse, quase obsessivo, pela escansão dos versos e a magia rítmica de *O corvo*, de *Ulalume*, de *Annabel Lee*. E além do mais havia o mar, representado

por seus embaixadores naturais, os capitães de veleiros, que freqüentavam o escritório de Ellis & Allan para discutir os negócios da firma e beber com os sócios enquanto narravam longas aventuras. Ali o pequeno Edgar deve ter vislumbrado, ouvinte ansioso, as primeiras imagens de *Arthur Gordon Pym*, do redemoinho do Maelstrom e todo aquele ar marinho que circula em sua literatura e que ele soube recolher em velames que ainda hoje impulsionam seus barcos de fantasmas.

Um barco mais tangível logo iria mostrar-lhe o prestígio das singraduras, os crepúsculos em alto-mar, a fosforescência das noites atlânticas. Em 1815, John Allan e sua mulher embarcaram com ele rumo à Inglaterra e à Escócia. Allan queria cimentar seus negócios de maneira mais ampla e visitar sua numerosa família. Edgar viveu um tempo em Irvine (Escócia) e depois em Londres. De suas lembranças escolares entre 1816 e 1820 nasceria, mais tarde, o estranho e misterioso cenário inicial de *William Wilson*. Também o folclore escocês iria influir nele. Como que prevendo a ânsia de universalidade que viria a ter um dia, as circunstâncias o confrontavam com paisagens, forças, humores diversos. Agradecido, embora já com uma sombra de desdém, ele não perdeu nada. Um dia escreveria: "O mundo inteiro é o cenário que o histrião da literatura requer."

A família voltou para os Estados Unidos em 1820. Edgar, na plenitude de sua infância, desembarcava robustecido e perspicaz por sua longa permanência num colégio inglês, onde os esportes e a rudeza física eram mais importantes que em Richmond. Por isso o vemos desde cedo capitaneando seus companheiros de jogos. Pula mais alto e a maior distância que eles e sabe dar e receber uma surra, segundo a maré. Ainda não há nele sinais que o diferenciem dos outros meninos, exceto, talvez, o gosto pelo desenho, por colecionar flores e estudá-las. Mas faz isso meio às escondidas e volta rapidamente às suas brincadeiras. Protege o pequeno Bob Sully, defende-o dos garotos maiores, ajuda-o em suas lições. Às vezes desaparece durante horas, entregue a uma misteriosa tarefa: escreve secretamente seus primeiros versos, que copia com bela letra, e os vai entesourando. Tudo isso entre duas fatias de pão com geléia.

## ADOLESCÊNCIA

Por volta de 1823 ou 1824, Edgar investe todas as forças de seus quinze anos nesses versos. Algumas juvenzinhas de Richmond irão recebê-los, especialmente as alunas de certa escola elegante; sua irmã Rosalie — adotada por outra família de Richmond — se encarrega de fazer as mensagens chegarem às eleitas. Mas o apaixonado precoce tem tempo para outras proezas. A enorme influência de Byron, modelo de todo poeta jovem nessa década, induzia Poe a emulá-lo em todos os terrenos. Diante da estupefação de colegas e professores, nadou seis milhas contra a corrente do rio James e se transformou no efêmero herói de um dia. Sua saúde era excelente na época, depois de uma infância um tanto doentia;

e sua herança sobrecarregada só se manifesta em detalhes de precocidade, de talento anormalmente desenvolvido num caráter em que o orgulho, a excitabilidade, a violência que nasce de uma fraqueza fundamental o estimulavam a adiantar-se em todos os caminhos e a não tolerar competidores.

Nesses dias conheceu "Helen", seu primeiro amor impossível, sua primeira aceitação do destino que haveria de marcar toda a sua vida. Dizemos aceitação, e será melhor explicar isso desde agora. "Helen" é a primeira mulher — numa longa galeria — de quem Edgar Poe iria se apaixonar *sabendo* que era um ideal, apenas um ideal, e se apaixonava *porque* era esse ideal e não meramente uma mulher conquistável. Mrs. Stanard, jovem mãe de um de seus condiscípulos, surgiu-lhe como a personificação de todos os sonhos indecisos da infância e os ansiosos vislumbres da adolescência. Era bela, delicada, de maneiras finíssimas. "Helen, tua beleza é para mim como as remotas barcas nicenas que, docemente, sobre um mar perfumado, traziam o cansado viajante erradio de volta às suas praias nativas", escreveria um dia sobre ela, num de seus poemas mais misteriosos e admiráveis. Encontrá-la representou para Edgar a chegada à maturidade. O adolescente, que freqüentava a casa do colega sem outro propósito senão brincar, foi recebido pela Musa. Isto não é exagero. Edgar retrocedeu engeguecido diante de uma mulher que lhe estendia a mão para ser beijada sem perceber o que aquele gesto valia para ele. Ignorando isso, "Helen" exigiu-lhe que ingressasse definitivamente na dimensão dos homens. Edgar aceitou, apaixonando-se. Seu amor foi secreto, perfeito e duro tanto quanto a sua vida, por baixo ou por cima de muitos outros. Exteriormente, as diferenças de idade e de estado social condicionaram o diálogo, fizeram dessa relação um colóquio amistoso que continuou até o dia em que Edgar não pôde mais visitar a casa dos Stanard. "Helen" adoeceu, e a loucura — outro signo sempre latente no mundo do poeta — afastou-a de seus amigos. Quando morreu, em 1824, tinha trinta e um anos. Há uma "história imortal" que mostra Edgar visitando à noite o túmulo de "Helen". Há testemunhos, igualmente imortais, embora menos românticos, que provam o desconcerto, a dor contida, a angústia sem expansão possível. Edgar ficava em silêncio na escola, fugia das brincadeiras, das escapulidas; *todos os* colegas notaram aquele comportamento sem desconfiar de sua causa e, muitos anos mais tarde, quando o mundo soube quem ele era, lembraram disso em memórias e cartas.

Refugiado na casa dos Allan (que para Edgar, já consciente da realidade social, não era a sua casa), pouco consolo o esperava. Sua mãe adotiva sempre o amou ternamente, mas começava a retroceder diante de um enigmático mal. John Allan se mostrava cada dia mais severo e Edgar, cada dia mais rebelde. Nessa época, talvez, o menino descobriu que seu protetor tinha filhos naturais e suspeitou que jamais seria adotado legalmente. Parece certo que a primeira reação contra Allan nasceu de sua cólera pelo sofrimento que aquela descoberta infligia a Francês. Ela também se inteirou e seguramente deve ter contado a Edgar, que resolutamente tomou seu partido. A esta crise soma-se o fato de que por essa época John Allan ficara milionário ao herdar a fortuna de um tio. Paradoxalmente, Edgar deve ter compreendido que suas possibilidades de ser

adotado, e portanto de herdar, haviam diminuído ainda mais. E sua especial inadaptação começou a manifestar-se precocemente. Incapaz de suavizar as asperezas ou de se conciliar com a afeição de seu protetor mediante uma conduta adaptada a seus gostos, já estava empreendendo o caminho anárquico a que seu temperamento e seus gostos o predispunham naturalmente. John Allan começou a saber o que é ter um poeta — ou alguém que quer chegar a sê-lo — em casa. Sua intenção era fazer de Edgar um advogado ou um bom comerciante, como ele. Não há necessidade de discorrer mais sobre a razão fundamental de todos os choques futuros.

A crise havia amadurecido lentamente. Edgar ainda era o menino mimado da "mãe" e da bondosa "tia" e o aluno brilhante que dava satisfação a John Allan. Nessa época o marquês de La Fayette estava percorrendo os campos de suas antigas façanhas. Edgar e seus colegas organizaram uma milícia uniformizada e armada para render honras ao velho soldado francês. Entre um exercício e outro, Edgar lia vorazmente o que caía em suas mãos; mas não parecia feliz, e nem sequer a mudança para a nova e magnífica casa que a recente fortuna de seu protetor requeria, nem a comodidade de um quarto excelente bastavam para alegrá-lo. É bem provável que as declarações altaneiras que fazia a John Allan sobre sua intenção de ser um poeta tenham obtido uma fria, irônica resposta nos olhos e nas palavras do comerciante. Edgar havia crescido, e suas atividades "militares" o deixaram mais aguerrido e independente. A anômala situação do lar dos Allan acelerou o processo. Seu guardião já considerava Edgar um rapaz e os diálogos entre ambos eram de homem para homem. Caso Edgar o tenha censurado eventualmente, em nome de sua "mãe" Francês, pelas infidelidades conjugais, Allan por sua vez deve ter replicado com algo capaz de ferir o jovem em seu ponto mais sensível. Hoje sabemos qual foi essa réplica: uma referência velada, desonrosa para Mrs. Poe, sobre a verdadeira paternidade de Rosalie, a irmã caçula de Edgar. Bem se pode imaginar a reação dele. Mas os laços com os Allan ainda eram muito fortes, e houve outro intervalo de paz. Intervalo doce, porque Edgar acabava de se apaixonar por uma juvenzinha de lindos cachos, Sarah Elmira Royster, que viria a representar um estranho papel em sua vida, desaparecendo precocemente para ressurgir nos últimos tempos. Mas agora o amor era matinal, e Elmira o correspondia com toda a efusão compatível, na época, com uma senhorita virginiana. John Allan não gostou da idéia de Edgar casar-se com Elmira, e além do mais era preciso pensar em seu ingresso na Universidade da Virgínia. Certamente conversou com Mr. Royster, e desse diálogo em benefício dos filhos nasceu uma torpe traição: as cartas de Edgar a Elmira foram interceptadas e, mais tarde, a menina foi obrigada a entender o suposto esquecimento do namorado como prova de desamor e a casar-se com um certo Mr. Shelton, que correspondia muito melhor que Edgar à idéia que os Allan e os Royster do mundo sempre têm a respeito dos esposos adequados. Ignorante do que iria acontecer, Edgar despediu-se de Francês e de John Allan em fevereiro de 1826. No caminho entregou ao cocheiro que o levava a Charlottesville uma carta para Elmira; esta foi provavelmente a última mensagem que ela recebeu dele.

Da vida estudantil de Poe, há numerosos documentos que provam o clima de libertinagem e anarquia na jovem universidade fundada com tantas esperanças por Thomas Jefferson e sua influência catalisadora das tendências até então latentes no poeta. Os estudantes, filhos de famílias ricas, jogavam a dinheiro, bebiam, brigavam e se batiam em duelo, endividando-se com a maior extravagância, certos de que ao final de cada período escolar seus pais pagariam tudo. Com Edgar aconteceu algo previsível: John Allan se negou desde o primeiro momento a enviar-lhe mais dinheiro que o estritamente necessário para suas despesas escolares. Edgar se empenhou em manter o mesmo nível de vida que seus colegas, por razões bem compreensíveis na época e na Virgínia. Até certo ponto ele tinha razão: seu protetor o havia criado e educado num nível social que acarretava determinadas exigências econômicas. Proporcionar-lhe com uma mão a melhor educação da época e negar com a outra o dinheiro necessário para não se envergonhar diante dos colegas sulistas revelava não apenas falta de bondade, mas de bom senso e inteligência. Poe começou a escrever para "casa", pedindo pequenas somas, fazendo minuciosos relatórios de despesas para mostrar a Allan que as quantias recebidas não bastavam para suprir as suas despesas elementares. Se Allan já amadurecia o projeto de buscar motivos de querela e finalmente desobrigar-se de Edgar, aproveitando a doença cada vez mais grave de Francês para se livrar daquele obstáculo incômodo para seus projetos futuros, não resta dúvida de que a conduta de Poe na universidade lhe deu amplo motivo para se decidir. Exaltado e incapaz de refletir com calma em nada que não fossem matérias intelectuais, Edgar o ajudou insensatamente. Somava-se a isto seu desespero por não receber resposta de Elmira e por suspeitar que esta o havia esquecido ou que uma intriga dos Royster e dos Allan o afastara de sua noiva — pois assim a considerava na época. Pela primeira vez ouvimos o álcool ser mencionado na vida de Edgar. O clima na universidade era tão favorável quanto o de uma taverna: Poe jogava, perdia quase invariavelmente, e bebia. Isto leva a pensar em Puchkin, o Poe russo. Mas o álcool não fazia mal a Puchkin, ao passo que desde o princípio causava em Poe um efeito misterioso e terrível, para o qual não há explicação satisfatória a não ser sua hipersensibilidade, suas taras hereditárias, aquele "feixe de nervos" à flor da pele. Bastava-lhe beber um copo de rum (e o bebia de um só gole, sem saborear) para se intoxicar. Está provado que um único copo o fazia entrar naquele estado de hiperlucidez mental que transforma sua vítima num conversador brilhante, num "gênio" momentâneo. O segundo gole o submergia na bebedeira mais absoluta, e o despertar era lento, torturante. Poe se arrastava durante dias e dias até recuperar a normalidade. Isto, sem dúvida, era muito menos grave aos dezessete anos; depois dos trinta, nos tempos de Baltimore e Nova York, configurou sua imagem mais desafortunadamente popular.

Como estudante, Edgar foi tão excelente como era de esperar. As lembranças de seus colegas mostram-no dominando intelectualmente aquele grupo da *jeunesse dorée* virginiana. Fala e traduz as línguas clássicas sem esforço aparente, faz seus deveres enquanto outro aluno está recitando e conquista a admiração de professores e condiscípulos. Lê, infatigável, história antiga, história natural, livros

de matemática, de astronomia e, naturalmente, poetas e romancistas. Suas cartas a John Allan descrevem com imagens vividas o clima perigoso daquela universidade, onde os estudantes se ameaçam mutuamente com pistolas e lutam até ferir-se gravemente, entre duas escapadas às colinas e alguma farra nas tavernas das redondezas. O estudo, o jogo, o rum, as fugas, tudo é quase a mesma coisa. Quando as dívidas de jogo atingiram uma cifra exasperante para John Allan e este se negou mais uma vez a pagá-las, Edgar teve que abandonar a universidade. Na época, uma dívida podia levar uma pessoa à cadeia ou, pelo menos, impedir-lhe o reingresso no estado em que a contraíra. Edgar quebrou os móveis do seu quarto para acender um fogo de despedida (era dezembro de 1826) e abandonou a casa de estudos. Seus colegas de Richmond o acompanharam; para eles era o começo das férias, mas Poe sabia que não voltaria mais.

Os acontecimentos se sucederam rapidamente. O filho pródigo encontrou Frances Allan carinhosa como sempre, mas o "pai querido" (como Edgar o chamava nas cartas) ardia de indignação pelo balanço daquele ano universitário. Para piorar, assim que chegou a Richmond Edgar descobriu o que havia acontecido com Elmira, cujos pais acabavam de afastá-la prudentemente da cidade. Não é de estranhar que na casa de Allan a atmosfera estivesse tensa e que, passado o tácito armistício de Natal e as festas de fim de ano, a briga entre os dois homens, que agora se olhavam de igual para igual, explodisse com toda violência. Allan se recusou a deixar Edgar voltar para a universidade e a conseguir-lhe um emprego, ao mesmo tempo que censurava sua ociosidade. Edgar replicou escrevendo secretamente para a Filadélfia, procurando trabalho. Quando soube disso, Allan lhe deu doze horas para decidir se se submeteria ou não aos seus desejos (que implicavam a obrigação de estudar Leis ou alguma outra carreira profissional). Edgar pensou uma noite inteira e respondeu negativamente; segue-se uma terrível cena de insultos mútuos e, para exasperação de John Allan, seu insubordinado protegido saiu batendo as portas. Após vagar durante horas, escreveu-lhe de uma taverna pedindo seu baú, assim como dinheiro para viajar ao Norte e ali se manter até encontrar emprego. Allan não respondeu e Edgar lhe escreveu mais uma vez, sem resultado. Sua "mãe" foi quem despachou o baú e algum dinheiro. Com não pouca surpresa, Allan teve de se convencer que a fome e a miséria não dobravam o rapaz, tal como havia suposto. Edgar embarcou rumo a Boston para tentar fortuna, e entre 1827 e 1829 abre-se um parêntese em sua vida que os biógrafos entusiastas preencheriam mais tarde com fabulosas viagens a ultramar e experiências romanescas na Rússia, na Inglaterra e na França. Naturalmente, Edgar os ajudava do além, porque sempre foi o primeiro a inventar detalhes românticos que condimentaram a própria biografia. Hoje sabemos que não saiu dos Estados Unidos, mas em compensação fez algo que prova sua determinação de viver de acordo com o seu destino. Mal chegou a Boston, a amizade incidental com um jovem impressor lhe permitiu publicar *Tamerlão e outros poemas*, seu primeiro livro (maio de 1827). No prólogo afirmou que quase todos os poemas haviam sido compostos antes dos quatorze anos. Certo vocabulário, certo tom de magia, certas fronteiras entre o

real e o irreal mostravam o poeta; o resto era inexperiência e candidez. Nem é preciso dizer que o livro não vendeu absolutamente nada. Edgar viu-se numa miséria terrível e só atinou com o magro recurso de se alistar no exército como soldado raso. E enquanto sobrevivia, melancolicamente, olhava para dentro de si mesmo e às vezes em volta; foi assim que reuniu material para o futuro *O escaravelho de ouro*, aproveitando o pitoresco cenário que rodeava o forte Moultrie, na Carolina, onde passou a maior parte desse período e onde sua adolescência ficou irrevogavelmente para trás.

## JUVENTUDE

O soldado Edgar A. Perry — pois ele havia se alistado com este pseudônimo — comportou-se impecavelmente nas fileiras e não demorou a ser promovido a sargento. O tédio insuportável daquela mediocre companhia humana com que se via obrigado a conviver e sua invariável resolução de consagrar-se à literatura, que exigia tempo, bibliotecas, contatos estimulantes, forçaram-no finalmente a reatar relações com John Allan. Poe se alistara por cinco anos e ainda faltavam três; pediu então a Allan que escrevesse aos seus superiores manifestando sua concordância caso estes o liberassem das suas funções. Allan não respondeu, e pouco depois Edgar foi transferido para a Virgínia. Muito perto de casa, ansioso por ver sua "mãe", cada vez mais doente, compreendeu que Allan não toleraria sua baixa se continuasse falando de uma carreira literária. Optou então por uma alternativa momentânea, pensando que talvez Allan apoiasse seu ingresso na academia militar de West Point. Era uma carreira, e uma bela carreira. Allan concordou. Mas naqueles dias Poe iria sofrer a segunda grande dor de sua vida. "Mãe" Frances Allan morreu quando ele estava no quartel; a mensagem de Allan chegou tarde demais para realizar a vontade da moribunda, que até o fim pedira a presença de Edgar. Este não conseguiu sequer ver seu cadáver. Diante do túmulo (tão perto do de "Helen", tão perto, ambas, do seu coração), não pôde resistir e caiu desmaiado; os criados negros tiveram que levá-lo nos braços até a carruagem.

A entrada de Edgar em West Point foi antecedida de uma visita a Baltimore em busca e reconhecimento de sua verdadeira família, que assumia para ele, diante da má vontade de seu protetor, uma importância crescente. Implacável em sua secreta decisão, tentava também publicar *Al Aaraaf*, longo poema no qual depositava infundadas esperanças. Pode-se dizer que este é um momento crucial na vida de Poe, embora seus biógrafos não lhe dêem destaque, porque não é dramático nem teatral como tantos outros. Mas em maio de 1829, sozinho, com o escasso dinheiro que Allan lhe dera para viver e conseguir o nada fácil ingresso em West Point, Edgar resolve estabelecer os primeiros contatos sólidos com editores e diretores de revistas. Como era previsível, não conseguiu editar o poema por falta de fundos. Passando pelas mais angustiantes dificuldades, acabou indo morar na casa de sua tia Maria Clemm, onde também residiam Mrs. David Poe, avó paterna de Edgar, o irmão mais velho deste (personagem

apagado que morreria aos vinte e quatro anos e em quem a herança familiar se manifestou mais rápida e violentamente) e os filhos de Mrs. Clemm, Henry e a pequena Virgínia, que viria a constituir o complexo e jamais resolvido enigma da vida do poeta.

Sobre Mrs. Clemm, é quase desnecessário afirmar que foi em todos os sentidos o anjo da guarda de Edgar, sua verdadeira mãe (como diria num soneto), a "Muddie" das horas negras e dos anos tortuosos. Edgar se incorporou ao miserável que Maria Clemm sustentava com trabalhos de tricô e a caridade de parentes e vizinhos, trazendo apenas sua juventude e suas esperanças. "Muddie" aceitou-o desde o primeiro momento, como se compreendesse que Edgar precisava dela em mais de um sentido, e se afeiçoou a ele a um ponto que o resto deste relato mostrará cabalmente. Graças ao sótão que partilhava com seu irmão, tuberculoso em último estágio, Edgar pôde escrever em paz e estabelecer relações com editores e críticos. Bem recomendado por John Neal, um escritor muito conhecido na época, *Al Aaraaf* conseguiu por fim um editor e foi publicado juntamente com *Tamerlão* e os demais poemas do já esquecido primeiro volume.

Satisfeito neste terreno, Edgar voltou a Richmond para esperar na casa de John Allan — que ainda era a "sua" casa — a hora do ingresso em West Point. Não é fácil imaginar a atitude de Allan naquelas circunstâncias; ele se negara a financiar a edição dos poemas, mas os poemas saíam apesar dele. Edgar devia, sem dúvida, falar de suas esperanças literárias e distribuir exemplares do livro entre seus amigos virginianos (que não entenderam uma só palavra, mesmo os da universidade). Por fim, alguma referência de Allan à "vagabundagem" de Edgar provocou outra violenta briga. Mas em março de 1830 Poe foi aceito na academia militar; pelos fins de junho era aprovado nos exames e fazia o juramento de ingresso. Não é preciso dizer com que tristeza deve ter entrado em West Point, onde o esperavam atividades ainda mais penosas e desagradáveis o que as simples tarefas do soldado raso. Mas a alternativa era a mesma de três anos antes: a "carreira" ou morrer de fome. O prestígio passageiro das galas militares terminara com a adolescência. Edgar sabia muito bem que não tinha nascido para ser soldado, nem sequer no aspecto físico, porque sua excelente saúde dos quinze anos começava a declinar precocemente e o severíssimo treinamento dos cadetes não demorou a resultar-lhe penoso, quase insuportável. Mas seu corpo obedecia em grande medida ao fastio, à tristeza que o invadia num ambiente em que poucos minutos diários podiam ser consagrados a pensar (a pensar fora dos textos, isto é, pensar poesia, pensar literatura) e a escrever. John Allan, por sua vez, manteria a mesma linha de conduta da etapa universitária; em pouco tempo Edgar descobriu que não iria receber dinheiro nem para suas despesas mais indispensáveis. Inútil queixar-se por carta, mostrar que estava fazendo um papel ridículo diante de seus camaradas, munidos de fundos. Edgar refugiou-se então no prestígio de ser um "velho" em comparação com seus bisonhos colegas e em sua facilidade para mentir viagens imaginárias, aventuras românticas em que muitos acreditaram e que meio século depois inundariam tantas biografias do poeta. Seu orgulho e seu humor sarcástico

ajudaram-no bastante; mas tais traços têm suas desvantagens, e bem cedo ele soube disso. Sufocado pela atmosfera vulgar, tosca, carente *ad nauseam* de imaginação e de capacidade criadora, Poe se defendeu encerrando-se, já meditando nos elementos de sua futura poética (com grande ajuda de Coleridge). Enquanto isso, de "casa" chegaram as notícias do segundo casamento de John Allan e ele entendeu, já sem sombra de engano, que toda esperança de uma futura proteção devia ser abando-nada. Não estava errado: Allan teria os filhos legítimos que desejava e desde o primeiro dia a nova Mrs. Allan mostrou-se hostil ao desconhecido "filho de atores" que estudava em West Point.

Edgar calculara terminar o curso em seis meses, confiando em suas preparações universitária e militar anteriores. Mas, uma vez na academia, descobriu que isto seria impossível por motivos administrativos. Não deve ter hesitado muito. Cético em relação a Allan, pouco podia importar-lhe que este concordasse ou não com sua decisão e resolveu provocar a própria expulsão, única forma possível de sair de West Point sem violar o juramento pronunciado. Foi muito simples; como era um aluno brilhante, escolheu a parte disciplinar para transgredir. Sucessivas e deliberadas desobediências, tais como não com-parecer às aulas ou aos serviços religiosos, valeram-lhe uma expulsão em regra. Mas antes disso, e dando uma de suas raras mostras de autêntico humor, Poe conseguira, com a ajuda de um coronel, que os cadetes custeassem o seu novo livro de versos, redigido durante a breve permanência em West Point. Todos imaginavam um livrinho cheio de versos satíricos e divertidos a respeito da academia; depararam-se em contrapartida com *Israfel, A Helena e Lenore*. Os comentários podem ser inferidos.

A ruptura com Allan parecia definitiva e se complicou ainda mais por um grave erro de Edgar, que, num momento de exaltação, escrevera a um de seus credores pedindo desculpas por não pagar devido à avareza de seu tutor, acrescentando que este poucas vezes estava sóbrio. A declaração, sem dúvida caluniosa, chegou às mãos de Allan. Sua carta para Edgar se perdeu, mas devia ser terrível. Edgar respondeu-lhe ratificando a afirmação e vertendo por fim toda a sua amargura, suas queixas e sua desesperança. No dia 19 de fevereiro de 1831 embarcava, envolto na capa de cadete que o acompanhou até o fim dos seus dias, rumo a Nova Yorke e a si mesmo.

Em março, faminto e angustiado, pensou em alistar-se como soldado no exército da Polônia, sublevada contra a Rússia. Sua postulação não foi bem-sucedida, e ao mesmo tempo aparecia seu primeiro livro importante de poemas, "respeitosamente dedicado ao colégio de cadetes". Edgar Poe já está ali de corpo inteiro. Nesses versos (que mais adiante sofrerão infinitas modificações) os traços centrais de seu gênio poético brilham inequívocos — exceto para os escassos críticos que então se ocuparam do volume. A magia verbal em que se sustenta, ao menos no que se refere à sua poesia, o mais assombroso do seu gênio irrompe como portadora de uma obscura mensagem lírica, quer seja a dos poemas amorosos em que desfilam as sombras de Helena ou de Elmira, quer seja a dos cantos metafísicos e quase cosmogônicos. Quando Edgar Poe,

perseguido pela fome, voltou para Baltimore e se refugiou pela segunda vez na casa de Mrs. Clemm, levava no bolso a prova palpável de que sua decisão fora acertada e de que, à margem de todas as fraquezas e vícios, havia sido e era "fiel a si mesmo", por mais custosas que fossem as conseqüências presentes e futuras.

Pouco depois de chegar a Baltimore, seu irmão mais velho morreu e Edgar pôde se instalar e trabalhar com relativa comodidade no desvão que compartilhara com o doente. Sua atenção, até então dedicada integralmente à poesia, volta-se para o conto, gênero mais "vendável" — o que naquele momento constituía um argumento capital —, e que além disso interessava ao jovem escritor como gênero literário. Poe logo percebeu que seu talento poético, devidamente encaminhado, podia criar no conto uma atmosfera especialíssima, subjugante, que ele deve ter sido o primeiro a vislumbrar com irreprimível emoção. Tudo consistia em não confundir conto com poema em prosa, e sobretudo não confundir conto com fragmento de romance. Edgar não era homem de incorrer nestes erros grosseiros, e seu primeiro relato publicado, *Metzengerstein*, nasceu como Palas, armado de cima a baixo, com todas as qualidades que alguns anos mais tarde chegariam à perfeição.

A miséria e Mrs. Clemm se conheciam há muito tempo. "Muddie" pedia empréstimos, andava com uma cesta onde suas amigas sempre colocavam algum legume, ovos, fruta. Edgar não encontrava maneira de publicar, e os poucos dólares ganhos aqui e ali desapareciam rapidamente. Sabe-se que em todo esse período comportou-se sobriamente e fez o possível para ajudar a tia. Mas uma velha dívida (talvez de seu irmão) surgiu de repente, com a conseqüente ameaça de prisão. Edgar escreveu a John Allan no tom mais angustiado e lamentável que se possa imaginar. "Pelo amor de Cristo, não me deixes perecer por uma soma de dinheiro cuja falta nem sequer notarás..." Allan interveio de maneira indireta — e pela última vez —; o perigo de prisão foi descartado. Ao criticar a formação literária e cultural de Poe, não se deveria esquecer que entre os anos 1831 e 1832, quando sua carreira de escritor foi definitivamente selada, Edgar trabalhava acossado pela fome, a miséria e o medo; o fato de que conseguia avançar e dia a dia subir novos degraus rumo à sua própria perfeição literária mostra toda a força que habitava nesse grande fraco. Mas às vezes Edgar perdia as estribeiras. Não há notícias de que na época bebesse além da conta (embora para ele a menor dose sempre fosse fatal). Estava apaixonado por Mary Devereaux, jovem e bonita vizinha dos Clemm. Para Mary, o poeta representava o mistério e, de certo modo, o proibido, porque já corriam rumores sobre o seu passado, em grande parte semeados por ele mesmo. E além disso, Edgar tinha uma presença que sempre iria subjugar as mulheres que passaram pela sua vida. A própria Mary, muitíssimos anos depois, lembrava dele assim: "Mr. Poe tinha uns cinco pés e oito polegadas de altura, cabelo escuro, quase negro, sempre bem comprido e penteado para trás como os estudantes. Seu cabelo era fino como a seda; os olhos, grandes e luminosos, cinzentos e penetrantes. Mantinha o rosto completamente barbeado. Seu nariz era longo e reto, e os traços muito finos; a boca, expressivamente bela. Ele era pálido, exangue, de pele lindamente olivácea. Tinha um olhar triste e

melancólico. Era extremamente magro... mas tinha uma fina postura, um porte ereto e militar, e caminhava rapidamente. O mais encantador nele, porém, eram seus modos. Era elegante. Quando fitava alguém parecia capaz de ler seus pensamentos. Possuía uma voz agradável e musical, mas não profunda. Usava sempre uma jaqueta preta abotoada até o pescoço... Não seguia a moda, tinha seu estilo próprio."

Com tal retrato não é de surpreender que a menina ficasse fascinada por seu cortejador. O idílio durou apenas um ano e o conservadorismo da época fez sua parte. "Mr. Poe não valorizava as leis de Deus nem as humanas", dirá Mary em suas lembranças de velhice. Mr. Poe era ciumento e provocava cenas violentas. Mr. Poe se excedia. Mr. Poe sentiu-se ofendido por um tio de Mary que se intrometia em seu namoro e, após comprar um chicote, procurou o dito cavalheiro e lhe deu umas chibatadas. Os outros parentes responderam espancando-o e rasgando sua jaqueta de alto a baixo. A cena final é digna da melhor cena romântica: Mr. Poe atravessou a cidade tal como estava, seguido por uma turma de crianças, fez um escândalo na porta de Mary, entrou na casa e jogou-lhe o chicote aos pés, dizendo: "Toma, te dou isto de presente!" Mas o episódio é importante: pela primeira vez vemos Edgar com roupas em frangalhos, perdido todo o domínio de si mesmo; exhibe-se nua e cruamente, como fará tantas vezes mais adiante, num testemunho patético de sua fundamental inadaptação às leis dos homens. A família de Mary fez o resto, e Mr. Poe perdeu a namorada. O consolo é pensar que ele não lamentou muito o fato.

Em julho de 1832, Edgar soube que John Allan fizera um testamento e estava gravemente enfermo. Partiu imediatamente para Richmond, por razões nas quais o interesse e as lembranças do passado se misturavam confusamente. Ninguém o convidara, mas ele chegou intempestivamente e entrou de chofre, deparando-se com a segunda Mrs. Allan, que não demorou a lhe dar a entender que o considerava um intruso. Não é difícil imaginar a violenta reação de Edgar sob aquele teto que abrigava a lembrança de sua "mãe" e de toda a infância. Voltou a perder a serenidade da maneira mais lamentável, principalmente porque não teve coragem de se confrontar com Allan e saiu da casa no momento preciso em que este, chamado às pressas, chegava com o estado de ânimo que se pode imaginar. A visita acabou no mais completo fracasso e Edgar regressou a Baltimore e à miséria.

Em abril de 1833 ele escreveria sua última carta ao "protetor". Nela há um parágrafo que diz tudo: "Em nome de Deus, tem piedade de mim e me salva da destruição." Allan não respondeu. Mas nesse intervalo Edgar recebera o primeiro prêmio (e cinquenta dólares) num concurso de contos do *Baltimore Saturday Visitor*. Seus contos, pelo menos, eram mais eficazes que suas cartas.

O ano de 1833 e grande parte do seguinte foram tempos de trabalho penoso, na mais terrível miséria. Poe já era conhecido nos círculos cultivados de Baltimore e seu conto vencedor, *Manuscrito encontrado numa garrafa*, lhe valia não poucas admirações. No princípio de 1834 chegou-lhe a notícia de que Allan estava

moribundo e, sem pensar duas vezes, empreendeu uma segunda e insensata visita à "sua" casa. Repelindo o mordomo, que devia ter instruções de não deixá-lo entrar, voou escadas acima até se deter frente à porta do quarto onde John Allan, paralisado pela hidropisia, lia o jornal numa poltrona. Quando o viu, o doente teve um acesso de fúria e levantou-se de bengala na mão, perfurando terríveis insultos. Os criados acorreram e puseram Edgar na rua. Em Baltimore, pouco depois, ele foi informado da morte de Allan. Não lhe deixara nem um centavo de sua enorme fortuna. Digamos a favor dele que, se Edgar tivesse seguido algum dos sólidos caminhos profissionais ou comerciais que seu protetor lhe propunha, não há por que duvidar de que Allan o teria ajudado até o fim. Edgar teve plena razão em seguir seu caminho, e Allan, por seu lado, não pode ser recriminado além do razoável. Seu verdadeiro erro não foi tanto o de não "entender" Edgar, mas sim o de mostrar-se deliberadamente mesquinho e cruel, obstinando-se em acuá-lo e dominá-lo. Afinal, Mr. John Allan perdeu o jogo contra o poeta em todos os terrenos; mas a vitória de Edgar se parecia tanto com as de Pirro que era inevitável que levasse antes o vencedor ao desespero.

Abre-se agora o "episódio misterioso", o incitante assunto que fez correr rios de tinta. A pequena Virginia Clemm, prima-irmã de Edgar, tornar-se-ia sua namorada e, pouco depois, sua mulher. Virginia tinha apenas treze anos e Edgar, vinte e cinco. Se naquele tempo não era insólito que as mulheres se casassem aos quatorze anos, o fato de Virginia não ser bem desenvolvida mentalmente, dando a impressão, até a sua morte, de ser uma menina, acrescenta um elemento doloroso ao episódio. "Muddie" concordou com o namoro e o casamento (embora tenha ocorrido secretamente, para não provocar a cólera bastante imaginável do resto da família), e este consentimento tem sua importância. Se a mãe de Virginia confiava sua filha a Edgar, não se pode duvidar de que ela se sentia moralmente tranquila. Virginia, que adorava o "primo Eddie", deve ter concordado em sua puerilidade habitual, maravilhada com a idéia de casar-se com aquele rapaz prestigioso. Quanto a ele, este é o mistério. Os fatos irão provar que dedicou sempre a "Sis" um carinho extraordinário. Que a tenha amado e feito dela sua mulher é e continua sendo matéria de discussão. A hipótese mais sensata é a de que Poe casou-se com Virginia para se proteger nos relacionamentos com outras mulheres e mantê-los no terreno da amizade. Prova disto seria o fato de que somente depois da morte de "Sis" seus amores adquiriram novamente um caráter apaixonado, apesar de sempre ambíguo. Mas de que se protegia Edgar? Neste ponto é que se abrem as comportas e a tinta começa a jorrar. Não sejamos nós mais um afluente. A única coisa verossímil é supor uma inibição sexual de caráter psíquico, que obrigava Poe a sublimar suas paixões num plano de devaneio e idealização mas que, ao mesmo tempo, o atormentava a ponto de exigir-lhe ao menos uma fachada de normalidade, fornecida neste caso por seu casamento com Virginia. Falou-se em sadismo, em atração doentia por uma mulher impúbere ou apenas núbil. O tema dá para variações infinitas [\[114\]](#).

Em março de 1835, em plena febre criativa, Edgar não dispunha de um terno que lhe permitisse aceitar um convite para jantar. Foi o que teve que escrever,

envergonhado, a um bondoso cavalheiro que pretendia ajudá-lo literariamente. A honestidade da confissão veio em sua ajuda. Seu anfitrião imediatamente o pôs em contato com o *Southern Literary Messenger*, uma revista de Richmond. Lá foi publicado *Berenice*, e meses mais tarde Edgar regressaria, mais uma vez, à "sua" cidade virginiana, para incorporar-se à redação da revista e assumir seu primeiro emprego estável. Mas, simultaneamente, seus problemas de saúde manifestaram-se de maneira inequívoca. Há testemunhos de que Edgar tomou ópio no período de Baltimore (em forma de láudano, como De Quincey e Coleridge). Seu coração não andava bem e precisava de estímulos; o ópio, que tanto de *Berenice* lhe ditara e lhe ditaria muitos outros contos, ajudava-o a sentir-se melhor. Sua chegada a Richmond significou um ressurgimento momentâneo, a possibilidade de publicar seus trabalhos e, principalmente, de ganhar algum dinheiro e ajudar "Muddie" e "Sis", que o esperavam em Baltimore.

Os habitantes de Richmond, que haviam conhecido o menino Edgar, o moço de fama turbulenta, encontravam agora um homem prematuramente envelhecido aos vinte e seis anos. A maturidade física caía bem em Edgar. Suas roupas corretas, embora um tanto puidas, invariavelmente pretas, davam-lhe um ar fatal no sentido byroniano, já presente nos fetichismos da época. Era bonito, fascinante, falava assombrosamente bem, fitava como se devorasse com os olhos e escrevia estranhos poemas e contos que faziam correr aquele delicioso frio na espinha ansiado pelos assinantes das revistas literárias em voga naqueles tempos. O problema era que Edgar ganhava apenas dez dólares por semana no *Messenger*, seus amigos da juventude estavam ali por perto e bebe-se pesado na Virgínia. A distância de "Muddie" e Virgínia também contribuiu. Edgar bebeu o primeiro copo e a partir daí começou a cadeia inevitável de conseqüências. Esta queda, alternada com longos períodos de saúde e temperança, desde então irá repetir-se monotonamente até o fim. Qualquer pessoa daria tudo para refundir todos os episódios num só e evitar essa duplicação infernal, esse passeio em círculos do prisioneiro no pátio da cadeia. Ao sair de uma de suas bebedeiras, Edgar escreve desesperado a um amigo — ocultando-lhe com típica astúcia a razão verdadeira: "Eu me sinto um miserável e não sei por quê... Console-me... pois você pode fazê-lo. Mas que seja logo... ou será tarde demais. Escreva-me de imediato. E me convença de que vale a pena viver, de que é necessário..." Esta vaga alusão a um suicídio irá materializar-se anos depois.

Evidentemente perdeu o emprego, mas o diretor do *Messenger* estimava Poe e tornou a chamá-lo, aconselhando-o a vir com a família e a viver junto a ela, longe de qualquer lugar onde houvesse vinho na mesa. Edgar seguiu o conselho e Mrs. Clemm e Virgínia se reuniram a ele em Richmond. Nas colunas da revista a fama do jovem escritor começava a se afirmar. Suas resenhas críticas, ácidas, instigantes, muitas vezes arbitrárias e injustas, mas sempre cheias de talento, eram muito lidas. Durante mais de um ano Edgar manteve-se perfeitamente sóbrio. No *Messenger* começava a aparecer em forma de folhetim a *Narração de Arthur Gordon Pym*. Em maio de 1836 Poe casou-se pela segunda vez, mas agora publicamente e rodeado de amigos, com a sempre maravilhada Virgínia.

Aquele período — no qual, contudo, começavam as recaídas no álcool, cada vez mais frequentes — traduziu-se em resenhas e ensaios de uma extraordinária fertilidade. Uma vez firmada a sua fama de crítico, os círculos literários do Norte, para os quais o Sul nunca significara nada de importante no plano intelectual, mostravam-se tão ofendidos quanto furiosos com aquele "Mr. Poe" que ousava denunciar suas *panelinhas*, seus exageros, e esfolava vivos seus maus escritores e poetas, sem se importar nem um pouco com a reação que provocava. Mais se irritariam se soubessem que Edgar acarinhava, cada vez com mais vontade, a possibilidade de abandonar o campo excessivamente estreito da Virgínia e tentar a sorte na Filadélfia ou em Nova York, os grandes centros das letras americanas. Sua saída do *Messenger* foi precipitada pelas dívidas, pelo descontentamento do diretor e pelas contínuas ausências ocasionadas pelo efeito aniquilador que a bebida lhe provocava. O *Messenger* lamentou sinceramente a perda de Poe, cuja pena octuplicara sua tiragem em poucos meses.

Edgar e sua família instalaram-se precariamente em Nova York, num momento péssimo para encontrar trabalho em razão da grande depressão econômica que caracterizou a presidência de Jackson. Esse intervalo de ociosidade forçosa foi, como sempre, benéfico para Edgar do ponto de vista literário. Livre das resenhas e comentários jornalísticos, pôde dedicar-se por completo à criação e escreveu uma nova série de contos; conseguiu também que *Gordon Pym* fosse publicado em forma de livro, mas a obra foi um fracasso de vendas. Em pouco tempo viu que Nova York não oferecia um panorama favorável e que o melhor seria repetir a tentativa na Filadélfia, principal centro editorial e literário dos Estados Unidos naquela altura do século. Em meados de 1838 encontramos Edgar e sua família pobremente instalados numa pensão da Filadélfia. A melhor prova das dificuldades que enfrentavam é o fato de Edgar ter-se prestado a publicar com seu nome um livro sobre conquiologia que não passava de mera refundição de um livro inglês sobre a matéria, preparado por um especialista com a ajuda de Poe. Mais tarde esse livro lhe provocou um sem-fim de desgostos, porque o acusaram de plágio, acusação a que iria responder dizendo iradamente que todos os textos da época eram escritos aproveitando materiais de outros livros. O que não era uma novidade na época nem em nossos dias, mas constituía um argumento pobre para um encarniçado denunciador de plágios como ele.

## MATURIDADE

Em 1838 foi publicado o conto que Poe preferia, *Ligeia*. No ano seguinte nasce outro ainda mais extraordinário, *A queda da casa de Usher*, no qual os elementos autobiográficos proliferam e são facilmente discerníveis, mas no qual, sobretudo, revela-se — depois do anúncio em *Berenice* e da explosão terrível em *Ligeia* — o lado anormalmente sádico e necrofílico do gênio de Poe, assim como a presença do ópio. Por ora, a sorte parecia inclinar-se para o seu lado, pois ingressou como assessor literário no *Burton's Magazine*. Nessa época estava

obcecado pela idéia de ter uma revista própria, com a qual realizaria seus ideais em matéria de crítica e criação. Como não podia financiá-la (o que não impediu o sonho de persegui-lo até o fim), aceitou colaborar no *Burton's* com um salário mesquinho mas ampla liberdade de opinião. A revista era de ínfima categoria; bastou Edgar ingressar nela para colocá-la à frente das outras do seu tempo em termos de originalidade e audácia.

Este trabalho lhe permitiu melhorar por fim a situação de Virgínia e de sua mãe. Apesar de ter-se afastado por algum tempo do *Burton's*, conseguiu transferir sua pequena família para uma casa mais agradável, a primeira casa digna desde os tempos de Richmond. Ficava nos arredores da cidade, quase no campo, e Edgar percorria diariamente várias milhas a pé para chegar ao centro. Virgínia, com seus modos sempre pueris, esperava-o à tarde com um ramo de flores, e há numerosos registros da invariável ternura que Edgar dedicava à sua "mulhermenina" e dos mimos e atenções dirigidos a ela e a "Muddie".

Em dezembro de 1839 saiu outro volume seu, que reunia relatos publicados quase sempre em revistas; o livro se intitulava *Contos do grotesco e do arabesco*. Aquela época havia sido intensa, bem vivida, e dela Edgar emergia com algumas de suas mais admiráveis obras em prosa. Mas a poesia ficara de lado. "Razões alheias à minha vontade impediram-me em todo momento de me dedicar seriamente a algo que, em circunstâncias mais felizes, seria meu terreno predileto", escreveria nos tempos de *O corvo*. Um conto podia nascer ao acordar de um de seus freqüentes "pesadelos diurnos"; um poema, tal como Edgar entendia sua gênese e sua composição, exigia uma serenidade interior que lhe estava vedada. Aqui, mais que em qualquer outro lugar, é preciso buscar a desproporção entre sua poesia e sua obra em prosa.

Em junho de 1840, Edgar saiu definitivamente do *Burton's Magazine* por questões de incompatibilidade extremamente complexas. Mas a fusão desta revista com outra, sob o nome *Graham's Magazine*, permitiu-lhe, após um período penoso e obscuro em que esteve doente (sabe-se de um colapso nervoso), retomar seu trabalho de diretor literário em condições mais vantajosas. Poe afirmou a Graham, proprietário do *Magazine*, que não abandonara seu projeto de fundar uma revista própria e que, quando chegasse a hora, pediria demissão da revista. Seu empregador não teve motivos para queixar-se da contribuição que Edgar deu a o *Graham's*, que pode ser qualificada de sensacional. Quando ele assumiu a direção, encontrou apenas cinco mil assinantes; ao partir, deixou quarenta mil... E isto entre fevereiro de 1841 e abril do ano seguinte. Edgar ganhava um salário mesquinho, porém Graham se mostrava generoso em outros sentidos e admirava seu talento e sua técnica jornalística. Mas para Poe, obcecado pela brilhante perspectiva de editar por fim a sua revista (sobre a qual havia enviado circulares e solicitado colaborações), o trabalho no escritório do *Graham's* devia ser mortificante. Em carta a um amigo, diz que gostaria de encontrar um emprego oficial em Washington que lhe permitisse ao mesmo tempo escrever com liberdade: "Cunhar moeda com o próprio cérebro parece-me a tarefa mais dura deste mundo..."

Enquanto isso, era preciso ganhar aqueles poucos dólares, e ganhá-los bem. Edgar atravessava uma época brilhantíssima. Alguém disse que começou a série de seus "contos analíticos" para desvirtuar as críticas que o acusavam de dedicar-se apenas ao mórbido. A única certeza é a de que tal mudança de técnica, mais que de tema, prova a amplitude e a gama de seu talento e a perfeita coerência intelectual que sempre possuiu, da qual *Eureka* seria a prova final e dramática. *Os assassinatos da rua Morgue* põe em cena o *chevalier* C. Auguste Dupin, *alter ego* de Poe, expressão de seu egotismo cada dia mais intenso, de sua sede de infalibilidade e de superioridade que tantas simpatias lhe subtraía entre os mediócras. A seguir apareceu *O mistério de Marie Roget*, análise sagaz de um assassinato que na época empolgava os amigos de um gênero considerado por De Quincey anos antes como uma das belas-artes. Mas o lado macabro e mórbido corria paralelo à análise fria, e Poe não renunciava aos detalhes arrepiantes, ao clima congênito de seus primeiros contos.

Este período criativo foi tragicamente interrompido. No final de janeiro de 1842, Poe e família tomavam chá em sua casa, na companhia de alguns amigos. Virgínia, que aprendera a tocar arpa, cantava com graça infantil as melodias de que "Eddie" mais gostava. Subitamente sua voz se cortou numa nota aguda, enquanto o sangue lhe jorrava da boca. A tuberculose revelou-se brutalmente com uma hemoptise inequívoca, que seria seguida de muitas outras. Para Edgar, a doença da esposa foi a tragédia mais terrível de sua vida. Sentiu-a morrendo, sentiu-a perdida e sentiu-se perdido também. De que forças horrendas ele se defendia ao lado de "Sis"? A partir desse momento, seus traços anormais começam a mostrar-se abertamente. Bebeu, com os resultados conhecidos. Seu coração falhava, ingeria álcool para estimular-se e o resto era um inferno que durava dias. Graham foi obrigado a chamar outro escritor para preencher as freqüentes ausências de Poe na revista. Este escritor foi o reverendo Griswold, de ambígua memória nos anais poescos.

Uma famosa carta de Edgar admite que seus distúrbios se desencadearam como conseqüência da doença de Virgínia. Reconhece que "ficou louco" e que bebia em estado de inconsciência. "Meus inimigos atribuíram a loucura à bebida, em vez de atribuir a bebida à loucura..." Começa em sua vida uma época de fuga, de se afastar de casa, de voltar completamente destruído, enquanto "Muddie" se desespera e trata de ocultar a verdade, limpar as roupas manchadas, preparar uma tisana para o infeliz, que delira na cama e tem alucinações atrozes. Naqueles dias o estribilho de *O corvo* começou a persegui-lo. Pouco a pouco, o poema nascia, larval, indeciso, sujeito a mil revisões. Quando Edgar se sentia bem, ia ao *Graham's* trabalhar ou levar artigos. Um dia, ao entrar, viu Griswold instalado em sua escrivaninha. Sabe-se que deu meia-volta e não retornou mais. E em julho de 1842, tendo perdido por completo o domínio de si mesmo, fez uma viagem fantasmagórica de Filadélfia a Nova York, obcecado pela lembrança de Mary Devereaux, a garota cujo tio ele havia chicoteado. Mary estava casada, e Edgar parecia absurdamente desejoso de verificar se ela amava ou não seu marido. Após atravessar o rio uma e outra vez em *ferryboat*, perguntando a todo

mundo o endereço de Mary, chegou por fim à sua casa e fez uma cena terrível. Depois sentou-se para tomar um chá (pode-se imaginar as caras de Mary e de sua irmã, que tiveram que recebê-lo à força, pois se introduzira na casa em sua ausência), e finalmente partiu, não sem antes despedaçar alguns rabanetes com uma faca e exigir que Mary cantasse sua melodia favorita. Transcorreram vários dias até que Mrs. Clemm, desesperada, conseguisse a ajuda de vizinhos bondosos, que encontraram Edgar perambulando pelos bosques próximos a Jersey City, com a razão momentaneamente perdida.

Poe certa vez se defendeu numa carta das acusações que lhe faziam, afirmando que o mundo só o via nos momentos de loucura, mas ignorava seus longos períodos de vida saudável e laboriosa. Isto não é hipócrita e, acima de tudo, é correto. Nem todos os críticos de Poe souberam estimar a enorme acumulação de leituras de que foi capaz, sua volumosa correspondência e, principalmente, o volume de sua obra em prosa, contos, ensaios e resenhas. Mas, como ele diz, dois dias de embriaguez pública o tornavam muito mais notório que um mês de trabalho contínuo. Isto, naturalmente, não surpreende ninguém; tampouco causa surpresa o fato de que Poe, sabendo que as conseqüências eram menos sórdidas, voltava sempre que podia ao ópio para esquecer a miséria, para sair do mundo com mais dignidade durante algumas horas.

Por um breve período, seu próprio otimismo, quase sempre infundado, e a amizade de escritores e críticos importantes fizeram Poe acreditar que sua revista chegaria a materializar-se. Terminou encontrando um cavalheiro disposto a financiá-la, e então seus amigos de Washington o chamaram à capital a fim de fazer uma conferência, recolher assinaturas para a revista e ser apresentado na Casa Branca, de onde, sem dúvida, sairia com uma nomeação capaz de mantê-lo a salvo da miséria. É doloroso pensar que tudo isto poderia ter ocorrido exatamente assim e só não ocorreu por culpa de Edgar. Ao chegar a Washington aceitou uns cálices de vinho do Porto e o resultado foi o de sempre. Seus amigos não puderam fazer nada por um homem que insistia em se apresentar diante do presidente dos Estados Unidos com a capa preta virada pelo avesso e que percorria as ruas brigando com todo mundo. Foi preciso metê-lo num trem de regresso, e a pior conseqüência da história foi que o cavalheiro que ia financiar a revista se apavorou, muito explicavelmente, e não quis mais ouvir falar do assunto. Edgar enfrentou o duplo peso do remorso (que o submergia no desespero durante semanas inteiras) e da miséria, frente à qual Mrs. Clemm precisava lançar mão dos mais tristes recursos para manter a família. Mas aquele ano aziago iria fazê-lo subir mais um degrau da fama. Em junho, Edgar ganhou o prêmio concedido pelo *Dollar Newspaper* ao melhor relato em prosa. Este conto seria o mais famoso dos seus, aquele que ainda hoje deixa sem respiração todo adolescente imaginativo. Era *O escaravelho de ouro*, mistura felicíssima do Poe analítico com o da aventura e do mistério.

No final do ano vamos encontrá-lo pronunciando uma conferência sobre poesia e poetas. Pouco público, pouco dinheiro. Seu período na Filadélfia terminava tristemente, depois de ter estado a ponto de dar-lhe uma fama definitiva. Deixava

muitos amigos fiéis, mas uma grande quantidade de inimigos: os autores maltratados em suas resenhas, os invejosos profissionais, os Griswold, e também os muitos que tinham queixas fundadas contra ele. Os primeiros meses de 1844 são obscuros e o fato mais interessante foi a publicação de *Uma história das montanhas Ragged*, relato digno dos melhores. Mas nada restava a fazer na Filadélfia e era preferível tentar outra coisa em Nova York. Os Poe estavam tão pobres que Edgar partiu com Virgínia e deixou "Muddie" numa pensão à espera de que ele reunisse os dólares suficientes para mandá-la buscar. Em abril de 1844 o casal chegava a Nova York, e mais uma vez se abria um interlúdio favorável, estrepitosamente saudado por *A balela do balão*. O título do relato diz bem do que se tratava. Edgar vendeu-o ao *New York Sun*, que publicou uma edição especial anunciando que um balão tripulado por ingleses acabava de cruzar o Atlântico. A notícia provocou uma comoção extraordinária e a multidão se concentrou na frente do jornal. Não longe dali, talvez em alguma varanda, um cavalheiro de ar grave, vestido de preto, devia estar contemplando a cena com um sorriso indefinidamente irônico. Mas agora "Muddie" podia reunir-se a ele. O período de Nova York marca o ressurgimento do poeta em Edgar, a quem o tema de *O corvo* seguia obcecando continuamente. O poema iria adquirir em pouco tempo sua forma definitiva, e por uma única vez as circunstâncias lhe foram favoráveis. O calor do verão não fazia bem à desfalecente Virgínia e Edgar decidiu procurar, juntando dinheiro com seu trabalho jornalístico, algum lugar fora de Nova York para passar os meses de estio. Encontrou-o numa granja de Bloomingdale, que iria transformar-se para os Poe num pequeno e efêmero paraíso. Ali havia ar puro, pradarias, alimento em abundância e até mesmo alegria. Edgar encontrou um pouco de paz longe de Nova York e daquele mundo inconciliável com o seu. O famoso busto de Palas que foi imortalizado em *O corvo* estava acima de uma porta interna da casa. Edgar começou a escrever regularmente e os contos e artigos se sucediam e até mesmo eram publicados rapidamente, porque bastava o nome do seu autor para interessar os leitores de todo o país. O *enterramento prematuro*, mistura de crônica e conto, foi escrito no "perfeito céu" de Bloomingdale e prova a invariável ambivalência da mente de Poe; é um de seus relatos mais mórbidos e angustiantes, cheio de uma doentia fascinação pelos horrores do túmulo, que o pretexto do tema não consegue disfarçar.

*O corvo* teve sua versão quase definitiva naquele verão — pois os retoques de Edgar em seus poemas eram infinitos e se multiplicavam nas diferentes publicações de cada um. O autor o leu para muitos amigos, e há vários relatos que o mostram recitando o poema e depois pedindo a opinião dos presentes, com vistas a possíveis mudanças. Tudo isso está muito distante de sua própria versão, no ensaio intitulado *Filosofia da composição*, embora este possa estar mais perto da verdade do que se costuma pensar. É verdade que o poema passou por diversos "estados"; mas a estrutura central a que o ensaio alude nasceu de um processo lógico (poeticamente lógico, para sermos mais precisos, e todo poeta sabe que não há contradição entre os termos) como aquele que é descrito no

ensaio.

Aproximava-se o inverno e era preciso voltar para Nova York, onde Poe acabava de conseguir um modesto emprego no recém-fundado *Evening Mirror*. O ano de 1845 — Edgar tinha trinta e seis anos — começou com seu amistoso afastamento do *Mirror* e seu ingresso no *Broadway Journal*. De repente, inesperadamente para todos, mas talvez não para ele, a fama divulga o seu nome para além das fronteiras de sua pátria e o transforma no homem do momento. Habilmente preparada por Poe e seus amigos, a publicação de *O corvo* abalou os círculos literários e todas as camadas sociais a um ponto que atualmente é difícil imaginar. A misteriosa magia do poema, seu apelo obscuro, o nome do autor, satanicamente aureolado por uma "legenda negra", confabularam-se para fazer de *O corvo* a própria imagem do romantismo na América do Norte e uma das mais memoráveis instâncias da poesia de todos os tempos. As portas dos salões literários abriram-se imediatamente para Poe. O público comparecia a suas conferências com o desejo de ouvi-lo recitar *O corvo* — experiência inesquecível para muitos ouvintes e da qual há testemunhos inequívocos. As damas, principalmente, ficavam fascinadas ao ouvi-lo falar. Edgar falava admiravelmente, seguro de si, trilhando por fim o terreno que durante tantos anos apalpara.

"Seu discurso", dirá Griswold com uma retórica florida, "às vezes chegava a uma eloquência sobrenatural. Modulava a voz com destreza assombrosa e seus grandes olhos, de expressão variável, fitavam serenos ou infundiam uma ígnea confusão nos olhos de seus ouvintes, enquanto seu rosto resplandecia ou mantinha-se imutavelmente pálido, quando a imaginação apressava o correr do seu sangue ou o gelava em torno do coração. As imagens que empregava procediam de mundos que um mortal só pode ver com a visão do gênio. Partindo bruscamente de uma proposição exposta exata e agudamente em termos de clareza e simplicidade máximas, rejeitava as formas da lógica habitual e, num cristalino processo de acumulação, erguia suas demonstrações oculares em formas de grandeza lúgubre e fantasmal ou em outras da mais aérea e deliciosa beleza, tão detalhada e claramente e com tanta rapidez que a atenção era acorrentada por suas assombrosas criações; isto até o momento em que ele mesmo desfazia o feitiço e trazia de volta os seus ouvintes para a existência mais baixa e comum mediante fantasias vulgares ou exibição das paixões mais ignóbeis..."

Até pela estocada final, o testemunho é válido vindo de quem vem. Edgar magnetizava o público e sua altiva confiança em si mesmo agora podia ser exposta sem cair no ridículo. Quanto aos rancores alheios, tornaram-se naturalmente mais profundos. Ele mesmo colaborava com os ódios e as calúnias. Em março de 1845, em plena apoteose, deixou-se levar outra vez pelo álcool. O crescente agravamento da saúde de Virgínia e a oscilação entre esperança e desespero que o poeta certa vez mencionou como algo pior que a própria morte de sua mulher eram mais poderosos que suas forças. Nesse momento começa para Poe uma época de total desequilíbrio anímico, de entrega a amizades

apaixonadas com escritoras proeminentes de Nova York, episódios que em nada afetam seu terno e angustiado carinho por Virginia. Isto não é embelezar os fatos: Edgar precisava embriagar-se com algo mais que o álcool. Precisava de palavras, dizê-las e ouvi-las. Virginia só lhe dava sua presença infantil, seu cego carinho de filhote. Uma Francês Osgood, em contrapartida, poetisa e grande leitora, unia sua imagem cheia de graça à cultura capaz de avaliar Poe em seu verdadeiro valor. E além disso Edgar fugia da miséria, das sucessivas e cada vez mais lamentáveis mudanças de residência, das brigas no *Broadway Journal*, onde seu egotismo, mas também seu destaque intelectual, produziam contínuos conflitos com os sócios. Por um lado, era publicada uma edição aumentada dos *Contos*; por outro, sua amizade imprudente com Mrs. Osgood via-se comprometida pelos boatos que obrigavam sua amiga (enferma, por sua vez, de tuberculose) a retirar-se de cena, deixando-o outra vez diante de si mesmo. O fim de 1845 é também o fim da grande produção de Poe. Somente *Eureka* espera a sua hora, ainda distante. Os melhores contos e quase todos os grandes poemas já estão escritos. Poe começa, em muitos aspectos, a sobreviver a si mesmo. Um episódio prova isto: convidado pelos bostonianos para fazer uma conferência, parece que bebeu tanto nos dias anteriores que, quando chegou o momento, se viu sem material para oferecer ao público. Poe prometera um poema novo; leu, em troca, *Al Aaraaf*, obra da adreçência, não apenas abaixo de seu gênio, mas a menos indicada para ser recitada. A crítica mostrou-se severa e ele alegou que havia feito aquilo *ex professo*, para vingar-se dos bostonianos, do "tanque das rãs" literárias que detestava. No final do ano o *Broadway Journal* deixou de ser publicado e Edgar viu-se mais uma vez perdido. Se 1845 marca seu momento mais alto na fama, é também o começo de uma queda proporcionalmente acelerada. Por algum tempo, porém, ainda irá brilhar como as estrelas há muito apagadas. Ao longo de 1846 circulará ativamente entre os *literati*, como se chamavam as sabidonas e os escritores mais conhecidos de Nova York. Aquele mundo era extremamente mesquinho e medíocre, com honrosas exceções. As damas se reuniam para ler poemas, próprios e alheios, e faziam intrigas misturadas com sorrisos e cumprimentos, procurando críticas favoráveis dos colaboradores das revistas literárias. Edgar, que conhecia perfeitamente a todos, decidiu um dia ocupar-se deles. Publicou no *Godey's Lady's Book* uma série de trinta e poucas críticas, quase todas implacáveis, que provocou uma comoção terrível, réplicas furibundas, ódios e admirações igualmente exagerados. O melhor que se pode dizer dessa execução em massa é que o tempo deu razão ao executor. Os *literati* dormem em piedoso esquecimento; mas é compreensível que naquele momento não pudessem prever isto e reagissem em consequência.

Os Poe continuavam mudando de casa uma e outra vez, até que, em maio de 1846, em busca de ar puro para a moribunda Virginia, encontraram um *cottage* em Fordham, fora da cidade. Edgar teve que refugiar-se ali como um animal acossado. As semanas anteriores haviam sido terríveis. Disputas (uma das quais acabou em socos), acusações, dívidas opressivas, o álcool e o láudano como

inúteis paliativos. Mrs. Osgood havia saído de cena. Virginia estava morrendo e não havia dinheiro. A única carta que se conserva de Poe para a esposa tem elementos dilacerantes: "Meu coração, minha querida Virgínia, nossa mãe te explicará por que não volto esta noite. Tenho confiança em que a entrevista que vou manter será benéfica para nós... Eu teria perdido toda a coragem se não fosse por ti, minha querida mulherzinha... És agora meu maior e meu único estímulo para batalhar contra esta vida inconciliável, insatisfatória e ingrata... Dorme bem e que Deus te dê um verão agradável junto a teu devoto Edgar."

Virginia estava morrendo. Edgar a sabia morta, e assim nasceu *Annabel Lee*, que é a visão poética de sua vida junto a ela. *Eu era um menino e ela uma menina, num reino a beira-mar...* O verão e o outono passaram sem que encontrassem tranquilidade. Sua fama trazia numerosos visitantes ao agradável *cottage*, e deles conservam-se testemunhos da ternura, da delicadeza de Edgar em relação a Virginia e dos esforços de "Muddie" para dar-lhes de comer. Com o inverno a situação se tornou desesperadora. Os círculos literários de Nova York se inteiraram do que estava acontecendo e a morte iminente de Virginia amoleceu muitos corações que, caso se tratasse somente de Poe, não se teriam mostrado tão acessíveis. Sua melhor amiga nesse período foi Marie Louise Shew, vinculada indiretamente aos *literati*, mulher sensível e sensata ao mesmo tempo. Ferido em seu orgulho, a princípio Poe deve ter-se rebelado; mas depois teve que aceitar a ajuda e Virginia recebeu o indispensável para não passar frio e fome. Morreu no final de janeiro de 1847. Os amigos lembravam como Poe seguiu o cortejo envolto em sua velha capa de cadete, que durante meses a fio fora o único agasalho da cama de Virginia. Após semanas de semi-inconsciência e delírio, ele voltou a acordar para aquele mundo em que faltava Virginia. E seu comportamento na época foi o de quem perdeu o escudo e ataca desesperadamente para compensar de algum modo sua nudez, sua misteriosa vulnerabilidade.

## FINAL

No princípio foi o medo. Sabe-se que Edgar temia a escuridão, não conseguia dormir e "Muddie" precisava ficar horas a seu lado, segurando sua mão. Quando por fim se afastava, ele abria os olhos. "Ainda não, Muddie, ainda não..." Mas durante o dia pode-se pensar com a ajuda da luz, e Edgar ainda é capaz de assombrosas concentrações intelectuais. Delas vai nascer *Eureka* assim como do fundo da noite, do próprio balbúcio do terror emanará maravilha de *Ulalume*.

O ano de 1847 mostra Poe lutando contra os fantasmas, caindo outra vez no ópio e no álcool, aferrando-se a uma adoração absolutamente espiritual de Marie Louise Shew, que conquistara seu afeto durante a agonia de Virgínia. Ela iria revelar mais tarde que *Os sinos* nasceram de um diálogo entre ambos. Revelaria também os delírios diurnos de Poe, seus relatos imaginários de viagens à Espanha e à França, seus duelos, suas aventuras. Mrs. Shew admirava o gênio de Poe e

tinha uma profunda estima pelo homem. Quando suspeitou que a presença incessante do poeta iria comprometê-la, afastou-se dele a contragosto, como tinha feito Francês Osgood. E então entra em cena a etérea Sarah Helen Whitman, poetisa medíocre mas mulher cheia de encanto imaterial, como as heroínas dos melhores sonhos vívidos ou imaginados por Edgar, e que além do mais se chama Helen, como ele chamara o seu primeiro amor de adolescência. Mrs. Whitman ficara viúva ainda cedo, pertencia aos *literati* e cultivava o espiritismo, como a maioria deles. Poe descobriu de imediato suas afinidades com Helen, mas o melhor indício de sua crescente desintegração está no fato de que, em 1848, enquanto mantém uma correspondência amorosa com Mrs. Whitman que ainda hoje comove os entusiastas do gênero, conhece Mrs. Annie Richmond, cujos olhos lhe causam profunda impressão (o que leva a pensar nos dentes de Berenice), e de imediato decide visitá-la, ganha a confiança de seu marido, de toda a família, chama-a de "irmã Annie" e descansa em sua amizade, encontrando o alívio espiritual que sempre esperava das mulheres e que uma só era incapaz a essa altura de dar-lhe [\[115\]](#).

Os movimentos de Edgar nesses últimos tempos são complicados, instáveis, às vezes desconhecidos. Deu uma conferência ou outra. Voltou ao "seu" Richmond, onde bebeu terrivelmente e recitou longas passagens de *Eureka* nos bares, para estupefação dos cidadãos honrados. Mas também em Richmond, quando recuperou a normalidade, pôde viver seus últimos dias felizes, porque ali tinha velhos e leais amigos, famílias que o recebiam cheias de afeto misturado com tristeza, e há crônicas de passeios, brincadeiras e jogos em que "Eddie" se divertia como uma criança. Surge então (parece que numa de suas conferências) a imagem de Elmira, sua namorada de juventude, que estava viúva e não esquecia o homem que uma conjuração familiar havia afastado de si. Edgar deve tê-la visto e lembrado. Mas Helen o atraía magicamente e afinal voltou para o Norte com a intenção expressa de propor-lhe casamento. Helen era incapaz de resistir à fascinação de Poe, mas não se sentia disposta a casar-se de novo. Prometeu pensar e decidir. Edgar foi esperar sua decisão na casa de Annie Richmond, o que é perfeitamente característico.

O resto é cada vez mais brumoso. Poe recebe uma carta indecisa de Helen, e nesse intervalo seu afeto por Annie parece haver aumentado tanto que, ao se afastar dela, arrancou-lhe a promessa de acorrer ao seu leito de morte. Dilacerado por um conflito entre imaginário e real, Edgar partiu disposto a visitar Helen, mas não chegou ao destino. "Não lembro de nada do que ocorreu", diria depois numa carta. Mas ele mesmo narra sua tentativa de suicídio. Comprou láudano e bebeu a metade do frasco. Antes que tivesse tempo de tomar a outra metade (que o teria matado), sobreveio a reação de um organismo já acostumado com o ópio e Edgar vomitou o excesso de láudano. Quando, mais tarde, chegou à casa de Helen, aconteceu uma cena constrangedora, só superada quando ela concordou com o casamento desde que Edgar promettesse abster-se para sempre de toda droga ou estimulante. Poe prometeu, voltando para o *cottage* de Fordham, onde Mrs. Clemm o esperava angustiada por sua longa

ausência e pelos boatos que chegavam sobre as loucuras de "Eddie".

Quem quiser se debruçar sobre o Poe daqueles dias deverá ler a correspondência enviada desde esse momento para Helen, Annie e alguns amigos; a miséria, a inquietude, uma angústia que a promessa de Helen não chega a apagar — dir-se-ia que bem ao contrário —, configuram o clima indefinível dos pesadelos. Edgar sabia que as *literati* batalhavam para dissuadir Helen e que a mãe dela temia as consequências do casamento. Ficou profundamente aborrecido ao saber que, na redação do contrato matrimonial, os escassos bens de Mrs. Whitman haviam sido postos deliberadamente fora de seu alcance, como se o considerassem um aventureiro. Poucos dias antes do casamento, pronunciou uma conferência que foi aplaudida com entusiasmo, mas simultaneamente Helen soube das visitas de Edgar à casa de Annie e dos boatos, aliás perfeitamente falsos, que circulavam a respeito. Edgar bebera com uns amigos, mas sem se embriagar. Tudo isto provocou a desistência de Helen à última hora. Edgar suplicou em vão. Ela tornou a dizer que o amava, mas se manteve firme e o poeta retornou a Fordham num inferno de desespero.

Talvez esse mesmo inferno o tenha ajudado a erguer-se mais uma vez, a última. Enojado com os boatos, a maledicência, a sociedade dos *literati* e suas brigas mesquinhas, encerrou-se no *cottage* ao lado de Mrs. Clemm e lutou com o resto de sua energia para seguir em frente, publicar, afinal, sua nunca esquecida revista e retomar o trabalho criativo. De janeiro a junho de 1849 parece ter ficado à espreita, esperando. Mas há um poema, *Para Annie*, em que Poe se descreve morto, feliz e abandonadamente morto, por fim e definitivamente morto. Era lúcido demais para se enganar sobre a verdade, e quando ia a Nova York entregava-se ao láudano com uma avidez desesperada. Um admirador então lhe escreveu oferecendo-se para financiar a revista que tanto havia desejado. Era a última oportunidade de sua vida, a última cartada. Mas Edgar, tal como Puchkin, sempre perdia no jogo e perdeu também dessa vez. O final compreende duas etapas terríveis com um interlúdio amoroso.

Em julho de 1849, Poe deixou Nova York para voltar à sua cidade de Richmond. Não se sabe por que fez isso, certamente movido por um obscuro instinto de refúgio, de proteção. Cheio de pressentimentos, despediu-se da pobre "Muddie", que não voltaria a vê-lo. De uma amiga, separou-se dizendo que tinha a certeza de que não iria regressar; chorava ao dizê-lo. Era um homem com os nervos à flor da pele, tremendo a cada palavra. Não se sabe como chegou à Filadélfia, interrompendo sua viagem rumo ao Sul, até que, em meados de julho, provavelmente depois de muitos dias de intoxicação contínua, Edgar entrou correndo na redação de uma revista em que tinha amigos, pedindo desesperadamente proteção. A mania persecutória explodia com toda a força. Estava convencido de que "Muddie" havia morrido; provavelmente quis se matar também, mas o "fantasma" de Virgínia o deteve... A teoria alucinada durou semanas, até que Edgar começou a reagir. Conseguiu então escrever a Mrs. Clemm, mas a passagem central de sua carta dizia: "Assim que receberes esta carta vem imediatamente... Iremos morrer juntos. É inútil tentar me convencer:

devo morrer..." Seus desolados amigos juntaram algum dinheiro e o embarcaram rumo a Richmond; durante a viagem, sentindo-se melhor, escreveu outra carta para "Muddie", exigindo sua presença. Longe dela, longe de alguém que lhe fizesse companhia e cuidasse dele, Edgar estava sempre perdido. O mais solitário dos homens não sabia ficar sozinho. Mal chegara a Richmond, escreveu outra vez. A carta é horrível: "Cheguei aqui com dois dólares, dos quais te mando um. Oh, Deus, minha mãe! Será que nos veremos outra vez? Oh, VEM, se puder! Minhas roupas estão num estado tão horrível e me sinto tão mal..." Mas os amigos de Richmond lhe proporcionaram seus últimos dias tranquilos. Bem-cuidado, respirando a atmosfera virginiana que, afinal de contas, era a única verdadeiramente sua, Edgar nadou mais uma vez contra a maré negra, como fizera quando criança para assombro de seus colegas. Foi visto de novo passeando repousadamente pelas ruas de Richmond, visitando as casas dos amigos, participando das tertúlias e noitadas, nas quais, é claro, era cordialmente assediado para recitar *O corvo*, que em sua boca se transformava no "poema inesquecível". E depois havia Elmira, sua noiva distante, transformada numa viúva de aparência respeitável, a quem Edgar procurou de imediato como quem precisa fechar um círculo, completar uma forma imperfeita. Depois diriam que Edgar não ignorava a fortuna de Elmira. Por certo não a ignorava; mas é tão gratuito como sórdido ver em seu retorno ao passado uma manobra de caçador de dotes. Elmira aceitou de imediato sua companhia, sua amizade, seu rápido galanteio. Na adolescência ela prometera ser sua mulher; os anos passaram e ali estava Edgar outra vez, perdidamente belo e misterioso, aureolado com uma fama em que o escândalo era mais uma prova do gênio que o provocava. Elmira aceitou casar-se com ele, e embora tenha havido uma etapa de mal-entendidos e algumas recaídas de Edgar, por volta de setembro de 1849 o casamento foi definitivamente acertado para o mês seguinte. Decidiu-se que Edgar viajaria ao Norte em busca de "Muddie" e para conversar com Griswold, que aceitara cuidar da edição das obras do poeta. Edgar pronunciou uma última conferência em Richmond, repetindo seu famoso texto sobre *O princípio poético*, e a delicadeza de seus amigos encontrou a maneira certa de proporcionar-lhe o dinheiro necessário para a viagem. Às quatro da madrugada do dia 27 de setembro de 1849, Edgar embarcou rumo a Baltimore. Como sempre em tais circunstâncias, estava deprimido e cheio de maus pressentimentos. Sua partida em hora tão matinal (ou tão tardia, pois passara a noite num restaurante com os amigos) parece ter obedecido a um repentino capricho seu. E a partir desse instante tudo é névoa, que se rasga aqui e acolá para deixar entrever o final.

Afirmou-se que Poe, nos períodos de depressão causados por uma evidente debilidade cardíaca, recorria ao álcool como um estimulante imprescindível. Assim que bebia, seu cérebro arcava com as conseqüências. Este círculo vicioso iria se fechar mais uma vez a bordo, durante a travessia para Baltimore. Os médicos em Richmond lhe haviam assegurado que outra recaída seria fatal, e não estavam errados. No dia 29 de setembro o barco atracou em Baltimore; Poe devia tomar ali o trem para a Filadélfia, mas era preciso esperar várias horas. Numa dessas horas seu destino foi selado. Sabe-se que já estava ébrio quando

visitou um amigo. O que aconteceu depois é matéria apenas de conjectura. Abre-se um parêntese de cinco dias, ao fim dos quais um médico, conhecido de Poe, recebeu uma mensagem apressadamente escrita a lápis informando que um cavaleiro "um tanto mal vestido" precisava urgentemente de sua ajuda. O bilhete vinha de um tipógrafo que acabara de reconhecer Edgar Poe na figura de um bêbado semi-inconsciente que estava metido numa taverna, rodeado pela pior ralé de Baltimore. Era época de eleições, e os partidos em pugna faziam os pobres-diabos votarem repetidas vezes, embebedando-os previamente para levá-los de uma seção a outra. Embora não exista prova concreta, o mais provável é que Poe tenha sido utilizado como votante e finalmente abandonado na taverna onde acabavam de identificá-lo. A descrição que o médico faria mais tarde mostra que ele já estava perdido para o mundo, a sós em seu particular inferno em vida, entregue definitivamente às suas visões. O resto de suas forças (viveu mais cinco dias num hospital de Baltimore) foi queimado em terríveis alucinações, em lutar com as enfermeiras que o seguravam, em chamar desesperadamente Reynolds, o explorador polar que havia influido na composição de *Gordon Pym* e que misteriosamente se transformava no símbolo final das terras do além que Edgar parecia estar vendo, tal como Pym vislumbrara a gigantesca imagem do gelo no instante final do romance. Nem "Muddie", nem Annie, nem Elmira estavam a seu lado, pois ignoravam tudo o que vinha acontecendo. Num intervalo de lucidez, ele teria perguntado se restava alguma esperança. Como lhe disseram que estava muito grave, retificou: "Não quis dizer isso. Quero saber se há esperança para um miserável como eu." Morreu às três da madrugada do dia 7 de outubro de 1849. "Que Deus ajude a minha pobre alma", foram suas últimas palavras. Mais tarde, biógrafos entusiastas o fariam dizer outras coisas. A lenda começou quase de imediato, e Edgar teria se divertido se estivesse ali para ajudar, inventar coisas novas, confundir as pessoas, pôr sua impagável imaginação a serviço de uma biografia mítica.

A ordenação das narrativas de Poe traz um problema de gosto, pois, embora cada conto seja uma obra independente e autônoma, não há dúvida de que todos eles se atraem ou se rejeitam de acordo com certas forças dominantes, certos efeitos deliberadamente preparados e um *tom* indefinível mas presente que vincula, por exemplo, relatos tão diferentes como *Manuscrito encontrado numa garrafa* e *William Wilson*.

Por isto, e já que o leitor tende, com senso lógico, a ler os relatos na ordem em que o editor os apresenta, parece elementar publicá-los da maneira mais harmoniosa possível, como Edgar Poe sem dúvida faria se dispusesse de tempo e possibilidade de preparar a edição definitiva de seus relatos. A maioria das compilações existentes, completas ou não, peca pela arbitrariedade. Para não citar mais que um caso, se consultarmos o sumário da muito lida edição da *Everyman's Library (Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe, London, Dent, 1908)*, veremos que entre *O retrato ovalado* e *A máscara da morte rubra* aparece *O rei Peste*, que quebra incongruentemente toda continuidade de

clima na leitura, tal como faz *O encontro entre A queda da casa de Usher e Ligeia*.

Alguns dos editores optaram por imprimir os contos segundo a data de sua primeira publicação, talvez supondo que isso permitiria ao leitor apreciar a evolução do estilo e do poder narrativo de Poe. Mas além de na prática não existir tal evolução, posto que *Metzengerstein*, o primeiro conto publicado de Poe, já contém todos os seus recursos de narrador, também se incorre na falta de gosto de situar *na primeira fila*, logo depois do citado, quatro contos relativamente insignificantes (*O duque de l'Omelette*, *Uma história de Jerusalém*, *Perda de fôlego* e *Bom-bom*) antes de chegar a *O encontro e Berenice*, com o agravante da provável e justificada perplexidade do leitor desprevenido.

Na presente edição, os contos foram dispostos tomando-se como norma essencial o interesse despertado pelos temas e como norma secundária o valor comparativo dos relatos. Ambas as características coincidem num grau que não irá surpreender os conhecedores do gênio de Poe. Seus melhores contos são sempre os mais imaginativos e intensos; os piores, aqueles em que a habilidade não chega a impor um tema que em si mesmo é pobre ou alheio ao interesse do autor. De maneira geral, os relatos assim apresentados podem dividir-se em oito grupos sucessivos: contos de terror, do sobrenatural, do metafísico, analíticos, de antecipação e retrospectiva, de paisagem, do grotesco e satíricos. Esta ordem leva em conta a diminuição progressiva de interesse, que coincide, como dissemos, com uma diminuição paralela de qualidade. Assim, os contos satíricos do último grupo têm um valor muito relativo na obra de Poe, pois lhes falta verdadeiro humor, tal como também falta na série que qualificamos de grotesca.

Para esclarecer esta ordenação — pois não quisemos intercalar subdivisões, sempre discutíveis e impertinentes —, diremos que os primeiros vinte relatos, de *William Wilson* a *Sombra*, transcorrem num clima em que o terror, em todas as suas formas, domina obsessivamente. O grupo seguinte penetra no sobrenatural com *Leonora*, passando por diversos graus até culminar em *A queda da casa de Usher*. Ingressamos então numa série de relatos metafísicos, que se encerram com *Silêncio*. Pisamos em terra firme no grupo seguinte, o dos grandes contos analíticos: *O escaravelho de ouro* e as três investigações do *chevalier Dupin*. Poe explora a seguir o futuro e o passado, avançando e retrocedendo de *A aventura sem-par de um certo Hans Pfaall* até *Mellonta Tauta*. A essa altura do percurso nos esperam os belos relatos contemplativos — quase ensaios — em que Poe expõe sua filosofia da paisagem. Com *A esfinge* passamos da paisagem real à dimensão do grotesco, que marca também o declínio da qualidade dos relatos. *A vida literária de Fulano de Tal* abre finalmente a série dos relatos satíricos, oitava e última desta ordenação.

Dentro de cada grupo, os contos foram dispostos de maneira tal que os temas ou cenários parecidos *não* se sucedem. No primeiro grupo, por exemplo, os três relatos de ambiente marítimo estão bastante distantes uns dos outros. Além do mais, há muitos contos que poderiam passar de um grupo para outro, pois

reúnem características diferentes; isto se nota, sobretudo, nos dois primeiros grupos. *Mellonta Tauta*, para dar exemplos dentro dos grupos seguintes, é um relato satírico e ao mesmo tempo de antecipação e retrospectão; *A esfinge* é um relato de terror, mas há nele muito de grotesco. De todo modo, esta não pretende ser uma classificação; é preferível considerá-la tal como o mosaísta considera o seu trabalho, entendendo que cada fragmento, autônomo em si, foi colocado como fundo ou desenho dominante para que todos eles integrem o quadro fiel da narrativa poética.

Numa carta, o próprio Poe afirmava: "Ao escrever estes contos, um por um, a longos intervalos, sempre tive em mente a unidade de um livro, isto é, cada um deles foi composto com referência ao seu efeito como parte de um todo. Com esta intenção, um dos meus intuítos principais foi a máxima diversidade de temas, pensamento e, sobretudo, *tom* e apresentação. Se *todos* os meus contos estivessem incluídos num grande volume e eu os lesse como se fossem obra alheia, o que mais me chamaria a atenção seria a sua grande *diversidade* e *variedade*. Você ficará surpreso se eu lhe disser que, com exceção de um ou dois de meus primeiros relatos, não considero nenhum deles *melhor* que outro. Há grande variedade de espécies, e estas espécies são mais ou menos valiosas; mas cada conto é igualmente bom *em sua espécie*. A espécie mais elevada é a que nasce da mais alta imaginação, e por isso somente *Ligeia* pode ser considerado meu melhor conto."

O critério aqui seguido coincide com o de Poe, no sentido de ordenar os contos partindo da "mais alta imaginação"; respeitamos, também, o desejo de *variedade* explícito no texto citado.

Nas notas a seguir, após o título original de cada conto é mencionada a *primeira publicação* deste. O número entre parênteses indica a ordem cronológica de cada publicação com referência ao total (67 contos). Assim, *William Wilson*, publicado em 1840, é o vigésimo terceiro relato publicado de Poe. Esta informação pode servir para situar aproximadamente a data de composição dos contos, embora isto seja matéria de múltiplas controvérsias.

## **William Wilson**

*William Wilson.*

*The Gift: a Christmas and New Year's Present for 1840.*

Filadélfia, 1839. (23)

A idéia de um *doppelgänger* circula há longo tempo nas tradições e na literatura. A referência usual a Hoffmann (*O elixir do diabo*) não parece aplicar-se a este relato memorável. Como fonte foi citado Calderón (via Shelley), cujo drama *O purgatório de São Patrício* teria inspirado Byron num projeto de tragédia em que o duplo morria por mãos do herói, revelando-se então como a consciência do matador. Poe leu uma menção deste plano num artigo de Washington Irving

(*Knickerbocker Magazine*, agosto de 1835). Baldini recorda o *Monos and Daimonos*, de Bulwer, e *The Haunted Man*, de Dickens. Edward Shanks vê aqui o germe de *The Portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Newcomer menciona *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson. O cinema, finalmente, produziu uma versão com *O estudante de Praga*.

Como em *Usher*, *Berenice* e *Ligeia*, o retrato psicológico e até mesmo físico do herói coincide com os traços mais profundos do próprio Poe. No que diz respeito à verdade autobiográfica dos episódios escolares do princípio, é coisa debatida. Segundo Hervey Allen, Poe combinou suas lembranças da escola de Irvine, na Escócia, e da Manor House School, em Stoke Newington, Londres, incorporando múltiplos elementos imaginários. O retrato do doutor Bransby, por exemplo, é inexistente; o doutor tinha apenas trinta e três anos quando Poe entrou em sua escola.

### **O poço e o pêndulo**

*The Pit and the Pendulum.*

*The Gift: a Christmas and New Year's Present for 1843.*

**Filadélfia, 1842. (38)**

A. H. Quinn assinalou aqui a influência do capítulo XV de *Edgar Huntley*, romance de Charles Brockden Brown, um dos pioneiros do conto curto nos Estados Unidos. Em *Uma trapalhada*, escrito antes deste relato, Poe já usa o recurso do pêndulo — neste caso, a agulha de um relógio gigantesco —, mas em tom de farsa. O próprio Quinn recorda a menção de Poe a *The Man in the Bell*, relato truculento publicado em *Blackwood* e que pode ter influenciado sua temática (ver *Como escrever um artigo à maneira de "Blackwood"*). Em seu estudo sobre Poe, o reverendo Griswold o acusa de ter plagiado o conto de um outro, também publicado em *Blackwood: Vivenzio, or Italian Vengeance*. Baldini, por seu lado, remete ao canto XXXIII do *Inferno*.

Pretendeu-se ver neste conto a utilização de um pesadelo (ou a combinação de mais de um) resultante do ópio; alguém o classificou, depois de *O escaravelho de ouro* e *Os assassinatos da rua Morgue*, entre os relatos mais famosos do autor. O fato, geralmente admirado, de que o personagem não ouse dizer o que viu no fundo do poço, encolerizava R. L. Stevenson, que via nisso "uma impostura, uma audaz e imprudente escamoteação".

### **Manuscrito encontrado numa garrafa**

*MS. found in a Bottle.*

**Baltimore Saturday Visitor, 19 de outubro de 1833. (6)**

George Snell viu neste conto "uma parábola da passagem do homem pela vida". A perfeição de sua feitura foi elogiada por Joseph Conrad. Para Edward Shanks, ele "possui aquela atmosfera do inexplicavelmente terrível que pertence a Poe, a

poucos outros autores e aos anônimos criadores de lendas".

O herói do relato apresenta os traços românticos do nomadismo, o desassossego inexplicável, o exílio perpétuo; por baixo disso se adivinham impulsos menos literários e mais terríveis que, tal como o drama em si, não chegarão a ter uma explicação final. Mas sua característica mais memorável reside na intensidade de efeito obtida com um mínimo de palavras. "Seu dom de armar situações com cem palavras", dizia de Poe o crítico Charles Whibley.

Este conto ganhou o prêmio oferecido pelo *Baltimore Saturday Visitor* e, de certa maneira, deu início à carreira literária de Poe. Em carta a Beverly Tucker, ele afirma que se trata de uma de suas primeiras composições.

### **O gato preto**

*The Black Cat.*

*United States Saturday Post (Saturday Evening Post),*

**19 de agosto de 1843. (41)**

Com mais ingenuidade que engenho, Alfred Colling vê no trio central (o narrador, sua esposa, o gato) um reverso infernal de Poe, Virgínia e a gata "Caterina", tão mimada por eles. Parece mais interessante lembrar que Baudelaire conheceu Poe por uma tradução francesa de *O gato preto*, publicada em *La Démocratie Pacifique*, de Paris. Marie Bonaparte demonstrou psicanaliticamente os elementos constitutivos deste conto, um dos mais intensos de Poe.

### **O caso do senhor Valdemar**

*The Facts in the Case of Mr. Valdemar.*

*American Review*, dezembro de 1845.

**Título original: "The Facts of M. Waldemar's Case". (59)**

Em *Marginalia*, I, Poe trata das repercussões que este relato teve em Londres, onde foi tomado por um relatório científico. O mesmerismo e seus campos afins despertavam um interesse extraordinário na época; o tom clínico do conto, que não retrocede diante do menor detalhe descritivo, por mais repugnante que seja, explica o engano. Um prelúdio a este relato pode ser visto em *Revelação mesmérica* (Ver também *Uma história das montanhas Ragged*). Margaret Alterton mostrou a influência em Poe da literatura de efeito do *Blackwood's Magazine*, sobretudo na tendência às descrições que procurem criar uma sensação de relatório científico. Mas entre os contos do *Blackwood* e *Valdemar* há exatamente a distância que vai do jornalista ao poeta.

### **O retrato ovalado**

### ***The Oval Portrait.***

***Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, abril de 1842.**

**Título original: "Life and Death". (35)**

Numa primeira versão — tal como em *Berenice* —, Poe apresentou o herói sob a influência do ópio, o que explica melhor a tonalidade de sua visão do retrato oval. Sobre este conto, Charles Whibley afirmou que "outro escritor precisaria de cinco páginas para explicar o que Poe sugere nas cinco primeiras linhas". Marie Bonaparte viu outra prova de um complexo de Édipo em Poe: "Nesse retrato oval revive o medalhão de Elizabeth Arnold" (a mãe de Poe, cujo retrato em miniatura ele sempre conservou).

### **O coração revelador**

***The Tell-Tale Heart. The Pioneer*, janeiro de 1843.**

**Filadélfia, 1839. (23)**

A temática de Caim — a solidão posterior ao crime, a gradual descoberta que o assassino faz de sua separação do resto dos homens — expressa-se em Poe por meio de uma série de graus: *O demônio da perversidade* é sua forma mais pura; *William Wilson* ilustra a alucinação visual; *O coração revelador*; a auditiva. Nos três casos, o crime rebate em seu autor e o aniquila.

Viu-se neste conto outra manifestação de obsessões sádicas em Poe. O olho da vítima reaparecerá no olho do gato preto. A admirável concisão do relato e seu fraseado breve e nervoso lhe dão um valor oral, de confissão ouvida, que o torna inesquecível.

### **Descida no Maelstrom**

***A Descent into the Maelstrom.***

***Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*,**

**maio de 1841. (29)**

Arlin Turner apontou quatro fontes que Poe teria usado para este relato. A mais importante provém de um conto publicado em 1836 num jornal francês ilustrado, *Le Magasin Universel*, que o pegou de outro do *Fraser's Magazine* (setembro de 1834). W. T. Bandy observa que Poe deve ter lido a história no *Fraser* e que aproveitou seu tema — a queda no redemoinho e a posterior expulsão — para elaborar uma teoria explicativa de como esta última se deu. A *Enciclopédia Britânica* provavelmente lhe forneceu os elementos científicos utilizados no relato.

### **O barril de amontillado**

***The Cask of Amontillado.***

**Godey's Lady's Book, novembro de 1846. (61)**

A sorte de Ugolino, a visão de tanta masmorra onde se consumou a vingança daquele que sacrifica o espetáculo do sofrimento do inimigo e o substitui pela imaginação de uma agonia infinitamente mais cruel dão a este relato sua força irresistível. E também a brilhante técnica narrativa, o diálogo incisivo, seco, a presença do carnaval nesta comédia monstruosa de desforra e sadismo. D. H. Lawrence assinalou a equivalência entre *Ushere* este conto: Fortunato é enterrado vivo por ódio, tal como Lady Madeline o é por amor. "A ânsia que nasce do ódio é um desejo irracional de possuir e consumir a alma da pessoa odiada, assim como a ânsia amorosa é o desejo de possuir a pessoa amada até o fim."

Brownell, que vê no *tom* o melhor aspecto dos contos de Poe, diz que o deste é "como um bater de castanholas malignas". E R. L. Stevenson: "Todo o espírito de *O barril de amontillado* decorre da fantasia carnavalesca de Fortunato, do gorro de guizos e do traje de bufão. No momento em que Poe decidiu vestir grotescamente sua vítima, descobriu a chave do conto."

**A máscara da morte rubra**

***The Mask of the Red Death.***

**Graham's Lady's and Gentleman's Magazine, maio de 1842.**

**Título original: "The Mask of the Red Death: A Fantasy". (36)**

Shanks diz sobre este conto que "seu conteúdo é o puro horror do pesadelo, mas foi elaborado e executado por um artífice de suprema e deliberada habilidade". Seu tema e atmosfera correspondem na poesia de Poe a *The Conqueror Worm* (incluído em *Ligeia*). À margem de sua óbvia alegoria — que talvez Poe negasse — há espaço para outras, todas elas igualmente alheias à força e à eficácia do relato. Nos últimos anos, Joseph Patrick Roppolo nos proporcionou uma análise exaustiva das fontes e intenções deste relato.

**Uma história das montanhas Ragged**

***A Tale of the Ragged Mountains.***

**Godey's Lady's Book, abril de 1844. (45)**

Este relato, publicado numa época avançada da produção poética, não teve o prestígio que merece. Seu tema ilumina duplamente a pessoa de Poe: a paisagem das "Ragged Mountains" é aquela que ele percorria com seus colegas da Universidade de Virgínia, e as sensações, derivadas da morfina, que Bedloe experimenta em seu passeio, são provenientes de uma experiência muito repetida na época da composição da história.

Por seu tema, que retoma a noção do "duplo" num plano diferente de *William Wilson*, e por sua brilhantíssima execução, nervosa e sucinta, este conto é um dos

mais belos do autor. Seu tom, a salvo de todo exagero e de toda ênfase, lhe confere uma atualidade surpreendente. Podia ser escrito por Wells, por Kipling, pelo melhor "Saki". Colling o considera "um dos contos de Poe mais fortemente impregnados de surrealidade".

### **O demônio da perversidade**

*The Imp of the Perverse.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, julho de 1845. (57)

Acertadamente Emile Lauvrière previne o leitor sobre a diferença de sentido da palavra *perverse* para um inglês e para um francês. A distinção aplica-se igualmente em nosso caso. *Perverseness*, perversidade, não é grande maldade ou corrupção (embora possa sê-lo), e sim — citamos Lauvrière — "o senso de obstinação em fazer o que não se queria ou não se deveria fazer". Poe, por sua parte, explica isto no princípio do relato; na tradução, porém, mantém-se o inconveniente de não se dispor de termo mais preciso.

Poe, como quase todos em seu tempo, aceitava de modo geral os princípios da frenologia; aqui, contudo, parece perceber que se trata de uma pseudociência, e não o oculta.

### **O enterramento prematuro**

*The Premature Burial.*

*Dollar Newspaper*, 31 de julho de 1844. (47)

A rigor, trata-se menos de um conto que de um artigo em que se enumeram casos de enterramentos prematuros, seguidos de uma suposta experiência pessoal do autor. Muitos viram neste tema — baseando-se em seu tom obsessivo e nas próprias palavras de Poe — um resultado dos pesadelos do ópio ou, mais exatamente, dos distúrbios cardíacos com sensação de sufocamento que ele sentia vez por outra.

### **Hop-Frog**

*Hop-Frog.*

*The Flag of our Union*, 17 de março de 1849.

**Título original: "Hop-Frog, or the Eight Chained Orangoutangs" (64)**

"Hop-Frog", diz Jacques Castelnau, "nada mais é que o relato em que Froissart nos mostra os companheiros de Carlos VI sendo queimados vivos no famoso *Bal des Ardents*. Em lugar das *Crônicas*, que não pôde ler, Poe sem dúvida meditou diante de uma miniatura que evoca o acidente em que se vê, numa das salas do hotel Saint-Pol, os jovens príncipes metidos em suas fantasias de homens selvagens cobertos de pêlos da cabeça aos pés e ardendo sob os lustres de

madeira em que se consomem as velas de sebo." Pode ser que Poe não haja lido as *Crônicas*, embora Woodberry lembre que ele poderia tê-las conhecido numa velha tradução inglesa do século XVI; de todo modo, deve ter sabido do episódio por um artigo do *Broadway Journal* de fevereiro de 1847, que narra como Carlos VI e cinco cortesãos se fantasiaram de sátiros e como seus trajes se incendiaram. Segundo Hobson Quinn, a esta fonte se somaria *Frogère*, relato de um tal "Px", publicado em 1830 no *New Monthly Magazine*, sobre um bufão da corte do czar Paulo da Rússia; vítima de uma brincadeira cruel de seu amo, o bufão se presta a colaborar no assassinato dele.

Hervey Allen vê em *Hop-Frog* um valor simbólico: a realidade, tirana, mantém a imaginação como escrava, a obriga a servir como bufão, até que esta se vinga da maneira mais terrível.

### **Metzengerstein**

#### ***Metzengerstein.***

***Saturday Courier*, 14 de janeiro de 1832. (1)**

Este conto — o primeiro a ser publicado — saiu pela segunda vez com o subtítulo "Conto de imitação aos alemães". Seu ar marcadamente "gótico" — no sentido que a palavra assume quando aplicada aos romances de Maturin, Mrs. Radcliffe, Walpole e, naturalmente, à narrativa dos românticos alemães, como Hoffmann e Von Arnim — já contém valores puramente poescos. A presença da tapeçaria, por exemplo, abre a série das decorações misteriosas e em estranha analogia com o drama que transcorre entre elas.

### **O caixão quadrangular**

#### ***The Oblong Box.***

***Godey's Lady's Book*, setembro de 1844. (49)**

Outra transparente presença da necrofilia, que se mostra sem rodeios e em sua forma mais repugnante.

### **O homem da multidão**

#### ***The Man of the Crowd.***

***Burton's Gentleman's Magazine*, dezembro de 1840. (27)**

O prestígio deste relato não parece basear-se tanto em seu tema, por si interessante e sugestivo, quanto na grande habilidade técnica de sua feitura. O ensaio de caracterização de uma multidão — que tanto fascinará muitos romancistas contemporâneos — é logrado aqui com recursos aparentemente simples, mas sob os quais se esconde a sensibilidade do observador, "capaz de ler a história de muitos anos no breve intervalo de um olhar".

## A citação

### *The Assignation.*

*Godey's Lady's Book*, janeiro de 1834.

**Título original:** "The Visionary". (7)

Hobson Quinn mostrou o paralelismo deste relato com *Doge und Dogaressa*, de Hoffmann, indicando, porém, uma diferença essencial de clima. A extravagante efusão romântica do começo, nada freqüente em Poe, e o não menos extravagante absurdo de uma criança que permanece cerca de dez minutos debaixo d'água sem se afogar e acaba sendo salva por um herói que se joga no canal *disfarçado em sua capa* contrastam com o rigor habitual dos relatos poescos.

Digamos sobre o poema *To One in Paradise*, que Poe intercalou no conto, que sua versão espanhola não passa de um equivalente aproximado, que procura salvar algo do ritmo do original. O mesmo cabe dizer dos poemas que aparecem em *Ligeia* e *A queda da casa de Usher*.

## Sombra

### *Shadow.*

*Southern Literary Messenger*, setembro de 1835.

**Título original:** "Shadow. A Fable". (13)

W. C. Brownell aludiu à "elaborada e oca solenidade" desta parábola, "que conclui, porém, com um toque de verdadeira substância e dignidade", enquanto Killis Campbell considera que o texto, ao lado de *Silêncio*, "se assemelha à eloqüência e ao esplendor de De Quincey".

## Eleonora

### *Eleonora.*

*The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1842.*

**Filadélfia, 1841. (33)**

Há um acordo quase total em ver-se neste conto uma evocação da vida de Poe com Virginia Clemm e sua mãe. Devemos a George Snell os seguintes esclarecimentos: "Eleonora representa para o narrador sua amante, uma dualidade de naturezas, e depois de sua morte reaparece para ele como Ermengarda, com a qual se casa. Uma das versões originais do conto contém provas diretas de que Poe pretendia que entendêssemos assim o texto: 'Enquanto eu assistia, arrebatado, a seus humores alternados de melancolia e júbilo, não pude deixar de sonhar que nela havia encerradas duas almas separadas.' Quando Ermengarda chega para substituir a finada Eleonora, o texto dizia: 'E houve um

exaltado delírio no amor que senti por ela quando me surpreendi vendo em seu rosto a mesma transição das lágrimas aos sorrisos que me havia assombrado na perdida Eleonora.' Mais tarde Poe suprimiu ambas as passagens, aumentando a indefinição do relato, mas sem alterar seu sentido."

## **Morella**

### ***Morella.***

***Southern Literary Messenger*, abril de 1835. (9)**

Este relato constitui a primeira expressão de um dos temas capitais da narrativa de Poe, que atingirá sua perfeição em *Ligeia* (ver nota correspondente). Poe tinha alta estima por *Morella* e, numa carta de 1835, escreve: "O último conto que escrevi chama-se *Morella* e é o melhor que compus", opinião que depois transferiria para *Ligeia*.

Charles Whibley ressaltou aqui a presença do riso, "que se transforma em terror", utilizado por Poe na frase final de seu relato, em *A citação* (onde o riso é uma deusa) e em *O barril de amontillado*.

## **Berenice**

### ***Berenice.***

***Southern Literary Messenger*, março de 1835. (8)**

Sendo um dos primeiros contos de Poe — há quem o considere o primeiro —, "Berenice" já tem toda a eficácia dos melhores: o horror se instala aqui por inteiro em umas poucas e impecáveis páginas. A primeira versão (que Baudelaire traduziu) continha passagens referentes ao ópio e uma visita do narrador à câmara onde estão velando Berenice. Ao suprimir várias passagens, Poe melhorou sensivelmente o conto. Em 1835 escrevia a White: "O tema é horrível demais, e confesso que hesitei antes de enviar-lhe o conto... O relato nasceu de uma aposta; disseram que eu não conseguiria nada de efetivo com um tema tão singular se o tratasse a sério... Reconheço que chega ao limite do mau gosto, mas não voltarei a pecar tão egregiamente..."

## **Ligeia**

### ***Ligeia.***

***American Museum of Science, Literature and the Arts*, setembro de 1838.(18)**

Poe dá informações interessantes sobre a concepção deste conto — seu preferido — numa carta a Philip P. Cooke: "Você tem razão, muitíssima razão, a respeito de *Ligeia*. A percepção *gradual* do fato de que Ligeia volta a viver na pessoa de

Rowena constitui uma idéia muito mais elevada e excitante do que aquela que expressei. Creio que oferece o campo mais amplo para a imaginação e poderia chegar ao sublime. Minha idéia era precisamente esta e, não fosse por uma razão, eu a teria adotado; mas precisava levar em conta *Morella*. Você lembra da convicção *gradual* do pai de que o espírito da primeira *Morella* habita a pessoa da segunda? Uma vez que *Morella* já estava escrita, fazia-se necessário modificar *Ligeia*. Fui obrigado a contentar-me com a súbita semiconsciência do narrador de que *Ligeia* se ergue diante dele. Há um ponto que não desenvolvi completamente: deveria ter insinuado que a *vontade* não chegava a aperfeiçoar sua intenção; haveria ocorrido uma recaída, a última, e *Ligeia* (que só conseguiria provocar uma idéia da verdade no narrador) teria sido finalmente enterrada como *Rowena*, ao se desvanecerem gradualmente as modificações físicas. Mas uma vez que *Morella* já foi escrita, deixarei que *Ligeia* fique como está. Sua afirmação de que é 'inteligível' me basta. Quanto à multidão, deixemo-la falar. Eu me sentiria ofendido se pensasse que ela me compreende neste ponto."

Joseph Wood Krutch menciona um bilhete, escrito a lápis por Poe e anexado a um poema enviado a Helen Whitman: "Tudo o que expressei aqui me apareceu de verdade. Lembro bem do estado mental que deu origem a *Ligeia*..." As referências ao ópio no relato se enlaçam na ficção com estas palavras, que seria insensato considerar falsas.

D. H. Lawrence analisou a mútua destruição dos apaixonados, seu vampirismo espiritual, a luta encarniçada de suas vontades. Segundo Snell, o conto deve ser entendido de outra maneira: "O narrador, louco, assassinou *Rowena*, e somente uma leitura literal da segunda parte pode dar a impressão de que realmente ocorreu uma transmigração de identidades." A frase em que o narrador diz que pensou ver umas gotas caindo no copo "é a prova conclusiva de que *ele* a envenenou... Deseja a volta de *Ligeia*, gosta dela, e em sua loucura lhe parece (tentando, também, persuadir-nos) que as convulsões de *Rowena* na agonia são a luta do espírito de *Ligeia* para entrar em seu corpo. E quando, afinal, se convence de que o drama atroz terminou, a megalomania final o envolve e o relato se encerra quando 'uma loucura inenarrável' se apodera dele". Em *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, Roy P. Basler traz uma análise nova e interessante das motivações de Poe e da pugna no escritor entre seu racionalismo teórico e os impulsos irrefreáveis que se introduzem em seus melhores relatos.

## A queda da casa de Usher

*The Fall of the House of Usher.*

*Burton's Gentleman's Magazine*, setembro de 1839. (22)

"Poe jamais conseguiu superar esta criação de uma atmosfera maléfica", disse Colling. Se os temas são repetições dos temas de outros relatos — o ópio, a angústia, a doença, a hiperestesia mórbida, o enterramento prematuro, os

sentimentos incestuosos —, "a genialidade parece aqui um fluido que tudo sensibiliza". Hervey Allen insiste na carga autobiográfica: Usher é "o retrato de Poe aos trinta anos"; Lady Madeline é Virgínia. "Suas estranhas relações com o irmão e o inconfessável motivo que este possui para desejar seu enterro em vida, tudo isto lembra as torturas prolongadas de Poe junto ao leito de sua moribunda esposa e prima-irmã."

Para Brownell, o *tom* do relato é seu personagem central: "Nada acontece que não seja trivial ou inconvincente ao lado de sua eficaz monotonia, sua atmosfera de fantástica soturnidade e de melancolia desintegradora." D. H. Lawrence estudou o texto partindo do incesto como tema central e do princípio de que todo homem tende a matar o ser que ama. Para Shanks, *Usher* é "a apresentação de um estado de ânimo". Como em *Eleonora*, há aqui um estreito paralelismo entre o drama e as alterações do mundo externo. A "casa de Usher" cai em dois sentidos: como linhagem e como edifício. O próprio Shanks irá dizer irrefutavelmente: "A casa de Usher é uma imagem da própria alma de Poe, e nela encontramos uma espécie de compêndio de suas supremas contribuições à literatura mundial. É a história de uma fraqueza e, no entanto, sua força nasce daquilo que os admiradores estrangeiros de Poe iriam considerar mais admirável nele, e embora esta não seja a mais perfeita de suas narrações, deve ser considerada, por suas qualidades típicas e pela extravagante riqueza de sua apresentação, como a suprema entre todas."

Baldini — coincidindo com Brownell por outro ângulo — mostrou sagazmente as analogias *musicais* na estrutura deste conto. Geralmente os personagens de Poe "são regidos por uma lei semelhante à que vigora entre eles e justifica as paixões dos personagens do drama musical. Estes não retrocedem ante seus instintos, seus desejos, não regulam seus impulsos nem freiam a vontade para o bem ou para o mal a não ser por uma lei harmônica e estrutural, e seria vão e estéril tentar explicar o mundo de seus efeitos mediante o confronto com os humanos. Ora, o sentimento de horror, de medo, de abatimento, são, para Poe, algo como outras tonalidades ou tempos musicais, com os quais organiza a estrutura de seus dramas... e só uma ordem similar à harmônica preside e regula as relações entre a trama e aqueles que antes seria melhor chamar de *figuras* do que personagens, e que irão habitá-la... *A queda da casa de Usher* é a obra-prima dessa poesia, ao mesmo tempo que corolário dessa poética. O argumento — que também tem sua relevância —, os personagens, seus contrastes e, numa palavra, seu drama, são movidos como outras tantas estruturas indispensáveis para se obter a harmonia da composição, porém não mais do que isso. É interessante notar, assim, que as três imagens ou *figuras* do hóspede, Lady Madeline e Usher são mais tarde a mesma *figura*, que se reveste com esta triplíce roupagem apenas para poder habitar mais intensamente e situar-se com mais liberdade no cenário, na atmosfera do conto; atmosfera que, mais facilmente suscetível de cristalizar em torno de si aquela musicalidade (no sentido antes exposto), constitui a protagonista absoluta deste excepcional ciclo poético".

Gioconda de Poe, caixa de ressonância por excelência, *A queda da casa de*

*Usher* suscitou as mais variadas e contraditórias interpretações. Arthur Hobson Quinn, Lyle H. Kendall, Jr., Harry Levin, Darrel Abel, Richard Wilbur, Edward H. Davidson, Maurice Beebe, James M. Cox, Marie Bonaparte, para só citar um pequeno número de críticos e exegetas, perscrutaram este relato em busca de suas chaves e do segredo de sua fascinação.

### **Revelação mesmérica**

#### ***Mesmeric Revelation.***

***Columbian Lady's and Gentleman's Magazine,***

**agosto de 1844. (48)**

No que diz respeito ao episódio, deste relato irá surgir *Valdemar*; em relação ao seu conteúdo especulativo, *Eureka* desenvolverá muitos dos germes aqui presentes.

O relato reflete o vivo interesse contemporâneo pelo mesmerismo. Poe familiarizou-se com o tema lendo sua abundante bibliografia científica ou pseudocientífica e assistindo a conferências de "magos" como Andrew Jackson Davis, de quem zombaria mais tarde. Jamais aceitou os princípios do mesmerismo, mas utilizava seus materiais com a destreza que se evidencia num episódio registrado em *Marginália*, CCIV.

### **O poder das palavras**

#### ***The Power of Words.***

***United States Magazine and Democratic Review,* junho de 1845. (56)**

Este e os dois contos (ou poemas, ou diálogos metafísicos) seguintes mantêm-se no plano do relato anterior. A busca do absoluto, de um nível angélico de essências, encontra aqui um acento de profunda intensidade.

Para A. Clutton-Brock, "*O poder das palavras* vale por todos os contos famosos de Poe... É um dos mais admiráveis fragmentos de prosa da língua inglesa, tanto pela forma como pelo tema... (O relato) implica a filosofia de alguém para quem o próprio céu está cheio de desejo e de paixão de infinitude; para alguém que é paixão antes que delícia, pois só a paixão contava para ele neste mundo".

### **A palestra de Eiros e Charmion**

#### ***The Conversation of Eiros and Charmion.***

***Burton's Gentleman's Magazine,* dezembro de 1839.**

**Em 1843 foi publicado com o título: "The Destruction of the World". (21)**

Sem dúvida Poe conhecia as teorias estoicas dos ciclos e da destruição do universo pelo fogo. Um biógrafo consciencioso observou que Poe presenciou uma chuva de meteoritos em Baltimore, em 1833. Incidentalmente, deste relato

nasceram dois romances de Júlio Verne: *Hétos Servadac* e *O experimento do Dr. Ox*.

### **O colóquio de Monos e Una**

*The Colloquy of Monos and Una.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, agosto de 1841. (31)

O admirável relato que Monos faz da sua morte explica, entre muitas outras provas, a prodigiosa influência de Edgar Poe sobre os simbolistas franceses. A inter fusão dos sentidos (que para alguns indica a presença do ópio), a visão pelo olfato, a visão como som, preludiam as *correspondências* que Baudelaire ilustraria em seu famoso soneto e as sábias substituições de Des Esseintes no romance de Huysmans.

### **Silêncio**

*Silence — A Fable.*

*The Baltimore Book and New Year's Present*, Baltimore, 1837.

**Título original: "Siope — A Fable". (17)**

Uma "fábula", mais precisamente um poema em prosa, que a tradição leva a incluir entre os contos. A metafísica alemã, por intermédio de Coleridge, parece ter influenciado estas páginas, que Poe apresentou "à maneira dos autobiógrafos psicológicos". Allen diz sobre elas que são "a mais majestosa contribuição de Poe à prosa", o que parece uma confusão de gêneros. *Silêncio* é poesia, exige ser lido como um poema, escandido ritmicamente, salmodiado como um conjuro ou um texto profético. O leitor pensará em William Blake, em certas passagens de Rimbaud, em certas cadências do primeiro Saint-John Perse.

### **O escaravelho de ouro**

*The Gold Bug.*

*Dollar Newspaper*, 21-28 de junho de 1843. (40)

Poe vendeu este conto por 52 dólares ao editor Graham. Sabendo depois que o *Dollar Newspaper* oferecia cem dólares ao vencedor de um concurso, permutou-o por algumas resenhas e ganhou o prêmio. Provavelmente é hoje o conto mais popular de Poe, pois a enorme latitude do seu interesse abarca todas as idades e níveis mentais. Como no romance de Stevenson, como em *A High Wind in Jamaica*, de Richard Hughes, a admiração exercida pelo mundo atraente dos bucaneiros torna memorável cada uma de suas linhas.

Deixando de lado alguns detalhes orográficos (não há montanhas na região de Charleston), Poe utilizou fielmente as lembranças de sua vida militar em Fort Moultrie. Há uma abundante bibliografia sobre este conto, e não faltam aqueles

que reconstruíram o misterioso escaravelho, na suposição de que Poe teria combinado três espécies conhecidas para conseguir seu *bug* (ver Allen, *Israfel*, pp. 171 ss.)

O personagem de Legrand foi igualmente traçado a partir do natural e Poe incorporou a ele o gênio analítico de Dupin. Apesar disso — segundo Krutch —, "seu único esforço para criar personagens realistas foi um fracasso abissal e Poe jamais conseguiu descrever nada que tivesse a mais remota relação com a vida em torno de si". Deixando de lado o exagero deste juízo, cabe perguntar se realmente Poe se propunha a tal coisa; o relato não deve sua beleza aos elementos realistas, mas ao mistério que pulsa, ambíguo e ameaçador, na primeira parte, e à brilhante tarefa de raciocínio que preenche a segunda.

### **Os assassinatos na rua Morgue**

*The Murders in the Rue Morgue.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, dezembro de 1841 (28)

Nos Estados Unidos, Poe foi considerado o pai do conto, *the father of the short-story*, afirmação que tem defensores e impugnadores igualmente encarniçados. Concretamente, ninguém negará que ele inventou o conto "detetivesco", o que hoje chamamos de conto (ou romance) policial. Parece que Conan Doyle zombou, pela boca de Sherlock Holmes, dos métodos do *chevalier* Dupin; a eles, porém, devia a sua técnica analítica, e até mesmo o truque de utilizar um suposto amigo ou confidente, em geral bastante bobo, como representante indireto do leitor.

Este relato memorável, que dá início à série do *chevalier* Dupin, figura em quase todas as listas dos dez-contos-que-se-levaria-para-uma-ilha-deserta. A felicíssima combinação — exceto para paladares excessivamente delicados — de folhetim truculento e frio ensaio analítico é daquelas que atacam o leitor com fogos cruzados.

Ao que parece, Poe retirou o nome "Dupin" da heroína de um relato publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*, que se referia ao famoso Vidocq, ministro da polícia francês. As investigações de Vidocq devem ter interessado Poe, que critica seu método no curso do relato (a história se repete, como se vê) e o aproveita para desenvolver sua própria teoria sobre os transtornos causados por ser profundo demais.

### **O mistério de Marie Roget**

*The Mystery of Marie Roget.*

*Ladies' Companion*, novembro-dezembro de 1842, fevereiro de 1843. (37)

Mary Cecília Rogers, funcionária da loja de tabaco de John Anderson, na Liberty Street, Nova York, foi assassinada em agosto de 1841. Poe parece ter reunido

todos os recortes jornalísticos a respeito desse crime famoso e os delegou a *chevalier* Dupin, instalando a cena em Paris para expor com mais liberdade sua teoria, destinada a provar que o assassinato fora cometido por um único indivíduo (um namorado da vítima) e não por um bando de malfeitores.

De maneira geral, este conto mereceu todos os reparos que costumam ser feitos a *Os assassinatos na rua Morgue*, sem nenhum dos elogios.

### **A carta roubada**

*The Purloined Letter.*

*The Gift: A Christmas, New Year's and Birthday Present, Nova*

**York, 1845. (53)**

Para Brownell, "o efeito da desdenhosa altivez de Dupin predomina sobre aquilo que sua habilidade produz". Baldini vê neste conto "uma comédia em dois atos com três interlocutores. São muito escassas as referências externas ao diálogo, destinadas apenas a ilustrar o ambiente em que a cena se desenvolve e a sugerir, pode-se dizer, os movimentos dos atores encarregados de representá-la".

### **A aventura sem-par de um certo Hans Pfaall**

*The unparalleled adventure of one Hans Pfaall.*

*Southern Literary Messenger*, junho de 1835.

**Título original: "Hans Pfaall — A Tale". (11)**

Pai do conto policial, Poe também o é do conto de antecipação científica, que Júlio Verne, seu discípulo direto, levará ao campo do romance; com a diferença, que alguém assinalou acertadamente, de que Poe utiliza elementos científicos sem admirá-los nem acreditar no progresso mecânico em si, ao passo que Verne representa o entusiasmo finissecular pelas descobertas e suas aplicações na conquista da natureza.

### **Von Kempelen e sua descoberta**

*Von Kempelen and his Discovery.*

*The Flag of Our Union*, 14 de abril de 1849. (65)

Poe quis publicá-lo como se fosse um fato verdadeiro, aproveitando o entusiasmo público pelas descobertas auríferas na Califórnia e a conseqüente "febre do ouro"; as circunstâncias não se prestaram à farsa e o relato apareceu como tal; de todo modo, a julgar pelo que ocorreu com *Valdemar*, podemos supor que este também teve seus crédulos.

### **A milésima segunda história de Sherazade**

### ***The Thousand-and-second Tale of Scheherazade.***

***Godey's Lady's Book*, fevereiro de 1845. (54)**

Pouco original, pois repete um procedimento habitual no século XVIII, este relato marca na presente ordenação o começo das composições secundárias de Poe. Pode-se aplicar ao seu tema a observação de Brownell: sempre empenhado em fazer acreditar no incrível, Poe às vezes invertia a sua técnica. Aqui, efetivamente, a verdade passa por pura fábula.

### **A balela do balão**

***The Balloon Hoax.***

***New York Sun*, 13 de abril de 1844. (46)**

A nota que figura no começo é absolutamente exata. Na pior miséria, recém-chegado a Nova York com sua mulher, Poe vendeu o relato ao *New York Sun* sugerindo que se publicasse como "notícia de último momento". Ganhou alguns dólares e o prazer de contemplar a multidão amontoar-se em frente ao jornal arrebatando os exemplares, alguns dos quais vendidos por cinquenta centavos de dólar. "Temos de convir", indica Colling, "que o gênio intuitivo de Poe aplicava-se aqui admiravelmente. A idéia de um balão orientável segundo nossa vontade, levado pelas correntezas aéreas e percorrendo as maiores distâncias era extraordinariamente nova, ousada e bela."

O balão de Mr. Monck Mason aterriza nas vizinhanças de Fort Moultrie, isto é, nas lembranças juvenis do soldado Poe, também chamado Edgar Perry. Em seu livro *The Fantastic Mirror*, Benjamin Appel proporciona dados interessantes a respeito das circunstâncias em que este relato veio à luz.

### **Pequena conversa com uma múmia**

***Some Words with a Mummy.***

***American Review*, abril de 1845. (55)**

A nostalgia de uma imortalidade na terra, da possibilidade de prolongar indefinidamente a vida, colore o pano de fundo desta sátira contra o cientificismo arrogante da época. Poe aproveita também para arremeter contra a democracia demagógica, os ídolos técnicos e outros males de seu tempo.

### **Mellonta Tauta**

***Mellonta Tauta.***

***Godey's Lady's Book*, fevereiro de 1849. (63)**

O título significa: "num futuro próximo". Anterior a *Eureka*, apesar de ter sido publicado depois, fornecerá a este o texto satírico de sua parte inicial, na qual se comentam as vias tradicionais do conhecimento. Conto com retrospectão

imaginária, "Mellonta Tanta" contém, entre muitas passagens curiosas, uma em que os arranha-céus de Nova York são antevistos e outra que alude aos turvos procedimentos eleitorais — previsão trágica do que iria acontecer-lhe em Baltimore em outubro de 1849.

### **O domínio de Arnheim ou o jardim paisagem**

*The Domain of Arnheim.*

*Columbian Lady's and Gentleman's Magazine,*

**março de 1847. (62)**

Ao lado dos três seguintes, este conto constitui a maior aproximação de Poe com a natureza, profundamente modificada por sua visão especial e por sua idéia — que Baudelaire acolherá — de que a confusão do natural deve ser reparada pelo artista. Poe escrevera uma primeira versão, que intitulou *O jardim paisagem*, e aperfeiçoou-a no presente texto. Hervey Allen assinalou uma provável influência do *Prince Linnoean Garden*, passeio público de Nova York em que existia uma grande variedade de espécies vegetais, estufas com vinte mil plantas em vasos, tudo isso numa superfície de trinta acres. Poe e Virgínia iam passear ali em 1837. Lembra também que Poe atribuía grande importância a este relato e a seu complemento, *Landor's cottage*, por considerar que tinham um *sentido espiritual* secreto.

### **A casa de campo de Landor**

*Landor's Cottage.*

*The Flag of Our Union, 9 de junho de 1849.*

**Título original: "Landor's Cottage. A Pendant to 'The Domain of Arnheim'". (67)**

O *cottage* é baseado naquele de Fordham, onde Virgínia morreu. "Annie" é Mrs. Annie Richmond, a quem Poe conheceu nessa época.

### **A ilha da fada**

*The Island of the Fay.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine,*

**junho de 1841. (30)**

"O que mais me surpreende neste relato", diz Colling, "não é seu tom filosófico, seu apelo à música e à solidão, e nem mesmo o elemento encantado, mas o aspecto absolutamente insólito de uma paisagem vista *deitado*, uma paisagem observada por alguém estendido na horizontal, que sonha mas não está dormindo. Há ali uma ótica que as paisagens de Poe lembrarão dali por diante; o mesmo Poe, aliás, que escreveu: 'Sempre podemos duplicar a beleza de uma paisagem

se a olharmos com os olhos semifechados.' "

### **O alce**

*The Elk.*

*The Opal: A Pure Gift for the Holy Days, Nova York, 1844.*

**Título original:** "Morning on the Wissahiccon". (43)

Poe viu efetivamente um alce durante um de seus passeios pelos arredores da Filadélfia; pertencia a uma clínica, que mantinha diversos animais domesticados para entretenimento dos pacientes.

### **A esfinge**

*The Sphinx.*

*Arthur's Ladies' Magazine, novembro de 1846. (60)*

Ópticamente impossível, a ilusão que domina o narrador plausivelmente poderia derivar de uma dose de ópio. Poe alude ao seu "estado de anormal melancolia"; talvez não haja querido mencionar o remédio que tinha ao alcance da mão.

### **O anjo da excentricidade**

*The Angel of the Odd.*

*Columbian Lady's and Gentleman's Magazine, outubro de 1844.*

**Título original:** "The Angel of the Odd — An Extravagance".

Baudelaire afirmou que a obra de Lamartine que Poe chama de *Peregrinação* deve ser *Voyage en Orient*.

### **O rei Peste**

*King Pest.*

*Southern Literary Messenger, setembro de 1835.*

**Título original:** "King Pest the First. A Tale Containing an Allegory". (12)

Shanks viu aqui "uma bufonaria incrivelmente estúpida e ineficaz". Talvez se devesse ver também um grande fracasso; a primeira metade do relato é excelente e a descrição de Londres sob a peste parece digna de qualquer dos bons contos de Poe; mas no final há algo de beco sem saída, e até poder-se-ia pensar numa resolução vertiginosa como nos sonhos, uma virada repentina que derruba o castelo de cartas. Baldini vê neste conto algum eco de *I Promessi Sposi*, de Manzoni, que Poe havia resenhado alguns meses antes. Para R. L. Stevenson, "o ser capaz de escrever *O rei Peste* havia deixado de ser humano".

### **Uma história de Jerusalém**

*A Tale of Jerusalem.*

*Saturday Courier*, 9 de junho de 1832. (3)

Um dos primeiros relatos de Poe. Segundo George Snell, tem alguma semelhança com os de Charles Brockden Brown (que também deve ter influenciado em *O poço e o pêndulo*).

### **O homem que foi desmanchado**

*The Man that was Used-up.*

*Burton's Gentleman's Magazine*, agosto de 1839. (21)

### **Os três domingos por semana**

*Three Sundays on a Week.*

*Saturday Evening Post*, 27 de novembro de 1841.

Título original: "A Succession of Sundays". (34)

Júlio Verne utilizará este conto para a surpresa final de *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*. O personagem do tio lembra a figura de John Allan.

### **"Tu és o homem"**

*"Thou are the Man".*

*Godey's Lady's Book*, novembro de 1844. (51)

### **Bom-bom**

*Bon-Bon.*

*Saturday Courier*, 1º de dezembro de 1832.

Título original: "The Bargain Lost". (5)

Brownell atribui à ebbriedade o fato de Poe admitir a inclusão deste conto entre os seus. Aludindo ao termo "grotesco" aplicado às narrações, diz George Snell: "É um termo descritivo, pois tais relatos mal passam de caricaturas, escritas com um estranho humor geralmente mecânico e raras vezes eficaz, do qual *Bom-bom* oferece um excelente exemplo."

### **Os óculos**

*The Spectacles.*

*Dollar Newspaper*, 27 de maio de 1844. (44)

A não ser por certo vocabulário, por certas frases inconfundíveis, seria difícil acreditar que este conto é de Poe. "Tenho a indelével suspeita de que (Poe) apreciava bastante as repelentes bufonarias de um conto como *Os óculos*", diz Shanks, baseando-se no fato de que o relato é extenso e foi escrito com evidente cuidado e deleite.

#### **O diabo no campanário**

*The Devil in the Belfry.*

*Saturday Chronicle and Mirror of the Times,*

**18 de maio de 1839. (20)**

Júlio Verne recordou este relato ao narrar os experimentos do doutor Ox. Adriano Lualdi utilizou-o para escrever uma ópera em um ato. Jean-Paul Weber ressalta a importância do tema do relógio na obra de Poe.

#### **O sistema do doutor Abreu e do professor Pena**

*The Sistem of Dr. Tarr and Prof. Fether.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine,*

**novembro de 1845. (58)**

Brownell, tão rigoroso em seus juízos sobre Poe, considera que este relato "possui um excepcional interesse por ser um estudo inteligente — sem pretensão de profundidade — de uma fase mental e do caráter sob certas condições e certas circunstâncias, escrito com uma insólita leveza de toque e uma alegre aparência. O cenário, porém, é o de uma *maison de santé* e os personagens são seus pensionistas. Nada mais característico da perversidade de Poe que o fato de sua ficção mais normal constituir a representação do anormal".

#### **Nunca aposte sua cabeça com o diabo**

*Never Bet the Devil your Head. A Tale with a Moral.*

*Graham's Lady's and Gentleman's Magazine, setembro de 1841.*

**Título original: "Never Bet your Head. A Moral Tale". (32)**

#### **Mistificação**

*Mystification.*

*American Monthly Magazine, junho de 1837.*

**Título original: "Von Jung, the Mystic". (16)**

**Por que o francesinho está com a mão na tipóia**

*Why the Little Frenchman wears his Hand in a Sling.*

*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840. (25)

**Perda de fôlego**

*Loss of Breath.*

*Saturday Courier*, 10 de novembro de 1832.

**Título original: "A Decided Loss". (4)**

Um dos primeiros relatos de Poe, este conto desperta hoje considerável interesse entre os surrealistas e se prestou a uma extraordinária psicanálise de Marie Bonaparte. Como relato, mostra sua típica impossibilidade de escrever qualquer coisa de humorístico, assim como sua facilidade para se entregar ao macabro e ao necrófilo, sob o pretexto de uma sátira aos contos "negros" do *Blackwood*. (Quando foi publicado no *Southern Literary Messenger*, tinha como subtítulo "Um conto à la Blackwood"; além disso, Margaret Alterton acredita ver em Mr. Granfôlego uma caricatura de John Wilson, diretor do mencionado *magazine*.)

**O duque de L'Omelette**

*The Duc de l'Omelette.*

*Saturday Courier*, 3 de março de 1832. (2)

**Quatro animais num só**

*Four Beasts in One.*

*Southern Literary Messenger*, março de 1836.

**Título original: "Epimanes". (15)**

**A vida literária de Fulano de Tal**

*Literary Life of Thingum Bob, Esq.*

*Southern Literary Messenger*, dezembro de 1844. (52)

Este relato inicia a série das sátiras de Poe. A relação de Thingum Bob e seu pai correspondia, segundo Allen e outros, à de Poe e John Allan. As referências a diversos diretores de revistas são imaginárias, mas na versão definitiva do conto Poe introduziu o nome de Lewis G(aylord) Clarke, que naquela época dirigia o *Knickerbocker Magazine*, órgão de uma das panelinhas literárias contra as quais Poe estava em guerra.

**Como escrever um artigo à moda do *Blackwood***

*How to Write a Blackwood Article.*

*American Museum of Science, Literature and the Arts,*

novembro de 1838. Título original: "Psyche Zenobia". (19)

O conto já não tem mais a ressonância que teve para os admiradores do famoso *Blackwood's Magazine*, uma das revistas trimestrais escocesas que dominavam a cena literária de seu tempo. Poe não deixa de satirizar a sua própria veia narrativa nesta série de receitas para escrever contos "intensos"; caçoa também dos transcendentalistas de Boston e relativiza a importância de De Quincey.

**Uma trapalhada**

*A Predicament.*

*American Museum of Science, Literature and the Arts.*

Título original: "The Scythe of Time". (19 A)

A triste sorte da senhora Psyche Zenobia contém talvez o germe de *O poço e o pêndulo*.

**Leonizando**

*Lionizing.*

*Southern Literary Messenger*, maio de 1835. (10)

Escrevendo a John P. Kennedy, Poe diz: "*Leonizando* e *Perda de fôlego* foram sátiras propriamente ditas: a primeira, à mania dos 'leões' sociais, e a outra, às extravagâncias do *Blackwood*."

**A trapaça, considerada como uma das ciências exatas**

*Diddling Considered as one of the Exact Sciences.*

*Saturday Courier*, outubro de 1843.

Título original: "Raising the Wind; or, Diddling Considered as one of the Exact Sciences". (42)

**Xizando um artigo**

*X-ing a Paragraph.*

*The Flag of Our Union*, 4 de maio de 1849. (66)

Hervey Allen alude, sem outros detalhes, a uma fonte francesa deste relato.

**homem de negócios**

*The Business Man.*

*Burton's Gentleman's Magazine*, fevereiro de 1840.

Titulo original: "Peter Pendulum, the Business Man".

## 21. Alguns aspectos do conto (1962-1963)

Estou hoje diante de vocês numa situação bastante paradoxal. Um contista argentino dispõe-se a intercambiar idéias a respeito do conto sem que seus ouvintes e interlocutores, salvo algumas exceções, conheçam qualquer coisa de sua obra. O isolamento cultural que continua prejudicando os nossos países, somado à injusta falta de comunicação a que Cuba se vê submetida na atualidade, determinaram que meus livros, que já são vários, só tenham chegado como exceção às mãos de leitores tão bem-dispostos e entusiastas como vocês. O pior da história não é tanto que vocês não hajam tido a oportunidade de julgar os meus contos, mas que eu me sinta um pouco como um fantasma que vem falar a vocês sem a relativa tranquilidade proporcionada pelo fato de saber-se precedido pela tarefa realizada ao longo dos anos. E sentir-me como um fantasma já deve ser algo perceptível em mim, pois há poucos dias uma senhora argentina me assegurou no hotel Riviera que eu não era Julio Cortázar, e ante a minha estupefação acrescentou que o autêntico Julio Cortázar é um senhor de cabelos brancos, muito amigo de um parente seu, que nunca saiu de Buenos Aires. Como faz doze anos que resido em Paris, vocês compreenderão que minha qualidade espectral se intensificou notavelmente após tal revelação. Se eu desaparecer de repente no meio de uma frase, não ficarei muito surpreso; e quem sabe saímos todos ganhando.

Dizem que o desejo mais ardente de um fantasma é recuperar ao menos um fiapo de corporeidade, algo tangível que o devolva por um instante à sua vida de carne e osso. Para obter um pouco de tangibilidade diante de vocês, direi em poucas palavras qual é a direção e o sentido dos meus contos. Não o faço por mero prazer informativo, pois nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si; minhas razões são mais importantes que esta. Já que vou ocupar-me de alguns aspectos do conto como gênero literário, e é bem possível que algumas das minhas idéias surpreendam ou choquem aqueles que as ouvirem, considero um gesto elementar de honestidade definir o tipo de narração que me interessa, afirmando minha especial maneira de entender o mundo. Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado de fantástico por falta de melhor nome e se contrapõem ao falso realismo que consiste em pensar que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, tal como dava por certo o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita da existência de outra ordem, mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis e sim nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores de uma literatura à margem de todo realismo excessivamente ingênuo. Por isto, se nas idéias a seguir surgir uma predileção por tudo o que no conto é excepcional, quer se trate dos temas, quer das formas expressivas, creio que esta apresentação da minha própria maneira de entender o

mundo explicará a minha tomada de posição e o meu enfoque do problema. De modo extremo, poder-se-á dizer que só falei do conto tal como o pratico. No entanto, não creio que seja assim. Tenho a convicção de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui tais elementos invariáveis que dão a um bom conto sua atmosfera peculiar e sua qualidade de obra de arte.

A oportunidade de intercambiar idéias sobre o conto me interessa por diversas razões. Vivo num país — a França — em que o gênero tem pouca vigência, embora nos últimos anos se note entre escritores e leitores um interesse crescente por esta forma de expressão. De todo modo, enquanto os críticos continuam acumulando teorias e travando acirradas polêmicas em torno do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto. Viver como contista num país em que esta forma expressiva é um produto quase exótico obriga necessariamente a buscar em outras literaturas o alimento que ali falta. Pouco a pouco, em seus textos originais ou mediante traduções, vai-se acumulando quase rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que se pode fazer um balanço, tentar uma aproximação valorativa a este gênero de tão difícil definição, tão fugidio em seus aspectos múltiplos e antagonicos, e em última instância tão secreto e dobrado sobre si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

Mas para além deste alto no caminho que todo escritor deve fazer em algum ponto do seu trabalho, para nós falar do conto tem um interesse especial, pois quase todos os países americanos de língua espanhola estão dando ao conto uma importância excepcional, que jamais teve em outros países latinos como a França ou a Espanha. Entre nós, como é natural nas literaturas jovens, a criação espontânea quase sempre precede o exame crítico, e é bom que assim seja. Ninguém pode pretender que só se deva escrever contos após conhecer suas leis. Em primeiro lugar, não existem tais leis; no máximo pode-se falar de pontos de vista, certas constantes que dão uma estrutura a este gênero tão pouco enquadrável; em segundo lugar, os teóricos e críticos não têm que ser os próprios contistas, e é natural que eles só entrem em cena quando já existe um acervo, um acúmulo de literatura que permita indagar e esclarecer seu desenvolvimento e suas qualidades. Na América, tanto em Cuba como no México, no Chile ou na Argentina, uma grande quantidade de contistas trabalha desde o começo do século sem se conhecer mutuamente, descobrindo-se às vezes de maneira quase póstuma. Diante deste panorama sem coerência suficiente, em que poucos conhecem a fundo o trabalho dos outros, creio que é útil falar do conto passando por cima das particularidades nacionais e internacionais, por ser um gênero que tem entre nós uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia. Algum dia serão feitas antologias definitivas — como nos países anglo-saxões, por exemplo — e se saberá até onde fomos capazes de chegar. Por enquanto não me parece inútil falar do conto em abstrato, como gênero literário. Se tivermos uma idéia convincente desta forma de expressão literária, ela poderá contribuir para

estabelecer uma escala de valores nessa antologia ideal a ser feita. Há confusão demais, mal-entendidos demais neste terreno. Enquanto os contistas avançam em sua tarefa, já é tempo de falar dessa tarefa em si, à margem das pessoas e das nacionalidades. É preciso chegar a uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas se não possuímos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. Somente com imagens pode-se transmitir a alquimia secreta que explica a ressonância profunda que um grande conto tem em nós, assim como explica por que existem muito poucos contos verdadeiramente grandes.

Para entender o caráter peculiar do conto costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular e sobre o qual proliferam os preceitos. Afirma-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e por isto no tempo de leitura, sem outros limites senão o esgotamento da matéria romaneada; o conto, por seu lado, parte da noção de limite, em primeiro lugar de limite físico, a ponto de passar a receber na França, quando passa de vinte páginas, o nome de *nouvelle*, gênero equilibrado entre o conto e o romance propriamente dito. Neste sentido, o romance e o conto podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, ao passo que uma fotografia bem-sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação. Não sei se vocês já ouviram um fotógrafo profissional falar sobre sua arte; sempre me surpreendi com o fato de em muitos aspectos ele se expressar como poderia fazê-lo um contista. Fotógrafos da qualidade de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmera. Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o "clímax" da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se vêem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. Um escritor argentino muito amigo do boxe

me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaut. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto e vários dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, já estão minando as resistências mais sólidas do adversário. Escolham o grande conto que preferirem e analisem a sua primeira página. Eu ficaria surpreso se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo como aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima, seja para baixo do espaço literário. E isto, que expresso deste modo parece uma metáfora, manifesta no entanto o essencial do método. O tempo do conto e o espaço do conto precisam estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar a "abertura" a que me referi. Basta indagar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons ou temas ruins, há apenas um tratamento bom ou ruim do tema. Tampouco é ruim porque os personagens careçam de interesse, já que até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é ruim quando é escrito sem a tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas. E assim podemos adiantar que as noções de significado, de intensidade e de tensão irão nos permitir, como se verá, abordar melhor a estrutura mesma do conto.

Dizíamos que o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto parece residir principalmente *no seu tema*, no fato de eleger um acontecimento real ou fingido que possua a misteriosa propriedade de irradiar algo para além de si mesmo, a ponto de transformar um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantos relatos admiráveis de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, no resumo implacável de determinada condição humana ou no símbolo ardente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com uma explosão de energia espiritual que ilumine bruscamente algo que chega muito além do pequeno e às vezes miserável episódio que conta. Penso, por exemplo, no tema da maioria dos admiráveis relatos de Anton Tchekhov. O que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? O que se narra nesses relatos é quase o mesmo que escutávamos quando crianças, nas tediosas tertúlias que tínhamos de compartilhar com os adultos, contado pelos avós ou as tias; a pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias do tamanho de uma sala, de um piano, de um chá com doces. E apesar disso os contos de Katherine Mansfield, de Tchekhov, são significativos, algo neles explode enquanto os lemos, propondo uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do episódio relatado. Vocês já devem ter percebido que tal significação misteriosa não reside somente

no tema do conto, pois na verdade a maioria dos contos ruins que todos já leram contém episódios similares aos que são abordados pelos autores mencionados. A idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que não se referem mais apenas ao tema, e sim ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolver o tema. E eis onde, bruscamente, se dá a fronteira entre o bom contista e o ruim. Por isso vamos nos deter com todo o cuidado possível nesta encruzilhada, para tentar entender um pouco melhor essa estranha forma de vida que é um conto bem-sucedido e ver por que está vivo enquanto outros, que aparentemente se parecem com ele, não passam de tinta sobre papel, alimento para o olvido.

Olhemos a coisa do ângulo do contista, e neste caso, forçosamente, a partir da minha própria versão do assunto. Um contista é um homem que de súbito, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Escolher um tema não é tão simples assim. Às vezes o contista escolhe, outras vezes sente que o tema se lhe impõe irresistivelmente, forçando-o a escrevê-lo. No meu caso, a grande maioria dos meus contos foi escrita — como dizer isto? — à margem da minha vontade, acima ou abaixo da minha consciência raciocinante, como se eu fosse apenas um médium pelo qual uma força externa passasse e se manifestasse. Mas isto, que pode depender do temperamento de cada um, não altera o fato essencial: em dado momento *há tema*, quer seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamente imposto a partir de um plano em que nada é definível. Há tema, repito, e este tema vai se tornar conto. Antes que isso aconteça, o que podemos dizer sobre o tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões levam, consciente ou inconscientemente, o contista a escolher determinado tema?

Creio que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas com isto não quero dizer que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de um episódio perfeitamente trivial e cotidiano. O excepcional consiste numa qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que flutuavam virtualmente em sua memória ou em sua sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que, muitas vezes, não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revelasse sua existência. Ou então, para sermos mais modestos e mais atuais ao mesmo tempo, um bom tema tem algo de sistema atômico, de núcleo em torno do qual giram os elétrons; e tudo isto, afinal, já não é uma espécie de proposta de vida, uma dinâmica que nos insta a sair de nós mesmos e a entrar num sistema de relações mais complexo e mais bonito? Muitas vezes me perguntei qual é a virtude de certos contos inesquecíveis. Em determinado momento eles foram lidos junto com muitos outros, que até podiam ser dos mesmos autores. E eis que os anos passaram e nós vivemos e esquecemos tanta coisa; mas aqueles pequenos, insignificantes contos, aqueles grãos de areia no imenso mar da literatura

continuam ali, pulsando em nós. Não é verdade que cada pessoa tem sua coleção de contos? Eu tenho a minha, e poderia citar alguns nomes. Tenho *William Wilson*, de Edgar Poe; tenho *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant. Os pequenos planetas giram e giram: ali está *Uma lembrança de Natal*, de Truman Capote; *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges; *Um sonho realizado*, de Juan Carlos Onetti; *A morte de Ivan Ilich*, de Tolstói; *Fifty Grand*, de Hemingway; *Os sonhadores*, de Isak Dinesen; e assim poderia prosseguir indefinidamente... Vocês já devem ter percebido que nem todos estes contos são obrigatoriamente de antologia. Por que perduram na memória? Pensem nos contos que vocês não conseguiram esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do mero episódio que contam, e por isso nos influenciaram com tal força que a modéstia do seu conteúdo aparente, a brevidade do seu texto, não permite suspeitar. E o homem que em determinado momento escolhe um tema e com ele faz um conto será um grande contista se sua escolha contiver — às vezes sem que ele saiba conscientemente disso — a fabulosa passagem do pequeno ao grande, do individual e circunscrito à própria essência da condição humana. Todo conto perdurável é como a semente em que está adormecida uma árvore gigantesca. Esta árvore crescerá em nós, dará sua sombra em nossa memória.

Temos, contudo, que esclarecer melhor esta noção de temas significativos. Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará outro indiferente. Para resumir, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma misteriosa e complexa aliança entre certo escritor e certo tema em determinado momento, assim como poderá ocorrer depois a mesma aliança entre certos contos e certos leitores. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo, como no caso dos contos de Tchekhov, tal significação é determinada em certa medida por algo que se encontra fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, o modo como o contista ataca o seu assunto e o situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto e por fim o projeta rumo a algo que excede o próprio conto. Aqui me parece oportuno mencionar um fato que me ocorre com frequência e que outros contistas amigos conhecem tão bem quanto eu. É habitual, no curso de uma conversa, que alguém relate um episódio engraçado, ou comovente, ou estranho, e depois, dirigindo-se ao contista presente, diga: "Aí está um tema formidável para um conto; dou-o de presente para você." Já ganhei desta forma montes de temas; sempre respondi amavelmente: "Muito obrigado" e jamais escrevi um conto com qualquer deles. Certa vez, porém, uma amiga me contou distraidamente as aventuras de uma empregada sua em Paris. Enquanto ouvia seu relato, senti que aquilo podia chegar a ser um conto. Para ela, aqueles fatos não passavam de anedotas curiosas; para mim, bruscamente, carregavam-se de um sentido que ia muito além do seu conteúdo simples e até mesmo vulgar. Por isso, toda vez que alguém

me pergunta: Como distinguir entre um tema insignificante — por mais divertido ou emocionante que seja — e outro significativo?, respondo que o escritor é o primeiro a sofrer o efeito indefinível porém avassalador de certos temas, e precisamente por isto é um escritor. Assim como para Marcel Proust o sabor de um *madeleine* molhada no chá abria bruscamente um leque imenso de lembranças aparentemente esquecidas, de maneira análoga o escritor reage frente a certos temas da mesma forma que seu conto, mais tarde, levará o leitor a reagir. Todo conto está, então, predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador.

Chegamos assim ao final desta primeira etapa do nascimento de um conto e ao limiar de sua criação propriamente dita. Aí está o contista, que escolheu um tema valendo-se das sutis antenas que lhe permitem reconhecer os elementos que depois irão transformar-se em obra de arte. O contista está diante do seu tema, diante do embrião que já é vida mas que ainda não adquiriu sua forma definitiva. Para ele, este tema tem sentido, tem significação. Mas se tudo se reduzisse a isto, de pouco serviria; agora, como última etapa do processo, como juiz implacável, o leitor está à espera, como elo final do processo criativo, o êxito ou o fracasso do ciclo. E é então que o conto tem que nascer ponte, tem que nascer paisagem, tem que dar o pulo que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, até esse extremo mau passivo, menos vigilante e muitas vezes até indiferente que chamamos de leitor. Os contistas inexperientes costumam cair na ilusão de imaginar que bastará pura e simplesmente escrever um tema que os comoveu para comover por sua vez os leitores. Incorrem na ingenuidade daquele que acha seu filho belíssimo e sem hesitar acredita que os outros o consideram igualmente belo. Com o tempo, com os fracassos, o contista capaz de superar esta primeira etapa ingênua aprende que em literatura não bastam as boas intenções. Descobre que é preciso o ofício de escritor para recriar no leitor a comoção que o levou a escrever o conto, e que esse ofício consiste, entre muitas outras coisas, em atingir o clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que captura a atenção, que isola o leitor de tudo o que o cerca e, terminado o conto, volta a conectá-lo à sua circunstância de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda ou mais bela. E o único modo de realizar tal seqüestro temporário do leitor é com um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo em que os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, dando-lhe a sua forma visual e auditiva mais penetrante e original, tornando-o único, inesquecível, fixando-o para sempre no seu tempo e no seu ambiente e no seu sentido mais primordial. O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e até exige. Nenhum de vocês deve ter esquecido *O barril de amontillado*, de Edgar Poe. O extraordinário deste conto é a brusca prescindência de toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase já estamos no coração do drama, assistindo à concretização implacável de uma vingança. *Os assassinos*, de Hemingway, é outro exemplo de intensidade obtida mediante a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente em direção ao drama. Mas pensemos agora nos contos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence,

de Kafka. Neles, com as modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira como o autor nos aproxima lentamente do que é contado. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e mesmo assim não podemos nos subtrair de sua atmosfera. No caso de *O barril de amontillado* e de *Os assassinos*, os fatos, despojados de qualquer preparação, saltam sobre nós e nos capturam; em contrapartida, num relato demorado e caudaloso de Henry James — *A lição do mestre*, por exemplo — sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo o que interessa está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha. Mas tanto a intensidade da ação como a tensão interna do relato são produtos do que antes chamei de ofício de escritor, e aqui nos vamos aproximando do final deste passeio pelo conto. No meu país, e agora em Cuba, pude ler contos dos autores mais variados: maduros ou jovens, da cidade e do campo, entregues à literatura por razões estéticas ou por imperativos sociais do momento, comprometidos ou não. Pois bem, por mais que isto pareça acaciano, direi que tanto na Argentina como aqui os bons contos estão sendo escritos pelos que dominam o ofício no sentido já exposto. Um exemplo argentino esclarecerá isto melhor. Em nossas províncias centrais e nortistas há uma longa tradição de relatos orais, que os gaúchos contam à noite ao redor da fogueira, que os pais continuam contando aos seus filhos, e de repente passam pela pena de um escritor regionalista e, na esmagadora maioria dos casos, transformam-se em contos péssimos. O que ocorreu? Os relatos em si são saborosos, traduzem e resumem a experiência, o senso de humor e o fatalismo do homem do campo; alguns se elevam até mesmo à dimensão trágica ou poética. Quando os ouvimos da boca de um velho nativo, entre um chimarrão e outro, sentimos uma espécie de anulação do tempo e pensamos que também os aedos gregos contavam assim as façanhas de Aquiles, para maravilhamento de pastores e viajantes. Mas nesse momento, quando deveria surgir um Homero para fazer uma *Iliada* ou uma *Odisséia* com aquele somatório de tradições orais, surge no meu país um cavalheiro para quem a cultura das cidades é um sinal de decadência, para quem os contistas que todos amamos são estetas que escreveram para mero deleite de classes sociais liquidadas, e esse cavalheiro também entende que para se escrever um conto basta registrar por escrito um relato tradicional, conservando ao máximo o tom falado, as expressões camponesas, as incorreções gramaticais, tudo aquilo que chamam de cor local. Não sei se esta maneira de escrever contos populares é cultivada em Cuba; tomara que não, porque no meu país só produziu volumes indigestos que não interessam aos homens do campo, que preferem continuar ouvindo os contos entre um gole e outro, nem aos leitores da cidade, que por mais estragados que estejam leram muito bem os clássicos do gênero. Em compensação — e me refiro também à Argentina —, tivemos escritores como um Roberto J. Payró, um Ricardo Güiraldes, um Horacio Quiroga e um Benito Lynch, que, partindo também de temas muitas vezes tradicionais, ouvidos da boca de velhos nativos como um Don Segundo Sombra, souberam potencializar este material e convertê-lo em obra de arte. Mas Quiroga, Güiraldes e Lynch

conheciam a fundo o ofício de escritor, isto é, só aceitavam temas significativos, enriquecedores, assim como Homero deve ter dispensado um bocado de episódios bélicos e mágicos para só conservar aqueles que chegaram até nós graças à sua enorme força mítica, à sua ressonância de arquétipos mentais, de hormônios psíquicos, como Ortega y Gasset chamava os mitos. Quiroga, Güiraldes e Lynch eram escritores de dimensão universal, sem preconceitos localistas ou étnicos ou populistas; por isto, além de escolher cuidadosamente os temas de seus relatos, submetiam-nos a uma forma literária, a única capaz de transmitir ao leitor todos os seus valores, todo o seu fermento, toda a sua projeção em profundidade e em altura. Escreviam tensamente, mostravam intensamente. Não há outra maneira de tornar um conto eficaz, atingindo o leitor e cravando-se em sua memória.

O exemplo que dei pode ser interessante para Cuba. É evidente que as possibilidades que a Revolução oferece a um contista são quase infinitas. A cidade, o campo, a luta, o trabalho, os diferentes tipos psicológicos, os conflitos de ideologia e de caráter; e tudo isso exacerbado pelo, desejo que se nota em vocês de atuar, de se expressar, de comunicar-se como nunca haviam podido fazer antes. Mas como traduzir tudo isso em grandes contos, em contos que cheguem ao leitor com a força e a eficácia necessárias? Gostaria aqui de aplicar concretamente o que afirmei num terreno mais abstrato. O entusiasmo e a boa vontade não bastam por si sós, assim como não basta o ofício de escritor por si só para escrever os contos que fixem literariamente (quer dizer, na admiração coletiva, na memória de um povo) a grandeza desta Revolução em marcha. Aqui, mais que em nenhum outro lugar, atualmente se requer uma fusão total destas duas forças, a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial e a do escritor lucidamente seguro de seu ofício. Neste sentido não há engano possível. Por mais veterano, por mais experiente que seja um contista, se lhe faltar uma motivação entranhável, se seus contos não nascerem de uma vivência profunda, sua obra não passará de mero exercício estético. Mas o contrário será ainda pior, porque de nada valem o fervor, a vontade de comunicar uma mensagem, se se carece dos instrumentos expressivos, estilísticos, que possibilitam tal comunicação. Neste momento estamos abordando o ponto crucial da questão. Creio, e digo isto após haver pesado longamente todos os elementos que estão em jogo, que escrever para uma revolução, que escrever dentro de uma revolução, que escrever revolucionariamente não significa, como muitos pensam, escrever necessariamente sobre a própria revolução. Jogando um pouco com as palavras, Emmanuel Carballo dizia aqui, há alguns dias, que em Cuba seria mais revolucionário escrever contos fantásticos que contos sobre temas revolucionários. Naturalmente a frase é exagerada, mas cria uma impaciência muito reveladora. Por minha parte, creio que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo com aquela outra soberana liberdade cultural conferida pelo pleno domínio do seu ofício. Se esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, ou psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é

um ato de liberdade dentro da revolução, e por isto é também um ato revolucionário por mais que seus contos não tratem das formas individuais ou coletivas adotadas pela revolução. Contrariamente ao critério estreito dos muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensino, literatura com doutrinação ideológico, um escritor revolucionário tem todo o direito de dirigir-se a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que podem imaginar os escritores e críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único mundo existente, de que as preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. Repitamos, aplicando-a ao que nos cerca em Cuba, a admirável frase de Hamlet a Horácio: "Há muito mais coisas no céu e na terra do que supõe tua filosofia..." E pensemos que um escritor não é julgado apenas pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia inegável da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que possa parecer às circunstâncias do momento. Essa obra não é alheia à revolução pelo fato de não ser acessível a todo mundo. Ao contrário, ela prova que existe um vasto setor de leitores potenciais que, em certo sentido, estão muito mais afastados que o escritor das metas finais da revolução, as metas de cultura, de liberdade, de pleno gozo da condição humana que os cubanos adotaram, para admiração de todos os que os amam e os compreendem. Quanto mais alto mirarem os escritores que nasceram para isto, mais altas serão as metas finais do povo a que pertencem. Cuidado com a fácil demagogia de exigir uma literatura acessível a todo mundo! Muitos dos que a apoiam não têm outra razão para fazê-lo além de sua evidente incapacidade para compreender uma literatura de maior alcance. Pedem clamorosamente temas populares, sem suspeitar que muitas vezes o leitor, por mais simples que seja, distingua instintivamente entre um conto popular mal escrito e um conto mais difícil e complexo que irá obrigá-lo a sair por um instante do seu pequeno mundo e lhe mostrará outra coisa, seja lá o que for, mas outra coisa, algo diferente. Não tem sentido falar de temas populares simplesmente. Os contos sobre temas populares só serão bons se se ajustarem, como qualquer outro conto, à exigente e difícil mecânica interna que tentamos mostrar na primeira parte desta palestra. Há anos tive a prova desta afirmação na Argentina, numa roda de homens do campo que incluía alguns escritores. Alguém leu um conto baseado num episódio da nossa guerra de independência, escrito com uma simplicidade deliberada para mantê-lo, como dizia seu autor, "no nível do camponês". O relato foi ouvido cortesmente, mas era fácil perceber que não atingira o alvo. Depois, um de nós leu *A pata do macaco*, o justamente famoso conto de W. W. Jacobs. O interesse, a emoção, o espanto e, por fim, o entusiasmo foram extraordinários. Lembro que passamos o resto da noite falando de feitiçaria, de bruxos, de vinganças diabólicas. E tenho certeza de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança daqueles gaúchos analfabetos, ao passo que o conto supostamente popular, fabricado para eles, com seu vocabulário, suas aparentes possibilidades intelectuais e seus interesses patrióticos deve estar tão esquecido quanto o escritor que o fabricou. Vi a emoção que provoca entre as pessoas simples uma representação de *Hamlet*, obra difícil e sutil se isto existe,

que continua sendo tema de estudos eruditos e de infinitas controvérsias. É verdade que essa gente não pode compreender muitas coisas que fascinam os especialistas em teatro isabelino. Mas que importância tem isto? Só importa sua emoção, seu maravilhamento e sua elevação diante da tragédia do jovem príncipe dinamarquês. O que prova que Shakespeare escrevia verdadeiramente para o povo, na medida em que seu tema era profundamente significativo para qualquer um — em diferentes planos, sim, mas tocando um pouco cada pessoa — e que o tratamento teatral do tema tinha a intensidade própria dos grandes escritores, graças à qual são quebradas as barreiras intelectuais aparentemente mais rígidas e os homens se reconhecem e confraternizam num plano que se situa além ou aquém da cultura. Naturalmente, seria ingênuo pensar que toda grande obra pode ser entendida e admirada pelas pessoas simples; não é assim, e não pode ser. Mas a admiração provocada pelas tragédias gregas ou as de Shakespeare, o apaixonado interesse despertado por muitos contos e romances nada simples ou acessíveis deveriam fazer os partidários da mal chamada "arte popular" suspeitarem que sua noção de povo é parcial, injusta e, em última instância, perigosa. Não é favor algum ao povo propor-lhe uma literatura assimilável sem esforço, passivamente, como quem vai ao cinema ver filmes de caubóis. O que se deve fazer é educá-lo, e isto numa primeira etapa é tarefa pedagógica e não literária. Para mim, foi uma experiência reconfortante ver em Cuba como os escritores que mais admiro participam da revolução dando o melhor de si sem cercar parte de suas possibilidades em prol de uma suposta arte popular que não será útil a ninguém. Um dia Cuba contará com um acervo de contos e romances que conterà, transmutada ao plano estético, eternizada na dimensão atemporal da arte, sua gesta revolucionária dos dias de hoje. Mas tais obras não terão sido escritas por obrigação, por palavras de ordem do momento. Seus temas nascerão quando chegar a hora, quando o escritor sentir que deve plasmá-los em contos ou romances ou peças de teatro ou poemas. Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas por uma força irresistível que se imporá ao autor, e que este, lançando mão de todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem.

## **VOLUME 3**

## 1. Julio Cortázar diante da literatura e da história

*"Não tenho nenhuma idéia messiânica da literatura (...) mas continuo acreditando, com Rimbaud, que il faut changer la vie, que é preciso mudar a vida."*

Um dos traços determinantes da obra de Cortázar é o entrecruzamento de gêneros, o questionamento de todas as fronteiras e o cultivo eficaz de uma única expressão literária. Por isto, separar os ensaios do resto de sua obra é (quase) ultrajar a memória de Morelli. A mera invocação de seu nome, porém, sugere que este exercício pode ter um sentido que vai além de um mero resgate de páginas soltas que, em sua ampla maioria, e até agora, não haviam sido reunidas num único volume. Seu nome incita, além do mais, a cometer certos deslizos e a incorporar alguns textos que não obedecem estritamente às normas prescritas pelos manuais de estilo; deixar de fazê-lo seria fixar uma carência intolerável. Devemos confiar, então, em que a simpatia do leitor de Cortázar perdoará esta pequena infração; em última instância, ela só responde ao mesmo desejo que tantas vezes se anunciou nas conquistas de sua literatura e de sua biografia.

A obra de Cortázar estimula um estado de disponibilidade. Percorrê-la em qualquer de seus trechos é admitir que a qualquer momento e em qualquer linha possa surgir a virada que, por uma vez, e para sempre, irá alterar o que fora antecipado. Muitos de seus textos miram os espaços recônditos que são submetidos ao inesperado, ao racionalmente inaudito; instalam-se no questionamento e na impugnação do convencional; perfilam-se no sorriso inquieto que antecipa o prazeroso mergulho interno, em direção justamente àquilo que se começa a reconhecer como próprio no instante mesmo em que se dilui toda rede urdida por palavras alheias. *Ler*, no sentido pleno que exige adentrar-se no mundo de Cortázar, é deambular por estratos múltiplos da realidade exorcizando as categorias de "o conhecido"; é, também, retornar (deliciado ou apavorado) a um mundo que se sabe merecedor de um legado melhor.

Com seu "ateliê de escritor" Cortázar expôs uma generosidade análoga à que caracterizou sua atividade em terrenos mais urgentes e tangíveis. Jamais renegou o mistério; tampouco adotou a pose do mago que encobre truques ou do demiurgo que se ergue desafiante na torre de Babel. As "morellianas" de *O jogo da amarelinha*, as leituras parciais e as análises de sua própria obra que adiantara em *A volta ao dia em oitenta mundos* e em *Ultimo round*<sup>[116]</sup> puseram em cena um claro mostruário de ingredientes e receitas, de ensaios, dúvidas e reflexões.

Tais páginas franquearam o acesso ao seu mundo privado e às flutuações próprias e pensadas da atividade literária. É preciso indicar, por outro lado, que sem ter renegado o ineludível momento histórico, Cortázar sempre se apogou ao

*état seconde* e a outras variantes da inspiração como chave última para explicar como os contos se lançavam sobre ele e sobre o espaço em branco.

Como outros escritores latinoamericanos, Cortázar elaborou um discurso crítico que facilitou a incursão em sua ficção<sup>{117}</sup>. As reflexões teóricas de Cortázar, assim como aquelas que se encontram mais perto da crítica literária formal, remontam aos anos 40. Isto se demonstra não só no meticuloso estudo "A urna grega na poesia de John Keats"<sup>{118}</sup>

e as resenhas que publicou em *Realidad e Sur*, mas também em "Teoria do túnel. Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo", que data de 1947 e havia permanecido inédito até agora. Esta "arqueologia pessoal", como a de todo passado, serve não apenas para recuperar as origens mas também para atualizar a nossa própria leitura da sua obra. Embora o próprio Cortázar tenha dito reiteradamente que só a partir de "O perseguidor" é que se dá a passagem de uma concentração excessiva no "eu" à incorporação do "outro", tal consciência de uma comunhão maior com os homens já está presente em suas leituras do surrealismo e do existencialismo e em *Bestiário*, sua coleção fundacional de contos<sup>{119}</sup>. Não me proponho a rastrear coincidências ou a desenhar "trajetórias"; quero apenas sublinhar que a preocupação de Cortázar com a condição humana foi uma constante nos primeiros tempos de sua produção. Como se sabe, e como se verifica lendo os textos aqui reunidos — publicados a partir de 1963, ano de *O jogo da amarelinha* —, sua profunda obsessão por obter uma via menos alienante da história adquirirá um matiz político cada vez mais pronunciado a partir do triunfo da Revolução Cubana. Esta chave de acesso a toda a América Latina levou-o a se pronunciar explicitamente a favor do socialismo ("uma resposta política"). A partir desse momento, e em função de outros fatos (Allende e as ditaduras no cone sul, o sandinismo, a guerrilha salvadorenha...), multiplicaram-se suas atividades políticas e sua expressão solidária com as lutas que atravessaram o continente americano.

Em "Teoria do túnel..." afloram as interrogações e sua simpatia pelos que interrogam, pelos que se negam a acatar que o representado à flor da pele é uma definição íntima de realidades mais profundas. Tal recusa a aceitar o que foi herdado, a submeter-se a ordens impostas por forças estranhas, foi elaborada inicialmente em torno de uma postura filosófica e estética para depois derivar a suas últimas conseqüências políticas.

Quando, em 1947, Cortázar adotou a metáfora do "túnel" e se manifestou a favor da tarefa de perfurar e destruir superfícies e formas tradicionais para atingir a meta explícita da "restituição", já vaticinava nesta semente aquilo que, nos anos 60, deixaria explícito em suas declarações políticas.

Cruzamento de fronteiras na ordem estética e eventual abordagem de territórios novos no plano político, o existencialismo e o surrealismo lhe indicaram, por vias diferentes, o desejo de substituir categorias insatisfatórias por outras que exercessem uma aproximação maior entre o homem e seus semelhantes. Para Cortázar, seus caminhos "divergem no trânsito do Eu ao Tu". Muito embora, diz,

para ambos "eu" seja o homem, "tu" é a "super-realidade mágica" para os surrealistas e "a comunidade" para os existencialistas. Ambos recobrem "o âmbito completo do homem e caminham para uma futura conjunção". Buscas literárias e vitais, ambas marcariam os passos nas pegadas de Cortázar.

Alguns mecanismos de relojoaria considerarão inadequado falar de "morellianas" antes de 1963; outros aceitarão que "Situação do romance" e "Para uma poética" são textos que as antecipam [{120}](#).

Centrando-se no romance europeu, o primeiro destes textos afirma que o romance não deveria mais oferecer o mero deleite de um passatempo em trens e praias, mas a possibilidade de confrontar-nos com o imediato sem filtros que atenuem a violência do impacto. Citando Gide ("o mundo será salvo por alguns poucos"), e sem cair numa literatura fácil de viés social, Cortázar aposta nos poucos indivíduos que "mostrarão sem docência alguma uma liberdade humana conquistada na batalha pessoal", aquela que nasce da tomada de consciência do presente e de sua vergonha. E é por tais encontros, sustenta, que o autor incorporará o leitor à própria situação, a fim de apagar fronteiras e lançar os cordames necessários para estender pontes e coexistências.

Estes textos, assim como o já citado sobre "Ode to a Grecian Urn" de Keats ou os que Cortázar redigiu posteriormente sobre o fantástico [{121}](#), insistem na noção de "abertura". Ante o espessamento metódico, suas páginas propõem uma porosidade máxima que acata o excepcional como norma; ante a exaltação do poeta, apresentam o escritor como transmissor, como *médium* que articula vontades alheias. Desta maneira, ensaios e narrativa confluem em níveis múltiplos: por um lado dessacralizam a atividade poética como exaltação da figura do escritor; por outro, atribui-se a este o privilégio da disponibilidade para captar e traduzir realidades outras — realidades que por sua vez se atiram ao encontro de leitores cúmplices, aqueles que irão conferir sentido a esta prática literária.

Embora esta atividade, evidentemente, sempre se sustente no texto, convém sublinhar a ênfase que Cortázar deu à relação com o leitor. Isto é ainda mais significativo quando se considera a ênfase política que predomina em numerosos textos da presente seleção. Neste sentido, é importante destacar a responsabilidade do escritor diante do seu ofício e a função ética que Cortázar incorporou às suas discussões sobre o compromisso social do escritor e sobre a atividade política.

Como já havia indicado no seu tão citado "Alguns aspectos do conto" [{122}](#), a justaposição das responsabilidades literária e política e o compromisso com a realidade material, histórica, não impõem claudicações ou renúncias às pautas do ofício, mas, pelo contrário, exigem uma clara consciência de que a profissão é um ato individual mas também parte de um compromisso coletivo: "... creio que o escritor revolucionário é aquele no qual se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo com uma outra soberana liberdade cultural, conferida pelo pleno domínio do seu ofício". Numa

de suas múltiplas entrevistas, declarou: "Jamais consegui nem conseguirei chegar à síntese ideal que muitos revolucionários pretendem, segundo a qual escritor e político deveriam ser a mesma coisa." E mais adiante: "Quando faço política, faço política, e quando faço literatura, faço literatura.

Mesmo quando faço literatura com conteúdo político, como no *Livro de Manuel*, estou fazendo literatura. Tento, simplesmente, pôr o veículo literário, não direi a serviço, mas numa direção que, considero, possa ser útil politicamente. Creio que este é o caso do *Livro de Manuel*<sup>[123]</sup>. Como sua obra desmonstrou, no caso de Cortázar, um dos mais significativos da história literária latinoamericana, fazer política nunca entrou em conflito com o humor ou com a freqüente visita do fantástico.

Conjugando o legado surrealista com a aposta dos existencialistas, Cortázar conseguiu articular a nostalgia de passados edênicos — que jazem sob certas percepções do fantástico — com uma utopia baseada na fé que anseia uma ordem social não atravessada pela violência e submissão. A ausência de uma conduta dogmática e de um pensamento doutrinário permitiu-lhe ser coerente com suas próprias apostas literárias e políticas e demonstrar ante os processos históricos uma generosa compreensão e uma flexibilidade alheia a muitos dos seus contemporâneos. Só assim pode-se entender a integração que subjaz num romance como *Livro de Manuel*<sup>[124]</sup> e, em outra instância, a experimentação anterior de *62 Modelo para armar*<sup>[125]</sup>. Lembrar destes exercícios narrativos confirma que sua obra foi testemunho de décadas de flutuações e de ajustes diante das imposições cotidianas das letras e da história.

Cortázar manteve como poucos um comportamento coerente com sua profissão e com seu compromisso político. Ser coerente não implica ausência de contradições; exige, porém, uma aptidão singular para registrar e assimilar as enormes transformações de uma época às necessidades próprias da especificidade literária. Assim, em cada encruzilhada a obra de Cortázar manifestou-se como fiel expressão de suas visões, frustrações e esperanças. Isto se deu em sua narrativa, em sua poesia e em seus ensaios, tanto nos "textos de batalha" que atenderam aos requerimentos do debate político — singularmente urgente nos anos 60 e 70 —, como em suas recuperações mais mesuradas, mas nem por isso menos compulsivas, de outros autores. À margem das breves resenhas que redigiu em sua "pré-história" literária — refiro-me às páginas publicadas em *Cabalgata, Realidad, Sur, Buenos Aires literaria*, antes de ser "Cortázar" —, importam suas leituras de Leopoldo Marechal, de Roberto Arlt, de José Lezama Lima e de Felisberto Hernández, entre outros, como peças que co-informam o vasto mosaico que continua expressando a heterogeneidade cultural latinoamericana.

Em 1949, ainda nessa "pré-história" e sobrevivendo em um clima político que pouco depois o levaria a deixar a Argentina, Cortázar dedicou uma longa resenha a *Adán Buenosayres*, romance que tinha sido escrupulosamente marginalizado pela crítica literária e jornalística em razão da filiação peronista de Leopoldo

Marechal. Sem panegíricos a uma obra precursora de importantes mudanças na narrativa argentina e sem poupar juízos valorativos de seus sucessos e equívocos, Cortázar indicou que no interior do espaço caótico do romance estava sendo criado um idioma cujo resultado era, para os jovens, "algo assim como um empurrão enérgico em direção ao autenticamente nosso<sup>{126}</sup>". Como em tantos outros casos, a resenha é significativa pela dupla função de leitura crítica e informativa e por revelar em seu autor a capacidade de deslindar méritos literários e discrepâncias políticas.

A quarenta anos do primeiro encontro de Cortázar com os livros de Roberto Arlt ("Anotações de releitura"), este mesmo gesto lhe permitiu sentir-se próximo dele sem por isso deixar de expor o significado de suas conhecidas falhas estilísticas e gramaticais<sup>{127}</sup>. Ler Cortázar lendo Arlt é marcar distâncias; é imbuir-se com o anseio de encontros frustrados; é reconhecer que ao lado da Buenos Aires da revista *Sur* existiam as ruas de Castelnuovo, Yunque, Olivari, do próprio Arlt; é entender por que "o bom gosto" e a pátina refinada da plástica e da música não podiam compartilhar o embate avassalador de uma visão maldita da cidade e de seus marginais, dos rejeitados que vadiavam pelas sombras.

Ler Cortázar escrevendo para Felisberto Hernández ("Carta em mão", 1980) é presenciar suas tentativas de quebrar as ordens que tanto as fugitaram e compartilhar a busca de acesso a outros tempos. É ver, também, como Cortázar desejava que por meio desta carta/encantamento ocorresse o já irrecuperável encontro que a partir dos longínquos vilarejos de província levaria a uma ansiada amizade. Os fios que os unem "por dentro e por paralelismos de vida" levaram Cortázar, já instalado deste lado das décadas e das geografias, a desejar que Felisberto tivesse conhecido Macedonio e Lezama. Nos três, diz, "estão os eleutas do nosso tempo, os pré-socráticos que nada aceitam das categorias lógicas por que a realidade nada tem de lógica<sup>{128}</sup>".

A leitura por método simpático também caracterizou o tom inicial de "Para chegar a Lezama Lima<sup>{129}</sup>" (1967). A abordagem deste "grande primitivo", que Cortázar considera à altura de Borges e Paz, tem um elemento que o aproxima das páginas que dedicou a Marechal. Embora em contextos e posições pessoais díspares — rejeição ao peronismo, apoio à revolução cubana —, Cortázar se contrapõe frontalmente ao subdesenvolvimento político que dificulta ou impede o acesso ao seu mundo. É evidente que Cortázar se empenhava em tornar conhecidos esses escritores maiores que alguns se obstinavam em ignorar por razões que em nada concernem à literatura. Consciente da peculiaridade de *Paradiso*, Cortázar registrou sua "dificuldade instrumental" e os pruridos dos gramáticos diante das "incoreções" formais de sua prosa. Esta, porém, ultrapassava a "casca cultural" e produziu em Cortázar um "amor pela ingenuidade" que aflora em Lezama, "uma inocência americana abrindo elasticamente, orficamente os olhos no começo mesmo da criação". Para Cortázar, Lezama foi o "pré-adamita" que "não se sente culpado de qualquer tradição direta", que "não precisa justificar-se como escritor"; que, por ser

americano, possui a inocência e a liberdade de que carecem os europeus. Como alguns deles, entretanto, sua obra também exige leitores dispostos a incursionar em práticas herméticas e a participar do gozo de *Paradiso*. Por meio de um arco que se remonta a fascinações precoces de Cortázar, é possível conjecturar que esta exigência é própria de "poetistas" que transformam o fato literário numa cerimônia da qual não ficaria alheia a bicada do rouxinol de Keats. Por outro lado, foram precisamente os "poetistas" que obtiveram um diálogo singular por meio das letras críticas de Cortázar.

A descrição de uma obra capital como *Paradiso*, que Cortázar considera despojada dos preconceitos culturais da Europa, não implica uma soberba americana se afastando excessivamente de uma de suas fontes nutridas. Ante o nacionalismo que exalta uma auto-suficiência cultural, por certo ilusória e até perigosa, Cortázar defende em "Sobre pontes e caminhos" (1980) uma relação de vasos comunicantes entre as literaturas européias e latinoamericanas. Não se trata, por certo, de recusar contribuições européias, mas de estabelecer normas que prescindam de atitudes servis. Talvez só alguém que transita livre de preconceitos por outras literaturas sem portar etiquetas nacionalistas possa refletir: "...nós somos o jovem Sexta-Feira diante do velho Robinson; e Sexta-Feira tem muito a aprender com ele, ao mesmo tempo que o alivia em outro plano de sua lenta, melancólica entropia".

Um olhar similar permitiu a Cortázar recuperar o júbilo de Samuel Pickwick, um influente companheiro de estrada ("Reencontros com Samuel Pickwick", 1981). Suas aventuras lhe mostraram a capacidade do momento poético, o poder transformador do humor e do reconhecimento do outro que só ocorre ao se rejeitar o egoísmo ácido que descompõe toda relação humana. Cortázar sobrepõe sua própria visão num universo que responde intimamente aos perseguidores: "Viso a uma dialética... de vida, uma pulsação mais isócrona da busca e do gosto, do conhecimento e do prazer, mais bem ajustada a tudo aquilo que está tão ao alcance da mão que quase não vemos: a grande pulsação cósmica, a diástole e a sístole do dia e da noite, do fluxo e do refluxo do oceano." Por isto era inevitável que tal lealdade ao mundo de Pickwick se desse a partir de um personagem que, assim como a Maga, lhe havia mostrado "o caminho da lua e o encanto de ir de um lado para o outro sem a menor finalidade razoável".

E o caminho sobre a terra? Para este, ao contrário, as finalidades são muito claras e razoáveis. Se nos primeiros ensaios de Cortázar pode-se constatar um evidente interesse pela dimensão social, este é filtrado quase exclusivamente através da literatura. É a partir dela, e de regresso às suas páginas, que Cortázar formula os chamados à ação e postula a participação ativa dos escritores na sociedade.

Suas múltiplas entrevistas, declarações e intervenções em mesas-redondas tornam supérflua qualquer menção adicional ao que significou para ele a Revolução Cubana. Seu apoio ao socialismo, a resposta necessária às ditaduras que assolaram o cone sul e a adesão ao triunfo sandinista fizeram com que sua atividade e suas intervenções "extraliterárias" fossem cada vez mais

freqüentes [{130}](#).

Sensível à ingerência da história, Cortázar respondeu ao seu legado.

Sem propostas mecânicas nem repentinas guinadas em busca de palavras de ordem fáceis, sua obra respondeu com o costumeiro rigor literário às instâncias esperançosas do continente e à hora-que-virou-anos da espada.

Por mais que tenha se solidarizado com os processos revolucionários latinoamericanos, quando alguns setores da esquerda lhe exigiram que suas simpatias fossem transferidas diretamente para o plano literário, Cortázar declarou rotundamente que sua participação nesses processos não envolvia de maneira alguma a entrega de sua obra a enunciados e manifestos que pouco contribuiriam para a história [{131}](#). É ineludível que o escritor seja "testemunha de seu tempo", afirmou em "Situação do intelectual latinoamericano [{132}](#)", mas a partir de suas próprias capacidades e funções. "Incapaz de ação política", conclui, "não renuncio à minha solitária vocação de cultura, à minha obstinada busca ontológica, aos jogos da imaginação em seus planos mais vertiginosos..." E acrescenta: "No que houver de mais gratuito no que eu escreva sempre irá manifestar-se um desejo de contato com o presente histórico do homem, uma participação em sua longa marcha em direção ao melhor de si mesmo como coletividade e humanidade."

Paris, 1968, Allende e Pinochet no Chile, Videla e as Mães da Praça de Mayo na Argentina, a Revolução Cubana e a vitória sandinista na Nicarágua, a vertiginosa ameaça que se desdobrava em diversas frentes, tudo isto levou Cortázar a incrementar cada vez mais a sua ação política [{133}](#). Fiel ao ofício das letras, e sem nenhuma concessão, logrou que sua obra fosse testemunho de sua história. Ser um escritor latinoamericano — afirma em "Literatura e identidade" (1982) — "supõe, ao sê-lo honestamente, pensar e agir num contexto em que realidade geopolítica e ficção literária misturam cada vez mais suas águas" para produzir a complexidade cultural que define a identidade do continente. Retomando o que já dissera nos anos 40, Cortázar reitera que a prática literária, tanto em sua etapa de produção como no tempo da leitura, não pode mais ser um mero deleite nem existir à margem do cotidiano. Em "Realidade e literatura na América Latina" [{134}](#) (1980) declarou que, sem cair numa grosseira escamoteação didática, a grande literatura latinoamericana é atualmente "uma maneira direta de explorar o que acontece conosco, interrogar-nos sobre as causas pelas quais isso acontece e, muitas vezes, encontrar caminhos que nos ajudem a avançar quando nos sentimos travados por circunstâncias ou fatores negativos". Desta perspectiva, então, "quanto mais literária for a literatura (...) mais histórica e mais operante ela será". Cabe insistir que Cortázar não sugere a fórmula fácil de um paternalismo intelectual benevolente, mas sim a confluência nada fácil dos motivos que detectara em 1947, quando resgatou do surrealismo e do existencialismo aquilo que indicaria pautas culturais e humanas para a segunda metade deste século.

Nos ensaios, notas, entrevistas e cartas que aparecem nesta seleção refletem-se os interesses literários e políticos de Cortázar. Suas múltiplas atividades refletem, também, como a história se foi infiltrando pelos interstícios dos muros e das páginas até ocupar o lugar central que sempre lhe pertenceu. Mortes, desaparecimentos, torturas, exílios aproveitados como aprendizado<sup>{135}</sup>, e alegrias por triunfos que não se pretendiam efêmeros, motivaram uma atividade jornalística mais intensa e uma participação crescente na vida política latinoamericana dentro e fora da região. Embora muitas páginas escritas pela urgência de conjunturas especiais ou por solícitos pedidos daqueles que combatiam por um ideal compartilhado não possuam a mesura de outros textos críticos, a imediatez do cotidiano merece ser registrada como uma das dimensões definidoras de Cortázar. Além do mais, como se verifica nesta seleção, mesmo as páginas que não foram redigidas para perdurar mais além de uma utilização imediata trazem consigo a carga e o conhecimento do passado, a consciência de ter percorrido um longo trecho desde a exacerbação da busca individual até o reconhecimento de figuras solidárias. Por isto, as linhas que elogiam a "loucura" das Mães da Praça de Mayo ("Novo elogio da loucura", 1981) como resposta à repressão têm o peso duplicado das lembranças de outra loucura (a de Artaud<sup>{136}</sup>) e da fé no poder das palavras — de certas palavras — para depurar a história das consignas do poder e da ignomínia.

Os ensaios de Cortázar são interpretações críticas da literatura e de sua história, são testes e tentativas, um convite para dialogar e tomar posição. Lê-los é entrar em seus túneis, debruçar-se nas pontes e percorrer longos caminhos; é ser testemunha e participe de encontros e reencontros com outros cronópios; é ouvir as vozes que nos escumbros do Sul começam a restituir o reino da palavra simples, depurada e inocente que já fora enunciada em outras latitudes; é recuperar a memória, os itinerários e obsessões de Johnny Carter e Bruno, de Persio e Medrano, da Maga, Oliveira e Talita, de Polanco e Calac, de Marcos...

O discurso crítico de Cortázar foi um componente integral de toda a sua prática literária. Tal como no acesso à sua ficção, também esta dimensão convoca o leitor ativo e responsável — aquele que as propostas de *O jogo da amarelinha* definiram para sempre — a compartilhar o seu caminho, a desenhá-lo, a criar uma versão mais generosa do mundo americano. Numa de suas numerosas entrevistas, Cortázar disse: "A literatura é algo que nasce do encontro de uma vontade da linguagem com uma vontade de utilizar esta linguagem para criar uma nova visão do mundo, para multiplicar um conhecimento, para descobrir. Na realidade, um escritor é sempre um pequeno Cristóvão Colombo, isto é, alguém que sai para descobrir com as suas caravelinhas de palavras e...bem, o grande escritor descobre a América; mas nem todos são Colombo<sup>{137}</sup>."

Os textos desta seleção inscrevem-se nesta vontade de encontro, no desejo profundamente vital de construir uma esplêndida ponte para a recriação de novos mundos. Frequentá-los é participar da ânsia de conhecimento e de mudança que define a obra de Cortázar, obra fundamental nestas convulsionadas décadas americanas.

## CRITÉRIO DE EDIÇÃO

Esta compilação inclui, em ordem cronológica, textos representativos da "ensaística" de Cortázar, entendida numa ampla acepção que permite a presença de artigos, notas, resenhas, cartas e discursos<sup>[138]</sup>. Com pouquíssimas exceções, não foram incluídos os textos que o próprio Cortázar incorporou a alguns de seus livros. Mas omitir a sua famosa "Carta a Roberto Fernández Retamar ('Situação do intelectual latinoamericano')" numa coleção de ensaios demarcaria um vácuo inaceitável; excluir algumas páginas já recolhidas em *Argentina: Anos de alambrados culturais* distorceria alguma de suas preocupações centrais.

## ORIGEM DOS TEXTOS

Os textos que indicam apenas data de redação nos foram fornecidos por Júlio Cortázar em sua versão original.

"Carta a Roberto Fernández Retamar (sobre 'Situação do intelectual latinoamericano')", *Casa de las Américas*, VIII, nº 45 (novembro-dezembro de 1967), pp. 5-12.

"Carta a Haydée Santamaría" (1972), *Casa de las Américas*, XXV, nos 145-146 (1948), pp. 146-50.

"Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de uma entrevista a David Viñas)", *Hispanérica*, I, nº 2 (1972), pp. 55-8.

"Neruda entre nós", *Plural*, nº 30 (março de 1974), pp. 38-41.

"Notas sobre o gótico no Rio da Prata", *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 25 (1975), pp. 145-51.

"O estado atual da narrativa na América Hispânica", em *A ilha final*, Jaime Alazraki, Ivar Ivask & Joaquín Marco, comp., Madri, Ultramar, 1983, pp. 59-82. Publicado originalmente em inglês, Mary E. Davis, trad., como "Politics and the Intellectual in Latin America", em *Books Abroad*, L, 3 (verão de 1976), pp. 533-40, e reproduzido em *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, Jaime Alazraki & Ivar Ivask, eds., Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1978, pp. 37-44.

"O intelectual e a política na América Hispânica", em *A ilha final*, Jaime Alazraki, Ivar Ivask & Joaquín Marco, comp., Madri, Ultramar, 1983, pp. 83-102. Publicado originalmente em inglês, Margery A. Safir, trad., como "The Present State of Fiction in Latin America", em *ibid.*, pp. 522-32, e reproduzido em *ibid.*, pp. 26-36.

"Uma morte monstruosa", *Casa de las Américas*, XVI, nº 94 (janeiro-fevereiro

de 1976), pp. 19-24. Resenha de *Cômico da língua*, de Néstor Sánchez, *Cambio*, vol. I, n° 2 (janeiro-fevereiro-março de 1976), pp. 86-7.

"Para Solentiname", *Vuelta*, no. 15 (1978), pp. 48-50.

"América Latina: exílio e literatura" (1978), Colóquio sobre "Literatura latinoamericana de hoje", Cerisy-la-Salle, *Arte-Sociedad-Ideologia*, 5 (1978), pp. 93-9.

"Comunicação ao Fórum de Torun, Polônia"(1979).

"A literatura latinoamericana à luz da história contemporânea", *INTI*, n°s 10-11, "Júlio Cortázar em Barnard" (outono de 1979-primavera de 1980), pp. 11-20.

"Discurso na constituição do júri do Prêmio Literário Casa de las Américas 1980", *Casa de las Américas*, XX, n° 119 (março-abril de 1980), pp. 3-8.

"Realidade e literatura na América Latina / Reality and Literature in Latin America", Gabriella de Beer & Raquel Chang-Rodríguez, trans. e orgs., Nova York, *The City College Papers*, n° 19 (1980).

"A batalha dos lápis", *Nicaráuac*, I, n° 3 (setembro-dezembro de 1980), pp. 80-82.

"Anotações de releitura", prefácio para Roberto Arlt, *Obra Completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, pp. 3-11.

"Felisberto Hernández: carta em mão" (1980).

"Recordação de dom Ezequiel", *Casa de las Américas*, XXI, n° 121 (julho-agosto de 1980), pp. 66-68.

"Sobre pontes e caminhos" (1980).

"Absoluções e condenações" (1980).

"Reencontros com Samuel Pickwick" (1981).

"Mensagem (ao Primeiro Encontro de Intelectuais pela Soberania dos Povos de Nossa América)", *Casa de las Américas*, XXII, n° 129 (novembro-dezembro de 1981), pp. 18-20.

"Negação do esquecimento" (1981), incluído em *Argentina: Anos de alambrados culturais*, Saúl Yurkievich, comp., Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

"Novo elogio da loucura" (1981), *La República*, 19-11-1982; incluído em *Argentina: Anos de alambrados culturais*, Saúl Yurkievich, comp., Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

"Nicarágua por dentro" (1982).

"Palavras inaugurais (ao *Diálogo de las Américas*)", texto lido pelo poeta e narrador mexicano Eraclio Zepeda na sessão de abertura do *Diálogo de las Américas*, *Casa de las Américas*, XXIII, n° 136 (janeiro-fevereiro de 1983), pp. 6-11.

"Discurso no recebimento da Ordem Rubén Darío", *Casa de las Américas*, XXIII, n° 138 (maio-junho de 1983), pp. 130-34.

## 2. Carta a Roberto Fernández Retamar (sobre "Situação do intelectual latinoamericano")

SAIGNON (VAUCLUSE), 10 DE MAIO DE 1967

A ROBERTO FERNÁNDEZRETAMAR EM HAVANA

Meu querido Roberto:

Eu te devo uma carta e algumas páginas para o número da Revista que vai tratar da situação do intelectual latinoamericano contemporâneo.

Como verás quase a seguir, para mim é mais simples unir as duas coisas; falando contigo, mesmo que seja num papel por sobre o mar, acho que conseguirei dizer melhor algumas coisas que pareceriam engomadas se lhes desse o tom do ensaio, e tu sabes que a goma não combina muito comigo. Digamos então que outra vez estamos viajando de carro rumo a Trinidad e que, após nos apoderarmos com grande astúcia dos melhores lugares, com a provável cólera de Mario, Ernesto e Fernando espremidos lá atrás, retomamos aquela conversa que me fez passar três dias maravilhosos em janeiro último, e que de certa maneira jamais se interromperá entre ti e mim.

Prefiro este tom porque palavras como "intelectual" e "latinoamericano" me deixam instintivamente na defensiva, e se elas aparecem juntas, ainda por cima, logo me soam a dissertação do tipo daquelas que quase sempre acabam encadernadas (ia dizer enterradas) em pasta espanhola. Some-se a isto o fato de que passei dezesseis anos fora da América Latina e me considero, acima de tudo, um cronópio que escreve contos e romances sem outro fim além daquele que é ardentemente perseguido por todos os cronópios, isto é, seu deleite pessoal. Preciso fazer um grande esforço para entender que, apesar destas peculiaridades, *sou* um intelectual latinoamericano; e me apresso a dizer que, se até poucos anos atrás esta classificação despertava em mim o reflexo muscular consistente em erguer os ombros até as orelhas, creio que os fatos cotidianos desta realidade que nos oprime (*realidade*, um pesadelo irreal, uma dança de idiotas à beira do abismo?) nos forçam a suspender os jogos, e sobretudo os jogos de palavras. Aceito, então, considerar-me um intelectual latinoamericano, mantendo porém uma reserva: não é por sê-lo que irei dizer aqui o que te quero dizer. Se as circunstâncias me situam neste contexto, e dentro dele devo falar, prefiro que se entenda claramente que o faço como um ente moral, digamos simples e abertamente, como um homem de boa-fê, sem que minha nacionalidade e minha vocação sejam as razões determinantes das minhas palavras. Que meus livros estejam presentes há vários anos na América Latina não invalida o fato deliberado e irreversível de que parti da Argentina em 1951 e

continuo residindo num país europeu que escolhi sem outro motivo além da minha soberana vontade de viver e escrever da maneira que me parecia mais plena e satisfatória. Fatos concretos me impulsionaram nos últimos cinco anos a reiniciar um contato pessoal com a América Latina, e este contato se fez por Cuba e de Cuba; mas a importância que este contato tem para mim não decorre da minha condição de intelectual latinoamericano; pelo contrário, apresso-me a dizer que nasce de uma perspectiva muito mais européia que latinoamericana e mais ética que intelectual. Se o que vem a seguir há de ter algum valor, este deve nascer de uma total franqueza, e começo assinalando isto aos nacionalistas de insígnia e bandeirinha que, direta ou indiretamente, muitas vezes censuraram meu "afastamento" da minha pátria ou, em todo caso, minha recusa a reintegrar-me fisicamente a ela.

Em última instância, tu e eu sabemos muito bem que o problema do intelectual contemporâneo é só um, o da paz baseada na justiça social, e que os vínculos nacionais de cada um apenas subdividem a questão sem eliminar-lhe o seu caráter básico. Mas é neste ponto que um escritor afastado do seu país se coloca forçosamente numa perspectiva diferente. À margem da circunstância local, sem a inevitável dialética do *challenge and response* cotidianos representados pelos problemas políticos, econômicos ou sociais do país, que exigem o compromisso imediato de todo intelectual consciente, seu sentimento do processo humano torna-se por assim dizer mais planetário, passa a operar por conjuntos e por sínteses e, se perde a força concentrada num contexto imediato, atinge em compensação uma lucidez às vezes insuportável mas sempre esclarecedora. É óbvio que, do ponto de vista da mera *informação* mundial, dá quase no mesmo estar em Buenos Aires, em Washington ou em Roma, residir no próprio país ou fora dele. Mas não se trata aqui de informação, e sim de *visão*. Como revolucionário cubano, sabes muito bem até que ponto os imperativos locais, os problemas cotidianos do teu país, formam um primeiro círculo vital, por assim dizer, no qual deves agir e incidir como escritor, e que este primeiro círculo, no qual tua vida e teu destino pessoal se desenvolvem paralelamente à vida e ao destino do teu povo, é ao mesmo tempo contato e barreira com o resto do mundo, contato porque tua batalha é a batalha da humanidade, barreira porque durante a batalha não é fácil prestar atenção a outra coisa que não a linha de fogo.

Não me escapa que há escritores com plena responsabilidade de sua missão nacional que ao mesmo tempo lutam por algo que a ultrapassa e a universaliza; mas é bem mais freqüente o caso dos intelectuais que, submetidos a esse condicionamento circunstancial, agem, por assim dizer, de fora para dentro, partindo de ideais e princípios universais para depois circunscrevê-los a um país, a um idioma, a uma maneira de ser. É óbvio que não creio nos universalismos diluídos e teóricos, nas "cidadanias do mundo" entendidas como meio para escapar às responsabilidades imediatas e concretas — Vietnã, Cuba, toda a América Latina — em nome de um universalismo mais cômodo por ser menos perigoso; no entanto, minha própria situação pessoal me inclina a participar do que acontece com *todos*, a escutar as vozes que entram por qualquer quadrante da rosa-dos-ventos. Às vezes me perguntei o que teria sido da minha obra se eu

tivesse permanecido na Argentina; sei que continuaria escrevendo porque não sirvo para outra coisa, mas, a julgar pelo que tinha feito até o momento de partir do meu país, me inclino a supor que teria seguido o apinhado caminho do escapismo intelectual, que até então era o meu e continua sendo o de muitíssimos intelectuais argentinos da minha geração e dos meus gostos. Se tivesse que enumerar os motivos que tenho para alegrar-me por haver saído do meu país (e que fique bem claro que falo só por mim, e de maneira alguma a título de comparação), creio que o principal deles seria o fato de ter acompanhado da Europa, com uma visão desnacionalizada, a revolução cubana. Para afirmar em mim esta convicção, basta conversar de vez em quando com os amigos argentinos que passam por Paris com a mais triste ignorância do que verdadeiramente está acontecendo em Cuba; basta folhear os jornais lidos por vinte milhões de compatriotas; basta, e com folga, sentir-me a salvo da influência que a informação norte-americana exerce em meu país e da qual não escapam, mesmo acreditando nisto sinceramente, uma infinidade de escritores e artistas argentinos da minha geração que todos os dias comungam com as engrenagens subliminares da *United Press* e das revistas "democráticas" que marcham ao compasso de *Time* ou de *Life*.

Aqui já posso falar em primeira pessoa, posto que é disto que se trata nos testemunhos que tu nos pediste. Primeiro vou enunciar um paradoxo que pode ter o seu valor se o medimos à luz dos parágrafos anteriores, nos quais tentei me situar melhor e te situar melhor. Não achas realmente paradoxal que um argentino quase totalmente voltado para a Europa em sua juventude, a ponto de queimar os navios e vir para a França sem qualquer idéia precisa do seu destino, tenha descoberto aqui, depois de uma década, a sua verdadeira condição de latinoamericano? Mas este paradoxo abre uma questão mais funda: a de se não era necessário situar-se na perspectiva mais universal do velho mundo, de onde tudo parece abarcável numa espécie de ubiqüidade mental, para ir descobrindo pouco a pouco as verdadeiras raízes latinoamericanas sem por isto perder a visão global da história e do homem. A idade e a maturidade naturalmente influem, mas não bastam para explicar este processo de reconciliação e recuperação de valores originais; insisto em pensar (e em falar por mim mesmo e apenas por mim mesmo) que, se houvesse ficado na Argentina, a minha maturidade de escritor se teria traduzido de outra maneira, provavelmente mais perfeita e satisfatória para os historiadores da literatura, mas certamente menos incitante, provocativa e em última instância fraternal para aqueles que lêem os meus livros por razões vitais e não visando à ficha bibliográfica ou à classificação estética. Quero acrescentar que de maneira alguma me considero um exemplo da "volta às origens" — telúricas, nacionais, o que quiseres — ilustrada precisamente por uma importante corrente da literatura latinoamericana, digamos *Os passos perdidos* e, mais circunsritamente, *Dona Bárbara*.

O telurismo tal como é entendido entre vocês por um Samuel Feijóo, por exemplo, me é profundamente alheio por ser estreito, paroquial e até diria provinciano; posso compreendê-lo e admirá-lo naqueles que não chegam, por razões múltiplas, a uma visão totalizadora da cultura e da história e concentram

todo o seu talento em um trabalho "de área", mas me parece um preâmbulo aos piores avanços do nacionalismo negativo quando se transforma no credo dos escritores que, quase sempre por carências culturais, teimam em exaltar os valores da terrinha contra os valores pura e simplesmente, o país contra o mundo, a raça (porque se acaba nisto) contra as outras raças. Poderias imaginar um homem da latitude de um Alejo Carpentier transformando a tese do seu romance mencionado numa inflexível bandeira de combate? É claro que não, mas há os que fazem isto, assim como há circunstâncias na vida dos povos em que o sentimento de retorno, o arquétipo quase jungiano do filho pródigo, de Odisseu ao final de périplo, pode desembocar numa exaltação tal do que lhes é próprio que, por contragolpe lógico, se abre a via do desprezo mais insensato a todo o resto. E aí já sabemos o que acontece, o que aconteceu até 1945, o que pode tornar a acontecer.

Detemo-nos, então, para voltar a mim, que a contragosto sou o tema destas páginas, que o paradoxo de redescobrir o latinoamericano à distância encerra um processo de ordem completamente diferente de uma volta arrependida e sentimental à terrinha. Não somente não voltei à terrinha como continuei considerando a França, que é a minha casa, como o lugar preferencial para um temperamento como o meu, para os meus gostos e, espero, para o que ainda pretendo escrever antes de me dedicar à velhice, tarefa complicada e absorvente como todos sabem. Quando digo que aqui me foi dado descobrir a minha condição de latinoamericano, indico apenas uma das conseqüências de uma evolução mais complexa e aberta. Esta não é uma autobiografia, e por isto resumirei a evolução num mero registro de suas etapas. Da Argentina saiu um escritor para quem a realidade, como imaginava Mallarmé, devia culminar num livro; em Paris nasceu um homem para quem os livros deverão culminar na realidade.

Este processo comportou muitas batalhas, derrotas, traições e sucessos parciais. Comecei por ter consciência do meu próximo, num plano sentimental e por assim dizer antropológico; um dia despertei na França para a evidência abominável da guerra da Argélia, eu que havia acompanhado quando rapaz a guerra da Espanha e mais tarde a guerra mundial como uma questão em que o fundamental eram os princípios e idéias em pugna. Em 1957 comecei a tomar consciência do que ocorria em Cuba (antes havia notícias vez por outra nos jornais, vaga noção de uma ditadura sanguinária como tantas outras, nenhuma participação afetiva apesar da adesão no plano dos princípios). A vitória da revolução cubana, os primeiros anos do governo, já não eram uma simples satisfação histórica ou política; de súbito senti outra coisa, uma encarnação da causa do homem como por fim eu chegara a conceber e a desejar. Entendi que o socialismo, que até então me parecera uma corrente histórica aceitável e até mesmo necessária, era a única corrente dos tempos modernos que se baseava no fato humano essencial, no *ethos* tão elementar como ignorado pelas sociedades em que me cabia viver, no simples, no inconcebivelmente difícil e simples princípio de que a humanidade começará a merecer verdadeiramente este nome no dia em que a exploração do homem pelo homem houver cessado. Não era

capaz de chegar mais longe, porque, como te disse e provei tantas vezes, ignoro tudo de filosofia política, e acabei me sentindo um escritor de esquerda não em consequência de um processo intelectual, mas pelo mesmo mecanismo que me faz escrever como escrevo ou viver como vivo, um estado em que a intuição, a participação à moda mágica no ritmo dos homens e das coisas decide o meu caminho sem dar nem pedir explicações. Numa simplificação excessivamente maniqueísta, posso dizer que assim como todos os dias topo com homens que conhecem a filosofia marxista a fundo e no entanto agem com uma consciência reacionária no plano pessoal, comigo ocorre que, apesar de estar encharcado pelo peso de toda uma vida na filosofia burguesa, me interno cada vez mais pelas vias do socialismo. Não é fácil, e esta é exatamente a minha *situação* atual que a pesquisa indaga. Um texto meu que publicaste há pouco tempo na revista *Casilla del Camaleón* pode mostrar uma parte deste conflito permanente de um poeta com o mundo, de um escritor com o seu trabalho.

Mas para falar da minha situação como escritor que decidi assumir uma tarefa que considera indispensável no mundo que o cerca, tenho que completar a síntese do caminho que chegou ao seu final com a minha nova consciência da revolução cubana. Quando fui convidado a visitar o teu país pela primeira vez, tinha acabado de ler *Cuba, ilha profética*, de Waldo Frank, que ressoou estranhamente em mim, despertando-me uma nostalgia, um sentimento de carência, um não-estar verdadeiramente no mundo do meu tempo por mais que naqueles anos meu mundo parisiense fosse tão pleno e exultante como sempre desejara e que havia conseguido após mais de uma década de vida na França. O contato pessoal com as realizações da revolução, a amizade e o diálogo com escritores e artistas, o positivo e o negativo que vi e compartilhei naquela primeira viagem agiram duplamente em mim; por um lado, entrava outra vez em contato com a realidade latinoamericana da qual me sentira tão afastado no terreno pessoal e, por outro, assistia cotidianamente à dura e às vezes desesperadora tarefa de edificar o socialismo num país tão pouco preparado em muitos aspectos e tão aberto aos riscos mais iminentes. Mas senti então que aquela dupla experiência no fundo não era dupla, e esta brusca descoberta me deslumbrou. Sem raciocinar, sem análise prévia, de repente vivi o maravilhoso sentimento de que o meu caminho ideológico coincidia com meu retorno latinoamericano; de que aquela revolução, a primeira revolução socialista que me foi dado acompanhar de perto, era uma revolução latinoamericana. Guardo a esperança de ter te mostrado, na minha segunda visita a Cuba, três anos mais tarde, que aquele deslumbramento e aquela alegria eram mais que mero gozo pessoal. Agora me sentia situado num ponto para onde convergiam e se conciliavam a minha convicção num futuro socialista da humanidade e o meu regresso individual e sentimental a uma América Latina da qual muitos anos antes partira sem olhar para trás.

Quando voltei à França após essas duas viagens, entendi melhor duas coisas. Por um lado, meu vago até então compromisso pessoal e intelectual com a luta pelo socialismo entraria, como entrou, num terreno de definições concretas, de colaboração pessoal onde pudesse ser útil. Por outro lado, meu trabalho de escritor continuaria no rumo que minha maneira de ser lhe dá e, embora pudesse

refletir em algum momento este compromisso (como num conto que conheces e que transcorre na tua terra), faria isso pelas mesmas razões de liberdade estética que estão me levando agora a escrever um romance que acontece praticamente fora do tempo e do espaço histórico. Correndo o risco de decepcionar os catequistas e os propugnadores da arte a serviço das massas, continuo sendo este cronópio que, como dizia no começo, escreve para o seu deleite ou o seu sofrimento pessoal, sem a menor concessão, sem obrigações "latinoamericanas" ou "socialistas" entendidas como *a priori*s pragmáticos. E é neste ponto que o que tentei explicar no começo encontra, creio, sua justificação mais profunda. Sei muito bem que morar na Europa e escrever "argentino" escandaliza aqueles que exigem uma espécie de assistência obrigatória à aula por parte do escritor. Certa vez em que, para minha considerável estupefação, um júri insensato me outorgou um prêmio em Buenos Aires, soube que uma célebre romancista daqueles lados havia dito com patriótica indignação que os prêmios argentinos só deviam ser dados aos residentes no país. Este episódio sintetiza em sua considerável estupidez uma atitude que se expressa de muitas maneiras, mas tende sempre para o mesmo fim; mesmo em Cuba, onde pouco deveria importar se residu na França ou na Islândia, não faltaram os que se inquietaram amistosamente por este suposto exílio. Como a falsa modéstia não é o meu forte, fico assombrado que muitas vezes não se perceba até que ponto o eco que meus livros despertaram na América Latina decorre do fato de que eles propõem uma literatura cuja raiz nacional e regional é de algum modo potencializada por uma experiência mais aberta e mais complexa, na qual cada evocação ou recriação do que é originalmente meu chega à sua extrema tensão graças à abertura para e de um mundo que o ultrapassa e em última instância o elege e o aperfeiçoa. O que um Lezama Lima fez entre vocês, isto é, assimilar e cubanizar por uma via exclusivamente livresca e de síntese mágico-poética os elementos mais heterogêneos de uma cultura que abarca de Parmênides a Serge Diaghilev, me ocorre fazê-lo por meio de experiências tangíveis, de contatos diretos com uma realidade que nada tem a ver com a informação ou a erudição mas é seu equivalente vital, o sangue mesmo da Europa. E se se pode afirmar sobre Lezama, como acaba de fazer Vargas Llosa num belo ensaio publicado na revista *Amam*, que sua cubanidade se afirma soberana pela assimilação do estrangeiro aos sumos e à voz de sua terra, sinto que a argentinidade da minha obra também ganhou ao invés de perder nessa osmose espiritual na qual o escritor não renuncia a nada, não trai nada, mas sim põe a sua visão num plano em que seus valores originais se inserem numa trama infinitamente mais ampla e mais rica, e por isto mesmo — como sei muito bem, por mais que outros o neguem — ganham por sua vez em termos de amplidão e de riqueza, *recuperam* o que podem ter de mais fundo e válido.

Por tudo isto, compreenderás que não apenas a minha "situação" não me preocupa no plano pessoal, como estou disposto a continuar sendo um escritor latinoamericano na França. A salvo por enquanto de toda coação, da censura ou da autocensura que impedem a expressão daqueles que vivem em meios politicamente hostis ou condicionados por circunstâncias de urgência, meu

problema continua sendo, como deves ter sentido ao ler *O jogo da amarelinha*, um problema metafísico, um dilaceramento contínuo entre o monstruoso erro de ser o que somos como indivíduos e como povos neste século e a entrevisão de um futuro em que a sociedade humana por fim culminaria no arquétipo do qual o socialismo nos dá uma visão prática e a poesia uma visão espiritual. Desde o momento em que tomei consciência do fato humano essencial, esta busca representa o meu compromisso e o meu dever.

Porém não mais acredito, como acreditei comodamente em outro tempo, que a literatura de mera criação imaginativa seja suficiente para sentir que me realizei como escritor, pois minha noção desta literatura se transformou e contém em si o conflito entre a realização individual tal como era entendida pelo humanismo e a realização coletiva como a entende o socialismo, conflito que atinge sua expressão talvez mais dilacerante no *Marat-Sade* de Peter Weiss. Jamais escreverei expressamente para ninguém, minorias ou majorias, e a repercussão que meus livros tiverem sempre será um fenômeno acessório e alheio à minha tarefa; entretanto, sei hoje que escrevo *para*, que há uma intencionalidade dirigida à esperança de um leitor no qual a semente do homem futuro já reside. Não posso ser indiferente ao fato de meus livros terem encontrado nos jovens latinoamericanos um eco vital, uma confirmação de latências, de vislumbres, de aberturas para o mistério, a estranheza e a grande formosura da vida. Sei de escritores que me superam em muitos terrenos e cujos livros, contudo, não travam com os homens das nossas terras o combate fraternal travado pelos meus. A razão é simples, porque se alguma vez se pôde ser um grande escritor sem sentir-se participe do destino histórico imediato do homem, neste momento não se pode escrever sem esta participação, que é responsabilidade e obrigação, e somente as obras que as reflitam, mesmo que sejam de pura imaginação, mesmo que inventem a infinita gama lúdica de que são capazes o poeta e o romancista, mesmo que jamais indiquem diretamente esta participação, somente elas conterão de alguma indizível maneira o tremor, a presença, a atmosfera que as torna reconhecíveis e entranháveis, que desperta no leitor um sentimento de contato e proximidade.

Se isto ainda não é suficientemente claro, deixa-me completar com um exemplo. Há vinte anos eu via num Paul Valéry o mais alto expoente da literatura ocidental. Hoje continuo admirando o grande poeta e ensaísta, mas ele já não representa para mim este ideal. Não pode representá-lo quem, ao longo de toda uma vida consagrada à meditação e à criação, ignorou olímpicamente (e não só em seus escritos) os dramas da condição humana que naqueles mesmos anos abriam passagem pela obra epônima de um André Malraux e, dilacerada e contraditoriamente, mas de maneira admirável precisamente por este dilaceramento e estas contradições, num André Gide. Insisto em que não exijo de qualquer escritor que se torne tribuno da luta que em tantas frentes está sendo travada contra o imperialismo em todas as suas formas, mas sim que seja *testemunha* do seu tempo, como queriam Martínez Estrada e Camus, e que sua obra e sua vida (mas como separá-las?) dêem tal testemunho na forma que lhe seja própria. Não é mais possível, como em outros tempos, respeitar o escritor

que se refugiava numa liberdade mal entendida para dar as costas à sua própria marca humana, à sua pobre e maravilhosa condição de homem entre os homens, de privilegiado entre despossuídos e martirizados.

Para mim, Roberto, e com isto terminarei, nada disso é fácil. O lento, absorvente, infinito e egoísta intercâmbio com a beleza e a cultura, a vida num continente no qual em poucas horas posso estar diante dos afrescos de Giotto ou os Velázquez do Prado, na curva do Rialto do Grande Canal ou naquelas salas londrinas em que se poderia dizer que as pinturas de Turner tornam a inventar a luz, a tentação cotidiana de voltar, como em outros tempos, a uma entrega total e fervorosa aos problemas estéticos e intelectuais, à filosofia abstrata, aos altos jogos do pensamento e da imaginação, à criação sem outro fim que não o prazer da inteligência e da sensibilidade, travam em mim uma batalha interminável contra o sentimento de que nada de tudo isso se justifica eticamente se não se estiver aberto ao mesmo tempo para os problemas vitais dos povos, se não se assumir decididamente a condição de intelectual do terceiro mundo na medida em que hoje em dia todo intelectual *pertence potencial ou efetivamente ao terceiro mundo, porque sua simples vocação é um perigo, uma ameaça, um escândalo para aqueles que pressionam, lenta mas seguramente, o dedo no gatilho da bomba.* Ontem, no *Le Monde*, um telegrama da UPI transcrevia declarações de Robert McNamara. Textualmente, o secretário norte-americano da defesa (de que defesa?) diz: "Estimamos que a explosão de um número relativamente pequeno de ogivas nucleares em cinquenta centros urbanos da China destruiria a metade da população urbana (mais de cinquenta milhões de pessoas) e mais da metade da população industrial. Além disso, o ataque exterminaria um grande número de pessoas que ocupam postos-chaves no governo, na área técnica e na direção das fábricas, assim como uma grande proporção de operários especializados." Cito este parágrafo porque penso que, depois de lê-lo, um escritor digno de tal nome não pode voltar aos seus livros como se nada houvesse acontecido, não pode continuar escrevendo com o confortável sentimento de que sua missão se realiza no mero exercício de uma vocação de romancista, de poeta ou de dramaturgo. Quando leio um parágrafo como este, sei qual dos dois elementos da minha natureza ganhou a batalha. Incapaz de ação política, não renuncio à minha solitária vocação de cultura, à minha obstinada busca ontológica, aos jogos da imaginação em seus planos mais vertiginosos; mas tudo isto já não gira em si mesmo e por si mesmo, nada mais tem a ver com o cômodo humanismo dos mandarins do Ocidente. No que houver de mais gratuito no que eu escreva sempre irá manifestar-se um desejo de contato com o presente histórico do homem, uma participação em sua longa marcha em direção ao melhor de si mesmo como coletividade e humanidade. Estou convencido de que somente a obra dos intelectuais que respondam a esta pulsão e a esta rebeldia irá encarnar-se nas consciências dos povos e justificará, com sua ação presente e futura, este ofício de escrever para o qual nascemos. Um abraço bem forte do teu JULIO

### 3. Carta a Haydée Santamaría

PARIS, 4 DE FEVEREIRO DE 1972

Minha querida Haydée:

Acabei de receber a tua carta. A primeira coisa que notarás na frase anterior é que te trato de tu, e não de senhora. A segunda coisa que deverias notar é que quando escrevo certas cartas ou certos poemas, jamais faço rascunho, jamais reflito muito; o que tenho a dizer nasce de mim tal como poderiam nascer um abraço ou uma bofetada, segundo as circunstâncias. Se aqui te trato de tu é porque já o fiz (e acho que percebeste) no texto que publicaste na revista da Casa, a "Policrítica". Ali, como em tudo o que me une profundamente à Revolução, eu estava tal como sou, com minhas contradições e meus erros e minhas esperanças, mas principalmente com minha vontade total e definitiva de ser o que entendo que deva ser até o final. Neste texto me dirigi a Fidel usando o tu ("Tens razão, Fidel" etc.) e, por extensão, o que dizia a ti e aos companheiros da Casa e a todos os companheiros latinoamericanos também era com o tu. Não vejo por que iria mudar de tratamento agora, que te escrevo diretamente; se ainda te chamei de senhora na minha última carta, quando te enviei meu texto sobre a viagem de Fidel ao Chile, foi simplesmente porque não tinha contato direto contigo, porque havia o GRANDE SILÊNCIO que sucedeu àquilo que chamam de "caso Padilla". Mas tu me escreveste, tua carta está aqui, recém-lida com um sentimento em que a alegria e a amargura se misturam como os ingredientes de certos coquetéis; e então não preciso mais me dirigir a ti, Haydée, com o tratamento protocolar que instala distâncias e mentiras entre os homens. Sei que não vais te ofender, simplesmente porque és Haydée, porque sei que és capaz de entender tantas coisas que escapam aos outros; e porque te quero bem e te respeito, e porque, contra o que for e o que vier, sempre estarei ao lado de Cuba, à minha maneira, que por infortúnio (infortúnio?) nem sempre é a que se espera de mim.

Haydée, as coisas não são tão simples como todos nós gostaríamos.

Tua carta traça numa série de parágrafos as etapas do que falsamente nos distanciou, e sei, mal escrevo a palavra *falsamente*, que tu reagirás como é lógico que reajas, posto que acreditas estar na verdade e com a verdade, e eu entendo isto muito bem. Mas torno a dizer, as coisas não são tão simples, e tua carta marca a hora em que um novo diálogo se mostra necessário e útil; nem tu nem eu faremos disto uma questão pessoal, há coisas em jogo muito mais importantes do que tu e eu. Não vou cansar-te com detalhes destinados a explicar por que, na época da prisão de Padilla, agi da forma que agi. Não vou me justificar, tenho

muito pouco interesse em justificar-me. Mas tu dizes com toda clareza quais foram os teus sentimentos quando viste o meu nome entre os que assinaram a primeira carta dirigida a Fidel, e é elementar que eu te responda dizendo quais foram os meus quando, após o estupor e o escândalo provocado na Europa pela notícia da prisão de Padilla, começaram a passar os dias e as semanas sem que nenhum de nós, os que precisavam de um mínimo de informação, recebêssemos o menor detalhe que nos permitisse enfrentar a onda desencadeada pela imprensa reacionária dos falsos amigos de Cuba, dos oportunistas, dos ressentidos e dos ingênuos. Mais uma vez (porque de alguma maneira se repetia o que me obrigou a escrever aquele artigo em *Le Nouvel Observateur*, tão mal lido e interpretado em Cuba quando houve o primeiro "caso Padilla"), mais uma vez, Haydée, e creia que foi duro e desesperador, alguns de nós estávamos sozinhos diante de uma ofensiva que falava de torturas, de pressões, de campos de concentração, de stalinismo, de dominação soviética e tanto lixo que conheces até demais. Será que entendes o que significa morar em Paris e se ver assediado por todos os que realmente se interessam pelo processo cubano e querem uma explicação coerente do que está acontecendo, no mesmo momento em que um jornal como *Le Monde* publica o texto de um cubano que afirma que Padilla foi torturado? Eu disse cem vezes, na Casa e fora dela, que a autêntica imagem da Revolução Cubana deve ser mostrada no exterior sem disfarces, para enfrentar e liquidar as calúnias e os mal-entendidos; desta vez (era a segunda na minha experiência) me vi sozinho diante do silêncio, assediado por aqueles que me sabem honesto e esperavam de mim uma explicação aceitável para um episódio que a imprensa internacional apresentava com as insinuações que podes imaginar. Foi então — e digo isto pesando cada palavra e assumindo toda a minha responsabilidade — que busquei na embaixada cubana de Paris uma base que me permitisse responder às perguntas incessantes que me faziam. E foi então que só encontrei na embaixada um silêncio ainda pior, evasivas, "ainda não se sabe de nada", ou, o que era pior, o equívoco de dizer de Padilla o que se poderia dizer do último dos *gusanos* de Miami.

Carpentier e sua mulher, Campignoni (creio que se chama assim) e algum outro são testemunhas de que eu, após duas reuniões (uma com Castellanos e outra com eles num restaurante), disse com todas as letras que depois de várias semanas de espera inútil, que equívalem por parte de Cuba a ignorar ou desprezar o amor e a inquietação dos seus defensores na França, para mim seria impossível não me associar a um pedido de informações que um grupo de escritores se achava no direito de fazer a Fidel. Mais claro, impossível: era uma maneira amistosa, de um companheiro para outro, de dizer: "Há coisas que se podem agüentar até um certo limite, depois disso se tem direito a uma explicação", porque o contrário supõe desprezo ou culpa. Mais oito ou dez dias se passaram sem que ninguém da embaixada fosse capaz de entender, apesar das advertências, que aquela primeira carta se transformava num direito, como o que tens de me escrever e eu de te responder. Não julgo ninguém, Haydée, mas te dou os elementos de juízo. Mais uma vez, numa situação particularmente grave, a imagem externa de Cuba viu-se falseada e ameaçada pela conduta

lamentável de não enfrentar a situação e explicar, pelo menos em sua base, aquilo que mais tarde se saberia à luz da autocrítica de Padilla.

Faço aqui um parêntese para esclarecer um aspecto que me toca pessoalmente e que me doeu profundamente; se não me houvesse escrito o que escreveste, eu jamais teria falado nisto, mas hoje entendo que tua carta te dá o direito de saber até os detalhes marginais da questão. (...) No que diz respeito à redação da primeira carta, aquela que eu assinei, posso te dizer simplesmente o seguinte: o texto original que Goytiso me submeteu era muito parecido com o texto da segunda carta: isto é, paternalista, insolente, inaceitável de qualquer ponto de vista. Neguei-me a assinar e propus um texto substituto que se limitava, respeitosamente, a um pedido de informação sobre o que havia acontecido; tu dirás que também expressava a preocupação de que se estivesse produzindo em Cuba uma "pulsão sectária" ou algo parecido, e é verdade; tínhamos medo de que isto estivesse acontecendo, mas esse medo não era traição, nem indignação, nem protesto.

Relê o texto, por favor, e compara-o com o da segunda carta, que naturalmente eu não assinei. Posso te dizer (a "Policrítica" também o diz, é claro) que lamento que aquele pedido de informação entre companheiros fosse complementado por essa expressão de preocupação; mas insisto em que de maneira alguma podia-se atribuir aos assinantes uma ingerência insolente ou um paternalismo como o que a segunda e inqualificável carta demonstra.

Em resumo, e para terminar com isto: a imagem que podem ter fabricado de mim, segundo a qual andei de casa em casa angariando assinaturas, é falsa e grotesca. Mas não é falso que, após ter dado aos representantes de Cuba todo o tempo necessário para evitar a carta, esta tenha sido enviada, porque assim devia ser, porque não é certo ignorar a tal ponto a inquietação e o interesse dos amigos de Cuba no exterior (...) quando na mesma cidade há um monte de pessoas bem-intencionadas que não sabem o que pensar e um monte de pessoas mal-intencionadas que aproveitam cada minuto do dia e cada coluna da imprensa para falsear a imagem de uma revolução que tanto sangue custou e tantos sacrifícios custa ao seu povo.

Enfim, Haydée, as coisas aconteceram assim, Fidel reagiu como sabemos, e eu entendi que devia escrever o texto que publicaste na revista, gesto que te agradecerei por toda a minha vida. Agora, na tua carta, me confirmas uma atitude na qual as reservas e as discrepâncias não excluem a confiança e mesmo a amizade; sei que não sou indigno do abraço que me mandas ao arrematar a carta; sei que muitas vezes estivemos e provavelmente estaremos em desacordo a respeito de questões importantes, e que este desacordo, por mais penoso que seja, faz parte de um processo histórico complexo e no qual nada pode ou deve ser monolítico e de uma só peça. Dizes: "Sua atitude posterior, a própria nota que nos manda, nos faz pensar que se agisse sempre assim decidiria de uma vez estar com deus ou com o diabo." Haydée, se ser um revolucionário é, como dizes a seguir, ser um homem decidido que não escolhe o caminho mais fácil, então sou um revolucionário, por mais que nunca tenha atribuído a mim mesmo tão alto

título. Eu o sou, a partir das tuas próprias palavras, porque aqui, durante o período do "caso Padilla", o caminho mais fácil era simples e cômodo, era o que os inimigos de Cuba esperavam de mim: que me calasse, que aceitasse obedientemente o silêncio, que deixasse os *gusanos* e traidores babarem todo o seu veneno nas colunas dos jornais. Como viste, escolhi o menos fácil: assinar aquela primeira carta a Fidel, que continueu achando legítima dentro de uma perspectiva internacional, e me desvincular da segunda, com tudo o que isto implicou para mim em muitos planos. E creia que não me foi nada fácil enfrentar as conseqüências desses atos, ver-me mais uma vez subitamente privado de tantas pontes de afeto e carinho que me unem a tudo o que é cubano, ouvir as calúnias previsíveis, entrar numa "morte civil" de muitos meses. Mas tudo isto é coisa minha e não vou continuar. Só quero te dizer que, no que diz respeito ao meu comportamento em relação à Revolução Cubana, minha maneira de estar com deus (que comparação, companheira!) será sempre a mesma, ou seja, nos momentos de crises me guiarei pelo meu senso de valores — intelectuais, morais ou sejam os que forem — e não silenciarei o que ache que não devo silenciar. Não peço a ninguém que me aceite, sei muito bem que os revolucionários de verdade terminam entendendo certas condutas que outros qualificariam de revoltosas; a melhor prova és tu mesma, publicando minha "Policrítica" na revista, e diante dessas coisas pouco me importa o gelo oficial da embaixada de Paris ou o silêncio de amigos cubanos muito queridos.

Este "desabafo", como tão bem dizem aí, é longo demais e mal escrito, mas não quero encerrar sem te dizer duas palavras sobre as tuas referências à revista *Libre*. Se ouviste a gravação que Roberto fez nos dias em que Vargas Llosa e eu apresentamos um informe sobre *Libre* no seio do Comitê de Colaboração, saberás o que eu disse para explicar as finalidades e as intenções da projetada revista. Sempre lamentei que os cubanos tenham decidido não colaborar com ela; e lamentei porque era uma oportunidade extraordinária de conseguir uma plataforma de lançamento privilegiada no sentido de que podia atingir toda a América Latina, coisa que infelizmente a revista *Casa* e as outras publicações cubanas não podem fazer. Existia a oportunidade de se valer, sem nenhum compromisso, de um apoio econômico que não é, como se disse absurdamente, "o dinheiro do diabo" (como pesam os preconceitos e as idéias recebidas!), e sim o dinheiro de uma mulher que há anos financia filmes de vanguarda e atividades diversas da esquerda européia, quem sabe se no fundo por consciência pesada ou simplesmente porque sua única maneira de ajudar uma causa seja dando a ela parte do seu dinheiro. Se na Casa houvessem decidido entrar em cheio na revista, esta revista seria verdadeiramente *nossa*, Haydée, porque entre outras coisas eu teria me dedicado *full-time* a ela, deixando de lado qualquer outra coisa, e outras pessoas igualmente convencidas das possibilidades revolucionárias da publicação fariam a mesma coisa, e hoje teríamos uma arma eficaz para a nossa frente especial de luta. Não ocorreu assim, e a revista nasceu com um horizonte bastante restrito e pouco interessante, a ponto de eu ter me desinteressado dela e pouco importar-me seu destino, que imagino efêmero. No entanto, considerei que meu dever era fazer todos os esforços possíveis para descentralizá-la e

conseguir que números sucessivos fossem impressos (e escritos) onde fosse possível nos países latinoamericanos, dirigidos e feitos por gente de cada país em questão; disto se falou no Chile, e ainda creio que *Libre* poderia se voltar para uma forma verdadeiramente revolucionária de ação; por enquanto não passa de uma das muitas revistinhas liberais, tão pesada quanto custosa, fora do alcance dos jovens que precisam ler mas não têm dinheiro para comprá-la. Que pena ter perdido essa oportunidade que só dependia de aceitar realisticamente os fatos e, principalmente, ter confiança em alguns de nós, em vez de basear-se exclusivamente na desconfiança que outros podiam inspirar.

Privado do apoio, da colaboração de vocês, o que uma pessoa como eu poderia fazer? Imagino a tua resposta: "Em todo caso, sair da revista."

Claro, muito simples; mas para mim isto é precisamente escolher o diabo e não o deus, escolher a facilidade. Repito que pouco me interessa *Libre* tal como sai agora, mas vou fazer o que puder para projetá-la a uma outra dimensão, aquela a que gostaria de conquistar junto a vocês e com vocês; não sou otimista porque me sinto muito sozinho, mas enquanto houver uma possibilidade de transformar *Libre* numa publicação barata e verdadeiramente revolucionária, com ampla difusão em todos os nossos países, seguirei colaborando.

Haydée, obrigado outra vez pela tua carta, obrigado pelo abraço final, que te devolvo com todo o meu afeto. Mais uma vez, minha amizade e minha solidariedade com a Casa. No pior dos mal-entendidos, tenho certeza de que entre nós sempre haverá pássaros e nuvens. Estarei sempre com vocês, tu irás sabendo disso.

JULIO

#### 4. Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de uma entrevista a David Viñas)

*Num primeiro número, Hispamérica publicou uma entrevista de David Viñas, dada a Mario Szychman. Uma das perguntas refere-se a Cortázar. Na resposta, Viñas dá continuidade ao argumento que apresentou em seu ensaio De Sarmiento a Cortázar.*

*Numa carta de Paris escrita em 29 de setembro de 1972, Cortázar responde aos comentários de Viñas. Omiti apenas os três primeiros parágrafos, que são de índole pessoal. O texto de Cortázar é publicado em sua totalidade e com o seu consentimento.*

Saúl Sosnowski

Não me parece adequado iniciar o que chamam de polêmica sobre a base de uma reportagem. Não me consta que Viñas tenha dito exatamente o que Szychman transcreve (*honní soit qui mal y pense* no que se refere à honestidade intelectual de Szychman). E sobretudo há um fato prévio bastante horrível, e é que eu nunca li *De Sarmiento a Cortázar*, primeiro porque Viñas não me mandou o livro, provavelmente por descuido, porque David é um companheiro apesar das nossas discrepâncias, e só soube do assunto quando ele mesmo aludiu à questão em Havana e me disse francamente: "Vou logo avisando que é um livro muito polêmico." Jamais encontrei um exemplar em Paris, entre outras razões porque não o procurei expressamente, talvez por uma espécie de narcisismo ao contrário, pois não tenho vergonha de dizer a qualquer pessoa que o que escrevem a meu respeito tende a me enfastiar, atitude que não disfarço nem procuro justificar; restame pouco tempo de vida útil e prefiro dedicá-la a coisas como o meu último livro e algumas outras em terrenos práticos que por razões óbvias não se dizem por escrito. Em suma, o fato é que não conheço este livro de Viñas, e ele começa dizendo a Szychman que mantém os pontos de vista ali sustentados. Você compreenderá que isto me põe em inferioridade de condições para entender claramente o que David diz sobre mim a seguir, e nas circunstâncias atuais creio que há atividades melhores a realizar num terreno de luta do que sair em busca do livro, lê-lo de lápis na mão e depois construir uma réplica coerente.

Tudo acontece muito rápido na América Latina e o nível em que se situam as reflexões de Viñas me parece hoje bastante ultrapassado por coisas que estão ocorrendo no meio da rua ou na secretaria da presidência.

Dito isto, parece-me útil para Viñas, para os leitores da revista e, talvez, para mim mesmo fazer uma ou duas observações sucintas sobre as opiniões do primeiro dos mencionados, sempre com a ressalva de que a transcrição pode não ter sido fiel, e sem outra intenção que não a de mostrar minha visão do problema. O velho mito argentino da santificação de Paris (são termos de David) é algo que

perdeu todo interesse, lá e cá, a não ser para os ressentidos da literatura, e como não é com eles que vamos fazer a revolução pomos um ponto final e se acabou. Eu não vim a Paris com a intenção de santificar coisa alguma, e sim porque me sentia sufocado dentro de um peronismo que era incapaz de compreender em 1951, quando um alto-falante na esquina da minha casa me impedia de ouvir os quartetos de Béla Bartók; hoje posso muito bem ouvir Bartók (e faço isto) sem que um alto-falante com *slogans* políticos me pareça um atentado ao indivíduo.

Não é culpa minha se, totalmente desconhecido quando vim para a França, meus livros *escritos na Europa* me deram uma notoriedade que pode chegar até ao título de um livro de Viñas; este gênero de recriminações só teria sentido se eu tivesse saído do país em plena atividade literária, já conhecida e valorizada. Saí como um joão-ninguém, e não foi por minha culpa que meus contos e meus romances começaram a encontrar leitores na América Latina; quase dói repetir isto, mas é penoso verificar que neste terreno as impugnações insistem em fechar os olhos diante do mais evidente dos fatos: o de que a Europa, à sua maneira, foi co-autora dos meus livros, principalmente de *O jogo da amarelinha*, uma obra que, e o digo sem a menor falsa modéstia, pôs diante dos olhos de uma geração jovem e angustiada uma série de interrogações e uma série de possíveis aberturas que tocavam no mais fundo da problemática existencial latinoamericana; e tocavam porque também era uma problemática europeia (para não dizer ocidental, e abarcar assim países como os Estados Unidos, onde *O jogo da amarelinha* continua sendo lido pelo pessoal jovem). Lamento muito ter contribuído, ao que parece, para a santificação de Paris; mas o que se deveria entender melhor é a que ponto Paris pode ter sido e de fato é um detonador para muitos aspectos que dizem respeito à nossa consciência latinoamericana.

Viñas decreta que o meu "projeto" (as aspas são indeclináveis) é o inverso do de um Régis Debray, que renuncia ao "espírito francês" para se realizar em Havana ou em Camiri. Não é nenhuma piada imaginar que talvez um polemista francês pudesse dizer exatamente a mesma coisa a Debray, usando-me como exemplo do circuito inverso; em todo caso, comparar geometricamente dois "projetos" tão diferentes abre as portas para qualquer extravagância; os caminhos que levam à nossa finalidade comum não se deixam embaralhar com tanta desenvoltura; para dizer tudo o que penso, consta-me que Debray e eu estamos muito mais perto um do outro que qualquer um dos dois de David Viñas; mas como isto é cair no mesmo sistema, e ainda por cima agravado por uma espécie de triangulação, *stop*.

Sei que Viñas é honesto, e aprecio que, imaginando-me "deglutido pelo ritmo imposto por um mercado industrial", acrescente que eu nem cheguei a vislumbrar as artimanhas. O problema de sua conjetura é que não apenas não estou deglutido por nada, mas sou um dos escritores mais preguiçosos que brotaram na Argentina, excelsa contudo em tal terreno, como provam Guido y Spano e Enrique Banchs entre muitos outros. Desafio qualquer um a demonstrar que escrevi uma única linha motivado por compromissos editoriais; vez por outra faço prefácios ou apresento livros para editores amigos, é parte da minha festa

pessoal e só isto; o ritmo "artesanal" que Viñas vê em minha obra anterior não mudou em absoluto; não é culpa minha se as cópias me vão nascendo como água do manancial, e muito menos que agora haja muitíssimos editores dispostos a publicá-las. Deveria negá-las, deveria queimar minhas cópias, meus contos? Sejamos sérios, tchê.

Sobre a minha suposta "esquizofrenia lingüística", é muito possível que Viñas tenha razão; não é algo que a gente possa ver claramente, mas continuarei esperando opiniões mais bem fundadas, sobretudo agora que publico o *Livro de Manuel*, que acho muito argentino como escrita.

Quanto ao meu "marxismo de festival", se em algum lugar houver opiniões expressas e assinadas por mim sobre o *marxismo*, reconhecerei que Viñas tem razão porque sou profundamente ignaro em teorias políticas; sempre disse que acreditava na via socialista e numa revolução que nos levasse a ela, mas jamais pretendi passar por marxista no plano das idéias. Leio tudo o que posso, e tento aprender para errar menos; minhas incursões no marxismo por enquanto terminam aí.

Também direi a David que ele tem todo o direito, e talvez razão, quando detecta um "circuito de deterioração" (*sic*) que iria de *O jogo da amarelinha* a *Último Round*; mas tampouco é uma questão sobre a qual eu possa me considerar onisciente, embora não me seja difícil perceber mais uma vez a velha exigência do leitor ao escritor, aquele dirigismo inoperante porém irredutível que no fundo não passa de projeção pessoal numa obra alheia. Lamento que o meu circuito não coincida com a projeção que Viñas faz de si mesmo, de suas idéias e condutas, e que se permite projetar terminantemente sobre o meu próprio contorno, que naturalmente falta ou sobra por todos os lados em relação ao dele. Contra isto não se pode fazer nada, mas lamento que alguém como David Viñas interponha com tanta obstinação sua própria imagem entre ele e o que lê, entre ele e alguém que no mais profundo, naquilo que verdadeiramente conta, está e sempre estará com gente como ele, para lutar cada um ao seu modo contra os verdadeiros inimigos.

Eu lhe disse no começo, Sosnowski, que não queria polemizar; talvez esta carta tenha ficado tão longa que já entra na categoria das respostas bem pensadas. Continuo acreditando que não devemos perder mais tempo em discussões que cada dia que passa deixa vertiginosamente para trás; mas com alguém inteligente e bem-intencionado como Viñas pode-se, creio, falar como acabo de fazer. O importante, no fundo, é que sejam os outros que nos leiam e tirem as suas próprias conclusões, e por isto lhe mando estas linhas, junto com meus melhores desejos para HISPAMÉRICA e para você.

JULIO CORTÁZAR

## 5. Neruda entre nós

*Meus olhos não vieram para morder o esquecimento.  
Canto geral, "Para Recabarren"*

*Eu te amo, pura terra, como tantas coisas amei contrárias: a flor, a rua, a  
abundância, o rito.  
Canto geral, "A areia traída"*

Tão próximo como está na vida e na morte, toda tentativa de *fixá-lo* a partir da escrita corre o risco de qualquer fotografia, de qualquer testemunho unilateral: Neruda de perfil, Neruda poeta social, as abordagens usuais e quase sempre falíveis. A história, a arqueologia, a biografia, coincidem na mesma tarefa terrível: espetar a borboleta no cartão. E o único resgate que as justifica vem da região imaginária da inteligência, de sua capacidade para ver em pleno voo aquelas asas que já são cinza em cada pequeno ataúde de museu. Quando entrei pela última vez em seu quarto na Ilha Negra, em fevereiro deste ano, Pablo Neruda estava na cama, talvez já definitivamente imobilizado, e no entanto sei que naquela tarde e naquela noite andamos juntos por praias e sendas, que chegamos ainda mais longe do que dois anos antes, quando ele veio me receber na entrada da casa e quis me mostrar as terras que pensava doar para que depois de sua morte erguessem ali uma residência para escritores jovens.

Assim, como se estivesse passeando ao seu lado e ouvindo as suas palavras, gostaria de dizer aqui a minha palavra de latinoamericano já velho, porque muitas vezes no turbilhão da quase impensável aceleração histórica do século senti dolorosamente que para muitos a imagem universal de Pablo Neruda era uma imagem maniqueísta, uma estátua já erigida que os olhos das novas gerações olhavam com o respeito entremesclado de indiferença que parece ser o destino de todo bronze em toda praça. Gostaria de contar a estes jovens de qualquer país do mundo, com a simplicidade de quem encontra os amigos num bar, as razões de um amor que transcende a poesia por si mesma, um amor que tem outro sentido, diferente do meu amor pela poesia de John Keats ou de César Vallejo ou de Paul Eluard; falar do que ocorreu nas minhas terras latinoamericanas nesta primeira metade de um século que já se confunde para eles na continuidade de um passado que tudo devora e confunde.

No princípio foi a mulher; para nós, Eva precedeu Adão na minha Buenos Aires dos anos 30. Éramos muito jovens, a poesia nos chegara sob o signo imperial do simbolismo e do modernismo, Mallarmé e Rubén Darío, Rimbaud e Rainer Maria Rilke: a poesia era gnose, revelação, abertura órfica, desdém pela realidade convencional, aristocracia, rejeitando o lirismo fatigado e rançoso de tantos bardos sul-americanos. Jovens pumas ansiosos para morder no mais fundo de uma vida profunda e secreta, de costas para as nossas terras, para as nossas

vozes, traidores inocentes e apaixonados encerrando-se em conclaves de cafés e pensões boêmias: então chegou Eva falando espanhol num livrinho de bolso nascido no Chile, *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*. Muito poucos conheciam Pablo Neruda, o poeta que bruscamente nos devolveu ao que era nosso, arrancava-nos da vaga teoria das amadas e das musas européias para nos atirar nos braços uma mulher imediata e tangível e nos ensinar que um amor de poeta latinoamericano podia se dar e se escrever *hic et nunc*, com as palavras simples do dia, com os cheiros das nossas ruas, com a simplicidade de quem descobre a beleza sem o assentimento dos grandes heliotrópios e a divina proporção.

Pablo sabia disto, soube muito cedo: não opusemos resistência àquela invasão que nos libertava, àquela reconquista fulminante. Por isto, já não éramos os mesmos quando lemos *Residência na terra*, os jovens pumas já se lançavam por conta própria à caça de presas por tanto tempo desprezadas. Depois de Eva víamos chegar o Demiurgo, decidido a alterar uma ordem bíblica que não foi estabelecida por nós, latinoamericanos; agora íamos assistir à criação verbal do continente, o peixe ia chamar-se peixe por uma boca americana, as coisas e os seres se propunham e se desenhavam a partir da matriz original que nos fez a todos, sem a sanção tranquilizadora dos Linneo e dos Cuvier e dos Humboldt e dos Darwin que nos legaram paternalmente seus modelos e suas nomenclaturas. Lembro, lembro tanto: Rubén Darío foi vertiginosamente deslocado em minha geografia poética, passou da noite para o dia a ser um poeta distante, como Quevedo ou Shelley ou Walt Whitman; em nossa dilatada, deserta e selvagem terra mental, que havíamos preenchido com necessárias e vagarosas mitologias, *Residência* precipitou-se sobre a Argentina como outrora San Martín sobre o Chile para libertá-lo, como Bolívar espicaçando suas águias no norte; a poesia tem a sua história militar, suas conquistas e suas batalhas, o verbo é legião e carga, e a vida de todo homem sensível à palavra conserva na memória incontáveis cicatrizes daqueles profundos, indizíveis acertos de contas entre o ontem e o hoje, entre o artificial e o autêntico; inútil murmurar que o recíproco não existe, que o Chile está provando atualmente a que ponto a história militar ignora a poesia, que é em última instância o humano em sua exigência mais alta, onde a justiça tira a venda que o sistema lhe pôs nos olhos e sorri como uma mulher vendo uma criança brincar.

Neruda não nos deu muito tempo para nos recompor e tomar aquela distância que a inteligência estabelece até com o que é mais amado, posto que sua razão de ser está num *plus ultra* incessante. Aceitar, assimilar *Residência na terra* exigia entrar em uma dimensão diferente da língua e, dali, *ver americano* como jamais se tinha visto até então.

(Alguns de nós, movidos pelo acaso de livrarias ou amizades, já entrávamos com o mesmo assombro em uma nova faceta da inconcebível metamorfose da nossa palavra: *Trilce*, de César Vallejo, chegava a Buenos Aires vinda do norte, viajante secreta e trêmula trazendo códigos diferentes para um mesmo reconhecimento americano.) Mas Pablo não nos deu tempo para olhar em torno,

para fazer um primeiro balanço daquela multiplicada explosão de poesia. Vastos poemas que depois fariam parte da terceira *Residência* somavam-se, tumultuosos, à primeira grande cosmogonia a fim de afiná-la, especializá-la, trazê-la cada vez mais para o presente e para a história.

Quando a Guerra Civil espanhola o faz escrever *Espanha no coração*, Neruda deu o passo final que o leva do cenário aos atores, da terra aos homens; sua definição política, que tantos mal-entendidos ignóbeis faria surgir (e apodrecer) na América Latina, tem a necessidade e a simplicidade da realização amorosa, da posse na entrega última; e é fácil perceber que o sinal foi trocado, que a lenta, apaixonada enumeração dos frutos terrestres na boca de um homem solitário e melancólico é agora sucedido pelo insistente chamado a recuperar aqueles frutos jamais saboreados ou injustamente perdidos, a proposta de uma poesia de combate lentamente elaborada a partir da palavra e da ação. Em Buenos Aires, capital da prescindência histórica, esta segunda e mais terrível incitação de Neruda bastou para derrubar muitas máscaras; foi-me dado ver, testemunha irônica, nerudianos fanáticos bruscamente repudiando a sua poesia, enquanto oportunistas ao vento das reivindicações exaltavam uma obra que lhes era palpavelmente ininteligível a não ser em seus significados mais óbvios. Sobraram os que o mereciam, comprometidos ou não no plano político (digo isto expressamente, porque me faltava ainda a Revolução Cubana para acordar), e para estes a obra de Neruda continuou sendo algo como uma pulsação, uma vasta respiração americana frenética diante das deliquescências passadistas e das fidelidades cada vez mais ridículas aos cânones estrangeiros. Sei que devo a Neruda o acesso a Vallejo, a Octavio Paz, a Lezama Lima, a Cardenal, poetas tão diferentes quanto unidos, tão individuais quanto fraternos. Mas, repito, ele não nos dava trégua, nunca nos deu trégua; poema após poema, livro após livro, sua bússola imperiosa exigia a revisão dos nossos rumos, chamava-nos sem se propor a fazê-lo, sem o menor paternalismo de poeta maior, de vovô Hugo latinoamericano; simplesmente punha outro livro sobre a mesa, e pálidos fantasmas saíam correndo para se esconder. Quando apareceu o *Canto geral*, o ciclo de criação entrou em seu último dia necessário; depois viriam muitos outros, memoráveis ou de simples festa, chegariam os poemas bem ganhos de quem se senta para recordar a vida com os amigos, como o entranhável *Extravagário* e tantos momentos do *Memorial da Ilha Negra*; Neruda envelhecia sem renunciar ao seu sorriso de rapaz travesso, entrava pela ordem natural das coisas no ciclo das solenidades, os passeios utilizáveis, a tão desnecessária consagração do Prêmio Nobel, última tentativa do sistema para recuperar o irrecuperável, o ar livre, o gato no telhado brincando com a lua.

Muito foi escrito sobre o *Canto geral*, mas seu sentido mais fundo escapa à crítica textual, a qualquer redução centrada apenas na expressão poética. Esta obra imensa é uma monstruosidade anacrônica (eu disse isto um dia a Pablo, que me respondeu com um de seus olhares de tubarão encalhado), e por isto é uma prova de que a América Latina não apenas está fora do tempo histórico europeu como tem todo o direito e, mais, a penetrante obrigação de estar. Como, num

terreno afinal não muito diferente, o *Paradiso* de José Lezama Lima, o *Canto geral* decide voltar à estaca zero e começar de novo; como se isto não bastasse, é o que faz. Porque quando se pensa nisto fica quase óbvio que a poesia contemporânea da Europa e das Américas é uma empreitada definidamente limitada, uma província, um território, simultaneamente dentro do campo de expressão verbal e dentro da circunstância pessoal do poeta. Quero dizer que a poesia contemporânea, mesmo a de intenção social como a de um Aragon, um Nazim Hikmet ou um Nicolás Guillén, primeiros a me virem à memória e longe de serem os únicos, revela-se circunscrita a determinadas situações e intenções. Isto é mais perceptível ainda na poesia não-comprometida, que nos nossos tempos e em todos os tempos tende a concentrar-se no elegíaco, no erótico ou no costumbrismo. E neste contexto, cuja infinita riqueza e formosura não apenas não nego como digo que me ajudou a viver, chega um dia o *Canto geral* como uma espécie de absurda, prodigiosa geogonia latinoamericana, isto é, uma empresa poética de ramos gerais, um gigantesco armazém de secos e molhados, uma dessas lojas de ferragens em que tudo se encontra, de um trator a um parafuso; com a diferença de que Neruda rejeita olímpicamente o pré-fabricado no plano da palavra, seus museus, galerias, catálogos e fichários que de algum modo vinham nos propondo um conhecimento vicário das nossas terras físicas e mentais, e deixa de lado tudo o que foi feito pela cultura e até mesmo pela natureza; ele é um olho insaciável retrocedendo ao caos original, uma língua que lambe as pedras uma por uma para saber de sua textura e de seus sabores, um ouvido em que os pássaros começam a entrar, um olfato embebedando-se de areia, de salitre, da fumaça das fábricas. Hesíodo não havia feito coisa diferente para abarcar os céus mitológicos e os trabalhos rurais; Lucrecio não tentou coisa diferente, e por que não Dante, cosmonauta de almas.

Como alguns dos cronistas espanhóis da conquista, como Humboldt, como os viajantes ingleses do Rio da Prata, mas no limite do tolerável, negando-se a descrever o já existente, dando em cada verso a impressão de que antes não havia nada, de que tal pássaro não tinha este nome e aquela aldeia não existia. E quando falei com ele sobre isto, olhou-me com indolência e tornou a encher o meu copo, sinal inequívoco de que estavas bastante de acordo, meu velho irmão.

Por coisas assim penso que para os latinoamericanos do meu tempo a obra de Pablo Neruda foi algo que transcendeu os parâmetros usuais em que o fazedor e o leitor de poesia circulam dialeticamente.

Quando penso nela, a palavra *obra* tem para mim uma consistência arquitetônica, um peso de alvenaria, porque sua ação em muitos de nós não apenas se deu no plano geral de enriquecimento ontológico provido por toda grande poesia, mas também no de um contato direto com matérias, formas, espaços e tempos da nossa América. Quem poderá chegar ao litoral chileno e se debruçar sobre o Pacífico implacável sem que os versos da *Barcarola* retornem da já remota *Residência na terra*; quem subirá ao Machu Picchu sem sentir que Pablo o antecede na interminável teoria de degraus e colmeias? Digo isto com risco, digo isto com dor: quanta poesia querida emagreceu nas minhas mãos

depois desta terrível precipitação mineral e celular. E digo isto também com gratidão: porque nenhum poeta mata os demais poetas, simplesmente os arruma de outra maneira na trêmula biblioteca da sensibilidade e da memória. Havíamos lido e ouvido de empréstimo, embora os objetos emprestados fossem tão belos; havíamos amado na poesia algo como um privilégio diplomático, uma extraterritorialidade, o nepente verbal de tanta tirania torpe e tanta insolente espoliação das nossas vidas civis; sem soberba, sem jamais censurar as nossas delicadas prescindências, Neruda nos abriu a mais ampla das portas para a tomada de consciência que algum dia se chamará de versos-liberdade. Agora podíamos continuar lendo Mallarmé e Rilke, situados em sua órbita precisa, mas não podíamos mais negar que éramos latinoamericanos; eu sei, sabe o mais exigente do meu ser, que ninguém saiu perdendo neste furioso confronto de matérias poéticas.

Por isto convido os mais esquecidos a relerem o *Canto geral* para verificar, à luz (não às trevas) do que está acontecendo no Chile, no Uruguai, na Bolívia — complete você mesmo a lista interminável —, a profecia implacável e a invencível esperança de um dos homens mais lúcidos do nosso tempo. Impossível abarcar este horizonte, esta rosa-dos-ventos que se transforma em úmido ouriço ao apontar para os seus rumos multiplicados; vou apenas aludir ao retrato de tanto ditador, de tanto tirano que sem vacilar Neruda nomeou e descreveu neste livro, como se soubesse que ia além daquelas miseráveis pessoas, que sua denúncia abarcava um futuro em que o pesadelo estaria outra vez a esperá-lo. Convido-os, para citar apenas um, a relerem o poema em que González Videla é acusado de traidor de sua pátria, substituindo o nome dele pelo de Pinochet, a quem Salvador Allende também iria chamar de traidor antes de cair assassinado; convido-os a relerem os versos em que Neruda transcreve cartas e depoimentos de chilenos torturados, maltratados e mortos pela ditadura; seria preciso estar cego e surdo para não sentir que estas páginas do *Canto geral* foram escritas há dois meses, há quinze dias, ontem à noite, agora mesmo, escritas por um poeta morto, escritas para a nossa vergonha e, talvez, se algum dia o merecermos, para a nossa esperança.

Conheci muito pouco o homem Pablo Neruda, porque entre os meus defeitos está o de não me aproximar dos escritores, preferir egoisticamente a obra à pessoa. Tive dois testemunhos do seu afeto por mim: um par de livros com dedicatória que me remeteu a Paris, sem jamais ter recebido nada meu, e uma página que enviou para a revista cujo nome não lembro, na qual generosamente tentava aplacar uma falsa, absurda polêmica entre José Maria Argüedas e mim a propósito de escritores "residentes" e escritores "exilados". Quando Salvador Allende assumiu a presidência, em novembro de 1970, eu quis estar em Santiago ao lado dos meus irmãos chilenos, assistir a algo que para mim era bem mais do que uma cerimônia, a primeira abertura para o socialismo no setor austral do continente. Alguém ligou para o meu hotel, com uma voz de lento rio: "Disseram-me que você está muito cansado, venha para a Ilha Negra e fique alguns dias, sei que não gosta de ver muita gente, vamos estar sozinhos com Matilde e a minha irmã, Jorge Edwards traz você de carro, Matta e Teresa vêm

para o almoço, e mais ninguém." Fui, é claro, e Pablo me deu de presente um poncho de Temuco e me mostrou a casa, o mar, os campos solitários. Como se tivesse medo de cansar-me, deixou que eu andasse pelos salões vazios, olhando devagar e à vontade a caverna de Aladim, seu Xanadu de maravilhas intermináveis. Percebi quase imediatamente a correspondência rigorosa entre a poesia e as coisas, entre o verbo e a matéria. Pensei em Anna de Noailles perguntando a uma amiga o nome de certa flor vislumbrada num passeio e se assombrando: "Ah, mas é a mesma que mencionei tantas vezes nos meus poemas", e senti a distância entre aquilo e um poeta que jamais mencionou sem antes apalpar, viver o que foi mencionado. Quanto ressentido, quanto invejoso ironizou alguma vez as figuras de proa, os atlas, os compassos, os barcos nas garrafas, as primeiras edições, as estampas e os bonecos, sem entender que aquela casa, todas as casas de Neruda eram também poemas, réplica e corroboração das nomenclaturas de *Residência* e do *Canto*, uma prova de que nada, nenhuma substância, nenhuma flor, entrara em seus versos sem antes ter sido lentamente olhada e cheirada, sem dar e conquistar o direito de viver para sempre na memória daqueles que receberiam em pleno peito esta poesia de encarnação verbal, de contato sem mediações. E mesmo a morte de Pablo Neruda, entre escombros e alimárias uniformizadas, não será um último poema de combate? Sabíamos que ele estava condenado pelo câncer, que era uma questão de tempo e que talvez houvesse morrido no dia em que morreu ainda que a ralé vencedora não tivesse destroçado e saqueado a casa. Mas o destino iria desenhá-lo até o fim como aquilo que ele quis ser; voluntariamente ou não, já alheio ao que o cercava ou olhando para as ruínas da sua casa com aqueles olhos de alcatraz aos quais nada escapava, sua morte é hoje seu verso mais terrível, a cusparada em pleno rosto do algoz. Como Che Guevara no seu dia, como Nguyen Van Troy, como tantos que morrem sem se render. Lembro da última vez que o vi, em fevereiro deste ano; quando cheguei à Ilha Negra bastou-me ver a grande porta fechada para entender, com algo que já não eram as certezas da ciência médica, que Pablo tinha me chamado para se despedir. Minha mulher tinha pensado em gravar uma conversa com ele para a rádio francesa; trocamos um olhar sem dizer nada, e o gravador ficou no carro.

Matilde e a irmã de Pablo nos levaram para o quarto de onde ele confirmava seu diálogo com o oceano, com aquelas ondas em que divisara as gigantescas pálpebras da vida. Lúcido e esperançoso (estávamos na véspera das eleições em que a Unidade Popular afirmou seu direito de governar), ele nos deu seu último livro. "Já que não posso ir às manifestações, quero estar presente com estes versos que escrevi em três dias." O título explicava tudo: *Incitação ao nixonicídio e louvor à revolução chilena*; versos para gritar nas esquinas, para serem musicados pelos cantores populares e lidos pelos operários e camponeses em seus centros e nas suas casas. Um televisor ao pé da cama o mantinha informado do processo eleitoral; romances policiais, de que tanto gostava, eram um sedativo melhor que as injeções cada vez mais necessárias. Falamos da França, do último aniversário dele na casa da Normandia aonde os amigos haviam chegado de todos os lados para que Pablo sentisse um pouco menos a geométrica solidão do

diplomata famoso e onde, com chapeuzinhos de papel, bebidas e música, nos despedimos dele (ele sabia disso, e nós sabíamos que ele sabia). Falamos de Salvador Allende, que naqueles dias tinha ido visitá-lo sem avisar antes, semeando estupefação com um helicóptero inconcebível na Ilha Negra; e à noite, por mais que insistissemos em partir para que ele pudesse descansar, Pablo nos obrigou a assistir com ele a um horrendo seriado de vampiros pela televisão, fascinado e divertido ao mesmo tempo, abandonando-se a um presente de fantasmas mais reais para ele que um futuro que sabia estar selado. Na minha primeira visita, dois anos antes, tinha me abraçado dizendo um *até logo* que se cumpriria na França; dessa vez nos fitou por um instante, suas mãos nas nossas, e disse: "Melhor a gente não se despedir, não é mesmo?", os fatigados olhos já distantes.

Era assim mesmo, não tínhamos que nos despedir; isto que escrevi é a minha presença junto a ele e junto ao Chile. Sei que um dia voltaremos à Ilha Negra, que o seu povo entrará por aquela porta e encontrará em cada pedra, em cada folha de árvore, em cada grito de pássaro marinho, a poesia sempre viva deste homem que tanto o amou.

GENEBRA, 1973

## 6. Notas sobre o gótico no Rio da Prata

Para desconcerto da crítica, que não encontra uma explicação satisfatória, a literatura rio-platense conta com uma série de escritores cuja obra se baseia em maior ou menor grau no fantástico, entendido numa acepção extremamente ampla que vai do sobrenatural ao misterioso, do terrorífico ao insólito, e no qual a presença do especificamente "gótico" é perceptível com bastante frequência. Alguns relatos célebres de Leopoldo Lugones, os pesadelos atrozes de Horacio Quiroga, o fantástico mental de Jorge Luis Borges, os artificios às vezes irônicos de Adolfo Bioy Casares, a estranheza no cotidiano de Silvina Ocampo e de quem escreve estas páginas e, *last but not least*, o universo surreal de Felisberto Hernández são alguns exemplos suficientemente conhecidos pelos amantes desta literatura, talvez a única, diga-se de passagem, que admite ser qualificada de escapist *stricto sensu* e sem intenção pejorativa.

Eu tampouco posso explicar por que nós, rio-platenses, produzimos tantos autores e leitores de literatura fantástica. Nosso polimorfismo cultural, derivado das múltiplas correntes imigratórias, nossa imensidão geográfica como fator de isolamento, monotonia e tédio, com o conseqüente recurso ao insólito, a um *anywhere cut of the world* literário, não me parecem motivos suficientes para explicar a gênese de "Os cavalos de Abdera", de "O travesseiro de penas", de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de " *A invenção de Morel*", de "A casa de açúcar", de "As armas secretas" ou de "A casa inundada", que correspondem respectivamente aos autores antes citados <sup>{139}</sup>.

Aqui vão algumas páginas sobre a minha própria experiência num âmbito da criação que guarda analogias ainda perceptíveis com a dimensão do "gótico". Talvez proporcionem algum elemento útil para crítica; esta é a única razão pela qual escolho falar de mim mesmo neste contexto e, de passagem, referir-me aos escritores da literatura universal com os quais nós, rio-platenses, tivemos e temos um comércio que pode contribuir também para que se entenda melhor nossa contribuição a uma linha tão especial e tão fascinante da narrativa.

A menos que uma educação implacável se interponha em seu caminho, toda criança é em princípio gótica. Na Argentina da minha infância, a educação distava de ser implacável, e o menino Júlio jamais teve travas em sua imaginação, favorecida, muito pelo contrário, por uma mãe extremamente gótica em seus gostos literários e por professoras que confundiam pateticamente imaginação com conhecimento.

Minha casa, vista da perspectiva da infância, também era gótica, não por sua arquitetura mas pela acumulação de terrores que nascia das coisas e das conversas dos adultos depois das refeições. Pessoas simples, as leituras e as superstições permeavam uma realidade mal definida, e desde bem pequeno eu sabia que o lobisomem saía nas noites de lua cheia, que a mandrágora era um

fruto da força, que nos cemitérios aconteciam coisas horripilantes, que as unhas e o cabelo dos defuntos cresciam interminavelmente e que em nossa casa havia um porão ao qual ninguém jamais se atreveria a descer. Curiosamente, aquela família dada aos piores inventários do horror mantinha ao mesmo tempo o culto da coragem viril, e assim desde bem pequeno exigiram de mim expedições noturnas destinadas a me forjar e meu quarto chegou a ser um sótão iluminado por um toco de vela ao final de uma escada onde o medo sempre me esperou vestido de vampiro ou de fantasma. Ninguém jamais soube deste medo, ou talvez tenham fingido não saber.

Talvez por isto, por puro exorcismo e sem clara consciência das razões compensatórias que me impulsionavam, comecei a escrever poemas em que o lúgubre e o necrofilico pareciam à minha família muito naturais e louváveis (minha mãe guarda até hoje, por um infortúnio que está fora do meu alcance, um poema baseado em *O corvo* de Edgar Allan Poe, que escrevi aos doze anos, e talvez alguns relatos em que o mesmo Poe e o Victor Hugo de *Han da Islândia* e *O homem que ri* disputavam os temas e as atmosferas). Ninguém cuidava das minhas leituras, que passavam sem discriminação dos *Ensaio*s de Montaigne às diabólicas andanças do doutor Fu-Manchu de Sax Rohmer, e de um Pierre Loti caro à minha mãe aos relatos de terror de Horacio Quiroga. Cada vez que vejo as bibliotecas onde são nutridas as crianças bem-educadas, penso que tive sorte; ninguém selecionou para mim os livros que devia ler, ninguém se inquietou com o fato de que o sobrenatural e o fantástico se impusessem a mim com a mesma validade que os princípios da física ou as batalhas da independência nacional.

Embora todas as crianças sejam góticas por natureza, descobri bem cedo que a maioria dos meus condiscípulos já estava submetida às leis do realismo social; em algum lugar falei do meu desconcerto e da minha decepção ante o amigo que me devolveva desdenhoso *O segredo de Wilhelm Storitz*, de Júlio Verne, dizendo concisamente: "É fantástico demais." Os caubóis e os gângsteres destronavam rapidamente os espectros e os lobisomens, mas eu me mantive solitário em meu reino de temerosos confins, a Idade Média me invadiu noturna e fatídica a partir de Walter Scott, de Eugène Sue (*Os filhos do povo* foi uma das minhas leituras mais obsessivas). Nada sabia eu de literatura gótica propriamente dita, e não deixa de ser risível que os grandes autores do gênero só me fossem revelados dez ou quinze anos mais tarde, quando li em inglês Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley e "Monk" Lewis. Preparado pela minha infância, pela minha natural aceitação do fantástico, do *uncanny* nos livros e na vida de todos os dias, esta grande má literatura encontrou, anacronicamente, um leitor como aqueles do seu tempo, disposto a jogar o jogo, a aceitar o inaceitável, a viver num permanente estado daquilo que Coleridge chamou de *suspension of disbelief*.

Nessa época eu tinha começado a escrever contos; uma primeira série permaneceu inédita, porque, embora os temas fossem excelentes, o tratamento literário não os impulsionava com a força que haviam tido na minha imaginação e, ao contrário da maioria dos escritores jovens, entendi que a hora de publicar ainda não chegara. Quando decidi dar a conhecer alguns relatos, já tinha trinta e

cinco anos e muitos milhares de livros lidos. Por isto, apesar do meu interesse pela literatura gótica, o senso crítico me fez procurar o misterioso e o fantástico em terrenos muito diferentes, embora tenha certeza de que sem ela jamais os teria encontrado. O rastro de Edgar Allan Poe — que prolonga genialmente o gótico em plena metade do século passado — é inegável no plano mais profundo de muitos dos meus relatos; creio que sem *Ligeia*, sem *A queda da casa de Usher*, não se teria dado em mim esta disponibilidade para o fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e me leva a escrever como única maneira possível de transpor certos limites e me instalar no terreno do *outrô*.

Mas desde o primeiro momento, sendo ainda muito jovem, algo me indicou que o caminho formal desta alteridade não estava nos truques literários sem os quais o gótico não alcança o seu *pathos* mais celebrado, não estava na cenografia verbal que consiste em causar estranheza de saída no leitor, condicioná-lo com um clima mórbido para obrigá-lo a aceder documente ao mistério e ao horror.

Muito pelo contrário, o melhor do legado gótico manifesta-se em nosso tempo no interior de um saneamento geral de sua cenografia concisa, de uma rejeição irônica de todos os *gimmicks* e *props* de que se valiam Walpole, Le Fanu e os outros grandes narradores góticos.

Inútil dizer que tal reação antecede em muito a nossa época; em pleno romantismo inglês, Thomas Love Peacock já zombava do gênero em seu delicioso *Nightmare Abbey*, zombaria que chegou a seu ápice ao final do século, nas páginas de *O fantasma de Canterville* de Oscar Wilde. E no entanto...

O cinema, por exemplo. Não creio que o espectador de cinema, que naturalmente também é leitor de romances, sofra de um perigoso desdobramento da personalidade e mesmo assim aceite — eu mesmo em primeiro lugar, e com que deleite — que a tela lhe apresente o gótico em sua forma mais crua, com as atmosferas, os cenários e os truques mais típicos. Dirão que este espectador se delicia ironicamente com os horrores do vampirismo ou da metamorfose do licantropo; por minha parte, a ironia é apenas um recurso extremo e de bastante má-fé para que o pavor não se apodere completamente de mim, para lembrar-me que estou numa poltrona de cinema. E quando vejo filmes como *Caligari*, como *Frankenstein*, com o *The Night of the Living Bodies*, não há ironia nem distanciamento que me salve do terror, da participação no que ali acontece. A cenografia gótica, expulsa da melhor literatura fantástica do nosso tempo, tem um extraordinário momento no cinema; e a criança que continua avidamente viva em mim e em tantos outros torna a deliciar-se sem os escrúpulos do adulto cultivado, desce mais uma vez as sombrias escadas que levam às criptas onde o horror está à sua espera entre teias de aranha e morcegos e sarcófagos.

Gosto de que isto seja assim, porque o cinema gótico é como uma máquina do tempo maravilhosa que nos devolve por algumas horas à maneira de ser e de viver dos que criaram o romance gótico e dos que o leram apaixonadamente. Fora do cinema e diante da letra impressa este retorno a uma inocência parcial

não é possível, ou só o é num grau ínfimo. Neste sentido penso em *Drácula*, o grande romance de Bram Stoker, que no final do século passado ousou escrever um livro aparentemente inadmissível para a sua época. Basta iniciar a leitura para perceber a diferença essencial entre a ótica de Stoker e a de um Walpole ou de um Maturin. Entendendo a impossibilidade de perpetuar (de perpetrar) o gótico original numa época altamente crítica, Stoker lança mão de um recurso que seria patético se ao mesmo tempo não resultasse inteligente e eficaz, que consiste não apenas em mostrar os personagens do livro como uns imbecis completos, incapazes de perceber a verdade que desde os primeiros episódios aparece diante dos seus narizes, mas também supõe que o leitor descobrirá imediatamente o que está acontecendo mas que por sua vez vai se comportar como um *gentleman* e bancar o bobo até o final para não estragar a festa. Stoker sabe que a inocência já não existe na literatura, mas em compensação a força do talento logra uma cumplicidade e uma aceitação das regras do jogo que todos os admiradores do conde Drácula lhe concedemos sem vacilar.

Numa posição completa e lamentavelmente oposta situa-se a obra de H. P. Lovecraft, cujo prestígio sempre me deixou perplexo. Embora autor de um relato admirável, *A cor que caiu do céu*, o conjunto de sua obra padece de uma visão inaceitavelmente anacrônica.

Convencido da validade de seus efeitos literários, Lovecraft é o oposto de Bram Stoker na medida em que prescinde de toda convivência com o leitor e, em contrapartida, busca sua hipnose com recursos que teriam sido eficazes nos tempos de Mrs. Radcliffe mas que atualmente resultam ridículos, pelo menos no Rio da Prata. A técnica de Lovecraft é primária: antes de desencadear os acontecimentos sobrenaturais ou fantásticos, levanta lentamente a cortina para uma repetida e monótona série de paisagens nefastas, névoas fétidas em pântanos mal-afamados, mitologias cavernárias e criaturas com muitas patas provenientes de um mundo diabólico. Se a obra de Lovecraft fosse cinematográfica, eu a receberia com considerável horror; como se trata de uma obra escrita, porém, a monótona reiteração do seu vocabulário pueril e de seus cenários típicos é suficiente para despertar o meu mais invencível tédio.

Não cabe dúvida de que neste terreno o sentido crítico diante do cinema é muito menos exigente que em matéria literária. Penso na diferença estabelecida há longo tempo por Freud em seu célebre estudo sobre *o unheimlich* (aproximadamente: o inquietante, o que sai do cotidiano aceitável pela razão) e que Maurice Richardson trouxe à tona em seu estudo sobre os admiráveis contos fantásticos de W. F. Harvey. Ali, Freud observava que nos contos de fada deixava-se automaticamente de lado a realidade para entrar num sistema animista de crenças que a civilização já superou e relega a um plano meramente recreativo ou pueril. Mas a situação é outra se o escritor pretende circular no mundo da realidade comum, pois ali as manifestações estranhas ou insólitas, aceitas por completo no conto de fada, provocam inevitavelmente o sentimento do *unheimlich*, que os ingleses chamam de *uncanny* e que não tem equivalente preciso em espanhol ou em francês <sup>[140]</sup>. Segundo Freud, o escritor pode até

mesmo intensificar o efeito dessas manifestações ao situá-las numa realidade cotidiana, posto que se aproveita de crenças ou superstições que dávamos por superadas e que retornam, como os fantasmas autênticos, em plena luz do dia. O que explica, acrescenta Richardson por seu lado, o apogeu da literatura gótica no século XVIII e o dos contos de fantasmas no XIX, porque eles só poderiam atingir sua eficácia máxima em épocas supostamente racionalistas e nas quais as superstições parecessem totalmente superadas.

Esta digressão leva a perguntar, no que diz respeito ao gótico, se ao entrarmos num cinema não deixamos de fora o aparato cultural duramente imposto pela escrita a partir do primeiro banco escolar e voltamos a um estádio principalmente audiovisual, que seria análogo ao das crianças diante dos contos de fada; depois, de volta à escrita, o sentido crítico desperta em toda a sua exigência, e no meu caso me leva a rejeitar o *grand guignol* de um Lovecraft que algumas horas antes aceitara em qualquer bom filme de terror <sup>{141}</sup>.

Para terminar por onde estas notas começaram: creio que nós, escritores e os leitores rio-platenses, buscamos o gótico em seu nível mais exigente de imaginação e de escrita. Ao lado de Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, o Prosper Mérimée de *A vénus de Ille* e de *Lokis*, "Saki", Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce, Dino Buzzatti e tantos outros constituem algumas das numerosas assimilações nas quais o fantástico que nos é próprio encontrou um terreno que nada tem a ver com uma literatura de nível muito mais primário que continua subjugando autores e leitores de outras regiões. Nosso encontro com o mistério se deu em outra direção, e creio que recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente; em última instância, esta é a nossa melhor homenagem a tantos velhos e queridos mestres.

## 7. O estado atual da narrativa na América Hispânica

Em vista do tempo limitado de que dispomos esta noite, suponho que nenhum de vocês deve ter levado a sério o título desta conferência, o estado atual da narrativa na América Hispânica, a não ser, é claro, que suspeitem de que a palavra narrativa, entendida como ficção, refira-se mais à conferência em si mesma que ao tema escolhido para ela.

Não sei exatamente a quem se deve culpar por este título, embora confesse, com evidente inquietação, que a lista de suspeitos se reduz simplesmente a duas pessoas: Ivar Ivask e eu mesmo. Como estamos há quase um ano nos correspondendo a respeito desta conferência, é difícil saber o momento preciso em que a idéia deste tema nasceu, bem como se foi eu quem o propôs num momento de delírio ou se surgiu em consequência de uma refinada perversidade por parte de Ivar, perversidade dirigida de certa maneira contra mim, mas principalmente contra vocês. A única certeza é que o título desta palestra não corresponde a nada realizável no escasso tempo de que dispomos e, mesmo supondo que fosse eu o redator-chefe do *Reader's Digest*, minhas técnicas de síntese não seriam suficientes para resumir aqui a situação atual da narrativa na América Latina.

Bem, acontece que nos contos e romances que escrevi, a presença do que se denomina "o sobrenatural" ou "o fantástico" é muito poderosa, constituindo talvez o aspecto predominante da minha obra.

Se a totalidade de qualquer obra narrativa pode ser classificada como "ficção", é claro que a literatura fantástica constitui o mais ficcional de todos os gêneros literários, posto que consiste por definição em dar as costas para uma realidade aceita universalmente como normal, isto é, não-fantástica, a fim de explorar outros corredores desta casa imensa em que o homem habita. Por razões deste tipo, que não se baseiam com muita firmeza na lógica, como muitos de vocês já devem ter notado, penso que esta palestra poderá, talvez, ter algum sentido se concentrarmos seu objetivo em dois aspectos: primeiro, na dimensão exclusiva da literatura fantástica e, depois, na região da América Latina que até o presente deu o maior número de escritores dedicados ao cultivo deste tipo de ficção. Refiro-me à região do Rio da Prata, não ao seu setor líquido, é claro, mas aos dois litorais que a delimitam: o Uruguai e o meu próprio país, a Argentina.

Ao propor esta divisão do nosso tema, concentrando-o na literatura fantástica, que por sua vez se concentra numa determinada região da América Hispânica, creio poder contar com a compreensão plena de todos os que estão me ouvindo. Digo isto porque, ao contrário do que acontece com outras literaturas nacionais nas quais o fantástico aparece tão-somente como manifestação marginal, a literatura inglesa em sua totalidade, com a literatura americana como projeção mais importante fora do seu centro original, constitui na realidade a terra prometida da literatura fantástica. Que fique claro que ao mencionar determinada literatura, também se inclui nela implicitamente os seus leitores, e

neste caso sei que estou me dirigindo a pessoas familiarizadas com a dimensão do fantástico desde a infância por intermédio de uma literatura excepcionalmente rica neste elemento. Esse fato vai permitir-nos reduzir ao mínimo as considerações teóricas sobre o gênero fantástico que resultariam indispensáveis para um público francês, por exemplo, posto que a literatura francesa, e portanto seus leitores, só aceita o fantástico de má vontade e com dificuldade.

De maneira que me limitarei simplesmente a ajustar o enfoque do nosso ponto de vista comum antes de começar a falar da literatura fantástica na região do Rio da Prata. Para qualquer leitor sensível, o fantástico na literatura é transparentemente claro; mas também é claro que quando se tenta perceber esta percepção em termos lógicos surgem dúvidas e dificuldades que os críticos deste gênero literário ainda não conseguiram resolver. Durante muito tempo buscou-se uma definição do fantástico em literatura; eu, pessoalmente, não encontrei nenhuma que me satisfaça, e ao dizer isto incluo tudo, das definições simplesmente psicológicas ou psicanalíticas às mais recentes tentativas estruturalistas. Existe, para começar, um problema de vocabulário.

Termos como "maravilhoso", "fantástico", "estranho" etcétera mudam de significado de acordo com quem os empregar. Esta primeira incerteza será imediatamente seguida por outra; refiro-me à sensação mesma do fantástico que nos chega por intermédio de um texto literário, sensação que varia consideravelmente ao longo do curso da história e de uma cultura para outra. Diante de tal estado de coisas, como poderei explicar esta noite a vocês com alguma exatidão esta noção do fantástico que gostaria de mostrar-lhes na literatura do Rio da Prata? Não sendo um crítico, minha única possibilidade é transmitir da melhor maneira que puder minhas próprias experiências tão exatamente como elas se apresentaram a mim desde a infância e tal como foram se manifestando na série de contos e romances escritos ao longo de um período de trinta anos. Começarei, então, falando sobre mim mesmo a partir dessa perspectiva, para abordar depois outros escritores da região do Rio da Prata. Sou plenamente consciente de que as Emily Posts das normas de boas maneiras considerariam que ao escolher este enfoque pessoal para tratar o tema dou provas de uma lamentável falta da mais elementar modéstia, mas não vejo outro caminho de iluminar um campo que não se caracteriza precisamente por sua clareza. Para ser sincero, prefiro passar por vaidoso que por incompreensível.

A sorte (que para mim é uma referência ao fantástico) vem hoje em minha ajuda, porque há pouco tempo tive que escrever um artigo sobre a influência da chamada literatura gótica no Uruguai e na Argentina e isto me fez refletir sobre a relação entre a minha própria infância e o meu futuro como escritor. Creio que se pode afirmar sem medo de errar que toda criança, a não ser nos casos em que uma educação implacável a isole ao longo do caminho, é essencialmente gótica, isto é, em função não só da ignorância, mas sobretudo da inocência, a criança está aberta como uma esponja para muitos aspectos da realidade que mais tarde serão criticados ou rejeitados pela razão e seu aparelho lógico. Na Argentina da

minha infância, a educação estava bem longe de ser implacável, e o menino Júlio Cortázar jamais teve a sua imaginação acorrentada com travas ou grilhões.

Muito pelo contrário; foi incentivado por uma mãe muito gótica em seus gostos literários e professores que pateticamente confundiam imaginação com conhecimento.

Naturalmente, o sentido do fantástico na mente de uma criança sempre é algo espesso e truculento e é só muito depois, já adulta, que algumas pessoas conseguem extrapolar esta primeira capacidade de impregnar-se com o apavorante ou o inexplicável e começam a senti-lo e comprová-lo em planos muito mais sutis. A passagem do simplesmente "maravilhoso", tal como aparece nos contos de fada que uma criança aceita na sua mais tenra infância, para o que se denomina "misterioso" só se produz ao final de um longo processo de amadurecimento. Para mim, a princípio o fantástico era causa incessante de medo muito mais que de maravilha. Minha casa, para começar, já era um cenário tipicamente gótico, não só por sua arquitetura, mas também pela acumulação de terrores nascidos de objetos e crenças, dos corredores tenebrosos e das conversas dos adultos depois das refeições. Eles eram pessoas simples, cujas leituras e superstições impregnavam uma realidade mal definida, e, assim, desde a minha infância mais tenra eu sabia que nas noites de lua cheia o lobisomem saía, que a mandrágora era uma planta mortal, que aconteciam coisas terríveis e horrorosas nos cemitérios, que os cabelos e unhas dos mortos cresciam interminavelmente e que havia um porão na nossa casa ao qual ninguém se atrevia a descer. Mas, curiosamente, aquela família tão acostumada a propagar as mais horríveis histórias de medo e de terror também mantinha o culto da coragem viril, e, portanto, desde bem pequeno fui obrigado a realizar expedições noturnas destinadas a forjar minha hombridade e o meu quarto se transformava num desvão iluminado por um toco de vela ao final de uma escada onde o medo, vestido de vampiro ou de fantasma, sempre me esperava. Ninguém jamais soube desse medo ou talvez só fingissem ignorá-lo.

Talvez por este motivo, como puro exorcismo e sem uma consciência clara das razões compensatórias que me levavam a isso, comecei a escrever contos e poemas dos quais prefiro não lembrar, peças em que o lúgubre e o necrofilico brotavam a torto e a direito. Como ninguém controlava minhas leituras, não custei a devorar toda a literatura fantástica que estava ao meu alcance. Em geral era toda de baixa qualidade, e não posso negar certa ironia no fato de que somente dez ou quinze anos depois fui conhecer os grandes autores do gênero gótico em seu idioma original, autores como Horace Walpole, Sheridan Le Fanu, Mary Shelley e Maturin, sem mencionar os mestres modernos como Ambrose Bierce ou Gustave Meyrink. Admirável exceção, contudo, foi Edgar Allan Poe, que de fato entrou pela receosa porta da minha infância, assim como o Victor Hugo de *Han da Islândia* e *O homem que ri*, ingenuamente misturados com Fu-Manchu e outros subprodutos do gênero terrorífico. Assim, graças ao caminho preparado pela minha infância e à aceitação natural do fantástico em suas diversas e numerosas formas, esta literatura, tanto a de boa como a de má

qualidade, teve em mim um leitor como os de outros tempos, um leitor disposto a participar do jogo, a aceitar o inaceitável, a viver num estado permanente daquilo que Coleridge chama de "a suspensão da incredulidade".

Chegamos agora a algo que transcende a minha biografia pessoal e determina a atitude de quase todos os autores de literatura fantástica da região do Rio da Prata. Quando comecei a escrever contos a meu juízo publicáveis, já vivera trinta e cinco anos e lera milhares de livros. Por este motivo, apesar do meu grande interesse pela literatura fantástica, meu senso crítico me fazia encontrar o misterioso e o horrendo em terrenos muito diferentes dos tradicionais, se bem que com toda certeza sem essa tradição jamais os teria encontrado.

São inegáveis as marcas de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos dos meus contos, e creio que sem *Ligeia* ou *A queda da casa de Usher* eu não teria sentido a predisposição para o fantástico que me assalta nos momentos mais inesperados e me impulsiona a escrever encarando este ato como única forma possível de franquear certos limites, de me instalar no território do "outro". Mas, e quanto a isto há uma patente unanimidade entre todos os autores do Rio da Prata, desde o começo algo me indicava que o caminho formal dessa outra realidade não estava nos recursos e truques literários de que a literatura fantástica tradicional depende para o seu tão celebrado *pathos*, não estava na cenografia verbal que consiste em "desorientar" o leitor desde o princípio, condicionando-o no interior de um ambiente mórbido para obrigá-lo a aderir documente ao mistério e ao terror. Creio que esta atitude crítica não é propriedade exclusiva dos romancistas ou autores de relatos breves do Rio da Prata, e de fato antecede mesmo a nossa geração. Basta lembrar que, durante o apogeu do romantismo inglês, Thomas Love Peacock já satirizava o gênero gótico na deliciosa *Nightmare Abbey*, sátira que culmina, ao final do século passado, nas páginas de *O fantasma de Canterville* de Oscar Wilde.

Assim, quando escrevia histórias fantásticas, meu sentimento diante daquilo que os alemães denominam *das Unheimliche*, o inquietante ou o assombroso, surgia e continua surgindo num plano que eu classificaria de ordinário. O fantástico nunca me parecera excepcional, nem sequer quando criança, e nesse momento o sentia como uma vocação ou talvez, melhor, como um aviso originado em certas zonas de realidade que o *Homo sapiens* prefere ignorar ou relegar ao desvão das crenças animistas ou primitivas, das superstições e dos pesadelos.

Disse vocação, e no meu caso sempre o foi; há momentos em minha vida (e não são excepcionais; podem ocorrer durante uma viagem de metrô, num bar ou no meio da leitura de um jornal) em que deixo por um instante de ser quem habitualmente sou para me transformar numa espécie de passadizo. No meu interior ou fora de mim algo se abre de repente, um sistema inconcebível de receptáculos comunicantes faz a realidade ficar porosa como uma esponja; durante um momento, infelizmente breve e precário, tudo o que me cerca cessa de ser o que era ou eu deixo de ser quem sou ou quem creio que sou, e neste terreno, em que as palavras só podem chegar tarde e imperfeitas para tentar expressar o que não se pode expressar, tudo é possível e tudo pode sucumbir. A

diversidade das erupções do fantástico é inesgotável; num dos meus romances, *62. Modelo para armar*, os primeiros capítulos tentam reconstruir um destes múltiplos terrenos da passagem. Um homem ouve uma frase insignificante num restaurante e de repente a realidade externa deixa de cercá-lo e de defini-lo e dá lugar a uma espécie de coagulação de elementos que a razão rejeitaria como heterogêneos ou ilógicos. Dentro do personagem constrói-se o que poderíamos chamar uma constelação instantânea, uma constelação cujos elementos isolados nada têm a ver, aparentemente, uns com os outros. A força desta constelação é tão imensa que o personagem se rende a ela sem ter consciência disso, arrastado por forças que se manifestam naquele instante sem razão aparente ou explicação lógica. O leitor do livro, que indiretamente recebe o influxo dessas forças, irá vê-las atuar ao longo do romance e influir no destino dos personagens, os quais, por sua vez, crêem que agem livremente e não suspeitam que aquela primeira constelação já continha, integralmente construído, o modelo do qual são simples meios ou peças.

Tudo isto, que é apenas um exemplo do que entendo como fantástico, não se apresenta de maneira tradicional, isto é, com avisos e premonições, roteiros adequados e ambientes apropriados como na literatura gótica ou nos modernos relatos fantásticos de baixa qualidade.

Repito que a irrupção do que é outro se dá, no meu caso, de maneira marcadamente trivial e prosaica. Consiste sobretudo na experiência de que as coisas ou os seres trocam por um instante de sinal, de etiqueta, de situação no reino da realidade racional. Receber uma carta com um carimbo vermelho no momento exato em que o telefone toca e o olfato percebe um cheiro de café queimado pode se converter num triângulo que nada tem a ver com a carta, a ligação ou o café. Pelo contrário, é por causa deste triângulo absurdo e aparentemente casual que alguma outra coisa se introduz furtivamente, a revelação de uma decepção ou da felicidade, o verdadeiro significado de um ato cometido dez anos antes ou a certeza de que num futuro imediato irá acontecer algo determinado. De maneira alguma quero afirmar que em todos os casos tal coagulação de elementos heterogêneos se traduza num conhecimento preciso, porque então abandonaríamos o terreno do fantástico e tudo ficaria reduzido a uma pura verificação científica de um sistema de leis ou princípios rigorosos dos quais simplesmente não temos conhecimento. Na maioria dos casos, tal irrupção do desconhecido não passa de uma sensação terrivelmente breve e fugaz de que existe um significado, uma porta aberta para uma realidade que se oferece a nós mas, tristemente, não somos capazes de aprender. No meu caso, quase nunca estou à altura da mensagem, do sinal que estas constelações tentam me transmitir; mas sua força é tanta que jamais duvidarei da realidade das mensagens, e só o que devo deplorar é a minha própria pobreza de recursos psíquicos, minha escassa capacidade para penetrar no que é outro. Na presença do fantástico sucede comigo o mesmo que ocorre com certos sonhos cuja intensidade é deslumbrante. Lembramos desses sonhos ao acordar, mas uma censura bem conhecida os apaga implacavelmente, só nos deixando com alguns fios emaranhados nas mãos e a angústia de haver tocado numa coisa essencial

que simultaneamente nossa própria psique isola de nós. E já que mencionei os sonhos, considero apropriado dizer que muitos dos meus relatos fantásticos nasceram em território onírico e, em alguns casos, tive a sorte de que a censura não se mostrasse impiedosa e me permitisse transferir o conteúdo dos sonhos a palavras. Curiosamente estas histórias produziram em meus leitores um efeito muito mais notável que outras, embora os leitores não tivessem meio algum de detectar sua origem onírica. Poder-se-la dizer que seu componente fantástico procede de regiões arquetípicas que de alguma forma todos compartilhamos e que, no ato de ler essas histórias, o leitor presencia ou descobre algo de si mesmo. Pude verificar este fenômeno em numerosas ocasiões com um velho conto meu intitulado "Casa tomada", que sonhei com todos os detalhes que figuram no texto e escrevi assim que pulei da cama, dominado ainda pela horrível náusea do seu final. Esta história, da qual sem falsa modéstia posso dizer que não me parece excessivamente extraordinária, foi, contudo, traduzida a numerosos idiomas e continua fascinando os seus leitores. Isto me induz a insinuar que, embora o fantástico por vezes nos invada à plena luz do dia, também nos espera no território onírico em que os homens possivelmente tenham mais coisas em comum do que quando estão acordados.

Como podem ver, para mim a idéia do fantástico não significa somente uma ruptura com o razoável e o lógico ou, em termos literários, e sobretudo de ficção científica, a representação de acontecimentos inimagináveis dentro de um contexto cotidiano. Sempre pensei que o fantástico não aparece de forma áspera ou direta, nem é cortante, mas se apresenta antes de uma maneira que poderíamos chamar de intersticial, a deslizar entre dois momentos ou dois atos no mecanismo binário típico da razão humana a fim de permitir-nos vislumbrar a possibilidade latente de uma terceira fronteira, de um terceiro olho, como tão significativamente aparece em certos textos orientais. Há quem viva satisfeito numa dimensão binária e prefira pensar que o fantástico não passa de uma fabricação literária; há mesmo escritores que só inventam temas fantásticos e não acreditam de modo algum neles. No que me diz respeito, o que me foi dado inventar neste terreno sempre se realizou com uma sensação de nostalgia, a nostalgia de não ser capaz de abrir por completo as portas que em tantas ocasiões vi abertas de par em par durante alguns fugazes segundos. Neste sentido a literatura cumpriu e cumpre uma função pela qual deveríamos agradecer-lhe: a função de nos tirar por alguns momentos dos nossos esquemas habituais e mostrar-nos, mesmo que seja por intermédio de outro, que talvez as coisas não finalizem no ponto em que os nossos hábitos mentais pressupõem.

Chegamos assim a uma fase em que, ainda sem uma definição precisa do fantástico, é possível reconhecer sua presença, pelo menos nas suas manifestações literárias, dentro de uma gama muito mais ampla e aberta do que na era dos romances góticos e dos relatos cujos elementos característicos eram fantasmas, lobisomens e vampiros. Ao longo deste século, muitos escritores do Rio da Prata prestaram uma notável colaboração ao cultivo deste tipo de narrativa em que o fantástico possui as características sutis e com frequência ambíguas cujo perfil tentei esboçar esta noite. Mas antes de referir-me

especificamente a estes escritores, é preciso apresentar um enigma que já em si mesmo parece fantástico e está contido na seguinte pergunta: Por que a região do Rio da Prata foi e continua sendo a terra eleita da literatura hispanoamericana? É verdade, claro, que escritores do México, da Colômbia e de muitos outros países hispano-americanos escreveram romances ou contos notáveis em que o fantástico está presente, mas basta uma olhada no panorama geral do nosso continente para perceber que é nas duas margens do Rio da Prata que se encontra a máxima concentração deste gênero.

Muitas vezes os críticos tentaram responder a esta pergunta falando do polimorfismo cultural da Argentina e do Uruguai, resultado das numerosas e diversas ondas de imigrantes, aludindo à imensidão da nossa geografia como fator de isolamento, monotonia e tédio, com o conseguinte refúgio no pavoroso, no excepcional, na busca de um tipo de literatura atemporal, afastada do mundo concreto e válida para qualquer espaço. Como participante desta corrente literária, penso que tais explicações são simplesmente parciais; e por fim, em vez de uma explicação racional, a única coisa que distingo é, de novo, um mecanismo do acaso, o mesmo acaso que, em determinado momento e em proporções infinitamente maiores, concentrou a explosão criativa na Itália do Renascimento e na Inglaterra elizabetana, que possibilitou a Plêiade na França do século XVII e, na Espanha, a geração da Idade de Ouro ou a dos poetas da República em 1931. De repente, e sem razões lógicas ou convincentes, uma cultura produz em poucos anos uma série de criadores que espiritualmente se fertilizam uns aos outros, que se emulam, se desafiam e se superam, até que, também de repente, se inicia um período de esgotamento ou de simples prolongamento por meio de imitadores e continuadores inferiores.

Este acaso parece ter-se manifestado em proporções modestas mas claramente perceptíveis na zona cultural do Rio da Prata, num período que abarca aproximadamente de 1920 até o presente. Ali, e sem muitos sinais premonitórios, a dimensão do fantástico entra em erupção com as principais obras de Jorge Luis Borges. Explode com tal força que, visto de fora do Rio da Prata, parece concentrar-se quase exclusivamente em suas obras. Na Argentina, porém, situamos a narrativa de Borges num contexto que contém importantes figuras precursoras e contemporâneas e, ainda que não estejamos fazendo aqui uma cronologia nem uma crítica apurada, quero trazer algumas indicações ligeiras para demonstrar que, mesmo antes de Borges, o fantástico já era um gênero familiar e relevante em nosso âmbito cultural. Deixando de lado os antecedentes, sobretudo os históricos, como os relatos de Juana Manuela Gorriti ou Eduardo Ladislao Holmberg, fiéis herdeiros da tradição gótica anglo-saxã com todas as suas características boas e más, quero deter-me um instante para considerar um grande poeta argentino, Leopoldo Lugones. Homem de desenfreada voracidade cultural, Lugones, autor de numerosos livros de poesia, encontrou tempo para escrever uma série de contos que reuniu sob o título *As forças estranhas*. Entre os relatos que compõem esta coleção destaca-se um, intitulado "Os cavalos de Abdera", que merece figurar entre as grandes leituras da minha adolescência. Nesta história, uma tropa de cavalos que hoje chamaríamos de mutantes se

rebela contra os homens e acaba apoderando-se da cidade de Abdera, que só será libertada no último momento graças à chegada de Hércules, o vencedor de monstros. O fantástico aparece em Lugones com perfis violentos e ambientes dramáticos mas, não obstante isto, já contém aquele traço que sugeri como peculiar da nossa literatura na região: uma força que não reside tão-somente na qualidade narrativa, mas também num impulso que parece proceder de regiões escuras da psique, aquelas regiões em que a realidade e a irrealidade deixam de se confrontar e se negar uma à outra.

Quase paralelo à aparição de Borges em nossa literatura, um uruguaio com biografia tenebrosa e um destino trágico escreve na Argentina uma série de relatos alucinantes, muitos dos quais são autenticamente fantásticos. Refiro-me a Horacio Quiroga, autor de um livro que exercia uma enorme influência nos homens da minha geração e cujo título reflete tanto os méritos como os defeitos do seu conteúdo: *Histórias de amor, de loucura e de sangue*. Para Quiroga, o fantástico aparece num ambiente que Edgar Allan Poe teria aprovado por considerá-lo bem de acordo com o seu gosto; para demonstrar isto basta resumir a trama de um de seus melhores relatos, "O travesseiro de penas". Na história, uma garota morre do que parece ser uma espécie de anemia que nenhum médico é capaz de explicar ou remediar. Depois do enterro, seu marido e a empregada regressam à câmara mortuária para arrumar o mobiliário e fazer o leito da defunta. A empregada se surpreende com o extraordinário e anormal peso do travesseiro de penas em que a cabeça da jovem havia repousado. O marido pega uma faca, rasga o travesseiro e então... deixo vocês deduzirem o monstruoso e entomológico final do relato. Mas gostaria de acrescentar algo tão óbvio quanto triste para os que fazem conferências, qualquer síntese de um texto literário o destrói automaticamente a tal ponto que, se tal síntese fosse possível, a literatura deixaria de ser necessária, bastando ouvir conferências.

Em Jorge Luis Borges, figura capital da nossa literatura fantástica, acumulam-se os mal-entendidos, em geral para seu grande regozijo.

Limitar-me-ei a afirmar aqui que certos críticos literários admiram Borges acima de tudo como gênio da invenção geométrica, como criador dos cristais literários cuja condensação responde a leis exatas de lógica matemática. Borges foi o primeiro a insistir na construção rigorosa das coisas que tendem a parecer absurdas ou aleatórias na superfície. O fantástico, tal como aparece nas histórias de Borges, leva a pensar num impiedoso teorema geométrico, um teorema perfeitamente capaz de demonstrar que a soma do quadrado dos ângulos de um triângulo é igual à execução de Madame Dubarry. Relatos como "As ruínas circulares", "O jardim dos caminhos que se bifurcam" e "A biblioteca de Babel" refletem este tipo de construção teorematizada que parece ocultar um secreto terror, não só daquilo que Lugones chamava de forças estranhas, mas também dos próprios poderes da imaginação, poderes que em Borges são imediatamente sujeitos a um rigoroso condicionamento intelectual.

Alguns de nós, entretanto, pensamos que apesar desta rejeição racional do fantástico em suas manifestações mais irredutíveis e incoerentes, a intuição e a

sensibilidade de Borges dão testemunho de sua presença numa boa proporção de suas histórias, nas quais a superestrutura intelectual não consegue, porque provavelmente não o deseja, negar esta presença. Quando Borges intitula uma coleção de contos *Ficções ou artificios*, está nos enganando ao mesmo tempo que nos dá uma piscadela de cumplicidade, pois, com efeito, está brincando com o velho ideal de todo escritor que consiste em contar ao menos com alguns leitores capazes de suspeitar da existência de uma segunda versão de cada texto. Por imperativos evidentes, vou me limitar a expor um único exemplo que ilustra com clareza este ponto. Em sua história "O milagre secreto", Borges brinca com a idéia de que em certas circunstâncias um homem pode penetrar em outra dimensão do tempo e viver um ano ou um século no que é, para outros homens, um segundo ou uma hora. Já existe uma história baseada nesta idéia num texto medieval espanhol, *O conde Lucanor*, e o próprio Borges utiliza como epígrafe de sua obra uma citação do Corão que reflete o mesmo conceito.

Este tema também é tratado na psicologia da vida onírica, que mostra que certos sonhos abarcam episódios múltiplos que exigiriam um tempo considerável para serem realizados consecutivamente e que, não obstante, a complexa trama de tais sonhos pode finalizar, por exemplo, com um disparo de uma arma que nos acorda abruptamente, fazendo-nos perceber que alguém acaba de bater na porta. Está claro que o devaneio foi integralmente construído para culminar nesse suposto disparo de revólver, fato que nos obriga a admitir que a realização do sonho foi quase instantânea, ao passo que o fato de sonhá-lo parecia ocorrer ao longo de um prolongado período de tempo.

Em outras palavras, poder-se-la dizer que em certas ocasiões penetramos num tempo diferente e que tais ocasiões podem ser, como sempre acontece com o fantástico, triviais e mesmo absurdas, ao menos em suas histórias, e "O milagre secreto" baseia-se mais uma vez na cristalização racional e erudita de algo que outros só captam em seu estado inculto. A história relata que Jaromír Hladik, escritor judeu condenado à morte pelos nazistas, espera com angústia o dia da sua execução ante o pelotão de fuzilamento. Este homem é autor de vários textos filosóficos em que examina e discute a noção do tempo, e começou uma peça de teatro cujo final sugere que a obra é circular, que se repete interminavelmente. Na véspera de sua execução, Hladik pede a Deus que lhe conceda mais um ano de vida a fim de terminar aquela peça de teatro que justificará sua existência e lhe assegurará a imortalidade. Durante a noite sonha que o tempo lhe foi concedido, mas na manhã seguinte percebe que se tratava apenas de um sonho, posto que aparecem os soldados para levá-lo ao pelotão de fuzilamento.

Chega o momento em que as armas estão apontando para o seu peito e Hladik continua pensando num dos personagens de sua peça de teatro; e nesse mesmo momento o universo físico se imobiliza, os soldados não disparam e a fumaça do último cigarro de Hladik é convertida numa nuvenzinha petrificada no ar. Só Hladik pode saber que o milagre se cumpriu e que, sem se mover do seu lugar, pensando-a em vez de escrevê-la, lhe fora concedido o ano que pedia para finalizar sua peça de teatro. Ao longo desse ano, Hladik cria e torna a criar cenas,

troca personagens, elimina, acrescenta. Finalmente só lhe falta achar uma palavra, um epíteto. Dá com ela e os soldados atiram.

Para eles só transcorreu um instante.

Este tema, que também encontramos no admirável conto de Ambrose Bierce "Incidente em Owl Creek", não é, como o relato de Borges poderia pretender, um simples artifício literário. Já destaquei a freqüente presença deste tema na literatura e nos sonhos e até o incluí numa passagem do meu relato "O perseguidor"; mas no meu caso não tenho motivo algum para obscurecer a autenticidade da minha experiência pessoal e criar a partir dela uma engenhosa superestrutura de ficção. O que acontece no meu conto é exatamente a mesma coisa que me aconteceu várias vezes em circunstâncias análogas.

Durante uma viagem de metrô, o protagonista de "O perseguidor" entra naquele estado que chamamos de alienação, para o qual o fantástico tende a deslizar com extrema facilidade. Num estado impreciso de semi-sonho, o personagem reflete extensamente sobre o passado, lembra de cenas infinitas, cantarola mentalmente uma canção e as lembranças começam a se encadear interminavelmente. Quando o vagão pára numa estação, a sacudida devolve abruptamente o personagem ao seu estado normal e ele então percebe que precisaria pelo menos de um quarto de hora se quisesse enumerar tudo o que pensou durante aqueles minutos, e, no entanto, tudo se deu entre duas estações situadas a apenas dois minutos de distância. O trem serviu como um relógio externo para mostrar-lhe que durante aqueles dois minutos lhe foram concedidos quinze para pensar, da mesma maneira que durante alguns instantes foi concedido um ano a Jaromir Hladik para concluir sua peça de teatro.

Penso que chegando a este ponto vocês já devem ter uma idéia da nossa maneira de viver e escrever o fantástico na região do Rio da Prata; e por isto vou poder me referir a outros escritores uruguaios e argentinos sem me ver obrigado a apresentá-los com excessivo detalhe, posto que, dentro de suas diferenças, que afortunadamente são muito relevantes, todos eles participam daquela capacidade de ser impregnados pelo misterioso que tentei esboçar. No caso de Adolfo Bioy Casares, por exemplo, a ironia e o sentido de humor substituem as construções geométricas que observamos em Jorge Luis Borges. *A invenção de Morel*, o mais famoso romance de Bioy Casares, está intimamente relacionado com um livro esquecido de Júlio Verne, *O castelo dos Cárpatos*. Em ambos os casos, um homem em quem o gênio científico aparece misturado com a ardorosa paixão de um amante luta contra o escândalo inaceitável que é a morte de um ser querido. Em vez de se conformar, em vez de ceder às lentas cortinas do tempo, Morel cria um prodigioso modelo mecânico, movido pelas marés do oceano, que lhe permite repetir o passado e achar-se de novo com a imagem da amada e tudo o que a cercara em vida. Os que se sentirem satisfeitos com a explicação final do romance, uma vez que se descobre o mecanismo, terão deixado de entender a permanente ambigüidade que se estabelece entre os vivos e os mortos, entre os corpos e as imagens. Bioy Casares e Borges não são adeptos do claro-escuro porque, mesmo apresentando a sua ficção com violentos contrastes

de luzes e sombras, fazem isto para proporcionar entre o branco e o preto uma misteriosa gama de cinzas a serem descobertas e apreciadas pelos olhos do leitor.

Sinto-me obrigado a mencionar aqui, já beirando a conclusão desta palestra, o nome de Silvina Ocampo. A discreta e distante Silvina escreveu histórias memoráveis que nem sempre tiveram a aceitação dispensada em nosso continente a obras de menor qualidade. Entre seus numerosos contos fantásticos citarei um, "A casa de açúcar", em que uma mulher se vê lentamente dominada pela personalidade de outra, que há muitos anos habitou a mesma casa. A progressão se apresenta com uma admirável economia de recursos; por escassos detalhes e mudanças às vezes imperceptíveis, Cristina vai-se vendo transformada em Violeta até assumir finalmente a personalidade desta. Raramente o tema da possessão fantasmal de um ser vivo por um morto, que creio conhecer muito bem, foi apresentado com tanta efetividade narrativa; o mais admirável em Silvina Ocampo é a incessante e extraordinariamente variada invenção de ambientes fantásticos e sua simultânea falta de interesse em explorá-los da forma mais espetacular. Suas histórias sempre parecem oferecer timidamente uma justificativa, quando na realidade a crítica literária é que deveria justificar-se diante dela por não ter sido capaz de situá-la no nível que ela merece. Creio também que essas mesmas justificativas devem ser estendidas a outros escritores de temas fantásticos do Rio da Prata, principalmente a Enrique Anderson Imbert, que viveu entre vocês como professor de Harvard durante muitos anos e cujas obras não obtiveram o reconhecimento que merecem.

E o que se poderá dizer do último autor que gostaria de mencionar nesta breve singradura? Refiro-me a um grande escritor uruguaio chamado Felisberto Hernández, que viveu uma existência tão marginal e fantasmagórica quanto seus contos, muito embora em Felisberto a biografia e a imaginação sempre hajam estado inseparavelmente mescladas. Pobre, modesto, ganhando a vida como pianista de bar, dando concertos em patéticos cassinos provinciais, morando em hotéis lúgubres que depois constituiriam a moldura ou o ponto de partida de seus contos, escritos sempre em primeira pessoa, Felisberto limita-se a demonstrar que esta miserável existência coexistiu com o maravilhoso e que esta qualidade não precisava de nenhum adorno ou equipamento especial para manifestar-se em qualquer instante.

Quando o deseja, porém, o fantástico explode como uma imensa harmonia de sons e cores e então temos relatos como "A casa inundada": uma mulher oferece alojamento a Felisberto em sua pensão e ao chegar o pianista descobre que todo o mobiliário e todos os objetos flutuam pela casa deslocando-se por salões e quartos, a começar pela proprietária, que aparece refestelada em seu leito como se se tratasse de uma gôndola imaginária, toda a cena iluminada por lâmpadas situadas em travessas de forno que as suaves correntes de água transportam de uma ponta a outra da casa sem que a gente chegue a saber onde se encontra o piano ou que fim teve a mesa da sala de jantar.

Vejo-me obrigado a finalizar esta crônica que gostaria de prosseguir indefinidamente, mas, como não estamos num vagão de metrô nem diante de

um pelotão de fuzilamento, é impossível concentrar em alguns minutos tudo o que se poderia dizer sobre estes temas. De toda forma, vocês devem ter podido captar numa passada de olhos como sentimos o fantástico no Rio da Prata, e talvez seja este o momento de afirmar que tal sentimento do fantástico também parece ter-se projetado, até data bem recente, em nossa história nacional. De certa maneira (e agora falo da Argentina, que conheço melhor que o Uruguai), poder-se-ia dizer que o meu país conseguiu sua independência somente no começo do século passado e foi entrando pouco a pouco numa perspectiva que o separava cada vez mais da realidade universal.

Ao final das nossas intermináveis guerras civis, que coincidiram com o início da era industrial e o crescente convencimento de que não apenas o homem não é uma ilha, mas os países tampouco o são, a Argentina muitas vezes dá a impressão de virar as costas para si mesma e entregar-se a um jogo narcisista de espelhos e enganos. *Mutatis mutandis*, o país inteiro cultiva uma história fantástica, talvez preparando assim o terreno para o que tentei mostrar esta noite e que a simples crítica literária não basta para explicar.

Mas, contrastando com uma literatura do assombroso que nos enriquece à medida que aceita e cultiva uma ruptura com o pragmatismo excessivo da realidade e da razão, a história não parece ter recebido uma dose do fantástico sem desencadear as piores catástrofes, porque nada do fantástico é utilizável num plano prático, e aquilo que nos permitimos vislumbrar como uma incitação a transpassar os nossos compartimentos hermeticamente selados torna-se pura decepção quando se pretende fazer com que sirva à realidade de cada dia. Penso, um pouco metaforicamente, nas tentativas realizadas por Heliogábalos ou Nero para alterar a realidade que os cercava, nos caprichos fatais de tantos sultões orientais e, já quase em nosso tempo, no sonho irrealizável de Luís II da Baviera. De forma muito menos tipificada e espetacular, a história argentina parece ter consistido em numerosas décadas dedicadas a orientar seus espelhos em direção a modelos europeus impraticáveis, a permitir uma invasão por interesses estrangeiros que lhe sugariam o sangue como Drácula com suas vítimas, a ignorar o vigoroso e ainda não domesticado corpo do país a fim de cultivar somente a hipertrofiada cabeça da sua capital, Buenos Aires, cega de orgulho, de ópera e de dinheiro. Desta maneira, muitos argentinos aceitaram uma existência em que o verdadeiramente nosso, da cor da nossa pele à nossa autêntica linguagem, foi sistematicamente rejeitado por uma educação europeizante que nos deixou inseguros e vulneráveis. Atualmente, no mesmo instante em que leio para vocês estas linhas finais, o castelo de cartas ruuiu, como ruíram todos os sonhos fantásticos da história do mundo, e estamos presenciando, em condições quase sempre horríveis, a angustiada busca da nossa identidade, da nossa necessária e insubstituível realidade. Sei que conseguiremos isto, porque o mero fato de haver destruído a falsa fachada de espelhos já é um triunfo irreversível; e também sei o preço que teremos que pagar por este incerto triunfo final.

Numa outra palestra falaremos destas coisas que se encontram muito afastadas do fantástico. Mas o fantástico é algo de que nunca devemos despedir-nos

superficialmente. O homem do futuro, como sonhamos muitos de nós na América Hispânica, terá que encontrar as bases de uma realidade que é verdadeiramente sua e, ao mesmo tempo, manter a capacidade de sonhar e brincar que tentei mostrar-lhes esta noite, posto que é através destas portas que o Outro, a dimensão fantástica e o inesperado irão introduzir-se sempre, como tudo aquilo que venha nos salvar de sermos o robô obediente em que tantos tecnocratas quiseram nos ver transformados e que não aceitaremos jamais.

## 8. O intelectual e a política na América Hispânica

Do ponto de vista do tema desta palestra, na América Latina (e no resto do mundo) os intelectuais comprometidos no terreno da luta política podem dividir-se em duas categorias: os que entendem de teoria política e sabem ou acham que sabem exatamente por que estão comprometidos e os que não entendem de teoria política e no entanto estão igualmente comprometidos.

Qualquer pessoa que me tenha lido sabe que pertenço à segunda destas categorias, o que, a princípio, deveria me desqualificar para falar sobre o tema. Como desafio, cuja responsabilidade assumo de maneira talvez irresponsável, vou tentar mostrar aqui que essas duas categorias não são incompatíveis em absoluto e que a relação do intelectual latinoamericano com a política pode ser de forma muito mais flexível, eficaz e mesmo necessária do que poderiam pensar os amantes da lógica pura.

Começo por uma afirmação muito clara: detesto as falsas modéstias, detesto aqueles palestrantes que, após dizerem que não sabem nada sobre os dinossauros, passam uma hora e meia explicando até o último ossinho do esqueleto deles. Por isto, quando digo que não sei grande coisa em termos de teoria política, entenda-se que estou dizendo a pura e simples verdade. À sua maneira, a política é uma ciência, e sua prática deriva da sua teoria. Minhas noções neste terreno são vagas, e toda vez que me pareceu necessário preencher as enormes lacunas que tenho na matéria, algo em mim se recusou porque no mesmo instante um impulso de outra natureza me fazia avançar na direção que me é própria. Tal direção é a de um escritor que parece ter nascido para escrever ficções e, portanto, circula num mundo de pura intuição de forças vitais nem sempre definíveis, tendo como timoneiro sua imaginação e como velame suas paixões, seus desejos, seus amores, tudo o que pulsa em torno de si, a rua, as casas, os homens e as mulheres e as crianças e os gatos e os caranguejos e os choupos que fazem de cada lugar do mundo um momento da vida em seu puro presente, em sua irreversível beleza e em seu interminável drama.

Usando uma comparação bastante escandalosa, quero dizer que, se a questão fosse escolher entre Maquiavel e César Borgia, eu seria César Borgia. Para escrever *O príncipe*, Maquiavel parte da conduta pessoal de César e a extrapola a fim de estabelecer os princípios de uma teoria política eficaz e vitoriosa. Mas, enquanto isto, o veemente César está pouco ligando para tais princípios; sua técnica baseia-se em razões diretas e vitais, que no seu caso são a cobiça, o ódio, a vingança, a luxúria, a crueldade, o triunfo da força sobre a razão.

Com finalidades muito mais sutis, Maquiavel leva à abstração e à generalização aquilo que César vive entre maldições e suor e estocadas e traições. *Mutatis mutandis*, os motivos que fazem muitos intelectuais latinoamericanos se comprometerem hoje na luta política dos seus povos são mais vitais que retóricos, são mais César que Maquiavel.

O escandaloso da comparação é que no caso de César Borgia suas razões vitais

podem ser qualificadas de infames, mas nem por isto deixam de ser vitais, e em tal sentido minha comparação é válida, com duas diferenças capitais que agora devo assinalar. Enquanto um Borgia só combate para si mesmo, nós só pensamos em combater pelos nossos povos. Em segundo lugar, o nosso combate se transforma em combate moral; não se trata mais dos dividendos ou dos monopólios que levam os César Borgia modernos ao combate, e sim que lutamos pela liberdade dos nossos povos e por uma justiça social que os devolva integralmente à sua condição de homens donos dos seus destinos, como partes de uma comunidade e como indivíduos.

Creio que agora está claro que, para muitos intelectuais latinoamericanos, o compromisso político é uma questão que faz parte de sua personalidade mental, moral e vital, e que, para eles, escrever livros não significa uma tarefa totalmente diferente da participação nas múltiplas formas de luta no plano político. Se vemos a política como paixão, como vida, como destino, que diferença pode haver entre isto e o que tentamos criar ou reproduzir em nossos romances e em nossos contos, por mais que seus temas muitas vezes nada tenham a ver com o que está acontecendo na rua? Quando alguém como Gabriel García Márquez escreve *Cem anos de solidão*, é evidente que os maravilhosos costumes e aventuras dos habitantes de Macondo não são os mesmos que os dos habitantes de Bogotá; e, no entanto, me consta que quando García Márquez se afasta de sua máquina de escrever para entrar, por exemplo, na sala onde está ocorrendo uma sessão do Tribunal Bertrand Russell, ele não muda nem o menor pelinho do bigode. Para ele, tal como para mim, em nossos livros e no Tribunal está acontecendo a mesma coisa; nos dois se fala de vida e de morte, de amor e de ódio, de justiça, de liberdade e de opressão. As diferenças são de ordem estética, mas o fundo é o mesmo e se chama América Latina.

O que aconteceu em nosso tempo com muitíssimos intelectuais latinoamericanos é que a reflexão sobre a realidade geopolítica dos seus países deixou de ser o território que outrora se dava de maneira especializada e se limitava portanto aos escritores que participavam abertamente da luta política e muitas vezes só escreviam como uma das formas desta participação. Qual pode ter sido a razão da mudança, por que será que a cada dia aumenta o número de poetas, romancistas, pintores, dramaturgos que, sem pertencerem necessariamente a um partido político nem conhecerem em detalhes a ideologia socialista, participam com sua obra e com sua ação pessoal da luta pela verdadeira e definitiva independência dos latinoamericanos?

Os especialistas certamente poderiam enumerar diversas razões.

Eu, ao longo da minha vida, só vi com clareza uma única, mas esta razão engloba todas as outras. Tal razão para comprometer-se como intelectual e como pessoa é o que eu chamaria de queda das máscaras.

Por outro lado, o imperialismo deixou de fingir o que fingiu durante muitas décadas na América Latina, aquele suposto papel protetor, aquela função de irmão maior, aquela assistência e colaboração econômica, tecnológica e intelectual. O mais remoto habitante da mais remota terra latinoamericana não

acredita mais em nada disto; a máscara do inimigo já não oculta a sua verdadeira face, que é a face de quem quer dominar e explorar. Mas simultaneamente também caíram ou estão caindo as nossas próprias máscaras, as ilusões de pensar que a dependência de culturas e de patrocínios estrangeiros favorecia o nosso desenvolvimento, as ilusões de ser o ramo mais jovem e por isto mais vivo da árvore do Ocidente, e também as ilusões de herdar a maturidade e a sabedoria das velhas nações e de sermos portanto senhores dos nossos destinos. Todas estas máscaras caíram estrepitosamente ao longo do século XX e as verdadeiras faces ficaram se entreolhando nuas e frente a frente. Hoje em dia começamos a saber claramente quais são as nossas fraquezas, e por isto mesmo conhecemos as nossas forças reais. Isto se chama tomada de consciência, e não se trata de um processo reservado unicamente para especialistas e *elites*. Se esta tomada de consciência ainda está bem longe de abarcar a totalidade dos nossos povos, se ainda há inumeráveis faces latinoamericanas cobertas pelas máscaras da ilusão e do engano, da traição e da venalidade, bastou apenas meio século para chamar à realidade enormes massas de seres que até então viviam submetidos, sem saber que aceitavam a dominação porque lhes era imposta sob formas aparentes de cultura e de progresso, sob a ilusão em tecnicolor dos infinitos *gadgets* que os faziam esquecer que atrás de uma televisão ou de uma Coca-Cola eles estavam nus, sozinhos e abandonados, vítimas dos exploradores de fora e dos aproveitadores de dentro. Este despertar, ainda amorfo mas bem perceptível, foi admiravelmente resumido por Ernesto Che Guevara numa simples frase: "Esta humanidade disse basta e começou a caminhar."

Nesta perspectiva geral de desmascaramento, os intelectuais tinham forçosamente que desempenhar algum papel ou pelo menos ter consciência clara do processo e decidir sobre sua própria conduta.

Não vou me referir aos muitos que preferiram deixar a máscara na cara sem perceber que esta se transformava em máscara mortuária como a das múmias. Em compensação, gostaria de mostrar com a maior acuidade possível o processo pelo qual uma quantidade cada dia maior de intelectuais latinoamericanos foi-se incorporando a uma nova visão do seu trabalho específico, um novo conceito da literatura e da arte. Em certa medida, tenho a impressão de que este novo conceito corresponde à profunda mudança que se deu ao longo do século no que se refere à especificidade das atividades humanas. Todo mundo sabe que a noção de gênero, tal como era entendida antes, faliu.

Cada dia é mais difícil e incerto saber o que é realmente um romance, um "musical", um poema ou mesmo um território mais global como, por exemplo, a sociologia ou a antropologia. Quando eu era pequeno minha tia me explicava que, no cinema, um drama é um filme que termina mal, enquanto uma comédia dramática tem partes que fazem chorar aos prantos mas sempre termina bem. Estas etiquetas ingênuas não eram propriedade apenas da minha tia, mas de todos os meus professores universitários da época. Pouco a pouco, porém, o que foi chamado na física de princípio da incerteza se instalou no resto dos até então

perfeitos escaninhos. E em certo momento os intelectuais sentiram não apenas que os gêneros deixavam de ter sentido como tais, posto que algumas das mais importantes obras do nosso tempo anulavam toda convenção na matéria (basta pensar em James Joyce ou em Marcel Duchamp), mas que sua própria noção de intelectuais se estilhaçava em mil pedaços no embate com uma realidade cotidiana que já não permitia uma atitude presciente ou áulica e se instalava em cheio no laboratório central do escritor, ou do artista, impondo-lhe uma participação e um contato. Há anos, numa carta aberta sobre a situação do intelectual na América Latina, escrevi algo que cada dia me parece mais válido: "Se alguma vez se pôde ser um grande escritor sem sentir-se partícipe do destino histórico imediato do homem, neste momento não se pode escrever sem esta participação, que é responsabilidade e obrigação, e somente as obras que as reflitam, mesmo que sejam de pura imaginação, mesmo que inventem a infinita gama lúdica da qual o poeta e o romancista é capaz, mesmo que jamais indiquem diretamente esta participação, somente elas conterão de alguma indizível maneira o tremor, a presença, a atmosfera que as torna reconhecíveis e entranháveis, que desperta no leitor um sentimento de contato e proximidade."

Assim, tal como eu o vejo, o papel do intelectual no terreno da participação política não supõe de maneira alguma uma anulação ou uma limitação dos seus valores e das suas funções puramente criativas; sua criação literária ou artística se dá hoje em um contexto que inclui a situação histórica e suas opções políticas, que de maneira direta ou indireta se refletirão nas fibras mais íntimas de sua obra. A poesia latinoamericana, por exemplo, deixou em grande medida de ser uma poesia lírica puramente individual. Os poetas, afortunadamente, sempre cantarão seus amores e suas desgraças e seus sentimentos mais íntimos; mas é fácil perceber que, em nossos dias, cada vez o fazem com uma voz que fala em nome de muitas vozes, de muitos amores, de muitas tristezas ou esperanças. O *eu* dos nossos poetas autênticos vale cada dia mais como um *nós*.

Pessoalmente, há muitos anos deixei bem claro como entendo o meu compromisso de escritor no que se refere à política latinoamericana em geral, e aqui vou me limitar a resumir o meu ponto de vista, posto que é extrapolável para a grande maioria dos intelectuais latinoamericanos que lutam pela identidade e pela soberania de seus povos. Muitos teóricos marxistas, que partem da noção da luta de classes, tendem a considerar que os únicos escritores revolucionários são aqueles que pertencem plenamente à classe oprimida ou que romperam com a própria classe burguesa ou pequeno-burguesa para somar-se às suas fileiras; consideram também que um escritor como eu, que por origem e por evolução cultural pertence à pequena burguesia, não passa de um companheiro de percurso; e é preciso acrescentar que a grande maioria dos escritores mais lidos na América Latina entra nesta segunda classificação.

Diante disto, e desde o princípio, optei por aceitar uma situação que me parece praticamente fatal nesta altura da evolução geopolítica dos nossos países e me comprometi com a luta por um futuro socialista da América Latina sem por isto renunciar ao que me é natural e conhecido, um sistema de valores culturais que

fizeram de mim o que sou como escritor, e, sobretudo, a um individualismo sem dúvida criticável no plano da militância ativa, mas que no plano da criação literária até hoje não pôde ser substituído por nenhuma identificação coletiva, por nenhum trabalho de equipe ou submissão a uma linha de orientação baseada em critérios políticos. Em outras palavras, creio que o que será eliminável no futuro socialista da América Latina, posto que teremos chegado a uma plenitude em todos os âmbitos da vida que permitirá criar produtos intelectuais e estéticos dentro desses novos parâmetros, continua sendo hoje em dia uma das forças positivas e fecundas na luta por esta mudança futura. Paradoxalmente, afirmo que um intelectual como eu tem o direito e o dever de continuar valendo-se destas forças, destas formas de criação destinadas a desaparecer ou a modificar-se radicalmente no futuro, e que deve fazê-lo exatamente para que tal desaparecimento ou modificação se levem a cabo algum dia. Quando escrevo um romance, muitas vezes tenho a impressão de estar criando uma espécie de monstro anacrônico, um megatério num mundo que já está avançando em direção a outras espécies, e que o romance, como tantas outras produções intelectuais e artísticas dos nossos dias, será substituído por novos elementos intelectuais e estéticos, por novos veículos de transmissão de idéias e de emoções. Nada disto me impede de continuar escrevendo romances, porque sei muito bem que é o tipo de literatura que me interessa e que interessa à maioria dos escritores e leitores latinoamericanos, e que escrevendo os nossos romances como estamos fazendo, em plena ruptura com a tradição externa e interna, favorecemos o futuro acesso a novos veículos intelectuais e estéticos que atualmente mal podemos imaginar.

Esta atitude foi severamente criticada por muitos teóricos; mas, que eu saiba, os produtos literários e artísticos daqueles que se submetem a tais críticas e fazem o que se chama de literatura proletária, "conteudismo" e as demais variações do falecido realismo socialista não conseguiram fazer até hoje nada que pareça valioso, não apenas para o presente, mas para as transformações do futuro. Há alguns anos me vi participando de uma polêmica cujo eixo era o conceito de realidade e, a partir disto, de que forma um escritor revolucionário devia enfrentar e tratar a realidade em suas obras. Na ocasião fiz o possível para mostrar algo que me parece cada vez mais claro, e é que todo empobrecimento da noção de realidade em nome de uma temática restrita ao imediato e concreto num plano supostamente revolucionário, bem como em nome da capacidade de recepção dos leitores menos sofisticados, não passa de um ato contra-revolucionário, posto que todo empobrecimento do presente incide no futuro e o torna mais difícil e longínquo. Ao contrário, nada me parece mais revolucionário que enriquecer por todos os meios no ânimo do leitor de romances ou de contos a noção de realidade; e é neste ponto que a relação entre o intelectual e a política se torna apaixonada na América Latina, porque precisamente este continente proporciona a prova irrefutável de que o enriquecimento da realidade por meio dos produtos culturais teve e tem uma ação direta, um efeito claramente demonstrável na capacidade revolucionária dos povos. Não se trata, naturalmente, de iludir-se a respeito do alcance da literatura e da arte nos

processos geopolíticos; o petróleo, as companhias multinacionais e tantas outras formas do poder capitalista são infinitamente mais fortes. Mas basta observar o panorama atual na América Latina para descobrir a que ponto se dá uma crescente sensibilização popular, uma conscientização cada vez maior diante dos danos do capitalismo e do fascismo em nossas terras, sensibilidade e consciência que em boa parte foram e são obtidas por meios intelectuais diretos e indiretos. No decorrer das últimas duas décadas surgiu na América Latina uma enorme massa de leitores que se interessa por ler antes de mais nada os autores nacionais, e depois os estrangeiros. O que foi chamado de *boom* da literatura de ficção na América Latina não é uma manobra comercial montada por editores, como se disse muitas vezes, mas a lógica reação capitalista diante de um repentino interesse dos compradores de livros pelas obras de autores nacionais. Obviamente, tal interesse nasceu de uma série de livros capazes de mostrar a qualidade dos nossos intelectuais e criar confiança e interesse por eles, e quis o destino que esse punhado de livros que desencadeou de maneira espetacular o *boom* da edição e o consequente *boom* da leitura fosse constituído por livros escritos por intelectuais burgueses ou pequeno-burgueses que havia aberto os olhos para a realidade do drama latinoamericano de uma maneira mais revolucionária que os escritores das gerações anteriores, sobretudo aqueles que se obstinavam nas vias de um realismo paroucial. Livros como *A região mais transparente*, de Carlos Fuentes, *A cidade e os cães*, de Mario Vargas Llosa, e *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel Garcia Márquez, para só citar alguns do primeiro momento desta nova época, representam diferentes tentativas de realizar *cross-sections* da realidade dos seus respectivos contextos nacionais; de mostrar com uma arrematada beleza literária algo que já não era apenas um tema literário; de entrar plenamente, por fim, na própria matéria da nossa maneira de ser e de padecer. E o público sentiu e apreciou isto, e quando apareceram os livros da segunda onda do chamado *boom*, encontraram milhões de leitores velhos e jovens, cultos e menos cultos, burgueses e não-burgueses, preparados por aqueles primeiros livros e capazes de captar em toda a sua profundidade e significação aquilo que os escritores nacionais lhes propunham em forma de romances, contos ou poemas.

Darei um exemplo pessoal: quando, em 1973, foi publicado em Buenos Aires o meu romance *Livro de Manuel*, após uma semana de vendas nas livrarias típicas da burguesia o livro chegou às bancas de jornais; os vendedores haviam entendido que os setores mais populares, que hesitavam em entrar numa grande livraria, comprariam no meio da rua um livro que lhes despertava o interesse pelos comentários que tinham lido ou ouvido; e foi o que aconteceu, de maneira comovente para mim, porque senti que as barreiras tinham sido quebradas, que se estabelecia o contato em outros planos que não os impostos pela tradição burguesa da cultura.

Inútil acrescentar que este panorama é parcial e está cheio de lacunas, mas de todo modo ele prova que a maioria dos intelectuais comprometidos pode participar legitimamente da luta pela nossa soberania latinoamericana e cumprir

uma tarefa tão revolucionária quanto a que é realizada pelos intelectuais cuja obra é pura expressão duma militância partidária. É preciso, porém, explicitar algo extremamente importante antes de prosseguir, algo que a minha própria vida me mostrou e me mostra diariamente. Os leitores de literatura do nosso tempo já não se limitam a esperar de um escritor um mero produto literário que os satisfaça e emocione. No tempo de um Flaubert ou de um Henry James, a única coisa que contava era a obra; a relação pessoal, ou melhor, a relação moral entre a obra e seu autor, só podia interessar a pequenos núcleos e por razões que pouco tinham a ver com a política. A situação hoje em dia é completamente diferente; quando um peruano lê Mario Vargas Llosa, a pessoa de Vargas Llosa é para ele tão importante como seus romances. Não me refiro, é claro, àqueles leitores que, como alguns intelectuais, mantiveram-se na torre de marfim e só recorrem à literatura como recurso escapista ou hedônico; falo da maioria dos leitores latinoamericanos, para os quais a literatura, ao mesmo tempo que continua sendo uma satisfação de necessidades estéticas e emocionais, representa hoje um testemunho da nossa realidade, uma explicação, uma busca, um caminho a seguir, uma razão para aceitar ou rejeitar ou combater. E por isso, embora um escritor como eu escreva com total liberdade e independência diante de qualquer palavra de ordem partidária, diante de qualquer opção ideológica que quisessem me impor por razões teóricas ou pragmáticas, sei muito bem que meus leitores não se contentam com ler-me como escritor, olham para além dos meus livros e buscam o meu rosto, buscam as minhas ações, buscam me encontrar entre eles, física ou espiritualmente, buscam saber que a minha participação na luta pela América Latina não se detém na página final dos meus romances ou contos.

Esta nova situação do escritor diante do seu leitor, isto é, diante do seu povo, exige dele uma árdua e às vezes terrível tarefa cotidiana.

Nascido para escrever, incapaz de modo geral de mostrar-se eficaz em outros terrenos, esse intelectual é por assim dizer a garantia moral de sua própria obra e deve apresentar, a cada instante e sem a menor vacilação, as provas de que tal garantia é justificada. Nem todos os intelectuais são capazes disso, mas esta palestra não é uma peça de acusação posto que os intelectuais, em última instância, devem prestar contas aos seus povos e não a outros intelectuais isolados. Por minha parte, creio que a responsabilidade do nosso compromisso deve se apresentar em todos os casos num duplo terreno: o da nossa criação, que, como já disse, deve ser um enriquecimento e não uma limitação da realidade; e o do comportamento pessoal diante da opressão, da exploração, da ditadura e do fascismo que prosseguem sua tarefa horrenda com tantos povos da América Latina. A este duplo aspecto da única relação legítima entre os intelectuais e a política, gostaria de acrescentar agora os elementos que o ilustrem com suficiente clareza.

Começarei pela parte que concerne à responsabilidade pessoal, à conduta ética de um intelectual. Não creio que em toda a história latinoamericana exista um caso mais perfeito, mais belo e mais puro que o oferecido em sua época pelo cubano José Martí, e se cito seu nome aqui é porque dá e sobra para mostrar o

que quero dizer, e não porque em nossos dias faltem muitos outros nomes que poderiam ser mencionados como exemplo. Martí é um caso de intelectual do mais alto nível que entra com tudo o que tem na luta pela libertação da sua pátria e termina sacrificando a vida por ela. Ninguém, naturalmente, vai pedir a todos os intelectuais que repitam este exemplo insuperável, mas a mais alta linha de conduta está dada ali para sempre e, na medida de suas possibilidades pessoais, um intelectual latinoamericano tem o dever de segui-la.

Em nossos dias a participação na luta revolucionária admite múltiplas possibilidades, posto que a nossa batalha se dá também em frentes múltiplas e contra inimigos múltiplos. O comportamento pessoal de um escritor ou de um artista deve manifestar-se não apenas em sua produção cultural específica, mas também por meio de uma solidariedade e uma presença em qualquer destas frentes; deve mostrarão seu povo que não vive refugiado em seu escritório ou em sua cátedra ou num país estrangeiro; deve sair, metafórica ou realmente, para a rua, e na América Latina esta rua está cada vez mais cheia de barricadas, de franco-atiradores e de ásperos confrontos.

Não vacilo aqui em mencionar comportamentos que me concernem pessoalmente, e começarei dizendo que, quando o povo chileno levou Salvador Allende à presidência em 1971, percebi que a obrigação mais elementar de um escritor preocupado com a causa do socialismo era a de manifestar pessoalmente sua solidariedade com aquela grande e difícil experiência que começava num país do cone sul da América Latina. Chegando a Santiago no dia da posse de Allende, senti uma profunda amargura ao descobrir a que ponto uma atitude que me parecia elementar não fora seguida pela enorme maioria dos intelectuais do continente. Num momento em que era imprescindível comprometer-se com o presente e o futuro do Chile e colaborar ao máximo com o esforço do seu povo, muitíssimos escritores e artistas para os quais não teria sido impossível viajar a Santiago permaneceram em suas casas e se limitaram a demonstrar sua solidariedade por escrito. Enquanto grupos de jovens sem um tostão atravessavam a cordilheira para estar presentes, enquanto escritores para os quais viajar era um problema, às vezes perigoso, estavam ali porque o seu dever era estar ali, muitíssimos outros a quem o povo chileno esperava não compareceram. Alguém poderá dizer: E de que serviu que você estivesse lá naquele dia? E eu então responderia: Não serviu de muito, é claro, mas serviu para que milhares de chilenos que me estimavam como romancista ou contista sentissem também minha solidariedade política e minha busca de um diálogo direto; serviu para que os estudantes universitários pudessem trocar idéias comigo durante dias inteiros; serviu para que eu conhecesse melhor a produção intelectual chilena e me transformasse ao regressar num propagandista dos seus novos valores; serviu para que, depois do sinistro *putsch* de 1973, eu estivesse em condições morais de lutar pelo Chile, de defender a causa do seu povo no seio do Tribunal Russell e da Comissão de Helsinki, e de colaborar em um livro negro sobre o genocídio cometido pela junta militar fascista; serviu, já sei que numa escala ínfima, para mostrar que o compromisso de um intelectual com a política não é apenas o tema de uma conferência universitária. E se esta ínfima

participação se houvesse multiplicado pela presença e a ação pessoal dos intelectuais de todos os países, a batalha do povo chileno teria contado com muito mais apoio do que recebeu no exterior de seu país.

Outra prova de responsabilidade pessoal como escritor comprometido creio estar dando hoje aqui, pelo simples fato da minha presença entre vocês. Durante dez anos me neguei a aceitar os tantos e claramente generosos e bem-intencionados convites que recebi de diferentes centros intelectuais dos Estados Unidos, e em todos os casos minha recusa foi bem explicada; no caso da Universidade de Columbia, o reitor Frank McShane chegou a publicar o texto da carta que lhe enviei a respeito. As razões da minha recusa estavam ligadas mais uma vez à minha responsabilidade como latinoamericano diante da atitude do governo dos Estados Unidos com relação a Cuba e a muitos outros países do meu continente e de outros continentes. Tal atitude, que infelizmente não se modificou no substancial, sofreu contudo as mudanças impostas por uma década de história particularmente dura para este país. Posso estar errado, mas sinto como se uma nova perspectiva começasse a revelar-se ao povo americano em seu conjunto, após experiências que lhe provaram a vontade e a capacidade de algumas pequenas nações de defender a sua liberdade e a sua soberania, e entendo que a hora é propícia para o que está acontecendo aqui esta noite; creio que chegou o momento de um diálogo autêntico, de um contato aberto em que tudo pode e deve ser dito para o bem dos nossos povos. Por isto vim há um ano a Nova York assistir a um seminário sobre a tradução de autores latinoamericanos ao inglês, e por isto agora estou aqui, disposto a contribuir no que for possível para um melhor conhecimento da nossa literatura.

Mas, ao mesmo tempo — e quero que isto fique claramente destacado —, continuo lutando no seio do Tribunal Russell para denunciar coisas como a nefasta intervenção das companhias multinacionais norte-americanas na política local dos nossos países; se não fizesse isto, não me sentiria justificado como visitante desta universidade, apesar da generosidade do seu convite. Oxalá estas poucas conferências pessoais sirvam para mostrar melhor o que eu quis dizer quando aludi à responsabilidade e à conduta do intelectual latinoamericano.

E agora, para terminar, voltemos ao outro aspecto da responsabilidade, aquilo que poderíamos chamar de responsabilidade profissional. Eu a definiria numa única frase: não retroceder jamais, por motivos de qualquer espécie, no caminho da criação. Pouco importa que uma literatura que podemos considerar de vanguarda não conte ainda com a compreensão de todos os leitores, como desejaríamos; precisamente para chegar alguma vez a esta totalidade é preciso buscar encarniçadamente os novos caminhos da criação e da palavra, é preciso lançar-se em direção ao novo, ao inexplorado, ao mais vertiginoso da realidade do homem. Toda simplificação em nome ou à procura de um público mais vasto é uma traição aos nossos povos. A criação pode ser simples e clara em seu mais alto nível; felizmente, aí estão os poemas de Pablo Neruda para provar.

Mas a criação também pode ser obscura e pouco acessível no mesmo alto nível, e aí estão os poemas de César Vallejo para provar. Os dois foram fiéis a si

mesmos, e seu compromisso político exercido total e belamente, sem jamais claudicarem em sua maneira pessoal de sentir a realidade e de enriquecê-la com sua voz própria. Conheço até demais as acusações de hermetismo que me fizeram ao longo destes anos; sempre vêm daqueles que pedem um passo atrás na criação em nome de um suposto passo à frente na luta política. Não é desse modo que ajudaremos na libertação final dos nossos países, e sim combatendo simultaneamente com a palavra e com os atos, com os nossos povos e para os nossos povos.

No começo desta palestra disse que esperava mostrar como os intelectuais que não entendem necessariamente de política podiam comprometer-se eficazmente na longa luta pela nossa identidade latinoamericana. Não sei se consegui mostrar isto; por minha parte, na minha grande ignorância de tantas coisas que já não terei tempo de aprender, sigo um caminho no qual meus livros e minha pessoa são e querem ser uma única vontade estendida na direção de um futuro mais justo e mais belo para todos os meus irmãos da América Latina e do mundo.

## 9. Uma morte monstruosa

Na longa luta contra os inimigos internos e externos dos povos latinoamericanos, as baixas são freqüentes e penosas; já é longuíssima a lista de homens e mulheres que deram a sua vida combatendo as tiranias, as ditaduras, as ingerências imperialistas em nossas terras. Cada uma dessas perdas é irreparável, cada lacuna nas fileiras é como um pedaço de escuridão em nossos corações. No entanto, há nelas um exemplo e uma força que iluminam cada dia de combate renovado, multiplicando a vontade de avançar até atingir a meta final. Os golpes mais fatais do inimigo se voltam contra ele, porque seus crimes acentuam a vontade de combate daqueles que viram seus companheiros cair e sabem que a única maneira de pranteá-los é seguir adiante em todos os terrenos da luta.

Mas o que dizer ante o cadáver de um companheiro que não sucumbiu ao inimigo comum, mas foi assassinado sombriamente no âmbito de uma dissensão partidária e seus vitimários pretendem mostrar como um traidor? Estou falando do poeta Roque Dalton, assassinado em seu país e por compatriotas, não por aqueles que vêm subjugando El Salvador ao longo de anos e anos de sangue e vileza, mas por um grupo dos que pretendem libertá-lo em nome da liberdade e da revolução. Ignoro — e creio que quase ignoramos — os detalhes precisos de um crime que ultrapassa em horror os piores que o inimigo interno ou externo de El Salvador possa ter cometido.

Declarações e contradeclarações, mentiras e desmentidos se sucederam com a velocidade necessária para os que necessitam de algum modo lavar as mãos de um sangue que um dia saberão indelével, imperdoável.

Após longas semanas em que a esperança se manteve viva, temos de aceitar que Roque Dalton morreu em conseqüência de uma dissensão entre membros do ERP, Exército Revolucionário do Povo. A facção responsável por seu "processo" e sua "execução" emitiu desde o começo um comunicado em que acusava Dalton de trabalhar para a CIA e de ter conseguido infiltrar-se no seio do movimento.

Sobre a acusação, que pareceria ridícula no caso de Dalton se não fosse tão monstruosa por partir daqueles que se auto-intitulam revolucionários, não direi nada. Para quê, se o próprio Roque a antecipara com uma clareza que multiplica a culpa dos seus assassinos?

Uma editora mexicana se dispõe a publicar seu romance intitulado *Coitadinho do poeta que eu era*, do qual Roque havia me dado longas passagens para ler. Nele (devo a referência concreta a Roberto Armijo) sabemos que, na época em que o poeta esteve preso em El Salvador, em determinado momento o agente da CIA que o interrogava lhe disse o seguinte: "Não pensa que vais morrer como herói, temos documentos necessários para te fazer aparecer como um traidor, e a história e os teus filhos se envergonharão do nome do pai... De maneira que pode esquecer a idéia de que a tua morte vá te transformar em herói." Isto acontecia nada menos que em 1964; mais de dez anos depois desta ameaça ignóbil, vemos

como ela se realiza literalmente.

Em breve, o livro vai circular com o seu terrível anúncio de morte.

Mas mesmo que Roque não tivesse denunciado a ameaça dos seus inimigos, a acusação com que se pretende justificar o seu assassinato continuaria sendo monstruosa, porque nela se acumula não apenas a calúnia mais infame que se possa fazer contra um lutador revolucionário, mas esta calúnia procede daqueles que em determinado momento ele considerou como seus companheiros na luta política salvadorena. Não é surpresa, então, que ao longo destas semanas hajam surgido diversas vozes indignadas a condenar o assassinato de Dalton e o simulacro de justificativa com que se pretendeu justificá-lo. Acabo de ler o magnífico texto de Ángel Rama que, com o título de "Roque Dalton assassinado", o jornal *El Nacional* de Caracas publicou no dia 13 de julho. E quero citar seu começo: Na América Latina o horror já não é uma "história extraordinária", como pensava o poeta norte-americano. Se alguém pôde definir-se como "consternado e raivoso" pela morte de Che Guevara nas mãos da ditadura boliviana da época, como se definir diante do fuzilamento do poeta Roque Dalton por um grupo guerrilheiro salvadoreno? A incredulidade, a ira e o horror se sucedem diante da nota que o Exército Revolucionário do Povo fez circular em El Salvador em fins de maio, assumindo a execução de Roque Dalton "porque, sendo militante do ERP, estava colaborando com os aparatos secretos do inimigo". Palavras muito escassas para justificar semelhante monstruosidade e para cobrir com a injúria de traidor o cadáver de um homem que durante vinte anos foi ativamente dedicado à causa revolucionária.

Sim, vinte anos de luta revolucionária; e no entanto, por ser como era, como seus amigos o vimos e amamos, Roque Dalton não era um escritor suficientemente conhecido na América Latina. Sua morte, é inútil dizer, despertará muitos dos que estão adormecidos no campo da crítica, e logo começarão as avaliações e as exegeses. Ótimo, é claro, mas me parece estar vendo o sorriso travesso com que Roque acompanharia esse repentino interesse por sua obra e por sua palavra.

Nunca me deu a impressão de que o relativo desconhecimento o preocupasse; outras coisas mais importantes faziam-no viver contra o vento e a maré, contra destertos e prisões, contra a agressão cotidiana ao revolucionário que quer estar na linha de fogo. Falar de Roque Dalton poeta? Sim, naturalmente, mas sem esquecer um só instante a admirável frase do Che quando alguém lhe perguntou sua profissão: "Eu era médico", que encontra seu eco e sua fidelidade no Roque Dalton que intitula seu último romance *Coitadinho do poeta que eu era*. Falar do poeta, sim, mas do poeta combatente, do revolucionário que jamais deixou de ser poeta.

Entre o muito que recebi de Cuba, o conhecimento e a amizade de Roque Dalton irão figurar sempre entre o mais precioso. Não sei em qual das minhas viagens à Ilha nos encontramos pela primeira vez; estou escrevendo em um lugar onde nem sequer tenho os livros de Roque, e me faltam referências cronológicas. Em todo caso, tenho certeza de que nos conhecemos na Casa de las Américas, de cujo comitê de colaboração mais tarde iríamos participar. Certa manhã vi

chegar um rapaz moreno e magro, com um rosto de criança e ao mesmo tempo maduro; a princípio nós dois nos enganamos a respeito das nossas idades, fizemos as piadas de praxe, começamos a olhar-nos de verdade. Eu conhecia muitos poemas de Roque, admirava a sua particular abordagem da poesia dentro de uma vontade de comunicação, de aproximação com qualquer tipo de leitor, que não se traduzisse no mau gosto e no populismo suicida que tanto mal faz à poesia revolucionária. Sobre tudo isto conversamos tomando café e drinques no bairro velho de Havana ou durante os intervalos do nosso trabalho na Casa. Para Roque, que se surpreendia um pouco com a minha admiração, não havia nada mais natural do que escrever assim, mas eu insistia dizendo que aquela naturalidade devia ter custado um enorme esforço a um poeta centro-americano. Isto, é claro, fazia-o explodir em gargalhadas, e para Roque o riso era uma de suas mensagens mais diretas e mais belas, ele ria feito uma criança, jogando-se para trás e me tratando de argentino, isto é, de presunçoso para dentro, pronto para ver um cisco no olho alheio e não a retórica rio-platense no próprio. E então era a minha vez de rir, mas nunca soube nem saberei fazer isto como Roque.

Para os que não sabiam do seu passado, aquele homem simples e até inofensivo podia enganar fisicamente o melhor observador.

Nunca o ouvi referir-se a si mesmo, exceto quando se tratava de dar testemunho sobre a história do seu país, em cujas turbulentas vicissitudes tomara parte ativa. Então ele era preciso e claro, sem cair jamais nos compreensíveis porém nefastos localismos de muitos militantes; não era preciso conhecer o seu passado para perceber que Roque Dalton tinha uma visão geral da luta revolucionária e que suas múltiplas andanças pelo mundo lhe haviam dado uma experiência que pesava nos seus juízos e opiniões. Isto, junto com a poesia e o sentido de humor, fez com que nos sentíssemos amigos desde o primeiro momento; agora que não voltarei a conversar com ele, penso que nos vimos muito pouco, que em Cuba estávamos ocupados demais para vagar juntos pelas ruas e conversar nos hotéis e nos bares. E em Paris, onde nos encontramos duas vezes, a urgência dos problemas, das circunstâncias sempre críticas no nosso trabalho, não nos dava a liberdade de que gostaríamos para discutir livros, filmes, homens e mulheres. Conversar com Roque era como viver mais intensamente, como viver por dois. Nenhum dos seus amigos esquecerá as histórias míticas dos seus antepassados, a visão prodigiosa do pirata Dalton, as aventuras dos membros de sua família; e outras vezes, sem nenhum desejo mas forçado pela necessidade de defender um ponto de vista, a lembrança das prisões, da morte rondando, da fuga na alvorada, dos exílios, das voltas, a saga do combatente, a longa marcha do militante.

Seus poemas, seus relatos, contêm mais ou menos abertamente tudo isto, e sobretudo aquilo que fez de Roque Dalton um homem que me parece exemplar dentro de uma perspectiva de futuro: a vitalidade, o sentido do jogo, a busca do amor em todos os planos, a crítica prévia ao acatamento. De tudo isto dá testemunho a última carta que recebi dele, escrita em Hanói no dia 15 de agosto de 1973, mas entregue em minhas mãos muitíssimo tempo depois, por razões que jamais saberei (junto com a carta vinha um capítulo e um dos apêndices testemunhais do seu romance *Coitadinho do poeta que eu era*). Como sempre

fazia comigo, Roque era franco e direto; mais de uma vez havíamos nos chocado no plano político e no conceito que cada um tinha da literatura no interior de um esquema socialista, e tais confrontos polêmicos (infelizmente orais em sua maior parte) me fizeram muito bem, ensinaram-me muito, por mais que as diferenças persistissem no todo ou em parte. Por isto não me surpreendeu o anúncio, no começo da carta: "Há meses te enviei um artiguinho meu sobre a Coréia no qual entrava em polêmica fraternalmente contigo, arriscando-me a parecer extremista e exagerado ao tentar dialetizar uma relação Cortázar-Kim Il Sung..." Nunca recebi este texto, nem outros que Roque dizia ter-me enviado; cito a passagem porque o mostra como sempre foi, frontal em sua atitude amistosa, dando carinho e amizade precisamente porque não dava trégua nem fazia concessões. Nesta mesma carta, falando do meu *Livro de Manuel*, que esperava poder ler quando voltasse para Havana, dizia:

*Teu país vai precisar muito de todos aqueles que... sabem ou sentem que o talento que não tem um coraçãozinho não serve para porra nenhuma. Será que sabes que reli O jogo da amarelinha justamente aqui em Hanói? Pois entrei numa fria com o guia-intérprete vietnamita porque numa madrugada com sintomas de tufão iminente acordei-o com o meu ataque de riso; o culpado foi o uruguaião pirado que planifica a nova sociedade: a história da granja em que se criarão micróbios e baleias... Mas foi duro explicar tudo isto para o vietnamita, porque ele não conseguia entender por que um "utopista louco" me fazia rir tanto...*

Uma das imagens mais nítidas que guardo de Roque está ligada à de Fidel Castro e a uma longuíssima noite em Havana.

Surpreendentemente, ao final de uma jornada de trabalho na Casa de las Américas, Fidel apareceu para conversar com os membros do júri do prêmio literário da Casa. Ficamos, das dez da noite até as seis da manhã, umas trinta pessoas fumando a metade da colheita de tabaco daquele ano e fazendo mil perguntas, que sempre encontraram a resposta de um Fidel incansável. Mais de uma vez tais respostas eram muito diferentes daquilo que alguns esperavam, e Roque parecia se divertir especialmente com o desconcerto que elas provocavam nos espíritos monolíticos. Lembro que em determinado momento falou-se da guerra do Vietnã e alguém chamou os soldados americanos de covardes. Fidel não apenas não concordou, mas defendeu a equivalência total dos soldados de qualquer exército, insistindo em que sua conduta, seu valor e sua moral eram o resultado forçoso da causa que defendiam e que no Vietnã os americanos estavam vencidos de antemão e, em certa medida, a partir de dentro, porque sua causa carecia de justiça e de verdade.

O final daquela noite é para mim a imagem de Roque discutindo com Fidel um problema de utilização eficaz de não sei que arma. Enquanto trocavam brincadeiras e ao mesmo tempo defendiam encarniçadamente seus pontos de vista, cada um dos dois tentava convencer o outro fazendo demonstrações com

uma metralhadora invisível esgrimida desta ou daquela maneira, estendendo-se em considerações que me escapavam por completo. A diferença entre o corpanzil de Fidel e a figura esmirrada e flexível de Roque nos causava um deleite infinito, enquanto a metralhadora abstrata passavam de um para o outro e as demonstrações se repetiam sem que nenhum dos dois quisesse ceder terreno; a saída do sol definiu o debate, mandando-nos todos para a cama.

Volto à última carta que recebi de Roque; agora, mais que nunca, sei por que ele quis que eu lesse alguns capítulos do romance que acabava de terminar. Quando o público o conhecer, entenderá aquilo que os assassinos de homens como ele não querem entender, em El Salvador ou em qualquer outro país do mundo. Entenderá que o caminho de um verdadeiro revolucionário não passa pela segurança, pela convicção, pelo esquema simplificante e maniqueísta, mas se chega a ele e por ele se transita ao longo de um penoso enredo de vacilações, de dúvidas, de pontos mortos, de insônias cheias de interrogação e de espera, para finalmente atingir o ponto sem retorno, o maravilhoso cume da colina de onde se continua vendo o que ficou para trás enquanto se abre os olhos limpos e novos para o panorama de uma realidade outra, de uma meta por fim perceptível e tangível. Ao me enviar estes capítulos, Roque quis que eu soubesse do itinerário interno e externo que fizera dele um combatente, um homem com sua opção final feita e assumida após um longo processo crítico. Acima das nossas diferenças, ele encontrava em mim a mesma definição e a mesma esperança em relação ao socialismo que os monólitos das revoluções pretendem destruir em nome de uma aquiescência dogmática.

Infinidamente mais avançado que eu e tantos mais, visto que soube fazer coexistirem a palavra e a ação, ele me esperava generosamente em alguma esquina da vida: chegou antes a algo que não era uma meta e sim uma armadilha, e chegou porque havia escolhido ir até o fim, como o Che Guevara. Precisamente por isto, nós que ficamos aquém por incapacidade pessoal ou por uma noção diferente do campo de combate temos hoje o dever de mostrar em Roque Dalton o homem tal como ele foi, adiantado-nos à fácil e presumível monolitização que muitos tentarão fazer com ele. Um herói? Sim, mas um herói que, além de sua conduta política inabalável, deixa um testamento: toda a sua poesia, e agora este romance do qual só conheço os fragmentos que ele me enviou, mas que são suficientes para mostrar o que devemos entender por herói ante os fabricantes de estátuas. Não faltará quem diga que se trata de uma obra de ficção e que as idéias e sentimentos do protagonista não têm por que refletir as do escritor Roque Dalton. Por minha parte, sei que basta ler esta crônica de juventude para encontrar Roque de corpo e alma. E seu verdadeiro heroísmo consiste em ter sabido fazer o balanço certo, a opção certa depois de passar por etapas como a que é refletida no seguinte fragmento, que transcrevo tal como ele me enviou e que corresponde ao diário do protagonista do romance:

*O que, então, me pedem? Renúncias e mais renúncias. Sinceramente: entendo a Revolução e ela me parece linda. Acho que tenho cabimento nela*

*e que meus defeitos e lados sombrios também cabem nela, junto comigo. Porque se me disserem que deve ser combatido e anulado este meu critério moral, pelo qual sou capaz de fazer todas as minhas possibilidades de paixão aumentarem, digo, com ferocidade se for preciso, que simplesmente vivo por ele e que iria mesmo às fileiras da Revolução para defendê-lo de maneira mais eficaz. Sei que sou um homem complicado e que meus critérios, também — logicamente — complicados, não constituiriam a melhor agenda para uma reunião, por exemplo, de jovens comunistas, tão obstinados na candura. Mas na revolução não há também pessoas maduras? Ou será que esta história de que "o comunismo é a juventude do mundo" é um pejorativo? Quero explicar mais. Aceito que se considere normal (hoje em dia) manter longe das mãos de um jovem carpinteiro salvadoreño os melhores livros de Henry Miller. Há tutelas necessárias, filhas do que eu chamaria de "amor lúcido", que podem ser exercidas com simpatia e bons frutos, desde que se conheça sua necessária efemeridade histórica. Mas ao mesmo tempo considero que os intelectuais da Revolução, concretamente seus escritores, devem aprender com Miller uma série de técnicas formais indispensáveis (a sinceridade de Miller, para o caso, é um aspecto de sua técnica, sem que este parecer seja uma censura tácita) e, por outro lado (o óbvio), não devem desperdiçar o aspecto crítico à sociedade americana, que não está longe de ser uma das questões fundamentais da obra milleriana, tão mais valiosa à medida que nos põe em contato, num nível antes não atingido pela maioria dos grandes escritores americanos, com as taras da alma individual dos habitantes do paismonstro por excelência. Ou seja, mesmo aceitando os riscos que toda posição excepcionalista implica, creio que a Revolução deve ter uma política para tratar comigo, para tratar com as pessoas que, como eu, apenas refletimos, com as mais agudas evidências (devido, não sei dizer se ao talento ou à irresponsabilidade), as complicações do mundo atual cuja transformação será obra dos revolucionários. Amém.*

Estas reflexões correspondem à juventude do protagonista em El Salvador, no tempo da ditadura de Lemus, mas foram escritas muito depois por Roque, quando já percorrera a maior parte do caminho que desembocaria em seu horrível assassinato. O homem deixara de ser o rapaz perplexo e vacilante que o romance pinta; não obstante, este rapaz pensa com os pensamentos do homem que tanto tempo depois iria escrever o livro. Aí, repito, reside o verdadeiro heroísmo de um revolucionário como Roque Dalton, capaz de manter vivos os reflexos dialéticos que dão sua dimensão mais válida ao ser humano. Não lhe teria desagradado, bem sei, ver-me arrematar aqui esta condenação a todos os seus assassinos, aqueles que fisicamente o mataram e aqueles que o teriam matado em toda ocasião e lugar possíveis, com este fragmento de um poema que Roque incluiu no seu romance e que o mostra tal como foi, como sempre o guardaremos em nosso coração:

*Mas me apodero de todas as histórias e de todos os rostos,  
nunca se cansa o coração de conhecer todos os habitantes da terra;  
por mais que em toda parte a história de Caim e Abel  
seja tão velha como o princípio do mundo,  
e em toda parte a cara do diabo ou a do anjo  
apareça mutável e sarcástica.*

*Desejaria tanto chegar a um porto seguro  
mas é como dizer "chegar ao paraíso".*

*Ainda assim estou vivo e pisando na terra,  
os ventos do Caribe trazem sonhos vagos...  
e o mundo parece despencar de repente.*

*É necessário procurar novos ventos alísios  
e fazer de conta, às vezes,  
que é a bússola que nos deixa loucos,  
que ainda existe uma polegada de terra  
não descrita em nenhuma das cartas marinhas.*

*E se termina forasteiro do mundo, morto em campo aberto.*

## 10. Resenha de *Cômico da língua*, de Néstor Sánchez

Suponho que já se deve ter renunciado à ilusão de chegar a saber o que é a literatura; como o tempo, a luz ou a enxaqueca, diante do mistério de sua essência só nos cabe o consolo de circunscrever e nomear suas manifestações mais acessíveis. Assim, quando no campo do literário isolamos o especificamente narrativo, duas atitudes se demarcam com aparente clareza: 1) o romancista narra um episódio complexo com uma escrita imediatamente comunicante; 2) o romancista narra um episódio simples com uma escrita cuja comunicação implica um esforço trabalhoso do leitor.

Não é difícil perceber que a clareza desta dicotomia é, como foi dito acima, aparente. A categoria 2) destrói a ilusão da categoria 1); com efeito, abrir caminho numa escrita que exige o máximo empenho do leitor leva a descobrir que o episódio supostamente simples não o era em absoluto e que um romancista centrado nesta atitude (Néstor Sánchez é um altíssimo exemplo) torna patente que a categoria 1) é apenas uma remota e ineficaz aproximação a uma realidade voluntariamente empobrecida para obter um simulacro de apreensão, de conhecimento.

Neste sentido, basta um punhado de livros 2) para reduzir a pó a esmagadora maioria da produção literária 1), da mesma maneira que uma simples reflexão metafísica destrói qualquer esquema prático de vida, ao mostrar que esta não passa de uma série de admissões dogmáticas ou pragmáticas destinadas a salvar o *Homo sapiens* da vertigem existencial e mantê-lo satisfatoriamente no nível do social e do gregário.

Não se trata, é claro, de tomar partido no literário e sustentar que 2) é melhor que 1), o *Homo* é suficientemente *sapiens* para ter compreendido desde as suas origens que uma atitude exclusivamente essencializante só pode levá-lo a um nirvana individual que outras potências do seu ser rejeitam, posto que, como já foi dito, *il faut tenter de vivre*. Assim, um livro como *Cômico da língua*, perfeito exemplo de 2), não apenas não invalida um livro como *Cem anos de solidão*, perfeito exemplo de 1), como todo leitor bem constituído passará de um para outro e vice-versa com o duplo sentimento de felicidade que se sente ao mergulhar numa piscina e voltar à superfície onde nos espera a aspirada de ar. O valor de certos mergulhos em profundidade está no fato de que eles multiplicam o valor deste regresso à superfície na medida em que a aspirada de ar será desfrutada com uma intensidade que ignora a respiração indiferente que nos faz viver.

Não é surpreendente, depois disso, verificar que a trama de *Cômico da língua* se reduz, observando-a na perspectiva de 1), a um mero ir e vir de um punhado de personagens para os quais certos estímulos próprios da nossa época: a viagem, a droga, o guru, parecem ter importância e que encaminham suas ações e destinos sem a coerência causal e psicológica que a narrativa da perspectiva em questão exige.

O objeto de Néstor Sánchez consiste precisamente em mostrar a infinita, inapreensível complexidade desta trama aparentemente primária; seu método consiste na detenção minuciosa, quase entomológica do escritor diante do que tenta dizer, e sua opção é quase sempre explicitada em cada caso, em cada passo do que narra. Por quê? Porque o escritor que se utiliza da linguagem sem esta implacável crítica permanente está condenado a deixar que a linguagem se utilize dele; porque, como diz Sánchez, "cada palavra devia ser re-dita, cada palavra devia ser re-ouvida, cada palavra devia ser re-presentida, reprecisada para aquilo que precisava ser nomeado pela primeira vez, cada palavra devia ser paulatinamente re-merecida".

Nomear pela primeira vez, Sánchez nomeia *sempre* pela primeira vez, não aceita a memória conceitual, a simplificação mutilante certa vez denunciada por Rilke ("e isto se chama cão, isto se chama casa...

Vocês estão matando as coisas"), e luta não apenas para nomear pela primeira vez até o mais conhecido, como também procura em cada coisa aquilo que escapa à definição ou ao uso da tribo: "Teremos necessidade de uma linguagem comum, uma linguagem comum capaz de nomear pela primeira vez, diante da multidão de coisas já nomeadas a partir de fora, a multidão de coisas quase nunca nomeadas a partir de dentro."

Assim, *Cômico da língua* poderia ser definido como o reverso de um romance, o reverso de uma realidade narrativa, o reverso de uma escrita usual; daí sua considerável dificuldade que desalentará os comodistas, daí os inúmeros escolhos que oferece à leitura mais atenta, porque, embora Sánchez quase sempre consiga uma árdua comunicação baseada na rejeição das pontes verbais presumíveis, há passagens em que o leitor deverá enfrentar o texto tal como o próprio Sánchez enfrenta o que o texto pretende dizer: numa atitude pré-adâmica de opção total, sem tradição nem herança, sozinho e nu diante de uma das mais audazes tentativas já feitas para estender o cordame de uma nova relação com a realidade, de uma nova descida a si mesmo e ao mundo.

## 11. Para Solentiname

*Este texto responde à crítica de Danubio Torres Fierro ao meu livro Alguém que anda por aí, publicada na revista Vuelta, 11, México, outubro de 1977.*

Em matéria literária, creio que nunca respondi publicamente aos meus críticos; em parte porque não gosto de polêmicas, que quase sempre terminam *not with a bang but a whimper*, e também porque prefiro continuar me aventurando por conta própria em vez de ficar na esquina prestando atenção aos sinais verdes ou vermelhos. Se hoje me concedo esta exceção, os motivos são graves e não posso passá-los por alto, justamente porque não me concernem pessoalmente e sim à raiz mesma da literatura latinoamericana dos nossos dias.

Danubio Torres Fierro decide várias coisas em sua crítica do meu livro *Alguém que anda por aí*. Não vou comentar as que se referem ao ofício literário, porque aí cada um tem o direito de ter o seu gosto; mas tenho algo a dizer-lhe quando entra no terreno que verdadeiramente motiva o seu artigo, ou seja, a presença do ideológico e mesmo do político numa narrativa imaginária. Torres Fierro é um bom enxadrista, das idéias e prepara o seu ataque com habilidade; sucessivamente me qualifica de "narrador denunciador", atividade que se somaria trabalhosamente à de "narrador fantástico" (*sic*), e enfatiza a minha adesão à causa cubana, da qual registra um "leve distanciamento"

na época do chamado caso Padilla, seguida do que ele considera um *mea culpa* e que eu continuo vendo como uma razão de ser e de estar e de me sentir identificado com uma das poucas causas latinoamericanas coerentes e eficazes. Observa que o meu socialismo é "bondoso e cor-de-rosa", ironia que não chega a disfarçar que o seu ponto de vista é exatamente o oposto. A ironia se estende a uma distinção, que creio capital (cito as minhas próprias palavras), "entre os erros e mesmo os crimes dentro de um conceito socialista e os erros e crimes equivalentes que se podem produzir dentro de um conceito capitalista e imperialista". Continuo acreditando que nada há de cínico nisso, porque o socialismo como *plano de realidade* é o único caminho digno da história, ao passo que o capitalismo conduz ao que bem sabemos e vemos na América Latina *inter alia*. Não é novidade que o socialismo, como processo político, dista da perfeição geométrica que gostaríamos de poder aplicar à história e passa pelos acasos e as contingências do manejo humano dos negócios humanos. Eu também poderia ter escrito a frase que foi lida nos muros de Praga: "Levanta, Lenin, Brejnev está metendo os pés pelas mãos"; eu também condeno as violações dos direitos humanos na URSS, mas tenho muito cuidado para não situá-las no mesmo plano que as violações essenciais para a sobrevivência do sistema capitalista. Os acidentes de percurso podem ser corrigidos e confio que o serão; os outros não, porque sem eles o imperialismo se desmantela. A opção é clara, portanto, o que não impede nem de longe a crítica e a condenação do que se pode e se deve

evitar no campo do socialismo.

Uma vez que Danubio Torres Fierro cumpriu sua etapa pavloviana com o leitor (digo isto sem ironia, não é culpa minha que Pavlov fosse russo), entra em cheio nos juízos. E assim, em consequência de tudo isto, o último livro de Cortázar é "desqualificado como obra de arte". Não deixa de ser bem possível que Torres Fierro tenha razão quando afirma que a freqüente tentativa de "articular sua veia fantástica com sua intenção denunciatória" enfraquece os relatos de Cortázar; já disse que não vou me meter com os juízos estritamente literários, mas antes surgiu por aí a palavrinha "arte" ("desqualificado como obra de arte") e agora vêm mais detalhes: para Torres Fierro, a conciliação entre o fantástico e o condenatório é impossível, "como se alguém se aplicasse laboriosamente a misturar água e azeite", o que cria uma situação falsa para a arte. Chegamos assim a uma frase que por si só resume tudo e que cito: "Cortázar... resplandece e atinge sua plenitude quando fala da vida, mas por outro lado falha quando fala da realidade. Vida e realidade, é hora de dizer, não são a mesma coisa, e se a literatura tem necessariamente a ver com a primeira, suas relações com a segunda são secundárias, apenas tangenciais."

A gente esfrega os olhos, lê de novo, dá uma volta no quarteirão e regressa para reler. Sim, tinha lido bem: vida e realidade não são a mesma coisa. Tinha lido realmente muito bem: se a literatura tem a ver necessariamente com a vida, suas relações com a realidade são secundárias, apenas tangenciais.

Enfim.

O senhor deve lembrar, Danubio Torres Fierro, daquela passagem da *Iliada* (cito de cor) em que Agamenon recrimina Calças dizendo: "Adivinho de males, nunca me profetizaste nada de bom!" Por infortúnio, Cortázar também é Calças neste mês de novembro de 1977.

Menos de dois anos depois de ter escrito um dos relatos do livro que o senhor critica, *Apocalipse de Solentiname*, a guarda nacional do ditador Anastácio Somoza tomou de assalto a comunidade do poeta e sacerdote Ernesto Cardenal, não se sabe o destino dos camponeses e pescadores que ali encontravam alento espiritual e meios de vida, e o próprio Cardenal é, como tantíssimos outros, um exilado perdido em algum canto do mundo.

No relato não havia descrições detalhadas da vida da pequena e paupérrima comunidade. Uma frase me volta à memória, frase de Calças adivinho de males: "No dia seguinte era domingo e havia missa das onze, a missa de Solentiname na qual os camponeses e Ernesto e os amigos que estão de visita comentam juntos um capítulo do Evangelho, que nesse dia era a prisão de Jesus no horto, um assunto que os habitantes de Solentiname abordavam como se falassem de si mesmos, do perigo de que os pegassem durante a noite ou em pleno dia..." Já foi feito, já os pegaram; as notícias disponíveis informam que a guarda nacional destruiu a maioria dos caramanchões rústicos que serviam de casas e oficinas, instalou um quartel na igreja, aquele simplicíssimo hangar aberto para o lago que mãos camponesas haviam enfeitado com imagens belíssimas, animais e plantas

e pequenos personagens, uma igreja em que o altar era uma simples mesa e a música era feita por rapazes violeiros que vinham com os outros parouquianos depois de remarem várias horas sobre as duras águas do lago.

Ali vi Ernesto e seus amigos entregues ao seu trabalho e à sua meditação, a jovem professora alfabetizando as crianças da ilha, vi os trabalhos de cesteria, os peixes policromados de madeira de balsa (um deles flutua agora no ar deste quarto, movendo-se lentamente como uma bússola perdida que buscasse o rumo da Nicarágua, as mãos que o vestiram de laranja e azul); ali senti a ameaça e o perigo, eu mesmo cheguei clandestinamente após a viagem pitoresca de bimotor, jipe e lancha que é relatada no conto, e não foi nada difícil perceber que a comunidade estava em perigo, como Cardenal e seus amigos sabiam muito bem. Justamente por isto, por uma esperança ingênua mas necessária, o texto não inclui nenhuma imagem premonitória do que acaba de acontecer, e as fotos que o protagonista vê desfilar em numa tela referem-se a outros países latinoamericanos. Afinal, que diferença há entre o horror da Argentina, do Chile, do Uruguai e de tantos outros países? Escrever sobre Solentiname era uma das muitas maneiras de atacar a injúria e a opressão com a literatura, sem cair em "conteudismos", que jamais aceitei, e sim entrando com a palavra nesta realidade que por sua vez entra e deve entrar na palavra do escritor. O que ocorreu em Solentiname me prova irrefutavelmente que nunca foi mais necessária a permeabilidade, a osmose contínua que deve haver entre a escrita e a realidade, entre a arte e a realidade; e se isto não é a vida, será que o senhor me dirá o que é? De que serve a "vida" para a literatura, se quem vive não quer olhar em torno, não quer ir a Solentiname?

No que diz respeito à literatura puramente imaginária, quem sou eu para me opor a ela, já que reincido todos os dias, adoro escrever sonetos lúdicos ou eróticos, poemas permutantes e todo tipo de experimentos; mas já se vê bem claro na América Latina que aqueles que só trabalharam e trabalham em vasos não-comunicantes produzem hoje uma obra cada vez mais ressecada, cada vez mais reduzida às técnicas de texto sobre o texto, à reflexão abstraída de seu correlato objetivo *etc.* Prefiro deixar para trás este elitismo envergonhado que mostra a sua verdadeira face quando, como agora, rejeita a presença da realidade imediata na obra de ação. Pode ser que meu conto não valha nada, como o senhor pensa, mas não pelas razões que alega. De todo modo há ali um testemunho sobre Solentiname, uma prova de solidariedade e admiração dada com tudo o que posso dar como escritor, dada sobretudo aos leitores, pessoas que algum dia conhecerão por intermédio dessas poucas páginas o que foi Solentiname, o que Ernesto Cardenal fez pelo seu povo. E o conhecerão por meio da literatura, que é vida e realidade e arte numa única operação vertiginosa.

O senhor qualifica de "coisas simplórias", nascidas de uma consciência pesada, o que se diz num parágrafo do conto que vou citar como o senhor mesmo o faz: "Era grato pensar que tudo voltaria a se dar pouco a pouco, depois dos quadrinhos de Solentiname começaria a passar as caixas com as fotos cubanas, mas por que os quadrinhos primeiro, por que a deformação profissional, a arte antes da vida, e por que não, disse o outro a este em seu eterno indesarmável diálogo fraterno e

rancoroso, por que não olhar primeiro as pinturas de Solentiname se também são a vida, se tudo é o mesmo."

Aí, no momento em que o protagonista tem que decidir se vai ver as fotos que tirou em Cuba ou as que reproduzem as pinturas dos camponeses de Solentiname, há um debate interno que se resolve a favor das pinturas, precisamente porque não se trata de uma prioridade estética como sem dúvida o senhor a teria classificado, mas porque o protagonista se surpreende com a tentação de ceder ao esteticismo e ver primeiro as pinturas; basta-lhe um segundo de reflexão para dizer que está bem, que afinal as pinturas não estão acima nem abaixo das fotos da "realidade", posto que nascem dela tal como as escolas cubanas ou as frotas de barcos pesqueiros. O senhor pode considerar uma coisa simplória, mas eu vejo nisto uma admissão muito mais rica de algo que o senhor se empenha em parcelar e hierarquizar (a *harte*, diria um tal de Oliveira em seus velhos tempos). Não há qualquer diferença entre ver primeiro os quadros ingênuos de Solentiname ou as fotos cubanas; no relato (porque o relato sou eu) tudo está em tudo, não relego nem revogo uma coisa em nome da outra, não estou na torre de marfim ou plástico daqueles que, como o senhor, acreditam que a realidade só pode ser tangencial e secundária em relação à literatura.

Da mesma maneira, e para terminar, o senhor parece não querer entender que o relato intitulado *Segunda vez*, que cita sem nenhum problema, contém em poucas páginas o horror cotidiano da Argentina esmagada pela junta militar de Videla, o sistema friamente atroz que acabou com escritores como Haroldo Conti, como Rodolfo Walsh, que fez desaparecer centenas de jornalistas e advogados e cientistas e milhares de operários e militantes sindicais. A junta leu este conto muito melhor do que o senhor, posto que censurou o livro antes de sua publicação, exigindo que o autor retirasse o conto e também aquele que dá o título ao livro (e que transcorre em Cuba, é claro, este fantasma que percorre o mundo). Sobre este último relato não direi nada, a não ser que tenho a certeza de haver escrito um dos meus textos mais "fantásticos" em um contexto revolucionário, e que o fiz deliberadamente para mostrar a alguns companheiros cubanos que uma coisa não anula a outra, que se a realidade não é tangencial à literatura, a literatura está aí para mostrá-la em suas formas mais vertiginosas e insuspeitas. Umhas boas brigas ainda vou ter com muitos deles, mas isto me parece bom e necessário, não conheço outra maneira de apoiar o que amo. Com o senhor também, embora por causas muito diferentes, tive esta; tampouco creio que seja inútil.

## 12. América Latina: exílio e literatura

O texto a seguir é uma tentativa de abordagem parcial dos problemas que o exílio traz para a literatura e de sua consequência obrigatória, a literatura do exílio. Não tenho nenhuma aptidão analítica; limito-me aqui a uma visão muito pessoal, que não pretendo generalizar mas expor como uma simples contribuição a um problema de infinitas facetas. Fato real e tema literário, na atualidade o exílio domina o cenário da literatura latinoamericana. Como fato real, conhecemos muito bem o número de escritores que precisaram se afastar de seus países; como tema literário, manifesta-se obviamente em poemas, contos e romances de muitos deles. Tema universal desde as lamentações de Ovídio ou de um Dante Alighieri, o exílio é hoje uma constante na realidade e na literatura latinoamericanas, a começar pelos países do chamado Cone Sul e prosseguindo pelo Brasil e não poucas nações da América Central. Esta condição anômala do escritor abarca argentinos, chilenos, uruguaios, paraguaios, bolivianos, brasileiros, nicaraguenses, salvadorenos, dominicanos, e a lista não para aí. Por "escritor" entendo sobretudo o romancista e o contista, isto é, os escritores de invenção e de ficção; ao lado deles incluo o poeta, cuja especificidade ninguém conseguiu definir mas que forma uma unidade com o contista e o romancista à medida que todos eles jogam o seu jogo num território dominado pela analogia, as associações livres, os ritmos significantes e a tendência a expressar-se por meio ou a partir de vivências e empatias.

Ao abordar o problema do escritor exilado, eu me incluo atualmente entre os inumeráveis protagonistas da diáspora. A diferença consiste em que meu exílio só se tornou forçoso nestes últimos anos. Quando saí da Argentina, em 1951, foi por minha própria vontade, sem motivos políticos ou ideológicos, e voltei com frequência ao meu país; só a partir de 1974 me vi obrigado a considerar-me um exilado. Mas há mais, e pior: ao exílio que poderíamos chamar de físico é preciso acrescentar, a partir do ano passado, um exílio cultural, infinitamente mais penoso para um escritor que trabalha em relação íntima com seu contexto nacional e lingüístico. Com efeito, a edição argentina do meu último livro de contos foi proibida pela Junta Militar, que só a autorizaria se eu aceitasse a suprimir dois relatos que considerava lesivos a ela ou ao que representa como sistema de opressão e de alienação. Um destes relatos referia-se indiretamente à desapareição de pessoas no território argentino; o outro tinha como tema a destruição da comunidade cristã do poeta nicaraguense Ernesto Cardenal na ilha de Solentiname.

Como se vê, hoje em dia posso sentir o exílio de dentro, ou seja, paradoxalmente, de fora. Anos antes, toda vez que me foi dado participar da defesa das vítimas de qualquer das ditaduras do nosso continente, em organismos como o Tribunal Bertrand Russell II ou a Comissão de Helsínki, não me ocorreu situar-me no mesmo plano que os exilados latinoamericanos, porque jamais havia considerado o meu afastamento do país como um exílio, nem sequer como auto-exílio. Para mim, ao menos, a noção de exílio implica uma compulsão e

muitas vezes uma violência. Um exilado é quase sempre um expulso, e este não era o meu caso até pouco tempo. Quero deixar claro que não fui objeto de nenhuma medida oficial neste sentido, e é muito possível que se quisesse viajar para a Argentina poderia entrar lá sem dificuldade; o que sem dúvida não poderia é tornar a sair, mas evidentemente a Junta Militar não reconhecera nenhuma responsabilidade no que viesse a me acontecer; é bem sabido que na Argentina as pessoas desaparecem sem que, oficialmente, se tenha notícia do que lhes ocorreu.

Assim, então, assumindo e vivendo a condição de exilado, gostaria de fazer algumas observações sobre algo que concerne tanto aos escritores.

Minha intenção não é realizar uma autópsia, e sim uma biópsia; minha finalidade não é deplorar, e sim dar a resposta mais ativa e eficaz possível ao genocídio cultural que cresce dia a dia em tantos países latinoamericanos. Direi mais, correndo o risco de cair na utopia: creio que entre nós, escritores exilados, estão dadas as condições para superar o dilaceramento, o dilaceramento que as ditaduras nos impõem, e responder à nossa maneira específica ao golpe que cada novo exílio nos inflige. Mas para isto é preciso superar alguns mal-entendidos de origem romântica, humanista e, para dizer de uma vez, anacrônica, e situar a condição do exílio em termos que superem a sua negatividade, por vezes terrível e inevitável, mas por vezes também estereotipada e esterilizante.

Há, é claro, o traumatismo que acompanha todo golpe, toda ferida.

Um escritor exilado é em primeira instância uma *mulher* ou um *homem* exilados, alguém que se sabe despojado de tudo o que é seu, muitas vezes de uma família, e no melhor dos casos de uma maneira e de um ritmo de viver, de um cheiro do ar e de uma cor do céu, de um costume feito de casas e de ruas e de bibliotecas e de cachorros e de cafês com amigos e de jornais e de músicas e de caminhadas pela cidade. O exílio é a interrupção do contato de uma folhagem e de um enraizamento com o ar e a terra conaturais, é como o brusco final de um amor, é como uma morte inconcebivelmente horrível porque é uma morte que se continua vivendo conscientemente, como Edgar Allan Poe descreveu no relato que se chama *O enterro prematuro*.

Este traumatismo bem compreensível determinou desde sempre e continua determinando que certo número de escritores exilados ingressem numa espécie de penumbra intelectual e criativa que limita, empobrece e às vezes aniquila totalmente o seu trabalho. É tristemente irônico verificar que isto é mais freqüente nos escritores jovens que nos veteranos, e é aí que as ditaduras concretizam melhor o seu propósito de destruir um pensamento e uma criação livres e combativos. Ao longo dos anos vi muitas jovens estrelas se apagarem assim num céu estrangeiro. E há uma coisa ainda pior, aquilo que poderíamos chamar de exílio interior, posto que nos nossos países a opressão, a censura e o medo esmagaram *in situ* muitos jovens talentosos cujas primeiras obras prometiam tanto. Entre 1955 e 1970, eu recebia uma grande quantidade de livros e manuscritos de autores argentinos estreados que me enchiam de esperança; hoje nada sei deles, sobretudo daqueles que continuam na Argentina. E não se

trata de um processo inevitável de seleção e decantação generacional, mas sim de uma renúncia total ou parcial que abarca um número bem maior de escritores do que o previsível em condições normais.

Também por isto é tristemente irônico verificar que os escritores exilados no estrangeiro, tanto jovens como veteranos, mostram-se em seu conjunto mais fecundos que aqueles que as condições internas encurralam e fustigam, muitas vezes até o desaparecimento ou a morte, como nos casos de Rodolfo Walsh e Haroldo Conti na Argentina.

Mas em todas as formas de exílio a escrita se dá no interior ou logo depois de experiências traumáticas que na maioria dos casos a produção do escritor refletirá inequivocamente.

Diante dessa ruptura das fontes vitais que neutraliza ou desequilibra a capacidade criativa, a reação do escritor assume aspectos muito diferentes. Entre os exilados fora do país, em função da necessidade de reajustar sua vida a condições e atividades que a afastam forçosamente da literatura como tarefa essencial. Mas quase todos os outros exilados continuam escrevendo, e suas reações são perceptíveis em seu trabalho. Há os que partem quase proustianamente do exílio para uma nostálgica busca da pátria perdida; há os que dedicam sua obra a reconquistar essa pátria, integrando o esforço literário na luta política. Nos dois casos, apesar de sua diferença radical, é comum notar-se uma semelhança: o fato de ver no exílio um desvalor, uma revogação, uma mutilação contra a qual se reage de uma ou de outra maneira. Até hoje não me foi dado ler muitos poemas, contos ou romances de exilados latinoamericanos em que a condição que os determina, esta condição específica que é o exílio, seja objeto de uma crítica interna que a anule como desvalor e a projete num campo positivo. Parte-se quase sempre do negativo (da deploração ao grito de rebeldia que pode surgir dela) e, apoiando-se neste mau trampolim que é um desvalor, tenta-se o salto para adiante: a recuperação do perdido, a derrota do inimigo e o retorno a uma pátria livre de déspotas e de algozes.

Pessoalmente, e sabendo que estou no perigoso fio de um paradoxo, não creio que esta atitude em relação ao exílio dê os resultados que se poderia obter a partir de outra ótica, aparentemente irracional mas que corresponde, olhando bem, a um *tomada de realidade* perfeitamente válida. Aqueles que mandam os intelectuais para o exílio consideram positivo seu ato, posto que tem como objetivo eliminar o adversário. E se os exilados também optassem por considerar o exílio como positivo?

Não estou fazendo uma brincadeira de mau gosto, pois sei que avanço num território de feridas abertas e de prantos irrefreáveis. Mas apelo para um distanciamento expresso, apoiado nas forças internas que tantas vezes salvaram o homem do aniquilamento total, e que se manifestam, entre outras formas, no senso de humor, esse humor que ao longo da história da humanidade serviu para veicular idéias e práxis que sem ele pareceriam loucura ou delírio. Creio que mais que nunca é necessário transformar a negatividade do exílio — que confirma assim o triunfo do inimigo — em uma nova tomada de realidade, uma

realidade baseada em valores e não em desvalores, uma realidade que o trabalho específico do escritor pode tornar positiva e eficaz, invertendo por completo o programa do adversário e tomando-lhe a dianteira de uma maneira que este não podia imaginar.

Vou me referir outra vez à minha experiência pessoal: embora o meu exílio físico não seja de maneira alguma comparável ao dos escritores expulsos nos últimos anos dos seus países, já que parti por decisão própria e ajustei minha vida a novos parâmetros ao longo de mais, de duas décadas, o meu recente exílio cultural, que corta definitivamente a ponte que me unia aos meus compatriotas como leitores e críticos dos meus livros, um exílio insuportavelmente amargo para alguém que sempre escreveu como argentino e amou o argentino, não foi para mim um traumatismo negativo. Saí do choque com o sentimento de que agora sim, agora a sorte estava verdadeiramente lançada, agora seria a batalha até o final. Só de pensar em tudo o que esse exílio cultural tem de alienante e de pauperizante para milhares e milhares de leitores, que são meus compatriotas tal como o são de tantos outros escritores cujas obras estão proibidas no país, consegui reagir positivamente, voltar à minha máquina de escrever e prosseguir o meu trabalho, apoiando todas as formas inteligentes de combate. E se aqueles que me vedaram o acesso cultural ao meu país pensam que desta forma completaram o meu exílio, estão redondamente enganados. Na realidade, deram-me uma bolsa *full-time*, uma bolsa para me dedicar mais que nunca ao meu trabalho, porque minha resposta a esse fascismo cultural é, como sempre será, multiplicar o meu esforço junto a todos os que lutam pela libertação do meu país. É claro que não vou agradecer por uma bolsa de tal natureza, mas aproveitá-la-ei até o fim, fazendo do desvalor do exílio um valor de combate.

É inútil dizer que não pretendo extrapolar a minha reação pessoal e pretender que todo escritor exilado a compartilhe. Simplesmente considero factível inverter os pólos na noção estereotipada do exílio, que ainda conserva conotações românticas das quais deveríamos nos desvencilhar. O fato está aí: expulsaramos das nossas pátrias. Por que nos situarmos na perspectiva deles e considerar essa expulsão como uma desgraça que só pode determinar as nossas reações negativamente?

Por que insistir cotidianamente na nossa condição de exilados em artigos e tribunas, enfatizando-a quase sempre no que ela tem de mais penoso, que é exatamente o que esperam aqueles que nos fecham as portas do país? Exilados, sim. E ponto. Agora há outras coisas para escrever e fazer, como escritores exilados, naturalmente, mas pondo o acento em escritores. Porque a nossa verdadeira eficácia consiste em tirar o maior partido possível do exílio, aproveitar bem as sinistras bolsas, abrir e enriquecer o horizonte mental para que, quando este focar outra vez o que é nosso, faça isto com mais lucidez e mais alcance. O exílio e a tristeza andam sempre de mão dada, mas com a outra mão procuremos o humor: ele nos ajudará a neutralizar a nostalgia e o desespero. As ditaduras latinoamericanas não têm escritores, e sim escribas: não nos transformemos em escribas da amargura, do ressentimento ou da melancolia. Sejamos realmente livres, e para começar libertemo-nos do rótulo comiserativo

e lacrimogêneo que tende a surgir com excessiva frequência. Contra a autocompaixão é preferível sustentar, por mais demencial que pareça, que os verdadeiros exilados são os regimes fascistas do nosso continente, exilados da autêntica realidade nacional, exilados da justiça social, exilados da alegria, exilados da paz. Nós somos mais livres e estamos mais na nossa terra do que eles. Falei de demência; ela também, tal como o humor, é uma maneira de quebrar os moldes e abrir um caminho positivo que jamais encontraremos se continuarmos aceitando as frias e sensatas regras do jogo impostas pelo inimigo. Polônio disse sobre Hamlet: "Há um método na sua loucura." Tem razão, porque aplicando seu método demencial Hamlet termina triunfando; triunfa como um louco, mas jamais alguém cordato teria derrubado o sistema despótico que sufocava a Dinamarca. Arrisca a vida de Ofélia, de Laertes e a sua própria com o terrível preço desta loucura, mas Hamlet liquida os assassinos do seu pai, o poder baseado no terror e na mentira, a Junta da sua época. Nesta loucura há um método e, para nós, um exemplo. Inventemos, em vez de aceitar, os rótulos que nos pespegam.

Definamo-nos contra o previsível, contra o que se espera convencionalmente de nós.

Tenho certeza de que isto é possível, mas também de que não se consegue realizá-lo sem dar um passo atrás dentro de si mesmo para se ver de novo, para se ver novo, para ao menos tirar essa vantagem do exílio. A tomada de realidade a que aludi não será possível sem uma autocrítica que por fim e de uma vez por todas arranque algumas das vendas que nos cobrem os olhos.

Nesse sentido, todo escritor honesto admitirá que o desarraigamento conduz a esta revisão de si mesmo. Em termos compulsórios e brutais, tem efeito idêntico ao que em outros tempos era buscado na América Latina com a famosa "viagem à Europa" dos nossos pais e avós. O que agora se dá como forçado era na época uma decisão voluntária e prazerosa, a miragem da Europa como catalisadora de forças e talentos ainda em embrião. A viagem de um chileno ou de um argentino a Paris, Roma ou Londres era uma viagem iniciática, um estímulo insubstituível, o acesso ao Santo Graal da sapiência do Ocidente. Afortunadamente estamos saindo cada vez mais dessa atitude de colonizados mentais que teve sua justificação histórica e cultural em outros tempos, mas que o apocamento e a simultaneização do planeta tornaram anacrônica. Não obstante, resta uma analogia entre a maravilhosa viagem cultural de outrora e a expulsão do exílio: a possibilidade dessa revisão de nós mesmos na condição de escritores arrancados ao nosso meio.

Não se trata mais de aprender da Europa, posto que podemos fazê-lo até mesmo longe dela, aproveitando a ubiqüidade cultural que os *mass media* e os *happy few media* permitem, trata-se sobretudo de nos questionarmos como indivíduos pertencentes a povos latinoamericanos, de questionar por que perdemos as batalhas, por que estamos exilados, por que vivemos mal, por que não sabemos governar nem derrubar os governos ruins, por que tendemos a sobrevalorizar as nossas aptidões como máscaras de nossas inépcias. Em vez de concentrar-se em

análises da idiossincracia, da conduta e da técnica dos nossos adversários, o primeiro dever do exilado deveria ser despir-se diante deste espelho terrível que é a solidão de um hotel no estrangeiro e ali, sem os álbis fáceis do localismo e da falta de padrões de comparação, tentar ver-se como realmente é.

Muitos fizeram isso ao longo dos últimos anos, até mesmo valendo-se da sua literatura como terreno de rejeição e de Reencontro consigo mesmos. É fácil identificar os escritores que se submeteram a esse exame impiedoso, porque a índole da sua criação reflete não apenas a batalha em si, mas as novas inflexões do pensamento e da práxis. Por um lado há os que deixam de escrever para entrar num terreno de ação pessoal, e por outro aqueles que continuam escrevendo como forma específica de ação, mas agora com óticas mais abertas, com novos e mais eficazes ângulos de tiro. Nos dois casos o exílio foi superado como desvalor; em contrapartida, aqueles que se calam para não fazer nada ou continuam escrevendo como sempre escreveram tornam-se igualmente ineficazes porque acatam o exílio como negatividade.

À medida que sejamos capazes de uma dura crítica a tudo aquilo que tenha contribuído para nos levar ao exílio, o que seria excessivamente fácil e hipócrita atribuir exclusivamente ao adversário, estaremos desde agora preparando as condições que irão nos permitir lutar contra ele e retornar à pátria. Já sabemos: os escritores pouco podem fazer contra a máquina do imperialismo e o terror fascista em nossas terras; mas é evidente que no decorrer dos últimos anos a denúncia por via literária dessa máquina e desse terror teve um impacto crescente nos leitores do estrangeiro e, em consequência, obteve mais ajuda moral e prática aos movimentos de resistência e de luta. Se por um lado o jornalismo honesto informa cada vez mais ao público nesse terreno, coisa facilmente comprovável na França, cabe aos escritores latinoamericanos no exílio sensibilizar a informação, injetá-la com a corporeidade insubstituível que nasce da ficção sintetizadora e simbólica, do romance, do poema ou do conto que encarnam o que as mensagens de telex ou as análises dos especialistas jamais poderão encarnar. Por coisas assim, é claro, as ditaduras dos nossos países temem e proíbem e queimam os livros nascidos no exílio de dentro e de fora. Mas também isso, tal como o exílio em si, deve ser valorizado por nós. Aquele livro proibido ou queimado não era tão bom: vamos escrever outro melhor.

## **O LEITOR E O ESCRITOR** [\[142\]](#)

Há alguns meses assisti à reunião internacional de escritores que se celebra anualmente em Montreal e, diante do tema, "O escritor e o leitor", optei por uma fórmula inversa que me parece a única positiva em nosso trabalho intelectual, "O leitor e o escritor". Quase todas as mensagens significativas chegam ao público por meio da escrita; discutir entre nós, intelectuais, é útil e necessário, mas o que conta de verdade na atual conjuntura histórica é a paulatina projeção de tudo isso na consciência daqueles que, por razões bem conhecidas e bem desesperadoras,

constituem uma espécie de terceiro mundo do pensamento. Como latinoamericano, esta presença eticamente acusadora de um terceiro mundo mental provoca em mim uma consciência pesada que muitos outros escritores compartilham e que não se resolve pela via das exposições de alto nível ou dos debates entre colegas.

Mas sei, ao mesmo tempo, que as intervenções num mero plano de combate político tampouco constituem a tarefa essencial de um escritor para o qual a poesia, a ficção e a experimentação no plano da escrita são a razão essencial do seu trabalho e o trabalho da sua razão.

Chegar a um equilíbrio, a uma viabilidade entre ambas as coisas, é empresa tão árdua como exasperante; não há por que estranhar, então, o fato de que os escritores em geral se dividam entre aqueles que optam pela literatura política e os que se encerram na criação pura. Mas na América Latina, e me refiro especialmente aos países do Cone Sul, esta dupla possibilidade de opção entra em choque com uma realidade que a rejeita porque, diante de grupos minoritários de leitores para os quais a literatura militante ou a literatura pura constituem respectivamente uma resposta satisfatória, ergue-se uma abrumadora maioria de leitores para os quais a leitura literária deve preencher simultaneamente uma profunda necessidade lúdica e uma preocupação imediata com uma identidade autêntica, uma dignidade e uma liberdade individual e coletiva que os inimigos externos e internos lhe negam.

Embora esta situação geral do leitor e do escritor possa ser extensiva a muitíssimos países de todas as regiões do globo, penso que chega atualmente ao seu ponto crítico no Cone Sul da América Latina.

Deliberadamente despojados de si mesmos, como indivíduos e como comunidades, os povos da Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Bolívia (sem esquecer do Brasil, amordaçado há tantos anos) encontram-se na situação de prisioneiros, aos quais não se proíbe apenas a comunicação com o exterior, mas também com seus companheiros de cativeiro. Por isso, sem ignorar que tal enfoque do problema concerne a milhões de homens no planeta, entre os quais milhares de intelectuais residentes em seus países ou exilados deles, finco o pé na minha própria nação e me situo, do mesmo modo que tantos outros, como um latinoamericano exilado que não pode e nem deseja prosseguir seu trabalho de escritor à margem desse inferno cotidiano. Durante mais de vinte anos morei na Europa por vontade própria, porque isto significava uma plenitude individual sem precisar cortar as raízes com a minha nacionalidade: o fato de me sentir hoje um exilado forçado em nada modifica a minha atitude e o meu trabalho. Como tantos latino americanos que escreveram e escrevem em espanhol a milhares de quilômetros de suas pátrias, mantenho o contato com meus irmãos prisioneiros ou vilipendiados, escrevo para eles porque escrevo no seu idioma que sempre será o meu, procuro ao lado de tantos outros a maneira de transmitir-lhes alento e de contribuir para a sua liberação.

Hoje só estou falando aqui por isso, e não por razões de gregarismo literário; até o final, os leitores irão contar infinitamente mais para mim do que os escritores.

Não devemos nos iludir quanto ao número total de leitores latinoamericanos; com a única e admirável exceção de Cuba, este número é insignificante em relação às grandes massas total ou parcialmente analfabetas. Mas neste panorama mais que negativo é perceptível, nestes últimos vinte anos, o aumento às vezes vertiginoso do número de leitores que acompanham de perto a obra dos nossos escritores, e entre eles predominam amplamente os que buscam na leitura algo mais que distração ou esquecimento. Sua leitura é cada vez mais crítica e mais exigente, e tende a instalar a literatura em um terreno de experiência concreta, de testemunho e de ação. Ao ler, este leitor está lendo em si mesmo e no que o rodeia; ao terminar cada livro desperta, como p Velho Marinheiro de Coleridge, *mais triste e mais arguto*; triste pelas razões geopolíticas que conhecemos até demais, e arguto porque nossa literatura é cada vez mais capaz de ajudá-lo a compreender e a agir diante dessas razões.

Darei um exemplo simples que, infelizmente, pode multiplicar-se vertiginosamente. Ano passado publiquei na Espanha um livro de contos que devia ter sido editado simultaneamente na Argentina. O assim chamado governo do meu país avisou ao editor que o livro só poderia sair se eu aceitasse a supressão de dois relatos que considerava agressivos ao regime. Um deles se limitava a contar, sem a menor alusão política, a história de um homem que desaparece bruscamente durante um procedimento burocrático num escritório de Buenos Aires; este conto era agressivo para a Junta Militar porque diariamente desaparecem pessoas na Argentina das quais não se têm mais notícias. O desaparecimento substituiu vantajosamente o assassinato em plena rua ou a descoberta de cadáveres das incontáveis vítimas; os governos do Chile e da Argentina, e os comandos paralelos que os apoiam, aperfeiçoaram uma técnica que, por um lado, lhes permite fingir ignorância em relação ao destino dos desaparecidos e, por outro, prolonga da maneira mais horrível a inútil esperança de parentes e amigos. Esse foi, já que estamos entre escritores, o destino do romancista argentino chamado Haroldo Conti, como também o de outro romancista, Rodolfo Walsh. Mas citar dois nomes conhecidos é lançar duas gotas de água num recipiente cheio até a borda de outros nomes quase sempre ignorados em nossos círculos, nomes de operários, de militantes políticos, de sindicalistas, aos quais pode-se acrescentar uma interminável lista de advogados, médicos, psiquiatras, engenheiros, físicos; casos como o do reitor da Universidade de Bahia Blanca e o das religiosas francesas, que ocuparam extensamente as colunas da imprensa internacional, também são minoria diante de uma realidade que pode ter diminuído ou não diante do peso da pressão internacional, mas está longe de ter sido eliminada, porque as condições que permitem esses desaparecimentos permanecem invariáveis; basta saber que o chefe da Junta Militar argentina vai se retirar do exército para seguir, como civil, à frente do governo até 1981; militares ou civis, as cartas do baralho continuam sendo as mesmas, os responsáveis continuam e irão continuar sendo os mesmos.

O segundo relato proibido narra uma visita clandestina que fiz em 1976 à comunidade de Solentiname, no grande lago central da Nicarágua. Nada há nele que possa ofender diretamente a Junta argentina, mas tudo nele a ofende porque

diz a verdade sobre o que ocorre atualmente em tantos países latinoamericanos; e além do mais o relato foi tristemente profético, porque um ano depois de ter sido escrito as tropas do ditador Somoza arrasaram e destruíram aquela pequena, maravilhosa comunidade cristã dirigida por um dos grandes poetas latinoamericanos, Ernesto Cardenal. Não me escuso por citar trabalhos meus; eles são um mero espelho de tantas outras censuras que amordaçam escritores e leitores em nossos países. É verdade que os escritores sempre irão descobrir a maneira de escrever e até de publicar, mas do outro lado do muro estão os leitores que não nos podem ler sem correr perigo; do outro lado estão os povos cuja única informação é a oficial; do outro lado há uma geração de crianças e de adolescentes que, como no caso do Chile, estão sendo "educados" para tornar-se perfeitos fascistas, defensores automáticos das palavras grandiloquentes usadas para disfarçar a realidade: a pátria, a segurança nacional, a disciplina, a ordem, Deus, e a lista é extensa. São eles, e não os intelectuais, que contam para mim hoje em dia: os pescadores e os camponeses de Solentiname, as crianças chilenas, os desaparecidos na Argentina e no Uruguai, todos e cada um dos círculos do inferno que é o Cone Sul latinoamericano. E não como temas literários, por certo, mas como a razão profunda que ainda pode me impulsionar a escrever, a estar mais próximo, a não me achar totalmente inútil.

Já conhecemos, por infortúnio, o grau de eficácia extremamente relativo dos escritores diante dos abusos de poder em qualquer de suas formas, e por isso, embora tenha feito estas referências impescindíveis à situação no Cone Sul, não é ela que quero destacar, mas me aprofundar na dialética entre o leitor e o escritor como parte capital do nosso ofício. O leitor de outrora esperava os livros que a predileção ou o acaso iam trazendo às suas mãos; o leitor de hoje, de muitas maneiras diretas ou indiretas, os reivindica. Um escritor latinoamericano com certo renome e que seja conhecido por suas posições democráticas vive assediado pela correspondência postal de um leitor, angustiado e ansioso, para o qual em boa parte o literário vai além do comentário crítico, porque contém um desejo e uma vontade de diálogo que nada têm a ver com a passividade admirativa de outros períodos da história e da literatura. Essa reivindicação do leitor ao autor, que muitos de nós conhecemos diariamente (às vezes com alegria, às vezes com temor e tremor), já não é mais uma reivindicação exclusivamente literária. A reivindicação do leitor latinoamericano é sobretudo pessoal, é uma demanda e uma espera de responsabilidade por parte do escritor. Em muitos casos, naturalmente, o intuito é de incorporá-lo a um setor político, mas o que realmente conta é outra coisa, a quase terrível ansiedade de fazer coincidir em cada vez mais uma predileção literária com um comportamento que aproxime, em todos os planos, o autor do leitor. Evidentemente, o escritor já deu o primeiro passo à medida que sua obra e/ou sua definição política são claras o suficiente para que o leitor saiba a quem está escrevendo, e é óbvio que, por exemplo, um leitor argentino consciente do que significa o regime da Junta Militar não vai gastar o preço da franquia para escrever a Jorge Luis Borges. Esta demanda vincula o leitor ao escritor num terreno não apenas de cultura, mas de destino, de avanço comum em direção ao cumprimento de um ideal de liberdade

e de identidade.

Como é fácil imaginar, tal busca de contato do leitor com escritores do seu continente multiplica a desconfiança e a cólera das ditaduras em relação a uns tanto como a outros; quando a Junta de Pinochet queimou milhares de livros nas ruas de Santiago, estava queimando muito mais do que papel, muito mais do que romances e poemas; à sua sinistra maneira, queimava os leitores desses livros e aqueles que os haviam escrito.

Nos dias de hoje, não basta dar o máximo das nossas possibilidades como escritores; à margem e talvez em consequência do esforço que produziu tantos frutos admiráveis na América Latina (apesar daqueles comissários da inteligência que pedem uma literatura "simples" para pessoas "simples"), o leitor também espera de nós outras formas de comunicação e de presença. Seria fácil responder a tal esperança com uma demagogia literária, com o paternalismo de quem se toma por pastor espiritual do seu povo, mas os leitores que buscam em nós algo mais que narradores ou poetas não são leitores passivos, não são os assinantes do *Reader's Digest* ou os obedientes devoradores do best seller do mês; mesmo os mais modestos ou os mais ignorantes dentre eles intuem outra coisa na literatura, querem livros capazes de surpreendê-los, de tirá-los do sério, de situá-los em novas órbitas de pensamento ou de sensibilidade, e além do mais querem que os autores dessas obras, quando são seus compatriotas, estejam junto a eles no plano da história; sua demanda é uma demanda de irmandade.

No México, na Venezuela, na Costa Rica, dei conferências sobre literatura para um vasto público formado principalmente por estudantes universitários e jovens escritores. Na hora dos diálogos, cada um deles se dirigia a mim como um leitor, mas um leitor é parte da vida e não do ócio, parte da política e da história. Nunca senti com tanta força a diferença entre esse tipo de leitor latinoamericano e o daquelas culturas em que a literatura ainda guarda uma função primordialmente lúdica; entre nós, escrever e ler é cada vez mais uma possibilidade de agir extraliterariamente, ainda que a maioria de nossos livros mais significativos não contenha mensagens expressas nem busque prosélitos ideológicos ou políticos. Escrever e ler é uma maneira de agir porque, na dialética leitor-autor que tentei esboçar, o leitor tende a ultrapassar os limites da literatura que ama e a vivê-la existencialmente, como parte de sua experiência vital. Nada há de gratuito ou de aleatório no fato de a literatura dos nossos países ter atingido um público tão relativamente vasto como nestes últimos vinte anos. Nas obras de escritores como Neruda, Asturias, Carpentier, Argüedas, Cardenal, Garcia Márquez, Vargas Llosa e muitos outros, o leitor encontrou mais do que poemas e mais do que romances e contos, sem que esses livros contivessem necessariamente mensagens explícitas. Encontrou sinais, indicações, perguntas mais do que respostas, porém perguntas que punham o dedo no mais cru das nossas realidades e das nossas fraquezas; encontrou rastros da identidade que buscamos, encontrou água para beber e sombra de árvores nos caminhos ressecados e nas implacáveis extensões das nossas terras alienadas. Mas, além de tudo isso, encontrou os autores no terreno de irmandade e de contato que o leitor reclama e que eles, os escritores que citei e tantos outros, deram e continuam dando por caminhos e por

comportamentos que concernem à sua responsabilidade de latinoamericanos, de indivíduos imersos numa história que assumiram e assumem sem fugir a nenhuma de suas responsabilidades como escritores e como indivíduos.

Para o escritor não faltam oportunidades de assumir essa atitude global, eu diria que infelizmente, porque quase sempre se trata de enfrentar a ignomínia, a violência e até o genocídio físico e cultural.

Nos últimos dias, os jornais anunciaram que o embaixador dos Estados Unidos entregou à Junta Militar argentina uma lista de 10.000 prisioneiros políticos existentes nesse país, compilada pelo Argentine Information Service Center of New York. A ironia, que é um dos atributos mais fecundos da literatura, encontra aqui um terreno privilegiado; é irônico, efetivamente, que essa enorme lista seja proporcionada por um país cujo credo imperialista e cujos procedimentos de apropriação e de opressão na América Latina são conhecidos até demais. É irônico que um sistema capaz de contribuir decisivamente para a queda do regime democrático da Unidade Popular no Chile queira atualmente esclarecer o monstruoso assassinato de Orlando Letelier, e que, depois de haver favorecido abertamente tantas ditaduras militares na Argentina, fique indignado agora com o número de presos políticos no país. Acontece que o esquecimento não é apenas uma necessidade higiênica no homem, mas também um ignóbil escamoteio da verdade; por isso gostaria de remeter os esquecidos às atas do Tribunal Bertrand Russell II, que durante vários anos recolheu testemunhos irrefutáveis sobre a intervenção americana nos países da América Latina. Faço-o também para mostrar que em muitas ocasiões os escritores podem responder com atos tangíveis à demanda de seus leitores que mencionei. Nos trabalhos do Tribunal Russell estiveram presentes, como membros do júri, três intelectuais latinoamericanos cuja obra literária nada tem a ver com o proselitismo ou as mensagens políticas que tantas vezes são exigidos dos escritores; refiro-me a Armando Uribe, poeta e diplomata chileno, a Gabriel Garcia Márquez e a mim mesmo. Penso que esse trabalho de denúncia e de testemunho deve ter confirmado para muitos dos nossos leitores o que eles esperam de um escritor além dos seus livros; em todo caso, sei que posso continuar escrevendo minhas ficções mais literárias sem ser acusado de escapista por aqueles que me lêem; obviamente, isto não acaba nem acabará com a minha consciência pesada, porque o que os escritores podem fazer é nímio diante do panorama de horror e de opressão que o Cone Sul apresenta hoje; e no entanto devemos fazê-lo e buscar incansavelmente novos meios de combate intelectual.

### 13. Comunicação ao Fórum de Torun, Polónia

Nós, escritores unidos à causa dos povos que, como o do Chile, sofrem opressão e injustiça, vivemos um fim de século particularmente difícil, mas a dificuldade é a condição *sine qua non* de toda literatura verdadeiramente avançada, verdadeiramente progressista, e por isso nossas dificuldades não se resolvem em negatividade; muito pelo contrário, constituem uma paixão, um motivo a mais para escrever. Se as dificuldades em nosso confronto cotidiano com a história, aquilo que se costuma chamar de "compromisso" com o itinerário dos povos rumo à liberdade, à justiça e à felicidade, tornam-se cada dia mais agudas e mais dramáticas, os escritores que merecem este nome e a confiança daqueles que os lêem não se desanimam em absoluto; muito pelo contrário, cada novo obstáculo que o terror, o desprezo, em suma, o fascismo, cria contra o trabalho intelectual e artístico é um estímulo e um desafio que multiplica a sua vontade e as suas forças. Nesta afirmação não há jactância nem ingenuidade; hoje espero poder mostrar isto suficientemente, como mostram todos aqueles que participam desta luta em diversas línguas, formas, práticas e circunstâncias.

Os povos têm um gênio instintivo que os faz guardar na memória certas frases, certos pensamentos que terminam parecendo triviais mas não o são. Ao longo da Segunda Guerra Mundial, a propaganda desenfreada dos nazistas juntou milhares de livros, discursos e *slogans* destinados a convencer os seus adversários de que a causa de Hitler era justa e mesmo quase sagrada. O que restou de tudo isso, o que resta das teorias demenciais dos Rosenberg e dos Goebbels?

Praticamente nada, porque ideológica e eticamente elas eram um castelo de cartas tão vazio quanto frágil. Não obstante, na memória de muitos de nós ficaram algumas frases que resumem e concentram essa tentativa demoníaca de esmagar definitivamente a liberdade. Lembro sobretudo de duas: em Buenos Aires, nos terríveis anos 40 e 41, as ondas curtas traziam todas as noites a voz e a propaganda nazista dos quartéis do *Führer*. E cada programa, infalivelmente, começava com este *slogan*: "Aqui fala a Alemanha, defensora da cultura." Todo o resto se perde na retórica das arengas e dos comunicados, mas esta simples frase permanece como uma síntese jamais igualada de mentira, de tergiversação total, de cinismo e de desprezo.

A segunda frase, atribuída a um dos dirigentes nazistas, Goering ou Goebbels — tanto faz —, é igualmente curta e também contém a mesma palavra-chave. Essa frase diz: "Quando ouço falar de cultura, saca a pistola." A diferença é clara: aqui, por uma vez, dizia-se a verdade, confessava-se o verdadeiro programa do nazismo. Mas para nós, hoje e aqui, o significativo é que as duas frases continham a palavra *cultura*. E diante do que está acontecendo no Chile, na Argentina, no Uruguai, e a lista é extensa, não será inútil abrir estas reflexões levando em consideração este pano de fundo, estes dois *slogans* que são algo como uma advertência e uma ameaça. Sabe-se perfeitamente que em todos os campos ideológicos a cultura é posta na berlinda e, como disse um humorista, o

sentido do termo termina perdendo o sentido.

Se estamos hoje reunidos sob a invocação de algo que às vezes ameaça transformar-se em mera palavra que qualquer pessoa pode esgrimir como bandeira ou ameaçar com uma pistola, antes de seguir adiante será bom nos determos por um momento para fixar a nossa própria posição e a nossa própria avaliação.

Ninguém sabe exatamente o que é a cultura, mas ao mesmo tempo existe uma noção, ou melhor, um sentimento inequívoco do que ela significa para a vida dos povos, e tal noção está nos próprios povos e se expressa de todas as formas possíveis, à margem dos níveis especializados ou acadêmicos da cultura. Este fim de século já não permite qualquer ilusão exagerada quanto aos seus poderes, e simultaneamente multiplica a consciência de que somente ela é o índice da liberdade e da justiça no seio das sociedades. Os intelectuais do século XIX pensaram que o poeta e o romancista, símbolos por excelência da cultura, eram capazes de transformar o mundo; viram-nos como demiurgos e legisladores, e basta rere os românticos como Shelley ou Victor Hugo para ver isso. Os intelectuais de hoje, ao contrário, são como o Velho Marinheiro do poema de Coleridge: a experiência da história nos faz acordar cada dia mais conscientes e ao mesmo tempo mais tristes. E nossa luta é dupla, porque se o essencial é lutar pela causa dos nossos povos e da humanidade inteira, também nos cabe lutar contra nós mesmos, ser ao mesmo tempo Jacó e o anjo, opor-nos à tristeza sem cair na ingenuidade e aprofundar-nos em nossa consciência sem perder a capacidade de ação. Mas se alguém como eu, como tantos de nós, sobe hoje a esta tribuna, em centenas de tribunas do mundo inteiro, isto é prova de que a luta contra o desânimo e a tristeza está ganha, e que para nós o que conta é a convicção cada dia mais funda, mais precisa e mais prática nas nossas possibilidades e nos nossos deveres.

Basta abrir os livros, revistas e jornais do nosso tempo para encontrar em toda parte as marcas de uma contra-ofensiva cultural perfeitamente manipulada num sentido negativo. Como perdemos as ilusões românticas da nossa força demiúrgica, dizem-nos amavelmente que já é hora de nos trancar de novo em nossos gabinetes e nos concentrar na chamada "arte pela arte"; de regressar, em poucas palavras, à nossa torre de marfim. Isto, naturalmente, não é dito assim; as técnicas estão à altura da época e caminhos mais sutis são encontrados, retornando quase ironicamente aos critérios de tolerância que encheram tantas páginas inúteis entre as duas guerras mundiais, e que produziram o resultado que todos sabemos; advertem-nos contra a cooptação e o uso que os aparatos políticos fazem e continuarão fazendo de nós; falam sobre o nosso amor-próprio de criadores de beleza, sobre a nossa necessidade de imaginação e experimentação; exibem os tristes resultados da obediência a ideologias que tantas vezes preferem o muito porém mediocre ao pouco mas bom. Toda vez que uma tentativa revolucionária é esmagada pelo ressurgimento da barbárie fascista, têm pena de nós por termos dedicado tanto tempo e tanto trabalho a algo que culmina num fracasso. E tudo isso nos é predicado em nome da cultura, da não-violência, do respeito aos direitos humanos; e como nunca faltam provas de erros,

deformações e traições em qualquer processo progressista da sociedade, aqueles que nos dão lições de *bom* senso e de *boa* conduta o fazem a partir de sua *boa* consciência; tudo é bom, como se vê, do lado deles, porque é o lado dos que buscam a verdade e a beleza num terreno distante das contingências, das contradições e das vicissitudes históricas. A única história que aceitam é aquela que, ao longo da história verdadeira dos povos, não fez outra coisa senão prolongar, com douradas promessas teóricas e falsos edifícios ideológicos, o horrível pesadelo contra o qual nos levantamos hoje e aqui, o pesadelo diurno e real do fascismo num país latinoamericano e em tantos outros países da Terra.

Nosso programa é claro e concreto: estamos aqui reunidos pela causa do Chile, um país dominado por uma das muitas ditaduras que imperam na América Latina, e o fazemos para expor e debater os problemas e os caminhos da cultura diante do regime da junta militar encabeçada por Pinochet. É agora que nos incumbe, antes de mais nada, analisar e precisar as conotações deste valor espiritual que tantas vezes serve para fins ambíguos, e que um setor do mundo intelectual utiliza para atacar e desmoralizar aqueles que, como nós, dão um sentido inseparavelmente vinculado à causa e ao destino dos povos.

Esta necessidade de ver claramente, de não usar o termo "cultura"

num sentido geral e quase sempre idealista, torna-se imperiosa precisamente no caso do Chile, porque as circunstâncias atuais da nossa posição de combate não podem mais ser exatamente as mesmas que nos primeiros anos após o *putsch* de 11 de setembro. E se a nossa reunião tiver alguma utilidade, será na medida em que mensuremos lucidamente a passagem do tempo e suas conseqüências, e evitemos cair numa simples repetição de critérios e de *slogans* de luta. Que esta lucidez seja a contribuição principal dos intelectuais a estas jornadas, porque diante de uma situação instável qualquer maniqueísmo torna-se ainda mais estéril do que habitualmente. Em 1979, a situação no Chile não é a mesma que em 1973, e aqueles que se obstinarem em manter atitudes ultrapassadas pela evolução dos fatos só conseguirão consolidar as posições do inimigo, posto que seus ataques já não atingirão o alvo e seus esforços irão perder-se no vazio.

Só insisto nesta necessidade elementar de analisar aquilo que, em primeira e última instâncias, é a nossa arma de combate — quero dizer, a cultura como fermento dos povos, como fator determinante das tomadas decisivas de consciência —, porque nestes últimos meses participei de atividades que, pelas razões expostas, provocaram discrepâncias e suscitaram mal-entendidos em muitas pessoas e grupos que combatem a favor da causa chilena. Se aludo a mim mesmo como escritor é porque pude comprovar diretamente tal tipo de reações, e porque considero esta tribuna particularmente adequada para debatê-las e, espero, superá-las. Parto da convicção de que muitos dos que hesitam em relação a esta necessária evolução de estratégias e táticas de combate não refletiram suficientemente sobre o problema e continuam guiando-se primordialmente por critérios que todos compartilhamos ao longo dos últimos anos, mas que estes mesmos anos obrigam a adaptar a novas circunstâncias. Tenho plena confiança de que esses companheiros de combate levarão em conta

o que estas jornadas possam trazer-lhes como matéria de reflexão, e por isto começo dizendo que fui um dos primeiros a hesitar em relação às novas perspectivas que se abrem para os intelectuais a esta altura do processo chileno. Em poucas palavras, não me parecia claro que, depois de quatro ou cinco anos nos quais nossa tarefa consistiu em atacar por todos os meios ao nosso alcance o regime da junta militar, iria abrir-se uma etapa em que este ataque deveria assumir novas formas que, para alguns observadores ou mesmo protagonistas, poderiam parecer ambíguas, para não dizer contemporizadoras. Eu, como tantos outros, tive que passar por um processo de análise que me permitiu entender as razões desta evolução na resistência ao regime da junta, e é nesse processo que a função da cultura me pareceu e me parece mais fundamental que nunca. Ninguém irá estranhar o fato de que minha visão atual dessa função tenha sido desencadeada pelo que está acontecendo não apenas no Chile, mas no meu próprio país, a Argentina.

Insisto em citar-me a mim mesmo porque posso dar provas da minha própria experiência e extrapolar sem medo de cair em meras hipóteses ou generalizações teóricas.

Há dois anos, um livro meu foi proibido na Argentina porque continha, entre outros, dois relatos que a junta militar considerou ofensivos ao regime. O fato, tristemente banal em si, me fez sentir no mais fundo de mim mesmo uma coisa que até então me parecera óbvia dentro das práticas fascistas e que eu não analisara o suficiente; de repente, na própria carne, soube que já não era apenas um exilado físico, coisa já sabida e sem mais alcance além do pessoal, mas a partir daquele momento eu me transformava num *exilado cultural*. E isto, que aparentemente seria apenas uma prolongação do exílio em si mesmo, tem um alcance infinitamente mais grave e mais horrível que o exílio físico, pois não se trata mais de mim mesmo ou de tantos outros intelectuais e cientistas que tiveram que abandonar o país, mas o verdadeiro exilado é o povo argentino, a totalidade do povo argentino afastado, arrancado, desarraigado do produto artístico, científico ou literário de centenas e centenas dos seus melhores criadores. E naquele mesmo instante compreendi muito melhor, não mais com a razão, e sim com o sangue e a carne, que havia acontecido e estava acontecendo a mesma coisa com o povo chileno desde o golpe de 11 de setembro, e que nós, os chilenos ou argentinos no exterior, não éramos os verdadeiros exilados, mas sim aqueles que tinham ficado no país, aqueles que precisavam continuar vivendo num enclave não apenas figurativamente cercado por alambrados e mastins.

Se este enfoque é correto, se estamos na presença de um verdadeiro genocídio cultural no Chile, tal como na Argentina ou no Uruguai ou no Paraguai, se a impossibilidade de fazer tantos produtos artísticos, científicos e literários chegarem ao povo se traduz num empobrecimento mental e espiritual dos exilados internos, então não cabe a menor dúvida de que esta reunião se justifica imperiosamente, posto que chegou a hora, diante das condições atuais, de abrir mais amplamente a frente de combate cultural. De maneira alguma estou dizendo que o povo do Chile tenha ficado mudo ao longo destes anos, que seus criadores em todos os campos se abstiveram, muitas vezes arriscando suas vidas,

de levar ao público suas criações em todos os campos espirituais. Justamente esta resistência cultural, quase totalmente clandestina nos primeiros tempos após o *putsch* militar, foi sempre um fator admirável e heróico de luta; todos nós vimos exemplares dos jornais clandestinos que circulavam de um bolso para outro, todos nós lemos os poemas da resistência, muitas vezes nascidos atrás dos alambrados dos sinistros campos de concentração onde a morte rondava, como no poema profético de Pablo Neruda, "vestida de almirante". Mas nestes últimos dois anos as manifestações criadoras começaram a ganhar as ruas, tornaram-se coletivas e até multitudinárias.

Num artigo que escrevi há seis meses e que foi amplamente difundido na imprensa de língua espanhola, citei múltiplos exemplos concretos desta atividade cultural que estava começando a mudar consideravelmente o panorama chileno apesar dos esforços da junta para detê-la. Falei das oficinas literárias onde jovens poetas e narradores exercitam seus talentos, de grupos, teatros e associações musicais que oferecem espetáculos e recitais para públicos cada vez mais numerosos.

Citei, como símbolo transparente de toda esta atividade sempre difícil, sempre perigosa, um cartaz que tivera nas mãos e que dizia: *Cuidado! A poesia está na rua*. Ao dar todos estes exemplos, eu sabia perfeitamente que significavam muito pouco, em termos numéricos, ante o extraordinário trabalho cultural realizado no período do governo da Unidade Popular. Mas ao mesmo tempo eu indicava o que esta explosão espiritual e artística significava como resistência manifesta, como oposição de fundo aos planos alienantes da junta em matéria de ensino e de publicações. Segundo os informes mais recentes, esse avanço popular é objeto de medidas repressivas cada vez mais frequentes e previsíveis; prisões, vetos e intimidações continuam na ordem do dia; e não obstante tudo isto, as atividades se renovam, mudam de nome ou de lugar, recomeçam com uma obstinação que prova a sua força interna, a sua capacidade de continuar chegando pouco a pouco à maioria do povo, apesar de todos os obstáculos.

Diante desse panorama, ao mesmo tempo patético e animador, de um povo que não renuncia ao melhor de si mesmo, qual pode e deve ser a atitude dos intelectuais chilenos exilados e dos intelectuais não-chilenos mas intimamente unidos à sua causa? Neste ponto se abre um terreno de reflexão e de discurso, e também neste ponto estão à espreita os mal-entendidos a que me referi anteriormente. É óbvio que todo retorno ao Chile, toda vontade de reincorporar-se à produção cultural do país será objeto de tentativas de cooptação por parte do sistema, que proclamará por intermédio dos seus porta-vozes e dos seus turiferários que muitos escritores, cientistas e artistas estão regressando porque reconheceram os seus erros e estão dispostos a participar no terreno daquilo que a junta chama de libertação nacional. É óbvio que a fraqueza e mesmo o cansaço por vezes se integrarão confusamente ao processo de reconquista cultural, e que o oportunismo não perderá a chance de se manifestar e de tirar proveito. Assim, para citar a mim mesmo pela última vez dado que o exemplo me parece instrutivo, o jornal *El Mercurio*, de Santiago, publicou nos últimos

meses uma série de textos meus divulgados em inúmeros jornais latinoamericanos e espanhóis por uma agência de notícias, e os publicou mentindo descaradamente ao apresentá-los como "colaborações especiais" ao referido jornal. Coisas deste calibre ocorrem e continuarão ocorrendo por muito tempo, mas tais tentativas de cooptação não enganam praticamente ninguém no Chile; em contrapartida, considero uma obrigação publicar atualmente colaborações autenticamente "especiais" em revistas que expressam uma voz e uma vontade populares, e por minha parte a estou cumprindo toda vez que posso.

Creio que nenhum chileno ou não-chileno deve preocupar-se com um possível aproveitamento que o regime venha a fazer do seu trabalho cultural no país ou fora dele. Excluída a possibilidade imediata de um confronto direto, o único caminho positivo consiste em ganhar cada vez mais as ruas para devolver ao povo a consciência da sua força e a alegria de poder exercê-la mais abertamente. Sem dúvida (e este é um traço típico de todas as ditaduras), a minúscula e em geral mediocre "cultura oficial" fará todo o possível para dar a impressão de que o ressurgimento constitui uma única corrente e que esta corrente é inspirada e apoiada pelo regime. Por isso é importante que, na medida do possível, os intelectuais e artistas definam-se o mais inequivocamente possível por meio de sua obra e de sua conduta pessoal. Não se pode falar de política nem fazer política no Chile, mas a intuição popular é grande quando se faz necessário distinguir entre um demagogo que serve aos interesses do poder e um escritor ou artista que expressa e transmite uma mensagem verdadeiramente conectada com o povo, seja ou não de fácil acesso. Haverá, é claro, equívocos e confusões como em qualquer processo histórico, mas o que interessa é sair do silêncio, continuar ganhando as ruas, entrar de novo nas grandes órbitas nacionais. Dá a impressão de que neste terreno a junta chegou a um beco sem saída, e que não tem outro remédio a não ser continuar cedendo terreno. Como já dissemos, a repressão cultural aumenta mas é incapaz de fechar as comportas, admiravelmente empurradas por um povo cada vez mais decidido a abri-las de par em par.

É evidente, e não hesito em repetir, que a frente cultural representa em todos os planos uma longa e dura batalha. Por exemplo, aqueles que expressam dúvidas sobre a conveniência de travá-la (e aqui cito opiniões de companheiros que merecem toda a minha confiança); cada vez que se dá um ressurgimento da cultura no plano popular, há de imediato uma cooptação pelo sistema, não só por razões de prestígio mas por uma necessidade intrínseca que resulta evidente. Assim, o que não for cooptável é relegado a um pequeno setor do permissível (mais estreito ou mais largo, segundo as circunstâncias), e o que não for cooptável nem permissível é expulso do corpo social, o que significa assassinato, prisão ou exílio segundo o caso.

Diante disto, é quase inútil afirmar que depende muito de uma manifestação cada vez mais enérgica da opinião pública e privada no estrangeiro contra a repressão e a arbitrariedade para que a junta se veja obrigada a levá-la em consideração, ainda que seja apenas por razões de prestígio, de imagem externa, no ponto em que de todo modo a hipocrisia a obriga a deter aquilo que se

desencadearia com toda a sua violência selvagem se os olhos do mundo não estivessem observando permanentemente o Chile. Sejamos esses olhos, não os fechemos um só instante; do nosso olhar e da nossa palavra depende o triunfo nesta batalha em que as armas da beleza enfrentam as armas de fogo e um dia irão derrotá-las.

Estes me parecem os aspectos e as possibilidades essenciais da nossa ação, mas existem outros igualmente urgentes que reclamam não só atenção, mas imaginação. O que podemos fazer daqui, dos países europeus, para estimular o avanço popular da cultura no Chile? Em que medida e de que maneira podemos fazer com que a poesia esteja realmente e cada vez mais nas ruas? Não sei concretamente, mas posso imaginar e oferecer o imaginário a quem for capaz de torná-lo concreto.

Entre tantas coisas possíveis, imagino um comitê que não apenas ajude os intelectuais chilenos no exílio, como também favoreça a saída dos escritores ou artistas ou cientistas que não podem trabalhar no Chile mas poderiam fazê-lo em outras condições de vida. Por que não o criamos aqui mesmo? Imagino uma editora que permita a publicação dos melhores entre os incontáveis manuscritos que circulam dentro e fora do Chile e cujo conteúdo é muitas vezes uma esplêndida arma de combate. Por que não a tornamos realidade? Assim como o Museu da Resistência "Salvador Allende" foi criado e circulou por numerosos países, também imagino a criação de um fundo econômico destinado a favorecer o trabalho dos artistas plásticos chilenos no exílio e a trazer do Chile outros cuja obra não pode se desenvolver e, sobretudo, tornar-se conhecida no país. Imagino uma rádio chilena fora do Chile, com ondas suficientemente poderosas para serem ouvidas em qualquer lugar do país, transmitindo noite e dia não apenas a informação que tanto falta em seu território, mas uma permanente ação cultural e artística baseada nos mais altos valores nacionais e estrangeiros. Se disso tudo alguma coisa for realizável a partir desta reunião, não teremos vindo a ela em vão; se para além das palavras surgirem realidades eficazes, todos nós lembraremos deste encontro como um enorme passo adiante.

Não quero terminar esta rápida exploração das nossas possibilidades e deveres no campo da cultura sem dizer — por mais que pareça óbvio — que toda ação que emprendermos neste terreno deve se basear mais do que nunca no desejo de acabar com o regime da junta militar; os intelectuais podem fazer mais e mais pela causa do povo chileno, porém em nenhum momento devem desviar a atenção do objetivo central, porque correríamos o risco de que as árvores nos impeçam de ver o bosque e que nossas atividades adquiram pouco a pouco um valor restritivo e excessivamente específico. Como o tribuno romano que invariavelmente terminava seus discursos lembrando que além do mais era preciso destruir Cartago, toda a nossa ação no campo da cultura deve confluir obstinadamente para a destruição desta Cartago fascista que oprime um povo amante da liberdade, da paz e da alegria. Cada vez mais é necessário cumprir até o fim a nossa tarefa de intelectuais comprometidos com a causa dos povos, mas isto como parte de uma ação que abarca muitas outras coisas, que nos reclama em muitos outros planos, que exige de nós uma denúncia permanente, uma

responsabilidade assumida minuto a minuto. O povo chileno só acreditará em nós quando tiver certeza de que nossas palavras e nossos livros são paralelos aos nossos atos e que o trabalho cultural que fazemos é uma verdadeira frente de batalha, a mesma batalha que ele já está travando dia a dia para ganhar as ruas e a luz e a liberdade.

#### 14. A literatura latinoamericana à luz da história contemporânea

Quase todos temos uma idéia muito elevada da capacidade e dos conhecimentos daqueles que praticam uma profissão ou um ofício que não é o nosso. Quando subimos num avião a jato, vamos com a maravilhosa segurança de que o piloto sabe para que servem os incontáveis botões e alavancas do seu complicadíssimo painel de comando; quando nos levam para uma sala de operações, estamos seguros, apesar do nosso medo, de que o cirurgião conhece a posição exata de cada um daqueles órgãos sobre os quais não temos a menor idéia precisa mas nos acompanham durante a vida toda no grande bolso do nosso corpo.

Da mesma maneira, aqueles que freqüentam a literatura como leitores, e bebem com grandes goles o suco de laranja que nós, escritores, preparamos após selecionar, descascar e espremer as frutas e verter o produto num copo de papelão, tendem a pensar que dispomos de um controle perfeito dos nossos instrumentos e que as palavras nos obedecem sem resistência e sem nos pregarem peças. Convém dizer então que as coisas não acontecem assim, e creio que neste momento sou um bom exemplo disto. Quando as autoridades do Barnard College me convidaram para pronunciar esta conferência (em inglês, ainda por cima, o que prova não apenas a sua bondade mas a sua inocência e, neste momento, a sua paciência), pediram que lhes antecipasse o título e eu, como ainda estava a muitos meses do momento em que começaria a pensá-la e a escrevê-la, propus este que vocês conhecem, ou seja, *Latin American Literature in the Light of Contemporary History*, que me pareceu um título bastante geral e aceitável para o que me interessava dizer aqui.

Chegou o dia em que me aproximei da máquina de escrever. Na mesma manhã eu participara de uma manifestação que se realiza todas as quintas-feiras em frente à embaixada da Argentina em Paris, para protestar contra os métodos desumanos da junta militar que há anos esmaga o meu país e o meu povo com um regime que consiste em liquidar qualquer oposição, seja torturando e matando, seja fazendo homens e mulheres desaparecerem, o que afinal equívale à mesma coisa.

Também tinha recebido notícias do Chile, segundo as quais um festival cultural da juventude havia sido qualificado de subversivo e terminantemente proibido. O jornal informava também sobre o assassinato de monsenhor Romero, arcebispo de El Salvador, notícia que resumia em todo o seu horror a decisão da oligarquia salvadorenha de defender por qualquer meio seu sistema feudal baseado na exploração de um povo miserável submetido há várias décadas aos piores sofrimentos.

Naquele momento, ao escrever no alto da página o título desta conferência, senti que as palavras tinham me traído, que em muitos casos a confiança dos leitores nos escritores não se justificava em absoluto e que o verdadeiro título não seria o de mostrar a literatura latinoamericana à luz, mas à sombra da história contemporânea, uma sombra que, como num céu de tormenta, deixa passar aqui

e ali algum raio luminoso mas cobre grande parte do céu e do horizonte do nosso continente com uma espessa, ameaçadora camada de nuvens. Prefiro dizer isto de saída, não como um jogo de palavras, mas como um ajuste mais verdadeiro e mais preciso do que gostaria de resumir neste momento.

Aqui, nos Estados Unidos, cada vez são lidos mais romances, contos e poemas de autores latinoamericanos contemporâneos, e estas palavras, que há vinte anos só teriam sido compreendidas por alguns poucos críticos ou leitores excepcionais, chegam agora claramente a consideráveis massas de estudantes universitários e de público em geral.

Afortunadamente passamos de uma etapa em que os nossos livros eram lidos aqui como literatura exótica, só interessante na medida em que produzia as mesmas sensações prazerosas de uma viagem turística, e portanto superficial, a regiões tropicais ou áreas indígenas, a uma nova etapa em que a nossa literatura é cada vez mais apreendida por dentro, em suas raízes mais autênticas. Já não se publicam, como ocorria há apenas dez anos nos grandes jornais e revistas americanos, críticas deplorando, por exemplo, que um Carlos Fuentes tenha renunciado a escrever romances tipicamente mexicanos, com todo o sabor local e a suficiente dose de *señoritas* e *sombreros*, ou que alguém como eu haja publicado um livro que transcorria principalmente em Paris em vez de continuar distraindo os leitores americanos com o ambiente pitoresco de Buenos Aires. Os mesmos críticos que pareciam ignorar a que ponto a geração dos Hemingway, dos Scott Fitzgerald e das Gertrude Stein criara admiráveis obras nacionais baseando-se em suas experiências européias consideravam que os escritores latinoamericanos tinham praticamente a obrigação de não arredar o pé de suas respectivas áreas culturais e continuar produzindo livros estritamente peruanos, venezuelanos ou uruguaios.

Tudo isto foi substituído por uma visão mais ampla e mais rica, tanto na Europa como aqui. Atualmente um escritor pode falar da nossa literatura sem preâmbulos nem explicações, porque tem a suficiente certeza de que será entendido pelos seus ouvintes. Por isto, e sem temor de criar mal-entendidos, posso afirmar desde já que a mais viva e mais fecunda é uma literatura que já não precisa da proteção ou da etiqueta do típico, do pitoresco, do paroquial em qualquer de suas formas, porque possui força e experiência suficientes para mostrar suas inconfundíveis origens e raízes sem ter de refugiar-se numa temática exclusivamente nacional ou regional. Nossa linguagem — eu diria nossas linguagens, porque a grande árvore da língua espanhola se abre hoje em múltiplos e diversos ramos que, não obstante, permanecem fiéis ao seu tronco original — logrou uma maturidade estilística, uma riqueza de invenção, uma variedade de metamorfoses e permutações que lhe permitem abarcar tematicamente os horizontes mais vastos sem deixar por isto de ser profundamente latinoamericana. Basta ler sucessivamente um romance de Juan Carlos Onetti, um de Gabriel Garcia Márquez, um de José Lezama Lima e um de Augusto Roa Bastos, citando apenas alguns grandes nomes, para se ter a prova

mais vertiginosa e conclusiva da abertura e da diversidade literária no continente latinoamericano. Mas paralelamente a estes exemplos maiores temos a sementeira tumultuosa e heterogênea das novas gerações de contistas, poetas e romancistas que multiplicam ao infinito as variedades, as oposições, as bifurcações, uma espécie de exploração total e fabulosa da nossa realidade, semelhante à que a árvore faz no ar, com cada ramo e cada folha apalpando um setor diferente do espaço e recebendo pássaros dos mais diversos cantos e plumagens.

Pois bem, se esta dinâmica da criação literária na América Latina me parece francamente positiva, basta lançar uma olhada no cenário em que ela se dá para descobrir que as coisas estão longe de ser tão brilhantes. Já superamos o tempo em que a história e a crítica literária só levavam em conta os autores e os livros; hoje sabemos que uma literatura não é apenas um produto, mas uma responsabilidade cultural, e o primeiro a saber disto é o próprio escritor, se merecer verdadeiramente este nome e não o de mero escriba. Tal consciência de responsabilidade cultural não preocupa muito os escritores nos países mais desenvolvidos do mundo, pela simples razão de que todos podem lê-los, ao menos potencialmente, donde sua tarefa específica é escrever, deixando o resto por conta de editores, livreiros e leitores.

Mesmo em países em que não se lê tanta literatura como em outros, um escritor não tem por que suscitar problemas de ordem moral ou ética, posto que estão virtualmente dadas todas as condições para que qualquer pessoa possa vir a ser seu leitor, às vezes por publicidade, às vezes por contágio, às vezes por puro acaso.

Estas coisas, entretanto, são tristemente diferentes no conjunto da América Latina, e creio que, se devemos enfatizar alguma coisa quando se fala da nossa literatura, não é tanto a qualidade e a variedade de sua criação, mas o fato aparentemente paradoxal e essencialmente trágico de que esta elevada e variada criação tem muito de *vox clamantis in deserto*. Estatística e historicamente falando, possuímos uma quantidade considerável de escritores, mas em compensação carecemos de uma proporção de leitores capaz de dar um sentido cultural mais positivo à nossa produção literária. É fácil enganar-se pensando nas grandes tiragens dos nossos escritores mais célebres e no brilho cultural das metrópoles latinoamericanas; é mesmo freqüente que muitos dos nossos romancistas e contistas se declarem satisfeitos pela ampla difusão de suas obras no continente. Pensar assim é ignorar — ou pretender ignorar — a realidade pavorosa deste continente em que milhões de seres humanos vivem mergulhados num analfabetismo total ou em graus tão inferiores de educação e de recursos econômicos que a idéia de ler livros, e obviamente de comprá-los, não entra em suas consciências já excessivamente abrumadas pelo meio em que têm que subsistir. Repito: é possível que em países como este ou os da Europa haja muita gente que não se interessa pela literatura por diversos motivos, mas é óbvio que a barreira está longe de ser infranqueável e só depende das circunstâncias, que

podem mudar facilmente. Em contrapartida, as enormes zonas rurais latinoamericanas (e deixo de lado, por razões lingüísticas, as vastas regiões de predomínio indígena, como a amazônica ou os planaltos andinos) estão distantes da nossa literatura por um abismo que, se na superfície é cultural, na essência é de caráter geopolítico e suscita problemas que já não podem ser ignorados por ninguém na América Latina, muito especialmente pelos escritores.

Será mais bem entendido agora por que eu disse há pouco que a literatura que merece este nome em nossos países não é apenas um produto estético ou lúdico, mas sim uma responsabilidade. Não cabe dúvida de que o fato de escrever obras literárias continua sendo resultado de uma vocação que se manifesta como interpretação da experiência de vida ou como invenção de novas visões ou combinações desta experiência; escrever, quando seu produto merece ser chamado de literatura, será sempre um trabalho eminentemente individual, muitas vezes solitário e até mesmo egoísta em sua implacável e obstinada busca da mais alta expressão de todas as possibilidades da escrita.

Mas a essa vocação e a essa dedicação, próprias de toda grande literatura em qualquer momento da história e da pertinência geográfica e cultural, soma-se hoje uma consciência nova de responsabilidade que, pelo menos na América Latina, está mostrando sua força, suas possibilidades e, em última instância, seus resultados no plano geopolítico.

Esta consciência, cada dia mais perceptível e que se acentua na nova geração de escritores, é para mim a razão principal de que as nossas literaturas estejam mostrando um dinamismo e uma capacidade de criação que não só as torna operantes e eficazes entre nós, e isto em muitos campos que superam o meramente literário, como explicam o prestígio que ganharam no exterior ao longo destes últimos quinze anos. Neste sentido, tal responsabilidade, que sempre implica alguma forma de participação nos processos históricos latinoamericanos, dentro ou fora da atividade literária, e quase sempre nos dois lados simultaneamente, é um fato que nos une cada vez mais, apesar das enormes diferenças e distâncias de todo tipo que nos separam. É facilmente verificável que os escritores, tanto os dos países onde não há obstáculos para a sua expressão intelectual como os originários de países submetidos a regimes opressores que os condenam ao silêncio ou ao exílio, coincidem hoje num mesmo sentimento de responsabilidade diante da sua tarefa específica. Tanto uns como outros, os livres e os oprimidos, sentem-se incluídos em processos históricos nos quais a condição de escritor e a de leitor já não estão separadas, como as de autor e de espectador no teatro, mas tendem a uma osmose, uma inter-relação cada vez maior. Livre ou pressionado, o escritor sente que a sua responsabilidade lhe atribui cada vez mais uma função precisa em sua sociedade, seja para apoiar seus valores positivos, seja para atacar tudo aquilo que considera negativo. Cada dia há menos livros que poderíamos chamar de gratuitos na América Latina, cada dia nos abrimos mais para o que nos rodeia. Costumo receber uma grande quantidade de publicações e manuscritos dos nossos escritores, sobretudo dos jovens, e ao longo destes anos pude verificar como esse grau de responsabilidade se acentua na grande maioria deles, como seu trabalho mostra um contato criativo com todas

as pulsões, forças e raízes que deveriam permitir-nos algum dia atingir a nossa plena identidade de latinoamericanos.

O sucesso extraordinário do que se poderia chamar "literatura de testemunho", a aliança da indagação sociológica com uma ficção que a exalta e a leva com mais força ao espírito do leitor, é uma das muitas provas de que a cada dia nossas literaturas se abrem mais para tudo o que as circunda, angustia, acompanha ou confronta e que as atitudes prescindentes, por mais que tenham dado e continuem dando produtos muito válidos num plano cultural, estão cada vez mais superadas por uma intenção de análise, de contato, que continua sendo literatura na melhor acepção do termo mas começa a fazer parte das vivências históricas e sociais de cada um dos nossos povos.

Isto de maneira alguma quer dizer que esse sentimento de responsabilidade se expresse por meio de temáticas determinadas ou obediências passivas de qualquer natureza, sejam elas ideológicas ou estéticas. O que se observa com clareza é a crescente renúncia a modelos forâneos, a "ismos" passageiros, que só se manifestam esporadicamente na produção mais mediocre; a verdadeira responsabilidade é sentida no desejo de um *escrever bem nosso* sem cair obrigatoriamente em folclorismos ou indigenismos ou populismos muitas vezes de procedência duvidosa; é sentida na busca de uma escrita que nos expresse melhor, de uma temática que nos confronte com o mais fundo da nossa consciência, e mesmo do nosso inconsciente. É óbvio que a maioria dos novos escritores latinoamericanos percebe que a sua literatura participa de um ciclo vital e histórico que chega bem além das funções bastante restritas que a tradição clássica ou acadêmica atribuía à literatura. Sabe que seus livros fazem parte das vivências totais dos seus leitores, isto é, dos latinoamericanos imersos em processos políticos e econômicos, em lutas de libertação ou consolidação, em etapas de conscientização em diferentes planos. E muito embora esta clara noção do leitor que se nota hoje nos nossos escritores não tenha por que incidir nos seus livros como conteúdo literário, é evidente que muitos autores são de certa maneira seus próprios leitores, sentem esta necessidade coletiva, continental, de ir em busca de uma autenticidade maior, de uma maior capacidade de se rebelar contra as opressões e as injustiças.

Para citar apenas um dos aspectos desta nova maneira de sentir e orientar a literatura, é evidente que nos países latinoamericanos a poesia mudou profundamente nos últimos anos. Deixo de lado a poesia de protesto e de combate, quase sempre alinhada politicamente e refletindo palavras de ordem e critérios precisos, para me referir à poesia individual, quase sempre lírica ou elegíaca, que continua sendo profundamente cultivada nos nossos países. Pois bem, esta poesia mudou, é facilmente perceptível que os poetas se projetam cada vez mais em direção aos seus semelhantes, ao que os rodeia, interessando-se menos por seus egos e seus dramas individuais ou, em todo caso, vinculando-os a contextos maiores que muitas vezes desembocam num panorama de visão total daquilo que os rodeia, a cidade e seus habitantes e seus problemas e seus deleites e suas diferentes realidades e irrealidades. Esta poesia, quase sempre de autores jovens, mostra que está sendo quebrada na América Latina a sempiterna

noção do poeta como vigia solitário, vítima indefesa da sociedade; estes poetas podem ser solitários e sentirem-se vítimas, mas a sua poesia é muito mais uma denúncia que um lamento. O grande exemplo da poesia voltada para o social, que é a obra de um Vallejo ou um Neruda, não caiu no deserto, apesar das inevitáveis reações que despertou durante muitos anos; à sua maneira, que felizmente tem formas e temáticas próprias, uma grande quantidade de poetas chilenos, cubanos, argentinos, mexicanos ou nicaraguenses — a lista é bem longa, naturalmente — aceita o desafio histórico por mais que não fale de história em seus versos, enfrenta a injustiça, o imperialismo e a opressão por mais que estas palavras não figurem obrigatoriamente em seus poemas.

O que observo na poesia, que é sempre uma avançada humana no tempo, observo igualmente no romance, no conto e no teatro. Se em literatura ser responsável é dar o máximo de si mesmo na criação e na invenção, nossa melhor literatura atual também revela a presença inconfundível da responsabilidade pessoal, o fato de qualquer escritor saber hoje, mais do que nunca, que além de ser escritor é um argentino ou um panamenho ou um boliviano. Digo isto *ex-professo*, porque sei que a expressão "escritor comprometido" prestou-se e continua se prestando aos piores mal-entendidos. No campo meramente político, é freqüente que os militantes pensem que os escritores devem dedicar-se exclusivamente à causa da militância, já que alguns fazem assim. A melhor resposta que a maioria dos escritores que me parecem significativos atualmente está dando a esse ponto de vista é no fundo uma coisa bem simples; por um lado escrevem o que sua invenção, sua fantasia e sua liberdade criativa os faz escrever com a mais completa independência temática, e por outro lado mostram paralelamente a sua plena responsabilidade histórica, a solidariedade com as lutas legítimas dos seus povos, definindo-se sem ambigüidades ante os poderes opressores ou as políticas reacionárias e defendendo de múltiplas maneiras as causas dos direitos humanos, da soberania nacional e da dignidade dos povos. Quase sempre o fazem mediante a escrita, em forma de artigos jornalísticos ou ensaios sobre temas políticos ou sociais, mas também pode ocorrer de outras maneiras, colaborando em associações ou tribunais que investigam e denunciam os abusos dos regimes ditatoriais em muitos dos nossos países. E é um fato evidente entre nós que quando um escritor mostra, em sua atitude pessoal, que não está separado do contexto histórico em que seu povo se encontra, seus leitores o lêem com uma confiança máxima e não lhe exigem de maneira alguma qualquer submissão literária ao seu compromisso, não esperam necessariamente que fale de maneira explícita deles e para eles. Na América Latina o mesmo leitor que se emociona ao encontrar num conto ou num romance a descrição ou a denúncia de coisas que está vivendo e sofrendo cotidianamente irá deliciar-se também com a leitura de outros textos que o arranquem de seu ambiente imediato e o levem a uma vertiginosa viagem imaginária; mas tal delícia estará baseada num sentimento de confiança do leitor em relação ao escritor, posto que o sabe responsável, posto que tem certeza de que não pretende adormecê-

lo ou afastá-lo de uma realidade que os dois compartilham e na qual cada um

luta à sua maneira. Assim, quando um leitor que me conhece lê os meus contos fantásticos, sabe que não estou tentando arrancá-lo da história e anestesiá-lo com uma literatura de fuga e de renúncia; se me acompanha em meus caminhos mais irrealis e mais experimentais, é porque sabe que jamais tentei enganá-lo, afastá-lo da sua própria responsabilidade histórica. Recebi minha mais alta e bela recompensa como escritor ao saber que, mais de uma vez antes ou depois da batalha ou no interminável horror das cadeias, houve leitores que encontraram estímulo ou alívio em alguns dos meus livros. Toda vez que me disseram isto, na Argentina, na Venezuela, na Nicarágua, senti que aqueles leitores tinham confiança neste homem que os levava para o fantástico ou o lúdico, que os arrancava por um momento da sua dura condição para acompanhá-los por outros caminhos, para convidá-los a transcender a realidade imediata sem jamais traí-la.

Mas, naturalmente, esta bela cumplicidade, este contato mais profundo entre os nossos escritores e seus leitores está pagando um preço muito alto e muito penoso na América Latina. Atingimos aqui o ponto mais grave que surge da crescente responsabilidade demonstrada pelos escritores na sua atitude pessoal e no seu trabalho criativo. Em um país imerso num regime despótico em qualquer de suas formas militares ou civis, autóctones ou dependentes (e tais países são muitos na América Latina, vocês sabem disso), essa conduta e essa responsabilidade dos intelectuais desencadeia inevitavelmente a censura, os empecilhos às manifestações intelectuais de qualquer natureza e, em muitos casos, acarreta a privação da liberdade, o desaparecimento ou a morte. Se a desconfiança e o antagonismo dos regimes despóticos em relação aos intelectuais são velhos como a história, a multiplicação dos meios de comunicação e de difusão das idéias em nossa época também multiplicou a intensidade dessa desconfiança e desse antagonismo. Em muitos dos nossos países, o poder não retrocede diante de coisa alguma quando se trata de silenciar uma voz que o denuncia, porque tal voz chega muito longe toda vez que se levanta.

E foi assim que, num país como o meu, há muito pouco tempo grandes escritores pagaram o preço mais horrível por dizer a verdade: falo de Rodolfo Walsh, de Haroldo Conti, de Francisco Urondo, de Miguel Ángel Bustos. Num plano relativamente menos trágico, a consequência usual desta repressão implacável a toda liberdade intelectual é o exílio. Não podemos falar hoje de literatura latinoamericana sem nos referirmos de imediato a ele, dado que é o destino de um elevadíssimo número de intelectuais, entre os quais se incluem não só os escritores literários mas os cientistas e os artistas. Todos os países do chamado Cone Sul se transformaram em desertos culturais, na medida em que uma alta porcentagem de criadores foi expulsa deles e aqueles que continuam trabalhando o fazem em condições que impedem a difusão do seu autêntico pensamento; é preciso silenciar o que não pode ser dito, no máximo pode-se tentar insinuá-lo, com os riscos decorrentes.

Por isso, qualquer abordagem das nossas literaturas atuais tem que levar em conta um fato especialmente trágico, do qual nem sempre se fala suficientemente: é que os leitores de nações inteiras, como no caso de uruguaios

e chilenos, entre outros, são privados das obras que seus compatriotas mais queridos e mais respeitados estão escrevendo e publicando no exílio, das quais só algumas conseguem entrar clandestinamente ou porque as autoridades decidem liberá-las para ostentar liberdade. Além do fato de que, na América Latina, como afirmei antes, enormes massas humanas estão totalmente separadas da nossa literatura, agora ocorre em muitos países que os grupos mais capacitados de leitores se vêem privados de receber os produtos culturais que lhes fazem falta. E assim, ao lado do exílio clássico, há outro exílio, que me parece infinitamente pior, o exílio interior, o de todo um povo que não tem acesso à obra de muitos dos seus compatriotas. Só os que tenham vivido tal situação podem compreender o desarraigamento e a frustração que significa entrar numa livraria de qualquer desses países submetidos à ditadura e à censura e verificar a falta daquelas edições de que soube por comentários ou notícias de jornal. Se toda carência tem algo de infernal, a literatura encontrou seu inferno no Paraguai, no Chile ou no Uruguai.

Mencionei algumas das características e condições atuais da literatura latinoamericana sem me deter na produção literária em si mesma, sobre a qual a bibliografia e a crítica proporcionam todos os detalhes desejáveis. Minha intenção foi indicar alguns elementos subjacentes que nem sempre são suficientemente considerados nos estudos estritamente literários, mas que têm sido fundamentais no panorama latinoamericano dos nossos dias. Os livros que vocês lêem, os romances e contos escritos em muitos dos nossos países, são atualmente algo mais que uma série de produtos culturais e estéticos, algo mais que uma lista de autores e títulos e de qualidades ou defeitos. A atual criação literária apresenta para nós uma das formas em que se expressa, cada vez mais intensamente, o despertar para uma realidade longamente escamoteada e falseada, até mesmo pela própria literatura nos períodos em que ela tendia a dar as costas para as nossas realidades mais profundas e seguir as correntes e os modelos de ultramar. Este despertar manifestou-se ao longo das últimas décadas por meio de convulsões, triunfos e fracassos de povos inteiros, e foi nestas décadas que os nossos escritores assumiram a sua verdadeira condição de latinoamericanos e procuraram as formas mais autênticas para expressar tal condição, os caminhos mais ricos e por vezes mais árduos para explorar e mostrar a nossa realidade. Todos conhecem as figuras de proa, chamem-se Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima ou tantos outros que fascinaram e fascinam os leitores do mundo inteiro; mas nesta América Latina que luta diariamente para conquistar a sua liberdade final ou para mantê-la quando já a conquistou, a literatura ainda não é um dos prazeres do repouso e da poltrona junto à janela, como nos países plenamente estabilizados em seu desenvolvimento e em sua cultura, mas um interrogar-se cotidiano a respeito dos prós e contras, um meio de comunicação por intermédio da beleza e da ficção que não fica somente nelas, um código de mensagens que a consciência e o inconsciente dos povos decifram como instruções de realidade, como novas aberturas em direção à luz em meio a tantas trevas. A literatura

atual na América Latina, mais que reflexo estético da vida, como em sua acepção tradicional, é uma forma da própria vida.

## 15. Discurso na constituição do júri do Prêmio Literário Casa de las Américas 1980

Dom Ramón de Campoamor, que ao que parece era um poeta sofrível mas tinha um senso de humor que às vezes falta aos bons poetas, escreveu um minidrama que diz mais ou menos assim:

*Passam vinte anos. Volta ele  
e ao se verem exclamam ele e ela:  
— Santo Deus! E este é aquele?  
— Meu Deus! E esta é aquela?*

Hoje, quando mais uma vez cruzo as portas da Casa de las Américas, quase vinte anos após a minha primeira visita, é com a alegria e o orgulho de saber que o minidrama de Campoamor não se aplica nem à Casa nem a mim; mais uma vez — e já são tantas — nós nos encontramos e nos abraçamos com a bela certeza de que em nada mudamos na nossa relação mais profunda e, se ambos estamos mais velhos, a nossa velhice torna ainda mais íntimo um contato que já abarca tanto tempo, tantas tormentas, tantas vicissitudes, mas sobretudo tanto percurso em comum. Sem a menor dúvida, a Casa e eu podemos desmentir os versos de Campoamor: sim, este é aquele; sim, esta é aquela.

Porque os mais jovens entre os que assistem hoje a este ato talvez não saibam que a minha colaboração com a Casa começou em 1961, quando tudo era terrivelmente precário e difícil, quando os manuscritos destinados ao prêmio só chegavam depois de passar por incríveis complicações ou às vezes nem chegavam, porque os abutres que cercavam Cuba num bloqueio total e impiedoso os detinham e destruíam, e os membros do júri muitas vezes tinham que dar a volta ao mundo para pousar num aeroporto que pouco parecia o de hoje. Na época o prêmio representava uma espécie de desafio desesperado, porque não só era difícil participar dele como candidato ou como jurado, mas todo o resto do processo resultava ainda mais difícil; a composição e a impressão dos livros (guardo algumas dessas primeiras edições, que o número de erratas transformava num fascinante problema de leitura, digno do *Ulisses* de James Joyce), o papel, as tintas e as máquinas, quase sempre ausentes ou deficientes, e a distribuição no exterior que em muitos casos tinha mais de ideal que de realização prática. Nestes últimos anos, toda vez que recebi com um mínimo de perdas as revistas e livros aqui nascidos, pensei com assombro e alegria no gigantesco passo que a Casa havia dado — e ao dizer a Casa se entende que também estou dizendo a Revolução e o que isto significa como enlace com o mundo, como mensagem planetária, como exemplo de vontade ante os piores obstáculos. Muitos leitores do estrangeiro abrem hoje essas encomendas postais sem notar, às vezes, que em cada uma delas há muito mais do que uma publicação.

Cada remessa da Casa me chega como uma dessas grandes aves migratórias que nada nem ninguém pode deter em seu vôo e que pousam nas terras mais distantes para nos dizer que o verdadeiro mundo não tem fronteiras, que a beleza e a verdade sobrevoam qualquer sistema de radares ou de interceptores.

Quase sem querer, levado pelo fluir das lembranças e dos anos, chego a algo que me parece essencial na história e no destino da Casa de las Américas, que por sua vez é um pequeno espelho que reflete a imagem completa da realidade atual de Cuba. Quase paradoxalmente, penso que nos anos anteriores à Revolução, quando as portas estavam falsamente abertas, muito pouco de Cuba ultrapassava as suas fronteiras, com exceção de um pseudofolclore de *music-hall* ou das poucas obras literárias, científicas ou artísticas cujo valor as tornava obrigatoriamente internacionais. Na minha infância argentina, conhecíamos muito mais os grandes lutadores de boxe cubanos ou certos conjuntos musicais um tanto suspeitos do que os produtos culturais hoje presentes em todas as bibliotecas, discotecas, filmotecas e museus do mundo. Talvez a única figura admirável que impôs nessa época a sua imagem ao mundo foi Capablanca, e não por ser cubano, mas por seu incomparável gênio de enxadrista. O paradoxo admirável é que, assim que começaram as dificuldades do bloqueio imperialista, a vontade e o empenho de todo um povo fez o que a falsa facilidade de outrora jamais fizera, e nesta decisão de dar o máximo de si, projetar-se além da órbita local como única maneira de se encontrar autenticamente consigo mesmo, a tarefa da Casa de las Américas adquire uma significação que nenhum elogio poderia abarcar e que ultrapassa amplamente a sua breve vida institucional.

Penso que nós que moramos fora de Cuba medimos isto com uma clareza que poderia escapar a muitos cubanos que não têm suficientes padrões de comparação. Nestes últimos anos, a irradiação cultural da Casa se viu multiplicada por muitas razões, que vou mencionar apenas parcialmente. Em primeiro lugar, as suas publicações e atividades ocuparam um lugar permanente e de grande importância em todos os centros de recepção de cultura do mundo, mesmo em alguns cuja linha ideológica dista de ser a de Cuba, mas que não podem mais ignorar a qualidade e o valor da produção intelectual e artística que a Casa divulga e estimula; basta visitar qualquer instituição de estudos latinoamericanos na Europa ou nos Estados Unidos para descobrir de imediato a presença viva da Casa no trabalho de professores e estudantes. Mas isto não se limita ao âmbito acadêmico; inúmeros leitores particulares esperam e buscam as publicações procedentes de Cuba, tanto da Casa como dos outros centros de cultura da Ilha. A isto se somou, no último quinquênio, a incorporação da literatura dos países do Caribe, que jamais haviam recebido o menor estímulo, que jamais tinham visto seus escassos livros distribuídos além de suas fronteiras. Graças à decisão da Casa de abrir o âmbito do prêmio aos escritores caribenhos de língua inglesa e francesa — e a partir de agora aos do Brasil, o que significa uma nova contribuição cultural de extraordinária importância —, o público não somente cubano, mas internacional, começará a conhecer autores valiosos cujo destino teria sido o anonimato quase total. Como negar, mesmo nos círculos mais reacionários do imperialismo e do capitalismo, um trabalho cultural que eles

jamais haviam tentado, prisioneiros de sua suposta primazia intelectual? Creio que ainda não foi suficientemente destacado o valor não só direto desta generosa abertura da Casa, mas o que ela significa como exemplo para a América Latina e para o resto do mundo. Na Europa, a infrequente publicação destas literaturas, consideradas marginais e exóticas, quase sempre vem acompanhada de um paternalismo atrás do qual ainda se agita a sombra do colonialismo; e há outra coisa importante: os editores estrangeiros apostam sempre no mais seguro, em nomes já consagrados após passar por infinitas dificuldades e obstáculos, enquanto o prêmio da Casa escancara as portas para os jovens criadores do Caribe e do Brasil, que irão se impor ou não, que serão apreciados ou esquecidos segundo o caso, mas que agora terão, como os outros jovens concursantes da América Latina, o benefício de uma distribuição internacional que há anos teria sido impensável.

Por isso, a constituição anual do júri que irá outorgar os novos prêmios adquire uma importância cada vez maior, no sentido de que não se trata de uma cerimônia retórica destinada a dar andamento a este certame, mas vale como uma tribuna de reflexão, de análise e de crítica da qual o prêmio deveria sair reforçado, deveria ser produto de exigências cada vez maiores no terreno da qualidade. Se os membros do júri estão hoje aqui, e terão paralelamente uma reunião de escritores, é porque conhecem bem os valores e as contribuições da Casa de las Américas no plano da cultura, isto é, da desalienação mental dos nossos povos, de sua conscientização histórica baseada numa solidez literária e estética ainda maior. Precisamente por isso, todos nós que estamos unidos direta ou indiretamente a esta tarefa vemos claramente que as circunstâncias geopolíticas em que ela se realiza representam, mais do que nunca, um desafio que não apenas exige vontade de resposta, mas uma consciência cada vez mais aguda de todos os fatores negativos que poderiam enfraquecer e mesmo frustrar tal resposta. Se todas as revoluções levadas a cabo pela humanidade cumpriram um ciclo que se parece fortemente com o ciclo da vida individual, a Revolução Cubana também entra, como qualquer indivíduo, em sua etapa plenamente adulta, e isto, que significa desenvolvimento das forças materiais e espirituais positivas, acarreta ao mesmo tempo fixações, estabilizações nem sempre boas, da mesma maneira que o homem adulto supera a criança em reflexão e capacidade de ação, mas costuma perder no caminho uma parte do frescor imaginativo, da fantasia que abre janelas para novos horizontes, da invenção que renova formas de vida e de trabalho e de visão do mundo. O admirável esforço que a Casa de las Américas realiza revelou muitas vezes que ali a criança não tinha morrido totalmente dentro do homem e que seus dirigentes eram capazes de deixar para trás etapas já superadas e buscar novas formas de expressão e de ação. Acredito, sem outra autoridade para dizer isto além do meu fiel carinho, que é possível ir ainda mais adiante neste caminho renovador e dinâmico. Porque acontece que a chamada lei da fadiga, a inevitável forma da entropia mental que nos leva a descuidar pouco a pouco daquilo que antes suscitava a nossa atenção mais viva, não apenas deve ser considerada em qualquer trabalho cultural prolongado como é possível enfrentá-la e anulá-la por meio de novas

modulações que, ao contrário de alterar a essência invariável deste trabalho, o apresentem com novo dinamismo e nova variedade. Os ativistas da Casa não ignoram que a reiteração de formas, de fórmulas e de formatos pode levar às fôrmas (isto é, formas estagnadas) e perder parte de sua força diante da sede de renovação e de invenção que impulsiona a curiosidade dos homens e dos povos. Sempre imaginei a Casa como uma grande árvore que multiplica os seus ramos, e a diversidade de suas preocupações nos campos da literatura, da pesquisa, da música, das artes plásticas e do teatro, se a compararmos com a de seus primeiros anos de vida, é a prova clara de que tal multiplicação não vai se deter por causa de idade. Inovar ainda mais é possível e desejável; por isso, desejo à grande árvore da Casa que suas flores conttenham novas e belas surpresas para essa nova e bela geração que surge em Cuba e nos outros países livres do mundo.

Mas hoje a Casa de las Américas está realizando seu trabalho de difusão cultural num contexto latinoamericano em que os fatores negativos incidem com mais força do que nunca. Se processos como a libertação da Nicarágua mostram como é justificada a nossa inquebrantável esperança no triunfo final da liberdade e da justiça social, a persistência dos regimes ditatoriais nos países do Cone Sul mostra os limites sinistros que encarceram e alienam milhões de homens argentinos, paraguaios, chilenos e uruguaios, para os quais toda comunicação cultural com o exterior é cada vez mais precária e se dá à custa de um risco que muitas vezes pode ser mortal. Mesmo nos países em que os governos são considerados democráticos, o panorama cultural latinoamericano é pavorosamente limitado e se circunscreve às minorias mais abastadas. Sabemos muito bem que o acesso maciço à educação só será atingido na América Latina após sua libertação total do imperialismo; Cuba já demonstrou isto até demais, e o fato de estarmos hoje aqui é resultado direto de algo que ainda está longe de se ver em muitos, em demasiados países latinoamericanos nos quais os mais importantes encontros e certames culturais são realizados quase sempre no alto e para o alto, entendendo por alto os privilégios do dinheiro e do poder. Por isso fiquei muito comovido, numa recente viagem à Nicarágua, ao presenciar a paixão e a alegria com que seu jovem povo está preparando a campanha de alfabetização, tal como Cuba fizera quase imediatamente após o triunfo revolucionário.

O fato de alfabetizadores cubanos estarem neste momento colaborando com os educadores nicaraguenses é algo que coincide analogicamente com a tarefa que em tantos planos a Casa de las Américas realizou e ainda realiza no âmbito latinoamericano; mais uma vez o povo de Cuba se projeta na direção dos seus irmãos com professores ou médicos ou livros. Pois contra a noção entusiasta ou ingênua de que um povo sempre acaba se libertando — uma coisa que já ouvi tantas vezes em prosa e verso que cheguei a sentir medo diante de uma inocência que pode ter resultados mortais —, ante o convencimento de que as massas sempre têm razão na história, creio mais do que nunca que isto só é certo e seguro quando os povos são realmente a soma dos indivíduos que os compõem, entendendo por indivíduo todo aquele que for capaz de pensar por si mesmo ao cabo de um processo educativo que lhe deu as bases de uma visão coerente do

mundo, da história, do seu país e do conjunto da humanidade. Isto pode parecer um lugar-comum, mas nas circunstâncias atuais da América Latina assume um valor trágico, pois toda ação cultural como a que a Casa de las Américas desenvolve, toda manifestação criativa, científica ou estética que pretenda transmitir-se pelas vias da cultura percorre apenas uma pequena órbita num espaço imenso em que não há olhos que saibam receber a palavra escrita nem mentes preparadas para tomar consciência da sua realidade histórica. Participei há alguns anos de um congresso em Montreal cujo tema era "O escritor e o leitor", e a primeira coisa que fiz foi ler uma comunicação cujo título e tema eram deliberadamente o contrário: "O leitor e o escritor".

Porque os escritores, embora sejam um produto óbvio dos processos culturais, nascem de alguma maneira por conta própria, encontram seu caminho nadando contra a maré; mas os leitores não se fazem sozinhos, eles devem ser feitos, é preciso dar-lhes o necessário para saírem da barbárie mental e acederem ao nosso mundo, aos nossos processos políticos, na condição de protagonistas e não de rebanhos.

Este ponto de vista, que assombrou um bocado os intelectuais canadenses acostumados a outra relação entre escritor e leitor, é o único ponto de vista real e atual no conjunto da América Latina. Quando um escritor de qualquer dos nossos países se declara satisfeito por ser muito lido, eu balanço os ombros e penso que aquele escritor não é capaz de medir a diferença alucinante entre o número dos seus leitores e o daqueles que jamais o lerão, jamais saberão da sua existência, jamais se aproximarão do pequeno mundo feliz dos intelectuais satisfeitos. Sei muito bem que todo empreendimento de culturização autêntica enfrenta imensas dificuldades econômicas, geográficas e étnicas na América Latina, que se multiplicam em nossos dias até tornar-se desesperadoras em função dos regimes neofascistas que proliferam no Cone Sul e outras partes do continente, em cujo programa essencial entra prioritariamente o atraso cultural como garantia de domínio, de alienação, de animalização do homem. Eis então que, ante asatisfação egoísta dos intelectuais consciente ou inconscientemente elitistas, que pretendem dominar um vastíssimo panorama cultural mas não chegam muito além das portas de suas casas, o trabalho coletivo — e eu diria multitudinário — da Casa de las Américas adquire todo o seu sentido e mostra a sua eficácia. Tenho visto sua revista, centenária em números já que não em idade, nos lugares mais variados, às vezes nas mãos mais inesperadas, abrindo perspectivas para o trabalho de fundo que as diversas coleções de livros realizam paralelamente, a começar pela deste prêmio. Sei que tudo isto se detém em algumas fronteiras aparentemente inexpugnáveis que se chamam Argentina ou Chile, entre outros nomes; mas também sei de centenas, talvez milhões de cavalinhos de Tróia nascidos na G e Tercera (Vedado, Havana), que cruzam essas fronteiras e chegam com a sua mensagem, murmuram-na ao ouvido daqueles que um dia a gritarão em plena rua, em plena vitória.

Gostaria de terminar estas já longas páginas com algo em que se misturam a confissão pessoal e a esperança de alguém a quem todos os dias é negada a esperança em tantos horizontes, a começar pelo da sua própria pátria, e mesmo

assim a conservará até o final, porque um homem sem esperança é uma espécie de negação de si mesmo e do seu povo. Nestes últimos anos, os altos e baixos de todo processo revolucionário, quer seja o de Cuba ou o de outros países, provoca e às vezes por infelicidade alimenta os ataques daqueles que, em nome de princípios ou de direitos nos quais é fácil escudar-se, denunciam os erros sem jamais admitir os acertos, sentem compaixão pelo destino de alguns indivíduos sem jamais admitir o avanço de toda uma coletividade antes submetida à alienação e à exploração e à servidão. Sabemos muito bem: este tipo de ataque continua e continuará se baseando num critério elitista que nada tem a ver com as pomposas profissões de fé democrática que se ouvem dos mesmos lábios. O que poderia ter nos unido, isto é, a denúncia de *qualquer* injustiça, de *qualquer* violação de um direito humano, nos divide e nos dividirá na medida em que esses intelectuais se obstinem em trancar a boca para o positivo dos processos revolucionários globais e, por outro lado, em abri-la de par em par quando um deles — sempre um indivíduo isolado, jamais um setor multitudinário como o dos operários ou os camponeses ou os pescadores — é objeto de uma injustiça. Se alguém é contra injustiças individuais, este alguém sou eu, quando estimo que o poder — qualquer poder — abusa, teme a crítica ou age com a brutalidade da ignorância. O que jamais admitirei é a falsa extrapolação de condenar uma ideologia por suas falências parciais, negar uma filosofia política pelos eventuais erros de seus executores momentâneos. Posso até conceber que alguém negue a razão do socialismo, mas neste caso gostaria de ver uma ideologia substituída válida. O que não concebo nem aceito é que, sob pretexto de postular *a priori* um socialismo perfeito — como se algo fosse perfeito neste pobre planeta de povos e homens imperfeitos —, haja intelectuais que se dizem progressistas mas projetam denúncias parciais à totalidade de um processo, reproduzindo exatamente o que fazem os inimigos abertos do socialismo. Tais intelectuais, naturalmente, jamais questionam explicitamente a ideologia básica, mas também não se preocupam em estabelecer, ante os olhos dos seus leitores, a diferença capital entre os erros que denunciam e a estrutura global, válida e positiva onde tais erros são cometidos e onde uma crítica construtiva poderia contribuir decisivamente para a eliminação no futuro.

Por isso, quando escritores, entre os quais me conto, são acusados de meros panegiristas da Revolução Cubana, por minha parte não me preocupo em defender-me desta investida. Toda vez que considere necessário eu critiquei o que me parecia criticável, e os meus amigos cubanos sabem perfeitamente que algumas vezes o nosso diálogo esteve interrompido durante um tempo, por razões que tanto eles, como eu considerávamos válidas no momento. Não ocultei de ninguém minhas convicções de que a esta altura o horizonte crítico deveria abrir-se ainda mais em Cuba, os meios de informação — como já assinalaram alguns dirigentes — continuam abaixo do que poderiam ser atualmente, e que há uma quantidade de coisas que poderiam ser feitas e não o são ou poderiam ser mais bem feitas. Mas só faço estas críticas a partir de um sentimento que para mim é a alegria da confiança, faço-as enquanto estou vendo e vivendo a prodigiosa quantidade de coisas que a Revolução Cubana realizou em todos os terrenos, e

sobretudo as faço sem me fincar estupidamente no que sou, isto é, um escritor, sem me encerrar no meu critério exclusivo de intelectual quando todo um povo, nadando contra a maré, superando erros e tropeços, é hoje um povo infinitamente mais digno da sua cubanidade que nos tempos em que vegetava sob regimes alienantes e exploradores. Este recinto, este grande coração pensante que é a Casa de las Américas, compreenderá estas palavras que os egoístas e os mandarins do pensamento não querem compreender. Ela sabe que as digo de frente e que jamais darei as costas à realidade total e palpável de um processo histórico pelo qual valia e vale a pena dar a vida.

## 16. Realidade e literatura na América Latina

Aproximar os termos realidade e literatura, seja no contexto da América Latina ou de qualquer outra região do mundo, pode parecer inútil à primeira vista. A literatura é sempre expressão da realidade, por mais imaginária que ela seja; o simples fato de que cada obra tenha sido escrita num determinado idioma situa-a de saída e automaticamente num contexto preciso e ao mesmo tempo separa-a de outras regiões culturais, e tanto o tema como as idéias e os sentimentos do autor contribuem para localizar mais ainda o inevitável contato entre a obra escrita e a sua realidade circundante. Acontece, porém, que os leitores de literatura — e é claro que me refiro aqui à literatura de invenção e de ficção, como o romance e o conto — tendem muitas vezes a encarar os livros como quem admira ou cheira uma flor sem se preocupar muito com a planta da qual ela foi cortada.

Mesmo quando nos preocupamos com a biografia do autor e nos interessamos pelo assunto do livro como reflexo de um ambiente determinado, o que mais pesa é o interesse despertado por aquilo que nos contam e o estilo com que é contado, isto é, em seus traços especificamente literários.

Isto é perfeitamente legítimo porque em geral os leitores abrem um livro para ler o seu conteúdo e não para tentar adivinhar o que aconteceu em relação ao livro antes que o autor o escrevesse ou enquanto o estava escrevendo. Mas são outros os problemas no caso do tipo de leitor que não apenas explora o conteúdo de um livro, mas parte dos livros ou chega a eles para enfrentar diversas questões que o preocupam, e esse tipo de leitor é cada vez mais freqüente nos nossos países.

Vivemos numa época em que os meios de informação e comunicação nos projetam continuamente para além dos fatos em si mesmos e nos situam numa estrutura mais complexa, mais variada e mais digna das nossas possibilidades atuais de cultura. Abrir um jornal ou ligar a televisão significa entrar em dimensões que se expandem em diagonal, iluminando sucessivamente diferentes regiões da atualidade para que cada fato aparentemente isolado seja visto como um elemento de uma estrutura infinitamente rica e variada; isto é evidente em matéria de política mundial, de economia, de relações internacionais e de tecnologias. Por que a literatura iria escapar à necessidade muitas vezes patética, posto que é impossível satisfazer plenamente, de abarcar não só os fatos mas suas inter-relações? O livro que hoje chega às minhas mãos nasceu há seis anos na Guatemala ou no Peru. É óbvio que posso lê-lo sem me preocupar com as circunstâncias que o motivaram ou condicionaram, mas também é óbvio que há cada vez mais leitores para os quais uma obra literária, embora seja um fato estético que se basta a si mesmo, representa ao mesmo tempo uma emanação de forças, tensões e situações que a fizeram ser como é e não de outra maneira. Este tipo de leitor, ao mesmo tempo que se delicia como qualquer outro com a beleza ou a intensidade ou a graça de um romance ou de um conto, também se dirige à literatura com uma atitude interrogativa; para ele os livros que

escrevemos sempre são literatura, mas além disso são também projeções *sui generis* da história, são como as flores de uma planta que não pode ser ignorada, posto que esta planta se chama terra, nação, povo, razão de ser e destino.

Desta maneira, ao longo das últimas décadas a noção de literatura assumiu um matiz diferente para a maioria tanto dos autores como dos leitores latinoamericanos. Para começar, nessas décadas ocorreu a grande eclosão de uma literatura claramente dirigida para a busca das nossas raízes autênticas e da nossa verdadeira identidade em todos os planos, do econômico ao político e ao cultural. Se a ficção continua sendo ficção, se os romances e os contos continuam nos dando universos mais ou menos imaginários como corresponde a tais gêneros, é mais que evidente que na segunda metade do século os escritores latinoamericanos entraram numa maturidade histórica que antes só se dava excepcionalmente. Em vez de imitar os modelos estrangeiros, em vez de basear-se em estéticas ou em "ismos" importados, os melhores dentre eles pouco a pouco foram despertando para a consciência de que a realidade que os cercava era a sua realidade, e que essa realidade continuava em grande parte virgem de toda indagação, de toda exploração pelas vias criadoras da língua e da escrita, da poesia e da invenção ficcional. Sem isolar-se, abertos para a cultura do mundo, começaram a olhar mais para as redondezas do que para o outro lado das fronteiras e perceberam, com pavor e maravilhamento, que boa parte do que é nosso ainda não era nosso porque não havia sido realmente assumido, recriado ou explicado pelas vias da palavra escrita.

Talvez um dos exemplos mais admiráveis neste campo tenha sido dado pela poesia de Pablo Neruda quando, após um começo semelhante ao de tantos poetas da sua época, inicia uma lenta, obstinada, obsessiva exploração de tudo o que o circundava geograficamente — o mar, as pedras, as árvores, os sons, as nuvens, os ventos. E a partir daí, avançando passo a passo como um naturalista a estudar a paisagem e suas criaturas, a visão poética de Neruda ingressa nos homens, no povo tão ignorado pela poesia chamada culta, na história de antes da conquista espanhola, tudo o que dará o passo prodigioso que vai da *Residência na terra* ao *Canto geral*.

Paralelamente a este avanço da poesia numa realidade quase sempre substituída, até então, por nostalgias do estrangeiro ou conceitos estereotipados, os romancistas e os contistas realizaram percursos similares, e poderíamos dizer que o conjunto dos melhores livros nesta segunda metade do século é algo como um grande inventário da realidade Latinoamericana, que abarca dos conflitos históricos e geopolíticos até os processos sociológicos, a evolução dos costumes e sentimentos, a busca de respostas válidas para as grandes perguntas conscientes ou inconscientes dos nossos povos: O que somos, quem somos, aonde vamos?

Sempre pensei que a literatura não nasceu para dar respostas, tarefa que constitui a finalidade específica da ciência e da filosofia, e sim para fazer perguntas, inquietar, abrir a inteligência e a sensibilidade para novas perspectivas do real. Mas toda pergunta desse tipo é sempre mais que uma pergunta, está provando uma carência, uma ansiedade de encher um vazio intelectual ou

psicológico, e muitas vezes o fato de encontrar uma resposta é menos importante que o de ter sido capaz de viver a fundo a pergunta, de avançar ansiosamente pelas pistas que ela tende a abrir em nós. Desse ponto de vista, a literatura latinoamericana atual é a mais formidável perguntadora de que temos memória entre nós; e vocês, leitores jovens, sabem muito bem disto, pois comparecem a conferências e leituras literárias para fazer perguntas aos autores e não apenas para ouvi-los, como faziam as gerações anteriores com os seus mestres.

Ler um livro latinoamericano é quase sempre entrar num terreno de ansiedade interior, de expectativa e às vezes de frustração diante de tantas interrogações explícitas ou tácitas. Tudo fica evidente e muitas vezes gostaríamos de entrar no outro lado das páginas impressas para ficar mais perto do que o autor quis nos dizer ou mostrar. Em todo caso, esta é minha reação pessoal quando leio Garcia Márquez, Asturias, Vargas Llosa, Lezama Lima, Fuentes, Roa Bastos, e conste que só menciono grandes nomes a respeito dos quais todos podemos nos entender, mas a minha reação é a mesma diante dos romances, contos ou poemas de escritores mais jovens e menos conhecidos, que felizmente proliferam em nossos países.

Se os leitores que vivem longe da América Latina compartilham cada vez mais o desejo de usar a nossa literatura como uma das possibilidades de conhecer-nos melhor em planos muito diversos, será fácil para eles imaginar até que ponto os leitores latinoamericanos, em cuja própria casa onde nascem todos estes livros, estarão ansiosos para interrogar e interrogar-se. Eis que uma nova noção, e eu diria um novo sentimento da realidade, abre caminho no campo literário, tanto no lado dos escritores como no de seus leitores, que afinal são uma única imagem que se contempla no espelho da palavra escrita e estabelece uma maravilhosa, infinita ponte entre ambos os lados. O produto deste contato cada dia mais profundo e crítico do literário com o real, do livro com o contexto em que é imaginado e realizado, está tendo conseqüências de uma extraordinária importância nesse campo que, sem deixar de ser cultural e até mesmo lúdico, participa com uma responsabilidade cada vez maior nos processos geopolíticos dos nossos povos. Em poucas palavras, se em outros tempos a literatura representava de algum modo umas férias que o leitor dava a si mesmo em sua cotidianidade real, na América Latina ela é atualmente uma maneira direta de explorar o que acontece conosco, interrogar-nos sobre as causas pelas quais isso acontece e, muitas vezes, encontrar caminhos que nos ajudem a avançar quando nos sentimos travados por circunstâncias ou fatores negativos.

Houve uma longa época nos nossos países em que ser político era algo assim como uma profissão exclusiva que um escritor literário poucas vezes tentaria, preferindo delegar os problemas históricos ou sociais aos profissionais e permanecer em seu universo eminentemente estético e espiritual. Mas esta distribuição de tarefas mudou nas últimas décadas, especialmente nos países latinoamericanos, e isto se nota sobretudo no nível da juventude. Vocês, assim como os jovens argentinos ou mexicanos ou nicaraguenses, se mostram cada vez mais despertos e mais conscientes em matéria geopolítica, e não é preciso dar-lhes exemplos que já têm na memória e fazem parte do seu programa de

reflexão e de ação. Por isso, devem ter entendido sem esforço por que intitulei esta palestra "Realidade e literatura" em vez de "Literatura e realidade", como sem dúvida um palestrante do começo do século teria feito. Toda vez que vou falar para estudantes universitários ou jovens em geral, seja aqui ou no México ou na Costa Rica, as perguntas sobre o que poderíamos chamar de literatura pura sempre são superadas pelas que me fazem sobre questões como o assim chamado compromisso do escritor, os problemas intelectuais nos países submetidos a regimes ditatoriais e outras preocupações nas quais o fato de escrever e seus resultados na letra impressa são quase sempre vistos em um contexto que os antecede e ultrapassa. Podemos dizer, sem ironia nem falta de respeito: para se falar exclusivamente de literatura latinoamericana é preciso criar hoje um ambiente bem parecido com o de uma sala de operações, cheio de especialistas que só olham para o paciente deitado na maca, e este paciente se chama romance ou conto ou poema. Com toda a honestidade, declaro que nas poucas vezes em que precisei ficar em tais sanatórios da crítica literária voltei para a rua com um enorme desejo de tomar vinho num bar olhando as garotas passando nos ônibus. E a cada dia me parece mais lógico e mais necessário ir à literatura — seja na condição de autor, seja na de leitor — como se vai aos encontros mais essenciais da existência, como se vai ao amor e por vezes à morte, sabendo que fazem parte indissolúvel de um todo e que um livro começa e termina muito antes e muito depois da sua primeira e sua última palavra.

Nossa realidade latinoamericana, sobre a qual foi sendo criada cada vez mais a nossa literatura atual, é uma realidade quase sempre convulsa e atormentada, que com poucas e belas exceções supõe um máximo de fatores negativos, situações de opressão e de opróbrio, de injustiça e de crueldade, de submissão de povos inteiros a forças implacáveis que os mantêm no analfabetismo, no atraso econômico e político. Estou falando de processos arquiconhecidos nos quais as minorias dominantes, com uma permanente culpabilidade de interesses que, como bem sabem os Estados Unidos, encontram nos nossos países o terreno ideal para a sua expansão imperialista, persistem em oprimir muitos em benefício de poucos- É nesse domínio manchado de sangue, torturas, cárceres e demagogias aviltantes que a nossa literatura trava as suas batalhas, assim como fazem em outros terrenos os políticos visionários e os militantes que tantas vezes dão as suas vidas por uma causa que para muitos pode parecer utópica mas não o é, como acaba de demonstrar com um exemplo admirável esse pequeno povo inquebrantável que é o povo da Nicarágua e como está ocorrendo neste momento em El Salvador e prosseguirá amanhã em outros países do nosso continente.

Por isso devemos enfatizar: se felizmente é verdade que em certos países latinoamericanos a literatura pode não apenas se desenvolver num clima de maior liberdade, mas até mesmo apoiar resolutamente as melhores linhas condutoras dos seus governantes, em contrapartida há outros em que a literatura é como alguém cantando numa cela, cercado de ódio e desconfiança. Toda vez que um leitor abre um dos livros escritos e editados num desses países em que o pensamento crítico e até a simples imaginação são vistos como um crime,

deveria lê-lo como se estivesse recebendo a mensagem de uma daquelas garrafas que legendariamente eram jogadas ao mar para levar o mais longe possível uma mensagem ou uma esperança. Se a literatura contém a realidade, existem realidades que fazem todo o possível para expulsar a literatura; e é então que ela, o melhor dela, a literatura que não é cúmplice ou escriba ou beneficiária de tal estado de coisas, aceita o desafio e denuncia essa realidade ao descrevê-la, e sua mensagem termina sempre chegando ao destino; as garrafas são recolhidas e abertas por leitores que não apenas irão compreender, mas também se posicionarão e farão dessa literatura algo mais que um prazer estético ou uma hora de repouso.

A esta altura, creio que uma viagem no concreto que todos nós podemos fazer será mais válida que continuar acumulando idéias gerais.

Caberia, por exemplo, concentrar o título desta palestra e chamá-la de "Realidade e literatura na Argentina", sem esquecer que infelizmente tal particularização admite uma grande quantidade de extrapolações igualmente válidas em diversos países da América Latina, a começar pelos vizinhos do meu, nisso que se deu para chamar de Cone Sul, isto é, Chile, Uruguai e Paraguai. Meu país, do ponto de vista da realidade histórica, oferece hoje uma imagem tão ambígua que, nas mãos de profissionais da política e da informação a serviço das piores causas, freqüentemente é mostrada como um exemplo positivo que muitas vezes pode enganar qualquer pessoa que não conheça as coisas mais de perto e de mais fundo.

Vou resumir brevemente essa realidade. Após um período turbulento e confuso, em que a atual junta militar desatou uma implacável repressão contra diversas tendências revolucionárias nascidas na época igualmente confusa do peronismo, entrou-se numa etapa de calma superficial, na qual está sendo assentado e consolidado um plano econômico que costuma ser apresentado com a etiqueta de "modelo argentino". Diante das realizações espetaculares deste modelo, não só muitos argentinos mal-informados ou dispostos a aproveitar a situação, mas também uma parte considerável da opinião pública internacional, consideram que teve início um período positivo e estável da vida material e institucional do país. Por um lado, comissões investigadoras como a da Organização dos Estados Americanos comprovaram o terrível panorama apresentado por uma nação na qual só as pessoas desaparecidas chegam a quinze mil e, há mais de cinco anos, toda oposição teórica ou ativa foi esmagada em condições de violência e selvageria que ultrapassam qualquer imaginação. Por outro lado, realizada esta liquidação maciça dos opositores, com centenas de milhares de argentinos exilados na Europa e no resto da América Latina e uma incontável quantidade de mortos, desaparecidos e prisioneiros, o aparato do poder pôs em marcha o chamado "modelo argentino", que simbólica e ironicamente começa com um triunfo, o da copa do mundo de futebol, e agora prossegue no campo da indústria pesada e no domínio da energia nuclear.

Com a total falta de escrúpulos morais que caracteriza os investimentos econômicos destinados a produzir enormes lucros, países como os Estados

Unidos, o Canadá, a União Soviética, a Alemanha Federal, a França e a Áustria, entre outros, estão concedendo grandes créditos e exportando complicadas tecnologias para a construção de represas, usinas nucleares, fabricação de automóveis, sem falar da venda de materiais de guerra. Os relatórios e as conclusões das investigações sobre a violação dos mais elementares direitos humanos não modificam em nada esta afluência que visa transformar a Argentina numa das grandes potências industriais e nucleares do continente. Uma realidade diferente e deformante ganha corpo, eleva-se como um cenário montado rapidamente e que oculta a base sobre a qual se apoia, uma base de submissão e miséria das classes trabalhadoras, uma base de desprezo a toda liberdade de pensamento e de expressão, uma base cínica e pragmática que manipula uma linguagem patriótica e chauvinista, sempre eficaz em tais casos.

A partir de tudo isso se poderá entender melhor que a literatura argentina, assim como a chilena e a uruguaia, cuja situação é igualmente desesperadora, seja uma literatura entre o exílio e o silêncio forçoso, entre a distância e a morte. Os melhores escritores argentinos estão vivendo no estrangeiro, mas alguns dentre os melhores não chegaram sequer a sair do país, foram seqüestrados ou mortos pelas forças da repressão; os nomes de Rodolfo Walsh, de Haroldo Conti, de Francisco Urondo figuram na nossa memória como uma denúncia desse estado de coisas que hoje pretende aparecer como modelo de presente e de futuro para o nosso povo. Nessas condições, contudo, que não é possível imaginar piores, a produção literária argentina mantém um alto nível qualitativo e quantitativo; é muito evidente que os seus autores, e também os seus leitores, sabem que se escrever ou ler sempre significa interrogar e analisar a realidade, também significa lutar para mudá-la a partir de dentro, a partir do pensamento e da consciência daqueles que escrevem e lêem. Assim, os que trabalham no interior do país fazem o possível para que a sua mensagem encontre um caminho ante a censura e a ameaça, e nós, que escrevemos fora do país, seguimos escrevendo para que coisas como as que estou dizendo hoje cheguem ao nosso povo por vias abertas ou clandestinas e neutralizem no que for possível a propaganda do poder.

Conheço um escritor de contos fantásticos que tempos atrás imaginou um relato em que um grupo de argentinos decide fundar uma cidade numa planície propícia, em sua grande maioria sem notar que a terra em que começam a erguer suas casas é um cemitério do qual não há qualquer rastro visível. Só os chefes sabem disto e silenciam, porque o lugar facilita os seus projetos, pois é uma planície alisada pela morte e pelo silêncio e oferece a melhor infraestrutura para traçar os seus planos.

Surgem assim os prédios e as ruas, a vida se organiza e prospera, em pouco tempo a cidade atinge proporções e alturas consideráveis, e suas luzes, que se vêem de bem longe, são o símbolo orgulhoso dos criadores da nova metrópole. E então começam os sintomas de uma estranha inquietação, as suspeitas e os temores dos que sentem que forças estranhas os acoçam e de alguma maneira os denunciam e tentam expulsá-los. Os mais sensíveis terminam compreendendo que estão vivendo sobre a morte e que os mortos costumam voltar à sua maneira e entrar nas casas, nos sonhos e na felicidade dos habitantes. O que parecia a

realização de um ideal dos nossos tempos, ou seja, um triunfo da tecnologia, da vida moderna envolta na proteção acolchoada de televisores, geladeiras, cinemas e abundância de dinheiro e de auto-satisfação patriótica, desperta lentamente para o pior dos pesadelos, a fria e viscosa presença de repulsas invisíveis, de uma maldição que não se expressa em palavras mas tinge com o seu horror indizível tudo aquilo que esses homens ergueram sobre um cemitério.

A esta altura de seu projeto, o escritor a quem me refiro percebeu que se escrevesse esse relato cometeria um plágio, porque o relato já estava escrito no livro da história e a cidade que ele havia suposto ser imaginária atendia pelo nome de "modelo argentino". Em vez de escrevê-lo, preferiu fazer o que estou fazendo hoje aqui, ou seja, descrever o modelo em suas grandes linhas, a metrópole nuclear do futuro assentada sobre um cemitério no qual milhares e milhares de homens e mulheres foram sepultados junto com a dignidade e os direitos de todo um povo.

Gostaria de terminar estas simples reflexões destacando algo que espero ter surgido com nitidez no que disse. Penso que agora fica claro que a inevitável dialética que sempre ocorre entre realidade e literatura evoluiu profundamente em muitos dos nossos países por força das circunstâncias. O que começou como uma grande tomada de consciência das raízes dos nossos povos, da autêntica fisionomia dos nossos solos e das nossas naturezas, em muitos países latinoamericanos é hoje um choque frontal contra as forças negativas que pretendem justamente falsear, sufocar e corromper a nossa maneira de ser mais autêntica. Em todos os casos, positivos ou negativos, da relação entre realidade e literatura, no fundo se trata de chegar à verdade pelas vias da imaginação, da intuição, da capacidade de estabelecer relações mentais e sensíveis que mostrem as evidências e as revelações que passarão a formar parte de um romance ou de um conto ou de um poema. Mais do que nunca, o escritor e o leitor sabem que o literário é um fator histórico, uma força social, e que o grande e maravilhoso paradoxo é que, quanto mais literária for a literatura, se é que se pode falar assim, mais histórica e mais operante ela será. Por isso me alegro ao ver que a nossa literatura despertou o interesse e a fascinação suficientes para levar você a estudá-la, interrogá-la e deliciar-se com ela; creio que aí está a prova de que, apesar do amargo panorama que a cerca em muitas regiões do nosso continente, essa literatura continua sendo fiel ao seu destino, que é o de dar beleza, e simultaneamente ao seu dever, que é o de mostrar a verdade nessa beleza.

## 17. A batalha dos lápis

Na nova Nicarágua, organizar alguma coisa significa na maioria dos casos improvisar, perseverar na improvisação e dar-lhe coerência e forma à medida que se avança. Assim, com os últimos disparos que marcaram a debandada e a fuga de Somoza e seus sequazes, a Junta de Governo de Reconstrução Nacional convidou o povo a preparar com toda prioridade uma cruzada de alfabetização que de fato significava que quase a metade dos nicaraguenses se entregaria à tarefa de ensinar a ler e escrever à outra metade. O resultado foram seis meses de preparação baseada num mínimo de recursos e num máximo de entusiasmo.

Vista do exterior, esta admirável tentativa de autoconscientização não podia deixar de provocar comentários e receios nos setores internacionais que tendem a ver o processo nicaraguense como uma repetição do cubano e desconfiam da presença, na contribuição pedagógica de Cuba (centenas de professores especializados em alfabetização), de sua linha política entre cada linha das cartilhas de leitura. Os responsáveis nicaraguenses, que tão prudentes se mostraram em suas políticas interna e externa, não ignoram estas reações que podem chegar a ter incidência nos núcleos menos definidos do país, mas as consideraram desdenháveis em comparação com o que representa a incorporação de professores avezados a uma tarefa tão difícil e penosa.

Esta lúcida opção já se refletia nas primeiras declarações da Junta poucos dias após a vitória, como mostram bem claramente estas palavras do comandante Bayardo Arce Castaño, pronunciadas no dia 31 de julho de 1979: *"Estamos convencidos de que o povo compreende a situação que se está dando, porque o triunfo da revolução, a derrocada da ditadura, não seriam possíveis sem a participação da imensa maioria do povo. Mas determinados setores, que não tiveram uma participação muito ativa na luta, tampouco têm a suficiente abertura política para compreender os fatos e fenômenos que estão se apresentando."*

Não se pode fechar os olhos para o fato de que a Nicarágua, no fim mediato ou imediato da sua reconstrução nacional, terá entrado numa fase que deveria encaminhá-la naturalmente em direção ao socialismo; é óbvio que aqueles, de dentro ou de fora do país, que continuarem preferindo uma democracia de fachada liberal e fundos teleguiados irão ver na assistência pedagógica cubana uma ponta-de-lança destinada a acelerar o processo de socialização. A realidade prática é que se Cuba, por alguma razão, não houvesse considerado conveniente enviar professores para a Nicarágua, a campanha se estaria desenvolvendo da mesma maneira porque os "nicas" não precisavam e continuam não precisando de ninguém para perceber a importância primordial deste primeiro esforço de conscientização em escala global; a solidariedade cubana é tão útil quanto bem-vinda, assim como a de outras fontes internacionais, mas de maneira alguma tem a incidência que os mal-intencionados não deixaram de enfatizar.

Acabo de passar quase três semanas na capital, na costa atlântica e em diversas cidades do país, e tive a oportunidade de verificar até que ponto o desejo e a

vontade de alfabetizar e alfabetizar-se nasce de um sentimento que deriva diretamente da consciência de liberdade, e portanto de responsabilidade, que predomina em todos os setores ligados à luta pela libertação e à enorme tarefa de levantar o país das ruínas a que o ódio e a crueldade do regime de Somoza o reduziram.

Em pouco mais de seis meses, as linhas da campanha foram estabelecidas e os escassíssimos recursos disponíveis postos à disposição dos organizadores. É bem sabido que os principais alfabetizadores eram os alunos das escolas secundárias, monitorados pelos estudantes universitários e o corpo docente nacional. Com uma taxa de analfabetos que, segundo alguns cálculos, chega a 60%, e uma geografia que torna imprevisível e até perigoso o acesso às regiões mais abandonadas do país, é fácil imaginar os problemas de todo tipo que a campanha apresentou para os seus responsáveis diretos. Meninos e meninas das escolas manifestaram desde o começo o seu desejo de serem enviados aos lugares mais afastados; para aqueles que os conhecem como eu, para aqueles que puderam falar com eles, este desejo é perfeitamente compreensível, porque representa para aqueles adolescentes uma continuação direta da luta de libertação travada por muitos jovens de sua idade. Os alfabetizadores consideraram-se, com todo o direito, uma milícia sandinista, e precisamente porque conhecem as dificuldades e os riscos da sua missão insistiram em que lhes fossem dados os postos mais penosos.

Nos últimos meses circularam ameaças de origem claramente somozista que afirmavam, parodiando uma célebre frase da guerra, que "nas montanhas se enterrará o coração dos alfabetizadores". Se tais ameaças não parecem muito realistas em função da atitude e da vigilância do povo nicaraguense, não podemos esquecer que em Cuba houve meninos alfabetizadores assassinados por bandidos que se insurgiram na serra do Escambray. Dadas essas condições, a Junta de Governo teve o cuidado de exigir que todo alfabetizador menor de idade deveria ser autorizado por escrito pelos pais, o que criou problemas em parte inesperados, porque muitas famílias temeram pelas vidas dos seus filhos e lhes negaram a autorização. Estando eu em Manágua, o problema era discutido diariamente nos jornais; a Junta estava disposta a não exercer a menor pressão, mas os alunos já autorizados se solidarizaram abertamente com os colegas que queriam acompanhá-los na campanha e não podiam. Comissões espontâneas de meninas e meninos iam visitar os pais para tentar convencê-los a mudar de atitude; enquanto isto, a imensa maioria treinava nas escolas e nos campos de esportes para se familiarizar ao máximo com o que deveriam enfrentar algumas semanas depois.

Em poucas palavras, os maiores problemas consistem no isolamento geográfico e nas diferenças étnicas do país. A região do Pacífico tem acessos mais fáceis a partir dos grandes centros urbanos, como Manágua ou León, mas a vasta faixa da costa atlântica é separada da oposta por imensas selvas virgens, atravessadas por pouquíssimas estradas. Para ir de Manágua a Bluefields, por exemplo, é preciso deslocar-se de carro até o porto fluvial de Rama, onde lentas e incômodas balsas descem os intermináveis meandros do rio Escondido para chegar ao destino após muitas horas de viagem. Esta já tradicional falta de comunicação acentua as

diferenças entre os habitantes das duas costas; se no lado que dá para o Pacífico eles podem ser qualificados de "brancos", a costa atlântica compreende as grandes comunidades indígenas, das quais a principal é a dos mizquitos, possuidores de uma cultura profundamente arraigada e que exigirá uma alfabetização em sua própria língua, além do espanhol. Também há núcleos consideráveis de população negra, que fala principalmente o inglês e em certa medida está mais vinculada à Jamaica que ao resto da Nicarágua. Pode-se imaginar o que isto representou como desafio para as jovens brigadas de alfabetizadores, que precisaram adaptar-se progressivamente a ambientes extremamente dissímeis e enfrentar problemas de alimentação e de saúde para os quais não contavam com os recursos necessários.

Talvez, mais que a alfabetização em si mesma, o positivo e o fecundo desta vasta operação empreendida pelo povo e para o povo resida precisamente, em última instância, na ruptura das barreiras físicas e mentais que separavam os principais núcleos e eram um fator de enfraquecimento ante um regime retrógrado que nada fazia para aproximá-los. Os jovens de Manágua ou de Estelí, do lado do Pacífico, conviveram com a população do litoral atlântico e das aldeias perdidas na floresta quase virgem; os habitantes dessas regiões, por sua vez, receberam uma informação que, acima ou abaixo da mera aprendizagem da leitura e da escrita, ajudou-os a inscreverem-se mais plenamente na grande corrente histórica iniciada há cinco décadas pela gesta de Augusto César Sandino e que culminou com o triunfo de 17 de julho de 1979.

Tanto o governo como os protagonistas da campanha sabem que a verdadeira batalha a ganhar é a da unidade profunda de um povo que em muitos aspectos ainda está se procurando confusamente e não tem idéias precisas a respeito do itinerário que deverá seguir depois da vitória. Os lápis são os fuzis desta nova e difícil batalha, na qual está em jogo a infra-estrutura mental e moral desse pequeno, admirável país.

## 18. Roberto Arlt: anotações de releitura

Escrevo longe de toda referência, Arlt e eu sozinhos num canto perdido da costa pacífica. De certo modo sempre estivemos sozinhos, tanto um como o outro, um com o outro; na minha juventude eu o li apaixonadamente mas não me interessei pelos trabalhos críticos que procuraram explicá-lo após a sua morte; desconheço os detalhes da sua biografia, tudo o que não figura nas sínteses das orelhas dos livros e em algumas páginas de Mirta Arlt e de Raúl Larra. Não se irá encontrar aqui um "estudo", mas sim, como prefiro, o jogo de vasos comunicantes entre autor e leitor, um leitor que também chegou a ser autor e que entre suas nostalgias inclui a de não haver tido a sorte de ser lido por Arlt, mesmo com o risco de que ele lhe repetisse o seu famoso e terrível "se manda, moleque, se manda".

Todos conhecem as esperançosas exumações que algum dia fazemos de certos livros, filmes e músicas, bem como seus resultados quase sempre decepcionantes; às vezes o motivo são as obras, outras vezes aqueles que procuram repetir o irrepetível, recuperar por um instante a juventude que de olhos fechados mordida os frutos do tempo. De quando em quando, porém, saímos de um cinema, de um capítulo ou de um concerto com a plenitude do Reencontro sem perdas, da quase indizível abolição da idade que nos leva aos primeiros deslumbramentos, agora mais assombrosos porque já não têm como base a inocência ou a ignorância. Isto me acontece quando torno a assistir a *Vampyr*, *Les enfants du paradis* ou *King Kong*, quando torno a ouvir *Le sacre du printemps* ou *Mahogany Hall Stomp*, e agora que regresso aos romances e contos de Roberto Arlt (conheço pouco o seu teatro), quase quarenta anos após a primeira leitura, descubro com um assombro muito próximo do maravilhamento que continuo sendo o mesmo leitor da primeira vez.

Sim, mas para isso é preciso que Arlt seja o mesmo escritor, que em seus livros não tenha ocorrido a quase inevitável degradação ou diluição que este século vertiginoso impôs a tantas de suas criaturas.

Agora, saindo da sua releitura como de uma máquina do tempo que me levasse à minha Buenos Aires dos anos 40, percebo como muitos escritores argentinos que naquela época me pareciam à altura de Arlt, Güiraldes, Girondo, Borges e Macedonio Fernández (depois viria Leopoldo Marechal, mas esta é outra história) foram-se esfumando na memória como outros tantos cigarros. A esporádica releitura de alguns deles, por razões nostálgicas de distância e de tempo, me deixou vazio e triste, sem vontade de reincidir, e talvez por isso Arlt também tenha sido deixado para trás sem que eu me animasse a voltar a ele, lembrando de fraquezas e incapacidades que, vistas por este Velho Marinheiro "mais sábio e mais triste", podiam sufocar definitivamente o que tanto me comoveu e ensinou em minha mocidade de grumete portenho.

Mas acontece que às vezes os editores têm a sua utilidade, e quando aquele que está lançando esta reedição de Arlt me propôs um prefácio, senti que não podia

continuar sendo covarde diante de um escritor tão querido e, apesar do perigo de quebrar todos os dentes que ainda me restam, precisava fincá-los de uma vez por todas naqueles oito ou nove volumes poeirentos que estavam na minha estante (as edições originais e horrorosas de *Claridad* e as seguintes e não menos horrorosas de *Futuro*). Amigos argentinos me emprestaram o que faltava, e trouxe tudo comigo para uma praia mexicana; antontem terminei a releitura e hoje começo estas páginas antes de perder o impulso, um pouco desolado porque Arlt se esvaiu das minhas mãos com o último conto de *O criador de gorilas* e me deixou sozinho diante de um bloco em branco e um profundo mar azul que não me serve de muito. Como se de alguma maneira fosse a vez de ele me ler, de aprovar ou desaprovar isto com o direito de um amigo de quarenta anos.

Por falar em idade, lembro que Arlt me antecedeu na vida quatorze anos e que eu o sucedi ao longo de trinta e oito; sua morte brusca em 1942 é um escândalo irreparável num país que não pode jactar-se de tantos escritores como pretende às vezes, e de todo modo sinto-me injustamente afortunado por ter vivido todo esse tempo que faltou a Arlt, sem mencionar tantas outras coisas que também lhe faltaram.

Ele diz isto no prólogo de *Os lança-chamas*: "Para fazer estilo são necessários conforto, rendas, vida folgada." Como era típico nele, este é um erro que encobre uma verdade, porque se não é certo afirmar que "fazer" um estilo exige tais coisas, sua carência somada à injusta brevidade da vida torna muito difícil a conquista de uma grande escrita.

A falta do apoio, do contágio cultural que se respira num meio economicamente protegido (cujos integrantes podem ser perfeitamente obtusos mas contam com a biblioteca comprada pela aparência, os discos idem, o teatro, os estudos para o diploma do menino ou da menina, pelo menos este era o clima em que eu e a maioria dos futuros escritores nascidos no meu tempo fomos criados), faz do proletário um pária cultural e explica o ressentimento que ditou as palavras de Arlt. O que se chamou em Buenos Aires grupos de Florida e de Boedo (burguesia e proletariado miniburguês respectivamente, com não poucas áreas adjacentes ou de transumância) determinou níveis de cultura e de técnica literária, já que naturalmente não podia determinar os de genialidade. Insisto em que não se tratava necessariamente de uma questão de "rendas" e de "vida folgada" porque, para citar um exemplo bem posterior que conheço bem — o meu —, o que mais pesava era a atmosfera familiar que rodeava e ainda rodeia os adolescentes com vocação literária ou artística, atmosfera que nem sempre estava diretamente relacionada com os níveis econômicos. Cresci num subúrbio que na época era quase o campo e freqüentei uma escola em Bánfield na qual todos os meus discípulos chegaram à quinta série dizendo *nós vai e causo, expriçavam os pobretna*, tinham dor de *amídotas* ou anunciavam que *agora a gente vamo pra casa e depois vamo passeá*.

Aqueles garotos e garotas muitas vezes eram filhos de artesãos ou pequenos comerciantes que tinham todas as rendas e a vida folgada que faltavam terrivelmente na minha casa, onde os preconceitos de gente burguesa de meia-

tigela (o jargão é contagioso) exigiam uma aparência exterior impecável para disfarçar a lenta degradação das dívidas, as hipotecas, os usurários, e só procuravam os empregos "de escritório" porque ninguém iria sujar as mãos num ofício ou num artesanato, era só o que lhes faltava. A diferença consistia em que, enquanto meus amigos não recebiam o menor estímulo espiritual, eu me criei tendo ao meu alcance os restos de uma biblioteca que devia ter sido excelente, e para um menino continuava sendo, e ouvia conversas à mesa nas quais a atualidade mundial, as novidades artísticas e mesmo literárias e o culto de um bom número de valores espirituais e intelectuais constituíam a atmosfera que mais tarde me ajudaria a dar o meu próprio salto. Se por contágio, ou pelo prazer de ser canalhas que os garotos costumam sentir, eu soltasse um *nós vai* ou um *pobrema*, no mínimo quatro pessoas me corrigiriam na ficha (esta última expressão era considerada aceitável, porque o meu pessoal não tinha nada de beato em relação às formas pitorescas da fala, desde que não fossem grosseiras ou gramaticalmente incorretas). Algo muito claro e muito profundo me sugere que Roberto Arlt, filho de imigrantes alemães e austríacos, não teve tal sorte, e que quando começou a devorar livros e a rabisar cadernos de adolescente, múltiplas formas viciadas, cafonas ou falsamente "cultas" da fala haviam se encarnado nele e só o foram abandonando progressivamente e nunca, creio, por completo.

O problema é que nisto há algo mais que carências idiomáticas, há uma incerteza em matéria de gosto, de níveis estéticos, que é um dos aspectos relevantes de grande parte da literatura terceiro-mundista e decorre das circunstâncias, da atmosfera que rodeia uma criança como aquelas que conheci na minha própria infância. O que elas ouvem em casa, na rua? Que códigos de sobrevivência cotidiana as regem? Quando têm a oportunidade de ver algo realmente belo e, se o virem, quem está ali para dar o leve empurrão que poderia revelar-lhes o mundo da poesia, da música ou da palavra? Nada há de estranho no fato de que o primeiro livro de Arlt, *O brinquedo raivoso*, comece com um relato de meninos pobres intitulado "Os ladrões", e o relato, por sua vez, comece com uma frase que revela a vocação do autor e a misérrima oportunidade de satisfazê-la que lhe é dada: "Quando eu tinha quatorze anos, fui iniciado nos deleites e afãs da literatura bandoleiresca por um velho sapateiro andaluz..." O que Jorge Luis Borges e eu estávamos lendo aos quatorze anos?

A pergunta não é gratuita nem insolente, e sobretudo não pretende situar de maneira paternalista esta visão de Roberto Arlt. Simplesmente digo, quarenta anos depois, o que jamais foi dito e nem mesmo pensado por muitos escritores ou leitores do grupo de Florida, que um dia se atiraram sobre os livros de Arlt com o fácil sistema de mostrar tão-somente suas falências e impossibilidades, como ele mesmo denunciou amargamente no prólogo a *Os lança-chamas*. E se é verdade que um escritor, seja de Boedo ou de Florida, não é, mas se faz, para mim é doloroso notar como as circunstâncias facilitaram o meu percurso na mesma época em que Arlt tinha que abrir o seu caminho com dificuldades instrumentais que outros superaram rapidamente graças a colégios seletos e a apoios familiares. Toda a obra dele é prova desta desvantagem que, paradoxalmente, a

torna maior e mais entranhável.

Basta circular de *O brinquedo raivoso* a *Os sete loucos*, e sobretudo deste a *Os lança-chamas*, para perceber a difícil evolução da escrita arltiana, o avanço estilístico que chega à sua culminação nas admiráveis páginas finais que descrevem o assassinato da Vesga por Erdosain e o suicídio deste último. Atingido este limite, o leitor não pode deixar de lamentar que muito do que Roberto Arlt fez antes e depois esteja num nível tão inferior e que, com todo o seu gênio, ele tenha se debatido durante anos entre opções folhetinescas ou recursos sentimentalistas e piegas que só a força incrível dos seus temas torna toleráveis. Curiosamente, este tipo de desequilíbrio também foi apontado em Edgar Allan Poe e em Fedor Dostoiévski; como se vê, afinal Arlt está em boa companhia, digamo-lo para aqueles que ainda acreditam demais naquela história de que o estilo é o homem.

Daí as contradições, que no fundo não são tanto assim: se depois de *Os lança-chamas* o "estilo" de Arlt depura-se ainda mais, como é fácil verificar lendo o seu terceiro e último romance, *O amor bruxo*, não é menos verificável que este livro é perceptivelmente inferior aos anteriores. Inferior a um personagem como Remo Erdosain, Estanislao Balder é um tanto chocho e todos os recursos arltianos para cheará-lo de ansiedade existencial parecem tão artificiais quanto a personalidade de Irene, que dá a impressão de ser formada por duas mulheres totalmente diferentes, uma no começo e outra no final do livro. O resto da sua obra de ficção — os contos de *O criador de gorilas* — chega ao paradoxo de uma escrita praticamente isenta de defeitos formais mas a serviço de mediocres contos exóticos, nascidos de um tardio e deslumbrado conhecimento de outras regiões do mundo e desprovidos, com exceção de uma ou outra passagem, daquela atmosfera que é o estilo profundo de sua melhor obra. Agora que Arlt escreve "bem", pouco resta da terrível força de escrever "mal"; a morte o esperava cedo demais e, como sempre, incita à pergunta sobre um quarto possível romance. O sucesso das *Águas-fortes portenhas* e de outros textos jornalísticos mais gerais deve tê-lo afastado da concentração obsessiva que as redações não puderam roubar-lhe enquanto escrevia a saga de Erdosain; de paradoxos parecidos o panteão literário está cheio, que o digam Scott Fitzgerald e Malcolm Lowry, entre outros.

Talvez seja o momento de compreender melhor o deslumbramento maravilhado que esta releitura me traz a quarenta anos da época em que, juntando com esforço os cinquenta centavos que as edições de *Claridad* custavam, li *Os sete loucos* e dali fui passando não só para os outros livros de Arlt mas para os seus companheiros de edição e, em grande medida, de sensibilidade e de temática, como Elias Castelnuovo, Álvaro Yunque e Nicolás Olivari, tudo isso com um fundo de ruas portenhas redescobertas por eles, iluminadas ou obscurecidas pelos passos de Remo Erdosain, guia maior nesta visão abissal de uma Buenos Aires que os outros escritores da época não souberam me dar. Lembro de ter repetido itinerários de *Os sete loucos* e admirado a minuciosa reconstrução da viagem de trem entre Retiro e Tigre que abre *O amor bruxo*.

Lembro de ter procurado, sem muita vontade de encontrá-la e de entrar, a taberna dos ladrões na rua Sarmiento, ao lado do jornal *Crítica*; assim se repetem certas cerimônias da posse e da fidelidade, como prova de que alguns romances não são o tal espelho ambulante de que Stendhal nos falava, mas sim incitações e sinais recortando e aprofundando a realidade com uma precisão estereoscópica que os olhos de todos os dias não sabem ver. Toda vez que um leitor me falou dos seus itinerários em Paris atrás das pegadas de algum personagem dos meus livros, vi-me de novo nas ruas portenhas dizendo a mim mesmo que o Cafetão Melancólico havia passado por ali ou que naquela quadra ficava uma das pensões imundas em que se hospedaram Hipólita, a Vesga ou Erdosain. Se eu me sinto perto de alguém no meu país, este alguém é Roberto Arlt, por mais que depois a crítica venha me explicar outras proximidades aceitáveis, já que não me considero um monobloco. E tal proximidade se afirma aqui e agora, saindo desta releitura com o sentimento de que, no fundamental, nada mudou entre Arlt e mim, de que o medo e a desconfiança de tantos anos não se justificavam, de que Silvio Astier, Remo e Hipólita conservam aquele imediatismo e aquele contato que tanto me fizeram sofrer na época, sofrer na obscura região onde tudo é ambivalente, onde a dor e o prazer, a tortura e o erotismo mesclam humana, demasiadamente humana suas raízes.

Hoje, é claro, volto a lê-lo com um pouco mais de distanciamento intelectual, embriões de análise e territórios menosprezados na primeira leitura, que agora ganham uma relevância diferente. A obsessão científica em Arlt, por exemplo, que na época me deixara indiferente.

Seria por influências familiares, primeiros ofícios, atavismos germânicos numa época em que a química, a balística e a farmacopéia pareciam ter sua ameaçadora capital em Berlim? Sabe-se que Arlt morreu trabalhando no seu laboratório improvisado, quase a ponto de obter um procedimento que evitaria um drama da época que hoje resulta inconcebível: os fios puxados nas meias das mulheres. Múltiplos temas e episódios dos seus contos e romances tornam explicável e quase fatal esta vocação paralela de inventor; já em seu primeiro livro, o adolescente Silvio Astier fabricou uma colubrina capaz de atrair toda a polícia do bairro, e dá conselhos a um amigo sobre a maneira de fazer um aeroplano voar. No dia em que expõe aos oficiais do exército suas idéias sobre um indicador automático de estrelas e uma máquina capaz de imprimir o que se dita oralmente, Silvio consegue seu primeiro emprego como mecânico de aviação, e ironicamente o perde quando um tenente-coronel o despede com uma explicação que continua explicando tantas coisas: "Veja, amigo... seu lugar é numa escola industrial. Aqui não precisamos de pessoas inteligentes, mas de brutamontes para o trabalho."

Era forçoso que Remo Erdosain buscasse nas invenções uma das saídas possíveis do labirinto em que voluntariamente se encerrara.

Sendo quem é, a maravilhosa rosa de cobre que devia fazer a fortuna dos Espila e dele mesmo se desfolha entre as suas mãos indiferentes, da mesma maneira que os planos e desenhos da fábrica de foscênio não passam de uma maneira de

preencher com trabalho o horror de outra noite à beira do crime. Arlt era um adolescente no período da Primeira Guerra Mundial, e o inferno que Henri Barbusse e Remarque descreveriam na Europa chegou a ele por intermédio de livros e jornais e se refletiu intensamente nos seus romances maiores. Um conto como "A lua vermelha" condensa tais obsessões, e também as repetidas e por vezes extensas citações a respeito das propriedades dos gases asfixiantes e suas técnicas de aplicação; mas o ponto máximo da sua fascinação e do seu horror diante de uma arma que já anuncia as bombas atômicas que cairiam apenas três anos após a sua morte aparece no capítulo de *Os lança-chamas* intitulado "O enigmático visitante". Sua imaginação já tinha visto o que mais tarde veríamos nos noticiários sobre a explosão em Hiroshima: as vítimas tentando fugir da cidade, *com os cabelos arrepiados verticalmente*. Sabe-se que posição os nossos cabelos tomarão quando caírem as bombas de nêutrons, tão entusiasmaticamente aprovadas pelos Estados Unidos, pela França e por outros países democráticos.

A perceptível falta de humor na obra de Arlt traduz um ressentimento que ele não chegou a superar em condições de vida e de trabalho que só ao final mudaram um pouco, quando já era tarde demais para abrir-lhe uma visão mais compreensiva e até mais generosa. Seu tremendismo, manifesto desde a primeira página dos romances ou dos contos, aparece privado da compensação axiológica e estética do humor; única força dominante, ele cresce sem freios para manter a tensão dramática e cai necessariamente no repetitivo após atingir o limite máximo. No melhor de sua obra, o resultado é a possessão quase diabólica do leitor pelos personagens; no bom, desliza em direção à fadiga e à impaciência, como acontece em *O amor bruxo*.

Boa parte dos contos de Arlt é constituída por momentos e situações que ele poderia ter incorporado a *Os sete loucos* ou a *Os lança-chamas*; tanto os relatos anteriores como os que sucedem o romance de duplo título comportam esquemas que se articulariam sem esforço na trama maior; assim (e não é uma crítica, basta pensar em Kafka ou em Mauriac), Arlt é o autor de um grande relato único que se parcela ao longo da sua busca, das suas vacilações, do seu interminável rondar à beira do abismo central em que Remo Erdosain irá precipitar-se.

Um assunto que considero pouco ou nada abordado, que é ao mesmo tempo interessante e patético: Arlt e a música. Como todo aquele que procura superar o seu meio social de origem (ele congrega em sua rejeição não apenas os outros meios mas a sociedade inteira, guardando porém a nostalgia dos estamentos culturais superiores), a única maneira de escapar consiste em negar o contexto contaminante e tentar substituí-lo por outro, do qual só se tem uma noção aproximada.

Como todos os argentinos do seu tempo, Arlt cresce num clima de tango, mas enquanto outros poetas e escritores o aceitam e elogiam na medida em que o tango não os acusa, não os inclui nas suas letras suburbanas, bandidas ou de pieguice sentimentalóide, Arlt sente-se obviamente aludido em cada tango, envolvido em sua marginalidade fundamental. Em seus livros aparecem muito

poucas alusões ao tango, e sempre com um claro pano de fundo repleto de desprezo e de rejeição ("o tango carcerário"). A obrigatória substituição estética é infeliz, pretendendo chegar à "clássica", ele não vai além de músicas como a *Dança do fogo* (em *O amor bruxo*, é claro, o que só em parte é uma justificativa) e similares. Entretanto, podemos adivinhá-lo sensível à música, e dedica várias páginas do relato *O traje do fantasma* a transcrever, com todo tipo de imagens e climas, uma melodia imaginária que o personagem improvisa ao violino. Uma ou duas referências indiferentes ao jazz, e é só; a pintura e a música são outros tantos ingredientes daquela Buenos Aires interior que sempre irá escapar de Arlt, reduzido a conhecer Buenos Aires pelo lado de fora, sempre na rua quando se trata do refinamento que começa atrás das portas burguesas. No dia em que seus livros e ele mesmo começam a percorrê-las, já é tarde para compensar a desvantagem, e além disso não creio que estivesse interessado em compensá-la ou que no seu caso fosse uma desvantagem: o mundo de Erdosain não tem espaço para pendurar quadros ou ouvir sonatas.

Suponho que a crítica deve ter-se aprofundado no "ideário" — como se dizia naquele tempo — de Roberto Arlt, e não serei eu a tentar ver mais claramente suas motivações e suas intenções. Daquela inextricável maranha de misantropia, megalomania, miserabilidade, masoquismo, impulso faustino, negatividade schopenhaueriana, salto bergsonianiano em direção a um dinamismo dionisiaco (e Nietzsche, claro), daquele inferno voluntário em permanente rebelião, encharcado da nostalgia de céus abertos, de paraísos terrestres, de fugas para o absoluto, daquele anarquismo em busca de práxis nihilistas ou fascistas, daquela rejeição à dupla inmundície proletária e burguesa, não creio que reste alguma coisa de historicamente aproveitável, exceto a renúncia a uma ordem social que torna igualmente possíveis o horror do mais baixo ao mais alto, a configuração prostibulária do mundo do Astrólogo e de Erdosain e o seu avesso, igualmente prostibulário mas no nível profilático e detergente do mundo empresarial e financeiro.

Esta denúncia, feita sem rigor teórico, este interminável balbucio de hilita bêbado mostrando infalivelmente as chagas do mundo, tudo o que Arlt Erdosain ou Arlt Balder têm de príncipe Muishkin nos atinge em regiões mais fundas que as de qualquer investigação sociológica de gabinete e nos queima com o foscênio imaginário de cada dia e de cada noite de Hipólita, de Silvio Astier, do miserável de *As feras*, do tuberculoso de *Ester primavera*, do Astrólogo castrado e visionário e embusteiro, de Haffner batendo selvagememente nas putas que o sustentam. Roberto Arlt não precisou da cultura portenha da música, da pintura e das mais altas letras para ser um dos nossos maiores videntes. Em última instância, sua obra é apenas "intelectual"; nele, a escrita tem uma função de cautério, de ácido revelador, de lanterna mágica projetando uma após outra as imagens da cidade maldita e dos seus homens e mulheres condenados a vivê-la numa permanente errância de cães rejeitados por porteiros e proprietários.

Isso é arte, como a de um Goya esculhambado (Arlt quebraria minha cara se lesse isto), como de um François Villon de bordel ou um Kit Marlowe de taberna

e punhalada. Enquanto a crítica esclarece o "ideário" desse homem com tão poucas idéias, alguns leitores voltam a ele por outras coisas, pelas imagens inapeláveis e deladoras que nos deixam diante de nós mesmos como só a grande arte pode fazer.

Que seja ele a colocar um ponto final nestas anotações, ele que vê o seu duplo Erdosain no momento em que, "como feras enjauladas, vai e vem por seu covil, diante da indestrutível grade de sua incoerência".

Arlt, que faz Balder, seu outro duplo, dizer: "Meu propósito é deixar claro de que maneira procurei o conhecimento através de uma avalanche de trevas e a minha própria potência na infinita fraqueza que me acompanhou hora após hora." Dessa incoerência, dessas fraquezas, nascerá sempre a interminável, indestrutível força da grande literatura.

## 19. Felisberto Hernández: carta em mão

Felisberto, você sabe (não vou escrever "você sabia"; nós dois sempre gostamos de transgredir os tempos verbais, justa maneira de pôr em crise aquele outro tempo que nos fustiga com calendários e relógios), você sabe que os prólogos às edições de obras completas ou antológicas quase sempre trajam o terno preto e a gravata das dissertações magistrais, e disso nós os que preferimos ler contos ou contar histórias ou caminhar pela cidade entre um gole e outro de vinho gostamos pouquíssimo. Dou por suposto que esta edição das suas obras contará com as intervenções críticas necessárias; por minha parte, prefiro dizer aos que entrarem nestas páginas o mesmo que Anton Webern dizia a um discípulo: "Quando tiver que dar uma conferência, não diga nada de teórico, e sim, por exemplo, que ama a música." Aqui, para começar, não haverá nem sombra de conferência, mas você vai achar divertido o bom conselho de Webern pela dupla razão da palavra e da música, e vai gostar principalmente de que seja um músico a abrir-nos a porta para ir brincar um pouco à nossa maneira rio-platense.

Esta história de abrir a porta não é uma mera lembrança infantil.

Nestes últimos dias, em que andei girando em torno da máquina de escrever como um cachorrinho precisando de uma árvore, encontrei coisas suas e sobre você que não conhecia nos remotos tempos em que li os seus livros pela primeira vez e escrevi páginas que tanto o buscavam no terreno da admiração e do afeto. E você pode imaginar a minha surpresa (misturada com algo semelhante ao medo e à nostalgia diante daquilo que nos separa) quando dei com um epistolário, recolhido por Norah Gilardi, em que aparecem as cartas que você escreveu ao seu amigo Lorenzo Destoe durante uma turnê musical que fazia na província de Buenos Aires. Sem mais nem menos, sem o menor respeito a um amigo como eu, você envia uma carta da cidade de Chivilcoy no dia 26 de dezembro de 1939. Bem assim, tranqüilamente, tal como poderia ter enviado de qualquer outro lugar, sem demonstrar a menor preocupação com o fato de que naquele ano eu *morava* em Chivilcoy, sem se inquietar pela sacudida que me daria trinta e oito anos mais tarde num apartamento da rua Saint-Honoré, onde estou lhe escrevendo ao fio da meia-noite.

Não é piada, Felisberto. Na época eu morava em Chivilcoy, era um jovem professor da escola normal, vegetei ali entre 39 e 44 e nós poderíamos ter nos encontrado e conhecido. Se estivesse por lá no final daquele mês de dezembro, eu não teria perdido o concerto do Trio Felisberto Hernández porque não perdia nenhum concerto naquela achatada cidade pampiana, pela simples razão de que quase nunca havia concerto, quase nunca acontecia nada, quase nunca se podia sentir que a vida era algo mais que dar aulas para adolescentes ou escrever interminavelmente num quarto da Pensão Varzilio. Mas haviam começado as férias de verão e eu aproveitava para voltar a Buenos Aires, onde me aguardavam os amigos, os cafés do centro, amores desafortunados e o último número de *Sur*. Você tocou com o seu trio no que chama simplesmente de "o

clube" e que eu conheci muito bem, o Clube Social de Chivilcoy, atrás de cujo amável nome se ocultavam as salas onde o cacique político, seus amigos, os fazendeiros e os novos-ricos se digladiavam no pôquer e no bilhar. Quando você diz a Destoe que a discussão para que aceitassem e pagassem o concerto se deu ao lado de uma mesa de bilhar, não está me ensinando nada de novo, porque naquele clube todas as coisas se davam assim. Muito de vez em quando, a contragosto porém obrigados a manter a fachada das "atividades culturais", os dirigentes admitiam um concerto ou uma noitada supostamente artística, que pagavam mal e sem entusiasmo e que ouviam apoiando-se entredormidos no ombro de suas nobres esposas.

Se eu lhe contasse algumas das coisas que vi e ouvi naqueles tempos você não se surpreenderia muito e na certa se divertiria, você que contava tantas histórias aos amigos como prelúdio para relaxar os dedos antes de refugiar-se no seu quarto de hotel para escrever os seus contos, justamente aqueles que teria sido impossível contar sem destruir sua razão mais profunda. Naqueles mesmos salões em que você tocou com o seu trio eu ouvi, entre outras abominações, um senhor que primeiro contemplou o público com ar cadavérico (provavelmente estava com fome) e depois exigiu silêncio absoluto e concentração estética porque se dispunha a interpretar a... sinfonia inacabada de Schubert. Eu ainda estava esfregando os ouvidos quando ele arrancou com um vulgar *pot-pourri* em que se misturavam a *Ave Maria*, a *Serenata* e creio que um tema de *Rosamunda*; lembrei então que os cinemas estavam passando um filme sobre a vida do coitado do Franz que se chamava precisamente *A sinfonia inacabada*, e aquele pobre-diabo estava apenas reproduzindo a música que ouvira ali. Inútil dizer que no distinto público não havia ninguém que atinasse a pensar que uma sinfonia não é escrita para piano.

Enfim, Felisberto, você percebe, realmente percebe que estivemos tão perto que a tão pouco dias de diferença eu lá estaria ouvindo a sua música? Pelo menos ouvindo, você e o "*mandoliôn*" e o terceiro músico, mesmo sem saber de nada a seu respeito como escritor, porque isto iria acontecer muito depois, em 47, quando *Ninguém acendia os lustres*. E no entanto creio que nos teríamos *reconhecido* naquele clube em que tudo teria projetado um em direção ao outro, eu teria convidado você ao meu quartinho para lhe dar aguardente e lhe mostrar livros e talvez, pode-se lá saber, alguns daqueles contos que eu escrevia na época e nunca publiquei. Em qualquer caso teríamos falado de música e ouvido discos numa vitrola para lá de vagabunda mas da qual saíam, coisa inaudita em Chivilcoy, quartetos de Mozart, partitas de Bach e também, é claro, Gardel e Jelly Roll Morton e Bing Crosby. Sei que nos teríamos tornado amigos, e imagine o que sairia desse encontro, como ele incidiria no nosso futuro depois de nos conhecermos em Chivilcoy; mas bem naquela altura eu precisei ir a Buenos Aires e você resolvia escolher aquele cafundó para dar o seu concerto.

Pense que as nossas órbitas não apenas se tocaram ali como continuaram muito próximas durante um bocadinho de meses. Por suas cartas, agora sei que em junho de 40 você estava em Pehuajó, em julho chegou a Bolívar, de onde eu havia

emigrado no ano anterior após ensinar geografia no colégio nacional, *horresco referens*. Você vinha aos solavancos numa turnê pela minha região, Bragado, General Villegas, Las Flores, Três Arroyos, mas não voltou a Chivilcoy, a batalha junto à mesa de bilhar tinha sido demais para você.

Tudo isso surge agora em suas cartas como de um estranho portulano perdido, e também o fato de que em Bolívar você se hospedou no hotel La Vizcaína, onde eu morara dois anos antes da minha mudança para Chivilcoy, e não posso deixar de pensar que talvez tenham lhe dado aquele mesmo quarto estreito e frio no andar alto, onde eu lera Rimbaud e Keats para não morrer demais de tristeza provinciana. E o novo proprietário, que se chamava Musella, na certa acompanhou você até o seu quarto, esfregando as mãos com um gesto entre monacal e servil que eu bem conheci, e na sala de jantar você foi atendido pelo garçom Cesteros, um galego maravilhoso sempre disposto a ouvir os pedidos mais complicados e depois trazer qualquer coisa com uma naturalidade desconcertante. Ah, Felisberto, como estivemos perto naqueles anos, como faltou pouco para que um vestíbulo de hotel, uma esquina com pombos ou um bilhar de clube social nos vissem apertando as mãos e empreendendo uma primeira conversa da qual sairia, dá para imaginar, uma amizade para toda a vida.

Porque repare numa coisa que muita gente não entende ou não quer entender, agora que se fala tanto da escrita como única fonte válida da crítica literária e da própria literatura. É verdade que não precisei encontrá-lo em Chivilcoy para que anos mais tarde você me deslumbrasse em Buenos Aires com *O lanterinha e Menos Julia* e tantos outros contos; é verdade que se você fosse um milionário guatemalteco ou um coronel birmanês seus relatos me pareceriam igualmente admiráveis. Mas me pergunto se muitos dos que naquela época (e nesta, ainda) o ignoraram ou lhe perdoaram a vida não eram pessoas incapazes de compreender por que você escrevia o que escrevia e, sobretudo, por que escrevia assim, com o pedal surdo e persistente da primeira pessoa, da rememoração obstinada de tantas lúgubres andanças por povoados e estradas, de tantos hotéis frios e descascados, de auditórios com públicos ausentes, de bilhares e clubes sociais e dívidas permanentes. Já sei que para admirar você é suficiente ler os seus textos, mas se além do mais eles foram vivenciados paralelamente, se além do mais a gente conhece a vida da província, a miséria no final do mês, o cheiro das pensões, o nível dos diálogos, a tristeza das voltas em torno da praça ao entardecer, então pode-se conhecer e admirar você de outra maneira, vivenciar você e conviver, e de repente é tão natural que tenha estado no meu hotel, que o galego Cesteros tenha lhe servido batatas fritas, que os sócios do clube tenham discutido por poucas moedas entre uma jogada e outra de bilhar. Já quase não me assombra aquilo que tanto me assombrou quando li as suas cartas daquele tempo, já me parece elementar que estivéssemos tão perto. Não só naquele momento e naqueles lugares; perto por dentro e por paralelismos de vida, dos quais a momentânea aproximação física foi apenas uma avançada sigilosa, uma maneira de que, a tantos anos da mesa de bilhar, a tantos anos da sua morte, eu recebesse fora do tempo o sinal definitivo da irmandade nesta gélida meia-noite de Paris.

Porque além do mais você também morou aqui, no bairro latino, e tanto como eu se maravilhou com o metrô e com os casais se beijando nas ruas e com o pão tão gostoso. Suas cartas me levam aos meus primeiros anos de Paris, tão pouco tempo depois de você; eu também escrevi cartas aflitas pela falta de dinheiro, eu também esperei a chegada daqueles caixotinhos em que a família nos mandava chimarrão e café e latas de carne e de leite condensado, eu também mandei as minhas cartas de navio porque o correio aéreo custava caro. Outra vez as órbitas tangenciais, o toque sigiloso sem percebermos; mas, que remédio, eu acabaria encontrando você nos seus livros e você não me encontrando em nada; neste território em que habitamos isto não teve e não tem importância, como tampouco tem o fato de eu não levar agora esta carta ao correio. De coisas assim você sabia muito, como demonstra muito bem em *As mãos erradas* e em tantos outros momentos dos seus relatos que, ao fim e ao cabo, são cartas a um passado ou a um futuro em que pouco a pouco vão aparecendo os destinatários que tanto faltaram na sua vida.

E por falar em faltas, se por um lado me dói que não tenhamos nos conhecido, mais me dói o fato de você nunca ter encontrado Macedonio e José Lezama Lima, porque os dois responderiam ao sinal paralelo que nos une acima de qualquer coisa, Macedonio capaz de captar a sua busca de um eu que você nunca aceitou assimilar ao seu pensamento ou ao seu corpo, que você procurou desesperadamente e que o *Diário de um sem-vergonha* encurrala e fustiga, e Lezama Lima entrando na matéria da realidade com aqueles dardos de poesia que descoisificam as coisas para fazê-las chegar a um terreno em que o mental e o sensual deixam de ser mediadores sinistros. Sempre senti e sempre disse que Lezama e você (e por que não Macedonio, e que maravilha sabê-los todos latinoamericanos) eram os eleatas do nosso tempo, os pré-socráticos que nada aceitam das categorias lógicas porque a realidade nada tem de lógica, Felisberto, ninguém soube disso melhor que você no momento de *Menos Irene* e de *A casa inundada*.

Bem, o papel está acabando e já sabemos que a franquia custa caro, ao menos aquela que o leitor paga com a sua atenção. Talvez fosse preferível silenciar as coisas que você sempre soube melhor que os outros, mas confesse que a história da sinfonia inacabada o fez rir e que na certa você gostou de saber que estivemos tão perto lá nos pampas crioulos. Eu estava lhe devendo esta carta, por mais que ela não seja nem de longe as que outros mais capazes lhe escrevem.

Aconteceu comigo o que você mesmo disse tão bem: "Eu quis não mexer mais nas lembranças e preferi que elas dormissem, mas elas sonharam." Agora chega o outro sono, o das duas da manhã.

Quero me despedir com palavras que não são minhas, mas que gostaria muito de ter escrito. Quem as escreveu foi Paulina, também de madrugada, como um resumo do que encontrara em você: *As mais sutis relações entre as coisas, a dança sem olhos dos mais antigos elementos; o fogo e a fumaça inapreensível; a alta cúpula da nuvem e da mensagem do acaso numa simples erva; todo o maravilhoso e obscuro do mundo estava em você.*

Com o afeto para sempre de  
JÚLIO CORTÁZAR

## 20. Recordação de dom Ezequiel

Na Buenos Aires dos anos 40, os jovens da minha geração e dos meus gostos descobriram cedo Ezequiel Martínez Estrada. *Radiografia do pampa*, e depois *A cabeça de Golias*, trouxeram uma visão da Argentina que era antes de mais nada uma visão argentina, capaz de prescindir em grande parte das influências filosóficas européias que naqueles anos se faziam sentir de maneira quase sempre excessiva, fosse com Ortega, Keyserling, Bergson ou Spengler.

Aos ensaios seguiu-se a nossa descoberta de Martínez Estrada como narrador: *A inundação* nos impressionou, como já nos impressionara a sua obra poética (a *Humoresca quiroguiana*, por exemplo). E embora vivêssemos naqueles anos sob o feitiço mais lírico de um Ricardo Molinari e mesmo de um Francisco Luis Bernárdez, a obra de dom Ezequiel nos preenchia num terreno muito especial, o do rigor exploratório com o qual andavam de mãos dadas o poeta e o filósofo, tal como certa vez os pré-socráticos, e ao mesmo tempo de uma argentividade que em muitos casos continuava faltando entre nós, sacudidos como estávamos pelos grandes ciclones franceses, ingleses e alemães que inundavam as livrarias em traduções quase sempre horrendas.

Justamente uma livraria e uma tradução me puseram pela primeira vez em contato com dom Ezequiel. Meu amigo Jorge D'Urbano, na época gerente da livraria Viau, nos reuniu num café vencendo a minha quase patológica resistência a conhecer escritores. Martínez Estrada acabava de ler a minha tradução de *Nascimento da Odisséia*, de Jean Giono, e queria dizer-me pessoalmente que gostara dela. Quando superei a primeira emoção, pude perceber melhor a cálida humanidade que subjazia na tremenda inteligência e vastíssima cultura daquele homem que se dignava a felicitar expressamente um jovem tradutor desconhecido.

Daquele dia em diante decidi acompanhar os cursos e conferências que dom Ezequiel dava com frequência na época, e foi assim que entrei firme no mundo de Balzac, analisado por ele ao longo de brilhantes palestras que me revelaram muitos aspectos daquele universo literário que minhas rápidas leituras haviam passado por alto. Ao final era frequente nos encontrarmos num café junto com outros ouvintes e amigos, e ali ele costumava prolongar o seu curso num plano de improvisação intuitiva em que o mundo balzaquiano se tornava texto e pretexto para múltiplas escapadas imaginativas. Ao lado de um ou outro curso de Borges sobre literatura inglesa, aquelas conferências e aquelas conversas abriram para mim e para muitos outros uma dimensão especulativa na época pouco frequente em nosso meio.

Nas raras ocasiões em que o encontrei sozinho ou na casa de algum amigo, o tema da tradução ocupou o melhor do nosso diálogo, porque Martínez Estrada era fascinado pelos problemas deste estranho ofício fronteiriço repleto a um só tempo de ambigüidades e de rigor. Eu aproveitava para consultá-lo sobre dificuldades momentâneas (naqueles anos estava traduzindo Gide, Chesterton,

Walter de la Maré e Daniel Defoe, entre outros), e ele não apenas me dava prazerosamente as melhores soluções, mas cada uma delas era o ponto de partida para os admiráveis mergulhos e prospecções que povoam o melhor das suas obras e que na conversa nasciam sem esforço, um após o outro.

Creio que a minha última lembrança de dom Ezequiel (com quem me desencontrei em Cuba muitos anos depois, assim como nas minhas viagens à Argentina) transcorre num sítio onde quatro ou cinco amigos passávamos um domingo de descanso. Fizemos uma longa caminhada pelo campo, e em dado momento vimos no ar uma dessas estranhas e belíssimas formas dançantes compostas por milhões de insetos diminutos, mosquitos ou algo assim, que giram num turbilhão alucinante sem se afastarem dos limites fixados por algum código misterioso. Nesse caso, a figura era um cone ou funil duplo que mal se movia no espaço enquanto seu interior vibrava em miríades de pontos pretos girando enlouquecidos.

Martínez Estrada nos explicou então o mistério, que para ele não o era, mas a explicação, como sempre, só criava outros mistérios ainda mais insondáveis. Sua teoria era, em linhas gerais, de que o espaço não é contínuo como pensamos mas está cheio de buracos, e os seres vivos nascem e se desenvolvem até o limite dentro do buraco que lhes corresponde, além do qual não podem ir. Os mosquitos estavam ocupando um buraco em forma de cone duplo, que não podiam ultrapassar de maneira alguma; o buraco deslocava-se muito lentamente no ar, e era inútil tentar afugentar os mosquitos, porque a estranha forma tornaria a constituir-se em seu buraco e a dança continuaria como antes.

Dom Ezequiel nos explicava tudo isto com um sorriso de malícia infinita, o mesmo sorriso que tantas vezes iluminara um momento paradoxal de alguma conferência extremamente séria. Impossível evocá-

lo nos dias de hoje sem que o senso de humor venha à memória como um dos seus traços mais definidos. O destino da Argentina e dos homens em geral quase sempre angustiou Ezequiel Martínez Estrada e o levou, nos seus últimos anos, a crises das quais saía com esforço. Mas essa angústia, que era o resultado lógico da sua lucidez e da sua responsabilidade, sempre vinha acompanhada de algo que bem merece ser chamado de bonomia, uma calidez de proximidade em todos os planos, um contato pelo lado da luz e do riso. Sua inteligência e sua sensibilidade sempre formaram o cone duplo em que milhões de mosquitos idéias e de mosquitos sensações dançavam o turbilhão de uma das vidas mais plenas que me foi dado conhecer.

## 21. Sobre pontes e caminhos

Há aqui algumas contribuições fragmentárias à questão dos contatos e vasos comunicantes no mundo da literatura, referidas neste caso às relações entre a América Latina e a Europa.

A literatura, como as outras expressões da cultura, é um fato social que a princípio vai na retaguarda das correntes do poder, Aristóteles atrás de Alexandre. O conquistador introduz uma cultura, quase sempre sem se propor a isto (com a mesma inconsciência também introduz vícios e doenças), e uma vez assentada a conquista se dá o contragolpe da cultura do conquistado: por exemplo, a arte de Gandara ou as igrejas barrocas na América Latina. Numa etapa inicial a espada abre o caminho para o alfabeto; no século XIX, a partir dos nossos movimentos de independência, a espada será substituída pela libra esterlina, o franco ou o dólar, embora a primazia continue sendo a mesma, a cultura como cachorrinho de estimação do poder (agora) econômico. Mas esse cachorrinho, por sua vez, é mais forte que os cachorrinhos locais, e num primeiro tempo impõe seu território, seus hábitos e suas modas.

Eliminado o conquistador, chega à América Latina uma nova forma, de conquista não-armada mas igualmente forte: a imigração européia, com sua potente carga lingüística e cultural. Os países do Cone Sul a receberam em grau e diversidade maiores que outras regiões do continente, mas em pouco tempo as suas conseqüências culturais irão abarcá-lo por inteiro. Ao mesmo tempo, se a presença asiática pode ser deixada de lado, exceto em gastronomia, a imigração forçada de povos da África negra dará uma tremenda batida de tambor que será ouvida de ponta a ponta nas nossas terras; carentes de cultura literária, os africanos irão trazer a cultura do ritmo e da cor, que à sua maneira encontrarão mais tarde o seu caminho nas estruturas literárias latinoamericanas (e vice-versa, como bem sabem Nicolás Guillén, Chico Buarque e Vinicius de Moraes). Antes e depois da sua independência política, os países latinoamericanos se vêem submetidos sem apelação à culturização do estrangeiro.

Se reduzirmos agora este vasto espectro ao que concerne apenas à literatura e o concentramos nas relações entre a Europa e a América Latina, torna-se facilmente perceptível que a balança cultural altera dramaticamente a inclinação dos seus pratos a partir da metade do nosso século; o ciclo de submissão, absorção e assimilação chega a um ponto a partir do qual tem início um ciclo diferente, marcado pela descolonização cultural que, em muitos casos, se adianta à político-econômica: por uma vez o cachorrinho da cultura vai na vanguarda, e as literaturas nacionais latinoamericanas irrompem em cena com uma capacidade de autonomia que pareceria impensável pouco tempo antes e que desde então será irreversível.

À frente ou na retaguarda, tal irrupção responde a uma nova pulsão de poder, com a diferença de que agora esse poder nasce de uma dinâmica centrífuga ao invés de centrípeta. Pizarro vem do exterior e esmaga Atahualpa; César Vallejo

vem do interior e esmaga qualquer poesia peruana baseada em moldes externos. Cito nomes onde na realidade é preciso citar povos; a pulsão de poder origina-se agora numa quase sempre sangrenta, quase sempre reprimida, mas sempre renascente e em última instância invencível busca de liberdade e de identidade (cf. Cuba e Nicarágua). A atual literatura latinoamericana digna deste nome é centrífuga em seu impulso criador; por isso, aqueles que escrevem mirando e buscando fora das nossas realidades nacionais e continentais condenam automaticamente a própria obra ao amável nível das artes decorativas. No passado pôde existir uma explicável confusão entre as avassaladoras influências européias e as confluências com nossas raízes (o caso de Rubén Darío, por exemplo); hoje nada justifica tal confusão, porque a ponte da literatura se situa de outra maneira entre as influências forâneas, que toda cultura busca e conaturaliza, e as confluências irresistivelmente presentes e preciosas do nosso *hic et nunc*, que é a razão de ser de toda obra literária latinoamericana digna de lembrança.

Não é preciso erudição crítica ou estatística para verificar esta auto-inclinação da balança cultural, esta opção pelo seminalmente próprio. Basta lembrar de alguma livraria ou biblioteca particular dos anos 30 e compará-la com suas homólogas atuais. Penso na minha própria biblioteca de juventude (cujo esquema cultural correspondia passavelmente ao de toda a classe média da minha geração): predomínio incontestável de obras européias, não só por razões óbvias de maioria qualitativa e quantitativa diante da nossa produção, mas por *preferência*, uma preferência baseada na educação escolar e universitária, na oferta editorial e livreira (quase sempre sob forma de traduções), num esnobismo que preferia o importado ao autóctone, dos cigarros até os poetas. Assim, minha biblioteca continha obras francesas, espanholas, anglo-saxãs, alemãs, italianas e russas numa proporção que imagino de 40 para 1 com relação aos autores latinoamericanos.

(Durante a Segunda Guerra Mundial a corrente européia diminuiu bastante, por razões evidentes, mas foi automaticamente substituída pela literatura norte-americana em moda; o importado continuou sendo prioritário.)

Para comprovar isto seria suficiente consultar os catálogos e a publicidade dos editores, não os da Espanha peninsular mas aqueles que emigraram para Buenos Aires ou para o México após o triunfo do franquismo mas se obstinaram durante longos anos, com paternalismo castelhano ou catalão, em perpetuar os critérios tradicionais e defender o castiço ante o que se escrevia e se falava diante do seu nariz.

À medida que a produção literária espanhola fora deslocada por uma diáspora implacável, a escassez de sólidas colunas vernáculas impôs aos editores espanhóis emigrados a alternativa de aceitar por inteiro os escritores latinoamericanos, até então desfavorecidos em matéria de publicação, ou aumentar ainda mais o número de edições de autores estrangeiros traduzidos ao castelhano, coisa que fizeram sem vacilar. (Simples episódio que hoje assume um valor quase sinistro: o primeiro governo de Juan Perón exigiu dos editores

argentinos (quase sempre hispano-argentinos) um mínimo de *dez por cento* de autores nacionais em suas publicações anuais, porcentagem que atualmente faria qualquer pessoa sorrir mas que em 1947 provocou histeria e chilikues entre os editores de Buenos Aires.) A publicidade, por seu lado, enfatizava este enfraquecimento da literatura latinoamericana; bastaria exumar os anúncios das principais editoras entre 1947 e 1955 para ver que as "novidades estrangeiras" eram apresentadas com toda a pompa enquanto mais embaixo, modicamente, se anunciava uma ou outra "novidade nacional"; vi serem assim apresentados em Buenos Aires alguns dos livros de autores como Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti ou Felisberto Hernández.

Pensem agora numa livraria ou numa biblioteca dos nossos dias; se bem que a soma de autores estrangeiros continua sendo logicamente maior na produção corrente, a proporção de literatura vernácula aumentou prodigiosamente. Vaivéns da moda literária? Hoje podemos ter certeza de que não. O cachorrinho cultural envereda como sempre pelo caminho que as grandes pulsões históricas lhe indicam: na América Latina, seu avanço corresponde ao despertar caótico e confuso de algo que Che Guevara resumiu numa simples frase: "Esta humanidade disse basta e começou a caminhar." Desde os anos 50 as etapas desta marcha, com seus triunfos e fracassos, foram parafraseadas e em alguns casos profetizadas por uma literatura por fim em terreno próprio, concentrada em si mesma como provocação e busca e encontro. (O chamado *boom* não tem outra explicação, apesar de alguns editores mítômanos e, sobretudo, dos críticos e escritores que querem compensar a mediocridade com o ressentimento.) Esta maneira de ir entrando em nossa própria casa (o que significa, em primeiro lugar, ter que construí-la e mobiliá-la, coisa que está longe de estar acabada apesar dos otimistas para os quais uma centena de bons livros tornou-se prova irrefutável de uma genialidade la-tino-americana infalível e incontida) não deve nos levar a pensar que os escritores e leitores das nossas terras se estão distanciando deliberadamente da literatura européia. A jactância é ruim quando seu resultado consiste em cruzar os braços e estimar que os franceses ou os espanhóis não têm mais grande coisa a fazer diante das nossas proezas literárias (frases assim são bastante ouvidas em muitos cafés e editoras). Como apreciador do boxe, sei muito bem o resultado de se abaixar a guarda antes do tempo; na América Latina o que nos ame-aça hoje é a insularidade assumida como mérito, sobretudo quando uma parte da crítica européia, fascinada pelo "milagre latinoamericano", insiste toalmente em afirmar deslumbramentos que muitas vezes são o simples resultado do transvasamento cultural, a magia em tecnicolor de novas paisagens mentais que consolam nostalgias e carências mas estão longe de mostrar a realidade profunda dos nossos romances, contos e poemas, com o seu lado bom e o seu lado ruim. O resultado é que muitos otimistas medem o valor das nossas letras por seu eco no estrangeiro, em vez de aplicar-lhes a única régua autêntica, a prova de fogo, que é medi-las a partir de nós mesmos e não do número de traduções, prêmios ou tiragens. Os outros, os melhores leitores, escritores e críticos latinoamericanos, sabem muito bem que toda jactância no ringue das letras se paga caro, e que tomar distância da Europa não significa

prescindir de sua seiva sempre vital e estimulante, mas sim incorporá-la sem servilismo nem servidão, sem recair naquela triste série de sub-Kafkas, sub-Eliots, sub-Faulkners e sub-Sarrautes que há poucos lustros nos inundaram a face de bocejos.

Existe um distanciamento, mas no sentido positivo de se afastar para ver melhor, com a independência e a lucidez providas pelo fato de não se estar incluído nos primeiros planos do que se observa. A literatura européia nos chega hoje sem a auréola que outrora a sacralizava bem antes de cortar as páginas de um Mauriac ou de uma Virgínia Woolf; fomos descolonizados deste preconceito que, aliás, não se limitava aos escritores, abarcando também os editores, demiurgos infalíveis chamados Mercure de France ou Faber and Faber. No fundo o distanciamento vale por fim como uma autêntica tomada de contato sem fabulações prévias; creio que atualmente lemos os escritores europeus muito melhor que antes, e as experiências, a escrita e as mensagens destes entram numa dialética fecunda e necessária com os nossos próprios combates criativos. Por nossa parte — e serei muito breve neste ponto — penso que também estamos sendo mais bem lidos pelos europeus, mas a opinião corrente sobre a nossa influência na literatura deles me parece mais um desejo que uma realidade; não é suficiente um *boom*, não são suficientes tão poucas décadas para influir decisivamente em estruturas que para o bem e para o mal se fecham em si mesmas enquanto flertam com os recém-chegados, venham eles da Europa Oriental, do Japão, dos Estados Unidos, da Austrália ou da América Latina. Os europeus já dialogam conosco no plano literário, mas de alguma maneira ainda o fazem acariciando-nos a cabeça como se estivessem falando com uma criança. Diante disso só nos cabe seguir crescendo, sem nos furtar ao diálogo, perguntando e respondendo cada vez melhor, cada vez mais cara a cara.

Por mais precoce que seja, a criança sempre tem muito a aprender do velho. Sair do terceiro mundo não é fácil, principalmente quando há tantos interessados em que não saíamos. Sozinho em sua ilha, Robinson não é nada até Sexta-Feira chegar e lhe devolver uma razão de vida.

Acontece que nós somos o jovem Sexta-Feira diante do velho Robinson; e Sexta-Feira tem muito a aprender com ele, ao mesmo tempo que o alivia em outro plano de sua lenta, melancólica entropia.

## 22. Reencontros com Samuel Pickwick

Um humorista, de cujo nome não lembro por motivos que Freud talvez conheça, disse que um prólogo é algo que se escreve depois, coloca-se antes e não se lê nem antes nem depois.

Com o risco de correr tão amarga sorte, abandono-me ao prazer de uma apresentação que sei essencialmente inútil diante de uma dessas obras que tornam o mundo mais suportável e divertido, qualidades cada dia mais necessárias porém deixadas de lado por uma parte capital da literatura contemporânea por razões não menos capitais.

Se o humor é a ilógica e admirável capacidade humana de enfrentar a sombra com a luz — não para negá-la, mas para assumi-la e simultaneamente mostrar que não nos deixamos envolver por ela —, *Os papéis póstumos do Clube Pickwick* valem como um dos raros redutos em que o humor se concentra até conseguir uma tensão máxima e uma jubilosa eficácia. Traduzido a todas as línguas imagináveis, faz parte daquela literatura que quase nunca se menciona nas discussões transcendentais mas ocupa um lugar inamovível na biblioteca da lembrança, no sedimento da infância e da adolescência que os críticos costumam deixar de lado para ocupar-se de influências e correntes, de mais peso; como nas tramas de Lewis Carroll e Mark Twain, as imagens e aventuras de Samuel Pickwick e seus amigos são o pano de fundo inicial de muitas vocações literárias, funcionam como intercessores entre a áspera vida que nos espera no limiar da adolescência e a certeza interna de que o reino do imaginário não se detém ali e pode continuar enchendo de graça e de ternura a nossa passagem pelas coisas e pelos anos.

Por tudo isso gostaria de mostrar a uma geração mais jovem que a minha como e por que sinto *Pickwick* tão perto de mim; o mais provável é que minha relação especial com o seu mundo tenha se dado ou se dará em quase todos os seus leitores, e por isso não vacilo em entrar no autobiográfico onde é impossível falar de uma obra literária sem a precoce participação pessoal que domina a infância e a primeira juventude, quando ler é viver os sonhos alheios com a mesma força e a mesma fascinação dos sonhos próprios. Não escrevo isto como crítico e sim como um fiel, apaixonado participante do mundo pickwickiano, como alguém que ao longo da vida tornou e retornou àquelas páginas que têm a mesma magia de tantas cidades ou paisagens a que se regressa por nostalgia, por um chamado irresistível a voltar a ver, a voltar a ser o que se foi em outra época e em outra idade.

Os que me conhecem não estranharão que o acaso tenha tido alguma intervenção no que estou escrevendo. Há alguns meses entrei na recorrente nostalgia de *Pickwick* que a cada tantos anos me assalta, mas não tinha tempo para lê-lo com calma e deixei passar os dias sem me decidir a começar algo que a todo momento seria interrompido.

Foi justamente quando vi numa livraria uma nova edição crítica que eu não

conhecia que entendi que o sinal estava dado e a hora soara. O que também soou foi o telefone, quase no dia seguinte, com um convite dos amigos do Círculo de Leitores para fazer o prólogo a esta nova edição espanhola. Como tantas vezes na minha vida, a casualidade virou causalidade e o efeito está aqui. Minha releitura de *Pickwick* (e lá vão...) se deu em condições privilegiadas, porque além de acompanhar o texto numa edição que tem o encanto adicional de explicações e esclarecimentos às vezes necessários e sempre divertidos, li-o com uma participação mais profunda que nunca, agora que devia anteceder-lo com estas páginas em sua versão espanhola. E da próxima vez? Oxalá ainda tenha tempo, oxalá possa entrar mais uma vez junto com os alegres cavalheiros pickwickianos numa daquelas pousadas em que nos esperam o riso, o rum e as lareiras crepitantes, em que tudo pode acontecer e tudo irá tornar-se conto, sonho e um bem ganho fim de capítulo.

Quando abri o livro, foi aquele vertiginoso salto para trás de sempre, meu regresso à primeira leitura de *Pickwick* em espanhol numa época que já não consigo situar. Acho que devia ter onze ou doze anos quando me caiu nas mãos a edição de Sáenz de Jubera, que infelizmente ficou em alguma estante de Bánfield ou de Buenos Aires, já fora do meu alcance para sempre. Naquela coleção de formato grande e textos em coluna dupla, com capas horrorosas de ilustrações multicoloridas, estava a maioria dos autores que devorei naqueles anos e cujos méritos variavam vertiginosamente, muito embora a minha fome de leitura não estabelecesse maiores diferenças entre Victor Hugo e Eugène Sue ou entre Walter Scott e Xavier de Montepin. Se ainda tivesse à mão aquele *Pickwick* poderia dar detalhes da tradução, que suponho tão atrevida e inescrupulosa como muitas outras da mesma série. Se Dostoievski, por exemplo, dava a penetrante impressão de ter ido do russo ao francês e dali a Sáenz de Jubera, com as conseqüências imagináveis, o romance de Dickens, por seu lado, sofrerá interessantes transformações, a começar pela supressão do primeiro capítulo, que o tradutor deve ter estimado pouco divertido, e seguindo pelo título, que se metamorfoseou em *Aventuras de Pickwick*. (Nessa época vi coisas ainda piores, como por exemplo uma tradução em espanhol de Mark Twain que se chamava risivelmente *Las aventuras de Masin Sawyer*. Se traduzir é em certo sentido recriar, aquilo era recriação no sentido mais jocoso da palavra.)

Mas que importância havia? Doze anos por um lado, e por outro o gênio de um escritor capaz de atravessar todas as barreiras idiomáticas: o encontro foi tão fulminante quanto maravilhoso, e o meu mundo cotidiano com a família e os amigos entrou de imediato numa penumbra sem o menor interesse, ao tempo que Samuel Pickwick e Sam Weller, Jingle e Winkle, Snodgrass e Tupman, Arabella Allen e Bob Sawyer irrompiam no meu presente com uma alegria e um deslumbramento que mais de meio século de vida não conseguiu embaçar. Olho distraidamente para três linhas acima e releio a minha enumeração de vários personagens masculinos e uma única mulher; enumeração reveladora porque foi assim que eles me chegaram aos doze anos, quando no meio da populosa coorte dos pickwickianos e seus amigos a imagem mal esboçada de

Arabella Allen me envolveu profundamente e assumiu uma importância que, como acabo de verificar nestes últimos dias, não merece em absoluto. Interessante, naturalmente, como verificação das diferentes leituras de um texto, dos muitos leitores que se sucedem num mesmo leitor. Como veria eu Lady Rowena se voltasse a percorrer as páginas de *Ivanhoé*, ou Cosette se me animasse a fincar o olho em *Os miseráveis*?

Quando já era capaz de ler em inglês, procurei *Pickwick* imediatamente após os contos de Edgar Allan Poe. Sentia uma espécie de dívida moral, uma necessidade de conhecer cara a cara o que só me fora dado por intermédio de um espelho nem sempre bem azogado.

Compreendi então os problemas praticamente insolúveis ocasionados pela tradução de uma linguagem como a dos Weller pai e filho, e dos espasmódicos discursos de Alfred Jingle, entre milhares de outras dificuldades. Mas ao mesmo tempo percebi que a enorme e constante ebulição vital que emana dos personagens dickensianos era capaz de vencer qualquer barreira idiomática e chegar ao leitor com uma força apenas diminuída. Confesso que me é difícil falar de literatura com amigos que não lêem em inglês, porque o que eles perderam neste âmbito das letras me abruma; felizmente *Pickwick* é uma das exceções mais consoladoras, tal como, no outro extremo, *Alice no país das maravilhas* continua desafiando com a sua suave insolência os tradutores mais avezados.

Quase dá medo pensar que *Pickwick* poderia ter sido um fracasso, porque as condições em que foi imaginado e escrito distavam muito de serem favoráveis. O autor, que só tinha vinte e quatro anos e muito pouca experiência literária, aceitou o perigoso desafio de iniciar um livro de aventuras cômicas para o qual um célebre ilustrador da época já preparara uma série de gravuras nas quais apareciam personagens que Dickens deveria fazer viver na palavra; como se não bastasse, era preciso entregar uma quota fixa de capítulos para publicação em forma de fascículos, como se usava na época.

Enfrentando estas circunstâncias, que eram outras tantas camisas-deforça, *Pickwick* nasceu como se Dickens houvesse disposto de todo o tempo e a veteranice necessários para fazer o que lhe desse na telha, e a irresistível força da sua inventividade e do seu humor controlou o terreno desde o princípio; logo nas primeiras páginas o autor se torna o único dono da situação, e a alegria da sua liberdade traduziu-se numa torrente de personagens entregues às aventuras mais extravagantes.

Se algo fascina o leitor desde o começo é que ele também é imediatamente convertido em membro do Clube *Pickwick* e sua leitura é uma constante e agitada participação visual e auditiva nos acontecimentos. Ao contrário da mediatização tão freqüente nos romances do século XIX, nos quais cuidadosos preâmbulos e minuciosas descrições parecem nos dizer: "Não esqueça que eu sou o autor e você o leitor", *Pickwick* nos atira quase que de imediato nas ruas de

Londres e, sem explicações paternalistas, nos convida a entrar na mesma carruagem em que Samuel Pickwick está subindo e a nos deleitar de saída com o diálogo entre o passageiro e o cocheiro a propósito do cavalo. Este ritmo só será quebrado de quando em quando pela intercalação de relatos independentes, quase sempre dramáticos ou trágicos, mas precisamente por isso a reativação das aventuras pickwickianas torna-se ainda mais dinâmica; Dickens sempre foi um mestre na arte de ritmar os seus romances como um músico gradua e alterna os ritmos de uma sonata para exaltar-nos por contraposição.

Por certo esta entrada direta no assunto, este convite tácito a ver o que está acontecendo no palco como se estivéssemos nele e não na platéia tradicional do leitor, é o que faz de *Pickwick* um favorito da infância e da adolescência. A esta participação nada cerimonial somam-se outros encantos; paradoxalmente, a perigosa obrigação de entregar um capítulo depois do outro ao editor dá a *Pickwick* um desenvolvimento temporal muito parecido com o da infância, pouco atenta a um futuro que não faz parte das suas preocupações e só interessada em que o presente se ofereça em toda a sua riqueza e variedade. Nesse sentido, o jovem leitor e o já ancião Pickwick são uma só pessoa, porque ambos vivem um *agora* permanente; por isso o final de cada aventura tragicômica é como o declínio de um dia e o prelúdio do seguinte, sem a menor responsabilidade ou cuidado com tudo aquilo que tanto pesa na consciência do passado e do futuro de um adulto normal.

A crítica quis ver em Samuel Pickwick e seu criado Samuel Weller uma versão — talvez uma degradação — de Dom Quixote e Sancho Pança. Como o fidalgo manchego, Pickwick tende a se atirar em aventuras perfeitamente despropositadas; como seu escudeiro, Sam Weller faz o que pode a fim de trazê-lo para o lado do bom senso. Por que não, se tais comparações e similitudes são um dos grandes encantos da literatura? Chegou-se mesmo a observar que Pickwick tal como Alonso Quijano, começa como um extravagante inofensivo para terminar iluminado por uma maturidade e uma sapiência que refletem quase miticamente o itinerário iniciático e a chegada ao cume de toda vida humana bem vivida. Mas as semelhanças, naturalmente, não passam das grandes linhas gerais, nas quais também poderíamos incluir outros personagens análogos, como Parsifal ou Frodo. E além do mais, franqueza obriga: as aventuras de Pickwick que mais se fixam em nossa memória agradecida são aquelas em que o amável cavalheiro brilha por sua tolice, sua ingenuidade e sua boa-fé, da mesma maneira que certos moinhos de vento giram incansavelmente em nossa lembrança, que, em compensação, conserva muito pouco dos sábios discursos do cavalheiro da triste figura ao final de sua vida. Somos o que somos: Se o Pickwick do final aparece como mais nobre e mais digno, quem viverá mais em nossa memória é aquele que insensatamente ultrapassa os muros de um pudoroso pensionato de juvenzinhas e se vê envolvido numa situação tão equívoca como hilariante, é aquele que dará um jeito de ficar entre dois regimentos de cavalaria em manobras a ponto de se atirarem desenfreadamente um contra o outro. No

fundo, a verdadeira razão da persistência de *Pickwick* é que ele nos devolve a alegre inocência da infância, sem ética e sem maldade ao mesmo tempo. E o desejo periódico de lê-lo provém, creio eu, do desejo inconsciente de beber nele como se bebe na fonte de Juvência; o que esperamos e desejamos é o delicioso absurdo de tantas aventuras pueris num mundo de adultos; seu final não passa de um resignado Reencontro com nós mesmos, e fechar o livro equivale ao gesto melancólico de colocar mais uma vez a gravata antes de voltarmos para o nosso trabalho cotidiano.

Observando com seriedade, *Pickwick* condensa, como todos os livros de Charles Dickens e de seus contemporâneos, a moral consideravelmente estreita do seu tempo. O recato, o pudor, a ausência de fisiologia e de sexualidade, os bons costumes e os valores burgueses condicionam rigorosamente as condutas e os discursos dos personagens, inclusive dos malvados, que terminam quase sempre, arrependidos ou castigados como deve ser, com a surpreendente e quase gratificante exceção de Dodson e Fogg, os advogados por culpa dos quais o senhor Pickwick conhecerá a prisão por dívidas e o sofrimento. Uma parte da crítica moderna insistiu em denunciar este universo romanesco convencional, que na realidade pouco corresponde às condutas e valores privados dos ingleses e de Dickens em pessoa a princípios da era vitoriana.

Contudo, este tipo de crítica, que de algum modo consiste em pedir à literatura o que ela não pode oferecer, sempre me pareceu inconsistente.

O que ela considera hipocrisia é, no fundo, um hábil acordo tácito e tático entre autor e leitor, no qual nenhum dos dois se engana nem é enganado; a hipocrisia é somente relativa porque deixa as entrelinhas da literatura abertas para os que saibam lê-la. No terreno dos sentimentos amorosos, por exemplo, Dickens aplica todas as convenções do seu tempo — como nós as do nosso, diga-se de passagem. Assim, as juvenzinhas enrubescem logo que um cavalheiro as olha, e resolvem desmaiar mal ouvem uma alusão matrimonial; deixando de lado a qualidade da linguagem, os pudicos galanteios de alguém refinado como Snodgrass ou Winkle em nada se diferenciam dos de um indivíduo rústico e direto como Samuel Weller. Mães, esposos, filhos e tias cumprem estritamente o papel que a sociedade espera deles. E, no entanto, o pacto secreto é muito claro entre o autor e o leitor, e não é preciso procurar muito longe aquilo que os contemporâneos de Dickens entendiam perfeitamente.

A melhor prova é dada pelo próprio *Pickwick*, cujas idade e condição social o deixam à margem de toda preocupação galante, mas que em várias ocasiões (o leitor adorará verificar isto durante a leitura) aproveita circunstâncias favoráveis para olhar de um modo muito especial alguma tímida donzela ou beijar com mais intensidade que a necessária uma jovem noiva. Afirmou-se também que a fidelidade de Sam Weller ao seu amo, que o leva a adiar o seu casamento para cuidar dele, reflete demais a visão da classe dominante a respeito da sua servidão. Por que, nesse caso, conheço mais de uma pessoa que no século XX preferiu renunciar à sua vida pessoal pelos mesmos motivos? Enquanto Dickens

observa oficialmente o mundo com um olhar de senhor, outro Dickens cheio de humor e de ironia introduz em seus personagens mais simples uma notável capacidade de crítica; basta ouvir o que o próprio Sam Weller diz mais de uma vez sobre Winkle e até sobre o seu próprio amo, a quem tem de proteger contra a sua irrevogável tendência à tolice. O convencional não é tão hipócrita em *Pickwick*, e se hoje nos dói uma visão social em que ricos e pobres parecem destinados a sê-lo eternamente por decreto divino, como não admirar que Dickens dedique mais de uma centena de páginas a descrever, com detalhes de um realismo digno de *Oliver Twist* ou de *David Copperfield*, o inferno da prisão por dívidas que irá denunciar inumeráveis vezes como uma das piores pragas do sistema social do seu tempo?

Em sua clássica história da literatura inglesa, George Sampson diz de *Pickwick* que "seu vasto e vigoroso mundo, com seus trezentos personagens e suas vinte e duas pousadas, criado por um jovem de vinte e quatro anos, é um dos milagres da arte literária". Como é verdade, e quanto humor dickensiano há nesta caracterização global baseada em uma contagem de figuras e albergues. Por coisas assim *Pickwick* nos incorpora ao seu território da mesma maneira que a vida o faz, rodeando-nos com uma infinidade de contatos pessoais nos mais diversos lugares que se possa imaginar; e, também como a vida, se esvai num sentido enquanto se afirma em outro, no estranho teatro da memória que arquiva determinadas imagens enquanto abandona o resto ao esquecimento. Não passamos por duas ou três páginas sem que apareçam novos personagens, que ademais quase imediatamente começam a subir nas carruagens e diligências para se transladarem de um lugar ao outro conhecendo junto conosco novos amigos e adversários.

Um dilúvio de advogados, policiais, políticos, juizes, proprietários rurais dotados de abundante família, carcereiros, trapaceiros, criados, cocheiros, e velhíssimas porém majestosas avós e tias entram e saem de cena com a mesma e truculenta animação transbordante, como se a simples passagem do senhor Pickwick e seus três amigos provocasse um quase instantâneo pandemônio. E no entanto, já que o mundo de Dickens é aqui a própria vida, não custamos a escolher os *nossos* amigos ou adversários pessoais enquanto o rosto entra rapidamente na penumbra. Como sempre cada leitor terá os seus favoritos, e no meu caso hesitei entre as duas maravilhosas figuras de Samuel Weller, pai e filho, para finalmente escolher outra, da qual falarei depois. Com os Weller o gênio dickensiano realiza um milagre de presença física e espiritual que não creio que nenhum outro personagem do livro possua, embora enfrentem rivais perigosos e admiráveis como Alfred Jingle, Bob Sawyer e José, o rapaz gordo, estranha e quase misteriosa criatura esta última, que nos faz rir e ao mesmo tempo nos inquieta. Mas também temos que pensar nas vinte e duas pousadas de que fala Simpson, porque outro dos milagres do livro é a força e a intensidade dos lugares e cenários, algo assim como superpersonagens silenciosos, abrigando a loquacidade dos outros. Cada albergue, cada casa de campo, cada cela da prisão

por dívidas adquire imediatamente uma presença para a qual Dickens não precisou dar muitos detalhes. Sua rápida, precisa e diversa visão dos salões de qualquer pousada, dos pátios da troca de diligências, da chácara dos Wardle ou do escritório dos advogados Dodson e Fogg faz pensar nas gravuras de Daumier ou de Hogarth esboçando ambientes parecidos. Para isto, Dickens integra quase simultaneamente a vida em cada cenário, como nessas peças de teatro em que ao subir a cortina já há personagens em pleno movimento. Os lugares assumem assim uma personalidade especial, uma atmosfera que não tem nada da ambientação freqüente nos romances da época; com seus amos e criados, seus viajantes em volta do fogo no salão ou bebendo junto à lareira dos albergues, seus casais apaixonados nos bailes e nas praças, seus excursionistas saindo para caçar ou bater-se em duelo, seus hoteleiros, seus advogados e seus gendarmes, cada lugar é vivo e habitado como a sala ou o café onde agora estamos lendo o livro, e é por isso que passamos imaginariamente com tanta facilidade de uns para outros.

Ao longo da vida, toda vez que comecei a sentir a necessidade de reler *Pickwick*, pensei sobre qual dos personagens estava me chamando com mais força a esse novo encontro. A resposta foi instantânea: Jingle.

Curiosamente, Jingle está longe de preencher páginas com a mesma abundância que os Weller ou a pequena família pickwickiana. Entra impetuosamente no segundo capítulo, reaparece algumas vezes e só ao final o seu espectro — porque pouco resta do verdadeiro Jingle — surge diante de Pickwick quando este explora o melancólico inferno da prisão por dívidas. Mas tal como fui atraído amorosamente na infância pela figura mais que diluída de Arabella Allen, a encantadora sem-vergonhice de Jingle deve ter-me marcado para sempre (mau exemplo, diria a minha tia se soubesse), e é ao seu conjuro que sempre tornei a abrir o livro e a esperar impacientemente o momento em que ele se precipita em plena refrega e salva Pickwick e os seus amigos da surra que os cocheiros enfurecidos estão por lhes dar. Creio também que gosto de Jingle porque ele nos fornece a única referência à Espanha num livro tão irremediavelmente britânico, e que isto pode ter sido outro motivo de fascinação na minha primeira leitura. Depois de sustentar que as mulheres espanholas são mais belas que as inglesas, afirma que conquistou milhares delas, superando como se vê o famoso recorde de "mil e três" do Don Juan de Mozart, após o que passa a narrar o seu idílio com dona Cristina e o drama provocado pela intransigência do seu pai, um grande da Espanha que atende pelo incrível nome de dom Bolaro Fizzgig. Com coisas assim era fácil para Jingle ludibriar não apenas os inocentes pickwickianos mas também leitores como eu, jogando a cartada da pura imaginação diante daqueles que tendem a não ver um palmo além dos seus narizes.

Em *Pickwick* apenas um personagem podia enfrentar Jingle e até vencê-lo no terreno do imaginário, mas curiosamente Dickens impediu o combate mental entre Samuel Weller e o seu digno rival. Isto leva a pensar como a força e a presença vital dos personagens incitam qualquer leitor a conceber encontros e

combinações que não figuram no livro. Bob Sawyer, por exemplo, é outro que teria provocado admiráveis confusões se, em vez de ter sido imerecidamente substituído por Winkle no coração de Arabella Allen (ele também me substituiu ali, diga-se de passagem), o romancista o tivesse envolvido impetuosamente em alguma das inúmeras situações em que meio mundo saía mais tolo ou mais incorrigível que antes.

O que dizer sobre Sam Weller que ele mesmo não tenha dito melhor. À sua maneira indireta e metafórica, de todos os personagens de *Pickwick* é ele o que mais se refere a si mesmo, não por pura vaidade mas por riqueza interior, fantasia transbordante e aquela *joie de vivre* que o torna irresistível.

Claro que quando se conhece o seu pai, percebe-se de onde vêm tais qualidades; na imensa trupe de personagens, cada qual mais exuberante, os Weller pai e filho superam todos os demais, porque ninguém é capaz de mais naturalidade na truculência, de mais força na expressão dos sentimentos e das condutas. Pickwick não iria muito longe em suas aventuras sem o providencial ingresso de Sam em sua vida, ao passo que este encontraria o seu caminho em qualquer circunstância sem perder a sua maneira de ser e a sua liberdade profunda. Precisamente aí está a sua grandeza, porque quando renuncia à independência para dedicar-se a cuidar do seu amo envelhecido e um pouco gagá (que nenhum dos dois nos ouça), Sam nos dá a melhor lição de liberdade pessoal imaginável. Ele fica porque lhe dá na telha, como disse o velho quando lhe perguntaram como podia ser que lhe faltassem todos os dentes menos um; é o tipo de resposta que Sam daria a qualquer curioso, embora com muito mais graça.

Devem ter notado que estas impressões mais subjetivas do que críticas se baseiam numa leitura precoce de *Pickwick*, que as condiciona com uma força à qual não posso nem quero resistir. Por isso me é difícil imaginar a reação de um leitor adulto (em anos e em leituras), e não me surpreenderia que fosse muito diferente da minha. A esta altura da história contemporânea todos nos sentimos, como o Velho Marinheiro de Coleridge, "mais tristes e mais sapientes", e hoje livros como *Pickwick*, *Os três mosqueteiros* ou *Huckleberry Finn* podem encontrar a impaciência ou o desdém. Acho triste que tanto a crítica quanto o leitor tendam — muitas vezes sem perceber isto com clareza — a hierarquizar a literatura em função de parâmetros exclusivamente modernos e a estabelecer suas opções por motivos que no fundo concernem mais à ética que à estética. Como exemplo deliberadamente exagerado, ninguém duvida que um Dostoiévski nos propõe um mundo muito mais complexo e transcendental que um Dickens, mas o erro começa quando uma leitura de Dickens pode ser total ou parcialmente malograda pelo peso que a leitura do romancista russo exerce na memória cultural. É fato que a busca de verdade e profundidade no romance moderno parece afastar-nos cada vez mais do puro prazer narrativo; quase nada é contado atualmente pelo encanto de contar, mas, talvez por isso mesmo, quando em nossos dias surge novamente um grande narrador, se dá uma espécie de reconhecimento inconsciente e agradecido dessa arte essencialmente

hedônica, e livros como *Cem anos de solidão* encontram milhões de leitores apaixonados, exatamente como Charles Dickens e Alexandre Dumas encontraram no seu tempo.

Voluntária ou não, tal aceitação por parte do leitor moderno me parece não apenas saudável, mas uma prova de que a balança literária atual está excessivamente desequilibrada. Quantas vezes me censuraram por, em vez de insistir nos aspectos mais dramáticos do meu mundo romanescos, ser levado pela alegria e a irreverência? Nunca me senti culpado por isto, porque Dimitri Karamazov não pode matar em mim Samuel Pickwick, da mesma maneira que Pickwick jamais poderá fazer-me esquecer a presença apocalíptica dos Karamazov na nossa vida e na nossa história. Gostaria simplesmente de contribuir para uma espécie de libertação moral daqueles leitores que acreditam que sua responsabilidade é dedicar-se à literatura "profunda", recheie-se esta palavra como se preferir. Viso a uma dialética da leitura que também deveria ser uma dialética de vida, uma pulsação mais isocrona da busca e do gosto, do conhecimento e do prazer, mais bem ajustada a tudo aquilo que está tão ao alcance da mão que quase não vemos: a grande pulsação cósmica, a diástole e a sístole do dia e da noite, do fluxo e do refluxo do oceano.

\*

Querido senhor Pickwick

Q que você pensaria do que acabo de escrever? Sua proverbial cultura e sua grande cortesia não se teriam recusado a receber estas páginas das minhas mãos, como tantas vezes e em tantas pousadas ou salões você recebeu manuscritos que depois leu à luz de uma candeia, já usando sua camisa e seu gorro de dormir. Até mesmo lhe diria, para facilitar-lhe a tarefa caso seja necessário, que sua generosidade nessa matéria nem sempre se viu recompensada com uma boa leitura, porque os relatos intercalados nos diferentes momentos das suas viagens são quase sempre inferiores a tudo o que você e seus amigos me deram ao longo das suas admiráveis aventuras (com a exceção do *Manuscrito de um louco*, que deve ter influenciado ninguém menos que Edgar Allan Poe). Por isso, se o sono lhe chegar antes da última palavra, nem você nem eu nos preocuparemos muito; sabe-se que a boa literatura não é dada a todos.

Tendo a crer, com um otimismo pelo qual muitos amigos me criticam, que algumas coisas do que eu disse merecerão a sua aprovação.

Você é ainda mais otimista do que eu, tanto que seus amigos também o criticaram, e acho que no fundo o que eles tentam nos dizer é que nós somos bobos. Mas eu nunca considerei bobagem sua decisão de servir aos altos interesses culturais do Clube Pickwick submetendo-se aos perceptíveis riscos implicados nas carruagens (e seus cocheiros), nas pousadas (onde nunca estava

excluída a horrível possibilidade de entrar por engano no quarto de uma mulher sozinha), e no encontro com pessoas que, como tantas vezes acontece, eram trapaceiros sob a aparência de cavalheiros ou advogados. Sua perfeita autodefinição, a de observador da natureza humana, não somente valeu ao Clube Pickwick um dos mais ricos arquivos na matéria, mas milhões de seres humanos de todos os países do mundo observaram junto com você e graças a você essa comédia humana cômica que continua ebulindo infatigável em nossa memória.

Como todos os personagens dos grandes livros, você tem o dom milagroso de atravessar o tempo e estar presente entre nós; o que cada leitor pensa de você traduz de alguma maneira o que você teria pensado dele. Aqueles que o acham absurdo ou inconsistente se revelam diante de você como carentes por completo de humor e de generosidade vital; aqueles que o estudam de lupa na mão, para aprofundar-se em suas circunstâncias históricas ou sociológicas, poderiam ser imediatamente designados membros correspondentes do Clube Pickwick. Por minha parte, vejo-o como um alto exemplo de humanidade, no sentido de quem reduz no possível o seu egoísmo natural para entregar-se à contemplação multiforme e generosa dos seus semelhantes; e se muitos dos maiores autores literários são grandes precisamente por essa capacidade de abraçar uma realidade em toda a sua riqueza, poucos dos seus personagens o são. Nesse plano, em contrapartida, não há diferença alguma entre Dickens e você, e pode-se dizer que, ao lançá-lo no grande palco da letra impressa, o seu autor já estava proclamando o que mais tarde proporcionaria a infinita riqueza dos seus romances maiores; você anuncia *David Copperfield* e *Oliver Twist*, mostra alegre e inocentemente o caminho de *Grandes esperanças* e de *Dombrey e filho*.

Por coisas assim gostaria de dizer-lhe que você foi um dos meus melhores mestres imaginários, e que na época em que as normas sociais pretendiam fazer de mim um ente satisfatoriamente racional e utilitário para maior proveito da ordem instituída e dos princípios vigentes, você entrou na grande sala de aula da minha vida esbarrando numa parede, errando de porta, tomando gato por lebre e criando as piores confusões para si mesmo, para diversas senhoras e para a grande maioria dos seus amigos e admiradores. Sem mais delongas, saí em seu encalço e não parei de segui-lo desde essa época, porque você, para quem a poesia não parece existir, mostrou-a a mim com sua conduta; você, a seriedade personificada, me introduziu para sempre no mundo do humor; você, que nada tem de sonhador porque é uma mente científica capaz de descobrir misteriosas pedras com hieróglifos e outros enigmas científicos, me mostrou o caminho da lua e o encanto de ir de um lado para o outro sem a menor finalidade razoável. Por tudo isso, querido senhor Pickwick, estou lhe agradecendo hoje.

JÚLIO CORTÁZAR

### **23. Mensagem (ao Primeiro Encontro de Intelectuais pela Soberania dos Povos de Nossa América)**

Companheiros:

Gostaria de estar lendo pessoalmente esta mensagem; gostaria de estar hoje com vocês. Um calendário cada vez mais exigente e um tempo cada vez menos elástico me impedem de fazê-lo. Se esta mensagem me aproximar de algum modo deste Encontro me sentirei menos culpado por uma ausência pessoal que tanto me dói nesta hora em que amigos e companheiros se reúnem no grande recinto querido da Casa de las Américas. Que estas poucas palavras sejam também, como sempre, a minha mão estendida.

Assinei, como todos vocês, o conciso, claro e terminante *Apelo pelos Direitos Soberanos e Democráticos dos Povos de Nossa América*, em torno do qual este Encontro se articula. Creio que poucas vezes se disse tanto em dois parágrafos, e seu conteúdo não é apenas uma síntese da nossa situação atual ante o assédio que nos fustiga, mas também uma escola prática, um vade-mécum da ação que nos reclama como protagonistas, um ponto de mira para as múltiplas armas da inteligência e da sensibilidade de escritores, intelectuais e artistas da América Latina e do Caribe.

Precisamente por ser tão conciso e direto, esse *Apelo* instiga cada um de nós a desdobrá-lo numa dialética que o enriqueça e o torne mais eficaz e mais dinâmico; seu texto breve é como uma janela, limitada por sua moldura mas através da qual os olhos que espreitam podem desbravar o imenso horizonte das nossas terras, dos nossos povos, dos nossos destinos. De pé em frente a essa janela, observando até onde me é possível, vejo o que vocês também devem estar vendo, o panorama quase sempre desolado e desolador de povos inteiros mergulhados no que o *Apelo* qualifica de campanha de intimidação e desinformação manipulada pelos interesses imperialistas dos Estados Unidos da América do Norte (e não simplesmente da América, como eles e os seus escribas tantas vezes traduzem o nome da sua nação).

Mas ao mesmo tempo que vejo esse panorama, vejo também outras coisas que o *Apelo* não incluiu em seu enunciado. Penso que não o fez por dois motivos: primeiro, para concentrar a atenção no fator principal, que consiste no que ele mesmo chama de uma nova forma de guerra dos nossos inimigos; segundo, porque dá por suposto que cada um de nós sabe que infelizmente esse fator não é o único que conspira contra a identidade profunda e o destino histórico dos nossos povos. Por minha parte, acho necessário explicitar a presença desse segundo inimigo que de algum modo considero ainda mais perigoso e repugnante que o primeiro; estou falando do inimigo interno, das forças reacionárias que de maneira aberta ou sub-reptícia operam no interior de qualquer dos países latinoamericanos e caribenhos submetidos ao ataque aberto do imperialismo

norte-americano.

A cada dia sinto com mais força a necessidade de clarificar certos conceitos que muitas vezes são manipulados sem o suficiente rigor crítico, e um desses conceitos é o de povo, quando se tende a empregá-lo como uma totalidade positiva ante o inimigo externo sem explicitar que os nossos povos mais oprimidos em grande medida o são por motivos fratricidas, sem admitir com suficiente clareza que uma parte desses mesmos povos é o terrível cavalo de Tróia dos Estados Unidos em cada um dos seus países. Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, El Salvador, Guatemala, para mencionar somente países em que tal evidência salta aos olhos, são exemplos trágicos dessa Aliança para o Retrocesso; mas também há outros em que a mesma traição ao nosso destino se dá de maneiras mais encobertas porém igualmente nefastas.

Denunciar não adianta muito se imediatamente não forem propostos meios de neutralizar esse componente da guerra que não hesito em qualificar de fratricida. Não sou eu a pessoa que pode inventar ou indicar tais meios, mas ao menos posso, dando um passo atrás absolutamente necessário, indicar algum ponto de vista para ajudar os que procuram, nos postos de comando e nas lideranças autenticamente nossas, criar o terreno mais favorável para que os povos oprimidos e humilhados se libertem por fim dos seus inimigos de fora e de dentro.

Esse ponto de vista exige imperativamente uma crítica severa, até mesmo impiedosa, de todos os preconceitos mentais, vocabulários desvitalizados e noções maniqueístas que, usando discursos, meios de comunicação, propaganda política e palavras de ordem partidárias, costumam nos afastar de uma realidade que é necessário enfrentar cada vez mais lucidamente se não quisermos substituir o sistema de mentiras do inimigo por um sistema de ilusões igualmente negativo.

Em muitos dos nossos países oprimidos por regimes implacáveis, uma parte da opressão se baseia em um deliberado confucionismo ideológico, na exploração dos sentimentos nacionais e patrióticos a favor das causas nefastas e na deformação de toda proposta ideológica progressista, que é imediatamente apresentada como um atentado à soberania e à liberdade. Diante desse trabalho intelectual dos inimigos externos e internos, realizado com uma habilidade que seria absurdo negar porque seus efeitos saltam aos olhos, será que estamos seguros atualmente de poder opor-lhe em todos os casos uma linguagem política e ética capaz de transmitir idéias novas, transportar uma carga mental em que estejam presentes a imaginação, o desafio e, eu diria, inclusive e necessariamente, a poesia e a beleza como forças positivas e iluminadoras, como detonadoras do pensamento, como pontes da reflexão à ação? Todos nós, naturalmente, conhecemos textos, discursos e mensagens que cumprem admiravelmente a missão de levar aos nossos povos uma verdade carregada de vida e de futuro; mas, em troca de algo que continua sendo uma exceção, quanta retórica, quanta repetição, quanta monotonia, quanto *slogan* desgastado! Como costuma ser pouco revolucionária a linguagem dos revolucionários!

É óbvio que tal alternativa entre reiteração e renovação concerne diretamente a

nós, que redigimos os apelos, publicamos livros ou poemas, discursamos em tribunas ou escrevemos nos jornais. De nós depende que vastíssimos setores populares, atualmente confundidos ou enganados pela brilhante manipulação informativa norte-americana e a outra, não menos hábil, que emana dos setores cúmplices do interior, vejam com crescente clareza o panorama que os cerca, analisem com maiores recursos mentais as encruzilhadas e as opções, e estejam em condições de ensinar os indecisos e os ingênuos a distinguir entre uma propaganda disfarçada de informação e uma informação precisa e enriquecedora. Cabe a nós, que escolhemos fazer da palavra um instrumento de combate, impedir que essa palavra fique para trás diante do avanço da história, porque só assim daremos aos nossos povos as armas mentais, morais e estéticas sem as quais nenhum armamento físico garante uma libertação definitiva.

Este *Apelo* que hoje nos reúne tem a enorme eficácia de sua brevidade, e sei que irá introduzir-se como um grito de alerta em muitas consciências. Assim como, tal qual a folhagem nascendo ao redor deste texto central, deste Encontro podem nascer novas formas de contato e novas intuições para a reflexão e a ação, e é tarefa nossa projetá-las com a sua força máxima na direção daqueles que precisam delas e as esperam neste tempo de mentiras, enganos e falsos caminhos. É bom dizer mais uma vez: as revoluções precisam ser feitas nos indivíduos para que, chegado o dia, os povos as façam.

## 24. Negação do esquecimento

Penso que todos os aqui reunidos concordarão comigo que a cada vez que entramos em contato, por testemunhos pessoais ou documentos, com a questão dos desaparecidos na Argentina ou em outros países sul-americanos, o sentimento que se manifesta quase que de imediato é o do diabólico. Claro, vivemos numa época em que fazer referência ao diabo parece cada vez mais ingênuo ou mais tolo; e mesmo assim é impossível encarar o fato dos desaparecimentos sem que algo em nós sinta a presença de um elemento infra-humano, de uma força que parece vir das profundidades, dos abismos em que a imaginação inevitavelmente acaba situando todos aqueles que desapareceram. Se as coisas parecem relativamente explicáveis na superfície — os propósitos, os métodos e as conseqüências dos desaparecimentos —, permanece contudo um resíduo irredutível a toda razão, a toda justificação humana; e é então que o sentimento do diabólico se insinua como se por um momento tivéssemos voltado às vivências medievais do bem e do mal, como se, apesar de todas as nossas defesas intelectuais, o demoníaco estivesse mais uma vez ali a dizer: "Está vendo? Eu existo: Aqui está a prova."

Mas o diabólico, por desventura, é neste caso humano, demasiadamente humano; aqueles que orquestraram uma técnica para aplicá-la a muito mais que casos isolados e transformá-la numa prática de cuja multiplicação sistemática os números publicados em função da recente investigação da OEA nos deram idéia sabem perfeitamente que esse procedimento lhes oferece uma dupla vantagem: a de eliminar um adversário real ou potencial (sem falar dos que não o são, mas caem na armadilha por brincadeiras do acaso, da brutalidade ou do sadismo) e ao mesmo tempo enxertar, mediante a mais monstruosa das cirurgias, a dupla presença do medo e da esperança nos que têm que viver a desapareição de entes queridos. Por um lado, suprime-se um antagonista virtual ou real; por outro, criam-se condições para que os parentes ou amigos das vítimas sejam obrigados em muitos casos a manter o silêncio como única possibilidade de salvaguardar a vida daqueles que o seu coração se nega a admitir como mortos. Se, baseando-se numa estimativa que parece estar muito abaixo da realidade, se fala de oito ou dez mil desaparecidos na Argentina, é fácil imaginar o número de pessoas que ainda conservam a esperança de tornar a vê-los com vida. A extorsão moral que isto significa, extorsão muitas vezes acompanhada da pura e simples vigarice que consiste em prometer investigações positivas em troca de dinheiro, é o prolongamento abominável desse estado de coisas em que nada tem definição, em que promessas e meias-palavras multiplicam ao infinito um panorama cotidiano cheio de silhuetas crepusculares que ninguém tem a força de sepultar definitivamente. Muitos de nós possuímos testemunhos insuportáveis deste estado de coisas, que pode chegar até mesmo ao nível das mensagens indiretas, dos telefonemas em que se pensa reconhecer uma voz querida que pronuncia apenas umas poucas frases para assegurar que ainda está deste lado, enquanto os que ouvem precisam silenciar as perguntas mais elementares por temor de que elas

se voltem imediatamente contra o suposto prisioneiro. Um diálogo real ou forjado entre o inferno e a terra é o único alimento dessa esperança que não quer admitir o que tantas evidências negativas lhe estão mostrando há meses, há anos. E se toda morte humana implica uma ausência irrevogável, o que dizer da ausência que continua existindo como presença abstrata, como a obstinada negação da ausência final? Esse círculo estava faltando no inferno dantesco, e os supostos governantes do meu país, entre outros, encarregaram-se da sinistra tarefa de criá-lo e povoá-lo.

Dessa população fantasmal, ao mesmo tempo tão próxima e tão distante, estamos tratando nesta reunião. Acima e abaixo das considerações jurídicas, das análises e das buscas normativas no terreno do direito interno e internacional, é desse povo das sombras que estamos falando. Nesta hora de estudo e de reflexão, destinada a criar instrumentos mais eficazes em defesa das liberdades e dos direitos pisoteados pelas ditaduras, a presença invisível de milhares e milhares de desaparecidos antecede e ultrapassa e prolonga qualquer trabalho intelectual que possamos cumprir nestas jornadas. Aqui, nesta sala onde eles não estão, onde os evocamos como uma razão de trabalho, aqui temos que senti-los presentes e próximos, sentados entre nós, olhando-nos, falando conosco. O próprio fato de haver tantos parentes e amigos de desaparecidos entre os participantes e no público torna ainda mais perceptível essa inumerável multidão congregada num silencioso testemunho, numa implacável acusação. Mas há também as vozes vivas dos sobreviventes e das testemunhas, e todos os que tenham lido informes como o da Comissão de Direitos Humanos da OEA guardam na memória, impressos com letras de fogo, os casos apresentados como típicos, as amostras isoladas de um extermínio que sequer ousa dizer o seu nome e que abarca milhares e milhares de casos não tão bem documentados mas igualmente monstruosos. Assim, considerando apenas fatos isolados, quem poderia esquecer do desaparecimento da pequena Clara Anahí Mariani, entre tantas outras crianças e adolescentes que viviam fora da história e da política, sem a menor responsabilidade perante os que agora alegam razões de ordem e de soberania nacional para justificar seus crimes? Quem esquece do destino de Silvia Corazza de Sánchez, a jovem operária cuja filha nasceu na prisão e que foi levada meses depois para que entregasse a criança à sua avó antes de fazerem-na desaparecer definitivamente? Quem pode esquecer do alucinante depoimento sobre o campo militar "La Perla" escrito por uma sobrevivente, Graciela Susana Geuna, e publicado pela Comissão Argentina de Direitos Humanos? Cito nomes ao acaso da memória, imagens isoladas de umas poucas lápides num interminável cemitério de sepultados em vida. Mas cada nome vale por cem, por mil casos parecidos, que só se diferenciam pelos graus da crueldade, do sadismo, dessa vontade monstruosa de extermínio que já não tem nada a ver com a luta aberta e sim com o aproveitamento da força bruta, do animato e das piores tendências humanas transformadas no prazer da tortura e da humilhação a seres indefesos. Se de algo sinto vergonha diante deste fratricídio que se realiza no mais profundo segredo para mais tarde poder negá-lo cinicamente, é de que seus responsáveis e executores são argentinos ou uruguaios ou chilenos, são os mesmos que antes e

depois de fazer o seu trabalho sujo voltam à superfície e se sentam nos mesmos cafês, nos mesmos cinemas em que se reúnem aqueles que hoje ou amanhã podem ser suas vítimas. Digo isto sem ânimo de paradoxos. Mais felizes são aqueles povos que puderam ou podem lutar contra o terror de uma ocupação estrangeira. Mais felizes, sim, porque ao menos seus algozes vêm de outro lugar, falam outro idioma, adotam outras maneiras de ser.

Quando o desaparecimento e a tortura são manipulados por aqueles que falam como nós, têm os nossos mesmos nomes e as nossas mesmas escolas, compartilham costumes e gestos, provêm do mesmo solo e da mesma história, o abismo que se abre na nossa consciência e no nosso coração é infinitamente mais profundo que qualquer palavra que pretenda descrevê-lo. Mas justamente por isso, porque agora chegamos ao fundo como jamais havia chegado a nossa história, apesar de repleta de etapas sombrias, justamente por isso temos que assumir de frente e sem hipocrisia essa realidade que muitos já pretendem dar por terminada.

Temos que manter num obstinado presente, com todo o seu sangue e a sua ignomínia, algo que já estão querendo instalar no confortável país do esquecimento; temos que continuar considerando vivos aqueles que talvez já não o estejam mas que temos a obrigação de reivindicar, um por um, até que a resposta mostre finalmente a verdade que hoje se pretende escamotear. Por isso este colóquio, e tudo o que possamos fazer nos planos nacional e internacional, tem um sentido que vai muito além da sua finalidade imediata: o exemplo admirável das Mães da Praça de Mayo está aí como algo que se chama dignidade, que se chama liberdade e, sobretudo, que se chama futuro.

## 25. Novo elogio da loucura

O primeiro foi escrito há séculos por Erasmo de Rotterdam. Não lembro bem do que tratava, mas seu título sempre me comoveu, e hoje sei por quê: a loucura merece ser elogiada quando a razão, essa razão que tanto envaidece o Ocidente, quebra a cara contra uma realidade que não se deixa nem nunca se deixarã aprisionar pelas frias armas da lógica, da ciência pura e da tecnologia.

De Jean Cocteau é esta profunda intuição que muitos preferem atribuir à sua suposta frivolidade: *Victor Hugo era um louco que pensava ser Victor Hugo*. Nada mais verdadeiro: é preciso ser genial — epíteto que sempre me pareceu um eufemismo razoável para explicar o grau supremo da loucura, isto é, da ruptura de todos os laços razoáveis — para escrever *Os trabalhadores do mar* e *Notre Dame de Paris*. E no dia em que os plumbíferos e os capangas da junta militar argentina fizeram circular a qualificação de "loucas" para neutralizar e colocar no ridículo as Mães da Praça de Mayo, teria sido melhor pensarem no que foi dito acima, supondo que fossem capazes disso, coisa muito pouco provável. Estúpidos, como corresponde à sua fauna e às suas tendências, não perceberam que estavam pondo em revoada um imenso bando de pombas que iria cobrir os céus do mundo com sua mensagem de angustiada verdade, com sua mensagem que cada dia é mais ouvida e mais entendida por mulheres e homens livres de todos os povos.

Como não tenho nada de politicólogo e muito menos de poeta, vejo o transcurso da história como os calígrafos japoneses vêem os seus desenhos: há uma folha de papel, que é o espaço e também o tempo, há um pincel que certa mão faz correr brevemente para traçar signos que se enlaçam, brincam entre si, buscam sua harmonia própria e se interrompem no ponto exato que eles mesmos determinam. Sei muito bem que há uma dialética da história (não seria socialista se não pensasse assim), mas sei também que essa dialética das sociedades humanas não é um frio produto lógico, como quiseram tantos teóricos da história e da política. O irracional, o inesperado, o bando de pombas, as Mães da Praça de Mayo irrompem em algum momento para desbaratar e truncar os cálculos mais científicos das nossas escolas de guerra e de segurança nacional. Por isso não tenho medo de me somar aos loucos quando digo que, de um modo que fará muitos bem-pensantes rangerem os dentes, a sucessão do general Viola pelo general Galtieri é hoje obra evidente e triunfo significativo daquele monte de mães e avós que há tanto tempo insistem em visitar a Praça de Mayo por razões que nada têm a ver com suas belezas edilícias ou a majestade meio acinzentada de sua celebrada pirâmide.

Nos últimos meses, a atitude cada vez mais definida de uma parte do povo argentino se apoiou consciente ou inconscientemente na demencial obstinação de um punhado de mulheres exigindo explicações pelo desaparecimento dos seus entes queridos. A vergonha é uma força que se pode disfarçar por muito tempo, mas afinal explode das maneiras mais inesperadas, e esse fator jamais foi levado

em conta pela soberba dos militares no poder. Que tal explosão, sob a égide menos violenta de Viola, tenha assumido a magnitude de uma manifestação de milhares e milhares de argentinos pelas ruas centrais de Buenos Aires e uma série crescente de declarações, denúncias e abaixo-assinados nos jornais é uma prova de fraqueza dos militares que a estirpe dos Galtieri e outros falcões não podia tolerar. Eles, é claro, não sabem disso de maneira muito lúcida, mas a lógica da loucura não é menos implacável do que aquela que se estuda no colégio militar: o corolário do teorema é que o general Galtieri deveria estar agradecido às Mães da Praça de Mayo, porque é principalmente graças a elas que pôde dar o bote que acaba de encarapitá-lo na poltrona dos mandachugas.

Por sua parte, as mães e as avós que facilitaram sem saber a sua entronização não têm a menor idéia do que fizeram. Muito pelo contrário, porque no plano da realidade imediata tal troca de chefia significa um profundo agravamento do panorama político e social da Argentina. Mas esse agravamento é ao mesmo tempo a prova de que o copo está cada vez mais repleto e o processo chega ao seu ponto de tensão máxima. É aí que a resposta daquela parte do nosso povo capaz de continuar sentindo vergonha deverá entrar em ação por todas as vias possíveis e as forças do interior e do exterior do país terão que se definir diante de algo que as está convidando a sair de uma etapa muito explicável mas que não pode continuar sem dar razão àqueles que pretendem tê-la.

Continuemos sendo loucos, mães e vovozinhas da Praça de Mayo, gente da pena e da palavra, exilados de dentro e de fora. Continuemos sendo loucos, argentinos: não há outra maneira de acabar com a razão que vocifera seus *slogans* de ordem, disciplina e patriotismo.

Continuemos lançando as pombas da verdadeira pátria aos céus da nossa terra e de todo o mundo.

## 26. Nicarágua por dentro

### I.

Não sou um correspondente nem um especialista em geopolítica da América Central; estas notas só pretendem situar-se como entrelinhas dos informes concretos que o leitor freqüentemente tem ao seu alcance, um pouco à maneira daquelas vozes em *off* que completam o sentido de uma imagem, ou antes, talvez, como imagens que permitem entender melhor o discurso racional. Nos últimos tempos repete-se em toda parte que a situação da Nicarágua é grave, como parte inevitável de uma gravidade que em contextos diferentes convulsiona El Salvador, Guatemala e, atualmente, inclusive Honduras. Mas de que gravidade se está falando realmente?

Não num plano imediatamente visível, em todo caso. Voltei a uma Manágua, a uma campina em que tudo mantém o ritmo imposto pelo governo nicaraguense no dia seguinte ao triunfo sandinista. Até mesmo progressos são visíveis no que diz respeito à vida diária, à alimentação e às condições sanitárias. Mas o que faltava e só podia ser obtido por meio de créditos e divisas continua faltando: meios de transporte, peças de reposição, material hospitalar, medicamentos, infra-estrutura para os planos de construção. Como poderia não faltar, apesar dos esforços de solidariedade de não poucos países do Leste e do Oeste, se a Nicarágua foi devolvida aos seus legítimos donos como um boneco quebrado, como uma casa devastada pelo mais sinistro dos tufões, que não se chamava Flora nem Lucy, mas Somoza?

Na véspera da minha chegada do México, li nos jornais a denúncia de Sérgio Ramírez sobre um novo subterfúgio dos Estados Unidos para desestabilizar o regime e favorecer o eventual retorno às condições "democráticas" tal como são definidas do lado do Potomac.

Após ter adiado ao máximo a concessão dos créditos prometidos pelo governo de Jimmy Carter imediatamente após o triunfo sandinista, o governo Reagan decide generosamente a doação de cinco milhões de dólares para... para as empresas privadas da Nicarágua. Quando se sabe que boa parte dessas empresas é vinculada ao setor conservador e/ou aos interesses dos Estados Unidos, é óbvio que a incidência de tais créditos não irá beneficiar o povo nicaraguense; aquilo que a Junta de governo destinaria a planos de interesse geral, *ou seja, ao progresso em vez de à ganância*, entra de novo no jogo sujo dos interesses pessoais, familiares e corporativos. E é por coisas assim que a situação é grave; nada parece um perigo tangível, não ocorreu a invasão planejada há tanto tempo, tudo dá a impressão de manter seu ritmo habitual, e não obstante os responsáveis do governo têm certeza — e dizem isto ao povo com uma clareza admirável, assim como é admirável a calma com que o povo recebe tais notícias — de que os torniquetes vão sendo apertados dia a dia e que a única maneira de deter o pior é se jogando com firmeza no melhor, no nível mais alto de consciência política,

de trabalho e de capacidade de defesa.

Como aconteceu em Cuba num de seus piores momentos, as catástrofes naturais somam-se às manufaturadas pelos inimigos: as inundações recentes manterão seus efeitos negativos durante mais de dois anos nos planos da agricultura, das vias públicas e da habitação.

Para isso, é claro, não há créditos suficientes, mas por outro lado é bom saber que as visitas que diversos membros do governo estão fazendo nestes dias a países estrangeiros podem melhorar o panorama econômico e mesmo político do país. O comandante Daniel Ortega na França e na Espanha, o chanceler D'Escoto e o ministro da Cultura Ernesto Cardenal em outros países vão delinear melhor uma imagem da Nicarágua que às vezes se dilui no complexo tabuleiro centro-americano. Sabemos perfeitamente que as agências e os colonistas "liberais", para não dizer da pura direita, começaram há um bom tempo o mesmo jogo sujo que fizeram com Cuba, e que aqui encontra ecos freqüentes nos setores que temem por seus interesses e até mesmo por seus dogmas.

Cada dia insistem mais em apresentar a Nicarágua como dependente da URSS, esquecendo minuciosamente (e falo agora à margem do problema da opção ideológica) que a presença soviética no Caribe foi resultado direto da estupidéz dos USA ao deixar Cuba na alternativa de aceitar uma ajuda essencial, a do petróleo da URSS, ou afundar em quinze dias como um barquinho de papel. Repito: que esta presença teria sido buscada sem razões tão dramáticas, é possível e até provável. Por que não? Mas naquelas circunstâncias, e nas circunstâncias que a Nicarágua enfrenta hoje, esbravejar contra a "ingerência soviética" na região é de uma hipocrisia que só se compara com a daqueles que se dizem democratas sem reconhecer que a primeira metade desta palavra contém o que mais temem, o verdadeiro *demos*, aquele que na América Central irá pouco a pouco entrando de fato na história depois de viver acuado por tanto tempo no famoso "quintal" da estratégia norte-americana.

A situação é grave na Nicarágua. Entender isto já é importante; dar uma ajuda seria muito melhor.

MANÁGUA, JULHO DE 1982

## II.

*O mar, como um vasto cristal espelhado...* Gosto de imaginar que Darío pode ter escrito o seu poema olhando ao longe na varanda deste bangalô de "El Velero" onde trabalho; afinal, León, a cidade do poeta, fica muito perto daqui. Mas nada disto existia no seu tempo, a não ser o vasto cristal espelhado a lamber a praia de areia acobreada; "El Velero", que agora é um centro de veraneio para operários, nasceu muito depois dele, e com propósitos muito diferentes, pois era um dos clubes de Somoza aonde suponho que de quando em quando ele vinha meditar

sobre a melhor maneira de continuar instalando outros clubes não menos exclusivos nos melhores lugares do país, e assim sucessivamente até acontecer o que todos sabemos.

Tal como os cubanos, os nicas acham que nesta época que eles chamam de inverno somente os estrangeiros e os malucos podem pensar em tomar banho de mar, que imaginam coberto de *icebergs* ou algo assim; mas a verdade é que está fazendo um calor danado, a água se mantém numa temperatura que o Mediterrâneo jamais conheceu e se você não tomar cuidado com o sol do meio-dia os caranguejos vão te tomar por um deles. Por esses motivos é fácil conseguir agora um bangalô ao lado do mar, e "El Velero" vaga com poucos passageiros a bordo; seu ritmo de viagem, porém, é o do ano todo e os serviços funcionam normalmente: a casa central, onde as pessoas fazem as refeições, vêem televisão e jogam bilhar; a limpeza cotidiana das casas em uso, os trabalhos de ampliação, saneamento básico e edificação de casas novas; o atendimento médico três ou quatro vezes por semana...

Dá gosto navegar neste veleiro em que as pessoas têm um sorriso aberto e espontâneo e onde o "bom dia" de cada manhã soa muito diferente que nas grandes cidades. E dá gosto sobretudo ver este antigo reduto do despotismo transformado num centro em que as famílias operárias encontram lazer e descanso por um preço mais do que econômico.

Entre o meu bangalô e o mar se estende o "parque" de "vergel-jardim", embora tudo isto pertença mais ao futuro que ao presente. Mas se as plantas demoram a crescer e a afirmar-se, os brinquedos infantis se erguem variados e multicoloridos. Mais uma vez o engenho supriu a falta de materiais: balanços e escorregas nascem da recuperação de tábuas, garrações e pneus usados, quase irreconhecíveis sob uma camada de cores brilhantes. No centro se ergue uma espécie de pirâmide maia, a cuja plataforma se chega por uma escada com degraus amarelos e verdes que são outros tantos pneus colocados horizontalmente. Uma vez no alto, em lugar de sacrifícios aos deuses, a possibilidade de deslizar pelos escorregas de cimento, embora as crianças prefiram descer por eles aos pulos de sapo, sabendo que o sol transforma o escorrega em frigideira e que se deslizarem ali vão chamuscar o bumbum. Há também uma espécie de mirante e mesas à sombra; de noite se vê que um cavalo branco se aproxima dos brinquedos e os cheira, como se estivesse com uma vaga nostalgia. E há pirilampos, e uma grande paz.

Nada é assim na fronteira hondurenha, de onde continuam chegando notícias de tropelias, de escaramuças contra-revolucionárias que mais parecem ensaios gerais para uma invasão latente há muito tempo.

Os sandinistas repelem os ataques e pagam um duro tributo de perdas, enquanto os outros governos centro-americanos dançam ao compasso de Washington e desfraldam de cima a baixo o vocabulário da democracia tal como é entendida lá no alto. Dentro de dois dias o povo sandinista vai se reunir em Masaya para comemorar o terceiro aniversário da libertação do país. Três duros anos, interna e externamente, anos de reconstrução com as mãos quase vazias, de respeito a

um pluralismo político que a princípio foi aproveitado por aqueles que desconfiavam de tudo o que significasse um avanço autêntico do povo no caminho da educação, da consciência política e da participação no bem-estar comum. Uma vez pensei que se o socialismo se considera internacional, há algo que o é ainda mais: a burguesia. Os burgueses são absolutamente idênticos em qualquer país da Terra, e um burguês alemão reconhece um francês ou um uruguaio com mais rapidez que os socialistas conseguem reconhecer-se mutuamente. Por isso os burgueses da Nicarágua seguem exatamente o mesmo caminho e os mesmos procedimentos dos cubanos. Quando uma tirania fica dura demais para eles, seja a de Batista ou a de Somoza, ajudam a derrubá-la e se integram ao desfile da vitória, mas vamos parar por aí, meu amigo: nada de deixar que o povão pense que é para valer e queira, se meter com o que nós herdamos de papai, que herdou do vovozinho, ou do que ganhamos com as multinacionais que afinal de contas fazem o país progredir e trazem as melhores importações. Nunca esqueço de uma frase de Fidel Castro no dia seguinte à entrada em Havana, quando os carros dos burgueses desfilavam com bandeiras revolucionárias. Ele disse ao Che: "Você vai ver como essas bandeiras caem em menos de um mês." E aqui não deve ter sido diferente.

Mas eu estava falando de "El Velero". Agora vou almoçar na casa central: feijão, é claro, posso ganhar qualquer aposta nesse sentido.

Feijão com carne moída, ou um peixe, ou ovos. E a cerveja gelada, que é tão boa na Nicarágua. O almoço com um café custa vinte e cinco córdobas (um dólar). A cerveja, treze córdobas. Bom proveito, companheiros.

MANÁGUA, JULHO DE 1982

### III.

Na Europa, a fragmentação das notícias tende a mostrar os pequenos países centro-americanos isoladamente, e nem sempre ficam claras as incidências recíprocas dos seus processos históricos. Aqui também não eram claras em outros tempos, mas hoje ninguém mais se ilude: cada passo adiante na revolução nicaragüense ou cada passo atrás na política costarriquenha são sentidos globalmente na América Central, cujos povos ampliam cada vez mais o seu espectro mental e a sua consciência política; a luta armada na Guatemala e em El Salvador não são impulsos populares isolados, como tampouco a crescente resistência do povo de Honduras diante do uso que se quer fazer do seu exército. Basta abrir um jornal de Manágua para ver, na primeira página, a presença inteira da América Central em suas notícias mais importantes; e a mentalidade popular é semelhante a essa primeira página.

Digo isto após ler uma entrevista que Claribel Alegria e D. J. Flakoll acabam de fazer com Salvador Cayetano Carpio, mais conhecido como comandante Marcial, uma figura já legendária em El Salvador, onde, depois de toda uma vida

de luta sindical, perseguições, prisão, tortura e exílios repetidos, acabou criando as FPLs, Forças Populares de Libertação "Farabundo Martí", com um grupo de companheiros, e hoje é membro do comando da FMLN, a frente de libertação nacional que também usa o nome de Farabundo Martí e que atualmente continua pondo em xeque as tropas governamentais que, apesar do enorme apoio dos Estados Unidos, não conseguiram nem de longe deter o avanço de todo um povo cujo braço armado é a Frente.

Há nessa entrevista alguns pontos de vista que me parecem fundamentais para entender melhor o que o comandante Marcial chama de "regionalização" de um processo que muitos ainda se inclinam a parcelar em países. Para ele, tal regionalização é o objetivo da nova política de Washington na região centro-americana e do Caribe, onde suas intervenções de toda espécie (que iam de créditos aos governos amigos a invasões armadas como aquelas contra as quais Sandino tanto lutou na Nicarágua) até hoje eram quase sempre localizadas, concentradas em cenários precisos. Há algum tempo, observa Marcial, uma estratégia global substitui cada vez mais as ingerências e intervenções isoladas; não é por acaso que uma lenta e insidiosa teia de aranha vem sendo tecida na totalidade da região centro-americana e caribenha; não é por acaso que os três exércitos ligados a governos "manipuláveis" — Guatemala, Honduras e El Salvador — estão sendo alimentados diariamente com todo tipo de armamentos antiguerrilheiros, sem falar da assessoria técnica e dos volumosos créditos; não é por acaso, pensamos por nossa vez, que foi criada a mal chamada Comunidade Democrática Centro-americana, da qual naturalmente não participam Cuba nem a Nicarágua; não é por acaso que o novo governo da Costa Rica, país que algum dia foi um exemplo de sensatez e de boa vizinhança, multiplica as denúncias contra o "avanço marxista" nos lugares onde se luta pela soberania popular; e também não é por acaso que, ao abrigo das manobras conjuntas em que os norte-americanos transmitiram um amplo *know-how* ao exército hondurenho, este último está instalando uma linha de agressivos acampamentos e fortes na fronteira com a Nicarágua, bem onde os bandos somozistas incursionam com a sua proteção e tolerância para sabotar, assassinar e saquear nas zonas rurais, como acaba de ocorrer em San Francisco del Norte. Por tudo isso, Marcial tem toda razão quando conclui textualmente: "Poderíamos dizer que estamos às portas da guerra, mas é mais adequado dizer que a América Central inteira está em guerra."

Se tudo isto é grave, se a enorme aranha do norte pode recobrir cada vez mais o que teima em considerar como seu quintal, ao mesmo tempo este processo suscita um efeito dialético que parece escapar a Washington, como sempre lhe escaparam os pontos essenciais em matéria internacional. Hoje em dia ninguém se considera isolado na América Central, quer conte com o favor quer enfrente a inimizade dos Estados Unidos, e torno a citar os jornais nicas como o melhor exemplo desta regionalização informativa, pois eles são o espelho de todo um povo. Cada triunfo ou cada revés popular na Guatemala e em El Salvador, cada manobra favorável ou desfavorável da diplomacia costarrriquenha ou hondurenha, os últimos acontecimentos no Panamá, que representam mais um

elo da teia da aranha do norte, os problemas em Granada ou em Belize, cada fato centro-americano ou caribenho são vistos como parte de um processo global, como elementos positivos ou negativos de um jogo em que todos os povos da região estão comprometidos e diante dos quais se sentem responsáveis.

Marcial acredita que os Estados Unidos terão finalmente que invadir militarmente a América Central, e isso não servirá para nada. Entre outras coisas porque, seja qual for o país em que desembarcarem, não custarão a perceber que terão diante de si não somente o povo desse país, mas os povos de todos os países da região. E essa é uma determinação partilhada cada vez mais por aqueles que lutam nesta parte do mundo por sua soberania e por sua dignidade, como bem sabe Marcial, que é um dos seus mais admiráveis exemplos.

MANÁGUA, AGOSTO DE 1982

#### IV.

Há duas noites estive numa das enfermarias femininas do hospital Dávila Bolaños, de Manágua, para visitar uma juvenzinha de quinze anos, estudante do segundo ano do segundo grau. Reconhecia logo entre as muitas doentes, porque a sua foto está sendo publicada diariamente nos jornais nicaraguenses e o seu rosto não é desses que podem ser esquecidos ou confundidos. Todos falam do sorriso dela, que como sempre estava nos seus lábios quando me aproximei da cama.

Todos falam de Brenda Rocha com um misto de amor e admiração, mas ao lado desses sentimentos percebe-se o horror e, sobretudo, a cólera diante das razões pelas quais esta menina está num leito de hospital. Há alguns dias Brenda não tem mais o braço direito, amputado a cinco centímetros do ombro.

Numa das regiões de mais difícil acesso no país, a região das jazidas minerais de Siuna, La Rosita e Bonanza, há um vilarejo chamado Salto Grande que, como todos os lugares isolados do interior, é frequentemente ameaçado pelos bandos de ex-guardas somozistas que, valendo-se da ajuda em armas que recebem do exterior, se dedicam a assaltar e assassinar camponeses, a roubar e saquear as comunidades e a fustigar os milicianos sandinistas que defendem os habitantes. Com um pequeno grupo de companheiros vindos de Bonanza, Brenda Rocha se encarregava da proteção de Salto Grande. Aos quinze anos, depois de ter trabalhado como alfabetizadora e ingressado nas Juventudes Sandinistas, Brenda tinha se incorporado às milícias; como ela mesma diz com toda naturalidade, sua tarefa era enfrentar qualquer ataque, e no dia 24 de julho passado estava montando guarda com seus companheiros quando um grupo muito superior em número e armamento desceu das serras e atacou o vilarejo.

Na batalha que se seguiu, sete milicianos encontraram a morte, seis homens e uma mulher; Brenda, gravemente ferida por balas que lhe destroçaram o braço, continuou disparando com a mão esquerda até que a perda de sangue a obrigou a

cessar o fogo, quando os somozistas já invadiam o vilarejo. Caída de bruços, fingiu estar morta, e os assaltantes, que temiam a chegada de reforços sandinistas, se retiraram sem tocar nela; a população atendeu-a nos primeiros momentos, até que pudesse ser transportada para Manágua, onde foi preciso amputar-lhe o braço. Os médicos dizem que no fim do mês ela vai estar em condições de ser transferida para a União Soviética, onde uma cirurgia mais avançada lhe instalará uma prótese; para Brenda isto só significa voltar a estar em condições de retomar o trabalho e continuar cumprindo suas obrigações de miliciana.

Quando estava ao lado dela, recebendo seu olhar que parece recusar docemente toda piedade e mesmo toda admiração, pensei que os nicaraguenses conhecem a morte tão de perto, após anos e anos de luta sem quartel, que seus sentimentos em relação a Brenda não se limitam à alegria de ter escapado por mero acaso do destino que abateu seus companheiros de combate. Tanto para Brenda como para todos os que hoje a sentem como uma filha, uma irmã ou uma namorada, o importante é aceitar o que aconteceu como parte do trabalho revolucionário e vê-lo como prova de uma imbatível determinação. Creio que por isso o seu sorriso, de que todos falam, gravou-se nas memórias e nos corações com tanta força, como se fosse um proclama de luta, uma bandeira ou uma canção revolucionária.

Um dos amigos que nessa noite foi comigo ao hospital disse que Brenda sorria como os anjos de Giotto. É verdade, mas eu ainda a sinto mais perto do inesquecível sorriso do anjo da catedral de Reims, que nos contempla do alto com uma expressão cheia de travessura e de graça, quase de cumplicidade. Esse anjo parece entender tudo, e exatamente por isso está mais perto de nós do que aqueles que se distanciam envoltos numa pureza abstrata. O rosto de Brenda Rocha é o rosto de um anjo, mas nada poderia ser mais belamente humano que esse rosto que viu de frente a morte e o horror e no entanto não está marcado pelo sofrimento ou pela cólera. De repente sei com toda clareza por que Brenda é hoje um símbolo entranhável para os nicas: ela é como a Nicarágua, ela é a Nicarágua. Seus quinze anos são a juventude dos três anos da revolução; sua coragem e sua serenidade são as mesmas que vejo dia a dia naqueles que esperam com pulso firme os inimigos de fora e de dentro; o toco do seu braço é a cota de sangue que este povo apaixonado pela luz e a liberdade e a alegria pagou e continua pagando. Sim, o sorriso de Brenda também é o sorriso da Nicarágua, que se reconhece nele e o torna seu.

MANÁGUA, AGOSTO DE 1982

## 27. Palavras inauçurais (ao *Diálogo das Américas*)

As inaugurações, não sei bem por quê, sempre têm um ar grave, um tom solene que nunca me agradou. Afinal, inaugurar alguma coisa é tirá-la do nada e lançá-la na vida, e é bom lembrar que os pediatras modernos nos ensinaram que o parto tradicional nada tem de bom e que é injusto receber o bebê com uma cerimônia que começa em forma de surra para fazê-lo chorar e assim encher de ar os seus pulmões.

Todos vocês hão de concordar que existem inaugurações tão graves, tão solenes, quase tão ameaçadoras, que constituem uma espécie de surra mental para os bebês que se lançam na vida de um congresso, um colóquio ou um encontro como este que hoje estou inaugurando da maneira que se pode apreciar. Decididamente me alinho com os pediatras modernos, e saibam que não há nada que me agrade menos do que me alinhar, porque estimo que o nosso bebê coletivo deve nascer sorrindo, saboreando desde o primeiro instante a felicidade de estar vivo. Isso não diminui em nada a gravidade e a responsabilidade que o bebê deverá assumir quando, ao cabo desta inauguração, descobrir que já é um homem maduro e que está aqui para exercitar a sua maturidade na perigosa arena da realidade.

"Muito bem", pode ser que digam meus companheiros do tribunal, "mas temos que inaugurar este encontro de uma maneira ou de outra, e é você que deve fazê-lo." "Claro que sim", pode ser que eu responda, "tanto que já estou há mais de dois minutos inaugurando-o." Minha maneira não deve ser muito ortodoxa, mas justamente por isso me parece uma boa maneira na medida em que os participantes deste encontro pertencem a uma espécie humana que sempre foi e ainda é tradicionalmente considerada como o pessoal menos ortodoxo que se possa imaginar, tão pouco ortodoxo que Platão, ninguém menos, começou por expulsá-los da sua república ideal, sem contar com o fato de que a Idade Média os queimou, decapitou ou prendeu com o pretexto de que tinham idéias absurdas como as de que a Terra girava em torno do Sol, o sangue circulava nas veias ou os dogmas tinham como defeito principal o de serem dogmáticos. Uma reunião de intelectuais sempre me enche de assombro e maravilhamento, porque o fato de que esses intelectuais tenham aceitado ocupar uma série de poltronas paralelas e concentrar seus olhares numa só pessoa que está discursando me parece uma espécie de milagre; porque é uma coisa completamente estranha aos seus costumes mais naturais, que consistem acima de tudo em não ter costumes naturais, razão pela qual quase nunca eles são vistos juntos, coisa que talvez seja bastante ruim mas que de algum modo tem dado como resultado o que chamamos de ciência e o que chamamos de literatura.

Uma poltrona bem dura são os meus votos para quem pensar que isto é uma espécie de apologia encoberta do individualismo. Primeiro porque o individualismo bem entendido não precisa de qualquer apologia, e segundo porque nada pode me dar mais alegria neste dia que o fato de ver reunido um grupo tão significativo de intelectuais norte e latinoamericanos. O simples fato de

terem aceitado, de haverem respondido ao chamado do nosso tribunal, representa a iniciação de um diálogo mais do que nunca necessário nas atuais circunstâncias da geopolítica deste continente. Se conseguirmos que o nosso diálogo fique livre de toda retórica, que os seus acordos ou desacordos sejam o resultado de ter encarado a nossa realidade de frente em vez de embrulhá-la nos sacos plásticos das frases feitas, fórmulas estereotipadas e preconceitos, creio que todos voltaremos para as nossas vidas e atividades pessoais com algo daquilo que o individualismo puro jamais pôde dar: a consciência de um pertencimento, de uma responsabilidade coletiva; e que por mais solitário e especializado que seja o nosso trabalho intelectual, a experiência vivida neste encontro será uma das forças que a partir de agora atuarão nele, uma pulsão que o tornará cada vez mais operante e mais determinante no processo histórico dos nossos povos.

E para isso é preciso falar com toda a franqueza. É preciso falar da reunião, naturalmente, mas sem esquecer, ao contrário, encarando o fato de que se trata de uma reunião de dois grupos de intelectuais procedentes de duas regiões, uma delas formada por um só país e a outra por mais de vinte países, e que essas duas regiões se enfrentam há muitas décadas nos planos político, econômico e também cultural, este último na medida em que a cultura costuma ser um instrumento político e econômico que tanto serve para as boas como para as más causas.

Temos uma imensa vantagem inicial neste encontro: nenhum de nós se sente implicado nos escusos mecanismos dessas causas más, quer seja aquilo que tradicionalmente se chama de imperialismo norte-americano, quer seja a sinistra rede de cumplicidade que em tantos países ou regimes latinoamericanos aceita vender e trair os seus povos pelos trinta dinheiros do poder e dos privilégios econômicos. Essa vantagem permite que nos sintamos próximos apesar das diferenças parciais que nestes dias irão aparecendo entre nós e que serão a levedura das nossas discussões. Aqui não estamos nas Nações Unidas nem no Conselho de Segurança, aqui não temos que vigiar as nossas palavras ou substituí-las diplomaticamente por outras. Mas também pecaríamos por ingenuidade se ficássemos excessivamente felizes com essa vantagem, porque ela encobre uma realidade bem negativa. Nossa liberdade intelectual, nosso direito de discutir abertamente entre nós, tem muito mais de teórico e abstrato que de operante e eficaz. Nas máquinas do poder e do dinheiro, na vontade de dominação e de hegemonia, os intelectuais só podem erguer a sua voz na rua, na solidão dos seus livros e das suas tribunas minoritárias. Poucos são aqueles que compartilham a responsabilidade dos governos, poucos são ouvidos na hora das decisões e das estratégias; Platão nos expulsou do sistema, de todo sistema, e ainda não conseguimos voltar a entrar. Se digo "ainda", é porque não considero impossível que algum dia encontremos a maneira de nos infiltrar em Washington, em Buenos Aires, em Assunção ou em Santiago, para só mencionar quatro cidades particularmente nefastas; se, afinal, o cavalo de Tróia é uma invenção de Homero, e não de Heitor ou de Aquiles, por quê, então, não ver nesta reunião uma das etapas que podem nos levar a ultrapassar as muralhas que nos separam dos supostos fazedores da história, aqueles fazedores que tantas vezes a falseiam,

deformam e a fazem retroceder para a barbárie tecnológica atrás da qual é fácil vislumbrar o retorno aos machados de pedra, às cavernas, às hordas selvagens, à lei de talião?

Basta de eloquência, essa falsa aliada de tantos congressos e reuniões plenos de som e de fúria *etc.* Digamos da maneira mais simples possível que este encontro insólito, e por isso mesmo admirável, de intelectuais norte e latinoamericanos deveria basear-se em algumas evidências que nem sempre são suficientemente evidentes. Por exemplo, todo bom diálogo deveria partir de uma certa paridade cultural, um conhecimento recíproco por parte dos seus protagonistas. E neste terreno penso que os nossos amigos norte-americanos reconhecerão que tal paridade não existe ou só se dá individualmente. Por razões quase óbvias, os intelectuais latinoamericanos têm um conhecimento muito maior do panorama cultural dos Estados Unidos que os norte-americanos em relação ao nosso. Para sermos justos, o nosso trabalho é o mais fácil: conhecer um só país, em sua continuidade literária e cultural abarcável sem esforço excessivo, ao passo que para um norte-americano não é nada fácil assimilar culturas tão claramente diferenciadas como as do México, Peru, Cuba ou Argentina.

Em segundo lugar, o rápido avanço cultural e dos meios de comunicação nos Estados Unidos ao longo do século passado impregnou profundamente os intelectuais latinoamericanos, que traduziram e propagaram a obra de quase todos os escritores importantes desse país, de Emerson e William James a Edgar Allan Poe, Hawthorne, Melville, Walt Whitman, Mark Twain e tantos outros, e já nos nossos tempos assimilaram, por vezes de maneira excessivamente obsessiva, escritores do porte de Hemingway, Faulkner e Scott Fitzgerald, sem falar da literatura indireta que o cinema norte-americano representa e da atração da sua música mais admirável, quero dizer o *jazz*.

Diante dessa irradiação cultural, que em sua primeira etapa nada teve de condenável do ponto de vista geopolítico, já que era simplesmente a inevitável irradiação de um país altamente culto, a réplica latinoamericana foi necessariamente muito mais fraca. Em primeiro lugar, um pré-imperialismo estendeu desde cedo as suas redes do norte para o sul: o do idioma. Por questões de prestígio, de ambição econômica, de progresso técnico e também de admiração literária, o inglês se tornou uma segunda língua para as elites latinoamericanas, substituindo pouco a pouco o francês; assim, a imagem cultural dos Estados Unidos entrou profundamente nas classes mais favorecidas da América Latina. Em contrapartida, a nossa presença cultural é muito menor nos Estados Unidos, e só nas últimas duas décadas pode-se dizer que o público norte-americano começou a conhecer alguns dos nossos escritores, de resto traduzidos para o inglês apesar de o espanhol ser cada vez mais estudado e falado em seu solo. Qual é o resultado desse desequilíbrio? O fato, por exemplo, de que numa reunião como esta, e à margem de casos individuais, os latinoamericanos têm um espectro cultural dos Estados Unidos muito mais amplo do que aquele que os norte-americanos têm do nosso.

Tal estado de coisas pode dificultar o nosso diálogo, à medida que a literatura foi

se identificando cada vez mais, ao longo da segunda metade do século, com a realidade histórica e política dos nossos povos, especialmente na América Latina. Nossa melhor literatura de ficção, que ao contrário da norte-americana em seu conjunto faz da ficção um trampolim para deixar em primeiro plano uma realidade que nada tem de ficcional, é hoje o espelho mais nítido e fidedigno da longa e dura luta de muitos povos latinoamericanos para se aprofundar em sua identidade, descobrir as suas raízes autênticas para firmar melhor os pés na terra no momento de dar o salto adiante que é a conquista ou a reconquista da soberania e da autodeterminação. Os nossos amigos norte-americanos logo verão isto aqui mesmo, com certeza, quando este diálogo se iniciar; seus interlocutores vão se referir com frequência à nossa literatura porque ela é para nós uma das melhores armas na batalha contra aquilo que alguns ainda chamam de sonho norte-americano, e que seria melhor qualificar de pesadelo norte-americano; contra coisas como as tentativas de submissão cultural baseada em propaganda e aculturação; contra a insidiosa vampirização que foi chamada de fuga de cérebros e que nos priva de recursos mentais inapreciáveis simplesmente por não podermos concorrer no plano das ofertas ou mesmo no das tentações.

Mas se o nosso diálogo esbarra a princípio no evidente desequilíbrio informativo que procurei resumir, penso que todos estamos aqui justamente para preencher os vazios e informar-nos reciprocamente do muito que nos falta saber. E nesse sentido gostaria de dizer aos intelectuais latinoamericanos, como comecei dizendo a mim mesmo ao longo de muitos anos, que nada poderia ser mais errado que nos sentirmos inferiorizados porque o nosso trabalho literário ou extraliterário não é conhecido nos Estados Unidos com a mesma amplitude com que nós conhecemos o que lá se realiza. Um dos nossos piores (...) [143](#)

de superioridade, e sentirmo-nos ofendidos por não nos conhecerem suficientemente no estrangeiro. Quando ouço um latinoamericano se indignar na Europa, onde estou morando, porque os franceses ou os alemães desconhecem a existência de muitas das nossas realidades culturais ou políticas, limito-me a dizer a ele que a indignação é boa, mas seria muito melhor dedicá-la a divulgar a informação cuja falta tanto o ofende. Temos uma triste tradição daquilo que poderíamos chamar de reclamações de bar, que jamais serviram para nada, nem sequer para deixar a consciência tranqüila. Aqui, nestes dias, nos é oferecida uma extraordinária possibilidade de mostrar o que somos e como somos, ao mesmo tempo que recebemos o muito que nos poderão dizer os nossos homólogos do norte. Para isso — e antecipo-o com a alegria de saber que dentro de poucos minutos terei descido desta tribuna onde me sinto muito só —, temos à nossa frente os encontros pessoais — o *hall* do hotel, os excelentes drinques com que se destacam os nossos anfitriões mexicanos —, a maravilhosa possibilidade de sentar-se com um colega norte-americano para perguntar e para responder, para incorporar ao temário oficial aquilo que os temários, por mais importantes que sejam, nunca chegam a ter: o sorriso cúmplice, o cigarro cordial, o passeio pelas ruas, a conversa espontânea, que é sempre como um aquário cheio de estrelas-do-mar mentais e de peixes insólitos. Assim, conversando entre amigos, nasceu muito da história do mundo; as tribunas valem como trampolins, mas é na

água da piscina que se medem as forças, que se chega à meta antes ou depois e que se conhece realmente a verdade.

Enquanto digo estas palavras, que pretendem ser um voto de boas-vindas e ao mesmo tempo uma definição das circunstâncias em que este encontro se realiza, na América Central e no Caribe se espera a cada dia a brutal execução das ameaças e das bravatas que a administração Reagan multiplica contra Cuba e a Nicarágua, enquanto continua dando créditos, armas e assessoria técnica aos governos opressores de El Salvador e da Guatemala e pressiona os de Honduras e da Costa Rica, sem falar no do Panamá, a fim de apertar inexoravelmente os torniquetes contra povos decididos a morrer antes que renunciar à sua liberdade e à sua soberania. Nas últimas semanas, a escalada entrou em fase praticamente operacional com a chamada Emenda Symms, que faculta ao presidente norte-americano enviar tropas à América Central e ao Caribe se o considerar conveniente, e aquilo que por enquanto são simples manobras militares em Honduras pode transformar-se em qualquer momento numa ação direta contra a Nicarágua. Não é preciso muito senso de humor para tratar com ironia essa qualificação de "Emenda", palavra que tanto em inglês como em espanhol tem um sentido positivo de melhora, de aperfeiçoamento, e que neste caso significa exatamente o contrário; e tampouco é preciso ser um Von Clausewitz para saber que se o governo dos Estados Unidos puser em prática a tal emenda, o resultado será, para ele, um outro Vietnã, e para a América Central e o Caribe, o fogo, o horror, o longo inferno de uma batalha com armas desiguais mas com a mesma decisão inquebrantável que levantou e sempre irá levantar Davi contra Golias.

Mas não precisamos explicar estas coisas aos norte-americanos aqui presentes; se não as entendessem tão bem como nós, tenho certeza de que não teriam vindo a este encontro. E no entanto é óbvio que esta situação vai estar presente em todos os momentos do nosso diálogo e que temos o dever de enfrentá-la e responder a ela com as armas que nos foram dadas. Se tais armas são o pensamento livre, a palavra que dele emana e a escrita que a reflete, sua eficácia não está tanto nelas mesmas como em sua utilização prática: quero dizer, no fato de divulgá-las fora deste encontro, que, como todos os encontros, tem as limitações de um campo fechado. Se cada um de nós, de volta a suas órbitas pública e privada, à sua cidade, à sua universidade, ao seu próximo artigo ou ao seu próximo livro, tornar-se porta-voz de algo do que foi tratado aqui, a nossa reunião terá aquilo que os escolásticos chamaram, creio, de *logos* espermático, a razão e o pensamento espalhando sua semente o mais distante possível para fazê-la frutificar na consciência dos povos. E, com este desejo e com esta esperança, tenho o infinito prazer de deixar para trás a inauguração deste encontro e procurar alguma poltrona, na qual o meu prazer será ainda mais infinito ao ouvir vocês falarem.

Muito obrigado.

## 28. Discurso no recebimento da Ordem Rubén Darío

Receber do povo sandinista da Nicarágua a Ordem que seus dirigentes me concedem esta noite não é somente uma distinção diante da qual todas as palavras me parecem espelhos embaçados, inúteis tentativas de comunicar uma coisa que está muito antes e também muito além delas. Para mim, a Ordem Rubén Darío não é apenas essa alta distinção, mas representa algo assim como o fim de uma longuíssima viagem pelas terras e mares do tempo, o encerramento do périplo de uma vida que entra em seu ocaso sem nenhum orgulho mas sem abaixar a cabeça. E como sempre ocorre nos périplos, nesse eterno retorno em que o princípio e o fim se confundem e se conciliam, esta noite penso na minha infância distante, nas minhas primeiras leituras, em meu despertar para a poesia, boa e má poesia dos manuais escolares e das bibliotecas familiares, e assim como há poucos dias em Manágua citava um poema nunca esquecido de Gaspar Núñez de Arce, ressurgem agora aquele instante de minha jovem vida em que caí sobre mim um trovão que haveria de desenhar para sempre sua serpente de fogo em minha memória, o instante em que pensando ler um dos tantos poemas de um dos meus tantos livros, entrei na maravilha de "O colóquio dos centauros" e na mesma iluminação descobri Rubén Darío, a mais alta poesia que me fora dado conhecer até aquele momento e, talvez, o meu próprio destino literário, a minha bela e dura condenação a ser um pastor de palavras, aquele que agora tenta mais uma vez encaminhá-las em seu rebanho infinito, em sua arte combinatória que nenhum computador jamais poderia abarcar e cujo produto é o que chamamos de cultura.

Sobre essa cultura gostaria de dizer algo aqui, mas antes me era necessário recordar o meu primeiro encontro com Rubén Darío para que se entenda melhor o que significa para mim esta alta recompensa que recebo em sua pátria, culminação da longa viagem em que volto a me sentir aquele menino que graças a ele despertou para a beleza num longínquo porém nunca esquecido dia.

Falar da cultura na Nicarágua constitui um problema muito diferente do que se coloca em muitos outros países do mundo. Quem pretender fazer isto a partir dos parâmetros habituais na matéria, sejam os europeus ou os de diversos países latinoamericanos, expõe-se a falar no vazio, ou no máximo a aplicar fórmulas válidas em outras circunstâncias mas que aqui se diluem diante de uma realidade por completo diferente. Por minha parte, gostaria de transmitir-lhes as minhas próprias vivências sem a menor pretensão de esgotar um tema inesgotável por definição, posto que a cultura, sempre difícil de definir com exatidão, é um processo que recorda o mito da fênix, um processo cíclico e ininterrupto ao mesmo tempo, uma dialética que incide na história e simultaneamente a reflete, um camaleão mental, sentimental e estético que altera as suas cores de acordo com as sociedades em que se manifesta. Como toda generalização, querer falar de cultura em abstrato não é muito útil; mas pode ser útil abordá-la em determinado contexto e tentar entender a sua especificidade e as suas modalidades, como gostaria de fazer agora e aqui. Deixemos então para outros o

tema das muitas revoluções na cultura desde os tempos mais remotos e falemos concretamente da cultura na revolução, nesta revolução que hoje mais do que nunca me une a ela com um laço de amor que jamais poderei agradecer o suficiente.

A coisa é assim: mal se chega à Nicarágua, a do 19 de julho naturalmente, a palavra *cultura* começa a repicar nos ouvidos, integra uma temática e um programa extremamente variados, e em em pouquíssimo tempo se nota que essa palavra tem aqui uma conotação de que carece em países em que só é usada num nível que alguns chamariam de privilegiado mas que eu prefiro qualificar de elitista. Para dar um exemplo, a Nicarágua tem um ministério da Cultura, mas esse ministério não se parece em nada com muitos dos seus homólogos em que a noção e a prática da cultura continuam atendendo a esquemas piramidais ou, no melhor dos casos, à noção de que a cultura é apenas um dos diversos componentes da estrutura social. De imediato tem-se aqui a clara sensação de que tanto o ministério como qualquer das outras instâncias do governo expandiram desde o primeiro instante o conceito de cultura, tirando-lhe aquele verniz sempre um pouco elegante que ele tem, por exemplo, na Europa ocidental e, ao empurrar a palavra *cultura* para as ruas como se fosse uma carrocinha de sorvete ou de frutas, puseram-na nas mãos e na boca do povo com o gesto simples e cordial de quem oferece uma banana; e tal incorporação da palavra ao vocabulário comum e cotidiano exprime o que verdadeiramente importa, que não é a palavra em si, mas o que ela comporta como carga, sua explosiva, maravilhosa, riquíssima carga atual e potencial para cada um dos habitantes do país. E se o meu exemplo talvez já esteja despertando o apetite de alguns de vocês, completarei dizendo que tudo o que é, pode ser ou chegará a ser cultura não me parece ser visto na Nicarágua como um componente autônomo do alimento social, não me parece ser visto como o sal ou o açúcar acrescentados para dar mais sabor ou mais tempero a um prato de comida; aqui, sinto que o prato e a cultura já são uma coisa só, que em última instância a cultura está presente em cada um dos avanços, iniciativas e realizações populares, deixou de ser um privilégio dos que escrevem muito bem ou cantam muito bem ou pintam muito bem; a noção parcial da cultura explodiu em mil pedaços, que se recompõem numa síntese cada vez mais visível e que comporta igualmente milhares de vontades, sentimentos, opções e atos.

Alguém poderá dizer que esta tentativa de descrição não parece suficientemente precisa: este é justamente o tipo de crítica que poderia ser feita por um homem "culto" no sentido acadêmico do termo, para quem cultura é antes de mais nada uma difícil aquisição individual, o que naturalmente reduz o número dos que a possuem e além disso os distingue claramente daqueles que não tiveram acesso a ela. Por isso, e quase fatalmente, temos que dar um passo à frente e tentar chegar a um acordo sobre essa palavra tão equívoca. O interesse, eu diria mesmo a paixão, pela cultura na Nicarágua, a partir do triunfo da Revolução popular constitui um indício claríssimo de qual é o itinerário presente e futuro deste incontível processo de libertação, de dignidade, de justiça e de aperfeiçoamento intelectual e estético. Os indiferentes não podem ser cultivados,

no melhor dos casos pode-se inculcar-lhes rudimentos de educação; mas na Nicarágua basta observar como enormes multidões ouvem e entendem discursos em que se expõem e se analisam questões muitas vezes complexas e como elas reagem ante as manifestações artísticas de toda natureza para perceber que, para elas, a noção de cultura não é mais uma referência intelectual inatingível, mas um estado de ânimo e de consciência que busca por todos os meios chegar à sua realização prática. À margem dos diversos graus de conhecimento que possam existir no povo sandinista, tal interesse das massas populares pela coisa pública, pelos problemas em comum, pelos atos e pelos eventos mais variados mostra com clareza o que poderíamos chamar de mobilização cultural, por mais difícil e precária que ainda seja diante dos obstáculos que os inimigos de dentro e de fora contrapõem a ela.

Obviamente, nada disto é novo para vocês, mas sim, em contrapartida, para muitos daqueles que de longe acompanham com interesse o processo histórico nicaraguense. Para vocês, identificados com o ideário e com a mensagem de homens como Sandino e Carlos Fonseca, esta assimilação e esta osmose entre revolução e cultura é um fato mais que evidente; as coisas são diferentes, porém, quando não se conhecem suficientemente as chaves históricas, intelectuais e morais do processo libertador, e por isso, embora estas palavras sejam ditas na Nicarágua e para a Nicarágua, minha esperança é de que também se projetem até aqueles que nem sempre acreditam no que para nós é quase óbvio.

Um só exemplo bastará: na Europa às vezes se assombrom com a multiplicação e a importância que as oficinas de poesia adquiriram na Nicarágua. Que a sede e a vontade de cultura busquem sua expressão em tantíssimos centros em que jovens e menos jovens exercitam a imaginação, se deleitam com o prazer desse imenso prato de frutas que é a linguagem quando saboreada após ter sido escolhida, polida e mordida com fruição, eis algo que surpreende outras sociedades em que a poesia continua sendo uma atividade solitária e entre quatro paredes, reduzida a um mínimo de publicações e de leitores. Não é fácil compreender até que ponto essa atividade não tem absolutamente nada de "cultural" no sentido elitista, mas é uma manifestação desta outra cultura que estou tentando mostrar aos céticos ou aos surpresos, a cultura que é revolução porque esta revolução é cultura, sem compartimentações seletivas nem genéricas.

Alguns dos não convencidos apelarão à tradicional adesão da Nicarágua a tudo o que seja poesia, e estarei disposto a conceder que nada tem de fortuito que a poesia seja a expressão cultural mais favorecida nesta altura do processo revolucionário. Mas precisamente a mobilização cultural que estamos vendo em pleno andamento equívale — se me é permitido tal despropósito neste clima — à bola de neve que aumenta e aumenta à medida que roda. Tudo o que pude e posso ver aqui mostra que não estou errado: a música está aí para provar, com a entusiasta adesão do público às suas diversas manifestações; o teatro popular, que parece cada vez mais dinâmico e inventivo; a dança em seus diversos estilos, e agora também o campo das artes plásticas, que neste avanço irrefreável vai se expandir enormemente com a criação e a influência do Museu de Arte das

Américas, nascido da solidariedade internacional mas respondendo por certo a uma urgente necessidade de assimilação e de usufruto dos mais variados campos estéticos. Com efeito, quem poderia sonhar, há tão pouco tempo, com uma coleção de pinturas e esculturas como a que está exposta provisoriamente no teatro Rubén Darío? Quem, sem ter os meios econômicos para viajar ao exterior, poderia contemplar um desfile tão múltiplo e complexo de todas as tendências estéticas dominantes do nosso tempo? Tudo isso é cultura, mas uma cultura que, em vez de se dar como processos isolados, salta para a frente na grande onda da mobilização cultural maciça, e a força incontida dessa onda nasce de que os dirigentes e o povo compartilham e dividem a mesma sede de conhecimento e de beleza. Quem iria imaginar aqui uma editora como a Nova Nicarágua, que em seus primeiros passos já lançou uma considerável e belíssima série de livros para satisfazer uma ânsia de leitura que a campanha alfabetizadora tornou multitudinária?

Por coisas assim pode-se entender que alguém como eu não tenha o menor temor de que esta mobilização se estanque ou se paralise; o grande camaleão da arte e das letras, do artesanato e das músicas inventará a cada dia novas cores na imaginação do seu povo. Mas ao mesmo tempo conheço o preço que vem sendo pago desde o dia 19 de julho para que a cultura se difunda e se renove, um preço que neste momento é mais alto e mais duro do que nunca. Que o esforço que tento esboçar continue se realizando diante do ataque aberto de contra-revolucionários cinicamente ajudados pelos Estados Unidos e seus cúmplices ou títeres não é prova apenas do seu inflexível enraizamento no povo sandinista mas também a melhor garantia de sua indomável vitalidade. Não posso esquecer daquele chefe nazista dos anos 30, não sei se Goering ou Goebbels, que disse: "Quando ouço falar em cultura, saco a pistola." A ameaça não era gratuita, porque quando uma cultura é como a que está sendo criada e vivenciada pelo povo da Nicarágua, essa cultura é revolucionária e passa a ser inevitável que diante dela se levantem mais uma vez as pistolas dos que procuram escravos, colonos ou lacaios para impor a lei do amo. O povo sandinista mostra diariamente que está disposto a enfrentar essas pistolas com uma decisão que só pode nascer de um sentimento de plenitude humana, de se saber ao mesmo tempo povo e indivíduo; povo formado por indivíduos e não por uma massa amorfa, e indivíduos que não pretendem ser entidades isoladas, como no fundo é o programa cultural de tantas sociedades baseadas no egoísmo, na chamada luta pela vida, aquele tão norte-americano *struggle for life* que em última instância é a lei da selva, é tentar ser o mais rico ou o mais poderoso ou o mais culto à custa de qualquer coisa, sobretudo à custa do próximo.

Por isso, e a esta altura do processo revolucionário, o que me parece mais acertado e mais importante é que a política cultural nicaragüense se abra, como está fazendo, em todas as direções possíveis e por todos os meios ao seu alcance. Fico emocionado ao ver que aqui todas as atividades populares são sempre acompanhadas de um elemento de cultura, um incentivo mental ou estético, e isso é algo que se sente nos discursos dos dirigentes, no desejo evidente de que cada coisa a ser feita, por mais simples ou penosa que seja, não caia no mero

nível do trabalho às cegas.

Talvez não os impressione mais, como acontece comigo, encontrar toda semana os suplementos culturais dos jornais revolucionários, sem falar de tantas revistas, programas de rádio e de televisão e outras incitações que ainda podem ser muito melhoradas mas que já estão aí e são parte da vivência permanente do povo em matéria estética e literária. Toda vez que abro esses suplementos penso que naquele mesmo instante ele está chegando a todos os cantos do país, humildemente escondidos no corpo do jornal, e que milhares e milhares de olhos que há pouco tempo não sabiam distinguir as letras do alfabeto vão ler junto comigo o poema de um combatente ou de uma criança, um ensaio sobre pintura ou uma entrevista de um médico ou um músico, e que talvez em muitas famílias haverá quem leia e quem não leia, haverá ignorâncias ou indiferenças, que também são parte lógica do processo, e haverá revelações inesperadas e fecundas que um artigo, um conto, um poema ou uma imagem podem provocar num adolescente ou num adulto e, talvez, mudar completamente a sua vida.

Nesta disseminação, neste esforço, existem as nuvens negras de tantos obstáculos que ainda custará tempo e sacrifício para derrubar.

Como ignorar as dificuldades das comunicações, os problemas étnicos, os múltiplos empecilhos aos contatos mentais capazes de eliminar pouco a pouco os tabus e preconceitos, de acabar com as idéias fixas e substituir todo esse aparato negativo e sempre perigoso por uma consciência clara das metas revolucionárias em todos os planos? A Nicarágua não é a Arcádia, suas estradas e suas vias fluviais não são as da Suíça. Mas se a alfabetização deu os resultados que conhecemos graças ao fato de que uma parte do povo foi o professor da outra parte, agora é o momento de os conteúdos culturais, tanto de ordem intelectual como política, ética ou estética, se aprofundarem na consciência popular graças a esse mecanismo de transmissão de indivíduo a indivíduo e de grupo a grupo em que aquele que sabe alguma coisa está disposto a comunicá-la e a fazer de toda cultura individual uma cultura compartilhada. Mas quando digo compartilhada não penso de maneira alguma em uma cultura repetitiva mas sim, muito pelo contrário, num fermento mental e afetivo com tudo o que isso pode acarretar em termos de discussão, polêmica, acertos e erros. Assim como pessoalmente sempre defendi o direito do escritor de explorar a fundo o seu espaço de trabalho, em que pese ao risco de não ser bem compreendido no momento e até mesmo acusado de elitista ou egotista, também vejo esta cultura revolucionária da Nicarágua como um diálogo de idéias e sentimentos em suas mais diversas possibilidades e manifestações. Para mim, o menor indício de uniformidade temática ou formal seria um desencanto. Vejo a cultura revolucionária como um bando de pássaros voando a céu aberto; o bando é sempre o mesmo, mas a cada instante vão mudando o desenho, a ordem de seus componentes, o ritmo do vôo, e o bando sobe e desce, traça as suas curvas no espaço, inventa continuamente um desenho maravilhoso, apaga-o e começa outro novo, e é sempre o mesmo bando e no bando estão os mesmos pássaros, e isso é à sua maneira a cultura dos pássaros, seu júbilo de liberdade na criação, sua festa contínua. Estou convencido, porque sinto cada vez com mais força em cada uma de minhas

visitas à Nicarágua, que essa será a cultura do seu povo no futuro, firme naquilo que lhe é próprio e ao mesmo tempo aberta a todos os ventos da criação e da liberdade do homem planetário.

Peço que me desculpem por tudo o que tenha de precário e até mesmo de superficial esta tentativa de abarcar um panorama tão vasto. Falo do que vi e senti, mas não o faço como aqueles visitantes ou jornalistas estrangeiros que mal desembarcam no país se consideram capacitados para explicar e criticar qualquer coisa, e até para profetizar a respeito da Revolução Sandinista e seu processo popular. Sei que qualquer um de vocês conhece melhor e vive mais a fundo que eu esse processo, mas também sei que pode ser útil que alguém do exterior ofereça os seus pontos de vista, desde que o faça sinceramente, desde que seja capaz de viver de perto e apaixonadamente esta realidade antes de pronunciar a primeira palavra de uma opinião ou de um juízo.

Muito obrigado.



[1] Proponho, para melhor apreensão do que vem a seguir, entender por *literatura* e *obra literária* a atitude e as conseqüências que resultam da utilização estética intencionada da linguagem.

[2] Uso a fórmula desgastada porque é muito verdadeira, e porque "fundo", desde a *Lettre du voyant*, ficou lavado de retóricas e oferece seu pleno sentido abissal.

[3] É óbvio que ao indicar de que maneira uma razão de menor esforço induz à criação verbal não se deixa de lado a razão essencial: a de que o verbo é a forma expressiva menos mediatizadora de um estado anímico que se queira *comunicar*. As artes plásticas, a dança e a música são formas analógicas, simbólicas; o verbo é a forma mais imediata do Logos.

[4] Perdendo-a, por exemplo

[5] Reitero aqui uma afirmação de Boris de Schloezer, que sempre me pareceu fundamental para avaliar o drama da atividade com formas verbais diante das outras maneiras expressivas do homem.

[6] Esta oposição, que me vejo forçado a propor desde agora, se esclarece suficientemente no capítulo II.

[7] Tal compromisso que, a rigor, vale para toda forma elocutiva, mesmo nas manifestações primárias da fala, adquire aqui um valor de *autoconhecimento* (consciente ou não para o escritor) e se torna uma questão capital, porque a linguagem vale agora esteticamente, por si mesma.

[8] A isto obscuramente acrescenta-se o imperativo poético em si, que abre passagem à força em toda manifestação estética, e com mais razão nas que se informam verbalmente — na própria central da Poesia.

[9] Como, no princípio, a atitude de Sombra diante do tape bêbado.

[10] Como não incorrer aqui em evidente injustiça se pensarmos na carga poética da obra dos grandes romancistas tradicionais? Cada obra de Vigny, Balzac, Flaubert, Meredith... Mas forçaríamos a verdade ao supor que tal poesia era concitada por seus criadores; mais cerro é insistir em que o poético se dá com e em certas situações romanescas e sua resolução narrativa; tal aura poética jamais constituía *razão determinante* da obra; prova disso é que um Vigny e um Meredith escrevem por separado e com deliberação seus poemas, nos quais suscitam intencionalmente o valor-Poesia.

[11] A comparação com o cinema é significativa porque no cinema mudo só se podia obter um clima poético mediante puros recursos de situação e imagem visual. O sonoro associou simbolicamente imagem, palavra e música. Esta última — semelhante à poesia no romance — tem hoje o papel ornamental e complementar, a "ambientação". Com isto sucumbiu uma rebelião análoga à que estudamos no romance, e que já se manifestava no cinema mudo. Porque o primitivo elemento ornamental (poesia de imagens) chegou em certo momento a pôr-se em situação de rebeldia, de irrupção, tal como a poesia nos romances. Consegui ganhar a batalha e fazer do cinema o que muitos escritores hoje tentam com o romance. Mas chegou o cinema sonoro, e a introdução da voz encheu a tela de "literatura", a música proporcionou cômodos recursos de "ambientação" e a perseguição visual da poesia — tão difícil, tão possível, às vezes tão bem-sucedida — só se vê hoje em alguns poucos diretores e alguns poucos *cameramen*. O cinema é um viveiro de *best-sellers*, e não em vão os

Pearl Buck, os Cronin, os Bromfield escrevem seus romances com um olho em Hollywood, até mesmo já enquadrados para a sua rápida transferência para a tela.

**[12]** Como não pensai aqui no *Hyperion* de Hölderlin, muitas de cujas páginas ultrapassam todos os limites jamais atingidos pelo romance? O quase insuperável preconceito a que aludo mais acima fará alguns sustentarem irritadamente que, afinal, *Hyperion* não é um romance; de acordo, mas também não é um poema se o entendermos poeticamente. Há ali uma superação de gêneros que haverá de se confirmar em nosso tempo.

**[13]** Não terá suscitado isto o sagaz Huy smans, no famoso parágrafo de *À Rebours* em que, partindo de *Gaspard de la Nuit*, elogia o poema em prosa? A concepção de "romance sintético" ali esboçada não coincide com os produtos atuais, em geral abertos, opostos a toda redução estética. Mas quando sustenta que essa forma poética, conduzida por um "alquimista de gênio", deveria encerrar *la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives*, Huy smans denuncia abertamente a linguagem enunciativa como inoperante e prolixa, parecendo aceitar do romance apenas o que emana — e habitualmente se mostra difuso e espaçado — da linguagem poética a ele incorporada, e cuja *condensação* exige com tal violência que, paradoxalmente, o reduz à brevidade do poema em prosa. *Le roman, ainsi conçu, ainsi condense en unepage ou deux* etc. (Cf. o parágrafo inteiro, *À Rebours*, Charpentier, Fasquelle, 264-5.)

**[14]** Tarefa fascinante — mas aqui um tanto marginal, motivo pelo qual a deixo patá outra oportunidade —, a de estudar como paralelamente no século XIX vai se acentuando *dentro dos poemas* essa superação do que está segmentado em "romanesco" e "poético". As mesmas *Flores do mal* são exemplo frequente: *Femmes Damnées (Pièces Condamnées); Confession; La Servante au grand coeur...* Diante da objeção de que em todos os tempos a poesia expressou situações romanescas — quer dizer, redutíveis ao relato enunciativo —, cabe repetir que uma coisa é poetizar verbalmente uma situação não-poética em si, e outra manifestar uma situação que é uma com a poesia que a revela verbalmente. Por trás disso persiste a razão invariável de que se possa falar de "poesia lírica" e "poesia dramática", sendo que a diferença aponta sempre para a situação, no primeiro caso consubstanciada à forma, no segundo submetida à poesia por uma transubstanciação que só o poeta é capaz de operar. Na composição da *Iliada* há dois tempos, há resolução dialética em obra; a *Ode to the West Wind* se propõe como uma intuição contínua que abarca o impulso criador e a forma que esse impulso adquire verbalmente; todo poeta lírico sabe que nele nada pode separar seu sentimento de sua palavra.

**[15]** *Drôle de ménage! / Je suis de race inférieure, de toute éternité... / Encore tout enfant, j'admirais... / Je m'y habituerai... / Je n'aime pas les femmes...*

**[16]** *Les Gaulois étaient les écorcheurs de blettes... / Parfois il parle, en une façon de patois attendri... / L'automne. Notre longue élevée dans les brumes... / Oh! le moucheron...*

**[17]** *La vieillie poétique avait une bonne part... / Je devins un opéra fabuleux...*

**[18]** Wladimir Weidlé, cujo ensaio *Les Abeilles d'Aristhée* (versão espanhola: *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, B.A., 1943) funda uma posição que será discutida no final deste estudo, aponta "o trânsito do verso à prosa levado a cabo por Rimbaud" (p. 92) como produto do esgotamento do verso

e também da necessidade de o poeta encontrar uma nova forma expressiva. Weidlé não repara que a passagem do verso à prosa significa em Rimbaud a ruptura do cordão umbilical estético e o ingresso na linha poética existencial. Não se trata — como se acrescenta, aludindo à tentativa análoga de Robert Browning — de "uma tentativa para renovar a poesia enxertando nela o léxico e os ritmos da prosa". Pelo contrário, é o poeta quem invade astutamente as estruturas formais da prosa para substituí-las por estruturas poéticas que só idiomáticamente podem se assemelhar àquelas; é o poeta quem vai arrebatando à tirania da prosa estética sua gama temática exclusiva, mostrando que só se dava nela de maneira mediatizada e falseada, e termina formulando sua obra como um âmbito poético total. Weidlé, por outro lado, nem sequer cita o Conde, literariamente muito mais audaz que Rimbaud nesse trânsito.

[19] Ou, como poderia dizer um surrealista: *assim que desaprendemos a fechá-las.*

[20] Se aspas para uma, aspas para o outro. Não creio que o estômago, como parte de um homem, seja menos inexplicável, menos nominal que aquilo que se conveio em chamar de alma

[21] Já aqui não posso repetir *romancista*. O que há de romance em *Malte*? Nem poeta: *The turn of the Screw*, *Der Prozess* são narrativas romanescas, em que o poeta rege, sem anulá-lo, o narrador enunciativo. *Poetista* aludiria ao escritor contemporâneo que se derrama na expressão poética mas persiste em sustentar uma *literatura*.

[22] Em outro ensaio sustentei que todo poeta perpetua na ordem espiritual a atitude mágica do primitivo. Em última instância, poesia e magia aspiram a uma posse: de *ser*, por parte daquela, de *poder*, por parte desta. A atitude das criaturas de *The Waves* ou *The Years* mostra em Virgínia Woolf uma angustiada esperança de apreensão e fixação, mediante o ato poético, não mais apenas de *essências* (aspirações poéticas) mas de *presenças* (tarefa de magia).

[23] Às vezes procuram aniquilar-se — realização final, e a mais íntima e secreta —, como Paula, a protagonista de *Sleeveless Errand*, um romance de Norah James que fixa temporalmente (1929) o clima de pós-guerra em sua forma mais exacerbada de individualismo suicida. Paula se mata porque se sente "podre até a medula"; incapaz de comunicar, de aderir, ela caminha para a morte como para uma realização total e definitiva. Pela primeira vez sabe que vai se *cumprir*, e seu cumprimento é o nada.

[24] Nada disso se enuncia estimativamente como pró ou contra. Sobretudo no caso de *Malte*, que incorpora solitariamente a realidade mas depois — dez anos mais tarde — comunicará sua cosmovisão poética, mostrando-a nas *Duineser Elegien* e nos *Sonette für Orpheus*.

[25] Uso o termo com a latitude necessária para abarcar o âmbito verificável em comum, *ergo* comunicável.

[26] Como oposta a mágica; quer dizer, vontade de posse como no âmbito mágico, mas exercitando se dentro do esquema lógico A-A, e não no mágico A-B.

[27] É muito importante notai que não há coincidência aqui com o critério dos três estados — positivismo comtiano —, pois não se trata de parcelar a ambição metafísica e mesmo teológica do homem impondo limites ao seu desejo.

[28]. Nesta hora em que marxismo — como dialética viva — e tomismo — como força de inércia — atacam o existencialismo heideggeriano e sartriano com violência semelhante, observemos dois fatos importantes: 1) o ataque decorre do fato de que o existencialismo propõe um Homem luciferinamente livre, no qual a consciência e a aceitação de comunidade (não de comunismo) deve surgir do centro para a periferia, seguindo um processo já indicado; 2) a linha existencial de um Gabriel Marcel, que busca um sincretismo harmonioso com valores cristãos, prova que se a axiologia cristã representava a mais alta instância ética do homem, o existencialismo a prolonga, *desmamando-a porém da teologia*, retirando a sustentação transcendente na certeza de que o menino homem já sabe andar *sozinho*. Solidão fecunda porque, se principia como angústia, pode concluir como encontro — por e na ação — com a comunidade coincidente. (A ortodoxia sustentará que não há axiologia cristã sem a prévia ou coexistente dogmática teológica. Penso nos empréstimos, as cotas de budismo, aristotelismo, platonismo... Mas não é disso que se trata agora.)

[29]. Como surge inconfundível de *Le cimetière marin*, de Valéry.

[30]. Cf. a maneira como Paul Valéry entendia isso em Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, p. 59.

[31]. Op. cit., p. 46.

[32]. Penso na célebre dedicatória de *La jeune Parque*, e no sentido último de toda a atividade espiritual de Valéry, tão pouco "existencialista" à primeira vista..

[33]. Se observarmos esses exemplos escolhidos rapidamente, a primazia do âmbito verbal surgirá com nitidez. Se busca um fim social, a pura ação em nosso século se filia a uma ordem histórica, e isso paralisa e coíbe sua liberdade. A passagem da solidão à liberdade realizada não pode dar-se caso se renuncie previamente a estar só. A ação com *fim social* comporta quase sempre essa renúncia. Quando adere a uma ordem histórica, mesmo que seja para combatê-la, o homem de ação perde eficiência, poder corrosivo, gravitação. Não pode realizar a si mesmo mediante a experiência e a ação, porque se vê obrigado a respeitar e sustentar formas dentro das quais ela age. A maior síntese de político e guerreiro do nosso século, Winston Churchill, moveu sua ação como faz uma locomotiva. Morrerá com os trilhos sob os pés. Não creio que o caso de Gandhi seja fundamentalmente diferente. Para estar livre — para buscar ser livre — se requer o sacrifício prévio da "liberdade" dentro de uma fórmula, partido, tendência ou fração, seja qual for. (Este é o drama de um T. E. Lawrence, neste sentido muito maior que Churchill e, naturalmente, muito mais "fracassado" que ele.) A ação com fim social principia sempre com uma tomada de posição, quer dizer, uma limitação deliberada de possibilidades fáticas. Na ordem social do século, não pode ocorrer de outra maneira: por isso, se o angustiado é da linha política ou da guerreira, completará seu âmbito de ação por meio do livro — como um Giordano Bruno, um Lutero, um Thomas More. E este é o sentido mais profundo de obras como *The Seven Pillars*, as "memórias" de políticos e militares entre 1939-45, e mesmo a caricatura infra humana, de um patetismo impressionante, que surge do diário do conde Ciano.

[34]. Em português no original. (*N. do T*)

[35]. Emmanuel Berl, por exemplo, não acredita nisso. Cf. *El Porvenir de la Cultura Occidental*, Buenos Aires, 1947, p. 49 e ss.

[36]. A quem escolho deliberadamente como símbolo do setor reacionário inteiro

inventor desse monstruoso "humanismo" em que o legado grego se bastardeia em sincretismos impossíveis com ideais de um medievalismo realista muito pouco autêntico.

[37] O tema foi esplendidamente tratado por Rodolfo Mondolfo em sua obra *El gènio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales*, Universidade Nacional de Tucumán, 1943.

[38] O que não equivale a sustentar que o classicismo tenha carecido de valor, mas sim que seu valor mais autêntico lhe foi dado, à margem de preceitos tirânicos, por figuras geniais como um Racine ou um Molière, finos infratores de "unidades" por via do espírito, se não da forma.

[39] De quem — citamos à guisa de caracterização geral desses critérios errados — diz H. Gaillard de Champris: "...*Non seulement il ne cite pas même Euripide, mais il n'étudie que les progrès extérieurs et, pour ainsi dire, techniques du genre... Sur l'union spirituelle qui fut d'abord celle des poètes et des spectateurs... pas un mot*". (A propósito de Píndaro): "...*Il confond la libre démarche d'une imagination synthétique avec le froid calcul d'un esprit ingénieux, et, ici encene, ne distingue pas l'inspiration du procédé*". ("Les Ecrivains Classiques", volume IV da *Histoire de la Littérature Française*, publicada sob a direção de J. Calvet, Paris, 1934, pp. 275-276).

[40] *Could all this be forgotten? Yes, a schism / Nurtured by foppery and barbarism  
Made great Apollo blush for this bis land. / Men were thought who could not  
understand / His glories; with a puling infant's force / They sway'd about upon a  
rocking-horse, / And thought it Pegasus. Ah, dismal — soul'd! / The winds of  
heaven blew, the ocean roll'd / Its gathering waves — ye felt it not. The blue /  
Bared its eternal bosom, and the dew / Of summer night collected still to make /  
The morning precious: Beauty was awake! / Why were ye not awake? But ye were  
dead / To things ye knew not of, — were closely wed / To musty laws lined out  
with wretched rule / And compass vile; so that ye taught a school / Of dolts to smooth,  
inlay, and clip, and fit, / Till, like the certain wands of Jacob's wit / Their verses  
tallied. Easy was the task: / A thousand handicraftsmen wore the mask / Of Poetry.  
Ill — fated, impious race! / That blasphemed the bright Lyrists to his face, / And did  
not know it, — no, they went about, / Holding a poor, decrepit standard out, /  
Mark'd with most flimsy mottoes, and in large / The name of one Boileau*

*(Sleep and Poetry, versos 81-106)*

[41] Isto não implica sustentar que o romantismo *entendeu* o helênico melhor que o classicismo; antes incorreu, em termos históricos e científicos, em inúmeros erros crassos surgidos de uma indevida sentimentalização do tema clássico. Mas alguns românticos — e aqui Keats — atingiram por identificação estética, por *simpatia* espiritual, uma vivência do helênico como os séculos de Dryden e Winckelmann jamais suspeitaram.

[42] O que nos lembra a frase de Bernard Shaw: "A regra de ouro é que não há regra de ouro."

[43] "No século XVIII, a Grécia fora glorificada como o Paraíso perdido da humanidade, como terra do sol e da alegria, como país livre de superstições, de angústias e melancolias trágicas. Teria sido, segundo as idéias dessa época, uma civilização 'de simplicidade nobre e serenidade grandiosa'. Hölderlin descobriu nas antigas letras gregas o elemento, então desconhecido, do êxtase frenético, da dor desmesurada, dos anelos hiperbólicos, das emoções místicas, da teosofia

atormentada. Os modernos descobrimentos da arqueologia confirmaram a sua tese, que, para os tempos de Hölderlin, era mais uma prova de sua loucura incurável." Alberto Haas, *Historia de la literatura alemana moderna*, Buenos Aires, 1928, p. 82.

[44] Novalis, *Gérmens o Fragmentos*, versão de J. Gebser. México, 1942, p. 38.

[45] Pois os "caminhos", em seu começo, são sempre um. Da apreensão intuitiva de valores gregos surgirá a sistematização preceptiva do classicismo. A bifurcação começa quando o racionalista do século XVII e XVE abre mão da (ou não atinge a) *totalidade de valores*; escolhe, hierarquiza os que prefere e constrói arbitrariamente uma escala axiológica em que sua própria projeção racional tinge com uma luz viva os elementos preferidos, deixando na sombra outros aos quais só a *total adesão* poética fará justiça mais tarde.

[46] *"No previous English poetry wholly satisfied men possessed by this mingled ideal of the republic and the artist, this passion from freedom and beauty — not even Milton, who came nearest. Rather, they turned their eyes to ancient Greece and medieval Italy... Thus within the heart of Romanticism a 'classic' movement arose, which, more than any other trait, sharply marks off later from the two early groups...*

*"The effective expression of the new Hellenism begins with Byron's denunciation of Lord Elgin's spoliation of the Parthenon. Byron, though very far from a Greek, did more than any other single man to create the passion for Greece. The Elgin marbles, however, acquired for the nation in 1816 through the passionate urgency of Haydon, became thenceforth 'great allies' of the Hellenic cause. Greek legend was the chosen haunt of Keats, but to Shelley and to Byron Greece was also the first historic land of freedom, 'the mother of the free', the fatherland of exiles." C. H. Herford, *The Age of Wordsworth*, Londres, 1939, pp. 218-20.*

[47] *"On first Looking into Chapman's Homer"*, 1815. (Alusão à tradução homérica de George Chapman, o dramaturgo isabelino; Keats conheceu incidentalmente a obra na casa de um amigo, e na manhã seguinte o soneto foi entregue a este como prova do entusiasmo do jovem poeta. Não é inútil assinalar que se trata do primeiro poema em que Keats revela seu gênio.) *"On seeing the Elgin Marbles for the first time"*, 1817; *"To Homer"*, 1818.

[48] *There is a budding morrow in midnight.*

[49] *Standing aloof in giant ignorance, / Of Thee I hear and of the Cyclades, / As one who sits ashore and longs perchance / To visit dolphin coral in deep seas.*

[50] *My spirit is too weak; mortality / Weighs heavily on me like unwilling sleep.*

[51] *So do these wonders a most dizzy pain, / That mingles Grecian grandeur with the rude / Wasting of old Time — with a billowy main, / A sun, a shadow of a magnitude.*

[52] Cf. *The Eve of St. Agnes, The Eve of St. Mark, Isabella, La Belle Dame sans Merci* etc

[53] Esta função generalizante que os valores mitológicos desempenham na arte e nas letras foi finamente estudada por Marguerite Yourcenar (cf. "Mythologie", em *Lettres Françaises*, Buenos Aires, nº 11, 1944).

[54] Cf. a carta a Shelley — agosto de 1820 — na qual Keats defende apaixonadamente a pura tarefa artística: *"...There is only one part of it I am judge*

of—the poetry and the dramatic effect, which by many spirit nowadays is considered the Mammon. A modern work, it is said, must have a purpose, which may be the Good. An artist must serve Mammon; he must have 'self-concentration' — 'selfishness perhaps.' ("Só posso ser juiz numa parte [de *Os Cenci*]; a poesia e o efeito dramático, que atualmente são considerados por muitos espíritos como Mammon. Uma obra moderna — diz-se — deve ter um propósito, e este propósito pode ser o Bem. Um artista [é Keats quem o afirma] deve servir a Mammon; deve ter 'auto-concentração' — talvez até 'egoísmo'.") A. C. Bradley comenta: "...Tais sentenças coincidem perfeitamente com o desejo expresso de Keats de fazer o bem. O poeta deve fazer o bem; sim, mas o faz sendo poeta. Deve ter o propósito de fazer o bem com a poesia; sim, mas não forçá-lo em sua poesia ou mostrar que tem tal intenção em relação a nós..." E mais adiante: "Deve ser altruísta, sem dúvida, mas talvez logre isto sendo egoísta, negando-se a se afastar de sua maneira poética de fazer o Bem..." Tão firme adesão a uma "arte pela arte", cujo egoísmo essencial desemboca mediatamente em Beleza e Bem, é o módulo invariável da lírica de Keats. Cf. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, 1934, pp. 236-7.

**[55]** *Hyperion*, cujas duas versões inconclusas só permitem conjeturara empreitada espiritual a que Keats se propôs com ele, foi minuciosamente analisado por John Ralston Caldwell (*The Meaning of Hyperion*, volume LI-4 da P. M. L. A. — Publications of the Modern Language Association). Por nossa parte, parece-nos evidente que no poema Keats privilegiou sobretudo a titanomaquia, com seu trágico nascimento de uma nova ordem divina, como severa possibilidade dramática após a experiência mais leve de *Endymion*. O tema prestava-se igualmente (coisa que os gregos já devem ter percebido na *Teogonia* de Hesíodo) para mostrar o progresso estético que advém do triunfo olímpico sobre os Titãs. "... (Para Keats) a ordem olímpica, vencedora, é um avanço em Beleza, na natureza há um progresso autodestrutivo em direção ao bem, e a beleza, não a força, é a lei desse fluxo ou mudança." Cf. Robert Bridges, *Collected Essays, IV: A Critical Introduction to Keats*, Oxford, 1933, p. 115.

**[56]** ... *And (Keats) would point out to Severn how essentially modern, how imperishable, the greek spirit is — a joy for ever*". (E [Keats] mostrava a Severn como o espírito grego é essencialmente moderno e imperecível — um júbilo eterno.) Cf. Bradley, op. cit., p. 224.

**[57]** No famoso *On first Looking into Chapman's Homer*: "... Ou como o bravo Cortês quando, com olhos de águia, contemplou o Pacífico — enquanto seus homens se entreolhavam com uma dúvida selvagem — silencioso, sobre um pico no Darién."

**[58]** *The moss-lain Dryads...* (*To Psyche*).

**[59]** "...*The process by which the will of Keats came into such entire harmony with the sensuous workings of the old Grecian spirit, that not only did his imagination delight in the same objects, but that it was, in truth, what theirs under certain circumstances might have been*". (O processo pelo qual a vontade de Keats chegou a tão completa harmonia com as sensuais criações do antigo espírito grego, que não apenas deleitou sua imaginação com os mesmos objetos mas foi, na realidade, o que a imaginação helênica poderia ter sido em determinadas circunstâncias.) Lord Houghon, *Life and Letters of John Keats*, Oxford, p. 146.

**[60]** Aqui se apresenta o problema do "sensualismo" de Keats. A verdade é que ele próprio se propôs a transcender a etapa pânica, dionisíaca, e ingressar numa

ordem superior de existência. Cf., em *Sleep and Poetry*, os famosos versos: E posso dizer adeus a essas delícias? / Sim, terei que transcendê-las por uma vida mais nobre, / na qual encontrar as agonias, as lutas / de humanos corações... (versos 122-4). *Hyperion* é a prova simultânea do seu empenho e do parcial fracasso, e a morte prematura deixou como enigma o possível itinerário futuro de Keats. Cabe contudo indicar que sua noção de que a Beleza é o ápice da atividade espiritual humana revê e purifica a tão comum atribuição "sensualista" que se faz ao poeta; pois sua noção de Beleza é identificada com "Verdade" (*Grecian Urn*) e com "Bem" (como se pode inferir da carta a Shelley citada acima, da qual se depreende inequivocamente que para Keats o "bem" que é dado fazer ao poeta é sua própria poesia, e não uma "mensagem" em verso), o que arremata uma escala de valores em que o acento culminante recai no estético — ao contrário do critério platônico de um Shelley — sem extremar-se porém num esteticismo. A simples verdade é que em Keats havia acima de tudo um artista. Mais adiante voltaremos ao assunto.

[61] Sidney Colvin, *Keats*, Londres, 1906. "This is the Keats who wrote 'A thing of beauty is a joy for ever'; who found 'the Religion of joy' in the monuments of the Greek spirit, in sculpture and vases, and mere translation and mere handbooks of mythology..." (Este é o Keats que escreveu: "Uma coisa bela é uma delícia eterna"; que descobriu a "religião da alegria" nos monumentos do espírito grego, em esculturas e vasos, em simples traduções e meros manuais de mitologia). Bradley, op. cit., p. 224. "Tooke's Pantheon, Spence's Polymetis, and Lemprière Dictionary, were sufficient fully to introduce his imagination to the enchanted world of old mythology; with this, at once, he became intimately acquainted, and a natural consanguinity, so to say, of intellect, soon domesticated him with the ancient ideal life, so that his scanty scholarship supplied him with a clear perception of classic beauty, and led the way to that wonderful reconstruction of Grecian feeling and fancy, of which his mind became afterwards capable." (O *Pantheon* de Tooke, o *Polymetis* de Spence e o *Dicionário* de Lemprière foram suficientes para introduzir sua imaginação no mundo encantado da mitologia antiga; não tardou a encontrar-se intimamente vinculado a ele, e uma natural consangüinidade — por assim dizer — de seu intelecto naturalizou-o rapidamente com a antiga vida ideal, de tal maneira que sua magra cultura lhe permitiu ter uma clara percepção da beleza clássica e o guiou na maravilhosa reconstrução do sentimento e da fantasia helênicos de que mais tarde sua mente foi capaz.) Houghton, op. cit., pp. 5-6.

[62] Em parte porque Colvin participa intensamente do critério "clássico" sobre os ideais e os produtos estéticos da Hélade. Discrimina Keats dos gregos baseando-se na efusão romântica de um *Endymion* exemplificada na frase do seu autor: "I think poetry should surprise by a fine excess" (Penso que a poesia deve surpreender por um fino excesso) e no fato de que a seu ver o poeta não abstrai a beleza e os valores essenciais à maneira dos gregos. É evidente que há em Keats muito mais romantismo que num poeta grego, sobretudo no aspecto formal, na notação pictórica e no fluir das imagens. Mas não participa ele da admirável disciplina helênica da objetividade, da impessoalização, da fuga deliberada do confessionalismo subjetivo, do recato autobiográfico em todas as suas formas? É nisto que Keats é "grego" e é "clássico", à margem da tradição formal da poesia inglesa, que não poderia ignorar sem retrocesso a linguagem isabelina (Spencer é o primeiro deslumbramento poético de Keats adolescente) e a pré-romântica. Note-se como a conciliação lograda por Keats entre o seu

sentido clássico e o seu temperamento romântico é mais genuína que a realizada por Byron, que encerra num verso do século XVIII a mais aguda explosão sentimental do romantismo inglês, criando uma fricção interna que congela e malogra boa parte de sua obra.

[63] *"But though Keats sees the Grecian world from afar, he sees it truly. The Greek touch is not his, but in his own rich and decorated English way he writes with a sure insight into the vital meaning of Greek ideas."* Colvin, op. cit., p. 15.

[64] Aludimos a uma imagem de Rainer Maria Rilke ("Wendung", em *Späte Gedichte*) em que a "obra de visão" se opõe à "obra de coração", empreitada espiritual que deve elevar-se mais que a primeira e a partir dela.

[65] Contudo, era capaz do que esta frase traduz: *"The mighty abstract Idea of Beauty in all things, I have, stifles the more divided and minute domestic happiness."* (A idéia abstrata da beleza em todas as coisas afoga em mim as alegrias domésticas, mais divididas e miúdas.) Citado por Houghton, op. cit., p. 169.

[66] *"As to the poetical character itself (I mean that sort, if I am anything. I am a member; that sort distinguished from the Wordsworthian, or egotistical sublime; which is a thing per se, and stands alone), it is not itself, it has no self, it is every thing and nothing, it has no character, it enjoys light and shade, it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevate, it has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the camaleon poet. It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because, they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no identity; he is continually in for, and filling, some other body. The sun, the moon, the sea, and man and woman, who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity. He is certainly the most unpoetical of all God's creatures... Is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that no one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature. How can it, when I have no nature? When I am in a room with people, if I am free from speculating on creations, of my own brain, then, not myself goes home to myself, but the identity of every one in the room begins to press upon me, (so) that I am in a very little time annihilated — not only among men; it would be the same in a nursery of children... But even now I am perhaps not speaking from myself, but from some character in whose soul I now live"*. Houghton, op. cit., pp. 159-161.

[67] *"I scarcely remember counting upon any Happiness... I look not for it if it be not in the present hour, nothing startles me beyond the Moment. The setting sun will always set me to rights or if a Sparrow come before my window I take part in its existence and pick about the Gravel"*. Citado por Betty Askwith, *Keats*, Londres, 1941, p. 111.

[68] Esta versão, em que a disposição estrófica e a ordem das rimas — aqui assonantes — foram preservadas, consegue talvez traduzir — apesar da irreparável perda eufônica e rítmica — um pouco do sentido poético do original. [A versão brasileira procura conservar, imiscuindo-se apenas no indispensável e abrindo mão das rimas, algo do trabalho tradutório cortazariano. (*N. do T.*)]

[69] A indubitável gênese deste poema reside na experiência que Keats descrevera numa carta a seu irmão (fevereiro de 1819, dois meses antes da *Urna*

grega): "This morning I am in a sort of temper, indolent and supremely careless; I long after a stanza or two of Thomson's *Castle of Indolence*, my passions are all asleep, from my having slumbered till nearly eleven, and weakened the animal fibre all over me, to a delightful sensation, about three degrees on this side of faintness. If I had teeth of pearl, and the breath of lilies, I should call it languor; but, as I am, I must call it laziness. In this state of effeminacy, the fibres of the brain are relaxed, in common with the rest of the body, and to such a happy degree, that pleasures has no show of enticement, and pain no unbearable frown; neither Poetry, nor Ambition, nor Love, have any alertness of countenance; as they pass by me, they seem rather like three figures on a Greek vase, two men and a woman, whom no one but myself could distinguish in their disguise. This is the only happiness, and is a rare instance of advantage in the body overpowering the mind." (Esta manhã estou com humor indolente e uma suprema negligência; tenho saudades de uma estrofe ou duas de *O castelo da indolência*, de Thomson; minhas paixões estão adormecidas, porque fiquei de preguiça até quase onze horas e a fibra animal se debilitou em mim até deixar-me uma deliciosa sensação, uns três graus neste sentido do abandono. Se tivesse dentes de pérolas e hálito de lírios chamaria isto de languidez, mas, sendo como sou, devo denominá-lo preguiça. Neste estado de voluptuosidade, as fibras do cérebro relaxam-se juntamente com o resto do corpo, em grau tão delicioso que o prazer não revela sinais de engodo e a dor não mostra um cenho insuportável; nem a Poesia, nem a Ambição, nem o Amor apresentam faces vigilantes; desfilando à minha frente, parecem antes três figuras num vaso grego, dois homens e uma mulher, que ninguém senão eu poderia reconhecer em seus disfarces. Esta é a única felicidade, e uma rara demonstração das vantagens de o corpo sobrepujar a mente). Houghton, op. Cit., pp. 189-90.

[70]: "The sight, or the imagination, of a piece of ancient sculpture had set the poet's mind at work, on the one hand conjuring up the scenes of ancient life and worship which lay behind and suggested the sculptured images; on other, speculating on the abstract relations of plastic art to life." (A visão ou a imaginação de um expoente da escultura antiga havia estimulado a mente do poeta, evocando por um lado as cenas antigas de vida e adoração que jaziam por trás e haviam sugerido as imagens esculpidas e, por outro lado, especulando sobre as relações abstratas da arte plástica com a vida.) Colvin, op. cit., p. 172. "It seems clear no single extant work of antiquity can have supplied Keats with the suggestion for this poem. There exists, indeed, at Holland House an urn wrought with just such a scene of pastoral sacrifice as is described in his fourth stanza: and of course no subject is commoner in Greek relief-sculpture than a Bacchanalian procession. But the two subjects do not, so far as I know, occur together in any single work of ancient art: and Keats probably imagined his urn by a combination of sculptures actually seen in the British Museum with others known to him only from engravings, and particularly from Piranesi's etchings. Lord Holland's urn is duly figured in the *Vasi e Candelabri* of that admirable master." (Parece claro que nenhuma obra antiga hoje existente pode ter dado a Keats a sugestão para este poema. Existe em Holland House uma urna na qual aparece a cena de um sacrifício pastoril como o descrito na quarta estrofe; por outro lado, nenhum tema é mais comum nos relevos gregos que uma procissão báquica. Mas os dois temas não figuram juntos, que eu saiba, em nenhuma obra de arte antiga. Keats deve ter imaginado a sua urna combinando esculturas realmente vistas no British Museum com outras só conhecidas por gravuras, particularmente as águas-fortes de Piranesi. A urna de Lord Holland é muito bem reproduzida nos *Vasi e*

*Candelabri* daquele admirável artista.) Id., p. 174. "*About the middle of February he speaks of having taken a stroll among the marbles of the British Museum...*" (Em meados de fevereiro, ele conta haver estado percorrendo os mármoreos do British Museum.) É o mês da carta citada na nota 33, e dois meses mais tarde será escrita a *Urna grega*. O efeito que os frisos do Partenon causaram em Keats já foi registrado a propósito do soneto *On seeing the Elgin Marbles for the First Time*, assim como *On First Looking into Chapman's Homer* prova o seu deslumbramento diante do homérico. Das descrições clássicas de taças e escudos, que Keats certamente leu, falaremos adiante com mais detalhes.

**[71]** Ápice de equilíbrio interno: hoje sabemos que a "unilateralidade" da arte ática possui uma contrafigura que permite precisamente sustentar uma noção mais justa de equilíbrio. Ao "nada em demasia" da arte do século V contrapõe-se uma arte menor como a vascular, que, diante do sereno idealismo escultórico — tema olímpico ou heróico —, desenvolve o realismo de suas figuras cheias de movimento, loucura báquica, às vezes disformes e obscenas. (Cf. Mondolfo, op. cit., p. 86). É aqui então que se insere, *legitimamente e sem deixar de lado os valores gregos*, o desenvolvimento delirante da primeira estrofe do poema. "Que donzelas rebeldes? Que êxtase selvagem?" As perguntas a partir das quais se ergue o prestígio de tuna descrição, apenas sugerida, a que a ansiedade interrogante do poeta infunde palpitação e movimento, evocam para todo conhecedor de umas e taças a imagem das ménades dançantes. Não por exata coincidência coma alusão de Keats, mas sim pela analogia que do verso aponta para essas figuras arrebatadas, de peplos agitados por um ritmo orgiástico. Keats pôde ter visto taças (ou sua reprodução) com o tema muito repetido das ménades. O leitor encontrará algumas no livro de Gisele M. A. Richter (*The Sculpture and the Sculptors of the Greek*, Yale, Oxford University Press, 1930, p. 516), que lhe mostrarão sua correspondência com a primeira estrofe do poema.

**[72]** "*Verweile doch! du bist so schön!*" (Goethe, *Faust*, I, ato I, cena IV).

**[73]** "Uma coisa bela é uma delícia para sempre."

**[74]** "Seu encanto cresce; / jamais ingressará no nada..."

**[75]** Aquilo a que alude o gracejo de Pablo Picasso no qual — como em todas as suas *boutades* — se esconde algo mais profundo: "Os museus estão cheios de quadros que foram ruins e que de repente se tornaram bons." (Citado por Ramón Gómez de la Serna no prefácio à versão espanhola de *Opium* de Jean Cocteau.)

**[76]** "She dwells with Beauty — Beauty that must die; / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu..."

**[77]** "*Their lips touch'd not, but had not bode adieu...*" (Cf. Herford, *Keats*, Cambridge History of English Literature).

**[78]** Cf. (citando segundo a versão de Leconte de Lisle) IV: "Deitada sobre tenros mirtos..."; XXIII: "Se a abundância de ouro..."; XXIV: "Nasci mortal..."; XXV: "Quando bebo vinho..."; XLI: "Gozosos e bebendo..."; XIV: "Enquanto vejo a multidão de jovens..."; LVII: "Já encanecem minhas têmporas..." etc.

**[79]** Cf. Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1936, cap. "Les Ordres Négatifs".

**[80]** É o que podemos vislumbrar nestas idéias de Lessing: "Quando Virgílio descreve o escudo de Enéias, imita, na primeira acepção da palavra (fazer da obra alheia objeto de imitação), o artista que fez esse escudo. A obra de arte, e

não o que ela representa, é o objeto de sua imitação, e mesmo quando descreve simultaneamente o que nele vê representado, descreve-o unicamente como parte do escudo e não como objeto em si mesmo." (*Laocoonte*, VII).

**[81]** "*Le don poétique est si puissant chez eux qu'il embrase et porte à l'état de fusion les matériaux les plus résistants: les connaissances claires et précises, les nécessités les plus prosaïques de la langue. Tout brûle chez ces ravisés du feu, et tout prend la forme que veut le bon plaisir de la poésie.*" (Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la Poésie*, Desclée de Brouwer, 1938, p. 33).

**[82]** Os "escudos" de Homero e Hesíodo — tão imaginários quanto a urna de Keats — oferecem neste ponto exemplos admiráveis de inter fusão deliberada que explicará o regozijo — de alto sentido estético — em tais descrições:

"...As noivas saíam de seus quartos e eram acompanhadas pela cidade à luz de tochas acesas, *ouviam-se repetidos cânticos de himeneu*, jovens dançantes formavam rodas, dentro das quais *soavam flautas e cítaras...*" (Homero, "Escudo de Aquiles", *Iliada*, Canto XVIII).

"...E arrastava pelo campo de batalha, segurando pelos pés, um terceiro que já estava morto; e a roupagem que cobria suas costas *estava tingida de sangue humano...*" (Id.)

"...Donzelas e mancebos, pensando em coisas ternas, levavam o doce fruto em cestas de vime; um rapaz tangia suavemente a harmoniosa cítara e *entoava com voz tênue* um belo hino e todos o acompanhavam cantando, proferindo gritos de júbilo..." (Id.)

"...Seu traje manchado de sangue humano flutuava em torno dos seus ombros; ela observava com olhos espantados e *prorrompia em clamores...*" (Hesíodo, *Escudo de Hércules*).

"...E seus dentes rangiam enquanto o Anfitriónada combatia..." (Id.)

"...Estava de pé, os dentes rangendo, com um redemoinho de poeira espessa em torno dos ombros, e essa poeira *estava úmida de lágrimas...*" (Id.)

"...Voando no ar, alguns cisnes prorrompiam em altos clamores, muitos outros nadavam na superfície da água, e perto dali os peixes brincavam, coisa maravilhosa até para Zeus retumbante..." (Id.)

**[83]** Theophile Gautier, "L'art" (*Emaux et Camées*).

**[84]** *Nem o milagre de Helena / nem de Páris os raptos / mas o brilhante, duro / hexâmetro. / Assim, toda paixão / a nada reduzida; / mera estrela que brilha numa / Iliada. / Oh louco coração, estavas errado! / Quando o amor se esfuma, / não o teu, mas só o que é cantado / perdura.*

**[85]** Cf. Keats (*Cambridge History of English Literature*).

**[86]** "*I am certain of nothing but of the holiness of the heart's affection, and the truth of Imagination. What the Imagination seizes as Beauty must be Truth, whether it existed before or not... The Imagination may be compared to Adam's dream: be awake and found it truth... However it may be, O for a life sensations rather than of thoughts!*" Houghton, op. cit., pp. 46-47.

**[87]** Op. cit., p. 234.

**[88]** "...*With a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration*". Houghton, op. cit., pp. 67-8.

[89] Op. cit., p. 236.

[90] *He is made one with Nature: there is heard / His voice in all her music, from the moan / Of thunder, to the song of night's sweet bird; / He is a presence to be felt and known / In darkness and in light, from herb and stone, / Spreading it self where'er that Power may move / Which has withdrawn his being to its own; / Which wields the world with never-wearied love / Sustains it from beneath, and kindles it above (Adonais, XLII).*

[91] Tal compromisso, que a rigor vale para toda forma elocutiva, incluindo as manifestações primárias da fala, adquire aqui um valor de autoconhecimento (consciente ou não do escritor) e se torna questão capital, porque a linguagem vale agora esteticamente, por si própria.

[92] Ao que obscuramente se acrescenta o imperativo poético em si, que abre passagem à força em toda manifestação estética, e com mais motivos naquelas que se informam verbalmente — no centro mesmo da Poesia.

[93] Como, no começo, a atitude de Sombra diante do tape bêbado.

[94] Como não incorrer aqui em evidente injustiça se pensamos na carga poética dos grandes romancistas tradicionais? Cada obra de Vigny, Balzac, Flaubert, Meredith... Mas forçaríamos a verdade supondo que tal poesia era estimulada por seus criadores; é mais correto insistir em que o poético se dá com e em certas situações romanescas e sua resolução narrativa; essa aura poética jamais constituía a razão determinante da obra; prova disso é que um Vigny e um Meredith escrevem seus poemas separadamente e com deliberação, e neles suscitam intencionalmente o valor-Poesia.

[95] À revista *Cabalgata*.

[96] Seria bom indicar aqui (contra algumas críticas que denunciam a desproporção entre a tragédia de Scobie e a mediocridade daqueles que a desencadeiam) que todo sacrifício nascido da caridade e da pena (como o de Gólgota) excede infinitamente suas motivações e seus beneficiários.

[97] *Lunfardo*: gíria nascida nos bairros periféricos de Buenos Aires e amplamente difundida em toda a Argentina. (N. do T.)

[98] O ensaio mais feliz me parece de longe ser o de Mallea em *A baía de silêncio*; mas mesmo ali se percebe às vezes que as discussões são coisa alheia ao romance, fragmentos inseridos no acontecer, e não derivados dele ou coexistentes.

[99] Em poucas palavras: é inegável que o existencialismo *eficaz* (pelo menos como propósito) é o de Sartre, que tende resolutamente a uma ética. Por seu lado, a conduta surrealista do período vivo (pré-guerra) coincidia transversalmente com um sentimento de responsabilidade pessoal, de auto-escolha forçosa e de avanço em direção a si mesmo, pela via de uma liberação poética do irracional.

[100] Chaplin fez um resumo claríssimo deste processo em seu filme. O tratamento dado aos judeus dependia em certo momento do empréstimo que Hynkel procurava obter de um banqueiro. Há, então, uma breve pausa em que os nazistas se mostram surpreendentemente amáveis com as pessoas do gueto; mais tarde o empréstimo é negado e Hynkel vocifera pelo rádio uma mensagem anti-semita; a perseguição se renova instantaneamente. Em um e noutro caso, os SSS agem com igual eficácia, sem compreender a série empréstimo-discurso-tratamento. Substituindo os termos, a série fica assim integrada: razão (no duplo

sentido da palavra)-apelo irracional-obediência. Esta última (conduta, execução, objetivo) parece surgir do termo intermediário da série; mas o público que assistia ao filme conhecia a série completa.

**[101]** Não estou esquecendo das fogueiras da Inquisição ou das matanças de albigenses. Meu esquema da linha cristina baseia-se nos aspectos que prevaleceram e diante dos quais aquelas selvagerias só resultam significativas como antecipação da traição racional à ética e sua entrega a uma vontade de poderio temporal comodamente disfarçado de serviço para a eternidade.

**[102]** *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui* (Corrêa, 1949).

**[103]** Não necessariamente no tempo, regra logarítmica nas mãos; talvez automaticamente calculada pela "inspiração", talvez como o salto instantâneo do tigre que cai exatamente onde quer.

**[104]** Lévy-Brühl, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Lautaro, Buenos Aires.

**[105]** Não pode? Pois justamente o poeta pode — ou luta para poder —, e quando é capaz chega a isso. Nada como um antropólogo para esquecer o *anthropos*.

**[106]** *La mentalidad primitiva*. Lautaro, Buenos Aires.

**[107]** Charles Blondel, *La mentalité primitive*. Stock, 1926

**[108]** "Um Débat sur la Poésie", em *La Poésie Pure* de Henri Bremond.

**[109]** "Le poète que multiplie les figures ne fait... que retrouver en lui même la langage à l'état naissant." (Paul Valéry, *Introduction a la Poétique*. Gallimard, p. 12)

**[110]** É freqüente a vinculação das noções de *imagem poética e exploração* nos estudiosos do fenômeno poético. Middleton Murry diz, não lembro onde: "A metáfora aparece como o ato instintivo e necessário da mente explorando a realidade e ordenando a experiência." E Cecil Day Lewis: "A imagem (romântica) é um modo de explorar a realidade mediante o qual o poeta interroga a imaginação para que lhe revele o sentido de sua própria experiência." (*The Poetic Image*)

**[111]** No sentido de vocabulário racional e científico; com a diferença, por exemplo, que há entre rosa em sua acepção botânica e "*la rose cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair...*", de Mallarmé.

**[112]** "Eu não procuro, encontro"; mas os encontros de alta natureza só acontecem àqueles que, sem procurar sistematicamente, são "cabeças de tormenta", vórtice para o qual as coisas são atraídas. O pára-raios não sobe até as nuvens.

**[113]** Esta notícia dos fatos marcantes da vida de Poe segue, em linhas gerais, a biografia de Hervey Allen, *Israfil, The Life and Times of Edgar Allan Poe*, a mais completa até hoje ao lado da de Arthur Hobson Quinn.

**[114]** É sabido que a psicanálise aplicada aos relatos de Poe proporciona resultados surpreendentes neste terreno. Por exemplo, o livro de Marie Bonaparte, e, num plano meramente dedutivo, o de Joseph Wood Krutch

**[115]** As relações amorosas de Poe compõem uma bibliografia enorme, iniciada pelas memórias ou as fábulas escritas posteriormente por várias das protagonistas, que só contribuíram para aumentar a confusão sobre o assunto. Edmund Gosse resumiu com muito humor: "Que Poe tenha sido um namorador

pertinaz, é mais uma acusação irrefutável. Cortejou muitas mulheres, mas sem causar dano a nenhuma delas. Todas gostaram muitíssimo dele. Houve pelo menos uma dúzia, e o orgulho que cada uma delas demonstra em suas memórias pelas atenções de Poe só é igualado por seu ódio às outras onze."

[116] *Rayuela [O jogo da amarelinha]*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963; *La vuelta al día en ochenta mundos [A volta ao dia em oitenta mundos]*, México, Siglo XXI, 1967; *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.

[117] Mencionei estas valiosas contribuições em "Cortázar y el mito: Hacia una teoría de su narrativa", capítulo I de meu *Julio Cortázar: Una búsqueda crítica* (Buenos Aires, Edições Noé, 1973), e em "Los ensayos de Julio Cortázar: Pasos hacia su poética", *Revista Iberoamericana*, 84-85 (1973), pp. 657-66. A incessante bibliografia sobre sua obra rastreou múltiplos aspectos de suas propostas, particularmente a partir dos romances. Na narrativa hispanoamericana, Carlos Fuentes talvez possa ser visto como o caso paradigmático de um escritor que se preocupou em elaborar um cuidadoso "metatexto" de sua obra como parte de um reflexo constante sobre seu lugar no sistema literário. Sirvam de exemplos: *La nueva novela hispanoamericana* (México, Joaquín Mortiz, 1969); *Casa con dos puertas* (México, Joaquín Mortiz, 1970); *Cervantes o la crítica de la lectura* (México, Joaquín Mortiz, 1976) e *Myself with others. Selected Essays* (Nova York, Farrar, Straus & Giroux, 1988). Por outro lado, e para não me estender com as referências de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e outros, há também as reflexões de Alejo Carpentier, como se pode constatar, entre outros estudos, em seu prólogo a *O reino deste mundo* e a definitiva reflexão em torno do "real-maravilhoso" (1949), em *Tientos y diferencias. Ensayos* (México, UNAM, 1964) e na compilação que foi publicada como *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (México, Siglo XXI, 1981).

[118] Publicado em *Revista de Estudios Clásicos* (Universidade de Cuyo), II (1946), pp. 45-91.

[119] "O perseguidor" está incluído em *Las armas secretas [As armas secretas]* Buenos Aires, Sudamericana, 1959; a primeira edição de *Bestiário* é de 1951 (Buenos Aires, Sudamericana). Pela proximidade de "Teoria do túnel..." com alguns de seus contos, convém recordar que "Casa tomada" foi publicado em 1946 nos *Anales de Buenos Aires*, I, no. 11, pp. 13-8, e "Bestiário" em 1947, na mesma revista, II, nos. 18-19, pp. 40-52.

Sobre "Casa tomada", e após recordar que editou este primeiro conto de Cortázar, Borges diz: "O estilo não parece cuidadoso, mas cada palavra foi escolhida. Ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palavras numa determinada ordem. Se tentarmos resumir-lo, verificaremos que algo precioso se perdeu." Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal: Prólogos*, Madri, Alianza, 1988, p. 10.

[120] "Situación de la novela", *Cuadernos americanos*, IX, no. 4 (1950), pp. 223-43; "Para una poética", *La torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, II no. 7

(1954), pp. 121-38. Ver também "Notas sobre la novela contemporánea", *Realidad*, III, no. 8

(1948), pp. 240-46. Estes textos, com todos os títulos "Situação do romance", "Para uma poética" e "Notas sobre o romance contemporâneo", estão no volume

2 da *Obra crítica*.

[121] Por exemplo, "Del sentimiento de lo fantástico", em *La vuelta al día en ochenta mundos*, pp. 43-7.

[122] *Casa de las Américas*, II, nos. 15-16 (1962-1963), pp. 3-14. Reproduzido em sua totalidade em *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 255 (1971), pp. 403-16.

[123] Em Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*.

*Conversaciones con Cortázar*, Montevideu, Ediciones de la Banda Oriental, 2a ed., 1986, pp. 93-4.

[124] *Libro de Manuel* [Livro de Manuel], Buenos Aires, Sudamericana, 1973; 62 *Modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

[125] Em Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*.

*Conversaciones con Cortázar*, Montevideu, Ediciones de la Banda Oriental, 2a ed., 1986, pp. 93-4.

[126] A resenha de *Adán Buenosayres* (Buenos Aires, Sudamericana, 1948) foi publicada em *Realidad*, V, no. 14 (1959), pp. 232-38; esta citação é da última página.

[127] "Apuntes de relectura", prefácio a Roberto Arlt, *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, pp. 3-11.

[128] "Carta en mano propia", 1980 (p. 6 do MS).

[129] Publicado inicialmente em *Unión*, V, no. 4 (1966), pp. 36-60, foi incorporado a *La vuelta al día en ochenta mundos*; citado desta edição.

[130] Nesta seleção predominam os ensaios sobre a linha literatura-sociedade. A conjunção se deu também com propósitos muito claros na incorporação do Tribunal Russell II a *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, "Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar", México, Excelsior, 1975. Já me referi ao *Livro de Manuel*; são igualmente notórios tais cruzamentos, por exemplo, nos contos reunidos em *Alguien que anda por ahí* (Madri, Alfaguara, 1977), *Queremos tanto a Glenda* (México, Nueva Imagen, 1980) e *Deshoras* (México, Nueva Imagen, 1983). Em "Imágenes del deseo: El testigo ante su mutación" (*Inti*, nos. 10-11 [1979-1980], pp. 93-7) estudei a articulação de motivos que aparecem em "Las babas del diablo" para dar conta de uma clara situação política em "Apocalipse de Solentiname".

[131] Um exemplo sintomático em *Literatura en la revolución e revolución en la literatura* (México, Siglo XXI, 1970) que reúne, sob este título definidor de uma época, os textos de uma polêmica entre Cortázar, Oscar Collazos e Mario Vargas Llosa

[132] Trata-se da conhecida e freqüentemente reproduzida "Carta a Roberto Fernández Retamar", firmada em Saïgon no dia 10 de maio de 1967, publicada em *Casa de las Américas*, no. 45 (1967), pp. 5-12, e novamente no número de homenagem, 145-146 (1984), pp. 59-66, junto com outras numerosas cartas dirigidas a Fernández Retamar, Haydée Santamaría e outros. Figura como "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano" em *Último round*, pp. 199-217.

[133] Prova disto são os diversos textos — muitos dos quais destinados à imprensa — que aparecem em *Nicaragua tan violentamente dulce* e *Argentina: años de alambradas culturales*. Ambos compilados por Saúl Yurkievich, foram

publicados por Muchnik Editores, Barcelona e Buenos Aires, em 1984.

**[134]** Conferência pronunciada em The City College of New York em abril de 1980 e publicada num folheto bilingüe (The City College Papers, No. 19) em 1982.

**[135]** Sobre este tema, ver seu "América Latina: Exilio y literatura", texto apresentado a 2 de julho de 1978 no Colóquio sobre "Literatura latinoamericana de hoy", Cerisy-la-Salle, e publicado em *Arte-Sociedad-Ideología*, no. 5 (1978), pp. 93-9.

**[136]** Ver "Muerte de Antonin Artaud", *Sur*, no. 163 (1948), pp. 80-2. "Nuevo elogio de la locura" foi publicado por Hipólito Solari Yrigoyen em *La República*, 19-11-1982, e incluído em *Argentina: Años de alambradas culturales*, pp. 13-5.

**[137]** "As palavras são como pequenas caravelas que servem para descobrir novos mundos". Entrevista de Júlio Cortázar a Xavier Argüello, *Nicaráuac*, III, no. 7 (1982), p. 141.

**[138]** Uma bibliografia bastante completa de e sobre Cortázar foi publicada por E.D. Carter, Jr. em *Explicación de textos literarios*, XVII, nºs 1-2 (1988-1989), pp. 251-327.

**[139]** No primeiro, cavalos mutantes apoderam-se de uma cidade, libertada *in extremis* por Hércules. Em "O travesseiro de penas", uma mulher morre aparentemente anêmica, mas quando seu marido levanta o travesseiro do leito de morte, nota que ele pesa extraordinariamente... O relato de Borges e o romance de Bioy Casares são universalmente conhecidos. Em "A casa de açúcar", alguém que se chama Cristina se vê lentamente substituída por alguém que se chama Violeta. "As armas secretas" corresponde à mesma obsessão, mas num clima decididamente trágico. "A casa inundada" nos faz entrar numa residência onde tudo Mutua na água, da proprietária em sua cama até as velas instaladas em formas de pudim. Quero acrescentar que os antecedentes históricos do gênero gótico no Rio da Prata são escassos e em geral amorfos; salvam-se os nomes de Juana Manuel Gorriti (1818-1892), que, segundo Jean Andreu é a que mais se aproxima do modelo gótico anglo-saxão, e Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), cujos textos passam sem excesso de genialidade por todas as variantes do gótico.

**[140]** Tampouco em português. O texto de Freud com este título foi pobremente traduzido no Brasil como *O estranho*. (N. dos T.)

**[141]** A escrita, então. Contudo, como conciliar isto com as reservas dos críticos anglo-saxões a respeito de Edgar Allan Poe, baseadas justamente numa escrita que consideram afetada, pomposa e freqüentemente *corny*, isto é piegas? Nós, leitores franceses e argentinos, conhecemos Poe em tradução, e no primeiro caso o tradutor foi ninguém menos que Baudelaire; paradoxalmente, isto pode haver influído para que o terrível e o extraordinário dos seus melhores relatos nos chegasse sem que a inteligência crítica e principalmente estética sofresse o lastro de uma forma defeituosa que, no pior dos casos, podia ser atribuída à tradução.

E no entanto, comparado com o obviamente primário da retórica de um Lovecraft e seus excessivamente freqüentes imitadores europeus, os defeitos de Poe tornam-se insignificantes e pertencem ao seu tempo mais que a si próprio. Se, ao reler seus relatos, certas afetações me parecem evidentes, o efeito delas é

mínimo diante da prodigiosa força narrativa que faz de *Berenice*, de *O gato preto* e de tantos outros relatos uma síntese definitiva do espírito gótico numa época que já estava entrando em novas dimensões literárias.

[\[142\]](#) Conferência realizada por J. Cortázar no P.E.N. Club de Estocolmo, Suécia.

[\[143\]](#) Na edição original falta uma linha e o manuscrito foi perdido. (*N. Do Org.*)