

Língua e Literatura



Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Língua e Lit.	São Paulo	Ano XI	v. 14	p. 1 167	1985
---------------	-----------	--------	-------	----------	------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — José Goldemberg

Vice-Reitor: — Roberto Leal Lobo e Silva Filho

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: — João Paulo Gomes Monteiro

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: José Carlos Garbuglio

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA E LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Carlos Drumond

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Leyla Perrone Moisés

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial:

José Carlos Garbuglio

Leyla Perrone Moisés

Walnice Nogueira Galvão

SUMÁRIO

Hudnilson Urbano	
<i>O realismo na linguagem literária</i>	5
Italo Caroni	
<i>Literatura e ciência na tradição literária francesa até o Naturalismo</i>	13
Lênia Márcia de Medeiros Mongelli	
<i>Fantasia e realidade entre os arcades</i>	23
Richard M. Morse	
<i>Triangulating two Cubists: William Carlos Williams and Oswald de Andrade</i>	29
Maria Cecília de Moraes Pinto	
<i>A destruição do irreal: de Gautier a Aluísio Azevedo</i>	39
Maria Tereza Cristófani de Souza Barreto	
<i>Cristóbal Colón: magnificador del lenguaje, autor barroco</i>	49
Maria Tereza de Freitas	
<i>La dynamique de l'imagination de Julien Gracq dans Le rivage de Syrtes</i> .. .	71
Robert Di Antonio	
<i>The passage from myth to anti-mythin contemporary hispanic poetry.</i>	97
Roberto Schwarz	
<i>Uma prosa e suas implicações</i>	105
Tereza Nakéd Zaratín	
<i>Realismo, alegoria e metáfora na literatura chinesa contemporânea</i> ..	113
Valéria de Marco:	
<i>As minas de prata: o rosto brasileiro</i>	125
Vera Maria Chalmers	
<i>A anunciação do homem livre</i>	143
Wilma K. B. de Souza	
<i>Pirandello e o realismo da linguagem</i>	151
Zélia de Almeida Cardoso	
<i>A representação da realidade na obra literária</i> .. .	161

O REALISMO NA LINGUAGEM LITERÁRIA

Hudinilson Urbano

Em “A atitude lingüística do falante”(1), Dino Preti conclui por uma não correspondência necessária entre a “competência” lingüística do falante (*dialeto culto, comum ou popular*) e o seu “desempenho” lingüístico, que dependerá dos graus de maior, média ou menor *formalidade*.

Se entendermos que a referida competência está comprometida com uma escala de valores sociais, “sendo possível associar imediatamente uma classe de maior prestígio sócio-econômico a uma linguagem *culta*; bem como uma classe operária ou toda uma população de baixa condição econômica a uma linguagem popular, com graduações que poderiam chegar até a um suposto dialeto *vulgar*.” poderíamos interpretar que a regra seria uma correspondência entre a estratificação sócio-econômica e a lingüística, entendida esta tanto na competência quanto no desempenho lingüísticos do falante. Assim, uma pessoa sócio-economicamente mais elevada possuiria correspondentemente uma linguagem *culta*, e seu desempenho seria normalmente num registro *formal*. Dino Preti demonstrou que nem sempre os fatos ocorrem assim. Diríamos mesmo que, nos dias de hoje — quando um liberalismo de comportamento atinge até, ou principalmente, o comportamento lingüístico — dificilmente ocorrem dessa maneira.

Sem entrar na discussão das causas últimas dessa não correspondência — bem vislumbradas, aliás, pelo articulista — interessa-nos no momento fixarmo-nos na evidência dessa constatação, pondo-nos a considerar como se processa tal fenômeno e suas implicações na narrativa literária.

(1) — Dino Preti, “A atitude lingüística do falante” em *A gíria e outros temas*. São Paulo, T A. Queiroz-Edusp, pp. 69-77.

Partamos da observação óbvia de que as pessoas são capacitadamente *cultas*, *incultas* ou *regularmente cultas* — lingüisticamente falando — e que essa capacidade se deve a vários fatores. Por outro lado, social e freqüentemente, essas pessoas se encontram nas mais diversas *situações* de *formalidade* ou *informalidade*. Essas situações é que determinam, dentro da competência lingüística do falante, o seu real desempenho lingüístico. O falante utilizará um *registro formal*, “constituído basicamente de estrutura e vocabulário do *dialeto social culto*” — se sua competência lingüística permitir — “para as situações de maior formalidade” ou, um *registro coloquial* — preferimos *informal* — “formado a partir de um *dialeto social popular*” para as situações de menor formalidade. (2)

Por mais que procure elevar seu nível natural de desempenho, um falante inculto — lingüisticamente falando — não pode ou não consegue, numa situação ainda que *formal*, utilizar um dialeto social culto, que não possui e é incapaz de improvisar. Essa é uma das razões a justificar o papel social da escola na tentativa de ampliar a competência lingüística do falante. O contrário evidentemente pode ocorrer e ocorre com freqüência: uma pessoa de nível cultural elevado consegue com certa facilidade descer o seu nível lingüístico, com o propósito de atender a situações informais (nessas situações, incluindo-se interlocutores incultos). Confira-se, por exemplo, o desempenho de um professor universitário numa classe inicial ou num diálogo com seu mecânico ou jardineiro.

Conclui-se daí que as situações de comunicação, que podem ser de maior, média ou menor formalidade, determinam, na medida do possível, um uso culto, comum ou popular de dialeto social. Onde, paralelamente, qualquer diálogo, embora diálogo, poder ser desenvolvido em linguagem culta, comum ou popular. Em conseqüência, *coloquialismo culto*, *coloquialismo popular*. Essa é a realidade da vida, decorrente da realidade que somos e das situações que vivemos.

Em outro artigo do mesmo livro, diz Dino Preti: “A linguagem da literatura não é um fato desligado do momento cultural em que surge.” (3) Por outro lado, embora o processo de ficção não se confunda, “em momento algum, cam a realidade em si mesma, uma vez que, acima de tudo, é mimese e recriação dessa própria realida-

(2) — Id., pp. 69-70.

(3) — Dino Preti, “A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão” em *A gíria e outros temas*. p. 193.

de,” (4) o princípio que norteia romancistas e contistas modernos é o do decalque mais próximo da realidade, nisso incluindo a realidade da língua falada. Sabe-se que uma reprodução pura e simples da língua falada é impraticável e anti-econômica, como esclarece a personagem de Graciliano Ramos, Paulo Honório, trazida à colação por Dino Preti:

“Esta conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas-passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas: o resto é bagaço. Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que expurgada dessas indecências, está descrita com bastante sobriedade.”
(5)

Sabe-se ainda, como lembra o ensaísta, que “A penetração da fala na prosa literária pode ocorrer de várias formas.”: através do discurso *indireto*, do discurso *indireto livre*, do discurso *direto*, e, por último, da *linguagem do narrador* (6)

Neste último caso, trata-se da voz narrativa que ocorre ou na onisciência ficcional ou na ciência ficcional parcial, quando se trata de personagem-narrador. A personagem-narrador é entidade complexa e atua ora como simples narrador, ora como simples personagem. Como personagem, deve falar segundo o nível sócio-cultural dessa personagem. Como narrador, manda a coerência ficcional que, embora narre de acordo com a formalidade compatível com a da estruturação narrativa, o faça nos limites da competência lingüística que o seu nível sócio-cultural permite.

Nessas condições, estamos frente a três níveis de competência (do escritor, do narrador, da personagem) e a duas situações de desempenho (de narração, de diálogo).

(4) — Id., p. 120.

(5) — Id., p. 120.

(6) — Id., p. 104

“Teoricamente, o escritor (. .) é o representante de uma camada cultural superior (. .). Conhece as *normas* e todas as possibilidades do *sistema* lingüístico e se sobrepõe, às vezes, a umas e outras,

” (7) Essa é a competência do escritor, cuja obtenção, e cujos limites, não importa aqui considerar.

“Normalmente, na onisciência ficcional, o nível do narrador é de linguagem culta, não havendo necessidade de outros artifícios que o destinguam do nível teoricamente culto do *escritor*” (8) É que a figura do narrador onisciente — textual e lingüística porque lingüística e funcionalmente caracterizada no texto — se confunde, na leitura, com a do escritor — figura extratextual e extralingüística — apesar de, na estrutura narrativa, serem entidades diferentes e autônomas. O narrador é um delegado do escritor e, uma vez investido dessa função e poder, exerce-os plenamente. É o caso do trecho bem representativo abaixo:

“Amadeu caminhou pelo meio das pilhas de garrafas empoeiradas até ao fundo do depósito, onde, sentado numa mesa, estava Joaquim. Eles, ainda meninos, haviam emigrado juntos e não se viam há cinco anos, desde que brigaram por motivo que Amadeu nem se lembrava mais. Mas de qualquer forma estavam brigados, mesmo que Amadeu não soubesse porque. Mas Joaquim devia saber, e isso tornava ainda mais constrangedora a visita de Amadeu.” (9)

Nessa missão, de interferência e comunicação lingüística aparentemente neutras, revela-se um narrador culto, dentro do tradicional estilo narrativo literário. Na onisciência ficcional, portanto, dificilmente se poderá supor, a não ser em teoria, diferenças entre a linguagem do escritor e a do narrador. Dino Preti refere-se ao caso do escritor Simões Lopes Neto, contista gaúcho, que, na introdução dos *Contos gauchescos*, apresenta um narrador, Blau, de nível sócio-cultural diverso do dele, escritor. Na realidade, porém, trata-se de um artifício falso que não consegue descaracterizar a situação complexa de um narrador em primeira pessoa, portanto, narador-personagem, embora personagem periférica. Como tal, embora se possa até identificar suas narrativas como de onisciência ficcional, o narrador

(7) — Dino Preti, “Níveis lingüísticos do narrador literário” em *A gíria e outros temas*. p. 91.

(8) — Id., p. 93.

(9) — Rubem Fonseca, “O pedido” em *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975, p. 87

não é simplesmente narrador; é também personagem com tipo humano particularmente caracterizado, dotado de competência e desempenho lingüísticos próprios, independentes da competência e desempenho do escritor.

O narrador de primeira pessoa, porém, deve, coerentemente ter um desempenho de acordo com a sua competência lingüística, condicionada esta, por sua vez, ao nível sócio-cultural da personagem que ele encarna. Se de baixo nível, utilizará normalmente um dialeto social *popular*, porque mais não se pode pretender dele. Se de alto nível, contudo, pode ora usar o dialeto social *culto*, na enunciação narrativa, e ora, igual dialeto ou dialeto diverso, nas situações de fala como personagem. Se essas situações de fala forem de informalidade e de alto grau de emotividade, sua linguagem — a pretender-se uma atitude estética de reprodução da realidade — será vazada no dialeto social *popular*, podendo chegar até a um dialeto *vulgar*.

Rubem Fonseca é um dos escritores que melhor tem se apercebido dessa questão e demonstrado preocupação com esse enfoque. Observe-se o início do seu conto “Botando pra quebrar” em que o narrador em primeira pessoa possui a competência de um inculto marginal, colocado numa situação comunicativa de emocionado desafogo:

“Eu estava meio fudidão sem arranjar emprego e aporrihado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava pra ela e a filha. De noite nem tinha mais graça na cama, ela perguntando, arranjou alguma coisa? teve mais sorte hoje? e eu me lamentando que ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida; só malandro como o Porquinho que estava a fim de eu ir apanhar pra ele uma muamba na Bolívia, mas nessa transa eu podia entrar bem, era só os homens me patolarem de novo que eu pegava uns vinte anos. E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando a costureira, o problema é teu. O filho da puta não sabia como é que era lá dentro, nunca tendo ido em cana; foram cinco anos e quando eu pensava neles parecia que a vida inteira eu não tinha feito outra coisa, desde garotinho, senão ficar trancado no xadrez, e foi pensando nisso que eu deixei o Porquinho fazer pouco de mim na frente de dois bunda mole, morrendo de ódio e vergonha. E nesse mesmo dia, pra mal dos meus pecados, quando chego em casa a Mariazinha me diz que quer ter uma conversa séria comigo, que a garotinha precisava de um pai e que eu ficava sem aparecer em casa e a

vida estava ruim e difícil, e que ela me pedia permissão para procurar outro homem, um trabalhador que ajudasse ela.” (10)

A personagem-narrador vai nesse tom até o fim do seu relato, sucinto e rápido, cujos derradeiros acontecimentos narrados pode-se imaginar tenha ocorrido pouco tempo antes do próprio relato, o que explica a enfiada de frases apressadas, entremeadas a todo instante de expressões fáticas de irritado desabafo, como *filho da puta* (três vezes), *porra* e *puta merda* (cinco vezes), esta, inclusive, encerrando o relato.

Já, em “O outro”, a personagem-narrador é um executivo, que, de acordo com o seu padrão sócio-cultural, narra num dialeto social culto, embora coloquial:

“Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas eu sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil.” (11)

Mesmo quando fala como personagem e em situação de irritação, utiliza-se do mesmo dialeto:

“Não tenho que ajudá-lo coisa alguma, respondi.” (12)

Em “Fevereiro ou Março”, temos um narrador de certa cultura e competência lingüística, a narrar num padrão se não totalmente culto, ao menos não totalmente popular:

“Fui procurar o Conde enquanto a Condessa tomava banho. Ele me perguntou muito delicado, mas direto, como quem quer ter uma conversa curta, onde eu ganhava o meu dinheiro. Eu expliquei para ele, também curto, que para viver não é preciso muito dinheiro; que o meu dinheiro eu ganhava aqui e ali.” (13)

(10) — Rubem Fonseca, “Botando pra quebrar” em *Feliz ano novo.*, p. 43.

(11) — Rubem Fonseca, “O outro” em *Feliz ano novo.* p. 69

(12) — a) Id., p. 71.

b) Observe-se ainda a construção “Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (Id., p. 71), onde *de ele ser* se conforma perfeitamente com o preciosismo gramatical.

(13) — Rubem Fonseca, “Fevereiro ou março” em *Os prisioneiros.* Rio de Janeiro, Codecri, 1978, p. 16.

Em outro momento do mesmo conto, porém, aparece como personagem de baixo nível sócio-econômico, numa situação de explosão emocional, dirigindo-se a uma prostituta:

“Então eu disse para ela, agora você vai para casa, ouviu, se eu te encontrar zanzando por aí eu te quebro os cornos, entendeu? vou te seguir, se você não fizer o que eu estou mandando você vai se arrepender —” (14)

Desaparece aí a linguagem tensa de padrão mais ou menos culto da voz narrativa, dando-se lugar ao vocabulário popular (*zanzando*), até vulgar (*quebro os cornos*); à inadequação gramatical (discordância no tratamento); às repetições temáticas (*ouviu, entendeu?*), às paráfrases. Mas o *fizer* (de feição culta), numa frase informal e emocional desse tipo, denuncia a competência mais culta do narrador

Tanto na linguagem utilitária quanto na linguagem literária, querendo esta ser decalque daquela, o princípio que preside o uso da linguagem é o da adequação à *situação*, entendida esta como o conjunto de fatores do ato comunicativo: os interlocutores, o lugar e o tempo. Quanto mais adequada for a linguagem a esses fatores mais eficiente ela será e, portanto, mais recomendada. Se a linguagem literária quiser ser a reprodução da realidade falada eficiente, há de se adequar, como exemplarmente ocorre em Rubem Fonseca.

LITERATURA E CIÊNCIA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA FRANCESA ATÉ O NATURALISMO

Italo Caroni

A segunda metade do século passado delimita, na evolução da literatura francesa, um momento culminante da aproximação entre literatura e ciência. Em nome de uma quase fanática fidelidade ao real, os Realistas apegam-se à técnica da documentação científica e os Naturalistas ao famigerado método experimental. Sabe-se muito bem quanto esta atitude se prende a todo um contexto histórico coercitivo, que faz da ciência positivista a religião dos tempos modernos.

Entretanto, não é difícil admitir que ciência e literatura sempre andaram juntas, desde que o homem se tornou capaz de exprimir, pela voz ou pela escrita, a sua curiosidade quanto ao universo que o cerca. Ciência e literatura nada mais são, em suma, do que uma profunda indagação sobre o universo das coisas sob as quais se esconde o incógnito, uma interrogação sobre o mistério da vida, sobre o homem e o seu destino no mundo. Assim nasceram os mitos, forma primitiva do literário; assim nasceram cultos esotéricos, astrologia, alquimia-formas primitivas da ciência. Como uma pergunta eterna; e, ao mesmo tempo, como uma resposta circunstancial. Icaro, com suas asas queimadas pelo Sol, tinha a sua ambição castigada na crença grega; mas, travestido, permanece vivo na intrépida coragem do cosmonauta, herói da incrédula era espacial.

A cosmogonia mitológica greco-latina será substituída mais tarde, como explicação fechada do mundo, pela súpula meticulosamente codificada dos Livros Sagrados, que a tradição judeu-cristã ilustrará ao longo do medievo francês através dos "mystères" e "miracles" representados durante as cerimônias do culto religioso. E, nesta mesma Idade Média, crescerá, censurada e clandestina, a alquimia precursora da nova ciência. Será necessária a eclosão renascentista para que a ciência, apoiada na literatura, restabeleça o seu vínculo

com uma tradição mais voltada para o homem e a natureza circundante do que para o infinito terrificante.

Ultrapassado o período medieval, a literatura na França vai aproximar-se cada vez mais de um conhecimento científico de cunho racional, apesar de sucessivas ocorrências de irracionalidade. Bons exemplos de afinidade entre literatura e ciência podem ser buscados já no século XVI, com os mestres do Renascimento francês, Rabelais e Montaigne, e suas leituras dos sábios e filósofos antigos. Pois o humanismo renascentista resume-se, no fundo, a um ambicioso projeto de conhecer o homem e tudo o que a ele se refere. Esta sede renascentista de conhecimento será estancada não apenas pela leitura dos antigos mas também pelo conhecimento de si mesmo e da natureza.

O gigante Gargantua, querendo fazer de seu filho Pantagruel “un abîme de science”, aconselha-o a adquirir “parfaite connaissance de l’autre monde qui est l’homme”(1)

E que dizer da saborosa “sagesse” de Montaigne? Os seus *Essais* (1580) constituem uma série de experiências que Montaigne faz sobre si mesmo, discutindo-as à luz dos textos antigos, greco-latinos. Assim completam-se num projeto de tendência científica o vasto aparato livresco e o relato minucioso e pitoresco de uma vida exposta à própria curiosidade investigadora: “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre. ”(2). Os ensaios de Montaigne configuram, portanto, ao mesmo tempo, uma teoria e uma prática do conhecimento do homem.

No século XVII, época de uniformização e codificação progressivas, ciência e literatura tendem a consolidarem-se, coexistindo com religião, numa tensão equilibradora que vai assegurar a unidade autoritária do reino de Luis XIV. Em 1635, Richelieu funda a *Académie française*, encarregada de codificar a língua; em 1666, Colbert cria a *Académie des sciences*, com a finalidade de incrementar os estudos de matemática, física, química e outros ramos do saber. Esta voga das academias se generaliza aliás a tal ponto, na época, que acabará provocando —como se lembra— a verve satírica de Molière na sua famosa peça das *Femmes savantes* (1672). Mas há sobretudo dois espíritos, dos mais lúcidos, que ilustram no Classicismo francês o diálogo científico-literário: Descartes e Pascal.

(1) — Rabelais, *Pantagruel*, II, ch. VIII, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1955, p. 206.

(2) — Montaigne, *Essais*, “Au lecteur”, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1950, p. 25.

Mais cientista do que poeta, Descartes embasa o seu sistema na razão natural e propõe as regras do método científico nesta verdadeira bíblia do espírito francês que é *Le Discours de la Méthode pour bien conduire et chercher la vérité dans les sciences* (1637). Munido deste instrumento, ele pode provar sem susto a existência de Deus e da alma humana e propor uma moral que coloca o livre arbítrio a serviço do bem e da virtude. A acusação de blasfêmia e ateísmo, no seu caso, talvez deva ser creditada mais à intriga de possíveis rivais ofuscados pelo seu sucesso do que propriamente a uma suposta irreverência da doutrina filosófica. Pois, na verdade, Descartes —homem do seu tempo— permanece um adepto da ordem.

Mais poeta do que cientista, Pascal também quer colocar a razão ao serviço da fé no seu não menos célebre tratado *Les Pensées de M. Pascal sur la Religion* (1670). Gênio precoce que teria, aos doze anos, redescoberto sozinho os primeiros princípios da matemática euclidiana e, jovem ainda, inventado a máquina precursora da moderna calculadora, Pascal surge sobretudo como um espírito atormentado pelo enigma do universo e escandalizado com a indiferença dos “libertinos” ou livre-pensadores. Ecoam para sempre na mente daqueles que o leram muitas de suas fórmulas de sabor poético, e já glosadas pela tradição crítica ou criativa, tal este curto fragmento solto entre as reflexões sobre a fraqueza do homem no universo: “Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.” (3) Pensador, poeta e matemático fascinado pelo mistério dos espaços infinitos, Pascal busca a verdade através da ciência. São conhecidas, entre outras, as suas experiências a partir dos trabalhos de Torricelli bem como o tratado que escreve sobre o vácuo. Sua apologia da religião cristã, coletânea de textos fragmentários, constitui porém um dos mais comoventes diálogos já escritos entre as certezas da razão e as incertezas do coração. No plano prático, ele resolve o conflito entre ciência e fé ao distinguir entre as ciências baseadas na autoridade —como a teologia— e as ciências do raciocínio. No plano espiritual, não esquiva contudo as oscilações emotivas que fazem de *Pensées* um livro de profunda poesia, mostrando quanto se associam às vezes, num mesmo escritor, o poeta e o cientista. Como o constatará também, mais próximo de nós, um Zola, embora numa outra perspectiva doutrinária.

Com o chamado “Século das Luzes” —a Ilustração francesa— assiste-se ao romper espetacular das comportas que represavam numa

(3) — Pascal, *Pensées*, Edition Lafuma, Paris, J. Delmas et Cie. 1960, p. 222.

tensa harmonia as diferentes correntes do pensamento clássico. O cartesianismo, escapando à doutrina conservadora do próprio Descartes, promove as regras do raciocínio ao primeiro plano da nova démarche científica e forja o arrasador instrumento do moderno espírito crítico. Desmoronam-se desta forma as fortalezas da tradição autoritária, solapadas desde o início do século XVIII por destemidos obreiros como Bayle e Fontenelle. Tudo será desde então submetido ao exame racional, a começar pelos textos sagrados. O conhecimento científico acaba por se laicizar definitivamente, abrindo caminho a uma palpitante curiosidade que se derrama por todos os recantos da natureza concreta. As ciências da vida e da natureza conhecem um extraordinário desenvolvimento; e, no século da filosofia, todo mundo é mais ou menos filósofo. Ser filósofo é dominar todos os conhecimentos; é ser “polígrafo”, isto é, interessar-se por todos os assuntos, escrever sobre todas as coisas e enganjar-e num vasto programa de vulgarização dos conhecimentos adquiridos. Donde o ambicioso e temerário projeto da *Encyclopédie* (1751-1766), que Diderot e d’Alembert vão conduzir com galhardia mas não sem aborrecidos percalços.

Numa época de tamanha efervescência ideológica, torna-se impossível escrever sem filosofar. Não se praticam muito os gêneros literários leves e a própria poesia vai-se definhando. Tragédia e história conservam o seu esplendor clássico enquanto que a comédia se torna séria, antes de desaguar no novo “drame bourgeois”. Os escritores por sua vez debatem uma temática pesada e, não raro, entregam-se a estudos e experiências científicas. Montesquieu, crítico mordaz dos usos e costumes franceses, inclui entre a suas *Lettres Persanes* (1721) um entusiástico elogio à ciência de seu tempo que, com a lei da gravitação universal de Newton, vem explicar cientificamente as leis da arquitetura divina. Voltaire contribui para a criação de uma ciência histórica e escreve um tratado sobre a natureza do fogo, além de se interessar pela física, pela química e pela astrologia. Diderot, apaixonado pelas ciências biológicas, assiste a dissecações anatómicas, reflete sobre os diferentes estágios da matéria —situando-se até certo ponto nos primórdios do pensamento evolucionista—, publica tratados filosóficos e lança as bases do método experimental em ciência: observação, reflexão, experiência. (Não é por acaso que Emile Zola o considerará com um dos precursores do Naturalismo (4). Mesmo Rousseau, inimigo declarado do progresso e da civilização, nutre uma curiosidade sentimental e racional pela natureza —desembaraçando-a aliás do bricabraque mitológico tradicional— e

(4) — Emile Zola, *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, “Elos” 35, 1982, pp. 92 e 94.

revela-se um teórico da ciência política com o seu revolucionário *Contrat social* (1762).

Tais fatos não bastariam evidentemente para considerar os escritores da Ilustração francesa como cientistas. Mas é inegável que a ciência nutre em grande parte a obra literária de cada um. E consegue até condicioná-la do ponto de vista formal. E nem seria necessário invocar a crítica especializada, em apoio desta afirmação. Os próprios cientistas o admitem; como, por exemplo, Jacques Roger que se refere à moda dos “romances verdadeiros” das memórias e das cartas como indício do gosto dos leitores pelos fatos reais, em oposição à arte do romancista (5).

O espírito racional que animou os escritores-filósofos muito contribuiu para a explosão de 1789, marco divisor da história moderna. Dederot e Rousseau, principalmente, ajudaram a preparar este evento e com ele continuaram a caminhar pelo século seguinte, enquanto o irreverente Voltaire quedava um tanto envolto pelos escombros dos monumentos que ajudou a demolir

Uma retomada passageira do sentimento religioso vem acalmar um pouco a nova geração, que fôra bastante traumatizada pelos horrores da Revolução Francesa. Os primeiros Românticos, com Lamartine à frente, fazem da poesia uma prece, enquanto Chateaubriand proclama, solene, a beleza poética do Cristianismo destinado a destronar de uma vez a mitologia antiga como fonte de inspiração artístico-literária. Nesta alvorada da modernidade, Chateaubriand aparece como um dos últimos intérpretes da presença divina no ato artístico e traduz, como poucos, o sobressalto metafísico da fase pós-revolucionária. Esforço insuficiente todavia para reverter a correnteza histórica que irrompe, irresistível, em todas as direções, secularizando o conhecimento e a arte.

Desde então, a literatura reaproxima-se da ciência e, retomando a tradição das Luzes, coloca-se de novo ao serviço da vulgarização do saber. Por outro lado, o romance, enobrecido pela ascensão da burguesia, transforma-se no novo gênero literário elevado. Por sua própria natureza, ele já se adapta bem à função de suporte da mensagem científica, graças sobretudo ao recurso da técnica descritiva; além do mais, investe-se com frequência de uma missão social progressista. Vários são os escritores que o concebem como memorial de uma época e como estudo científico. As duas maiores súmulas literárias do pós-romantismo, expressas nos ciclos romanescos de

(5) — Jacques Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe. siècle*. Paris, Armand Colin, 1971, p. 777

Balzac e Zola, parecem dizer que o romance prolonga no século dezanove a *Encyclopédie* do século dezoito: embora seja uma forma literária refinada, traz no seu bojo um amplo e minucioso compêndio de fatos históricos-sociais e científicos. É no seu âmbito portanto, que vai intensificar-se a assimilação da ciência pela literatura, como se este gênero, depositário da visão burguesa da vida, se tornasse também a forma mais adequada para transmitir uma concepção materialista do universo. Visão burguesa e espírito científico confundem-se na medida em que circunscrevem instinto e inteligência ao gazo e compreensão das coisas terrestres, excluindo qualquer curiosidade ou divagação sobre o além. Compreende-se pois, facilmente, a violenta batalha que os idealistas travarão ao longo do século contra o burguês e o positivista.

Durante o Romantismo reina uma concepção demasiado romanesca do romance, que permanece atrelado à busca de efeitos dramáticos e imagens grandiloquentes. O gênero obedece ainda a um enfoque épico envolto de lirismo, em Vigny e Victor Hugo. George Sand por sua vez produz uma abundante leva de narrativas açucaradas e melodramáticas. Excetuam-se dois romancistas que, apesar de marcados pela retórica da época, colocam o romance nas trilhas do real; Stendhal e Balzac. Quanto ao primeiro, a crítica tem assinalado a grande contribuição trazida à análise psicológica, que ganhou em profundidade graças ao seu estilo incisivo e perscrutador. Sem esquecer também a sua rápida incursão num campo vizinho ao domínio científico com o tratado *De l'amour* (1822)

Balzac, que uma corrente da crítica francesa classifica não sem razão de visionário, inclui entre suas virtudes uma verdadeira renovação do gênero romanesco. Com ele principia a técnica da documentação, direta ou livresca. Quem já se aventurou pelos meandros da *Comédie Humaine* não deve ter esquecido os numerosos trechos em que o escritor demora-se páginas e páginas discorrendo sobre a problemática social e as mais variadas questões científicas. Sua obra cíclica manifesta a ambição de descrever exhaustivamente uma época e de realizar um trabalho de historiador ou mesmo de filósofo. A tal ponto que Flaubert dirá: “Nul, plus tard, ne pourra écrire l'histoire de Louis-Philippe sans consulter Balzac” (6). Mais ainda, Balzac procura alicerçar seu universo artístico em teorias científicas, de modo a penetrar nas coisas e fatos e compreender as causas que os moficam. Sob a influência dos cientistas naturalistas, ele capta o mundo através da conhecida comparação entre a humanidade e a animalidade. Inspirando-se na lei, então difundida, de

(6) — Citado por Ph. Bertault in *Balzac l'homme et l'oeuvre*. Paris. Hatier-Boivin, 1946, p. 66.

unidade de composição, ele atribui ao meio todo o poder de transformação dos seres organizados e elabora sobre tal embasamento o conjunto da *Comédie Humaine* como um tratado de classificação das espécies sociais. Em outras palavras, tenta fazer quanto à sociedade aquilo que Buffon fizera com relação ao mundo natural: “La Société ne fait-elle pas de l’homme suivant les milieux où son action se déploie, autant d’hommes différents qu’il y a de variétés en zoologie?... Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y a-t-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la société?” (7).

Flaubert também procurará se comportar como um cientista. Seu sonho artístico é observar a alma humana com a mesma imparcialidade usual nas ciências físicas. Como em Balzac, a documentação se torna imperativa, uma espécie de obsessão. A objetividade absoluta, sempre almejada mas nunca alcançada, explica sem dúvida alguma das angústias flaubertianas no ato de criação artística. Maníaco da expressão perfeita, ele afirma sonhar com um estilo ritmado como o verso e preciso como a linguagem das ciências. À sua maneira, e antes de Zola, Flaubert ambiciona também um tipo de método experimental; mas, contrariamente ao chefe do Naturalismo, ele cultua a beleza artística pura, relegando a plano secundário idéias e doutrina. À ciência, pede procedimentos que levam à objetividade. Entretanto, se o artista se esvanece, não é para sublinhar a doutrina. Flaubert-homem desaparece para que surja o belo monumento literário.

Cabe aos irmãos Goncourt estes, outros estetas refinados, estabelecer o elo mediano ligando, pelo menos num plano teórico, Balzac a Zola. A posição teórica de ambos foi formulada no prefácio do romance *Germinie Lacerteux* (1865). Documento de precioso valor para a história literária francesa, este prefácio conceitua, em oposição ao romance tradicional mundano e anódino, um novo romance, o único verdadeiro, porque —dizem os autores— vem da rua, descreve a patologia do amor, não teme escandalizar e nem visa divertir. O projeto dos irmãos Goncourt vai mais longe ainda ao pretender dar dignidade literária às classes sociais inferiores e fazer do romance a forma moderna da tragédia (8) Neles, o gênero passa a

(7) — Balzac, *La Comédie Humaine*, 1, Paris, Seuil “Intégrale”, 1965 p. 51.

(8) — Como se sabe, Auerbach foi um dos críticos que lembrou a importância deste prefácio para se conceituar e situar o realismo moderno. Cf. *Mimésis*. Paris, Gallimard, Idées”, 1968, p. 490.

constituir a forma que o romancista deve preencher com uma “enquête sociale” e história moral contemporânea: “Aujourd’hui que le Roman s’élargit et grandit, qu’il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l’étude littéraire et de l’enquête sociale, qu’il devient, par l’analyse et par la recherche psychologique, l’Histoire morale contemporaine; aujourd’hui que le roman s’est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises” (9). Programa arrojado, que a história registrou, mas que a posteridade não viu realizado pelos dois criadores da “écriture artiste”

Esta concepção do romance como gênero elevado, sucessor da tragédia clássica, encontrará por fim uma certa plenitude na prática literária de Emile Zola. Este se separa da geração dos estetas ao incorporar a documentação científica à matéria literária. Em Zola, como diz Alain de Lattre, o documento conserva todo o seu peso e transpõe-se na obra: “Flaubert c’est la phrase: son rythme et sa sonorité, sa pulpe et sa chaleur. Pour Zola, la phrase est un moyen. L’important est ailleurs: dans ce qu’on dit et ce qu’il faut décrire.” (10)

Muito já se escreveu sobre as afinidades do romance zolaniano com as ciências, sem contudo se delinear claramente em que consiste a estética do romance experimental. Aos numerosos trabalhos constantes na bibliografia tradicional, veio acrescentar-se há pouco o brilhante e desconcertante *Feux et signaux de brume-Zola*, no qual Michel Serres propõe, entre outras colocações originais, uma leitura dos *Rougon-Macquart* à luz do modelo termodinâmico; astúcia que lhe permite explicar o funcionamento da narrativa por analogia ao funcionamento de um motor. (11) Mesmo que se julgue por demais sutil este paralelo, é inegável que Serres traz uma valiosa contribuição à interpretação científica de Emile Zola. (12)

Que o romance se transforma, com Zola e os Naturalistas, não existe a menor dúvida. A própria palavra em si já os atrapalha, por subentender resquícios de conto feérico, efabulação, fantasia. Vimos como os Goncourt lhe preferiam o termo de “enquête sociale” Zola opta de início por “estudo” mas acaba readmitindo “romance”, porém em acepção toda diferente: “procès-verbal” —relatório— de uma

(9) — E. et J. Goncourt, *Germinie Lacerteux*. Paris, Les Editions G. Grès et Cie., 1921, p. XXIV-XXV

(10) — A. de Lattre, *Le réalisme selon Zola*. Paris, P.U.F., 1975, p. 25.

(11) — M. Serres, *Feux et signaux de brume-Zola*. Paris, Grasset, 1975.

(12) — Importantes elementos para definição de uma poética naturalista podem ser colhidos no recente *Le Naturalisme*, de Yves Chevrel, Paris, P.U.F., 1982.

experiência feita diante do leitor. Análise crítica dos costumes e dos atos humanos, o romance confunde-se de modo definitivo com uma investigação geral sobre a natureza e o homem: “E acrescentarei que os romancistas são certamente os trabalhadores que se apoiam no maior número possível de ciências, pois eles tratam de tudo e devem saber tudo, uma vez que o romance se tornou uma investigação geral sobre a natureza e sobre o homem.” (13) Com o intuito de regenerar a humanidade e promover a justiça social, Zola desponta assim, em fins do século passado, como um dos últimos utopistas, numa época que foi fértil em doutrinas humanitárias.

A visão de mundo de Emile Zola repousa numa ingênua crença, própria da era positivista, no poder absoluto da ciência. Quantas vezes não afirma ele que o Naturalismo faz parte do vasto movimento de idéias que empolga o século! Raramente um escritor conseguiu a tal ponto ser datado do seu tempo. Se a ciência explica tudo, o romance experimental deverá então ser capaz de dissecar o homem, arrancar todos os seus segredos psico-fisiológicos e curá-lo de suas taras. Basta, para isso, que a nova ciência genética com sua teoria da hereditariedade sirva de alicerce ao monumento dos *Rougon-Macquart*.

Pela primeira vez, estaria o homem prestes a fazer o seu próprio destino? Sem recorrer ao mito para explicar o mistério? A indagação profunda de Zola esgota-se na matéria, não sendo o Naturalismo outra coisa senão o relatório descritivo do ciclo perpétuo da natureza, onde a vida engendra a morte e, esta, a vida. Pela primeira vez, literatura e ciência identificam-se na pergunta e na resposta? A literatura abandona a metafísica espiritual, criando todavia uma metafísica da matéria. Até que ponto a ciência é menos dogmática na sua explicação do universo, do que o fôra a metafísica religiosa para impor as verdades? De qualquer forma, os mitos já não são os mesmos, e chamam-se agora tara, sangue, sêmen, sífilis, alcool, calor, fogo etc.

O Naturalismo, como o positivismo, se exaure com o seu tempo. Mas Zola sobrevive. A crítica explica o fato dizendo como sempre, em casos semelhantes, que, para gaudío dos pósteros, o escritor nunca escreve a obra que quer escrever. Ou que a intenção criadora é o que menos conta. Mas, seria possível imaginar Zola numa outra época que não a segunda metade do século dezenove? Como dissera Baudelaire, existe uma teoria racional e histórica do belo em oposição à teoria do belo único e absoluto: “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut,

(13) — E. Zola, op. cit., p. 61.

tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion" (14) Cada época acrescenta portanto sua camada própria ao verniz do belo imutável. No tempo de Zola, a camada circunstancial era toda científica, composta das novas modas, moral e paixão positivistas.

(14) — Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", in *Curiosités Esthétiques*, Oeuvres complètes. Paris, Ballimard, "Fléiade", 1954 p. 883.

FANTASIA E REALIDADE ENTRE OS ÁRCADES
(Para o estudo da obra poética da Marquesa de Alorna)

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

A “crise da consciência européia” que, segundo Paul Hazard, principiou entre os séculos XVI e XVII, atingiu seu apogeu na segunda metade do século XVIII, culminância que já se convencionou simbolizar pela Revolução Francesa. A ância de liberdade, núcleo de um sistema de idéias comum a várias áreas do conhecimento, sintetiza o espírito reformista de gerações inteiras de filósofos e cientistas, confiantes na tarefa de conquistar a felicidade e garantir o bem comum. É assim que se assiste à mudança do regime político das monarquias absolutistas para o liberalismo; ao incremento do capitalismo, com a burguesia detendo as rédeas do poder econômico; à laicização do ensino, até recentemente em mãos dos jesuítas; à reconstrução de cidades como Lisboa, destruída pelo terremoto de 1755, etc. Em suma, é colocada em xeque a própria concepção judaico-cristã do mundo, ainda dominante apesar das correntes materialistas em ascensão.

Nas Letras, a onda renovadora voltou-se principalmente contra os excessos do Barroco, com um programa específico de restauração do equilíbrio e da harmonia perdidos. A inspiração para a realização deste objetivo veio de duas fontes centrais, catalizadoras das nuances e peculiaridades do movimento em diferentes regiões: a) da Antiguidade greco-romana, cujos cânones, sistematizados na *Epistula ad Pisones* de Horácio, foram divulgados pela *Arte Poética* (1674) de Boileau, logo tornada livro de cabeceira de poetas e artistas, indispensável para o conhecimento dos segredos de bem redigir; b) do Arcadismo italiano, que reviveu o mundo bucólico dos pastores da mitologia grega, propondo comportamentos convencionais para chegar à criação do mundo perfeito, paradisíaco, revivescência do mito da Idade do Ouro sob a égide da “aurea mediocritas” horaciana. Como se percebe, para além das diferenças a base é comum:

trata-se de imitar, consoante a mimesis aristotélica, modelos considerados perenes pela sua perfeição estética.

Deste sumário importa ressaltar que aos poucos se foi sedimentando um conceito especial de poesia, tão arraigado a ponto de conduzir à estereotipia da criação e à imagem de coesão que a literatura árcade oferece a qualquer leitor, mesmo desavisado. Duas normas, dentre as várias que contribuíram para o império absoluto da Antigüidade, interessam a este artigo, por sua indiscutível sintonia com o “zeitgeist”, cerne da obra poética da Marquesa de Alorna: “Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável” (1) —assim preconiza Boileau no IV Canto da *Arte Poética*, sintetizando as tendências mais vincadas do ideário neoclássico. De um lado, as “sábias lições” assentadas na veiculação do “sólido” e do “útil”, apontam para as finalidades pedagógicas e moralizantes da poesia, considerada porta-voz ideal das novidades tanto no campo da Ciência quanto da Filosofia. Dignificada por Aristóteles como uma das mais altas possibilidades de expressão do gênio literário, a poesia parece talhada para discussão de grandes temas, o que vem de encontro ao sonho árcade de universalização e impessoalidade. Daí os poemas que são verdadeiros “tratados” acerca da Física newtoniana, dos experimentalismos na área da Botânica e da Biologia, do racionalismo cartesiano, etc.

De outro lado, a obra, no nosso caso a poesia, deve ser “agradável” conduzir ao prazer, ao “delectare” horaciano, espécie de relaxamento da contensão e seriedade que o vínculo entre Ciência e Poesia faz pressupor. Condizente ao “esprit” francês e participando da elegância das boas maneiras que se espalhou pelos salões desde a corte de Luis XIV, a poesia aligeira-se, submete-se ao desafio de tédios passageiros e à distração irreverente dos saraus.

São evidentes as contradições inerentes a esse programa: tanto o casamento com a Ciência quanto a subserviência aos cânones antigos geraram uma poesia em tudo oposta ao princípio geral da “liberdade”. Demasiado presa a códigos e parâmetros exteriores, a “inspiração” do artista dissolveu-se em estéreis reproduções de chavões literários consagrados pela tradição. Salvo raríssimas exceções, toda a literatura do Arcadismo tem certa feição epigonal, última tentativa de preservar a Ordem preste a romper-se.

(1) — Boileau. *A Arte Poética*. Int., trad. e notas de Célia Berrettini São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 67

Como sintoma da fragilidade e do artificialismo desse ideário estético, o período arcádico caracteriza-se por nítida cisão entre Fantasia e Realidade, oposição que dilacerou consciências críticas como a de Bocage e que se fez notar mesmo por poetas mais ortodoxos como a Marquesa de Alorna. A “fantasia”, propulsora daquilo que de intransferível contém a criação, ficou reduzida ao arsenal mitológico da Arcádia, deleite da nobreza comovida com os idílios pastoris; a “realidade” ou deslumbrou-se com as conquistas científicas ou circunscreveu-se ao registro de mesquinhas cotidianas, curioso sinal do assomo da individualidade no palco do racionalismo cartesiano. Ou seja: a ser posto em prática o projeto artístico dos neoclássicos com as polaridades que lhe são inerentes, o resultado é a estereotipia do modelo, implicando o dissídio fantasia/realidade. Só os insatisfeitos, os que se revoltaram contra as imposições, embora ecoando procedimentos comuns, lograram suavizar a profundidade daquela ruptura. Não é o caso, por exemplo, da Marquesa de Alorna, em cuja obra predomina a aceitação pacífica dos ditames de Boileau, sequer perturbados pelas veleidades românticas que transparecem aqui e ali. Neste sentido, sua poesia é bastante representativa daquela que se produziu em Portugal na segunda metade do século XVIII.

A notoriedade que, ao tempo, desfrutou a Marquesa de Alorna, deve-se antes que à qualidade estética de sua obra, a uma acidentada biografia e à abertura de seu aristocrático salão à nata intelectual, junto a quem exercia insinuante mecenatismo. Várias circunstâncias contribuíram para a criação dessa aura que a cercou ao longo de seus quase noventa anos de vida: o encarceramento no convento de Chelas, dos oito aos vinte e sete anos, por razões de participação da família no atentado a D. José I; o casamento com o conde de Oeynhausen, ministro de Portugal em Viena, que lhe deu muitos filhos e a chance de viver em vários países europeus, em contacto com novidades ainda desconhecidas na terra natal; a morte do marido e as dificuldades econômicas, permeadas de percalços de ordem doméstica; o exílio em Londres por idéias antinapoleônicas, etc.

Dois aspectos, importantes para chegarmos ao ponto que nos interessa, ficam patentes nessa história cheia de altos e baixos: 1) trata-se de uma personalidade forte, destemida, inquebrantável como poucas, a quem assenta muito bem a severidade e o rigor dos padrões setecentistas. Ela mesma nos dá conta do policiamento que sempre exerceu sobre si: “Deixa-te disso, amiga, não me pregues./ Amor é para mim uma quimera;/ Em meu peito deserto não prospera/Mais que a lei da razão, que tu não segues.// Bem percebo essas máximas sublimes/ Que ostenta a gente fraca, e que despreza/ Quem tem força, quem doma a natureza,/ E quem não quer passar

de erros a crimes.” (2) E esta contensão é conseguida a despeito de possíveis impulsos em contrário: “Razão, por piedade, esconde/ O que eu dentro de alma sinto;/ Se amor se mostra em meus lábios/ Faze crer que sempre minto.// Não quero que hoje a verdade/ Se oponha às leis da razão;/ Triunfe a modéstia austera,/ Gema embora o coração.” (p. 83). Sua obra nos dá testemunho desta opção; 2) os anos em Chelas e as andanças pela Europa facultaram-lhe a aquisição de sólida cultura: no convento, habituou-se à leitura dos gregos e romanos antigos e ao estudo de outros idiomas, além da assídua presença de poetas, artistas e professores que a vinham visitar; no Estrangeiro, conheceu Madame de Stäel e travou contacto com a obra de pré-românticos alemães, ingleses e franceses (Goethe, Young, Rousseau, etc). E mais: seu interesse pelas novidades na área da Física, da Química e da Astronomia levaram-na a tomar aulas destas disciplinas. Nas Epístolas, principalmente na dedicada “A Godefredo”, ela exterioriza a heterogeneidade de sua erudição.

Em suma: a sintonia entre a Marquesa de Alorna e sua época dá-se tanto por questão de temperamento quanto por condição de vida. Não nos surpreende, portanto, que subjacente à sua expressão poética esteja a mesma concepção de “realidade” e de “fantasia” que professaram os contemporâneos. Esta, substancialmente ligada à descrição de espaços telúricos por onde vagueiam ninfas e zéfiros, é referida às vezes de forma explícita: “Vibrava o ar ligeiro, tanto acento,/ Tecido na inflamada fantasia” (p. 29); ou ainda, “Sonhos vão que forjava a fantasia. ./ Prazeres que benigno Amor fingia!” (p. 36), procedimentos que ela define como “Essas cópias da bela natureza.” (p. 51) A dissociação entre a fidelidade ao modelo (ou a “fantasia”) e o impulso pessoal, que ela reconhece mas aceita como inevitável, é com frequência anotada nos rodapés dos poemas: “Não têm mais fim as minhas poesias que o divertimento de minha mãe e a utilidade de me roubar por algum modo à ociosidade” (p. 24); e adiante: “A ternura desta canção não condiz com o meu gênio agreste; nenhuma das situações em que suponho Laura são as minhas.” (p. 38) Nas raras ocasiões em que dá vazão ao “gênio agreste”, vem o reparo: “Nos versos que animar devera Apolo/Lanço a dor.” (p. 64) Assim, o ato de poetar tem “fantasioso” objetivo: “Contigo, lira suave,/ Dissipo negros cuidados./ Contigo encanto o fastio,/ Contigo zombo dos fados.” (p. 88).

Em outros momentos, ela acusa o tédio que as “fantasias” sabidamente artificiais provocam e aconselha: “Se os sonhos mitológicos

(2) — *Poesias de Marquesa de Alorna*. Pref. de Hernâni Cidade, Lisboa, Sá da Costa, 1941, p. 81. (Todas as citações serão extraídas desta edição)

trocasses/ Em meditação séria, a mão te dera/ A sã Geologia.” (p. 151) Os fundamentos da “meditação séria” (ou da “realidade”) são fornecidos pela Ciência: “Hás-de ombrear c’os Newtons, c’os Descartes”; “Cortejada dos Zéfiros e Flora/ Aparece a Botânica”; “A Cristalografia te encantara”; “Da Mineralogia abrir segredos”, etc. (pp. 150-151). Quando não, a companhia é outra, mas de mesmo teor: “Contigo, Young, Horácio, Márcia e Tirce/ Habito o Elísio campo.” (p. 48) O fim último destas elucubrações científicas e literárias é bem consentâneo à mentalidade do tempo: “Fere a superstição, mata a Quimera.” (p. 155)

A contraface desta “realidade” — e também em moda — é dada por uma espécie de “diário” onde metodicamente se anotam todas as pequenas contrariedades e todos os grandes azares que seriam de esperar em família numerosa e politicamente influente. É assim que se sucedem odes, sonetos, idílios e ditirambos acerca dos mais inesperados temas: “Dizendo-me uma pessoa que eu nunca havia de ser feliz”; “Quando pela moléstia do peito que então sofria me enganaram”; “Quando me penhoraram injustamente todos os meus bens”; “A um filho da A. que morreu poucos instantes depois de nascer”; “Por ocasião de partirem dois moços para a guerra”; “A Robertson, subindo em um balão e descendo no pára-quedas” etc. Como se depreende dos títulos, todos os fatos mais ou menos significativos da vida íntima e social foram celebrados pela musa de Alorna com uma ode ou um soneto. Estes assentamentos compõem o outro ângulo de sua visão da “realidade”

Resta concluir: estamos às voltas com uma mundividência peculiar, onde a atividade poética não parece provir do âmago, do movimento incontrolável do espírito rumo à autoconfissão. Se tivermos assente que “o poeta lírico reduz a um mínimo a distância entre o seu “ego” e o ‘eu do poema’ (3), em Alorna ocorre o contrário: o “ego” é sufocado porque o “eu do poema” é exterior e apriorístico, composto pela “realidade” científica e/ou social inegavelmente predominante. Enquanto Bocage angustia-se frente às contradições de sua época (Basta ver o conflito, nele tão denso, sentimento/razão), é com orgulho não isento de vaidade que Alorna proclama: “Amor em mim não é qual o tu sentes,/Um clamor, um tumulto dos sentidos;/ Eu tenho esses escravos submetidos/ A leis mais elevadas, mais decentes.” (p. 81)

É que por trás dos compromissos artísticos e sociais, sob o véu da retórica intelectual, os sonhos desta mulher ativa e irrequieta são

(3) — MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária — Poesia* 9ª ed., São Paulo, Cultrix, 1984, p. 141.

de ordem puramente doméstica e triviais em sua circunstancialidade. Daí que o tema mais comum de seus lamentos, ensejado de perto por acidentes biográficos, seja a saudade, denotativamente entendida como “sentimento de ausência”: principiando pelo pai, cuja distância ela sofre no cativo de Chelas, sua lira é um suceder de invocação a familiares mortos, a amigos que partiram, à Pátria no exílio: “Esposo, filhos, pais, irmãos que amava,/ Que nunca mais verei, com que dureza/ Mos mostra a corrupção devoradora/ No sepulcro fechados’ ” (p. 126).

Deste ângulo, o epitáfio que ela concebeu gravar sobre o próprio túmulo é indício seguro de sua cosmovisão: “Terna esposa, filha e mãe.” (p. 88). Eis a “realidade”, sem o manto diáfano da “fantasia”

TRIANGULATING TWO CUBISTS:
WILLIAM CARLOS WILLIAMS AND OSWALD DE ANDRADE

Richard M. Morse

Once upon a time as a budding Latin Americanist I wavered, as I still do, between two ways of looking at civilization in the northern and southern Americas. One might, it seemed, consider the New World as dichotomized by the projection of two versions of the European heritage. Or one might seek out commonalities of a hemispheric "American" history. Such speculation drew comfort from the large generalizations of the Hiperión group in Mexico and of fellow historians of ideas whom they recruited throughout Latin America. The object of the quest was an elusive "identity" of New World peoples or cultures, and certain pathfinders were inspired by the intuitions, at once luminous and nebulous, of Hegelian, Husserlian, and Orteguian philosophy. In practice, however, the evidence for an American "project," whether dichotomous or hemispheric, rested on somewhat literal renderings of New World *pensadores*, social philosophers, and neonaturalist novelists. The method was for the most part discursive and analytic, not synoptic and metaphoric (always excepting *Rendición de espíritu* by Juan Larrea, that transplanted Spanish surrealist given to mysticism and numerology)

This intellectual adventure was interrupted in the 1960s when the academy subordinated cultural concerns to the dictates of international economics. It was left to a motley band of "with novelist preeminent, to sustain a vision of cultural beginnings and identity. This salvage operation, which in the 1980s finally threatens the economic persuasion, harked back to the vanguardists or Modernists of the 1920s, who had instinctively probed toward origins with expressive command, iconoclastic intention, often with moral sensibility, but without benefit (save for Borges as he matured) of philosophic technique. The Modernist era, misunderstood and even embarrassing in its time, now comes to stand as the benchmark for the Latin American *prise de conscience* in our century. or, less a

benchmark than a thousand prisms for penetrating received certainties of the industrial age. In our universalizing quest, Modernism insists on the single lens. The historian must turn from trends and shared visions to the private eye.

As private vision became radiographic, Modernism at its apogee in the 1920s gave purchase for triangulating tensions among Europe and the northern and southern Americas. In confronting the trauma of Western rationality, technics, and violence (whether industrial or martial), Americans throughout the hemisphere were thrown back on transatlantic history to erect platforms for engagement. Here I select two for comparison, both of them masters of verse, prose, and optics: William Carlos Williams (North American, 1883-1963) and Oswald de Andrade (Brazilian, 1890-1954). We first juxtapose the men, then scrutinize a short poem by each, a total of thirteen lines or thirty-six words. Tiny though the verses be, they are two of the sturdy hinges on which the door of Modernism swung in the New World.

Both writers matured at the brink of renovation in arts and letters in their respective countries. Both were allured by the avant-garde in Europe. Williams went there as a child and returned in 1909-10; Oswald went first to Paris in 1912. In 1913 Williams burst out laughing at Duchamp's descending *Nude* in the New York Armory Show. "I felt as if an enormous weight had lifted from my shoulders," he wrote fifty years later (1). That same year Oswald's Sao Paulo had a miniature analogue to the Armory Show in the one-man exhibit by a young Russian expressionist, Lasar Segall. Although Segall later settled in Brazil and became one of its finest artists, his first show was too premature, and immature, to cause explosion (2). By 1917 the time was ripe, and an exhibition by the Brazilian expressionist, Anita Malfatti, just returned from Europe and the United States, had its shock. In about this year Oswald and his cronies began concocting ingredients for the Modern Art Week of 1922 that implanted Modernism on the Brazilian scene. Also in 1917 appeared Williams' book of poems, *Al que Quiere*, where he abandoned cherished models for a "cubist" style.

Both Williams and Oswald were more radical than their fellow Modernists in stripping language of discursive, ready-made elements. Their subjects were distilled, intensified, and directly rendered. Photography, cubism, and dadaism gave lessons for connecting discourse with typography, for achieving instantaneity through montage. Williams, himself a painter, was an *habitué* of the Little Galleries of the Photo-Secession, the famous "291" of Fifth Avenue, where Stieglitz became his mentor for the "hieroglyphics of a new speech."

Oswald too used a “Kodak” technique in prose as well as poetry to seek “constructive innocence” and create a “new syntax” for direct presentation of materials (3).

Yet for all the illumination shed by Parisian experiments, neither poet could follow “the radical steps being taken by the European artists toward abstraction or toward the more destructive aspects of Dadaism.” (4) Both felt obliged to define, or *render*, the American scene and to abjure cerebral imperatives of Modernism that led to *blague*.

They began with the medium itself, language. It was not enough to discard hand-me-down rhetoric and fixed form. That left one still in Europe. One must discover American languages if one were to convey experience directly. Linguistically, Modernism began at home. Williams found out that because Americans slur their speech into a common stress level an American poem should abandon a quantitative for a qualitative measure. The poet must base his line on “sensestresses,” not the inherent accents of syllables. (5) For Oswald “Brazilian” was a stripped-down, plasmic vernacular, the common denominator of American Portuguese and its immigrant influences, especially African: “Language with no archaisms, no erudition. Natural and neological. The millionfold contribution of all errors. As we talk. As we are.” (6) If Williams found the sonnet form fascistic for an American language, Oswald found it bureaucratic: “I was never able to count syllables. Metrics were something my mind couldn’t accept, a subordination I absolutely rejected.” (7) Neither poet hankered for symbols, contexts, and poetic “beauty.” They demanded that things be starkly exposed, not painfully copied in the realist’s sense but absorbed and imitated in Aristotle’s sense. In this they went beyond their respective compatriots, T. S. Eliot and Mário de Andrade. Of Eliot’s “Waste Land” Williams wrote: “I had to watch him carry my world off with him, the fool, to the enemy ” (8)

To discover American language meant to discover American history and reproduce it in clean camera shots. Here our poets necessarily diverge. One can speak of linguistic Americanization throughout the hemisphere. One can speculate on commonalities of New World time, space, and identity. But the specifics of history, its political and psychosocial burdens, differ vastly. Transatlantic legacies come into play.

Williams tackled history with *In the American Grain*, published in 1925. He set out to discover “what the land of my more or less accidental birth might signify.” The plan was “to get inside the

heads” of some American founders, a fine instance of the subjectivism of Stephen Spender who in his chapter “Subjective America, Objective Europe”, holds that Europe offers a cultural past that engulfs each person and his generation, while unexplored, “subjective” America is geographical; it speaks in the present tense, forcing an American to achieve a private relation with his fellows and with nature. For Williams nothing was “to get between me” and what the founders had recorded. (9) Such founders include the Spanish, to whom Williams, whose parents grew up in the Caribbean, felt drawn. Not only did he recreate original texts but he composed his chapter on the destruction of Tenochtitlán “in big square paragraphs like Inca *sic* masonry.” He admired boulders fitted without plaster. It was how he wanted his prose: no patchwork. (10)

Williams starts with Red Eric, who “left the curse behind” in reaching Greenland. “Rather the ice than their way” are the opening words. He repeats them near the end in explaining Edgar Allan Poe, whose eeriness and isolation made him the first original North American writer. Williams refuses to blame the conquistadors for the work of their terrible hands. They traveled on instincts as deep and ancient as the seas that carried them. Against them he sets the Puritans, the first to come as a group, prompted by private desire. They were to make everything like themselves, for no man led them. Stripped and little, their sole authority was the secret warmth of their tight-licked hearts. “Each shrank from an imagination that would sever him from the rest.” On the other hand he praises Champlain for his skill at detail, his woman’s tenderness, “the perfection of what we lack, here.” There follows a panel on the Salem witch trials, when suddenly the author plunks us down in Paris of the 1920s amid Picasso, Braque, Stein, Tzara, Joyce, Pound, Léger, and the whole Modernist crew.

Williams had indeed revisited France while writing the book, to find himself with his ardors “beaten back, in this center of old-world culture where everyone was tearing his own meat, *warily* conscious of a newcomer, but wholly without inquisitiveness — No wish to know; they were served.” Yet precisely this remove brought the New World into focus and with it the opposition of Puritan and Catholic. (In 1924 Paulo Prado wrote that Oswald de Andrade, “from high in an atelier of the Place Clichy, navel of the world, was dazzled to discover his own country ” (11)) In conversation a French interlocutor found Williams brimming with three things, all embattled: the Puritans’ sense of order, the Jesuits’ practical mysticism, and the qualities that both of them defeated in the Indian. This led Williams to discuss Père Rasles, the Jesuit mar-

tyred in Canada, who lovingly labored to release the Indian from his pod of isolation, but *as an Indian*. The Jesuit's world was one of touch, acknowledgment of femininity, mystery, not the Protestant heaven where everything is Federalized, all laws are prohibitive, and where the blacks alone make religion vital. Now Williams had his touchstone for judging heroes like Daniel Boone and Aaron Burr and Poe, his heroine Jacataqua, or the antihero Ben Franklin. He ends (at his publisher's request) with one page on Lincoln, presented as a brooding, compassionate woman in an old shawl, the beard and stovepipe hat lending unearthly reality

The history that informed Oswald was vastly different. And he was, despite convergences noted, a vastly different person. Williams, the devoted obstetrician who delivered lower-class babies of all races in Rutherford, New Jersey, was not the same young man who bought a Cadillac in Sao Paulo because it was the only model that had an ashtray. One was a no-nonsense physician bringing things to light, unmasking sham and meanness in a land of power and plenty. The other came from a *terra incognita* with no world image. Its colonial status, never dismantled, was reinforced by the North American success story. The issue for Oswald was not lack of compassion but lack of liberty; the therapy was primal emancipation, not psychoanalysis.

If both writers used cubist composition and the bare Kodak shot, the Brazilian tilted the picture. He needed irony, parody, and *jeux de mots*. Take Williams' pronouncement that North American wealth, a product of fear and torment to the spirit, makes us "the flaming terror of the world." Amid our opulence "we have the inevitable Coolidge platform: 'poorstateish' — meek. THIS will convince the world that we are RIGHT. It will not. Make a small mouth. It is the acme of shrewdness, of policy." (12)

Had Oswald read *In the American Grain*, his reply would have been his poem, "hip! hip! hoover!," celebrating the visit of the United States President-elect to Brazil. This "message to the Brazilian people" commences with three lines, anticipating Brazil's concrete poetry of the 1950s, that affirm the heat, sweat, and sheer geological presence of the southern continent:

<i>América do Sul</i>	South America
<i>América do Sol</i>	Sun America
<i>América do Sal</i>	Salt America

A "south" that implies indolence and "underdevelopment" an impassive "sun" that voluptuously tans the flappers of Copacaba-

na while mercilessly flaying workers in the fields the “salt” of waves cooling to bathers and of sweating bodies that wield machetes. The rest of the poem tells how the whole country turned out to welcome the guns of the warship *Utah* (an implicit rhyme with, or ellipsis for, the Portuguese “puta”) and the leader of the Great American Democracy: the corporation, the families, every pickpocket, every bird in the sky All flocked “to see him, Hoover” (“para o ver, Hoover”). The pun in Portuguese turns the phrase into a commercial jingle. For not *everyone* turned out to see Hoover. Not even on that festive day did the police stop persecuting factory workers, the human bedrock for an “advanced” industrial nation. (13) How then could Brazilians have reduced their problems to such a fact as Williams deplored, that Emily Dickinson starved of passion in her father’s garden? Granted, the obverse is: Why should Puritans who pay a toll even to “reach out and touch someone” worry about factory wages in Brazil? But Williams saw this too when he observed that North American violence extends even to the enterprise that puts bananas on the breakfast table. (14)

In 1925, the very year of *American Grain* (to resume our miraculously synchronic account, Oswald published his volume of verse *Pau-Brasil* (Brazilwood). It opens with eight prose poems which, in Williams’ manner, “photo-synthesize” the early chroniclers, but with greater brevity, and conclude with a letter of the first emperor of independent Brazil. The remaining poems are cubist miniatures that juxtapose snapshots of industrial, Frenchified, North-americanized, immigrant Brazil with those of a cultural undertow, African and Iberian. The poems themselves are not the developed, editorialized recreations of Williams. Oswald saves his programmatic statements for manifestoes: the Pau-Brasil Manifesto of 1924 (an abridged version of which introduces the Pau-Brasil poems) and the Anthropophagy Manifesto of 1928. (15) We commiserate with Williams for being sickened by North American adoration of violence, the thrill at fires and explosions, the use of violence for “service” and of battleships for “peace.” But after all, the world knew what he was talking about. No one, not even Brazilians, knew what Brazil *was about*. Oswald had to employ *rhetorical* violence simply to establish footing. Hence his poem about the “error of the Portuguese.” What a pity the Portuguese arrived in a thunderstorm and put clothes on the Indians! Had it been sunny, the Indians might have undressed the invaders. In other words, *suppose* that things are the opposite of what they seem. Suppose Montaigne was right about the humanity of the cannibals. Or suppose the Indians didn’t need the Christian compassion of Père Rasles but that the Europeans

(who, by invading, became colonials as well as colonizers) needed to learn from the cannibalism of the Indians.

Oswald was necessarily more radical than Williams. The Brazil-wood Manifesto declared that by emancipating their language Brazilians could export poetry as they had long ago exported dyewood and all the commercial crops that followed. By insisting on the co-presence of forest and school, of witch doctors and military aviation, he moved toward his primitivist theory of Anthropophagy. Brazil should *ingest*, not *copy*, Europe just as Indian cannibals had once consumed the white man and absorbed his powers. Imposed authority must be demolished; tabu must become totem. Before 1500 Amerindian Brazil had already invented bolshevism and surrealism. It had revealed natural man to Europeans, starting with Thomas More, and thus natural rights. Oswald's was not a plea for ethnic sympathies and Christian compassion. He invoked indigenous values like leisure, fraternity, abundance, sexual freedom, and edenic life as a revolutionary program for a technified world. He would restore instinct and enchantment to an industrial age. (16)

The insurrectionary force and stark oxymorons of Oswald's manifestoes made a lasting imprint on highbrow and popular culture in Brazil. (17) Williams' antri-Puritanism, on the other hand, was scarcely so inventive. He had even derived it, to an extent not fully acknowledged, from Paul Rosenfeld and the Stieglitz group. (18) Obstetrical skill rather than revolutionary instinct gave him prominence. Oswald adopted Modernist grammar and syntax but went beyond Europeans in reconceiving their Eurocentric world. Hard and withered Puritan hearts required different therapy than did a repressive church-state apparatus that was renewed over the centuries under changing forms of patriarchal, cultural, and even linguistic domination. Brazil's Padre Anchieta may have been even more saintly than Père Rasles, but for Oswald the Jesuit project could only be repressive.

All this is a backdrop to two poems which energize our present categories and, because they are poems, somewhat elude them. Each poem can be taken as self-complete although each is plucked from context. Williams' "Wheelbarrow" comes from a long poem "Spring and All" while Oswald's "Farm" is from the "Colonization" section of his book *Pau-Brasil*. Both poems portray a "farm," but from the titles we note that Williams has anatomized it to an instrument of leverage while Oswald retains the cluttered view of a social entity. In both, however, the central action is "lifting." Neither farm, what's more, can we mistake for a European one.

Here is Williams poem:

The Red Wheelbarrow
So much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

Visually the stanzas present four identical little barrows composed of words in 3+1 blocks. They suggest that, with the trick of leverage solved, nature becomes infinitely organizable and the farm infinitely replicable: mass production. The extra short syllables in line one of the first and last stanzas invite us to duck and pick up the barrow to see how light it is, then to set it down. (“Eye it, try it buy it”, said the old Chevrolet commercial.) A child could do it; yet we see no human in the picture. The mechanism “runs itself.” At the outset we learn that “so much,” perhaps “all,” depends on the barrow. Hugh Kenner reminds us of the ambiguity of the word “depend.” (19) It means “hang from,” implying vital “dependence” or suspension *from*; yet idiomatically the verb takes the preposition “upon,” implying a load piled *on* the barrow to relieve the owner’s shoulders.

If humans are now a ghost in the machine, nature too has strangely evanesced. Williams’ farm(s) are no longer Wordsworth’s “plots of cottage-ground, these orchard-tufts, / Which at this season, with their unripe fruits, / Are clad in one green hue, and lose themselves / ‘Mid groves and copses.” No “natural” colors remain. We have only red — an eminently human color used for barns, fire engines, stop lights, and “red light” districts — and an achromatic white to which the chickens have been bred. Nature becomes a *tabula rasa*. The only natural element mentioned is rain, which cannot penetrate the barrow to rot its wood but merely glazes the paint. The lines break wholes into parts (wheel/barrow, rain/water). Nature and human effort resolve into the Cartesian triangle, vectors, and circle of the barrow and pivot on its single axle. Such is the spare and functional vision of the physician, or the Puritan.

Here is Oswald’s poem:

A roça

*Os cem negros da fazenda
comiam feijão e angu
Abóbora chicória e cambuquira
Pegavam uma roda de carro
Nos braços*

The Farm

The hundred blacks of the fa-
zenda
ate beans and cassava gruel
Squash chicory and pumpkin-
vine stew
They could hoist the wheel of
and oxcart
In their arms

First off, the title is ironic. Portuguese and Spanish have no word for the commercial, efficient, family-owned “farm.” Their lexicon describes, at one pole, the subsistence plots of squatters and peasants — or peasant plots whose income is siphoned to intermediaries — and at the other, large enterprises, industrialized or not, that command dependent labor. The “farm” here is called a *roça*, denoting a marginal subsistence plot; yet the first line tells us it is a *fazenda*, or plantation, with a hundred black slaves. Not however, a large and prosperous *fazenda*. Hence the epithet *roça*.

Oswald places a hundred humans at the center of his picture. The “machine” which doesn’t function, comes later. Slaves, or human energies, are the motor power for production and society. Unlike the wheelbarrow, which needs neither food nor fossil fuel — and precious little human exertion — the blacks require constant stoking, although not with meat or white chickens. Luxuriant nature invades the *fazenda* from all sides to offer a host of European, African, and local crops, some wild and some cultivated, some pulled from the vine and some described as already cooked. Enterprise and wild vegetation interpenetrate. Yet the poet never mentions the commercial crop, presumably sugar, but only the foods needed to sustain human labor. Both poems can be called “cubist” for being reductive and sculptural. But Oswald’s *tableau*, although quite as economical as Williams’ cannot fully submit to technical regimentation.

One poem demonstrates control asserted over nature to a point where human agency evanesces. In “Salt” or In “Sweat” America, however, control’s exerted over human beings, a less perfectible endeavor. The meter shows this. The flat first line (in Portuguese) presents a captive, disciplined work force. The second line ripples as the slaves disband to eat. The third line falls into disarray. The fourth line solidifies as they return to common labor. The final line crystallizes into a statuesque image of sheer exertion.

Here nature is not “managed.” Rain, instead of glazing a barrow, creates huge potholes in the road. Therefore the wheel cannot take

precedence as a secret of power but comes last as an encumbrance. Sheer human muscle must rescue it. The phrase, "They could hoist the wheel," has frightening ambiguity. It suggests the hyperbole that to lift the immense wooden wheel of an oxcart took a hundred blacks. But if "they" means not "all but "any" of them, then we are left, in the powerful and pivotal last line, with a single African supporting the weight like Atlas carrying the globe. Or like a savior crucified, arms outstretched to frame the poem. Oswald, the future Communist, unveils a society where religion, whether European or African, escapes translation into science.

REFERENCES

- (1) — Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams* (Princeton, 1969) p. 9.
- (2) — Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu* (São Paulo, 1976), pp. 10-13.
- (3) — Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" in Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, 3rd ed. (Rio de Janeiro, 1972), p. xxxix; also the sections "A 'concisão lapidar'," " 'Posser una pupila de prisma'," and "Temas comuns ao *Camera Eye*" in Jorge Schwartz, *Vanguarda e cosmopolitismo, Oliverio Gironde e Oswald de Andrade* (São Paulo, 1983), pp. 167-68, 176-79, 182-83.
- (4) — Dijkstra, *Cubism, Stieglitz*, p. 80.
- (5) — Alan Ostrom, *The Poetic World of William Carlos Williams* (Carbondale, 1966), pp. 144-46.
- (6) — Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* (Rio de Janeiro, 1972), p. 6. Also Richard M. Morse, "A americanização da linguagem," *Estudos Cebrap* 17 (1976): 128-40.
- (7) — Cited in Campos, "Uma poética," p. xxi.
- (8) — William Carlos Williams, *The Autobiography* (New York, 1976), p. 174. For "Os dois Andrades" see Antonio Candido. *Várias escritas* (São Paulo, 1970), II 66-70. Elsewhere I develop the contrast between Mário de Andrade and T. S. Eliot as "reluctant" Modernists in *El espejo de Próspero* (Mexico City, 1982), pp. 179-82.
- (9) — Williams, *Autobiography*, p. 178; Stephen Spender, *Love-hate Relations, English and American Sensibilities* (New York, 1974), pp. 15-31.
- (10) — William Carlos Williams, *I Wanted to Write a Poem* (New York, 1978), pp. 42-43.
- (11) — Oswald de Andrade, *Poesias*, p. 5.
- (12) — Williams, *American Grain*, pp. 174-75.
- (13) — The poem is analyzed in Antonio Sérgio Mendonça and Alvaro Sá, *Poesia de vanguarda no Brasil, de Oswald de Andrade ao poema visual* (Rio de Janeiro, 1983), pp. 33-48.
- (14) — Williams, *American Grain*, p. 177.
- (15) — Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil*, pp. 3-19.
- (16) — Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos" in *ibid.*, p. xxiv.
- (17) — Affonso Romano de Sant'Anna, *Música popular e moderna poesia brasileira* (Petrópolis, 1978)
- (18) — Dijkstra, *Cubism, Stieglitz*, pp. 134-39.
- (19) — Hugh Kenner, *A Homemade World, The American Modernist Writer* (New York, 1975) p. 58.

A DESTRUIÇÃO DO IRREAL: DE GAUTIER A ALUÍSIO AZEVEDO

Maria Cecília de Moraes Pinto

Um dos traços mais significativos da sublitteratura é sua fidelidade a um Modelo bem sucedido que se atualiza em uma série infindável de variantes substancialmente iguais. O leitor experimenta assim o conforto do mesmo no ilusório e atraente disfarce do outro. Em alguns casos, o sublitterário serve-se de obras particulares que ajusta a seu arquétipo genérico com maiores ou menores perdas e os acréscimos necessários. A degradação do original vai então registrar os limites da mistura de gêneros e tornar manifestas estruturas elementares.

Considerações dessa ordem surgem quase espontaneamente diante de um romance de Aluísio Azevedo, esquecido pela crítica: *A Mortalha de Alzira*. Em 1891, a *Gazeta de Notícias* publicava-o em seu folhetim. Sob o pseudônimo de Vítor Leal, mais uma vez cedia Aluísio aos imperativos econômicos da profissionalização literária. Juntando ingredientes de segura aceitação popular e duvidoso gosto artístico, *A Mortalha* teve boa acolhida, transformando-se em livro (1894). Era quase um pastiche como sugeria a nota ao leitor. Tratava-se, com efeito, de “vasto jardim artificial, feito de frias, perpétuas e secas margaridas” impregnado “pelo aroma de uma flor, uma só, que é a sua alma — *“La Morte Amoureuse”* de Théophile Gautier. (1)

O reconhecimento da fonte inspiradora ajuda a equacionar o problema a que me referi, pois o texto francês é um conto fantástico romântico que Aluísio converte à forma jornalística do romance em

(1) — Aluísio Azevedo. *A Mortalha de Alzira*. São Paulo, Martins (1961), p. 1.

capítulos (2). A comparação das duas narrativas entre si tende a mostrar, por outro lado, o que caracteriza os gêneros a que pertencem e como a indústria literária da produção em larga escala banaliza a emoção, a força sugestiva de um texto superior

Escrevendo sobre Théophile Gautier, Joan-Bellemin-Noël propõe que se chamem respectivamente de *fantasmagórico* e *fantasmático* ao modo de contar o acontecimento fantástico e ao que, nesse acontecimento, se aproxima da estrutura da fantasia, o termo usado aqui no sentido psicanalítico. (3) O fantasmático situa-se, pois e sobretudo, a nível da fabulação e é através dela que se manifesta em um conteúdo cujas partes se organizam à maneira do sonho, do devaneio, do delírio, como tal devendo ser analisado.

LaMorte amoureuse e *A Mortalha de Alzira* contam a história de um padre apaixonado por uma mulher que, depois de morta, vem perturbar seus sonhos. No texto de Gautier, Romuald, o narrador, conhece-a no dia de sua ordenação e perde-a de vista quando assume a direção de sua primeira paróquia. Certa noite, é chamado para atender uma agonizante. Trata-se de Clarimonde cuja lembrança tanto o perturba. Encontra-a morta. No seu desespero, beija-a, devolvendo-lhe a vida por alguns instantes. De volta a casa, passa a viver de modo estranho. De dia, exerce seu ministério; de noite, Clarimonde arrebatá-lo para um mundo de aventuras, riquezas e orgias. Um confrade, Sérapion, adverte-o de que a cortesã morta era um vampiro. Efetivamente, o caráter monstruoso de sanguessuga vai-se revelando aos poucos mas, embora impressionado, Romuald não tem coragem de recusar à amada a substância que a mantém viva. A situação é resolvida por Sérapion que, no cemitério, mostra-lhe o cadáver de Clarimonde. A aspersão com água benta pulveriza o corpo e livra Romuald de seus pesadelos (sonhos?).

O texto brasileiro, narrado em terceira pessoa, segue de perto a matriz estrangeira. Ângelo, o protagonista, é um enjeitado que frei Ozéas criou a fim de expiar pecado de juventude pela consagração dessa alma pura ao serviço divino. No dia de sua primeira miss, o jovem vê Alzira, mulher célebre em Paris pelos costumes levianos.

(2) — Insinua-se aqui uma discussão paralela sobre os critérios de classificação dos gêneros. Para contorná-la, lembrarei apenas que, segundo Todorov, “les genres existent à des niveaux de généralités différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on choisit.” *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil (1970), p. 9).

(3) — “Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)” in *Littérature* nº 8. Paris, Larousse (déc. 1972), p. 4, 6. Quanto a *fantasia*, o francês diz *fantasme* e o alemão *phantasiën* (cf. J. Laplanche e J-B Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, 6e. éd. Paris, PUF, 1978).

Sente-se mal, sem conseguir explicar a razão. Em um providencial e fortuito encontro, o sacerdote percebe que está amando. Ozéas, entretanto, afasta-o para Montelli onde Alzira vai procurá-lo. Depois de recusar o amor impossível, Ângelo cai em profunda melancolia até que lhe pedem para ir ver alguém à morte. Repetem-se as cenas de *La Morte amoureuse*: beijo, ressurreição, sonhos, vida dupla. Só que Ângelo é assistido, sem que o saiba, pelo dr. Cobalt, amigo de Alzira e interessado em casos de “histeria”. Por outro lado, embora esteja a esgotá-lo, Alzira a rigor não é, como Clarimonde, uma estrige. Ozéas conduz seu discípulo ao túmulo da morta para convencê-lo de que está arriscando sua salvação por um cadáver. Ângelo desmaia e Ozéas sai à procura de água. Quando o padre volta a si, tem uma espécie de visão na qual Alzira, bela como sempre, diz-lhe adeus (em Gautier, a despedida ocorre no sonho). O retorno de Ozéas desencadeia a rebelião: Ângelo mata-o e suicida-se logo a seguir

Sem pretender explorar a fundo os caminhos da interpretação psicanalítica, seria possível identificar, no romance de Ângelo e Alzira, as linhas gerais da situação fantasmática que Bellemin-Noël detecta no conto de Théophile Gautier. A jovem vítima de uma mulher de além-túmulo revive, na sua relação com ela, simbolicamente Mãe possuída e possuidora, o medo da castração. À figura feminina que retorna para tirar a vitalidade do filho, do desprotegido, seja pelos excessos sexuais, seja pelo roubo de sangue, opõe-se o Pai cuja intervenção elimina a angústia. Esse Pai, violando a sepultura (= agressão sexual) restitui ao filho o controle da situação. É bem verdade que, no escritor brasileiro, a imagem paterna desdobra-se na pessoa do médico cuja intromissão, porém, não chega a ser relevante, salvo no plano dos procedimentos narrativos. Vale também lembrar que, se os dois protagonistas conseguem superar o impasse do ciclo infernal que lhes cinde a personalidade, não o fazem da mesma maneira. Entre a “fusão destruidora” e a “radical separação”, Romuald opta por esta (mas fica-lhe a lembrança instigadora do relato) enquanto Ângelo busca reaver, com a autodestruição, o bem perdido e ainda desejado. Diz ele, antes de lançar-se ao abismo:

“— Não é a morte, é o sono eterno! (..)
Eu quero sonhar!.. ” (4)

(4) — *Mortalha*, p. 253.

A visão sucinta dessa possibilidade de leitura interpretativa do fantástico denuncia um dos escolhos da abordagem psicanalítica em literatura: revelar “universais” da linguagem do inconsciente sem atingir o âmago da questão literária. Na verdade, ainda que não se conceba desprezar a idéia ou conteúdo, sua análise isolada não informa sobre os elementos que fizeram da obra aquilo que ela é. Convém, portanto, centrar o estudo nas técnicas que verbalizam literariamente a fantasia, fantasia que não se perderá de vista por constituir parte integrante do processo. É esse fantasmagórico, presente na narrativa francesa, que se deteriora com Aluísio.

A primeira e mais evidente causa está na alteração da forma de publicação. Como romance-folhetim, o conto ampliou-se e sofreu cortes em capítulos. Foram criados novos personagens, introduziram-se descrições digressões; e por outro lado, o sistema do “continua no próximo número” destinado a prender o leitor (e vender o jornal), suscita o oparecimento do suspense que desencadeia e controla a emoção até o desenlace definitivo.

O maior número de personagens (em Gautier, há apenas quatro: Romuald, Sérapión, Clarimonde e o ouvinte conhecido apenas por um “frère” bastante vago) favorece a irrupção de episódios paralelos (duelo entre amantes de Alzira, o caso da viúva do morgado de Thevenet, o baile dos espectros etc) de escasso interesse para o andamento da ação. Nos lances que mais chamam a atenção, inclui-se aquele que envolve o dr. Cobalt. À semelhança do figurino naturalista de zola, Aluísio leva seu cientista a fornecer uma explicação racional para o caso de Ângelo, que seria verdadeiro exemplo de manifestação histérica. O médico materialista desaparece, contudo, no final, seu último diagnóstico fica no ar. A presença desse personagem traz à baila o anticlericalismo e a crítica (ao gosto de Eça) do celibato clerical, endossada pelo protagonista, que reforça, aliás, uma idéia disseminada ao longo do livro. Perdida a mulher amada, vem a denúncia:

“ sou um padre! (.) Deixei de ser
um vivo entre os mortos, sou um morto
entre os vivos!” (5)

Ocorre também a multiplicação dos espaços. A concentração da ação em Gautier pede alguns poucos cenários escassamente descritos: a cela do seminarista em S. a casa paroquial em C*** (observe-se a ausência de topônimos), o palácio de Veneza onde vi-

(5) — *Mortalha*, p. 252.

vem os amantes, o cemitério. Em Aluísio, esses quadros fundamentais permanecem, mas desdobrados e enriquecidos. S. é Paris da Regência de Philippe d'Orléans e do reinado de Luís XV. A notação exótica e histórica induz à descrição de vários locais e completa-se pela caracterização de grupos humanos (mas estamos muito longe de *O Cortiço!*) e comentários sobre os costumes da época, a Revolução vindoura, o que não evita anacronismos. Montelli, por sua vez, é C*** um tanto ampliada. Quanto ao sonho-fantasia, ele é ocupado por espaços diferentes: o mundo dos mortos onde dançam os espectros; a caverna das riquezas; uma cidade que tem gôndolas e na qual, após o passeio tradicional, Ângelo e Alzira participam de uma orgia sanguinária.

Funciona assim, a “regra das três multiplicidades” (6) (ação, tempo e espaço), adornada pelo macabro, e substituindo a sobriedade do texto de *La Morte amoureuse* que confina o estranho à estranheza de uma única variável: o amor da mulher devoradora.

Outro tipo de dilatação são as digressões que aparecem no capítulo dedicado a uma imitação do *Cântico dos Cânticos* e nas citações do livro de Jó.

Já o suspense instaura-se nos finais de capítulo que indicam um movimento projetado (cap. VII — anúncio do comparecimento de Alzira à missa de Ângelo) ou em curso (cap. XV Ângelo saindo para encontrar Alzira); uma mudança nos rumos da ação (cap. XIII da segunda parte — Ozéas teme a excursão ao cemitério); um relato (cap. X da segunda parte — vai ser narrada a luta de Ângelo com a própria sombra).

La Morte amoureuse não tem pausas. Pontilham-na apenas observações de Romuald com o fito de preparar o espírito de seu interlocutor:

“Ce sont des événements si étranges que
je ne puis croire qu'ils me soient arrivés” (7)

— condenar o discurso:

“Je ne vous retiendrai pas plus longtemps sur ces défaites
et ces victoires intérieures toujours suivies de rechutes plus

(6) — Jacques Goimardy, “Quelques structures formelles du roman populaire” in *Europe* n° 542, *Le Roman feuilleton*. Paris, Éditions Français Réunis, (juin 1974), p. 22.

(7) — Théophile Gautier, *Nouvelles*, nouvelle édition. Paris, Bibliothèque Charpentier-Eugène Fasquelle éd. (1898), p. 261.

profondes, et je passerai sur-le-champ à une circonstance décisive.” (8)

— reiterar, em conclusão, afirmações iniciais:

“Ne regardez jamais une femme. et marchez toujours les yeux fixés en terre. car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité.” (9)

Percebe-se que o distanciamento crítico de Romuald, em relação aos fatos passados (10), lhe confere autenticidade. Foram vividos pelo narrador que, agora, pode serenamente encará-los. Se, apesar de tudo, aos 66 anos, ainda lhe sobram dúvidas quanto à realidade de suas experiências — “J'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve! une vie de damné” (11) — é porque o enigma permanece.

Já o recurso a um narrador em terceira pessoa se permite, no livro do Aluísio, a mobilidade da onisciência, tão desejável no folhetim, retira à história de Ângelo o caráter anormal. O narrador, que censura os desregramentos da época e solidariza-se nesse ponto com o dr. Cobalt, implicitamente também encara os fenômenos de que Ângelo é vítima como pura curiosidade científica. Por isso, já assinalava Araripe Júnior que à *Mortalha* faltava “a nota do assombro; e é justamente dessa nota que resulta o sabor que nós ainda hoje encontramos nos contos fantásticos de Hoffmann e nos romances de Ana de Radcliffe” (12).

Esse o segundo motivo pelo qual Aluísio deforma a construção do fantástico. Ângelo, profetiza Cobalt (e junto dele o narrador-autor manipula seus fantoches), terá de render-se ao seu destino de homem, quando a natureza “indefectível nas suas leis, o chamar friamente à verdade das cousas” (13). A inquietação dilui-se e o caso é reduzido a mero “fenômeno fisiológico” Instauram-se assim dois planos: o do protagonista, onde o irreal casa-se ao real e o do narrador, compartilhado por Cobalt e mesmo Ozéas. Por razões diferentes, os três diagnosticam, direta ou indiretamente, uma doença. A partir daí, a leitura tem de ser dupla. Como Romuald, que ignora se Clarimonde é anjo ou demônio, o amante de Alzira confunde-a com

(8) — Id., *ibid.*, p. 275.

(9) — Id., *ibid.*, p. 295.

(10) — No plano fantasmático, o narrador teria, segundo Bellemin-Noël, a função de censura.

(11) — *La Morte amoureuse*, p. 261.

(12) — *Obra crítica de Araripe Júnior*, v. III. Rio, MEC (1963), p. 173.

(13) — *Mortalha*, p. 46.

a Virgem Maria. Mas, na organização narrativa, tal hesitação não passa de produto de uma mente doentia, enfraquecida. E o ser ambíguo bom/mau que, em Gautier, suscita amor e horror, encarna aqui um dos lados do conflito entre pecado e virtude, questão mal colocada pela Igreja ao exigir a castidade impossível.

Do mesmo modo, uma expressão corriqueira como “mais forte que a morte” adquire na boca de Clarimonde um sentido literal extremamente forte. O vampiro venceu, por algum tempo, a morte e retorna ao convívio dos seres humanos:

“ et pourtant me voici, car l’amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre.” (14)

Essa aspiração à eternidade também é comunicada, em *A Mortalha de Alzira*, na frase que intitula o capítulo VI da segunda parte. Contudo, apenas Ângelo pode dar-lhe essa interpretação. Na verdade, seu diálogo com Alzira, quando esta lhe diz que vem “de muito longe (. . .) do mundo dos mortos, mundo de sombras e de sonhos!”. ” (15) — está marcado, pelo narrador, com a rubrica: *imaginação desvairada, não acreditar*.

Com Aluísio, o mistério resume-se, portanto, a algumas portas fechadas, a personagens que chegam de surpresa. É o mistério do suspense e não o mistério que leva a duvidar daquilo que os olhos vêem a mente só aceita com relutância. Desperdiçam-se mesmo efeitos preciosos como os que Théophile Gautier emprega para indicar a aproximação de Clarimonde. Quando Romuald instala-se em C***, a solidão, o silêncio e a obscuridade, sempre propício à angústia das situações novas, fazem-no perceber ou crer que percebe um vulto de mulher no jardim, com os olhos verdes a brilharem por entre a folhagem. Chega perto e, no espaço cercado por muros altos, encontra pegadas quase infantis. (16) Em um crescendo, Romuald experimenta, durante um ano, a aridez que precede as revelações e é, em meio a seu desamparo, que ocorre o episódio da enferma que manda buscar um padre. A descrição da cavalgada pela floresta, dos cavalos pretos, do escudeiro cujo grito “n’avait rien d’humain” (17) — prepara a cena altamente dramática em que ele contempla a amada morta.

No texto brasileiro, toda essa progressão se traduz por uma fase depressiva de Ângelo, sem marcas de sobrenatural. Ele sofre

(14) — *La Morte amoureuse*, p. 284.

(15) — *Mortalha*, p. 163.

(16) — *La Morte amoureuse*, p. 274.

(17) — *Ibidem*, p. 276.

de um “mal secreto” Chega a noite de tempestade em que dois homens lhe pedem para ir dar a extrema-unção a uma moribunda. O que, em Gautier, tomara quase duas páginas condensa-se agora em dois parágrafos onde Aluísio fala de cavaleiros negros semelhantes a fantasmas e de cavalos apavorados. Mas a tensão emotiva gasta-se no longo diálogo anterior à partida.

Em suma, ao inspirar-se em Gautier, o autor brasileiro não retém o essencial que lhe escapa na expansão desordenada de um discurso entrecortado, na frieza explicativa, no excesso de macabro. Desfaz-se o fantástico em mera exploração de fatos bizarros e romanescos.

As transferências de um gênero a outro não implicam forçosamente grandes danos. Teoricamente as possibilidades combinatórias são infinitas. Sujeitos que são às necessidades históricas e literárias, os gêneros desaparecem, ressurgem, mesclam-se. O folhetim, no século XIX, pôde assimilar perfeitamente o romance histórico e o romance de costumes. Contudo, a fantástica, ou seja, a narrativa, pelo menos na tentativa de Aluísio, parece acomodar-se mal às normas da publicação periódica. Seria de se perguntar se não há entre elas uma incompatibilidade visceral.

Fundado na oposição entre a realidade e a irrealidade ou sobrenatural, o fantástico sobrevive em instável equilíbrio. A inquietação gerada por acontecimentos aparentemente inexplicáveis quase nunca se prolonga. Em seu célebre “Das Unheimliche”, Freud (18) distingue a “inquietante estranheza” sentida na vida cotidiana, por exemplo diante da repetição inabitual de um incidente ou de uma série de incidentes, da mesma sensação provocada pelo texto literário. Com efeito, se o escritor dispõe de meios para reforçar o estranho, ele deve, em contrapartida, convencer seu leitor. E convencer de maneira a não consentir que este tenha tempo para racionalizar suas emoções, ou seja, as emoções que lhe foram transmitidas. Todorov, de certo modo, tem razão ao afirmar que o fantástico não resiste a uma segunda leitura. Quando muito, conserva uma aura poética, como acontece com *La Morte amoureuse*. Por isso, toda expansão oferece o risco de dissolver logicamente aquela hesitação básica que o leitor precisa conhecer. O fantástico (e nisso, ele tem algo da poesia lírica) se realiza melhor em textos mais curtos, em formas concisas que tendem a evitar grandes desdobramentos de tempo, lugar e ação. O conto lhe convém sobremaneira e seguramente o ro-

(18) — In *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard, (1956). p. 163-210. (trad. de Marie Bonaparte et Mme. E. Marty).

mance-folhetim, ao alongar-se por dias, semanas, meses, prejudica o clima de incerteza que lhe é peculiar

Por conseguinte, ao optar por uma forma pouco econômica, Aluísio sacrificava *a priori* o tom característico da obra que o motivava. Entretanto, também o elemento naturalista desempenha, nesse sentido, um papel negativo. A imitação praticada revela adaptação não só a um gênero, rigidamente codificado, como ainda a um movimento literário. Em que pese nosso proverbial atraso em relação às vanguardas européias, o Brasil de fins do século XIX não mais se pautava pelas normas do Romantismo. Daí o toque cientifíante, a introdução do personagem Cobalt, esse espectador enigmático, frio. É a pincelada de modernidade naturalista, a adequação do antigo ao novo. Por essa razão, dizer que *A Mortalha* representa a permanência da sensibilidade romântica denigre o que há de legítimo no romantismo de *La Morte amoureuse*, sem chegar a esclarecer o texto de Aluísio Azevedo. Fusão mal feita do ontem e do hoje, ele ilustra o tipo de trabalho apressado, desprovido de maiores preocupações estilísticas ou estruturais (cf. os desaparecimentos injustificados, uma repentina alusão a milagres de Ângelo, etc), construído a partir de outro não recriado, mas encaixado a um molde onde se destaca o indispensável apelo à moda contemporânea.

De qualquer forma, ao destruir o irreal do fantástico, Aluísio recusa o real oculto na fantasia. O desvendamento rasteiro da interpretação científica cria um realismo de fachada que se conjuga à gratuita necrofilia do romantismo mais epidérmico. Em outras palavras, desprezado o irreal crível envereda-se pelo real incrível. E, finalmente, não se levam em conta nem as exigências do fantástico como gênero, nem as do realismo como estética. Comparada aos grandes romances, *O Cortiço*, *O Mulato*, *A Casa de Pensão*, essa *Mortalha* não evidencia a face encoberta de um Aluísio romântico, e sim, a caricatura literária, o melodrama que atende a uma certa expectativa de novidade, mas sacrifica, em benefício do previsível, a riqueza da invenção.

CRISTÓBAL COLÓN: MAGNIFICADOR DEL LENGUAJE, AUTOR BARROCO

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

“La sentencia de San Pablo: ‘Videmus nunc per speculum in aenigmate’ sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos ‘en un espejo’ Debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestro corazones, por los que Dios quiso morir. Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma.”

J. L. Borges, “El espejo de los enigmas”

El surgimiento de América en un contexto geográfico histórico dominado por Europa a fines del siglo XV viene, como mínimo, a instaurar la crisis en la imagen del mundo concebida y manipulada por este continente. El “Nuevo Mundo” “opera como disolvente de la vieja estructura y (...) es el catalítico que provoca una nueva concepción del mundo más amplia y generosa.” (1) La relación religión/geografía, que veía en la división tripartite de las masas de tierra una concreción de la Divina Trinidad, deshace cuando surge en escena un cuarto continente.

El momento de crisis da lugar a dos actitudes complementarias que pasan a adoptarse frente a ese nuevo territorio. De un lado, “se vio en América un inmenso territorio legítimamente apropiable y explotable en beneficio propio, una nueva e imprevista provincia de la Tierra que el destino tenía reservada a Europa para la prosecución de los supremos fines históricos; (de otro,) se la consideró

(1) — O’GORMAN, Edmundo — *La invención de América*. El universalismo en la cultura de Occidente. México, F.C.H., 1958, p. 15.

como un mundo de la libertad y del futuro, la Nueva Jerusalém, una nueva Europa, en suma, que al entregar sus riquezas materiales a la vieja Europa se iba insensiblemente constituyendo en el lugar que habría de superarla como propicio que era para ensayar e implantar ideales y utopías que se consideraban irrealizables en las viejas circunstancias” (*La invención. .*, p. 89).

Por ello, la primera impresión que tiene el europeo de esas nuevas tierras está ya determinada por el signo de la utopía, cuyos ecos se hacen oír hoy, por ejemplo, en la expresión “hacerse la América” entre otras. Colón, en el primer texto producido por un europeo cuyo referente es América, tiene las ideas norteadas por esa utopía: además de haber encontrado un sin número de motivos edénicos, el almirante genovés afirma haber descubierto el propio Paraíso Terrenal, cuando “dice que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque, es lugar temperadísimo. Así que aquellas tierras que ahora él había descubierto es — dice él — fin del Oriente.” (2)

Si el europeo tiene una visión más que distorsionada, carnavalesca de la realidad americana, lo mismo les pasa a sus habitantes, quienes encuentran en Cortés “un avatar de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada” (3) Eso ocurre en función de un violento choque cultural, fruto de la imposición de valores de un continente cerrado en sí mismo — pero en crisis — sobre un espacio geográfico que lo ha perturbado mas que no es visto por él como sujeto, sino como objeto. El resultado de ese enfrentamiento “a ciegas” es la carnavalización, lectura que subvierte los objetos y que se “convirtió en la pauta básica de una cultura latinoamericana. () En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis” (“Carnaval. ”, pp. 407/408)

Así, la vertiente del “descubrimiento de América” es particularmente rica, principalmente en función de la carnavalización y parodia. Mário y Oswald de Andrade, García Márquez y Alejo Carpentier dedicaron escritos suyos a la relectura y reescritura del descubrimiento, concretamente elaborado sobre dos textos claves para la

(2) — COLÓN, Cristóbal — *Diario de Colón*. Madrid, Cultura Hispánica, 1972, p. 190.

(3) — RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir — “Carnaval/antropofagia/parodia” en *Revista Iberoamericana* N^o 108-109, julio-diciembre 1979, p. 407.

cultura del continente: el *Diario de Colón* (y su “Carta anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo” que al fin y al cabo sintetiza al anterior) y *A carta de Pero Vaz de Caminha*. En los cuatros casos citados el procedimiento es similar, ya que los autores parodian y carnavalizan los textos matrices. En *Macunaíma*, la “Carta pras Icamiabas” hace una recreación de la *Carta de Caminha* a partir del rasgo estilístico; en los poemas “Pero Vaz de Caminha” Oswald de Andrade “makes new” al discurso del lusitano al desplazarlo y reordenarlo, manteniendo sus características básica inalteradas; un fragmento de *El otoño del patriarca* relata el 12 de octubre de 1492 desde una óptica invertida, al emplear los mismos motivos de Colón pero describiendo la llegada de los españoles a América narrada por los indígenas. Finalmente, un fragmento — el XXIV, del Capítulo Tercero — de *El siglo de las luces* recrea, de manera confesadamente barroca, el texto del genovés.

El referido fragmento de Carpentier va más allá de una lectura paródica y carnavalesca de los textos del descubrimiento. Al reescribirlos, los recrea: al producir una versión barroca del texto de Colón desarrolla en el lector una fina observación del texto matriz, hasta que la lectura en filigrana que propone dirija a ese lector a la misma conclusión a que llegó, o sea, a que el texto de Colón es un texto barroco.

El presente análisis trata de seguir la huella de Carpentier en la recuperación de los rasgos barrocos del texto de Colón. Adopta su propuesta de lectura y la realiza, a través de la desarticulación — enseñada por la propia parodia — de ambos textos para una lectura final reordenadora y comprobatoria de su tesis.

Si Carpentier tomó el texto de Colón, lo leyó y lo recreó según el modelo barroco, este trabajo recorre el camino inverso. Deshace el texto resultante en elementos barrocos que fueron leídos en el texto matriz. El juego de espejismos dará, así, la medida del barroquismo del discurso del genovés.

A fin de verificar y explicitar los referidos elementos barrocos presentes ya en el fragmento de *El siglo de las luces*, ya en el texto de Colón, se hizo primeramente un cotejo entre el texto carpentieriano y el ensayo de Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” (4) Son los siguientes los resultados:

(4) — SARDUY, Severo — “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura* (Coordinación de César Fernández Moreno). México, UNESCO/Siglo XXI, 1972, pp. 167 a 184.

a) El carácter ambiguo del discurso, que llega a proponer la destrucción de límites impuestos entre la naturaleza humana y divina (“estatura hipostática” de Víctor Hugues (5), entre lo vegetal y animal; lo vivo y lo inerte (“enreverados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida” p. 180; “en una perenne confusión entre lo que era de la planta y era del animal; entre lo llevado, flotado, traído, y lo que actuaba por propio impulso” p. 181; “mata de mariscos” p. 181; “universo de la simbiosis” p. 181); las aguas dulces y saladas (“bocas de ríos, donde lo salado y lo del manantial se amaridaban” p. 182).

La ambigüedad reside aún en la enunciación, que comporta dos vectores distintos de realización de lo barroco: el texto confirma ya la línea propuesta por Eugenio d’Ors, según la cual el barroco “es el retorno a lo primigenio, en tanto que naturaleza; (. .) está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido (. .) y busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez” (“El barroco. ”, p. 168), ya la línea opuesta, dictada por Sarduy, para quien el barroco es “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza: artificialización” Es, en fin, un “proceso de enmascaramiento” (idem, p. 169).

Así, toda la relación establecida entre el único personaje que actúa en el fragmento, Esteban, y la naturaleza, que él descubre, y ante la cual se desnuda, llegando a ver “en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana (. .) del Paraíso Perdido” (p. 180), y a cuestionarse frente a “los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa” (p. 184) evidencia, efectivamente, lo natural. Paralelamente — o sin embargo —, esa misma naturaleza da el tono del artificialismo: “La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la creación, sus primeros lujos y despilfarros” (p. 180).

b) La fragua del texto como un “envolvimiento sucesivo de una escritura por otra”: el texto de Carpentier es la reescritura de la narrativa de Colón, que por su parte recupera los escritos de Marco Polo, Pierre d’Ailly, Alfraganus y la *Biblia*. Si se piensa, inclusive, de manera más globalizante, la crítica es, ella misma, un discurso más que se sucede en esta cadena, la cual realiza el concepto de *mise-en-abîme*, característico del barroco.

(5) — CARPENTIER, Alejo — *El siglo de las luces*. Barcenola, Seix Barral, 1962, p. 177 A continuación se mencionarán apenas las páginas de la obra, entre paréntesis.

El proceso es, de hecho, mucho más complejo que una mera sucesión lineal de elementos. El fragmento de Carpentier es la última pelota de acero de una cadena de pelotas alineadas y colgadas que se chocan y, ocurrido el último choque en determinada dirección, su sentido se invierte. Los textos de Marco Polo, Pierre d'Ailly, Alfraganus y la *Biblia* ejercen un impacto sobre el de Colón que, por su turno, se choca con el de Carpentier. El choque no es más que el resultado de una influencia en un nudo anterior que se hace sentir en el posterior. Es un trabajo en cadena en que cada elemento recibe y ejerce influencia. La última pelota, por no tener ninguna adelante por impeler, vuelve e invierte la orientación del movimiento: el texto de Carpentier, reescritura del de Colón (que, por su parte, es reescritura de los anteriores), instauro el procedimiento inverso, o sea, es fundamental para la relectura de Colón.

c) El empleo de “mecanismos de artificialización del barroco”:

— Sustitución, escamoteo de un significado por otro: “Ningún símbolo se ajustaba mejor a la Idea de Mar que el de las anfibias hembras de los mitos antiguos” (la sirenas) (p. 181); “acaso fuera la segunda (salida a flote) desde que el astrolabio llegara a estos parajes” (referencia al descubrimiento) (p. 183)

— Proliferación, “obliteración del significante de un significado a través de una cadena de significantes que progresa metonímicamente y termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él” pero que algunas veces “no nos conduce a ningún significado preciso” (“El barroco. . .”, p. 171): “plaias donde el Mar, tres siglos después del Descubrimiento, comenzaba a depositar sus primeros vidrios pulidos; vidrios inventados en Europa, desconocidos en América; vidrios de botellas, de frascos, de bombonas, cuyas formas habían sido ignoradas en el Nuevo Continente; vidrios verdes, con opacidades y burbujas, vidrios finos destinados a catedrales nacies, cuyas hagiografías hubiera borrado el agua; vidros que, caídos de barcos, rescatados de naufragios, habían sido arrojados a esta ribera del océano como misteriosa novedad, y ahora empezaban a subir a la tierra, pulidos por olas con mañas de tornero de un orfebre que devolvían una luz a sus matices extenuados” (p. 180).

— Condensación, “permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos (. . .) de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (“El barroco. . .”, p. 173): “caracol verdinegro” (p. 179); la extensa nómina de árboles y peces (pp. 182/183): “acacia-pulseras, ananás-porcelana, madera-

costilla, primo-trébol (. .), peces-perros, peces-bueyes, pejerreyes, pez-gallo. ”

d) El tono eminentemente paródico dialógico y polifónico del texto que, ya se ha explicitado en el ítem “b” viene a comprobar las palabras de Sarduy: “Sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor. (. .) En la medida en que permita una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto (. .) otro texto () que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia” (“El barroco. ., p. 175).

Una vez que, reiteradamente, se ha afirmado que el texto de Colón actúa como estructura y trabazón del de Carpentier, es interesante recuperar los mecanismos utilizados para lograrlo; mecanismos que, consecuentemente, explicitan la gramática de ambas narrativas. Al desconsiderarse la albañilería del texto de Carpentier, se encuentra, en cuanto viga y pilar, armadura en hormigón, el texto colombino. Para desmontar al primero y acercarse al segundo, ambos textos acaban por ofrecerle al lector sus reglas intrínsecas de armazón.

La observación que hace Colón de la naturaleza conduce a tres diferentes direcciones, como afirma Todorov (6):

- 1 Interpretación puramente pragmática y eficaz: los datos informativos de navegación;
2. interpretación finalista: los signos confirman las creencias, obtenidas en la literatura;
3. admiración intransitiva: sumisión total a la belleza natural.

Las tres líneas adoptadas por Colón se recuperan más o menos intensamente en el texto de Carpentier. Los datos de navegación aparecen como reminiscencias lingüísticas (“derrota”, “la mar”) o ciertas informaciones prácticas, pero las otras dos se configuran, de manera general, como los cimientos, respectivamente, de la enunciación y el enunciado. Prácticamente la totalidad del fragmento describe la exploración de la tierra, realizada por Esteban quien, “con tal expresión de deleite en el rostro (. .) parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión” (p. 179), en evidente “sumisión total a la belleza” Está claro que también la enun-

(6) — TODOROV, Tzvetan — *La conquête de l'Amérique*. La question de l'autre. Paris, Seuil, 1982, p. 32.

ciación toca esta faceta, cuando ironiza la actitud del almirante, “abismado” con sus descubrimientos.

Es, sin embargo, en el ámbito de la confirmación de creencias y, paródicamente, de la delación de esas creencias donde el discurso de Carpentier cobra mayor peso:

a) Carpentier afirma que la “fantástica zoología” (y cabe aquí el bestiario de Colón: ruiñón, sirenas, cíclopes, monstruos. .) nace de “equivocos verbales” (p. 182), lo que implica en toda la cuestión de la hermenéutica que se instaura alrededor de Colón, ya que el resorte propulsor de la visión que tiene el genovés de América es el lenguaje, son los textos, “en ilustración de sus propios mitos” (p. 182).

b) Carpentier, por utilizar el recurso de la carnavalización, invierte (subvierte) el texto de Colón — texto matriz —, desnudándole la esencia. Si Colón habla de sirenas, Carpentier se refiere al “pez-mujer, el misterioso y huidizo manatí” (p. 182) Ora, desde Navarrete se sabe que el navegante ha tomado el manatí por la figura legendaria, pero Carpentier trata de desacralizar y consecuentemente deshacer el reemplazo en yuxtaposición seguida de explicación objetiva.

En otra situación, contradice a Colón cuando éste afirma “que monstruos no he hallado, ni noticia” (7), al describir la doble aparición de un “monstruo” “enorme, tardo, desusado, un pez de otras épocas, de cara mal ubicada en un extremo de la masa, (. .) com el pellejo cubierto de vegetaciones y parásitos” (pp. 182/183).

c) En Carpentier se verifica la sistematización de procesos que son apenas sugeridos por el texto de Colón, además de la concreción de esas sugerencias, procedimiento que se desdobra en dos niveles de realización: enunciación y enunciado.

En cuanto a la enunciación, se constata, por ejemplo, que la aglutinación de “verdinegro” (p. 179) tiene sus raíces en “los árboles de allí que eran tan viciosos que las hojas dejaban de ser verdes y eram prietas de verdura” (*Diario*, p. 111). De la misma manera, “pejerreyes, pez-loro, pez-ángel, pez-gallo, listados, tatuados, leonados. ” (pp. 182/183) están presentes en “aquí son los peces tan disformes de los nuestros, que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos, de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras” (*Dia-*

(7) — COLÓN, Cristóbal — “La carta de Colón anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo” Madrid, 1956, p. 20.

rio, p. 36). Carpentier no sólo concreta la aglutinación latente sino también ejemplifica dibujos “de mil maneras”, “tatuados, listados, leonados”

Ya en términos de enunciado, Carpentier erige la barrera que representaba la selva tropical en el blanco de Colón de alcanzar el paraíso: “Porque los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su aventurosa derrota; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos (. .), sandías hostiles, membrillos rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras — mundo desconfiado, listo a lastimar, pero desgarrado siempre por el parto de una flor roja o amarilla, ofrecida al hombre, tras de la hincada (. .). En contrapartida de aquella vegetación armada, cubierta de clavos, que impedía trepar a ciertas crestas rematadas por. ” (pp. 179/180).

El trecho le suscita varias cuestiones al lector, quien reconoce en él no sólo un tropo de las historias maravillosas, en las que el héroe tiene que cruzar, para conseguir el objeto mágico (la felicidad) innumerables dificultades, coronadas por una barrera prácticamente intransponible. Reconoce, asimismo, la historia de las peregrinaciones de San Brendan cuyo blanco, la Isla de los Santos, sólo alcanza tras largo viaje en un mar relleno de dragones y gigantes y que ostenta, al cabo, una ancha muralla de tinieblas.

Esas cuestiones, al fin y al cabo, se resumen en una sola: el metalenguaje. El adjetivo “portentoso” es parte actuante en la visión del mundo de los navegantes de la época de los descubrimientos y, como tal, de Colón. Su empleo por Carpentier, en este contexto, hace que la atención del lector se vuelva hacia el tono maravilloso no de los cactus, sustantivo del cual es epíteto, sino de toda la narrativa, en claro diálogo intertextual con la del genovés. Por otra parte, el sintagma “púas ocultas bajo mentidas tersuras” como que exige de ese lector, por si esté desatento, que se fije en las trampas, bromas, juegos enfín del narrador. Si está, realmente, desatento, el lector no se habrá fijado en un trecho similar del mismo párrafo, pero anterior: “el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación. .” (p. 179). El narrador, por lo tanto, reitera su intención de ponerle al lector a par de las reglas de descodificación de su juego.

d) El texto de Carpentier exagera las ideas reiteradas insistentemente por Colón. Por ejemplo, todo el sintagma de las “contezuelas de vidrio, a que ellos (los indígenas) son muy aficionados” (*Diario*, p. 162), repetido innúmeras veces en el *Diario* y la “Carta”, se agranda en la imagen de las playas: “tres siglos despúes del Descubrimien-

to, comenzaba (el Mar) a depositar sus primeros vidrios pulidos; vidrios inventados en Europa, desconocidos en América; vidrios de botellas, de frascos, de bombonas, cuyas formas habían sido ignoradas en el Nuevo Continente” (p. 180).

Procedimiento semejante adopta Carpentier cuando retoma el adjetivo “verde” el color que más le impresiona a Colón, y que por eso es tan empleado, y concentra su uso en un mismo período: “panoplias de verdes yelmo, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes” (p. 179).

e) Carpentier repite expresiones que puntean todo el texto de Colón, con algunas variaciones: la exclamación “que es maravilla” se transforma en verbo: “maravillándose” (p. 179), adjetivo: “maravilloso” (p. 181) y expresiones similares, como “abismábase” (p. 184) y “de sorpresa en sorpresa” (p. 180). De la misma manera el “Deo Gracias” de Colón aparece dos veces en el último párrafo del fragmento de Carpentier bajo la forma “Te Deum”

f) La transferencia, al contexto de la escritura, de datos fundamentales del descubrimiento enfatiza el diálogo inter textos y obliga a una lectura paralela. Son ellos:

— El elemento paradisiaco: Esteban “se sentía tan feliz, tan enuelto, tan saturado de luz (.), ofreciendo el cuerpo desnudo al ascenso del sol (.), con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión” (p. 178). Además, había “salido de una temporalidad desafortada para inscribirse en lo inmutable y eterno” (p. 178). “Veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana (.) del Paraíso Perdido” (p. 180).

— El sustantivo “Descubrimiento” (p. 180) y el verbo “descubrir” (pp. 179/180).

— La composición de la escuadra: “la escuadra (se componía) de dos pequeñas naves y una mayor en la que (a Esteban) le tocaba navegar” (p. 177).

g) A través de perífrasis, Carpentier oculta el enunciado original: “una salida a flote que acaso fuera la segunda desde e que el astrolabio llegara a estos parajes” (p. 183), en una clara alusión al viaje del descubrimiento.

h) Carpentier juega con la noción de tiempo y explicita, al fin y al cabo, un viaje al pasado — y sugiere uno al futuro, quizás —: “apareando relojes”; “salido de una temporalidad desafortada para

inscribirse en lo inmutable y eterno” (p. 178); “para olvidarse de la época () donde se sentía dueño de todo” (p. 183).

i) Carpentier emplea en su enunciado palabras que inducen a la noción de escritura/reescritura: “entintaran”; “escanción”; “inscribirse”; “metáfora inmediata” (p. 178); “Inefable Visión” (p. 179); “imagen tangible, figuración cercana” (p. 180); “cada flujo dejaba la huella de su arabesco, en un constante alisar para volver a dibujar”; “se fraguaban a sí mismos”: “completar su propia escultura” (p. 181); “el lenguaje”; “equívocos verbales”; “definiendo el arabesco de la ola al subrayarlo”; “imprimiéndole” (p. 182); “cambiar de formas”; “echado sobre una arena tan leve que el menor insecto dibujaba en ella la huella de sus pasos”; “¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa?” (p. 184)

j) Carpentier emplea palabras desplazadas del contexto a que originalmente pertenecen:

— Desde el punto de vista semántico, el sustantivo “derrota” (p. 179), propio del vocabulario náutico, utilizado también por Colón (entre otros, en el *Diario*, p. 3);

— desde el punto de vista morfológico, el género femenino atribuido a “la mar verdadera” (p. 178), hoy en desuso, pero no en la época de Colón, como enseguida lo admite el propio Carpentier, al emplear el sustantivo en género masculino.

Carpentier, en realidad, al explicitar la gramática de ambos textos — el suyo y el de Colón — utiliza la parodia como metalenguaje, en el sentido de que denuncia, irónicamente, la motivación finalista de Colón en “ver” en América los motivos adénicos. Mejor dicho: delata al lector que las sirenas, el “pez-mujer o “las anfibias hembras” no pasan del prosaico “manatí” (p. 182), o que hay una exageración de la actitud de “maravillarse” uno ante todo, principalmente ante lo “verde”, o ejemplifica la enorme variedad de formas, colores y dibujos de los peces, siempre a través del tono irónico. En fin, dice claramente que esa manipulación de la realidad no pasa de una “ilustración de sus propios mitos” (p. 182), y con eso dirige la atención del lector hacia dos hechos. Primero, que lo que lee — sea el texto de Carpentier, sea el de Colón — es literatura, no una transcripción aséptica de lo real y, segundo, que es una literatura motivada por otra literatura — los “mitos”

Esa denuncia del acto de escribir/reescribir llega inclusive a rozar la cuestión del estilo, pues antes mismo de instaurarse en el texto carpentieriano la alta densidad de los artificios barrocos, lo que

ocurre cuando Esteban baja a tierra y la explora, el propio discurso anticipa el procedimiento estilístico adoptado: “durante varios días, al no avistar navío alguno, la escuadrilla — compuesta de la *Décade* y el *Tintamarre*, además del brik — más parecía entregada a un viaje de placer que destinada a un quehacer agresivo” (p. 178).

“Viage de placer” da ya el tono del texto, sea a nivel del enunciado — el goce que la naturaleza le produce a Esteban sea a nivel de la enunciación: el placer, condición sine qua non del erotismo, que opera a través de la “superabundancia, (. . .) el despilfarro” y el juego, no es más que un signo barroco, cuya confirmación surge más adelante en “los primeros barroquismos de la creación” (p. 180).

Aquel período de la página 178, una vez que retoma la composición triple de la escuadra, ya enunciada anteriormente en “la escuadra de dos pequeñas naves y una mayor” (p. 177), refuerza la similitud entre ésta y la compuesta de la Santa María, la Pinta y la Niña. Con eso, hay por lo menos una sugerencia — en función del paradigma que se establece — de que, de algún modo, el viaje de Colón sería también un “viaje de placer”. El placer, se sabe, existe efectivamente en el goce visual que disfruta Colón ante la naturaleza, que es para él un “recreio sensual dos olhos” (8)

Como demostración de ello, basta con una lectura del relato que hace Colón en su *Diario* del primer contacto que tiene con América, el 11 y 12 de octubre de 1492. La descripción que hace Colón de las nuevas tierras está subordinada a la sugerencia visual: no se trata de un discurso objetivo, marcado principalmente por el verbo cópula, sino de uno donde se evidencia la impresión sensorial — visual, principalmente — que tiene el narrador ante el cuadro descrito. Desde luego, el verbo *ser* está casi siempre subordinado a la impresión: “conocí que era gente. ”; “me pareció que era gente muy pobre. ”; “todos los que vi eran todos mancebos. ”; “ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía”; “creo que ligeramente se harían cristianos”

Carpentier, por su parte, realiza en la enunciación lo que Colón destaca en cuanto enunciado: el verbo “ver”, abundantemente empleado en el texto del siglo XV. da lugar a un discurso punteado de sensaciones visuales, introducidas inclusive por la expresión “Inefable Visión”. Si la visión “no puede ser explicada por palabras” — definición del adjetivo “inefable” —, va a figurar como sugerencia

(8) — Weisbach, apud ÁVILA, Affonso — *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 216.

óptica. La excitación de la visión se da a través de los semas “color” “luminosidad” y “elementos que apuntan hacia un color obligatorio y llegan a confundirse con él”: (9)

COLOR: “blanco, púrpura, engualdado, morados, violados, verdi-negro, verde, verde, verde, rojo, amarillo”

LUMINOSIDAD: “iluminación, reflejos, pulidos, lapidarios, tersuras, aurifiscentes, transparente, claridades, destellos, (candelabros), llameantes, vidrios pulidos”

ELEMENTO=COLOR: “porcelana, yesosa, abrojines, alabastro”

Desde luego, Affonso Ávila destaca como elemento prevaleciente en el barroco lo visual, “a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos” (*O lúdico...*, p. 197).

La referida “sugerencia” de que, de algún modo, el viaje de Colón sería también un viaje de placer y — principalmente — engen-

(9) — En ese fragmento se destacan:

11/octubre, p. 24:

“vieron pardelas”

“vieron los de la carabela Pinta una caña y un palo”

“los de la carabela Niña también vieron otras señales de tierra”

“halló tierra”

“esta tierra vio primero un marinero”

“el Almirante vio lumbre”

“que mirase él, y así lo hizo y vióla”

“que el rey y la reina enviaban en el armada por veedor, el cual no vio nada porque no estaba en lugar do la pudiese ver”

“se vio una vez o dos”

11/octubre, p. 25:

“rogó y amonestóles el Almirante que *hiciesen buena guarda* al castillo de proa, y *mirasen bien* por la tierra. Y al que le dijese primero, que *veía* tierra le daría un jubón de seda. Sin las otras mercedes que los reyes habían prometido, que eran diez mil maravedíes de juro a quien primero la *viese*”.

12/octubre, p. 25.

luego vieron gente desnuda”

12/octubre, p. 26:

“puestos en tierra vieron árboles muy verdes”

“aunque no *vide* más de un harto moza”

“y todos los que *vi* eran todos mancebos, que ninguno *vide* de edad de más de treinta años”

12/octubre, p. 27:

“yo *vi* algunos que tenían señales”

“*veo* que muy presto dicen todo lo que les decía”

“ninguna bestia de ninguna manera *vi*”

drado en un estilo barroco, a partir de la cita de Affonso Ávila trasciende su esfera de incertidumbre para firmarse como algo posible. Si el hecho de leer un texto que, realmente, está alejado por siglos de un estilo que se le quiere imputar parece inverosímil, basta con recordar que Leo Spitzer identificó en el estilo de Racine rasgos barrocos, exactamente en función de la incidencia del verbo VER y de sus connotaciones (Cfr. *O lúdico*. ., p. 204). Queda implícito que, obviamente, “barroco” no se refiere en este contexto a una manifestación artística circunscrita a determinada época cronológica, sino a un modo de hacer — y también de deshacer los procedimientos literarios, en el momento de la lectura — bastante incandescente en determinadas manifestaciones artísticas, latente en otras. Así, el sustantivo “barroco” se identifica al “manierismo” preconizado por Curtius y adoptado por Haroldo de Campos, para quienes el primer término se refiere exclusivamente a un tiempo cerrado. De todos modos, se lo ha adoptado en función de la expresión *Neobarroco*, “el barroco actual (. . .); el barroco de la Revolución” (“Barroco. . .”, pp. 183/184) que, según Carpentier, es la manera legítima que tiene el novelista latinoamericano de narrar lo real-maravilloso. “No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas” (10).

Por otro lado, la cuestión de la lectura de un texto matriz realizada de modo a alterarlo, según la sintaxis del texto que lo parodia, o sea, el hecho de que la lectura invierte, al fin y al cabo, el orden cronológico, puede aclararse a través del concepto mismo de parodia. Hay “en el fenómeno de la parodia una duplicidad natural: la parodia, de hecho, permite invariablemente una lectura doble: a la vez como imitación y como transgresión, como conformidad y como deformidad, como semejanza y como desemejanza. Esta ambivalencia primaria obliga, por consiguiente, al lector de un texto paródico a una tarea poco habitual, y que hemos creído poder definir aquí bajo el nombre de dialéctica. (. . .) Una lectura de tipo dialéctico exige que quien la realiza una capacidad de pensar a la vez, como una sola realidad, ambos términos de la contradicción.” Así, parodia es ambivalencia, la cual “no es pura y simple expulsión de una escritura preexistente, sino siempre diálogo en composición con ella; aunque caricaturizada y deformada (al mismo tiempo que informada), esta

(10) — Apud CHIAMPI, Irlemar — *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 87

escritura permanece, y así es descifrable y pasible de recomponerse a partir del texto paródico” (11)

La “lectura en filigrana” de un texto paródico y de su texto matriz le da al lector la exacta medida de la “desfiguración”, como quiere Sarduy, del segundo. Este proceso es, sin embargo, algo más que la destrucción de un texto para la posterior reorganización que es la parodia, como enseña Tynianov. Esa “desfiguración” ocurre en la misma esencia del texto en el momento en que se invierte el sentido de los choques de las pelotas de acero: la cadena se movía en una dirección, a través de las interferencias de un nudo en otro, pero a partir de dado momento — la parodia; la “lectura dialéctica” — esas interferencias cobran sentido contrario. La primera orientación adopta el orden cronológico-lineal. En el caso concreto de este análisis, se instaura en la secuencia *Biblia*/Marco Polo, Alfraganus, Pierre d’Ailly/ Colón/ Carpentier. El momento de crisis ocurre con la última pelota, cuando se altera la diacronía. Como afirma Borges, “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” (12)

Así, la “desfiguración” del texto de Colón se da más profundamente, una vez que las sucesivas (en ambos sentidos) “lecturas en filigrana” revelan en él elementos del texto de Carpentier, en cuya fragua, irónicamente, ha participado.

Para llevar a cabo su proyecto paródico, en cuyo término se ubica un Cristóbal Colón revisto, Carpentier recupera en el texto del navegante elementos barrocos, a los que se llamará *semas desencadenadores*. Hay una doble razón para tal denominación: Carpentier los retomará en su texto a través de la hipérbole, proceso sugerido por ellos mismos, y son ellos los que van a desencadenar la reacción barroca en ambos discursos, en el ámbito retórico.

Tales semas desencadenadores tienen como condición de existencia una laguna creada entre la palabra y su objeto; ella misma (la laguna) un dato barroco.

“A linguagem artisticamente escrita, a linguagem feita literatura, a linguagem a que o artista da palavra conferiu ao mesmo tempo intenção de comunicação e tensão de estesia poderá oferecer, como as demais formas de expressão de nível criativo, campo propício à cons-

(11) — BOUCHÉ, Claude — *Lautréamont, du lieu-commun à la parodie*. Paris, Larousse, 1974, pp. 188-189.

(12) — BORGES, Jorge Luis — “Kafka y sus precursores” en *Otras Inquisiciones* (1952), *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 712.

tatação dos substratos lúdicos portadores de função estética. Sabe-se que a linguagem literária, ainda quanto tendente à ênfase denotativa, a exemplo da prosa de ficção, tem sempre por objeto aquela correalidade imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, o objeto novo e autônomo contraposto pelo escritor como uma parábola à realidade fatural e linear. Essa autonomia pretendida da obra só se concretizará, porém, na medida em que o autor, imprimindo simultaneamente à sua escritura força de convicção semântica e direção de polaridade estética, for capaz de suscitar o fenômeno de *estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento ou representação do mundo já convencionalizado pelo uso rotineiro da língua (vem a propósito a observação de Roland Barthes de que, para o escritor, ‘escrever significa estremecer o sentido do mundo’)” (*O lúdico*. ., p. 40).

En el caso específico del discurso de Colón, su lenguaje es artístico en la medida en que se configuran en él ambos componentes, o sea, es denotativo en cuanto “tiene intención de comunicarse”, y connotativo en cuanto una “tensión de estesia”. Sin embargo, si el lenguaje literario crea una tensión entre la representación convencional de la naturaleza conocida, transformada en objeto, y su representación original, inédita, tal tensión no ocurre en el texto de Colón. Éste carece del primer término, o sea, el conocimiento de la realidad: el Almirante está, por primera vez, frente a una naturaleza cuyos aires, aguas, flora, fauna y habitantes le son absolutamente extraños (Cfr. *Diario*, 21 y 23 de octubre). Tal vez por ello mismo, al organizar su descripción, paradójicamente utiliza como paradigma los escritos de Marco Polo, Pierre d’Ailly, Alfraganus y aun la *Biblia*, la “representación del mundo ya convencionalizado (e hiperconocido) por el uso rutinario de la lengua.”

En cuanto al tema del “Colón hermenéutico”, título inclusive de un capítulo de la obra citada de Todorov, cumple desdoblarlo en dos facetas distintas:

a) fuente de la escritura / enunciado

b) fuente de un procedimiento / actitud.

a) Todorov, al tratar de los diálogos establecidos entre Colón y los indígenas, afirma que “lo que entiende él (. .) es simplemente un resumen de los libros de Marco Polo y de Pierre d’Ailly” (*La conquête*. ., p. 37). Prueba de ello es la presencia de sirenas, el ruiñeñor, las Amazonas, cíclopes. Corroboran para este ítem las ideas de Sérgio Buarque de Holanda desarrolladas en su *Visão do paraíso*. A título de ejemplo, vale el pequeño fragmento: “Não só

o deslumbramento de um Colombo divisava as suas Índias e as pintava, ora segundo os modelos edênicos provindos largamente de esquemas literários, ora segundo os próprios termos que tinham servido aos poetas gregos e romanos para exaltar a idade feliz” (13).

Además de las fuentes citadas, un pasaje bíblico — Jonás, Cap. I, versículos 4 y 7 — es reescrito por un pasaje del *Diario* — el jueves 14 de febrero de 1493 — Respectivamente:

“Porém o Senhor enviou sobre o mar um vento furioso: e levantou-se no mar uma grande tempestade, e estava o navio em perigo de se fazer em pedaços. (. . .) Então disse cada um para seu companheiro: Vinde, e deitemos sortes, para sabermos por que nos acontece este mal. E lançaram sortes: e caiu a sorte sobre Jonas.”

“Esta noche creció el viento y las olas eran espantables, contraria una de otra, que cruzaban y embarazaban el navío, que no podía pasar adelante ni salir de entre medias de ellas y quebraban en él. (. . .) Crecía mucho la mar y el viento; y viendo el peligro grande, comenzó a correr a popa donde el viento le llevase, porque no había otro remedio. Él (el Almirante) ordenó que se echase un romero que fuese a Santa María de Guadalupe y llevase un cirio de cinco libras de cera y que hiciesen voto todos que al que cayese la suerte cumpliese la romería, para lo cual mandó traer tantos garbanzos cuantas personas en el navío venían y señalar uno con un cuchillo, haciendo una cruz y meterlos en un bonete bien revueltos. El primero que metió la mano fue el Almirante y sacó el garbanzo de la cruz, y así cayó sobre él la suerte y desde luego se tuvo por romero y deudor de ir a cumplir el voto.”

b) En términos de procedimiento/actitud, nuevamente Todorov trata de mostrar cómo un texto lingüístico — o, antes, una lectura defectuosa del mismo — tuvo importancia decisiva en la manera de actuar de Colón: “Su concicción (de Colón) misma de la proximidad de Asia, que le ha dado coraje para partir, estriba en un malentendido lingüístico caracterizado. (. . .) Colón toma como autoridad al astrónomo árabe Alfraganus, quien indica bastante correctamente la circunferencia de la Tierra, pero que se expresa en millas árabes, superiores en un tercio a las millas italianas familiares a Colón (. . .): él traduce, pues, en millas italianas, y la distancia se le figura como compatible con sus fuerzas” (*La conquête*. . ., p. 36).

De esa manera, el texto del genovés efectivamente “crea una correalidad imaginaria, estructurada sobre la palabra”, en la medida

(13) — BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio — *Visão do paraíso*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional/Ed. USP, 1969, p. 179.

en que instaura una tensión no entre el lenguaje literario y la representación convencional del objeto, sino entre ésta y la propia naturaleza una vez que, además de desconocerla por completo, es su primera image escrita. En lugar de ocurrir la extrañeza entre representaciones lingüísticas, ésta se da entre la palabra y su pretendido objeto. Aun de intención denotativa, el verbo recrea la naturaleza debido a la inadecuación existente entre los dos términos. Si para Barthes “escribir significa estremecer el sentido del mundo”, para Colón escribir significa estremecer el mundo.

Sobre la palabra, entonces, se centran dos procesos. Si, por un lado, ella es insuficiente para describir la naturaleza, por otro altera la percepción de esa realidad. El lenguaje entra en conflicto con la naturaleza y se confiesa, él mismo, impotente para lograr su intento. Por eso abundan en el texto de Colón los superlativos, símiles, comparaciones, exclamaciones... Desde luego, introduce la función metalingüística en ciertos momentos de lucidez y autocrítica, cuando se muestra conciente del tono exagerado de su discurso:

“para hacer relación a los Reys de las cosas que veían no bastarían mil lenguas a referirlo, ni su mano para lo escribir, que le parecía que estaba encantado”;

“teme que sea juzgado por magnificador excesivo más de lo que es verdad”;

“que yo con buen tiento miraba mi escribir, y torno a decir que afirmo haber bien escrito” (*Diario*, pp. 83/119/120).

Esa conciencia, sin embargo, no llega a amenazar la falsa percepción que tiene de la realidad por ser bastante fragmentaria. De ahí que cuando “los indios enuncian la palabra CARIBA, designando los habitantes (antropófagos) de Caraibas, Colón entiende CANIBA, por lo tanto, las gentes del Khan. Pero él comprende también que según los indios estos personajes tienen cabeza de perro (can) con las cuales, justamente, ellos les comen” (*La conquête*. ., pp. 36/37). Resulta que Colón se refiere a una provincia (por donde no ha andado) a que “llaman auau, adonde la gente nace con cola” (“La carta. .”, p. 19).

La palabra, por ubicarse exactamente en el epicentro de la tensión representación/realidad, tendrá la difícil tarea de “decir lo indecible”, particular de la retórica barroquista, que persigue el “objeto indescriptible”. El sentimiento de impotencia y perplejidad ante ese “objeto Indescriptible” se da no sólo en el texto de Carpentier, sino también en el texto de Colón. El Almirante, al fin y al cabo, fue casi que obligado a expresarse en el estilo barroco, movido que fue

por “la contingencia de nombrar los objetos americanos no inscriptos en la cultura universal” Como quiere Carpentier, él adopta “un barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas” (*O realismo*. ., pp. 85/87).

La palabra barroca, espacio donde estalla la tensión, revive su función primitiva de objeto, secuencia de elementos gráficos y auditivos usada para nombrar. Ello implica, por un lado, que la palabra-objeto va a sostener la manipulación lúdica como materia prima, y por otro, que va a evidenciarse su impotencia: el objeto que sirve para nombrar está ante lo inominable, y más, el proceso de proliferación que se le impuso llevó a una acumulación de significantes vacíos de significado.

El mismo objeto que llama la atención sobre sí en cuanto sema desencadenador, o sea, un sintagma cuya alta densidad lúdica la evidencia la parodia a través de la lectura dialéctica, se autoaniquila porque es importante. La autoaniquilación, sin embargo, opera apenas a nivel de la denotación: este discurso en que prevalecen las funciones metalingüística y poética no se autodestruye; antes, se configura como barroco.

Así, todo el inventario realizado a comienzos del análisis como comprobación de la permanencia de elementos del texto colombiano en el de Carpentier puede leerse como un palíndromo, o sea, los mismos elementos son la base de un sustrato barroco existente en el texto del genovés. Basta, por tanto, con hacer un cruce entre ese inventario y los mecanismos de artificialización del barroco, aplicados anteriormente al fragmento de Carpentier, para tener una real medida del barroquismo de Colón.

Si el escamoteo es una práctica empleada por Colón aun en su día a día, cuando por ejemplo registraba en su diario de navegación el número correcto de las millas recorridas y también otro, reducido, que usaba para informar a la tripulación, para que se sintiera más cerca de Europa, o cuando da nombres cristianos — y españoles — a las islas ya nombradas por los indígenas, la proliferación es, sin embargo, el artificio a que más recurre. El referido empleo, hasta la saturación — como lo demuestra Carpentier — del adjetivo “verde” da una clara idea de la proliferación diseminada e lo largo del texto.

Para que no se procese un vaciamiento de los semas desencadenadores, cosa que ocurriría si se tomaran siempre los mismos ejemplos, el análisis tratará de verificar elementos aún no discutidos.

Hay, en el texto de Colón, una clara preocupación en destacar las altitudes de las nuevas tierras, ya de los árboles, ya las mantañas,

ya las llanuras. Eso se da en un “crescendo” que recorre el camino de lo “más llano” a lo que “llega al cielo” En ese sentido son significativos los ejemplos:

13/octubre: “Esta isla es bien grande y muy llana”

Hay varias isla llanas, entre las cuales San Salvador, Santa María y Fernandina, las primeras descubiertas.)

27/octubre: “llamó las islas de Arena por el poco fondo que tenían”

27/octubre: “tiene sus montañas hermosas y altas como la Peña de los Enamorados, y una de ellas tiene encima otro montecillo a manera de una hermosa mezquita.”

14/ noviembre: “isla que le parece no las hay más altas en el mundo ni tan hermosas y claras, sin niebla ni nieve, y al pie de ellas grandísimo fondo. (.) Algunas de ellas que parecían que llegan al Cielo y hechas como puntas de diamantes.”

25/noviembre: “Miró por la sierra y vídolos (pinales) tan grandes y tan maravillosos que no podía encarecer su altura y derechura como husos gordos y delgados”

21/ diciembre: “En toda esta comarca hay montañas altísimas, que parecen llegar al Cielo” (*Diario*, pp. 29 a 123)

A medida que pasa el tiempo y conoce nuevas tierras, Colón se aleja de la armonía de un relieve prácticamente horizontal, sin rupturas con altitudes o depresiones, para zambullir en un espacio vertiginoso, donde lo que toca el cielo está “al pie de grandísimo fondo” Pasa de lo absolutamente plano a lo absolutamente alto (el más alto del mundo), carácter acentuado por la contigüidad de los abismos. La redundancia de la hipérbole resulta, al fin y al cabo, inverosímil, pues no hay cómo intensificar un superlativo absoluto. El mismo narrador lo discute en varios momentos, como ya se ha visto, cuando teme “ser juzgado por magnificador excesivo más de lo que es verdad” pero concluye, tras haber releído su texto, “haber(lo) bien escrito” (14).

(14) — La verticalidad identificada en el texto de Colón va al encuentro de la verticalidad plasmada en los cuadros renacentistas de tema cristiano, ya sea a través de la ubicación de las figuras, siempre en función de ese eje, ya a través de las miradas ascendentes de los retratados. Paradójicamente, ese mismo rasgo es uno de los formadores del “mito de lo moderno”, de principios del siglo XX, cuando el hombre se alza a través de la Torre del Progreso, en Francia, a 320 m. de altura, de la aviación, o a través del desarrollo del alpinismo y la espeleología y la oceanografía, sus

Llama la atención la linealidad, quizás ingenua, de esa verticalización. El rasgo fantástico de ello se aploma en la visión de las sirenas. Colón no las ve de inmediato, sino después de mucho respirar los “aires amenos”, el 8 de enero de 1493. Sintomáticamente, también esos seres ganan verticalidad: “dijo que vio tres sirenas que salieron bien alto de la mar”

Transcurre el tiempo, se adquieren nuevos conocimientos y el discurso colombino se aleja, mas y más, de su compromiso con lo real mientras se acerca, concientemente, a la manipulación retórica. El narrador — o, antes, el “magnificador” del lenguaje — adopta una actitud lúdica en la enunciación haciendo que el centro de fuerzas se desplace del referente extrínseco — la naturazela — al intrínseco — el texto —

Juego, exageración, metalenguaje, dispersión, artificio retórico, exuberancia, prodigalidad, erotismo: son todos elementos comunes entre el texto de Colón y el barroco. Como se ha afirmado a lo largo del análisis, la organización de las ideas recién expuestas se logró en función de la lectura dialéctica y en filigrana de ambos textos en tela de juicio.

Paralelamente, se verifica en el fragmento de Carpentier la abundancia del sema “lo pontiagudo”, referido principalmente a la vegetación, el relieve y las caracolas. Entre las páginas 179 y 184 se pueden destacar: “acantilados; esbeltez catedralicia; piones y agujas; creaciones góticas; pitagórica espiral del huso; erizo; dardos; espigados; asaetados; espina; nopal; cactus; altos candelabros; sables; púas; hincada; higo de Indias; tuna; barrera de cerdas ardientes; vegetación armada; cubierta de clavos; crestas; peñasco; mordedora roca del ‘diente perro’; erizos (.) despojados de sus púas; arquitectura cónica” La proliferación del sema es un primer dato importante, ya que pone en evidencia a sí mismo y a los elementos referidos. A partir de ahí el traslado a otro contexto es inevitable. La confirmación, a nivel retórico, del paralelismo de ambos se da con el movimiento realizado por animales. Allá, las sirenas saltaron “bien alto de la mar”; acá los alcatraces se elevan “para caer casi verticalmente, con el pico impulsado por todo el peso del cuerpo, de alas apretadas para caer más pronto” (p. 183). Las aves sintetizan, explícitamente, los términos “verticalidad” y “agudeza”, ya relacionados.

inversiones (Cfr. BERGMAN, Pär — “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”. Upsala, Universidade de Upsala, 1962, Cap. I). En ese sentido Colón, un hombre de mentalidad medieval, introduce elementos de la modernidad: en realidad, él es el introductor de la propia Edad Moderna, a través del descubrimiento de América (empresa motivada por su mentalidad medieval)

Hay, asimismo, la reelaboración de sintagmas: la “hermosa mezquita” da paso a la “esbeltez catedralicia” (p. 171) (sema: edificio religioso) y a los “arabescos tangibles” (p. 184) (sema: lo árabe); los “husos gordos y delgados”, símil de pinales, resurgen con su identidad propia en “la pitagórica espiral del huso” (p. 179)

Es la “caracola” del discurso de Carpentier, sin embargo, su mejor hallazgo retórico. Como las aves, sintetiza “verticalidad” y “agudeza”, pero suscita la inquietación del lector en función de la cuestión del estilo. Si anteriormente se hizo referencia en el análisis a “los primeros barroquismos de la Creación” (p. 180) como una manera de dar, la propia naturaleza, la medida del artificialismo del texto, es en “la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas” (p. 171) donde no sólo se confirman los “barroquismos” sino también aquellos dos términos sintetizados cobran su condición misma de existencia.

A partir de la imagen colombina de las “montañas que parecían llegar al Cielo y hechas como puntas de diamantes”, donde se llevan al paroxismo los semas “verticalidad” y “agudeza” Carpentier propone una lectura más que barroca: especialmente gótica. Si se superpone esa lectura hecha de la naturaleza a las composiciones arquitectónicas de las catedrales góticas, el conjunto formado por los elementos resultantes de la intersección se ciñe a aquellos semas. Y, una vez que el contexto en que se mueven esas imágenes es el del artificio hiperbólico, así como el de la proliferación, el templo gótico que mejor los cuaja es el de la Sagrada Familia, de Gaudí y Cornet. La catedral es, plásticamente, lo que demuestra Carpentier en el discurso de Colón y realiza en el suyo: además de la misma hipérbole y proliferación del artificio, la realización extemporánea de un estilo.

Como se ha podido intuir a lo largo del análisis, la conclusión a que se llega es a un tiempo obvia e inquietante. Para organizarla más claramente, es necesario retomar algunas ideas:

1. Colón es un hombre de mentalidad finalista, o sea, trata de ver (y comprobar) en las tierras recién descubiertas los motivos edénicos que ha absorbido durante años de interminable lecturas.

2. Colón, al depararse con una realidad hasta entonces inédita, sufre serios problemas no sólo al intentar descifrarla para entenderla, sino también al intentar nombrarla.

3. Colón, efectivamente, tiene ante sí una realidad “cuyo potencial de prodigios, garantía (Carpentier), sobrepujaba en mucho a fantasía e a imaginação européias” (*O realismo*. ., p. 32), y que

siglos más tarde impulsó la “literatura fantástica”, sello del continente latinoamericano, como quiere García Márquez.

Colón, frente a esa naturaleza tan exuberante y fuera de los patrones europeos, no puede dejar de maravillarse, ni siquiera de tener excitados los sentidos, con la prevalencia, obvia, de la visión.

Colón, al fin y al cabo, cayó en dos trampas al anclar en América: por una parte, suproyecto de llegar a las Indias se frustró, y por otra, llegó a un continente cuya manifestación artística estaba trazada desde siempre. “Nossa arte, afirma () Alejo Carpentier, sempre foi barroca: desde as esplêndidas esculturas pré-colombianas e os desenhos dos códices maias e astecas, até os melhores romances da atualidade, passando pelas catedrais e monastérios coloniais.” (15)

El destino del continente ya estaba trazado. Colón apenas lo respetó.

(15) — *O Correio da UNESCO*, año 5, N° 10/11 — 1977, p. 56

LA DYNAMIQUE DE L'IMAGINATION DE JULIEN GRACQ DANS LE RIVAGE DES SYRTES

Maria Tereza de Freitas

Chez Gracq, la description. est la rêverie même de l'homme devant le monde, la merveilleuse inconsistance du vécu: il n'y a que cette suite de moments privilégiés, singuliers, étranges, de paysages pas tout à fait réels. Rien n'est jamais complètement vrai, puisqu'il n'existe que l'irréalité du monde." (1)

Considéré comme un des romans du "monde réel" selon l'expression de Louis Aragon (2), *Le Rivage des Syrtes* (3) semble être à la limite de ce problème crucial de toute la littérature qu'est la distinction entre le réel et l'imaginaire, distinction "impossible à soutenir" selon Todorov (4). Seulement, dans ce roman ce problème est encore plus complexe. Il ne s'agit pas de savoir à quel point les catégories du réel sont mises en cause par l'intervention de l'imaginaire. Il s'agit plutôt de considérer la *mise en question de ce qui est donné comme réel dans le roman*, en tant que représentatif de lui-même et non du monde; ce n'est pas le réel lui-même, mais plutôt une certaine conception du réel qui est mise en cause dans ce roman. Fondé sur un imaginaire surréaliste, qui n'accepte pas le vraisemblable pour vrai, mais qui cherche ses propres lois de cohérence (s' il y en a. .) dans l'inconscient, c'est un roman qui tente de vérifier les rapports du conscient avec l'inconscient. Dans un climat de rêve, dans une atmosphère surréelle, un personnage moulé sur le réel agit dans un espace inspiré du réel et donné pour réel dans le roman: dans quelle

(1) — Ariel DENIS, "La description romanesque dans l'oeuvre de Gracq", in *Revue d'Esthétique*, tome 22-1969, p. 164.

(2) — Cf. Cl. ABASTADO, *Le Surréalisme*. Paris, Hachette, 1975, p. 169.

(3) — Paris, Corti, 1951.

(4) — Cf. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil 1970, p. 31.

mesure rêve et réalité se confondent dans la conscience d'Aldo, personnage-narrateur, aussi vraisemblable que possible puisqu'il dit "je", et qu'il raconte une histoire, *son* histoire?

1 *Le réel et l'imaginaire*

De toute évidence, ce roman ne correspond pas aux récits authentiques, que réclame Breton (5); Aldo est un personnage fictif, sorti de l'imaginaire de Julien Gracq, le héros vraisemblable dont les actions et les réactions sont plus ou moins prévues, et s'il raconte sa vie, son expérience personnelle, il ne s'agit aucunement d'une aventure vécue; il a, derrière lui, un auteur qui dispose et qui décide de ses mouvements et de son destin, qui *crée*. Nous avons affaire à une oeuvre de fiction, qui se reconnaît comme telle et qui raconte une histoire imaginée par l'auteur. Ce qui n'empêche qu'il s'agit d'un roman inspiré du monde réel, qui s'inscrit dans la catégorie de la représentation, qui obéit à une certaine cohérence interne, et qui appelle donc une lecture plus ou moins référentielle. Récit "vraisemblable" à "motivation implicite", selon la terminologie de G. Genette (6), où les unités narratives s'enchaînent par une détermination causale apparemment naturelle, *Le Rivage des Syrtes* feint de copier la réalité extérieure, ne mettant pas en question les lois du monde représenté, ni celles de la fiction (7). Aldo, le personnage-narrateur, raconte comment il arrive à changer le destin d'une nation endormie, Orsenna, en réactivant une guerre oubliée contre un pays ennemi, le Farghestan. Cependant, le sujet du roman n'est pas l'anecdote en elle-même, ni non plus les événements en eux-mêmes, mais plutôt le processus par lequel l'inconscient d'un personnage devient réel: Aldo raconte, sans dissocier rêve et réalité, des aventures qui lui sont arrivées; tout en étant aux prises avec le monde extérieur, il vit dans un monde intérieur. Le dynamisme de l'action ne se trouve pas dans les événements racontés, car c'est un monde essentiellement inactif, mais il naît plutôt des possibles imaginaires suggérés par ces événements et activés dans l'imagination d'Aldo; on assiste ainsi à la création d'un monde invisible mais qui contient les significations du monde réel présenté: une série de personnages et de lieux énigmatiques provoque l'irruption de l'imaginaire, qui demeure toujours dans une

(5) — Dans "Introduction au discours sur le peu de réalité" in *Point du Jour*, N.R.F., coll. Idées, p. 9.

(6) — "Vraisemblable et motivation" in *Communications* 11. Paris, Seuil, 1968, p. 17.

(7) — Pour une analyse plus détaillée du degré de représentativité de ce roman, voir notre Dissertation de Maîtrise, "Fiction et surréalisme dans *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq", 1974, pp. 187 à 263é

zone obscure, reflet de la réalité extérieure, elle aussi obscure et mystérieuse. L'entreprise d'Aldo consiste dans le déchiffrement d'une réalité qui, comme on a déjà signalé, se trouve "située au-delà de celle qui est évidente, cette dernière ne jouant que le rôle de masque par rapport à un dévoilement ultérieur" (8). Au lieu de "masque" nous dirions plutôt *stimulus*: le destin d'Orsenna sera accompli d'abord dans l'imaginaire d'Aldo. Les distanciations opérées dans l'imagination à partir du réel conservent trop d'équivalences implicites avec celui-ci, et présentent une solution de continuité trop rigoureuse, ce qui fait que la logique initiale du réel ne se trouve jamais véritablement contredite ni niée par son prolongement dans l'imaginaire. Il ne s'agit donc pas de deux mondes différents — l'un réel et l'autre imaginaire —, l'un interférant dans l'autre, mais, d'une seule réalité envisagée dans un champ plus vaste, où réel et imaginaire se fondent, une réalité qui, par son caractère incomplet et énigmatique, se complète dans l'imaginaire, et forme avec lui l'univers réel du roman. Le réel est donc, non pas simplement le monde référentiel, mais la somme de l'apparent plus le latent, l'embryonnaire, le possible, ce qui n'est pas encore complètement réalisé, mais en voie de l'être: la réalité implique l'imaginaire. *Le Rivage des Syrtes* représente le passage du possible à son actualisation: la coupure ne se fait pas entre ce qui est rêvé, phantasmé, et ce qui est réel, mais entre ce qui est présent et ce qui va devenir présent et qui est en train de se réaliser; c'est là où l'imaginaire joue son rôle: il est pour Gracq le grand essai à travers lequel le possible se réalise. L'auteur cherche ainsi à abattre les cloisons de la raison, dans lesquels s'abritent d'ordinaire les lois qui régissent le système des catégories de la représentation et qui établissent la distinction entre le tangible et le rêve. Cette distinction est pour lui fautive, arbitraire, et il s'agit de trouver ce "point de l'esprit" où, comme le voulait Breton, les deux mondes "cessent d'être perçus contradictoirement" (9). Certes, il le fait par un effort raisonné — d'où le caractère "réaliste" de sa fiction — mais il n'en prend pas moins en compte le pouvoir de l'imaginaire dans l'univers romanesque "réel" qu'il crée. En voici quelques exemples:

A plusieurs reprises, Aldo parle de son aventure comme d'un "songe vécu"; près d'accomplir l'acte qui le mènera au bout du chemin, il observe l'ami qu'il entraîne avec lui:

"ce visage que j'emportais dans mon songe vivait comme il n'avait jamais vécu" (p. 214):

(8) — Anne Fabre-Luce, "Dialectique de l'imaginaire dans *Le Rivage des Syrtes*", in *Revue des Sciences Humaines*, XXXIII, Janvier-mars, 1968, p. 129.

(9) — *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1972, pp. 76-77

l'antinomie rêvé/vécu disparaît. C'est ce que traduit également la phrase qui décrit la transgression de la chambre des cartes:

“Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve.” (p. 204):

le modalisateur “il me semblait” exclut la vraie possibilité du rêve et montre bien qu'il s'agit d'un événement tenu pour réel dans la cohérence interne du roman; cependant il est *perçu* comme un rêve, car c'est en effet un rêve qui devient réel: il avait si souvent franchi cette porte dans son imagination, il avait si longtemps rêvé de cette transgression de la chambre interdite, que maintenant réel et imaginaire se confondent dans sa perception des choses.

A Marino, le seul personnage qui tienne encore à ne pas rêver — ce qui dans ce monde complexe équivaut à ne vivre qu'à moitié —, et pour qui “l'imagination est de trop” (p. 47), Aldo s'efforce de faire comprendre la réalité du monde imaginaire:

“J'avais hâte d'éprouver sur Marino la *réalité* même, pourtant indubitable, de cette apparition suspecte.” (p. 42)

Cet effort montre l'évidence de la confusion des deux mondes: la réalité est tellement énigmatique qu'elle présente les caractéristiques du rêve. Le soin même que Marino accorde à empêcher les rêves, fait preuve de leur importance: il veut cacher une chose dangereuse, donc réelle; la réplique d'Aldo est très juste:

“Alors, je vous croirai. un peu romanesque. Je ne pensais pas que la vie à l'Amirauté cachait tant de fantastique. J'ai peur que vous n'en ajoutiez un peu.” (p. 45).

A plusieurs reprises, les descriptions oscillent entre le réel et l'imaginaire: on passe aisément d'un plan à l'autre, car l'interpénétration est totale. Ainsi, par exemple, à Vezzano, lorsque Aldo et Vanessa arrivent enfin à voir le Tängri — ce mystérieux volcan qui exerce une étrange fascination sur les personnages — c'est dans une ambiance de songe, presque irréaliste, qu'ils le perçoivent:

“Son lever d'astre sur l'horizon ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée. (...) La lumière de la lune tirait vaguement de l'ombre la cime énigmatique pour l'y replonger

aussitôt, la faisait palpiter irréellement sur la mer éfacée” (p. 151);

on a l'impression que dans ces moments contemplatifs le monde réel n'existe pas; même le temps disparaît, comme l'observe le personnage lui-même. Tout d'un coup, sans aucune transition, des sensations extérieures se font sentir:

“Enfin, il fit nuit tout à fait, le froid nous transperça. Je relevai Vanessa sans mot dire elle s'appuya à mon bras tout lourde” (ibid.)

Cependant, le songe ne se défait pas comme l'on pourrait s'y attendre; il se poursuit au contraire dans le réel, et les deux fusionnent à tel point qu'on n'arrive plus à discerner ce qui réel de ce qui ne l'est pas:

“Nous marchions la tête vide, les yeux douloureux de cet excès de fixité, les jambes molles (..) Il me semblait que sur cette journée de douce et caressante chaleur avait comme un vent descendu des champs de neige, si lustral et si sauvage que jamais mes poumons qu'il avait mordus n'en pourraient épuiser la pureté mortelle, et comme pour en garder encore l'étincellement dans mes yeux et la saveur froide sur ma bouche, sur le sentier ébouleux, malgré moi, je marchais la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles.” (ibid.)

Le passage qui suit le sermon de Noël à l'église Saint-Damase, constitue également un excellent exemple de la fragilité des limites entre le réel et l'imaginaire dont le roman fait preuve: la frontière qui sépare le contenu du sermon — qui n'exprime que le réel latent, déjà vécu en imagination par Aldo — des images concrètes qui entourent le personnage, tend à disparaître. La nuit “réelle” dans laquelle marche Aldo, devient la “nuit promise” du sermon; soudain, comme si c'était naturel, les deux plans s'associent:

“Je sombrais insensiblement dans le sommeil. L'image de Marino assis dans son bureau de l'Amirauté passait par instants devant mes yeux (. .); il oscillait devant moi au rythme de la barque comme un homme qui marche sur les eaux, pareil à un pantin dérisoire, puis les oscillations se firent moins amples; un instant le visage se tint devant moi dans une immobilité pesante, et je sentis plonger dans les miens ses yeux taciturnes et fixes, mais aussitôt je m'endormis.” (pp. 180-181)

Rêve ou souvenir? Réel ou imaginaire? Une fusion des deux, sans aucun doute.

Le même mouvement peut être observé dans les descriptions des ruines de Sagra (p. 71), de Maremma (pp. 82 et 83), de la forteresse reconstruite (p. 130), du Tängri vu du bateau (pp. 215 et 216), où des mots tels que: “songe”, “irréel”, “rêve”, alternent sans cesse tantôt avec des sensations extérieures “réelles” (bruits, odeurs, regards sur la nature), tantôt avec des descriptions d’objets concrets. A titre d’illustration — bien que tout le passage soit significatif — voici la phrase qui clôt la description du Tängri, vu de très près:

“Le silence autour de cette apparition qui appelait le cri angoissait l’oreille, comme si l’air tout à coup se fût révélé opaque à la transmission du son, ou encore, en face de cette paroi constellée, il évoquait la chute nauséuse et molle des mauvais rêves où le monde bascule, et où le cri au-dessus de nous d’une bouche intarissablement ouverte ne nous rejoint plus.” (p. 216)

Des sensations concrètes sont parfois perçues comme en rêve:

“Les mots résonnèrent dans ma tête, insignifiants comme des cailloux qu’on agite dans une boîte creuse. Puis un vide se forma sous mon estomac, et je me sentis envahir par cette sensation nauséuse du rêve où l’on sent au bord du gouffre un garde-fou céder pouce par pouce sous les doigts.” (p. 264).

De même que parfois des mots percent le réel et parviennent à Aldo comme ceux de quelqu’un qui rêve, de “quelqu’un qui parle au milieu de son sommeil” (p. 307). Rêve et réalité se confondent; celle-ci est perçue comme le prolongement de celui-là.

2. *Les perturbations du réel*

Cette interpénétration se réalise pleinement dans l’atmosphère en quelque sorte indéfinissable où baigne le récit: les limites de la sensibilité du personnage se perdent dans les horizons illimités de l’imagination et du rêve, et nous nous trouvons devant une atmosphère surnaturelle sans qu’il y ait du surnaturel proprement dit. Comme l’a très justement observé Ariel Denis, “les romans de Julien Gracq... sont d’éternelles promenades, de perpétuelles rêveries sur le monde, desquelles naît ce sentiment profond de mystère sans que rien ne soit mystérieux, d’étrangeté sans que rien ne soit étrange, d’irréalité et pourtant ce n’est que le réel qui est décrit.” (10). En effet, c’est bien

(10) — “La description romanesque dans l’oeuvre de Gracq”, in *Revue d’Esthétique*, tome 22, 1969, p. 1656.

dans la création d'une atmosphère d'irréalité et d'étrangeté qu'on peut trouver cette espèce de progression insolite qui met en cause l'intelligibilité rationnelle du réel dans ce roman. Deux éléments semblent contribuer fondamentalement à créer cette atmosphère: le fantomatique et le mystérieux.

a) *Le fantomatique*

Cet élément s'y manifeste sous plusieurs formes.

Considérons d'abord l'éclairage des lieux: on s'aperçoit que l'ombre et la pénombre, le brouillard et la brume prédominent, ce qui produit un éclairage ambigu, qui provoque l'imprécision des contours et suscite des visions pas très nettes; sous cet éclairage de rêve où rien n'est clair, les limites matérielles du monde s'effacent: les contours du réel s'estompent, la vision n'est plus tributaire d'objets bien délimités et elle s'ouvre sur des perspectives plus vastes; le réel prend les dimensions du songe et les "fantômes" apparaissent. Ces lieux acquièrent alors un aspect fantomatique. Quand Aldo arrive à l'Amirauté, qu'il trouve enveloppée d'un "brouillard épaissi", il aperçoit quelques "fantômes de bâtiments" et la *silhouette* de Marino "qui balançait un fanal" (p. 19); aussi bien Marino que l'Amirauté apparaissent comme des fantômes, sortis de "cette fantasmagorie de brume", le mot de "silhouette" se prêtant bien à désigner une figure un peu onirique, produite par le jeu d'ombre et lumière, de clair et obscur. Voici comment le personnage-narrateur résume sa description de ce lieu:

"Ainsi surgie des brumes fantomatiques de ce désert d'herbes, au bord d'une mer vide, c'était un lieu singulier que cette Amirauté. (..) le brouillard grandissait les contours d'une espèce de forteresse ruineuse." (pp. 20 et 21)

L'insistance sur le mot "brouillard" (il revient sept fois en deux pages) produit un effet de lourdeur dans l'atmosphère et souligne le manque de contours, d'autant plus que la pénombre rejoint bientôt le brouillard et rend encore plus forte l'impression d'irréalité; dans cette atmosphère, même les personnages sont comparés à des fantômes du passé:

"Sous cet éclairage théâtral et faible, un halo de brume traînait... autour des visages. .; la contrainte hésitante et raidie d'une première rencontre ajoutait encore à la bizarre impression d'irréel qui m'envahissait (); les visages des con-

vives devenaient de pierre, retrouvaient un instant le profil dur et le masque austère des vieux portraits de l'âge héroïque pendus aux palais d'Orsenna." (p. 22)

Une fois établi ce climat, le fantomatique ne quittera plus jamais l'Amirauté:

" la forteresse lavée des regards indifférents reprenait les dimensions du songe. Mes pieds légers et assourdis erraient dans les couloirs à la manière des fontômes dont le pas, à la fois hésitant et guidé, réapprend un chemin" (p. 35).

A travers le brouillard, Aldo va apercevoir "l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment" glissant sur la mer, qu'il appellera plus tard "navire-fontôme" (p. 44) Après sa reconstruction, la forteresse est comparée à "un fantôme sous son suaire" (p. 213).

La scène de la mort de Marino se passe dans une ambiance tout à fait onirique, presque surnaturelle: éclairage, brouillard et fantôme se fondent en une image de rêve lugubre:

"Il y avait dans l'oeil de Marino — était-ce un reflet de cet éclairage fantomatique? — quelque chose de fixe et de lugubre (.) La lanterne posée entre nous à terre tirait à peine les visages du halo de vapeur; nos ombres allongées s'arquaient en se perdant très haut sur les voûtes (.). Le silence se faisait pesant. La flamme de la lanterne pétillait et charbonnait dans l'air nauséux, des ombres douteuses grouillaient sur les voûtes souillées (.) La nuit était très sombre mais.. à travers le brouillard bleuâtre, montait un souffle d'humidité pénétrante (.): toutes choses reposaient dans l'intimité noire d'une cloche de ténèbres (.) Tapi contre la pierre, la tête dans les épaules, mon coeur se suspendit à un instant de silence surnaturel, puis avec un bruit flasque, un corps giffa lourdement les eaux calmes" (pp. 273, 274, et 275).

Lors de la recherche du corps de Marino, brouillard et fantôme s'associent encore une fois:

".. parfois un homme surgissait du brouillard comme un fantôme glissant sur les eaux tranquilles et huileuses." (p. 276);

et finalement, le capitaine est comparé à un "génie engourdi de la terre" qui hantait l'Amirauté (p. 276).

On peut observer la même atmosphère de songe à Sagra, lieu sinistre, hanté de fantômes :

“J’avançais dans un froissement d’osselets qui faisait vivre sinistrement ces solitudes” (p. 69)

Aldo y marche “derrière une brume de mirage”, comme un fantôme guidé par “un magnétisme secret” (p. 69); la pénombre, provoquant la rêverie, fait que tout dans ces ruines évoque des fantômes ou des âmes damnées (cf. p. 71). Dans cette atmosphère de rêve et d’imprécision, le personnage aperçoit sous “les restes de lumière d’un reflet de métal” le même bateau-fantôme qu’il avait vu à l’Amirauté, et “la silhouette d’un homme avec quelque chose de singulièrement souple dans sa démarche” (p. 72 et 73). Tout se passe comme dans un rêve, dans l’obscurité de la lumière diffuse, aux contours indéfinissables qui nous font penser plutôt à une apparition fantomatique qu’à un élément réel :

“L’ombre me dérobaît déjà la silhouette à peine entrevue, brouillant une impression presque indéfinissable.. ” (p. 73).

Maremma, dans sa première description, apparaît elle aussi comme une figure de rêve, enveloppée de brouillard et de “lumière diffuse”, provoquant un “sentiment d’irréalité” (p. 82). Et bientôt les fantômes y font également leur apparition :

“Parfois, au détour d’une rue.. apparaissait une femme de pêcheur (..) : elle passait près de moi silencieusement comme un fantôme errant de ville morte (...). La vie voletait par les rues effacées comme un lambeau de ténèbres oublié dans le plein jour” (pp. 159-160).

À côté de ces lieux insolites, il y en a d’autres que, par leur bipolarité de sens, on pourrait appeler des lieux privilégiés. Dans ces endroits, eux aussi hantés par des fantômes, il ne s’agit pas seulement d’un paysage onirique dans lequel objets et personnages, vus à travers des contours indéfinissables, nous apparaissent comme des fantômes sans nom; ici, on voit aussi des fantômes précis, liés ou bien au passé — présence des morts — ou bien au futur — présages maléfiques.

Vezzano, île équivoque et lugubre, située à mi-chemin entre les terres d’Orsenna et le Farghestan, est un lieu de partage et d’échange hanté de mort, mais aussi “haut-lieu”, terrasse pour un regard vers le futur, d’où l’on peut voir le Tängri. Dans cette île funèbre, à un

“passé de sang versé et de richesses barbares” (p. 141), rêve et réalité s'affrontent:

“il me semblait... que l'horizon devant notre étrave s'orientait et se creusait mystérieusement” (p. 145)

La description abonde en expressions qui traduisent de mauvais pressentiments: “solitude malveillante et hargneuse” (p. 145), “la solitude et l'hostilité de cette Cythère morne” (p. 146), “mauvais présage”, “île mal famée vaguement suspecte” (p. 149). Les allusions à son “passé funèbre” l'entourent d'un climat fantomatique:

“Ces cris sauvages et désolés des oiseaux de mer qui .. froidissaient cette ombre spectrale, ces roches nues d'un blanc gris d'ossements, et le souvenir de ce passé funèbre, jetaient un nuage inattendu sur cette mer de fête.” (p. 146)

C'est comme si, dans ces mauvais pressentiments, on sentait la présence des fantômes du passé qui hantent l'île:

“On eût dit qu'avant l'heure les fantômes du soir se hâtaient de reprendre possession de la lande. (.), la pensée me vint un instant que l'île était habitée, et qu'une silhouette allait surgir de ces roches qui donnerait corps à (la) fièvre (de Vanessa) et à mon malaise.” (p. 149)

La “chambre vide” est un autre de ces lieux privilégiés. Gracq lui-même nous définit ce motif:

“J'ai toujours l'impression dans ce cas-là que l'être absent *surgit* du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut, avec une force de conviction plus immédiate encore que sa présence (). Il s'agit peut-être pour moi de quelqu'un qui *devrait* être là.. et qui n'y est pas.” (11).

Dans la chambre vide, on sent des présences indéfinissables, on a l'impression que les objets se raniment et que les dimensions du temps s'effacent, le passé se confondant avec l'avenir. Il y en a trois, de ces pièces: la chambre des cartes, la chambre de Vanessa et la cabine de Marino dans le bateau.

(11) — J. GRACQ, “Les yeux bien ouverts” dans *Préférences*, Paris, Corti, 1961, pp. 65 et 66.

La chambre des cartes, cette espèce d'île au centre de la forteresse, "tendue comme un piège" (p. 31), pièce sommairement meublée, avec des "murs nus" (p. 30), où "traîne une atmosphère lourde" (p. 31), est le lieu idéal où l'esprit peut s'abandonner à la rêverie. Le caractère insolite de cette salle est immédiatement dénoncé: elle n'est pas dans l'ordre, elle a quelque chose de dérangeant, de perturbateur. L'atmosphère fantomatique est vite suggérée: Aldo entre dans cette chambre comme dans un sépulcre:

" la fraîcheur de sépulcre tombait en nappe sur mes épaules, — j'entrais dans la chambre des cartes" (p. 29)

Désormais, on aura toujours l'impression que la pièce est peuplée par d'étranges présences qui la hantent et la surveillent, comme des fantômes du passé:

"En faisant grincer les gonds sur cette solitude surveillée... je ne pouvais m'empêcher de reessentir chaque fois le léger choc qu'on éprouve à pousser à l'improviste la porte d'une pièce apparemment vide sur un visage soudain plus sinistre que celui d'un aveugle. " (p. 30)

Un double mouvement s'établit: d'une part, les choses sollicitent l'imagination, et d'autre part, l'imagination se projette sur les choses. D'un côté, le réel est étrange, par son aspect insolite: la disposition des objets suggère la présence de forces occultes, suscite de "mauvais songes" (p. 77); Aldo est comme hypnotisé par cette chambre: ce "lieu attirant" le magnétise, s'empare de lui; quand il s'assoit devant les cartes il est "enchaîné là comme par un charme" (p. 31); le mot d'hypnotisme même est employé:

" je demeurais là parfois des heures, englué dans une immobilité hypnotique d'où ne me tirait pas même le fourmillement de mes paumes." (p. 32).

D'un autre côté, il y a aussi une projection de la conscience dans le monde extérieur: l'imagination agit sur les données sensibles du réel et les transforme en surnaturelles:

"Un bruissement léger semblait s'élever de cette carte, peupler la chambre close et son silence d'embuscade. Un craquement de la boiserie parfois me faisait lever les yeux, mal à l'aise, fouillant l'ombre. comme si j'avais guetté malgré moi, dans le silence de cloître, quelque chose de mystérieusement éveillé." (p. 32).

Sous la force de l'imagination, les objets se raniment, l'abstrait devient concret: le drapeau de soie rouge — emblème d'Orsenna — est "une large tache de sang frais éclaboussant le mur" (p. 31); ce qu'Aldo regarde sur la table, ce ne sont pas des cartes, mais "les terres stériles des Syrtes" elles-mêmes (p. 31); la ligne continue qui marque la frontière interdite entre Orsenna et le Farghestan, ce tracé "curieusement abstrait" finit par "s'imprégner d'un caractère de réalité bizarre" et devient un "interdit magique". Les limites entre le rêve et le réel s'effacent complètement:

" les murs de la salle continuaient à bouger légèrement, comme si le songe eût résisté à crouler autour de cette chambre mal défendue" (p. 77).

Le sentiment de viol qui accompagne la pénétration dans la chambre des cartes (quand Marino le surprend, Aldo a l'impression d'être pris en "flagrant délit"), semble lui donner un sens prémonitoire: cette première expérience de la transgression représente un prélude à la transgression majeure qui aura lieu plus tard, lorsqu' Aldo dépassera la frontière d'alarme; d'autant plus que c'est dans cette chambre que son regard, attiré au-delà de la zone de sécurité, dépasse sur la carte la ligne rouge. Ce même sentiment de viol s'emparera d'Aldo au moment où, avant de partir pour la Croisière qui le mènera à dépasser *vraiment* cette ligne imaginaire, il entre une dernière fois dans la salle pour "voler" les cartes:

"J'appartenais maintenant à ce viol sans retour; je sortis à reculons de la pièce condamnée, tout pâle, tenant le rouleau de cartes serré contre moi, comme un voleur de tombeau que pousse la faim nue, qui sent rouler sous ses doigts les pierreries de rêve, et déjà la force du sortilège faire cailler lentement son sang." (p. 193);

ce qui frappe particulièrement dans ce passage, c'est l'image de "voleur de tombeau": il ne se sent pas comme un voleur ordinaire, car, en fait, il a le droit de prendre les cartes, il ne les vole à personne. Mais, on n'a pas affaire à une chambre normale; il s'agit de la "chambre vide" où l'on sent une présence absente — "quelqu'un qui *devrait* être là et qui n'y est pas". Quoiqu'il s'en tienne au seul niveau de l'image, le caractère surnaturel de cette chambre nous saisit brutalement dans ce passage: on sent comme si un lieu sacré avait été violé.

La chambre de Vanessa, cette "immense pièce aux murs nus", éclairée à peine d'une "lumière faible" elle aussi une chambre vide,

est un autre noyau d'insolite; son vide provoque une sensation de malaise chez Aldo:

“L'espace désœuvré de la chambre derrière moi me raidissait, pesait à mes épaules comme un théâtre vide.” (p. 99).

L'analogie de cette pièce avec la chambre des cartes est à remarquer; ici comme là, on sent dès le début des présences invisibles qui peuplent la chambre et la raniment:

“Un faible et profond murmure entrait par les fenêtres, peuplait maintenant le silence revenu et faisait vivre sourdement autour de nous chambre vide.” (p. 104);

sous l'éclairage voilé de “la clarté diffuse de la lagune”, ici aussi rêve et réalité s'interpénètrent:

“Un crissement solennel montait des sables, et, comme la frange du tapis qui déborde d'un escalier de rêve, une nappe aveuglante venait se défroisser à mes pieds même sur les eaux mortes.” (p. 105);

la ressemblance des deux chambres va jusqu'à l'emploi des mêmes expressions et images: de même que, dans la chambre des cartes, Aldo se laisse glisser dans “un sommeil peuplé de mauvais songes” (p. 77), la chambre de Vanessa le plonge dans “un sommeil hanté de mauvais songes” (p. 163); à propos de la salle des cartes, Aldo conclut:

“Je sombrais avec elle, debout, comme un épave gorgée du silence des eaux profondes” (p. 33).

— image qui sera appliquée à Vanessa dans sa chambre:

“je sombrais avec elle dans l'eau plombée d'un étang triste, une pierre au cou.” (p. 164);

on a l'impression que Vanessa matérialise l'une des présences de l'Ailleurs qui aimantait Aldo dans la chambre des cartes. D'ailleurs, Vanessa apparaît parfois comme un personnage-fantôme: tout d'abord, elle procure à Aldo une “délectation lugubre” (p. 164); quand elle se réveille au milieu de la nuit, une sorte de mystère insolite l'enveloppe:

“... les traits très légèrement exténués au lumières, elle paraissait lasse et pâle, sérieuse, toute recouverte d'un songe qui

donnait trop à penser, et la lumière immobile de la lampe ne me rassurait pas. Une fois sa voix s'éleva, bizarrement impersonnelle, une voix de médium ou de somnambule, qui semblait en proie à l'évidence d'un délire calme." (p. 165)

Les passages qui la concernent abondent en expressions ambiguës et imprécises: tantôt elle est comparée à un de "ces anges cruels et funèbres qui secouent leur épée de feu sur une ville foudroyée" (p. 167); tantôt elle se repose "comme vidée de son sang, la tête fauchée par un sommeil sans rêves" (p. 168); tantôt elle parle "comme si quelqu'un d'autre soudain — un esprit d'évidence et de ténèbres — eût parlé par sa bouche" (p. 254).

Cependant, beaucoup plus que Vanessa, une autre présence intrigue particulièrement dans cette chambre: celle d'un mort. Le tableau accroché au mur, portrait de Piero Aldobrandi, évoquant l'assaut des Farghiens contre Orsenna, ce tableau bizarrement troublant, qui, pour devenir un élément complètement fantastique, ne demande qu'à s'animer, est une présence presque vivante, aux limites du surnaturel, dans cette chambre vide; avant même d'avoir jeté un regard sur la toile, Aldo avait déjà senti une gêne inexplicable; en la découvrant, il la décrit comme s'il voyait non la peinture, mais Piero Aldobrandi lui-même:

"Et je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait eu un tiers entre nous. Comme le regard qu'aimante malgré lui par l'échappée d'une fenêtre un lointain de mer ou de pics neigeux, deux yeux grands ouverts apparus sur le mur nu désancraient la pièce, renversaient sa perspective, en prenaient charge comme un capitaine à son bord." (p. 106);

surgie d'une lumière incandescent — "l'ensoleillement d'une après-midi étincelante" (p. 106), "une riche fourrure de flammes", "un buisson ardent" (p. 107) —, la figure peinte de Piero Aldobrandi est à la limite même du réel et du surnaturel; elle ne sort pas de sa toile, mais arrive presque à s'animer là-dedans — et le mot de "surnaturel" intervient dans la description:

"le sourire inoubliable du visage qui jaillissait comme un poing pendu de la toile.. semblait venir crever le premier plan du tableau. (...) le visage tendu par une vision secrète était l'emblème d'un surnaturel *détachement*." (p. 107).

Ce tableau, que transcende le passé en rendant réel et présent un élément qui appartient au passé, transgresse aussi le présent en offrant une vision prophétique de l'avenir: la bataille entre le Farghestan et Orsenna aura lieu de nouveau, et le cataclysme du Tängri que le tableau annonce viendra encore une fois "faire grésiller ses laves dans la mer" (p. 107): quand le "Redoutable" arrive près du volcan, celui-ci est "mystérieusement ranimé" (p. 213).

Une troisième chambre close, avec à peu près les mêmes caractéristiques des deux autres, est la cabine de Marino sur le Redoutable. Toutefois, ici on n'a pas affaire à des fantômes ressuscités, mais à une présence invisible, "plus lourde que nature" d'un personnage vivant: celle de Marino:

" la présence de Marino reflua jusqu'à me fermer les yeux (. .) aussi extraordinairement intime que celle de la momie dont on détache les bandelettes." (p. 183);

c'est surtout l'image de la momie qui crée l'abiance fantomatique; Aldo se sent "mal à l'aise dans cette pièce songeuse" (p. 184), où les objets prennent peu à peu possession de lui, jusqu'à ce qu'une image les ranime — exactement comme dans les autres chambres vides; le pouvoir de la pièce sur Aldo est qu'il ne peut s'empêcher d'avoir des visions fantomatiques qui se confondent avec les objets réels:

" . . un moment, le regard englué, je plongeai mes yeux dans son eau grise, et il me sembla que des images toutes pareilles, une infinité d'images à la superposition exacte s'effeuillaient, glissaient indéfiniment l'une sur l'autre à toute vitesse sous mes yeux comme les pages d'un livre, comme la tranche des *Instructions nautiques* sous mon doigt." (p. 185)

Et ici aussi une prophétie s'élève: quand Aldo part, il referme la porte de la cabine de Marino "du geste précautionneux dont on referme la chambre d'un mort" (p. 185); deux chapitres plus loin, Marino sera un mort.

À côté de ces figures de "fantômes", de "génies", d'anges funèbres" et de "momies", il y a une autre sorte d'images surnaturelles, appartenant au domaine du fantastique enfantin, qui interviennent parfois: Fabrizio compare le Farghestan à Croquemitaine (p. 63); Vanessa, dans une métaphore, traite Aldo de Cendrillon (p. 80); l'envoyé du Farghestan apparaît comme une figure de conte de fées qui fait penser au génie de la lampe — "une apparition silencieuse ensorcelée" (p. 230); le récit de la Croisière progresse comme "un conte de fées" (p. 220).

Ces figures fantastiques, de par leur seule allusion — elles ne sont pas très nombreuses — rendent plus vastes les dimensions du thème de l'insolite dans le récit gracquien: nous sortons du fantomatique produit par une imagination individuelle — celle d'Aldo — pour pénétrer dans le domaine de l'imaginaire collectif de l'univers fantastique. Il ne faut pourtant pas oublier que ces figures n'apparaissent qu'au niveau de la métaphore et de la comparaison, elles aussi: l'aspect d'irréalité du roman se trouve plutôt dans la création d'une atmosphère particulière que dans l'intrigue proprement dite. La facilité avec laquelle réel et fantastique sont mis en relation dans ces images révèle aussi, tout en accentuant l'irréalité du vécu, l'irruption de l'ailleurs dans la vie quotidienne; le passage du fantomatique au fantastique jette un pont entre ces deux thèmes dans le récit (12).

b) *Le mystérieux*

On pourrait dire que l'univers du *Rivage des Syrtes* est un univers mystérieux par excellence: à chaque instant une énigme est posée — et l'auteur ne nous en donne pas toujours la réponse; le climat de mystère est établi progressivement, et le résultat est l'impression de "suspens" que l'on sent. Il ne s'agit pas d'événements mystérieux qui arrivent — d'ailleurs, il n'arrive presque rien! — mais d'un mystère qui plane et qui s'élève des choses, des sensations, du paysage, de la nature, des personnages, du vide même, du rien même, sans qu'il y ait une cause ou une explication logique; sur ce monde endormi, sur l'"irréparable décadence" de ces terres pourries, sur ce chemin vers la mort, planent mystérieusement des signes de vie.

Il s'agit, au début, d'un mystère imprécis; déjà dans la deuxième page du livre, le mot "secret" apparaît; il sert à établir un curieux paradoxe avec la description de la vie sans attrait, aux journées égales, qu'offre Orsenna. Il surgit quelques lignes après cette description et semble sortir du néant: il n'a pas de liaison avec ce qui le précède, ni avec ce qui s'ensuit; mais il annonce une première rupture: bientôt on apprendra qu'Aldo a sollicité un poste dans une province lointaine (cf. p. 9). Si dérisoire que ce départ puisse paraître au début, il prend peu à peu les couleurs du mystère:

"mon exil était plus sérieux et plus lointain qu'il n'avait d'abord paru; chacun sentait que la vie pour moi s'appêtait à vraiment changer " (p. 11).

(12) — Pour une étude plus approfondie du fantastique dans ce roman, voir notre dissertation de Maîtrise déjà citée, pp. 174 à 186.

Le voyage d'Aldo débute par l'opposition entre "ville familière" et "destination ignorée" (ibid.): une rupture a eu lieu; seulement, le mot "ignorée" indique qu'il ne sait pas encore en quoi elle consiste; c'est l'inconnu qui fait irruption dans la vie quotidienne. Cet inconnu se revêt bientôt d'un vague mystère: parmi ses affaires, Aldo trouve une enveloppe scellée contenant les "ordres secrets" de la Seigneurie — ce qui éveille la curiosité du lecteur. De plus, c'est le mot de "mystère" qui ouvre le récit de l'état de guerre entre Orsenna et le Farghestan (cf. p. 12); tout contribue à entourer l'aventure future d'Aldo d'un climat vaguement mystérieux. Les éléments du paysage décrit tout au long du voyage vers les Syrtes prennent, à mesure que l'on s'approche de l'Amirauté, un caractère de plus en plus suspect; de vagues pressentiments remplissent l'esprit d'Aldo; il *sent que quelque chose* va arriver, sans savoir quoi, ni pourquoi:

" je me baignais pour la première fois dans ces nuits inconnues d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé; j'entraï sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation" (p. 18).

Dans ce passage, éléments inquiétants et éléments prophétiques alternent: d'un côté, "nuits inconnues" "sans éclaircissement aucun" "intimité angoissante" et "mes yeux aveugles" révèlent un mystère caché, une peur inexplicable; d'un autre côté, "quelque chose m'était dévoilé" "j'attendais le matin" et "le lieu de la révélation" évoquent la nuit de la Croisière et l'approche du Tängri. L'inquiétude que le paysage suscite est renforcée par "l'intimité suspecte et pénétrante de la pluie" (p. 18), par "le silence suspect du paysage" — signalons, en passant, la répétition du mot "suspect" — et par "l'impression de suspens insolite que communiquaient ces intervalles inégaux" (p. 19), jusqu'à devenir une sensation de présence cachée:

"Quelque chose s'étouffait derrière ce brouillard de terrain vague, comme une bouche sous un oreiller." (p. 19)

Une fois dans les Syrtes, cet élément mystérieux prend forme peu à peu: il s'agit de signes de vie qui émanent inexplicablement de la mort même; dans ces parages qui attendent la mort, où rien ne se passe, quelque chose s'ébauche et prend corps. L'Amirauté est plongée dans un *sommeil inquiet*:

" il montait de cette naive activité villageoise *une inquiétude* et *un appel*. Un rêve semblait peser de toute sa

masse sur la somnolence de ces allées et venues (.); .. je sentais monter en moi cette *fascination d'étrangeté..* ” (p. 28) (13).

Une manace semble peser sur cette sécurité; le mot revient deux fois: dans “étendue menacée” (p. 28) et dans “approche menaçante” (p. 76). La Forteresse, avec ses “voûtes aux échos inquiétants” (p. 22), devient bientôt pour Aldo une “terre secrète” où il découvre “un trésor enseveli” (p. 35): la chambre des cartes, ce “mystérieux centre de gravité”; la fascination que le mystère enfermé dans cette chambre exerce sur Aldo est telle qu'elle finit par remplacer chez lui jusqu'au plaisir physique:

”Jétonnais Fabrizio en refusante jusqu'aux plaisirs faciles et aux amours d'une heure qu'il allait chercher presque chaque semaine à Maremma. Je n'en avais plus besoin.” (p. 134).

Il y a là un *secret* — cela ne nous est pas caché: on retrouve ce mot plusieurs fois dans la description — et Aldo le cherche; c'est peut-être dans ce secret que se trouve la source de l'inquiétude qui menace ce sommeil engourdi.

À Sagra, au milieu des “débris médiocres” (p. 71), paradoxalement mort et vie se confrontent; l'agonie de la nature suggère un obscur désastre évoqué par la lutte insolite de ses éléments, qui semblent se ranimer au contact même de la mort, et “font bondir au coeur comme un sentiment panique de la permanence de la vie” (p. 71). Au milieu de cette mystérieuse confrontation, le secret cherché par Aldo se précise, se matérialisant dans la “silhouette insolite” d'un bateau, “cerné de mystère”. Aldo a raison: quelque chose n'est plus dans l'ordre (cf. p. 72). Et tout à coup, ce mystère insolite qui jette des pierres dans les eaux tranquilles d'un engourdissement agonisant, prend finalement un nom:

“Je ne pouvais plus me dissimuler l'importance excessive que commençait à prendre tout ce qui, de près ou de loin, se rapportait au Fargestan (). Des brumes trop rassurantes s'étaient dissipées. Il y avait une côte devant moi où pouvaient aborder les navires, une terre où d'autres hommes pouvaient imaginer et se souvenir.” (pp. 73-74).

Mais le fait d'avoir pris un nom ne veut pas dire pour autant que l'énigme est résolue, que le mystère est levé; bien au contraire,

(13) — C'est nous qui soulignons.

ce nom est en lui-même une énigme. L'atmosphère qui l'entoure, chaque fois qu'il intervient dans la narration, est de plus en plus imprécise et troublante, comme s'il s'agissait d'un pays de songe ou de danger. Son introduction s'accompagne déjà d'une curieuse suspension:

“On sait peu de chose e dans la Seigneurie sur le Farghestan (. . .). — on ne souhaite guère en savoir davantage.” (pp. 12-13);

la deuxième allusion a lieu dans la chambre des cartes: des mots tels que “magique”, “inconnus”, “terre sainte”, “obsédantes” font de ce pays un vrai foyer mystique (cf. p. 32); l'insistance sur la distance qui sépare le Farghestan des limites d'Orsenna — “très au-delà, prodigieux d'éloignement” — intensifie le mystère et la curiosité que provoque ce pays, car elle met l'accent sur la difficulté d'y accéder et sur le caractère d'inconnu dont il se revêt. La troisième fois, c'est Aldo qui prononce ce nom devant Marino: le mot tombe dans un “silence de catastrophe” comme s'il venait troubler ce silence; pour Marino, il s'agit d'un mot-tabou: il en a peur; l'interdit de la ligne de frontière semble s'étendre jusqu'au langage:

“C'est un nom qui n'a guère cours (ici)” (p. 45).

Dans cette progression, le mot lui-même finit par se magnétiser, comme chargé d'une tension électrique; lorsque Belsenza l'articule, Aldo se sent “parcourir d'une onde légère” (p. 91); l'impression produite par le seul nom est tellement forte qu'on évite même de le prononcer: à Maremma, il est remplacé par “là-bas”; on en parle comme d'un lieu où il ne se passe que des choses bizarres (cf. pp. 93 et 94).

Entretemps, ce mystère, doté maintenant d'un nom, fait son entrée dans la vie quotidienne à Maremma, en y apportant tout ce qu'il comporte d'insolite, de nouveauté, et remet en question tout un système: la “fièvre qui minait la ville” augmente de plus en plus (cf. p. 143); les prophètes sinistres — “des oiseaux de mauvais augure” — se multiplient (cf. pp. 154 et 155); durant la scène de la jeune fille fouettée “quelque chose d'insolite, dans ce silence de tombe, arrêtait les plaisanteries habituelles” (pp. 155-156). L'église de Saint-Damase, “la rebelle incorrigible” cette étrange église hérétique “célèbre. par la suspicion opiniâtre attachée à la liturgie et aux rites qu'elle abritait” (p. 172), est l'un des centres de divulgation des “vapeurs suspects” qui envahissent les rues; des tapisseries qui ornent les murs, représentant “une nativité plus menacée” (p. 174), aux mystérieuses paroles du prêtre (pp. 176 à 179), tout y annonce le danger imminent et la destruction du sommeil et de la sécurité. Le sermon

s'inscrit dans le cadre du symbolisme chrétien (c'est un sermon de Noël), mais les symboles prennent une signification nouvelle: ce n'est pas la lumière en soi, ni la naissance elle-même, ni le Christ venant de naître qui en font l'objet, mais l'"étoile bougeante et muette", témoin de la lumière future, "l'heure de l'angoissant passage"; ce sermon insolite explique moins l'advenu qu'il ne renvoie à l'avenir dont il célèbre l'acceptation. Il s'agit à la fois d'une oraison funèbre — exaltant "la destruction et la mort" — et d'un chant de joie — apportant la nouvelle d'une naissance, quoique "ténébreuse"

Le mystérieux se manifeste aussi à travers les personnages du roman. Vanessa, dès son introduction dans l'histoire, est présentée comme un personnage énigmatique: surgie du silence d'un "lieu magique" (14), elle n'est définissable que par des expressions imprécises ou antithétiques tels que: "une jeune fille ou une très jeune femme" (p. 51); "sa voix. trahissait une calme exaltation" (p. 53); "dans ses yeux passait le reflet trouble des mers lointaines" (ibid).

L'envoyé du Farghestan est lui aussi un personnage mystérieux; son apparition au milieu des ruines de Sagra frappe par son caractère vaguement fantomatique; dans la chambre d'Aldo cet inconnu surgit comme la personnification même du mystère qui émane du Farghestan: il apparaît dans la "nuit silencieuse", surgi on ne sait bien d'où; son portrait révèle des caractéristiques mystérieuses, et, à mesure qu'il parle, l'énigme qu'il instaure augmente et se complique, au lieu d'être résolue (cf. pp. 224 à 230). Quand il s'en va, il laisse derrière lui une impression d'hallucination et de présage sinistre:

"La lente, la silencieuse ondulation de reptile qu'il avait eue pour sortir de l'ombre et pour s'y évanouir, la fascination qu'avaient exercé (sic) sur moi ses yeux et sa voix, et l'heure très tardive, m'auraient donné à croire à une hallucination (.). Une note sinistre résonnait avec les derniers mots de l'étranger dans mon esprit vide" (pp. 237 et 238)

C'est cependant un troisième personnage qui mérite une mention particulière ici: sans aucune autre fonction que d'être un noyau d'insolite, une jeune femme exerce, dans la fête de Vanessa au palais Aldobrandi, un étrange pouvoir de fascination sur Aldo; il ne la voit pas, il ne l'entend pas, il la *sent*:

(14) — Il s'agit des Jardins Selvaggi (cf. p. 50)

“ j’éprouvai soudain distinctement, comme un souffle sur la nuque, le sentiment d’une présence plus alertée et plus proche.” (p. 88);

ses yeux cachent le mystère des profondeurs obscures (cf. p. 89); son portrait frappe doublement: d’une part, par le recours exagéré aux comparaisons et aux métaphores: dans l’espace de vingt lignes, les huit propositions qui la peignent contiennent quinze images de ce genre, le mot “comme” apparaissant sept fois (ibid); ce procédé nous semble relever de la difficulté de définir l’objet. D’autre part, ces images ont un caractère tout à fait étrange, à la limite même de la cohérence: si elles ne sont pas complètement surréalistes parce qu’il n’y a pas d’interférence sémantique du plan métaphorique sur le plan littéral (15), elles rapprochent tout au moins deux réalités assez éloignées pour ne pas être considérées comme des anomalies sémantiques (16). En voici des exemples:

“La bouche aussi vivait comme sous les doigts, d’un tremblement rétractile, nue comme un petit cratère de gelée marire () Comme on raccorde dans la stupeur les anneaux d’un serpent emmêlé, s’organisait par saccades autour de cette tête de méduse une conformation bizarre.” (p. 89).

Ce personnage semble représenter la matérialisation même du mystère indéfinissable qui plane sur le monde du roman depuis le début, et qui finalement ne se rapporte ni au Farghestan, ni à la guerre imminente, mais à la seule constatation de l’existence de l’irrationnel dans le réel.

Le mystérieux s’introduit aussi dans certaines sensations qui se manifestent chez les personnages d’une façon inexplicable ou, tout au moins, inattendue: tantôt des bruits isolés, qui prennent un caractère insolite du fait qu’ils se détachent sur un fond de silence absolu, résonnant comme des pressentiments; tantôt des frémissements provoqués par une bizarre sensation de froid, qui accompagne certains événements ou certaines apparitions plus ou moins étranges. Cependant, c’est surtout des sensations magnétiques qu’on voudrait parler ici: on a déjà voulu considérer *Le Rivage des Syrtes* comme un système de polarité, avec des pôles négatifs et des pôles positifs (17) Ef-

(15) — Une des caractéristiques du récit surréaliste, établies par L. Jenny à partir de l’analyse du *Poisson Soluble* d’A. Breton; dans “La surréalité et ses signes narratifs” in *Poétique* 16, Paris, Seuil, 1973, p. 502.

(16) — A ce sujet, voir l’article de T. Todorov, “Les anomalies sémantiques” in *Langages* n° 1. Paris, Larousse, 1966.

(17) — Cf. Jean Baudry, “Julien Gracq, poète-romancier”, in *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 88, oct.-déc. 1957, p. 471.

fectivement, on a souvent l'impression qu'une sorte de magnétisme s'exerce sur Aldo, que certains lieux ou personnages s'avèrent condensateurs d'énergie, et établissent autour de lui un courant électrique de repulsion ou d'attraction. Par exemple, à Sagra, en marchant vers le sud, le personnage observe:

“... un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction*.” (p. 69).

En roulant vers Maremma, il aperçoit derrière lui la forteresse de l'Almirauté et devant, à l'horizon, le Farghestan: un courant électrique s'établit entre l'une et l'autre:

“.. il me semblait sentir ces deux pôles, autour desquels maintenant oscillait ma vie, se charger d'une subtile électricité.” (p. 139)

Le même phénomène se produit dans l'église Saint-Damase:

“... le reste de la nef était très sombre, mais il en venait cette communication magnétique et presque tactile, pareille à l'air aspiré tremblant au-dessus d'une route chaude, qui monte d'une foule communiant dans l'extrême ferveur.” (p. 174)

Le Tängri, ce volcan du Farghestan auquel nous avons déjà fait plus d'une allusion, est le lieu condensateur et redistributeur de forces par excellence, autour duquel tout se magnétise; à sa vue, tout le navire se charge d'électricité (cf. p. 206) à tel point qu'Aldo observe:

“Un charme nous plaquait déjà à cette montagne aimantée.” (p. 216)

Ce courant électrique va jusqu'à atteindre Orsenna, où “de grandes lignes de force inscrites dans le sol. par son histoire se rechargaient d'une électricité active” (p. 292).

Parmi les personnages qui diffusent cette mystérieuse force d'aimantation, Vanessa est en premier chef; dès son entrée dans le récit elle se révèle un personnage catalyseur d'énergie qui vient “charger d'une brusque tension” la vie d'Aldo (cf. p. 75); une sorte de courant électrique semble lier ces deux personnages:

“... couché contre elle, il me semblait sentir glisser avec nous l'épanchement ininterrompu d'un courant rapide” (p. 162)

D'autre part, Aldo se sent également, parfois, "branché" à Marino:

"... par ce bateau lancé qui vibrait sous nos pieds, nous communiquions dans les profondeurs." (p. 58)

On dirait qu'il s'agit des deux pôles, l'un positif (Vanessa), et l'autre négatif (Marino), entre lesquels Aldo, cette "machine électrique à haute tension" (18), reçoit et renvoie des influx magnétiques.

Fantomatiques ou mystérieuses, ces manifestations de l'insolite viennent déranger le réel en faisant intervenir l'irrationnel dans un monde logique; elles provoquent l'imagination et la prédisposent à la rupture des lois naturelles; elles en avertissent l'individu et suscitent son désir: quelque chose doit se passer

Et c'est justement ce désir qui, dans l'univers du roman, va provoquer les événements. Avant que ceux-ci ne se réalisent, ils ont déjà été vécus en rêve et dans l'attente de la réalisation de ce rêve, et peu à peu ils *deviennent*: l'imaginaire devient réel; ce qui était craint, ce qui était désiré, ce qui était attendu, ce qui était vécu de forme latente dans l'imaginaire, devient vrai et atteint finalement la même force de présence que le réel; ce qui était *rêverie statique* devient *imagination dynamique*

C'est par ce jeu de l'imagination que l'événement central du livre — la provocation au Farghestan qui déclenchera la guerre — se réalisera: la transgression de la frontière d'alarme, suscitée chez Aldo par les fantômes qui hantaient la chambre des cartes et qui exerçaient sur lui une attraction irrésistible, sera finalement accomplie:

"Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, l'*au-delà* fabuleux d'une mer interdite; il était maintenant une frange accore de côte rocheuse, à deux journées de mer d'Orsenna." (p. 199):

On dirait qu'Aldo a toujours l'intuition de ce qui va arriver, à partir de deux forces qui se recourent: celle du monde extérieur et celle du monde intérieur: les événements sont suscités d'une part par le désir intense du personnage et d'autre part par l'appel qui vient du monde extérieur: le magnétisme des Syrtes, le pouvoir de fascination des lieux, la force d'aimantation du Tängri. Ce double mouvement provoque l'intrigue, que se situe au point de rencontre du désir subjectif avec le réel objectif. L'imaginaire n'est donc pas purement

(18) — J. Gracq, *André Breton*. Paris, Corti, 1948.

phantasmé, il est l'embryon du réel: dans la dynamique de l'imagination gracquienne, "l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel" (19)

C'est la notion de hasard objectif, telle qu'elle a été conçue par les surréalistes, qui rend compte de cette dynamique: pour chaque rencontre, il y a toujours deux séries causales que se croisent et se rejoignent: celle du désir subjectif du personnage et celle du déterminisme du réel objectif. Pendant la croisière, Aldo d'interroge sur les "indéchiffrables coïncidences" (p. 213) qui ont mené sa vie — ce qui nous fait revenir en arrière pour examiner de plus près les diverses "apparitions" dans le récit, chacune correspondant à un degré dans l'échelle d'événements qui aboutit à la croisière.

L'apparition du "bateau-fantôme" (p. 41) est une première rencontre coïncidente: jusqu'alors, les signes d'une possible rupture de l'ordre n'existaient que dans le désir subjectif d'Aldo: en regardant la mer, il attendait un signal, il rêvait d'une "voile désirée" (p. 36); le déterminisme causal du réel objectif vient rejoindre ses désirs: on saura plus tard que le Farghestan avait déjà envoyé un espion à la mer des Syrtes; ainsi, l'objet désiré, cette "voile naissant du vide de la mer" (ibid.), se matérialise tout à coup devant lui. Subjectivité et objectivité se croisent, les lois déterministes du réel objectif répondent aux appels du désir subjectif; celui-ci devient réel.

Ce même mouvement peut être observé dans la rencontre du bateau et de l'espion à Sagra: devant cette "apparition fiévreusement espérée" (p. 72), rendue réelle par la causalité déterministe (c'était le bateau que Vanessa cachait, parce qu'il n'était pas régulièrement immatriculé), Aldo se réjouit: il sent "monter au coeur. une espèce d'épanouissement intime" (p. 22)

Vanessa surgit devant Aldo au moment où il songeait au signe d'appel qu'elle lui avait adressé (cf. pp. 74, 75 et 77). L'épisode de l'arrivée des instructions de la Seigneurie obéit à la même dynamique: étrange coïncidence, qui rejoint les désirs d'Aldo en donnant "une consistance et une forme au fantôme qui (le) fascinait déjà" (p. 138); on apprend plus tard qu'il ne s'agissait que d'une pièce du système causal logique qui régit les événements du récit: la volonté de Daniello. L'absence "accidentelle" de Marino à l'Amirauté, qui a permis à Aldo de commander la patrouille de nuit, et de concrétiser alors tous ses désirs, a été provoquée par Daniello. Et finalement, la guerre, ce mot tellement craint et tellement désiré dans l'inconscient des personnages, trouve une réponse dans les trois coups de canon: le monde "réel" du Farghestan attendait déjà la provocation; comme disait Bre-

(19) — A. Breton, *La Clé des Champs*. Paris, Pauvert, 1967, p. 108.

ton pour définir le hasard, c'est la "nécessité extérieure" qui s'est frayé "un chemin dans l'inconscient humain" (20).

Le Rivage des Syrtes apparaît maintenant comme une succession de hasards inconsciemment souhaités qui s'enchaînent en dérégulant progressivement le réel et qui finissent par croiser la nécessité extérieure: le cercle se ferme peu à peu, et finalement il n'existera qu'une seule possibilité pour Orsenna: l'invasion du Farghestan, qui entraînera la destruction fatale de l'ancien système. Le réel objectif du *Rivage des Syrtes* n'est donc que la projection d'un imaginaire dans le monde concret; dans la rencontre des deux se trouve la vraie réalisation du roman.

(20) — *L'amour Fou*. Paris, Gallimard, 1937, p. 32.

THE PASSAGE FROM MITH TO ANTI-MYTHIN CONTEMPORARY HISPANIC POETRY

Robert Di Antônio
(*St Louis*)

Early in this century's literature there appeared the utilization of already existing myths in a modern context as exemplified by Joyce's *Ulysses*. Based upon the works of Freud and Jung the arts of the 20's and 30's attempted to return to a sense of primitivism in an effort to recapture those magical and cohesive truths that were lacking in an overly mechanized world.

During those years there were various attempts to artistically produce a primitive form of expression. One need only consider the works of Klee, Picasso, Chagall and the Afro-Cuban school of poets to understand a creative process that has been referred to by some as an escape from our rational scientific world. D. H. Lawrence advocated a return to an earlier life style based upon the recognition of man's blood nature.

The most salient contribution of the pre-World War II Hispanic poetry of García Lorca, Octavio Paz, and Pablo Neruda is the fact that each man deals with the universal philosophical themes of modern man in an original, "nativista" and mythical manner. That is to say, each poet fused his local ambiances and mythologies. They held the belief that a poetry can only be universal by first being specific. Hence these poets linked native traditions, mythologies and cultural elements with the more cosmopolitan aesthetics of universal thought and literature. For example, Octavio Paz fuses Nahuatl and Hindu mythology with the existential problem of man while Neruda universalizes the Chilean landscape and seascape. In *Canto general* Neruda even fabricates a personal mythology, a new cosmogeny in which man is born from telluric elements of the American soil.

García Lorca's art is deeply rooted in this neo-primitivism of his time. His poetic world recreates those supposed qualities of the

primitive mythic mind that have been so greatly admired by modern poets; that is, its keen awareness of its surroundings and its feeling of co-participation in its universe. To the primitive man his universe was alive with sensory phenomena. Lorca held that primitive man possessed a heightened sense of imagination and it is precisely this vivid imagination that becomes the central consciousness of his poetics. Lorca portrayed primal emotions in his poetic world, emotions which express an atemporal sentiment common to all men in all cultures. Thusly myth is the unifying factor in Lorca's poetics. It is used positively to explain and interpret man's relationship to his surrounding universe. As Howard T. Young states, "Lorca was able to raise the gypsies to the level of poetry by, as he put it, inventing a mythology for them. Unlike the sophisticated Greek and Roman myths, the tradition spun by Lorca's fancy remained close to primitive roots." (1) Within Lorca's poetic world he was able to rekindle the primitive link between man and his cosmos. Lorca's personal mythology within the *Gypsy Ballads* presents a unified attitude toward life, death, and his surrounding universe. However, as Young states concerning Lorca's last book of poetry, *Poeta en Nueva York*, "The magic, delicate, primitive house of his poetry came tumbling down. In New York this sense of order crumbles, and chaos prevails. Mythical figures are systematically assassinated by negative symbols." (2)

This disintegration of belief reflects Rollo May's feelings. "The old values — the myths and institutions with which civilization consoles itself and explains the unexplainable — are everywhere under attack crumbling." (3)

José Hierro graphically portrays the destruction of the myth of the hero, namely it is the anti-myth to Campbell's belief that "In societies where mythology is alive and its archetypal images are understood, the hero undergoes symbolically the trials of life, death, transfiguration, and rebirth and relates them to his society as well as to the cosmos." (4) Hierro presents the hero of the failed quest. The mythological cycle is presented as broken, as incomplete. His hero is a selfless everyman. Hierro's "Requiem" reflects Irving Howe's observation that) "The modern hero moves from the heroic deed to the heroism of consciousness, a heroism often available only in defeat. He comes as a conqueror and stays as a

(1) — Howard T. Young, *The Victorious Expression* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1966), p. 165.

(2) — *Ibid.*, p. 181'

(3) — "Yes Begins with a No," *Time*, June 22, 1970, p. 66.

(4) — "The Need for New Myths," *Time*, Jan. 17, 1972., p. 50.

pilgrim.” (5) He learns the words of Kyo Gisors in Malraux’s *Man’s Fate* that “a man resembles his suffering.” (6) Hierro’s anti-mythic vision presents the tragedy of the modern anti-hero on a journey that has only a pale semblance to the heroic aspirations of the past. If the traditional hero embodied the will and hope of his people and if he were to be the embodiment of their highest ideals and striving, then Hierro’s modern day everyman is the anti-hero, unsure of himself, hardly a cut above the ordinary. His is not a total struggle to break the bonds of human limitations but it is merely an attempt to survive. Everywhere Hierro stresses the non-heroic nature of the present. His work is a poetic “Requiem” for our mythless age. It is the mimetic poet’s role to bring this sad fact to the audience. He is asking them to go beyond the work to gain from his writings a heightened sense of loyalty to a humanistic ethic. He asks the reader to be committed to man, to all men, since the anti-hero’s suffering and meaningless existence is our own. Hierro is

But a temporary analgesic for existential pain does exist. Love, contemporary [writers] say with Matthew Arnold, while it cannot eradicate the slings and arrows of an outrageously ravaged universe, offers some consolation those who suffer them. The essence of existence is unquestionably ‘nada,’ but some solace is discoverable in the clean well-lighted places of the human heart. In this respect, these novelists appear unwilling or unable to remain completely true to the vision that life is meaningless. Or at least they do not insist that despair represents the only possible human response to life’s absurdity. (7)

not decrying man’s fate. He is seeking compassion for as he says, “Estaba al punto de llorar.” (8) This view is echoed by Rollo May who believes that love and human contact “can defeat if only for the moment. the utterly unbearable situation of anonymity” (9) For Hierro the past myth, the ancient heroic traditions haunt man diminishing his stature. They stand at every turn mocking him. “The fundamental conflict fought out in the literature of our age is not between man and society but between nihilism and the

(5) — Irving Howe, *Literary Modernism* (New York: Fawcett, 1967) p. 36.

(6) — *Ibid.*, p. 36.

(7) — Charles B. Harris, *Contemporary American Novelists of the Absurd* (New Haven, Conn.: College and University Press, 1971), p. 31.

(8) — José Hierro, *Obras completas 1944-1962* (Madrid: Ediciones Griner, 1962), p. 459.

(9) — “Yes Begins with a No,” *Time* June 22, 1970, p. 66

nostalgia for the absolute. "(10) Hierro's attitude toward man could be called concerned compassion. He has employed anti-myth to graphically point to this fact. The myth of the hero is shattered in Hierro's poem "Requiem." The past myths are decried as illusionary and repressive to modern man. Hierro has not sought to engrandize man but confides in his reading public sharing his pain with them. It will be the reader's role to act to make bearable this non-heroic present, this age of anonymity. If Campbell's belief is correct that myth "is a rather valid explanation of the truth. offering. . . man a comprehensive, understandable image of the world around him," (11) then by extension the poets of anti-myth point to a negative myth, a myth which states that ours is a universe bereft of truth and logicity.

Whereas Hierro has chosen to confront the anti-mythic present with a plea for compassion and understanding, Nicanor Parra has carried this absurdist vision of reality one step further. He has begun by shattering man's islands of hope. The myths of civilization and progress are damned by the poet. "El Occidente es un gran pirámide/Que termina y empieza en una psiquiatra/la pirámide está por derrumbar-se." (12) It is Rollo May whose famous maxim begins "Yes begins with a No," (13) who mirrors the thinking of the writers of anti-literature in their attempt to face up the myth of the absurd and utilize it as a point of departure. Again Irving Howe's observations are relevant. "The modern hero discovers that he cannot be a hero. Yet only through his readiness to face the consequences of this discovery can he salvage a portion of the heroic" (14) Parra is not attempting to console man or reform the world for he is far beyond this point. He has no facile solutions for the absurdity of existence. His poetics are aimed at a means of facing life and creating a world view that will make existence bearable. "The writer, in picturing the absurdity of the human condition, is in effect protesting against it. Life must be lived, even though the search for ultimate meaning is foiled." (15)

Parra's work expresses what Wylie Sypher refers to as post-existentialist humanism. Sypher observes, "As long as man is aware

(10) — Charles I. Glickberg, *The Self in Modern Literature* (University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1969), p. 185.

(11) — "The Need for New Myths," *Time*, Jan. 17, 1972, p. 50.

(12) — Nicanor Parra, *Obra gruesa* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), p. 163.

(13) — "Yes Begins with a No," *Time*, Jan. 22, 1970, p. 66.

(14) — Howe, p. 36.

(15) — Charles I. Glicksberg, *Ironic Vision in Modern Literature* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969), p. 223.

of the void at the center of thing. and the absurdity of his position in it, there is some locus for a sort of humanism, even if it be unlike any kind of humanism held in the past.” (16) He goes on to explain that contemporary writers “find it impossible to escape from the consciousness of their own negligibility and of the nonsensicality of their world. Man cannot alienate himself from his own consciousness.” (17) Sypher also postulates that “It is too soon to tell whether a-literature, anti-literature, anti-theater, anti-painting, and so-to-speak anti-science can really afford us foundations for a new humanism.” (18) However, in the case of Parra’s work one finds that this newly defined humanism certainly permeates his poetry for his crippled heroes are ennobled as they defy the absurd in the only way possible them. through cynicism, humor and irony His anti-poetic vision foreshadowed that of today’s absurdist writers.

The absurdity of the human condition, if faced squarely, can be viewed as a cosmic joke. Thus, while the novelist of the absurd emphasizes the blackness of modern existence, the response he seeks is neither stoic resignation for Camusian scorn, but laughter. In this aim he is at one with French dramatists of the absurd, who believe that the dignity of man lies in his ability to face reality in all its senselessness; to accept it freely, without fear, without illusions — and to laugh at it. (19)

In essence José Hierro and Nicanor Parra essentially share the same philosophical outlook regarding man and his place in the universe. However, Hierro like the existentialist writers presents his vision of man’s tragic plight in a logical and intellectual manner while Parra, like the absurdist writers, expresses the senselessness of the human condition in a non rational and sometimes comic fashion. “In much modernist literature, one finds a bitter impatience with the whole apparatus of cognition and the limiting assumption of rationality. a major impulse in modernist literature is a choking nausea before the idea of culture, there is another in which the writer takes upon himself the enormous ambition not to remake the world (by now seen as hopelessly recalcitrant and alien) but to reinvent the terms of reality.” (20)

Anti-mythic poetry has had a great influence on the Hispanic poetry of the last two decades. At one time or another in their de-

(16) — Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature* (New York: Vintage, 1964), p. 7.

(17) — *Ibid.*, p. 7.

(19) — Harris, p. 30.

(20) — Irving Howe, *Literary Modernism* (New York: Fawcett, 1967), p. 16.

velopment the following Chilean writers have passed through an anti-mythic and anti-poetic phase: Enrique Lihn, Raul Rivera, Gabriel Carvajal, Mario Ferrero, Armando Uribe, and even Pablo Neruda in his work *Estravagario*. The Argentine poet Simon Kargieman wrote a book called *Antipoems 1962* modeled after Parra's poetry. Another Argentine, Juan Gelman, has a work called *Traducciones III: Los poems de Sidney West* which is a new and innovative direction based on an anti-poetic conceit. Other South American writers who have utilized anti-myth and the anti-poem are Mario Benedetti of Uruguay, Carlos Rebollo of Venezuela, Aristides Martinez of Parana, Oscar Ichaza of Bolivia, Ernesto Cardenal of Nicaragua, and a host of lesser poets. However, it must be stated that Parra stands as the undisputed master of anti-poetry in the Hispanic world.

The role of the anti-poet and the negativist writers of anti-mythic literature if deeply analyzed reveals an underlying sense of commitment to man. Their purpose is not merely to tear down existing order nor solely to destroy the myths of our time. Their overt pose is that of an iconoclast but beneath their ironic vision is a sense of quest.

Even the most confirmed upholder of the myth of the absurd is impelled by a "religious" need. . . The new Adam, a technological Prometheus in a de-Christianized culture, lives in the flux of time and strives, however, blindly, to establish the Kingdom of Heaven on earth for he is convinced it can be established nowhere else. But this vision of a utopian consummation sometime in the future has been shattered. The quest for an absolute goes on. If reason seeks the light of truth in Nature, the heart craves the certitudes borne of faith. This is the torment of 20th century man in a predominantly secular and skeptical age as he tries to believe in God. The religious motif, however paradoxical its expression, persists in the nihilistic literature of our time. (21).

Although writers like Nicanor Parra and José Hierro seemingly damn the myths of our time in their anti-works, their ironic guise or posture evolves as a protective device. They endow man with irony. Irony is a salvific force in their poetics. "Irony saves him [man] from losing his grip and enables him to return some measure of sanity." (22) Furthermore, if these contemporary Hispanic poets felt existence to be truly absurd and meaningless then art would be merely a vain projection of consciousness and any attempt at

(21) — Glicksberg, p. 259.

(22) — Glicksberg, p. 12.

personal communication or creation would be a fruitless myth in and of itself. "Hence, to maintain that life is a nightmare of absurdity and to do so within the controlled framework of art, is paradoxically a way of triumphing over it." (23) The mere act of creation then becomes a positive gesture, one which affirms a faith in art as a salvific and positive force. The act of writing becomes affirmative in that the writer, while aware of the human predicament, whether he decries it like Hierro or laughs at it like Parra, is in a sense revolting against the myth of the absurd. His work of art is in and of itself a revolt; it is his quest to comprehend man's relationship to his universe. This attempt at comprehension, be it ironic, satiric, or lamentful, ultimately evolves into an ennobling attempt to know the meaning of existence.

The essence of this work can best be summed up and exemplified by two quotes from Monroe K. Spears. Both of the subsequent quotes will graphically portray the philosophical rationale behind the movement from the poetics of myth to today's emphasis of the poetics of anti-myth.

In the first quote Spears writes of " myth as a means of bridging discontinuities and of achieving a deeper level and a community of consciousness." (24)

Spears then goes on to contrast the poetry of myth to the poetry of anti-myth stressing in particular the function of the anti-poem.

In the revolution of the 1950's this emphasis was reversed, and there was a drive away from rhetorical discontinuity and back toward statement, toward poetry conceived of as not something uttered by a "persona" or a fragment of a drama but as direct confession or revelation or prophecy by the poet undisguised. The attempt, sometimes very artful, is to produce an impression of artlessness, and to involve the reader. The drive is toward openness, toward eliminating any aesthetic discontinuity; the poem is no longer timeless artifact, but designed to draw the reader into time, immerse him in immediate experience. (25)

(23) — Glicksberg, p. 13.

(24) — Monroe K. Spears, *Dionysius and the City* (New York: Oxford, 1970), p. 265.

(25) — *Ibild.*, p. 265.

UMA PROSA E SUAS IMPLICAÇÕES

Roberto Schwarz

Nota: As páginas que seguem são tomadas a um ensaio mais longo sobre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na parte anterior procurei descrever a *volubilidade* verdadeiramente extraordinária do narrador desta prosa, o qual de frase a frase muda de personalidade, de dicção, de gênero literário ou de ponto de vista. Mais que de caprichos passageiros, trata-se da regra formal da narrativa, sustentada da primeira à última linha do livro. Cada mudança destas representa, pela quebra de expectativa necessária a seu efeito, uma espécie de vitória do narrador sobre o leitor, sujeitado aos desmandos daquele. Procurei mostrar ainda que, ao longo do livro e como tendência, a volubilidade destrata a totalidade das formas literárias e dos assuntos disponíveis, explicitando assim o seu resultado em escala universal. O fundamento histórico e prático desta estilização da experiência estaria na situação das classes dominantes brasileiras no século XIX, que se entendiam como parte da burguesia mundial em constituição (o progresso), sem abrir mão das formas de dominação escravista e de clientela em que de fato assentava a sua preeminência (a iniquidade e o atraso). Assim, a infração à regra universal (a civilização burguesa e europeia oitocentista) era de seu cotidiano, mas não constituía apenas uma inferioridade; constituía motivo também de superioridade, pois cumpria a norma igualmente decisiva, na realidade, de escravismo e clientelismo. Noutras palavras, *a norma é infração e a infração é norma, exatamente como no diagrama da prosa de Machado de Assis.*

Esquemáticamente, as passagens de uma personificação a outra — a unidade elementar do processo que nos interessa — comportam três satisfações ou “supremacias” para o narrador. Uma liga-se ao prestígio da novidade; outra ao abandono seco de uma forma de ser; e a terceira à inferiorização do leitor, o qual, inevitavelmente,

pela adesão imaginativa, se encontrava no ponto que acaba de cair. Com a repetição do ciclo, a novidade prestigiosa vai juntar-se às posições relegadas, cujo peso cresce, desacreditando por sua vez as novidades futuras, que aparecerão já em qualidade de descartáveis. Depreciado, o gosto pela novidade nivela-se aos outros dois, e o movimento fica sem justificação alguma fora dos instantes de superioridade subjetiva e inaceitável que proporciona. Nem por isso ele deixa de abarcar, na medida de suas possibilidades, o universo inteiro.

Entre as satisfações de Brás e as aparências que ele adota ou põe de lado, e a que aquelas se prendem, a relação de conteúdo é sumária. A indiferença escarvinha a esse respeito é o essencial da superioridade em questão. Assim, a cada satisfação sua corresponde, no plano da figura que recém ele se havia dado, e de que agora se livra, a cessação e frustração de um dinamismo. Por exemplo, como continuaria o conflito X, finamente exposto em prosa analítica? entra em cena a prosa alegórica, que fica devendo a resposta, com bom efeito cômico. No mesmo espírito de inconsequência, ou também de imediatismo “feitista” note-se que a finalidade espontânea que move o narrador não leva adiante nem aprofunda as situações em que está inscrita: seu tempo é menor, seu horizonte é mais acanhado, sua substância é mais simples, desproporção que faz rir, pelo pecado contra a realidade e pelo que indica de conduta irresponsável. Trata-se afinal de contas da urgência apenas subjetiva de reconfirmar um poder, cuja substância é o descompromisso. A solução, monotonamente a mesma, está pedronizada numa operação técnica: o abandono arbitrário de uma posição por outra. A matéria deste movimento é oferecida ao romance pela história contemporânea, a que o capricho do narrador se sobrepõe, ou também, a que impõe o seu dinamismo primário. O efeito é violentamente *reducionista*. Insuficiência e insatisfação fazem parte da idéia mesma deste movimento.

Generalizando, o instante espirituoso, aquele que sem descanso a narrativa procura produzir e renovar, está na interrupção. É através dela que o narrador busca reconhecimento, e é nela que se completa, pela vitória que proporciona, o seu movimento subjetivo. Noutras palavras, satisfação subjetiva e frustração objetiva estão ligadas sistematicamente no andamento da forma. Os segmentos breves e os contrastes vivos, em que a descontinuação está patente, são a regra formal e uma necessidade artística.

A descontinuidade no caso estende-se às esferas objetiva e subjetiva igualmente, pois uma vez que a superioridade do narrador está em se desobrigar, a continuidade em seu modo de ser não lhe seria menos intolerável que a continuidade no plano dos assuntos. As

inúmeras e variadíssimas interrupções e auto-interrupções que povoam as *Memórias* são expressão desta necessidade, e de fato universalizam a segmentação. Fazem exceção aparentemente, pois são completas em si mesmas, as anedotas, teorizações cômicas e historietas semi-alegóricas espalhadas pelo livro. Note-se entretanto que a sua presença é ela própria uma interrupção, já que são episódios intercalados. E se examinarmos o seu teor, veremos que ilustram justamente o triunfo da veleidade, além de serem breves, não terem continuação direta, e servirem brilhantemente à necessidade de brilho de Brás Cubas. Seja no plano da forma, através das interrupções, seja no plano do conteúdo, através de anedotas e apólogos sobre a vaidade humana, a experiência visada não muda. Observemos enfim que apólogos, anedotas, vinhetas, charadas, caricaturas, tipos insquecíveis etc., modalidades curtas em que Machado por assim dizer carrega a mão na maestria, são formas fechadas em si mesmas e neste sentido matéria romanesca de segunda classe, estranha à exigência de movimento global própria ao grande romance oitocentista. É certo que são resgatadas pela sintonia com os motivos do narrador, que lhes assegura funcionalidade de conjunto nas *Memórias*, mas nem por isto perdem o seu outro lado, de gênero fácil e chamativo, com alguma coisa comercial, ligada à exibição de virtuosismo elementar. Curiosamente o rigor sem falha com que Machado dobrou a forma do romance realista aos imperativos da volubilidade, rigor em que a parte da descrença em face da sociedade contemporânea é grande, deu margem por sua vez ao aproveitamento de formas bonachonas e bem aceitas de espelhamento social, num espírito que não desdiz da *Moreninha* de Macedo ou da crônica jornalística da época, o que terá facilitado o êxito a um escritor tão estranho.

Retomando o fio, digamos que a notação da realidade contingente, própria ao romance como forma, não tem sequência, ou melhor, não frutifica. A todo momento a narrativa a interrompe e transforma em trampolim para um movimento de satisfação subjetiva, que pode ser do narrador, das personagens ou do eleitor, e se realiza *à custa do real*. Por sua repetição regular, que facilmente se percebe na diversidade das circunstâncias, sobre a qual prevalece, este movimento adquire visos de metafísica, em que o pormenor realista vê desativado o seu vetor histórico ou psicológico e serve como alegoria de uma verdade superior, ou de uma abstração surrada: transparece a figura *universal* do espírito humano, eternamente incapaz de se ater a realidade e razão, sempre pronto a fugir para o imaginário. Os reflexos deste arranjo são muitos. Se o capricho é a disposição imutável do ser humano, a pluralidade dos episódios e a notação exterior muito diversificada são supérfluas, conclusão aliás que encontra apoio no romance, que por momentos parece dizer “sempre

a mesma coisa. sempre a mesma coisa. ” (cap. VIII). De outro lado, por ser desnecessária, a empiria abundante está ela mesma sob o signo do gratuito, ou do capricho, de que ela é não só retrato, como presença efetiva. Neste sentido, que não suprime as reservas anteriores, a redundância é irritantemente funcional. E mais, se é certo que a versatilidade do narrador, uma vez universalizada, dispensa a multidão de situações, idéias e estilos que nada acrescentam a seu conceito, o movimento inverso também ocorre, e a profusão das circunstâncias desqualifica por sua vez a explicitação universalista da volubilidade, fazendo que ela funcione como racionalização risível de interesses sociais e psicológicos particulares.

Das muitas mudanças emerge uma constante, que está para elas como e essencial para o ilusório. Ocorre que entre as variadas atitudes de Brás há uma, das mais recorrentes, que diz isto mesmo, e mal ou bem parece formular a verdade do movimento. Trata-se da atitude filosófica, ou filosofante, que enuncia generalidades sobre o humano em forma sentenciosa ou apologal. Os tópicos são a constância da inconstância e a universalidade do egocentrismo. Não obstante, e embora apareça unificada pela postura reflexiva, esta atitude tampouco é homogênea: nutre-se de Eclesiastes, moralistas franceses, materialismo setecentista, universalismo liberal, cientificismo oitocentista e filosofias do inconsciente. São horizontes incompatíveis, cuja pluralidade é básica para compor o ambiente problemático-apalhaçado do livro, como adiante se verá. Por agora retenhamos que o universalismo é suscitado em ato e a todo instante pelo movimento narrativo, além de ser glosado espaçada mas regularmente em registro “filosófico”, donde a sua presença temática e formal bem consolidada, em dissonância com a variedade da empiria.

Os polos deste desacordo são maneiras literárias e ideológicas estáveis, além de cômicas: o pormenor sem função realista, isto é, sem continuidade no plano da intriga; e o universalismo sem função crítica, ou com função especiosa. Cada um à sua maneira, asseguram o primado do inócuo, a saber, respectivamente, a mera presença e as generalidades chochas. O conjunto designa em profundidade uma experiência histórica real. Machado tinha presente o sentido tacanho e conservador daquela alternativa, bem como a sua dimensão brasileira, tanto que na “Teoria do Medalhão”, chave de seu estilo satírico da maturidade, um candidato a figurão nacional ouve uma preleção completa a respeito. Conforme o mestre, a maneira infalível de não dizer nada e evitar controvérsia é limitar-se, de um lado, aos “negócios miúdos”, e, de outro, à “metafísica”, extremos complementares, de nulidade igual. E de fato, a conversa miúda e as grandes abstrações formam na prosa macha-

diana uma inseparável dupla de comédia, como o gordo e o magro do cinema. Anote-se contudo uma inversão de papéis, interessante do ponto de vista da evolução literária: a empiria observada troca a sua virtualidade realista pela função alegórica, trabalhando para uma figura genérica do espírito humano, ao passo que a abstração incaracterística é examinada nos vários ângulos de sua inserção prática, acumulando dimensões sociais. A matéria local é suporte de uma perspectiva universalista, enquanto o universalismo, sendo permeável a interesses circunstanciais, os quais passa a expressar, particulariza uma dinâmica histórica.

Por definição, a vitória do capricho é a derrota da subjetividade em sua acepção burguesa exigente, que pesa sobre aquela como um remorso: em busca de satisfação imaginária imediata, narrador, personagem ou leitor abrem mão do relacionamento externo ou interno que em dado momento *é o seu*. Com efeito, transformada em regra, a volubilidade impossibilita a consequência nos atos e nas idéias, sem a qual a força subjetiva, que está no trabalho de transformar e transformar-se, não existe, como não existe também a dialética entre indivíduo e sociedade, já que a consciência individual não chega a se configurar como potência efetiva. Em plena era individualista, é uma abdicação de monta, ideologicamente crucial. A série dos seus efeitos literários — poderosos e profundos, sem nenhum exagero — dá a medida de seu alcance.

Comecemos pela discrepância drástica entre a idéia que a volubilidade faz de si e a idéia que resulta da apreciação global de seu movimento. Passo a passo assistimos ao espetáculo do capricho que imprime o seio de sua liberdade, ou de seu arbítrio, ao que parece ser a necessidade: o acento está no primado do espírito sobre as circunstâncias. A impressão de conjunto porém é totalmente outra. O movimento da volubilidade conforma-se a um princípio estritamente repetitivo e simples, passível inclusive — humilhação das humilhações para a consciência — de explicação mecânica (Brás Cubas arrisca várias teorias nesta direção) É a causalidade que reina onde parecia reinar o capricho, a diversidade é uma forma de monotonia, e o modelo da interioridade é um mecanismo, aliás em versão grotescamente cientificista. A recusa dos condicionamentos afirmados por positivismo, naturalismo etc. é uma bravata e só faz aprofundar o triunfo do determinismo. Na mesma linha note-se que, não sendo produzido pelo enfrentamento entre posições, mas pela necessidade premente de substituí-las, o movimento do narrador é infinito, ou, por outra, interminável. Não se pode dizer que avance, e muito menos que conclua; repete-se e, no máximo, se desgasta, libérrimo em aparência compulsivo de fato, o

cansaço sendo o seu único resultado autêntico e a sua verdadeira lição. Uma a uma, as trocas que o constituem são lances espirituosos, pelos contrastes de estilo e posição em que implicam, mas o processo no seu todo é apagado e desolador. Que quadro é este em que superioridade, espírito, iniciativa constante, nitidez nos propósitos e nos movimentos produzem a impressão de inferioridade, impotência, inércia, falta de sentido etc.?

De outro ângulo, acumulando os efeitos invertidos ou desencontrados, digamos que há movimento e finalidade no polo subjetivo, onde reinam a repetição e, através dela, a estática (o moto-contínuo dos caprichos de Brás, sempre iguais a si mesmos), enquanto no espaço social não se nota tendência nem lógica. Aqui a impressão é de acaso e pouca articulação, sem prejuízo de o lado substantivo ser este, por oposição à frivolidade do outro: move-se o secundário, embora sem ir a parte alguma, ao passo que o essencial está parado, dando uma agudíssima sensação de vida insignificante.

Algo paralelo se produz no plano da prosa. Do ponto de vista artístico, a volubilidade resultará tanto mais destacada e vertiginosa quanto mais definidas e breves forem as suas várias figuras. Daí a busca estilística de valores desiguais quanto à exigência, e até conflitivos, mas unidos no gênio da fórmula, tais como o essencial, o requintado, o fácil, o famoso, o corrente, que só em função da norma estética barateada podem coabitar. A sua heterogeneidade é uma provocação a mais, e leva à vizinhança perigosa do epigrama, do lugar-comum, do trecho de antologia. É uma escrita sobretudo faceira, que pressupõe exploração analítica e ousada dos assuntos, mas também coleta de frases feitas, de citações ilustres que venham ou não ao caso, bem como cunhagem de expressões enxutas, de timbre entre oficial e clássico, além da ideação de deslises intelectuais, morais e estéticos, resguardadas sempre as aparências da computura, — um trabalho, em suma, que pode ser engenhoso, de que no entanto o disparate é um ingrediente essencial. Os resultados funcionam como apoios fixos e permitem mobilidade acelerada à prosa, com o correspondente simulacro de domínio. Assim, além de tolher pelo seu movimento — segmentador — o movimento virtual da matéria que utiliza, o narrador a traz em forma terminada, limpa de atrito entre pensamento e experiência, sem as marcas de seu processo originário, “perfeição” produzida entretanto segundo um critério rebaixado, que a nota fixa de futilidade comenta e resgata.

O escândalo das *Memórias* está em sujeitar a civilização moderna à volubilidade. Os assuntos podem ser os mais diversos, mas o efeito da prosa é este. Insistimos na oscilação valorativa que resulta

daí, sobretudo na conversão da supremacia em diminuição. Não custa lembrar também a virada contrária: por exemplo, se a prosa volúvel faz rir o leitor, pelo que sugere de incapacidade para esforços longos ou satisfações diferidas, ela faz rir igualmente dos próprios esforços longos, já que, em contraste com eles, a volubilidade ao menos busca e obtém satisfação a todo momento, ainda que imaginária. Rimos aqui nada menos que das aquisições do cidente moderno.

O móvel da volubilidade é imediato e personalista. Seu primado impede que a norma burguesa vigore, embora não a prive de prestígio. Este é indispensável à idéia civilizada que a volubilidade machadiana faz de si, também para mostrar aos outros. Um singular estatuto — prestígio sim, mas vigência — que rege a esfera das idéias nas *Memórias*, e é efeito direto da forma narrativa. Nas primeiras páginas deste capítulo tratei de sugerir que a vida ideológica brasileira obedecia a uma regra comparável, determinada pela estrutural social do país. Se não erramos, Machado elaborava um procedimento literário que por si mesmo, por sua constituição objetiva, punha a vida do espírito em coordenadas compatíveis com a realidade nacional, independentemente de convicções a respeito desta ou daquela doutrina. O fundamento da justeza histórica não está, no caso, em opiniões, mas na solução técnica que é o contexto delas. A justeza mimétrica passou a ser efeito do rigor construtivo.

REALISMO, ALEGORIA E METÁFORA NA LITERATURA CHINESA CONTEMPORÂNEA

Tereza Nakéd Zaratín

A tentativa da abordagem das questões do realismo na literatura chinesa tropeça, de início, com a falta de uma obra versando especificamente sobre esse tema. Nem folhetos ou monografias de menor vulto tem sido possível obter. O tema aparece no bojo de análises mais gerais da história da literatura chinesa, mencionado de passagem, mas sem um enfoque mais aprofundado. Não obstante, a questão do realismo, se se atentar para algumas das polêmicas literárias travadas e para textos de autores mais significativos, é questão da maior importância no âmbito do movimento de renovação da literatura chinesa contemporânea. O presente artigo constitui-se, portanto, num primeiro ensaio, baseado em bibliografia disponível em traduções para línguas ocidentais, o que facilitará a referência do leitor brasileiro, ficando reservada a citação de textos originais chineses apenas para alguns casos específicos. Na abordagem efetuada não será colocada a questão do realismo no teatro chinês contemporâneo, matéria essa tratada em outros trabalhos da autora, sob o prisma da semiótica literária e da sócio-semiótica.

É no período de grande efervescência cultural e política que se estende, na China, da Revolução Literária de 1917 até a fundação da República Popular em 1949, que a questão do realismo vai se colocar para a Literatura Chinesa em termos decididamente contemporâneos, semelhantes àqueles com que se coloca para as literaturas do Ocidente. Época da emergência de confrontos sociais agudos, na qual, ao lado dos remanescentes do “modo de produção asiático”, dá-se a entrada do País no circuito do modo de produção capitalista, com presença marcante dos capitais estrangeiros, em particular o japonês, o período 1917/49 situa para a literatura chinesa uma gama dúplice de questões.

De um lado, a temática palpitante e plena de lances de dramaticidade dos conflitos inerentes ao modo de produção capitalista, em condições primitivas e de marcada subserviência ao estrangeiro. De outro, a contradição entre uma economia que se encaminha para a modernidade, ainda que dependente, e os remanescentes de um modo de produção, na verdade, já desagregado e inoperante, mas que deixa, no entanto, como elementos de ideologia, marcadamente culturais, seus instrumentos de afirmação: a língua culta do mandarinato, a ética confucionista e o apego à tradição como regra de conduta geral que se projeta para o plano literário.

O realismo, que se consolida na produção literária do período, tem sua origem e suas características marcadas pela duplicidade apontada. Primeiramente, como forma, ou “estilo”, mais apta a colocar a nú as contradições sociais e as condições de vida sob o capitalismo dependente, de uma perspectiva das classes dominadas; portanto, despida dos elementos de subjetivismo e misticismo e dos cânones composicionais sempre celebrados ou, se se quiser, impostos, pelas classes dominantes como instrumento ideológico de alienação e de controle social. Num segundo plano, como afirmação de “modernidade” ampla, que traduz a necessidade social do País superar a crise do modo de produção tradicional e suas tendências de sobrevida.

A análise do movimento da Revolução Literária de 1917 e de seus desdobramentos mostra que, num primeiro momento, é esta segunda perspectiva a mais amplamente presente no contexto da literatura chinesa. Trata-se, aqui, de introduzir os recursos linguísticos e literários da língua falada ou vernácula na produção literária maior, introdução essa que tem o sentido da superação das limitações do Chinês mandarim à alfabetização generalizada, requisito indispensável à incorporação de massas da população a processos de produção mais avançados. É apenas num momento posterior, em que correntes políticas e culturais se polarizam, no País, em torno da luta revolucionária e em torno da afirmação liberal, que essa perspectiva inicialmente convergente se tornará mais rigorosa do ponto de vista político. O realismo de tipo social torna-se o veículo por excelência das correntes revolucionárias; a produção mais eclética, permeada de valores tradicionais, embora vazada em linguagem modernizada, torna-se a expressão da corrente liberal. Essas diferenciações, no entanto, interessam menos a uma caracterização da peculiaridade do realismo no contexto chinês que o momento de convergência.

Neste, é preciso que se atente para o significado da introdução do vernáculo na produção literária maior. Não se trata de uma simples inovação linguística ou estilística. Na verdade, introduzir a

língua vernácula, a redação simplificada, tanto significa levar a produção literária a um público mais amplo como significa permear aquela produção com personagens e valores da vida populares, desligados dos rituais e requisitos da carreira burocrática que marcavam o mandarinato. O efeito desalienante dessa mudança é o de reconhecer a existência e os possíveis valores sociais e culturais de outros estratos populacionais que não os letrados da burocracia. Uma passagem do texto “Amendoim”, de Shu-ti-shan, dá bem a medida da entrada em cena dos valores populares:

“ .. Papai continuou a falar:

— Porisso, vocês devem assemelhar-se ao amendoim; por que ele é útil, não é coisa “grandiosa”, nem uma coisa bonita!

Eu perguntei:

— Então, a pessoa deve ser uma pessoa útil, em vez de ser uma grande personalidade, uma pessoa vistosa?

Papai disse:

— Isso é o que eu espero de vocês.” (1)

Efeito, portanto, análogo ao que persegue o realismo, em sua conotação política mais concreta, de colocar em sua materialidade, “desideologizados”, os protagonistas da cena social. Se esse efeito é o que permeia essencialmente o conceito de realismo, é possível colocar-se sob essa denominação uma ampla produção literária chinesa do período 1971/49, heterogênea quanto a suas formas e recursos estilísticos e que guarda vínculos de conteúdos e significado com parte da produção de épocas anteriores, marcada pelo mesmo significado. A referência aqui, é, principalmente, às escolas Kung-an e Ching-ling, que representam movimentos de reação ao academicismo e à cega imitação dos antigos, predominantes por volta do fim do século XV e início do XVI. A escola Kung-an se voltava para uma produção que pudesse ser entendida, que se notabilizasse pela clareza de expressão. A escola Ching-ling postulava a busca da expressão pessoal e da seriedade temática, contrapondo-se, portanto, à observância dos cânones rígidos de composição imperante em sua época (2). Destacava-se, também, em suas colocações, a busca da escrita correspondente à língua falada pelas pessoas comuns, segundo propósitos ampliação cultural muito próximos aos professados pelos reformadores do período da Revolução Literária de 1917. O paren-

(1) — Hsu Ti-shan, O amendoim. Tradução livre do original in Zaratini, T. N. — *A reforma literária chinesa de 1917: um movimento contestatório e modernizante*. Tese de doutoramento, p. 146.

(2) — Bertuccioli, Giuliano. *La letteratura cinese*, p. 256, 257.

tesco com as inquietações desse período vai estar presente, também, num gênero de grande importância na produção literária chinesa e na preferência do público leitor: o dos romances. Estes, que se afirmam na produção literária das épocas Ming e Ch'ing originam-se, como as novelas em língua vernácula da escola Ching-ling, de narrativas de viagens, dos contadores de histórias das ruas das cidades, de coletâneas de anotações de casos fantásticos ou pitorescos. O gênero dos romances se aproxima, ainda, das características do realismo por retratar, em época de dominação estrangeira, de corrupção, de convulsão interna, os aspectos críticos da sociedade chinesa: temas como a opressão familiar, a inutilidade e o formalismo dos exames estatais para ingresso à carreira burocrática, a sujeição da mulher, os privilégios que garantem papel político crescente aos eunucos, os abusos dos funcionários, que são abordados nos enredos, explicam a atualidade e o interesse despertado pela produção romanesca junto às camadas do público leitor de sua época: estudantes, comerciantes, camponeses letrados, religiosos, militares, etc. Em termos de realismo, essa produção chega, até, a uma abordagem bastante explícita da temática erótica, de que dá exemplo a obra da disnatia Ming, o Chin P'ing-Mei, cujas passagens cruamente relatadas descrevem as proezas sexuais do personagem Hsi-men Ch'ing (3). Outros textos da mesma corrente romanesca, como o Hsi yei chi (Relato de uma Viagem ao Ocidente), adentram já o campo da fantasia plena, ou do onírico. Mesmo nesse campo, todavia, em outras obras como a "União dos Predestinados do Espelho e das Flores", de Li Gu-chen (1763-1830), o relato de viagens a reinos de fantasia em que tudo se passa ao contrário do que é a regra na sociedade chinesa, contribui para mostrar os absurdos de certos hábitos desta como a deformação dos pés das mulheres e sua posição de absoluta submissão no quadro social. Em etapas mais recentes, uma imbricação decisiva para o realismo se dá com a tentativa de reformas empreendidas por K'ang Yu-wei e Liang Ch'i ch'ao na chamada "Reforma dos Cem Dias" na segunda metade do século XIX. Os trabalhos produzidos por estes reformadores, ainda que versando no essencial sobre política e administração, usam, por vezes, das alegorias ou metáforas para avançar suas posturas críticas ao quadro de insolvência a que a manutenção dos costumes tradicionais vai levando a nação chinesa. No período pré-revolucionário do século XX, o espectro bastante abrangente, assim fundamentado historicamente, das várias formas que pode assumir o realismo na literatura chinesa não deixa de se ampliar. É certo que a perspectiva social se acentuará, inclusive pelo contato mais estreito com a produção engajada soviética e de países do Oci-

(3) — Bertuccioli, G., *op. cit.*, p. 288, 289, 290, 291.

dente. Porém, ao influxo das formas tradicionalmente presentes de expressão e dramatização, envolvendo com frequência o emprego de metáforas e da alegoria, a produção literária do período jamais se cristalizará num só estilo ou corrente. Ao lado de um realismo aparentado às grandes correntes realistas do Ocidente, do qual o texto/reportagem de Xia Yan sobre as “operárias de aluguel” de Shangai, à maneira gorkiana, se constitui em exemplo expressivo (4), vão estar presentes os discursos do “realismo fantástico”, do “realismo infantil” do humor, do que se poderia chamar um “realismo socialista” e do realismo pedagógico, abundante no emprego da metáfora e da analogia. Colocado, assim, no contexto de uma ampla diversificação formal, a qual, no entanto, mantém em comum as mesmas funções e finalidades, o conceito de realismo na literatura chinesa clássica e contemporânea parece romper as fronteiras aparentemente rígidas da definição central de Jakobson, comprometida mais que tudo, com a reprodução da realidade, e a verossimilhança (5). A produção literária chinesa que se poderia chamar realista parece mais próxima do conceito colateral do mesmo autor da “motivação consequente” (6), tal como transparece em correspondência, datada de 1931, de um dos principais autores do realismo chinês contemporâneo, Lu Xun:

” Descobrir o que é significativo, destacá-lo, e torná-lo claro pela ampliação, eis o trabalho necessário a uma justa crítica.” (7)

Lu Xun, que encarna provavelmente o realismo chinês em sua forma mais acabada e próxima do grande realismo da literatura ocidental, não obstante, emprega, em diversas ocasiões a metáfora, tão ao gosto tradicional chinês, como em seu “Diário de um Louco”, no qual a violência desatada pela opressão de classe é figurada sob a forma da antropofagia:

” Somente hoje me dou conta de que vivi anos entre um povo que há quatro milênios se devora a si mesmo. Nossa irmazinha morreu justamente no momento em que meu irmão passava a ser o responsável pela família. Não terá ela misturado sua carne aos nossos alimentos, para que a

(4) — Xia Yan. Ouvrières de louage. In: *Un coeur d'esclave*, p. 37 a 35.

(5) — Jakobson, R. Do realismo artístico. In: *Teoria da literatura — Formalistas russos*, p. 126.

(6) — Jakobson, R. *op. cit.*, p. 127.

(7) — Lu Xun, carta resposta a Ts-c. e Y.f.T In: *Un coeur d'esclave*, p. 8.

devorássemos sem saber que o fazíamos? Por acaso, terei comido carne de minha irmã sem querer? E, agora chega minha vez.

Se tenho uma história que conta quatro mil anos de canibalismo — antes não me apercebia disso, mas agora o sei — como poderia esperar encontrar um homem de verdade!” (8)

A dialética de um realismo quase naturalista da desecrição e da verossimilhança coexistindo com a analogia e a metáfora se apresenta, até, dentro de um mesmo trabalho, que se poderia enquadrar como “discurso jornalístico”, o já citado “Operárias de Aluguél”, de Xia Yan, de 1936, como demonstram estes dois excertos:

“ Às cinco horas, a primeira sirene muge com força. Tão logo se abre a tampa deste frasco de conserva em tijolo aparente, ou seja, a porta de ferro, uma multidão de escravas sem cadeias se lança para fora em desordem como patos e frangos que se faz sair do cercado. Cada pessoa leva na mão um pequeno cartão impresso. Fala-se pouco, ou, se se fala, é sem qualquer animação. Assim que atravessa a porta, a corrente humana se divide. As operárias da primeira fábrica vão para leste, as da segunda, terceira, quinta e sexta vão para oeste. Cem passos adiante, elas se misturam a uma outra corrente humana: são as operárias vindas de fora, que trabalham na mesma indústria japonesa. No entanto, as pessoas que moram no bairro distinguem facilmente os diferentes elementos dessa multidão. Os trajes das operárias “externas” são, em geral, mais limpos; algumas vestem a longa túnica chinesa e calçados de borracha azul pálido ou amarelo. As jovens de dezessete ou dezoito anos gostam, às vezes, de usar pó-de-arroz ou, até, algumas, de encrespar os cabelos. O mesmo não se passa com as operárias de aluguel. Elas estão invariavelmente vestidas com uma túnica e, por cima, uma blusa verde pálido ou violeta, desbotada, toda manchada de graxa. Elas vestem por baixo uma calça preta ou listada. Elas têm os cabelos longos e muitas usam tranças. Seus calçados de tela grosseira estão sujos e rasgados e seus pés amassados atrofiados as fazem mancar ligeiramente. Estes dois grupos têm bem poucas ocasiões de se falar a caminho da fábrica. As operárias ex-

(8) — Lu Xun. El diario de um loco. In: *Novelas escogidas de Lu Sin*, p. 23.

ternas se mantêm à parte, talvez por causa da sujeira, do jeito rústico, do aspecto camponês e dos dialetos diferentes das operárias de aluguel. Considerar-se exageradamente superiores, sem, no entanto, desprezar as outras é um espírito que persiste inconscientemente nas operárias externas. Elas pensam: “Nós temos uma liberdade e uma possibilidade a mais que vocês. Nós temos a liberdade de preferir ter a barriga vazia e a possibilidade de não trabalhar e de mudar da fábrica quando queremos.”

”Este sistema, que permite ganhar dinheiro “educando” moças, me faz pensar irresistivelmente nesses barqueiros que eu tinha visto quando criança, que criavam corvos marinhos para pescar o peixe. Esses corvos marinhos de aspecto estranho, parecendo muito com corvos comuns, mantinham-se alinhados sobre a borda, a pata amarrada, e mergulhavam para agarrar o peixe. Em seguida, o barqueiro lhes pressionava levemente eo pescoço. Após ter regurgitado seu peixe, o corvo marinho mergulhava de novo, abocanhava novamente seu peixe e, assim, sucessivamente, ao longo do dia. O dinheiro ganho graças à pesca servia para nutrir o barqueiro proprietário dos corvos marinhos. Aos nossos olhos de criança, no entanto, o barqueiro não era cruel, pois ele devia sempre manter vivos e nutrir os corvos marinhos. Ora, hoje, se se compara as relações entre o barqueiro e o corvo marinho e aquelas que existem entre os homens, todos os traços de caridade desapareceram.” (9)

Também se insere na corrente realista chinesa contemporânea aquilo que se poderia chamar o “discurso do humor” Humor, aqui, não terá, evidentemente, o sentido do entretenimento puro, mas, sim, o da crítica social, e é por esta via que o discurso do humor se associa à corrente do realismo. Surpreende, até certo ponto, a dúvida lançada na China sobre a validade do humor como instrumento crítico, partilhada, inclusive, por Lu Xun, se se tem presente a eficácia de textos como o de Lao She “O Novo Cargo” Neste texto, o recurso cômico de manejar no mesmo nível a escala moral da marginalidade e da sociedade respeitável ganha indiscutível valor crítico:

.. “Deiinitivamente tinha que falar-lhes, colocá-los em ordem. O irmão You pigarreou e se pôs de pé, queria lavar o rosto mas ainda não tinha a bacia nem as toalhas. Vol-

(9) — Xia Yan. *op. cit.*

tou a sentar-se. Que diria para instruí-los? Não lhes havia explicado tudo claramente na hora de pedir-lhes sua ajuda? As mesmas palavras a Zhao, Liu, Wang e Chu: “Dá-me uma ajuda, velho. Quando eu tenha a mesa posta todos comemos, somos irmãos” Não lhes havia dito uma vez só mas muitas para que repetí-lo? Quanto aos deveres de cada um, estava muito claro, tratava-se de que um prego tirasse outro prego. Todos o entendiam, ainda que não fosse conveniente admití-lo abertamente.

O importante era seu próprio sustento e sua própria pele. Se realmente pensava somar méritos capturando alguns de seus amigos da malta, era provável que Liu e os outros lhe pegassem uns quantos balanços. Era melhor manter um olho fechado.” (10)

Dentro de um espectro de significados e formas que se amplia crescentemente, o realismo vai penetrar o próprio discurso pedagógico infantil. O autor por excelência desta vertente é Ye Shengtao. Em seu texto, fortemente alegórico, “A Estátua de um Herói Antigo”, constrói um diálogo entre a estátua de pedra de um herói antigo e as pequenas pedras que a sustentam no centro da praça da aldeia e que, como a pedra maior, provieram todas do mesmo bloco. A estátua celebra os valores do herói antigo e sua própria superioridade, pela função de retratá-lo, sobre as pequenas pedras de sustentação. Estas retrucam, afirmando que sem sua sustentação a estátua não se manteria de pé, correndo o risco do desabamento e da fragmentação. No curso do diálogo questionam a própria validade, existência e méritos do herói antigo, que, segundo elas, talvez tenha sido forjado por historiadores inescrupulosas (ou ideológicos). Após o diálogo, no meio da noite, a estátua tomba e se quebra em mil pedaços, pedras menores que, junto às demais, formam um monte imprestável no centro da praça. O texto conclui com sua mensagem final:

“No meio da praça as pedras incomodavam as pessoas. Alguém propôs que com elas se fizesse uma estrada para o norte da cidade. Toda a gente aprovou a idéia. Quando se acabou de construir a nova estrada, os habitantes da cidade, que nela transitavam, acharam-na muito prática. E estavam tão contentes que fizeram uma cerimônia de inauguração.

(10) — Lao She, 91 nuevo puesto. In: *Lao She y el humor como recurso para la crítica social en China, 1919-1949* (introdução e tradução do Chinês por Page, John). *Estudios Orientales* 21, p. 57 a 77.

Os raios do Sol incidiam suavemente na nova estrada, e todas as pedras pareciam sorrir:

- Agora somos, na verdade, todas iguais:
- Agora já não pertencemos ao reino das personagens que não existiram.
- Estamos todas juntas, formando uma estrada bem verdadeira. Tornamos felizes todos os homens que caminham sobre nós.” (11)

A tentativa de examinar as possíveis vertentes realistas levaria, ainda, a mencionar a do discurso psico-social, bem ilustrada pelo trabalho de Guo Moruo. Em sua novela “Tres Cantos Errantes”, na parte intitulada “A Encruzilhada”, o autor descreve o processo de insatisfação e superação de suas limitações de classe, experimentado por um intelectual pequeno-burguês. O tom subjetivo da perspectiva em que é feita a narrativa, a acentuação dos aspectos grotescos da crise retratada, fazem soar a novela como bastante familiar ao leitor do Ocidente, pela sua similitude às formas usuais da novela realista burguesa de fundo psicológico, o que é bem ilustrado pelo excerto que descreve o auge da conscientização vivida pelo personagem:

“Essa sensação de arrependimento o atormentava fazia anos. Quando se dedicou a literatura e mais contatos teve com obras famosas do exterior, mais sentiu sua própria incapacidade. Sentia que sua vida era demasiado monótona e sua capacidade de expressão demasiado limitada. E quanto mais incapaz se sentia, mais se desmoralizava e então se sentia inferior. Chegou até a não conseguir pegar a pena. Que valor tinham as coisas que fazia? Um comentário sem os conhecimentos suficientes, alguma tradução, que é isso? Que é? Ainda que os que me compreendem digam que sou um gênio e os que me insultem me humilhem chamando-me gênio, que tiro disso? Morro de vergonha! Morro de vergonha! E ainda tenho a ousadia de considerar-me um homem que se acha por cima da gente comum e nem sequer sou capaz de manter minha amada esposa e meus queridos filhos, fazendo que eles tenham de afastar-se para ganhar a vida. Ah! com que cara posso ainda enganar-me e enganar o universo, continuar ocupando

(11) — Ye Shengtao. A estátua de um herói antigo. In: *Contos Escolhidos*, p. 30 a 37

um lugar no mundo? Que palhaço! Palhaçada de um romem medíocre, inconsciência de homem medíocre!. (12)

O questionamento, em termos revolucionários, das diversas possibilidades e correntes assim exemplificadas tem seu momento decisivo em 1942, em Yenán, em plena frente das batalhas travadas pelo Exército Vermelho contra as tropas japonesas. Reune-se, aí, o Congresso da Retificação da Literatura e da Arte, no qual as questões da teoria da produção literária socialista voltada para as massas são exaustivamente debatidas. A partir das colocações básicas sobre: *o que escrever, como escrever, e para quem escrever*, o Congresso traça os parâmetros que irão orientar a produção literária, e também a dramática, no período da consolidação revolucionária. As amplas linhas dentro das quais se colocam, então, as possibilidades de uma expressão literária voltada para as massas, com o recurso à opera tradicional, às figuras de estilo, às narrativas e parábolas de formato tradicional, mostram que o conceito do realismo prosseguirá, na China, dentro de um espectro formal bastante variado. Todavia, a preocupação marcante, que vem da etapa pré-revolucionária, com a construção do homem novo, aproxima os princípios estabelecidos em Yenán da concepção mais acabada do realismo socialista, tal como se encontra em Lukács:

... “O realismo socialista se propõe como missão fundamental a plasmação do futuro e o desenvolvimento do homem novo. E é precisamente pelo fato, e só por ele, de que plasma este processo genético com todas as suas dificuldades e com toda sua “astúcia” que logra sua eficácia ativante. Os modelos acabados pouco servem aos indivíduos que combatem e lutam. Um auxílio e um estímulo verdadeiros se lhes presenteia, a vivência de como estes heróis exemplares tenham chegado a tanto a partir dos camponeses atrasados e dos Bepisorni degenerados que foram, mas só se este processo se plasma de modo verdadeiramente compreensivo, verdadeiramente vivo e com todas as suas verdadeiras determinações objetivas importantes, com a justa distribuição objetiva de luz e sombra. Só reconhecendo as leis de tais desenvolvimentos, só descobrindo com justo vigor de abstração literária as formas objetivas que refletem adequadamente ditos processos podem os escritores converter-se

(12) — Guo Mouro. *La encrucijada de Tres cantos errantes*. In: *Cuentos Ejemplares*, p. 81.

em verdadeiros educadores das multidões de milhões,
em verdadeiros “engenheiros da alma” ” .. (13)

Ingressando por essa via de forma decidida, a produção literária chinesa contemporânea mais recente demonstra que o conceito de realismo, no País, se conota antes como finalidade que como estilo e forma cristalizadas. A compreensão do processo de evolução do realismo no contexto chinês, inclusive em suas imbricações com várias ordens formais e estilísticas, pode enriquecer de muito a compreensão geral do fenômeno do realismo, no mundo contemporâneo. Nesse sentido, novos ensaios, dos quais o presente se constitui em tentativa exploratória, deverão ser ousados e incentivados pelos estudiosos do Ocidente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bertuccioli, Giuliano. *La Letteratura Cinese*. Milano, Sansoni — Accademia, 1968.
- Cuentos Ejemplares*. Literatura Moderna da China. Ediciones en Lenguas Extranjeiras. Beijing, 1984.
- Jakobson, R. “Do Realismo Artístico”, in *Teoria da Literatura — Formalistas russos*. Organiz. Dionisio de Oliveira Toledo. Porto Alegre, Editora Globo, 1971 (Original Tcheco — 1921).
- Lao She. “El Nuevo Puesto”, in *Estudios Orientales*. México, El Colegio de México, Revista nº 21. p.p. 57 a 77 1973.
- Lukács, Georg. *Problemas del Realismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Lu Sin. *Novelas Escogidas*. Pekin, Ediciones em Lenguas Extranjeras, 1972. *Masterpieces of Modern Chinese Fiction — 1919-1949*. Beijing, Foreign Languages Press, 1983.
- Un Coeur d'Esclave*. Nouvelles Chinoises Contemporaines. Paris, PBC Littérature, 1980.
- Zaratin, T N. *A Reforma Literária Chinesa de 1917: um movimento contestatório e Modernizante*. Tese de Doutorado, F.F.L.C.H. — USP — 1979.
- Ye, Shengtao. *Contos Escolhidos*. Beijing, Edições em Linguas Estrangeiras 1980.

(13) — Lukács, Georg. Arte y verdad objetiva. In: *Problemas del Realismo*, p. 53.

AS MINAS DE PRATA: O ROSTO BRASILEIRO

Valeria De Marco

*"Fala-me dificilmente
de um país não documental
onde apenas acontece
o que em verbo não se conta
e só em sonho, em sonho e sombra, se adivinha."*

Carlos Drummond de Andrade

AS MINAS DE PRATA NO PROJETO DE ALENCAR

"O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido."

"É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência."

"A ele pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português."

"Benção Paterna"

José de Alencar.

Ao traçar o plano de sua obra neste prefácio de 1872, Alencar demarca o terreno de *As Minas de Prata*. Escrevera-o entre 63 e 64; publicara o primeiro volume na Biblioteca Brasileira de Quintino Bocaiuva em 63. O romance completo sairia somente em 65 e 66, em seis volumes, pela editora Garnier que lançaria a 2ª edição em 1877. Chamo atenção para essas datas porque elas podem revelar algumas pistas para a interpretação do texto. Até então, Alencar já havia escrito praticamente toda sua obra teatral (só não encenara

O *Jesuíta*, escrito em 60 mas recusado por João Caetano, e escreveria em 67 *Expição*). Desde 61 estava na política, pois elegera-se deputado pelo Ceará. Já demonstrara sua agudez crítica no barulho de 56 com as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”. De romance, além dos pequenos esboços — *A Viuvinha* e *Cinco Minutos*, já editara *O Guarani*, *Lucíola* e estava escrevendo e lançando *Iracema*. Já se consolidara como o folhetinista de respeito no Correio Mercantil desde 51, com sua coluna “Ao correr da pena”, tão vinculada ao autor que ele a carregara para o Diário do Rio de Janeiro em 55. No ano de 1865, Alencar veria publicadas *Iracema*, a segunda edição de *Lucíola* e *As Minas de Prata*. Essa contemporaneidade dos três romances é eloquente expressão da diversidade da obra de Alencar. É um alerta para o leitor de hoje que poderia ver *As Minas de Prata* como um romance confuso, apaixonado pela trama de extensa e intensa ramificação, nascido da pena de um escritor que perdera o controle sobre o texto, que não saberia mesmo estruturar um eixo narrativo. Na verdade, a coincidência de datas é mais um indicador de que Alencar tinha um plano para sua obra.

Quase que ao mesmo tempo, o escritor compunha o texto lírico e enxuto de *Iracema*, as dramáticas cartas de Paulo para desnudar o cotidiano mercantilizado da corte e o abismo narrativo de *As Minas de Prata* para entrar na Bahia do século XVII. Conscientemente, dera a *Iracema* o título de lenda para recriar em um gênero mestiço, entre romance e poema, a mestiçagem das raças fundadoras do país, mesclando suas línguas no lirismo do mito. Conscientemente, desmontara o romance *A Dama das Camélias*, compondo *Lucíola* através de um espelhamento estrutural para revelar a feição brasileira da cortesã e demarcar seu lugar na sociedade. Portanto, não se pode falar de imperícia do escritor ao abordar seu extenso romance, pois ele também tem um alvo em mira.

O objetivo de Alencar era o romance histórico. Era povoar a imaginação dos seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência. O Brasil precisava encontrar os traços de sua face, esboçar sua figura no concerto das nações. Para isso era preciso não só retratar seu presente, mas também sua lenta formação, sua história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá. Era preciso construir estórias que se espalhassem na boca do povo, para constituir a memória da nação que nascia. Era preciso forjar os traços diferenciadores, particulares do Brasil, transladá-los ao espaço lúdico dos contos para disseminá-los pelo nosso território. Era preciso, enfim, forjar o imaginário nacional que nos explicasse e nos diferenciasse. Os heróis e seus feitos. Como tinham feito as nações

do Ocidente hegemônico: Carlos Magno, na França; El Cid, na Espanha, Ivanhoé e Ricardo Coração de Leão, na Inglaterra. Grandes narrativas épicas, heróis civilizadores.

Aí estava a primeira dificuldade para Alencar colocada por nossa peculiaridade histórica — a mestiçagem racial. O Índio que dominava o território e os conquistadores portugueses. Como construir um universo épico com a luta entre as duas raças pela posse da terra? Se Alencar optasse por um herói português, criaria um devastador e, de qualquer forma, um português. Se escolhesse um índio, seria erigir um herói de uma civilização atrasada que não conhecia a escrita, que não tinha história, que era pagã e de um primitivismo demoniacamente exposto na nudez e nos hábitos canibais. Era também deixar na sombra os encontros amorosos ou violentos entre o corpo amarelo e o branco. Construir uma versão heróica da realidade histórica foi, para Alencar, uma tarefa, um desafio e motivo de muita pesquisa: escrevera a biografia de Filipe Camarão, os versos de *A Filha de Tupã*; discutira a pretensiosa epopéia de Magalhães e optara por retratar a mestiçagem concentrando-se no convívio entre as raças, extraíndo o lirismo da vida primitiva do índio e a valentia desbravadora do português. *O Guarani* traz o retrato do índio altivo, mas fiel e dócil, que se submete ao batismo cristão e salva a indefesa Ceci. O produto mestiço que não aparece nesse romance, Alencar ousaria deixar nascer em *Iracema*. Criava-se a figura feminina e a masculina a partir de uma relação humanizadora entre as duas raças. Fundava-se o homem brasileiro e forjavam-se os mitos do imaginário nacional.

Construído o mito de origem, tratava-se de contar os três séculos de vida da colônia. E Alencar escolhe ainda a vereda do mito: as minas de prata. É a isca para seduzir o leitor — o nosso Eldorado ou o nosso Potosi — que se mantinha ainda no século XIX na especulação dos cronistas (*Revista do Instituto Histórico*/3º vol./3º trimestre/1839) e que ainda ecoava nas estórias da vovó, recontando o cotidiano aurífero das Minas Gerais. O mito das riquezas americanas constituía-se em pródigo mote para contar os tempos da colônia, pois ele tinha uma face dada pela nossa especificidade e outra adequada à modernidade romântica: o interesse pela História. Isto revela o quanto Alencar está mergulhado na sua época, no espírito contemporâneo, pois este é um traço fundamental dos tempos: descobrir a história, o pensar a história e fazer a história. Uma nova história, como nos lembra J. Guinsburg:

Mas o Romantismo pôs de lado não só o enfoque teológico judio-cristão, como também a concepção clássica da História, porque no século XVIII, embora já se fale numa História na-

tural das instituições, o pensamento dominante é aquele que considera a História como produto das “vidas ilustres”, do sábio, filósofo, herói, rei, gênio, cuja razão e ação (rei-filósofo, déspota esclarecido), ainda que às vezes toldadas pelas paixões e pagando por estas falhas trágicas o preço heróico, iluminam e melhoram o homem, produzindo o aperfeiçoamento ou *progresso* nas suas instituições. Com efeito, a noção de progresso começa a instalar-se agora na arena historiosófica, como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino, e, meesmo, deste como ato pessoal de Deus, da finalidade providencial, tanto mais quanto encerra, senão um paraíso como termo, pelo menos um “mundo sempre melhor” como uma proximidade terrena, dentro do tempo histórico, dependente apenas da atuação do homem.” (p. 14 e 15)

.....

.....

.....

“Transparece, portanto, quão longe, mesmo quando bastante perto, se encontram ainda as Luzes, pelo menos em formulações mais específicas ou positivas na ordem das atribuições causais sobre as origens e motores históricos, de concepções ou idéias-força como nação, povo, massa, opinião pública, classe, e outros agentes históricos, políticos, sociológicos, econômicos, culturais e ideológicos que são tidos como fonte dos precessos, dos dinamismos, dos movimentos, das consciências, dos espíritos e das vontades coletivas que surgiram em praça pública com a Revolução Francesa e mais especialmente, com o Romantismo.” (p. 15)

.....

.... ..

... ..

“Assim, porque tudo se faz “história” no Romantismo, a História se faz então “realidade”, integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, de sua cultura erudita e de seu saber popular (folclore), de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de seus *mores* e práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual, cada vez mais nas linhas de um tempo cada vez menor mítico ou idealizado.” (p. 18)

É essa toada que Alencar tenta acompanhar, sempre preocupado em sintonizar o Brasil no concerto das nações. Assim, nas minas de prata ele encontrara um mote para desenvolver aspectos das particularidades brasileiras na ordem das idéias internacionais. Uma vez encontrado o atalho para chegar à colônia, faltava determinar o ritmo da marcha para transportar o leitor aos tempos longínquos.

O ritmo estava dado também pela modernidade romântica — o romance histórico — que se desloca da referencialidade do realismo, do cotidiano do indivíduo e volta-se para a estória romanesca. Ivanhoé e Saint-clair das Ilhas. Heróis que nutriram a imaginação de Alencar e que certamente mereceram sua reflexão. Por isso, tanto do ponto de vista temático — o mito das minas, do metal das entranhas americanas — como do ponto de vista estrutural — o romance histórico, a estória romanesca — este romance de Alencar é uma obra que cumpre uma função determinada no projeto do escritor: criar um enredo específico da nossa história colonial, à luz das lentes românticas; traçar as figuras da História brasileira. Alencar solta a imaginação e entre no mundo do ritual, do coletivo e do tempo contínuo.

O ROMANCE HISTÓRICO.

Antes de entrar em *As Minas de Prata*, cabe buscar a caracterização do romance histórico.

Lukács dedicou-se à reflexão e produziu um livro clássico. Para ele o romance histórico nasceu no começo do século XIX e sua gestação fora preparada pela historiografia da Ilustração, que se encarregara do arcabouço ideológico, e pelo romance social inglês, que começara a desenvolver os meios literários de expressão, colocando em letra de forma as peculiaridades espaciais e temporais dos homens e dos acontecimentos. Dentro deste universo, dá-se a vivência da revolução francesa, a luta revolucionária e a queda de Napoleão, fatos que converteram a história em concreta “experiência de massas” Esta interpretação do período histórico conduz todas as considerações do autor sobre a questão. O romance histórico caracterizar-se-ia pela “revificação do passado convertendo-o em pré-história do presente, na revificação poética das forças históricas sociais e humanas que em um período longo de desenvolvimento deram forma à nossa vida” (p. 58). Dentro dessa concepção do romance histórico como aquele que conseguiria recriar a dinâmica do processo histórico, Lukács toma elementos de composição dos textos de Scott para elaborar a caracterização da estrutura desse tipo de romance. O elemento fundamental constitui a composição de um outro tipo de herói. O característico da obra de Scott seria o “herói mediocre e prosaico” que, por seu aspecto mediano representaria amplas camadas da população. Claro que a insistência de Lukács nesse aspecto de composição se dá pelo objetivo de diferenciar, através da construção do herói, duas formas do épico — o romance e a epopéia — bem como a concepção de história que elas carregam. Na epopéia o herói expressa a comunidade por sua superioridade em relação aos demais homens; ele é porta-voz. Nessa forma épica, a história

se faz e é conduzida pelos líderes mais capazes. No romance histórico, o herói representa também uma grande comunidade, não por seu caráter excepcional, mas exatamente por seu feitio comum, igual aos demais. Não é porta-voz. Por isso ele viabiliza a percepção das forças que o movem, tanto como e da mesma forma que os demais homens de determinados grupos sociais.

Lukács levanta outros elementos para caracterizar o romance histórico, como, por exemplo, a dramaticidade, o uso do diálogo, mas o ponto central de sua análise refere-se ao herói. Esse enfoque se deve ao fato de que, com esses traços de composição, o romance ganharia vôo para representar a luta entre as classes.

Como essa concepção de Lukács estava comprometida com uma interpretação da história e, sobretudo, com a esperança de que a literatura poderia transformar-se em arma de conscientização, o teórico deixa de lado outros elementos da obra de Scott que a vinculariam com a grande tradição dos romances do século XVIII — a estória romanesca.

Northrop Frye considera que o romance histórico é estruturalmente uma estória romanesca. Retomando a antiga distinção entre “romance” e “novel” o crítico dá especial atenção ao romanesco que consistiria uma expressão literária precisa, que se teria iniciado na época clássica tardia, desenvolvera-se paralelamente ao romance e teria hoje, como grande flanco, as estórias policiais e as de “science-fiction” (*La escritura profana*, cap. I). Ela apresenta um mundo idealizado, heróis bravos e belos que enfrentam vilões covardes e feios, em que a vitória sempre caberá ao mais virtuoso, estará ao lado da verdade. Ela consiste no estágio mais próximo do sonho e do desejo e tem como trama fundamental a sucessão de aventuras que se estruturam em função de uma procura, de uma busca. (*Anatomia da Crítica*).

Considerando *As Minas de Prata* a partir destes parâmetros, parece ficar mais nítida a vinculação de Alencar com a expressão cultural de seu tempo. Para ele, a forma literária da estória romanesca não é simplesmente um caminho encontrado ao acaso ou produto de imperícia literária. É a linguagem do Romantismo para contar o passado de cada nação, de cada comunidade, do mundo idílico anterior à Revolução Industrial, na Europa, e ao paraíso do capital comercial dos tempos do Império, que Alencar registrou em *Lucíola*. *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)* e outros textos mais.

O ENREDO: CADA CLASSE E CADA RAÇA TEM O TESOURO QUE MERECE.

O romance tem como fio de ação fundamental a procura do roteiro das minas de prata descobertas por Robério Dias. O pergaminho dá origem a especulações e pesquisas que se encaminham para uma disputa de lances dramáticos entre Estácio Correa (filho do descobridor) e o Pe. Molina, um jesuíta que, aparentemente, poria a riqueza nas mãos da Igreja. Ambos lutam pelas minas para conquistar objetivos diferentes. Estácio quer resgatar a memória do pai e casar-se com Inesita, jovem virtuosa de família abastada. Pe. Molina quer conquistar mais poder. Some-se à caracterização de cada um dos postulantes: Estácio é produto da terra, filho de índio e português; Molina é um padre, proveniente da Espanha que, na época, subjugava Portugal e queria interferir na administração das colônias. Assim, do lado de Estácio está a virtude, a pátria, a justiça e o amor; do lado de Molina, o vício, a invasão estrangeira, o embuste e a ambição. Uma luta entre a verdade e a mentira. Esta é a busca fundamental do romance, mas a ela se misturam outras. Há mais duas procuras também responsáveis pela composição das histórias secundárias que contribuem para configurar *As Minas de Prata* como desvairio imaginativo, a narração em abismo.

A segunda busca espaçosa no romance é a empreendida por Lucas, um escravo inculto, o taverneiro Brás, um contrabandista que se aventura por terra e por mar, e Anselmo e seu bando, pobres bandedeiros. Eles estão cavando a terra para roubar o tesouro enterrado na casa de Dona Dulce. Esse fio de enredo mobiliza objetos degradados e personagens desumanizados, movidos pela cobiça ou pela obsessão.

A terceira busca é a que envolve os personagens judeus: alguns anônimos, Samuel e Raquel. Eles procuram um roteiro do que lhes aparece como um grande tesouro: o mapa do sistema de fortificações da cidade de Salvador. Isto permitiria que a Holanda conquistasse o território, garantindo-lhes a tranquilidade para viverem no Brasil. É uma ação em que os personagens não se envolvem fisicamente; apenas a financiam. Portanto a procura é movida a dinheiro e é uma conspiração contra a pátria.

Assim, é em torno da articulação de três itinerário de busca que a obra se constrói. Cada uma delas mobiliza um grupo de personagens e a junção das diferentes procuras no romance se faz pela disposição hierárquica entre elas, estabelecida em função de critérios de raça e de classe. A aventura nobre está reservada para Estácio, filho de índio e português; a correria indigna fica para os estrangeiros

e negros. Estes fios narrativos tão claramente romanescos, caminhos conturbados para a realizaram de múltiplos desejos, desenvolvem-se em cenas também descaradamente romanescas: jovens órfãos, rituais de luta, disfarces, falsas mortes, revelações, emboscadas por terra e por mar, prisões abruptas, fugas impossíveis.

O NARRADOR: O GRANDE HERÓI DAS MINAS DE PRATA.

Para enlaçar tantos desejos e tantos personagens, Alencar lança mão da terceira pessoa e forja um narrador onisciente e onipresente que vai explorar os elementos mais diversos da estante literária do séc. XVIII e princípios do XIX. O tom dominante é o do romance de aventuras, mas há ingredientes de todo tipo para criar e manter suspenses, resultando em cenas que frequentemente levam o leitor a evocar passagens de outras obras.

O narrador trabalha com alguns procedimentos narrativos fundamentais: exploração exaustiva de rituais; súbitas revelações, profusão de coincidências, uso e abuso dos disfarces e enxertos de verdadeiros contos para construir os personagens, seja para contar a vida de cada um ou para delinear-lhes o caráter. Estes são os recursos principais utilizados para estabelecer a vinculação entre os múltiplos fios narrativos. Alencar precisa contar muitas estórias para escrever a nossa história.

Para observar mais de perto a construção do abismo narrativo, vale examinar alguns momentos em que o narrador emprega os recursos estruturadores destacados. Começemos pela exploração dos rituais. Alencar abre o romance com a luz do primeiro sol de 1609, caindo sobre a antiga capital — Bahia do Salvador. Detém-se na descrição geográfica para compor o retrato da cidade, aliando a grandeza de sua natureza à sua magnitude política.

“A cidade nacente apenas, mas louçã e gentil, elevando aos ares as grimpas de suas torres, olhando o mar que se alizava a seus pés como uma alcatifa de veludo, era então, pelo direito da beleza e pela razão da projenitura, a rainha do império selvagem que dormia ainda no seio das virjens florestas.” (p. 1, vol. I)

E a cidade está em festa, domingueiramente ruidosa, não apenas pelas esperanças de ano novo, mas sobretudo pelas expectativas em relação à chegada do novo Governador Geral do Estado do Brasil — D. Diogo de Menezes. O narrador intromete-se na casa para fornecer algumas diretrizes da política colonial que estavam em jogo:

“Durante o tempo que se demorára em Pernambuco, D. Diogo de Menezes tinha revelado sua força de vontade; e mostrára o firme propozito de repelir a intervenção que o bispo D. Constantino Barradas e a companhia de Jesus exerciam anteriormente sobre o governo temporal. A luta se travára com uma questã de etiqueta e precedência, a que dera logar a procissão do Corpo de Deus celebrada em Olinda.

Justamente n’essa época os senhores de enjenho, que formavam a classe nobre e rica da Bahia, sustentavam contra os jesuítas a grande questão da servidão dos índios; e compreendiam a vantagem de ter de seu lado um homem como D. Diogo de Menezes, cujo voto autorizado devia pezar nas decizões do Conselho da Índia, e no animo de El-rei, D. Filippe III.” (p. 3 e 4, vol. I)

Desta maneira, Alencar transporta-nos para o cenário e o drama do mundo colonial, guiando-nos com a observação dos viajantes, com o testemunho e, sobretudo, com o estilo dos cronistas da época, recriando no ritmo destendido da frase e no vocabulário preciso e raro o clima de princípios do século XVII. Jaezes de cavalo, mimosos palanquins e alvas alfeloas provocam o estranhamento no leitor e, entre deconfiado, intrigado e fascinado, ele se deixa levar pela magia dessas palavras para o passado, para o saboroso tempo do era uma vez.

Entregamo-nos à fantasia e acompanhamos a programação inteira das festas que se configuram como rituais. Eles ocupam os principais espaços urbanos — a igreja, a praça e o palácio — e mobilizam todos os grupos sociais. Participando dos rituais, cada personagem insinua traços de seus conflitos e desejos.

O primeiro ritual é sagrado. Para a igreja convergem a cidade e o narrador. Este, com aparente descompromisso, centra sua atenção nos jovens que se constituirão em personagens principais, esboçando-lhes o caráter através das roupas e do diálogo. O cetim negro, a frase grave e melancólica de Estácio anunciam o herói injustiçado e pobre, mas nobre nas atitudes e consciente dos obstáculos que se interpõem entre o desejo e sua realização. Cor de pérola e fio de ouro são para o aristocrático Cristóvão, jovem de grande renda e membro de uma família nobre que chegara com Tomé de Souza. O puro sangue português e os muitos cruzados associam-se a outras graças: fisionomia franca e aberta, as cores frescas e rosadas, o porte firme e direito” (cap. 1). É o jovem fiel e faceiro que já se apresenta como forte aliado do herói. Com o diminutivo (“cadeirinha”, cap. 1) e “seda azul” (cap. 2) o narrador introduz a heroína —

Inês — o grande amor de Estácio. Agora, é conhecer os opositores. Com “seda carmesim”, “garbo vaidoso” (cap. 2) e frase agressiva aproxima-se Fernando de Ataíde, o rival nos amores. Imediatamente, entra em cena grande aliado, D. José, de “porte arrogante”, trajando amarelo e negro. Com a chegada de Elvira de Paiva, o amor de Cristóvão, formam-se os pares e o narrador carrega seus personagens para dentro da igreja. Com os olhos pregados em Estácio e Cristóvão, Inês e Elvira confessam seus sentimentos para o leitor, explicitando os fios da trama amorosa que o narrador já insinuara.

Mas nem só de amores vive o Brasil. O final da missa é acelerado por uma inquietação que toma conta dos fiéis. Para explicar a perturbação que invade a igreja, Alencar introduz na narrativa um novo ritual; agora um ritual próprio e exclusivo da condição colonial: a chegada do navio proveniente da metrópole.

“—É uma fragata hespanhola, ao que parece procedente do reino, que entra a barra; informou ao governador o capitão da guarda.

Este fato que hoje não tem muita importância pela sua frequência, naquella tempo de raras e difíceis comunicações entre o Brasil e a metrópole, era um acontecimento do maior interesse. Para os governadores e empregados no serviço real queria dizer a solução de altas questões da administração do novo estado; para o povo exprimia talvez o deferimento aos pedidos das câmaras sobre a redução de impostos, extinção dos estancos e servidão dos índios; para os mercadores de grosso trato significa o recebimento de cabedaes ou de generos de trafego; para os particulares era o provimento da mercê que havia requerido, ou a reforma da sentença de que tinham agravado; para as mulheres, além da parte que tomavam no que dizia respeito a seus pais, irmãos e maridos, havia a curiosidade, sentimento poderoso em todas as filhas de Eva.” (p. 34; vol. I)

Na fragata espanhola estão outros elementos decisivos para a construção da estória. Mas, enquanto o povo do séc. XVII e o leitor esperam o navio atracar no porto, o narrador acompanha os personagens da terra e nos conduz aos rituais profanos.

O primeiro é um ritual de luta: o torneio. A cena remonta às novelas de cavalaria, mas ela desperta na memória do leitor as lides de *Ivanhoé* e de *Saint-clair das Ilhas*. E isto não se dá por mero acaso, pois existe um dado estrutural no torneio dos três romances que estabelece um eco de semelhança: a posição do herói. *Saint-clair*, *Ivanhoé* e *Estácio* comparecem ao evento, vencem as disputas, são aclamados pelo povo, mas não podem usufruir de todas as gló-

rias reservadas aos vencedores porque estão em posição desvantajosa na ordem social. Ivanhoé não pode descobrir-se porque arruinaria os planos de Ricardo Coração de Leão e o futuro da Inglaterra; Saint-clair tampouco identifica-se porque era um desterrado e Estácio, se pode mostrar seu rosto, está em posição de inferioridade porque pesa sobre ele a mácula do nome do pai e o ato do monarca espanhol que lhe confisca os bens. Estácio é também um injustiçado que está procurando restabelecer a plenitude de seus direitos e de sua identidade.

O narrador constrói esse ritual com uma câmera, ora deixando-a girar para captar objetivamente a totalidade da cena, ora instalando-a nos olhos de Inês, para revelar ao leitor a percepção parcial, subjetiva e emocional das lições uma vez que, por amor, ela acompanha todos os movimentos do herói Estácio. Explorando o ângulo do plano geral, Alencar aproveita sua experiência de dramaturgo e expõe aos olhos do leitor novos elementos para dar maior nitidez aos contornos dos personagens. Retoma as cores das roupas, dando os tons escuros — preto e escarlate — aos opositores do herói, para insistir no caráter turbulento, perturbador e demoníaco de D. Fernando e D. José; reserva os tons claros — azul e branco — para Cristóvão e Estácio, ratificando a bondade e a honestidade dos moços através das cores angelicais. Com a mesma função reveladora, o narrador incorpora as divisas escritas em latim no escudo de cada cavaleiro. Para os bons, o emblema amoroso, seja na singeleza da frase de Cristóvão — “Ela me vê e me guia” — seja na sentença premonitória do destino do herói — “O amor tudo vence” —. A maldade aparece no emblema dos opositores. A frase de Fernando — “Desgraçados dos que baterem no escudo” — constrói-se através da estrutura da maledicência e, não só aponta para os valores baixos de destruição e vingança, como também é o primeiro indício da maldição que pesa sobre ele, da qual o leitor só será informado no final da narrativa. A divisa de D. José é o clímax do mal, pois na sua ambiguidade revela os dois aspectos do vilão. Se tomada no significado de “fortaleza de bronze” indica sua vulnerabilidade, pelo próprio caráter degradado do metal; se entendida como “cupidez de moeda” já anuncia para o leitor o meio de corromper esse cavaleiro, que se realizará com o desenvolvimento do romance.

O narrador lança mão ainda de mais um ritual profano para arrematar os fios da intriga amorosa. É no sarau que Estácio ouve sua sentença de morte, ao ver Inês dançando com D. Fernando e ao ouvir que os dois vão se casar. Os dados estão lançados.

Paralelamente a esses rituais que, fundamentalmente, catalizam as relações amorosas dos personagens, o narrador vai desenvolvendo

os rumos do enredo da busca do tesouro. É importante observar que para isso ele usa os intervalos entre os rituais e explora as coincidências. Através desses procedimentos narrativos, a existência do roteiro das minas de prata e da disputa entre o herói, a igreja e a metrópole pelo pergaminho revelam-se para o leitor na alta temperatura emocional provocadas pelas paixões dos personagens. Coincidentemente, no exato dia em que Estácio prova sua força e vence o torneio, desembarca da metrópole um forte opositor para desafiá-lo e chega a notícia de que o governo espanhol enviará para o Rio novo governador que era um homem envolvido na história das minas. No mesmo dia em que Vaz Caminha defronta-se com Pe. Molina conhece também D. Dulce ou Marina de Peña que o levará a desvendar todo o passado do astuto padre. No mesmo dia em que Estácio abre a carta que lhe revela a existência do roteiro das minas, Vaz Caminha o põe a par da real história de Robério Dias e descobre que a Igreja e o Estado disputarão o roteiro com seu querido discípulo. Enfim, enumerar todas as coincidências seria quase recontar o romance. O importante é ressaltar que elas recobrem todo o texto e que é através delas que o narrador começa a desenvolver o tema propriamente histórico do livro. Assim, o primeiro plano, os espaços públicos e o tempo contínuo costroem o veio sentimental da obra; no segundo plano, nos espaços fechados e privados e nos intervalos e rupturas temporais emerge a história das riquezas americanas e das lutas pelo poder por elas despertadas.

Além dos rituais e das coincidências, deve-se ressaltar outro procedimento narrativo fundamental no romance: o enxerto de grandes contos. Eles são decisivos na produção do labirinto narrativo que o leitor percorre, eles interrompem o desenvolvimento da ação principal para introduzir o passado de cada personagem. Por isso, retardam a narração e frequentemente ao invés de aguçar o suspense, levam-nos a mergulhar em outro mundo, fazendo-nos esquecer da estória principal, uma vez que chegam a constituir grandes episódios. Como exemplos, observem-se os momentos em que o narrador conta a vida pregressa de Vaz Caminha, João Fogaça, Pe. Molina, Dona Dulce, D. Lopo, D. Fernando e até mesmo de Diogo de Mariz, gancho aproveitado por Alencar para contar pormenores do final de *O Guarani* que Ceci e Peri não haviam presenciado.

Mas, se por um lado esses contos retardam a narrativa e frequentemente diluem o suspense, por outro lado, ao enxertá-los o narrador pretende explorar-lhes o poder de revelação. Por isso, esse recurso convence o leitor da retidão de Vaz Caminha, da fidelidade de João Fogaça, do caráter perverso do Pe. Molina, do amor alucinado de Dona Dulce, da nobreza ativa de D. Lopo, da maldição que

pesa sobre D. Fernando, da honestidade da família de D. Antônio de Mariz. Como contrapartida dessa embriaguês ficcional cada conto recria elementos fundamentais do universo social e cultural de cada personagem, compondo um panorama da diversidade de costumes da Bahia do séc. XVII e, por essa razão, alguns contos acentuam as particularidades da terra, dando pinceladas de cores locais tão caras ao romantismo.

Vale observar a perícia do narrador na construção de alguns desses contos. Tomemos a história do grande vilão do romance. Alencar começa a contar a vida do Pe. Molina aproveitando o clima do exótico para os leitores brasileiros. Atravessa o Atlântico, entra em Andaluzia, refere-se a personalidade da época, como Cervantes, criando a ilusão da exatidão histórica. E, para caracterizar a baixa e a ambição do padre, lança mão da tradição da novela picaresca e retrata o grande percurso de Vilar como um arrematado pícaro. Dessa forma, dá mais um lastro histórico ao personagem; recorrendo a um modelo da história literária inventado e consagrado na Espanha como uma expressão particular para tratar da realidade dos marginais da época. Nascido e formado como pícaro, Vilar só poderia resultar, de maneira verossímil e histórica, no astuto, ambicioso e perverso Pe. Molina. Certamente, a mesma preocupação com a adequação histórica que levava Alencar a resgatar a picaresca para construir o jesuíta, motivava-o a reaproveitar a novela de cavalaria para descrever a nobreza de Lopo Vellasco.

As particularidades da História brasileira entram, por exemplo, no conto dedicado a João Fogaça:

Naquela época em que a floresta confrontava com a cidade e quasi lhe invadia os quintaes, oferecendo ao crime, como ao vicio, couto seguro e azilo contra a vindita da lei, o capitão do mato foi officio de importancia. Era quem melhor policiava o estado, e ia aos dezertos sertões trazer o reo à justiça, o escravo ao senhor, e perseguir as hordas selvajens quando infestavam a vizinhança dos povoados.” (Vol. I, p. 296)

Não só aparece aí a realidade da administração da colônia, mas também Alencar empenha-se em recompor traços da mestiçagem entre o branco e o índio:

“A gente do lugar chamava-o *caiporinha*, de uma palavra tupy que significa *-habitante da floresta*; e com efeito o apelido quadrava perfeitamente, porque vindo a falecer-lhe o pai, elle abandonara a caza paterna, que ahí não poz mais os pés, desde

o dia em que saiu orpham. Arranjou então uma miseravel palhoça a beira da mata; e ainda essa parecia luxo; sua verdadeira moradia continuou a ser a floresta, onde cada arvore lhe dava abrigo durante a noite.” (VOL. I, p. 295)

Assim, Alencar extrai da floresta americana Fogaça: — personagem exemplar na fidelidade amigos e na capacidade de conhecer e dominar o mundo da natureza brasileira, composto pela mata e seus habitantes — os índios Ouvido, Olho e Faro.

O outro traço distintivo da colônia — a mestiçagem entre brancos e negros — entre no romance com a expressividade de Joaninha. O lado trágico está no seu nascimento, na vida de trabalho difícil de mulata livre e na sua reclusão ao convento, no final do romance. E, como se fosse pouco, as circunstâncias da concepção de Joaninha — forma diabólica para punir o adultério feminino — demonstram como os brancos estabeleciam total identidade entre negros e animais. Mas não é só o mundo animal da senzala que aparece no texto. Como Joaninha é mulata livre que vive de seu trabalho, ela desenvolve não só habilidades manuais, mas também soltura e traquejo verbal. Aprende a dissimulação e a arte de falar e contar. Toda espartez de Joaninha é exibida na sala de D. Inês, quando aquela, entre confeitos, quer dar a esta um recado de Estácio. Não só toda a habilidade do Alencar dramaturgo entre em cena para descrever a situação, como também, deixando falar a mulata, o narador reproduz a magia da narrativa oral, revivendo “os tempos de oitiva”

A tantos recursos narrativos, devem ser somados os disfarces, os vaticínios de personagens encobertos que atravessam a cena, as cartas, os testemunhos. Juntar tudo isso é uma tarefa heróica que Alencar cumpre com alguns momentos de requinte e dramaticidade. Destaco apenas duas cenas do começo do livro. Uma é a descrição do Pe. Molina, na sala do convento, frente ao retrato de Ignácio de Loyola. O narrador explora o espelhamento entre o personagem e o quadro para, de maneira figural, separa a face da máscara, apresentando para o leitor o mecanismo de que se valia o impostor. Outro momento de grande habilidade na narração encontra-se no jogo de xadrez. Vaz Caminha finge concentrar-se no tabuleiro para observar Molina. Este, comentando uma jogada, revela seus planos para cercar o governador da Bahia e Estácio. Mas, no tabuleiro, mestre é mesmo Alencar que não nos deixa roteiro seguro nem das minas, nem do romance.

CONCLUSÃO: PERSONAGENS DA HISTÓRIA COLONIAL

Entregando-se ao desvairio romanesco, ao prazer lúdico de contar e engatar múltiplas estórias, o narrador de *As Minas de Prata*

põe em cena um grande número de personagens. São eles eficientes executores ou condutores da ação e não chegam a conquistar densidade psicológica ou a problematizar o mundo que os cerca. Dividem-se em heróis e vilões, em homens virtuosos que conformam um universo íntegro e em homens degradados pelo vício e pela ambição que habitam um mundo demoníaco.

A integridade está com Estácio e seus ajudantes: Cristóvão, João Fogaça, Vaz Caminha, mestre Bartolomeu, D. Lopo e D. Diogo de Mariz. O que os une e os distingue não é apenas a ação em busca da justiça, mas é também um laço de sangue e de raça. Eles recriam no texto os diferentes graus de gestação do homem brasileiro civilizado, na medida em que em suas veias circula o puro sangue português ou este mesclado com o indígena. Estácio, o grande herói do romance, é um mestiço das duas raças fundadoras. Ele e, de maneira mais acabada, João Fogaça trazem da carne nativa o conhecimento e o domínio da natureza americana, o que lhes permite vencer batalhas por terra e por mar e serem os únicos a chegarem às minas, conseguindo superar as deficiências do roteiro e os obstáculos do caminho. Os personagens originários da aristocracia portuguesa extraem suas virtudes das letras e das armas, herança da nobreza medieval que teria cumprido a função civilizadora contra os bárbaros da Europa. Por isso, Estácio é educado pelo letrado Vaz Caminha e pela espada de mestre Bartolomeu.

A maldade assume a face da ambição — Pe. Molina, Brás e seus auxiliares — da irreverência — D. Fernando de Ataíde — e da venalidade — D. José de Aguilar e a comunidade judaica, com exceção de Raquel. Esse mundo de vilania tem também seus matizes para construir a desejada sociedade brasileira. O único descendente de português degradado — D. Fernando — tem a debilidade de seu caráter explicada, no romance, como produto do adultério. O pecado de sua mãe determina-lhe a trajetória de expiação e ele encontra, junto com sua irmã Joanhinha, o caminho da recuperação no retiro religioso e na caridade. Os demais excluídos são estrangeiros de outras plagas: espanhóis e judeus movidos pela ambição. Caracterizados como aventureiros e traidores da pátria e da igreja, têm sua periculosidade aumentada porque, na ação, demonstram poder de romper contingentes das classes subalternas, como Anselmo e seu bando, por exemplo. São personagens que se ocultam na noite, nos porões dos navios, nas tavernas, nos nomes falsos, nos disfarces. Para eles, a narrativa reserva o castigo que consiste na exclusão da sociedade: o bando de Anselmo é enterrado sob o tesouro de D. Dulce; no porão da mesma casa, Pe. Molina abandona o hábito e a identidade; D. José de Aguilar e os judeus saem da terra brasileira em

um navio; D. Fernando e Molina vão expiar seus pecados na solidão — este, no deserto —, e aquele, no claustro.

Essas estórias de exclusão se contrapõem ao prodigioso epílogo feliz para os homens bons. Estácio, Cristóvão e João Fogaça casam-se, constituem família e fixam-se na terra. Eles escrevem o processo de integração social.

Interessante é assinalar que as mulheres são íntegras e que duas dentre elas acabam se fixando de maneira bastante nítida na memória do leitor, talvez até mais nitidamente do que pretendia Alencar. São elas Joaninha e Raquel. Duas marginalizadas sociais, não por suas ações, mas por condições de origem. Ao analisarmos os procedimentos do narrador, observamos a construção de Joaninha. Não é o caso retomá-la agora, mas vale contrapô-la a Raquel. Se a alfeioira entre no texto pelo veio do que é particular e cor local, pela criação de uma nova imagem que não tem ascendente literário, que recupera no texto a tradição da narrativa popular oral, Raquel é claramente um personagem proveniente das estantes européias. Sua integridade moral, sua modéstia, sua beleza e até seus conhecimentos de alquimia estão na bela Rebeca de *Ivanhoé*.

Mas, nem só de W Scott o narrador alimenta seu romance. Estácio carrega sangue de índio que pulsa em compasso de líder escocês. Ele tem muito do caro *Saint-clair da Ilhas*, uma ilustríssima novela da “pequena biblioteca romântica” lida e relida por Alencar. Como *Saint-clair*, Estácio é injustiçado e desonrado por conspiração de personagens ambiciosos; é valente e perito nas armas; é merecedor da devoção de seus auxiliares e sua trajetória na obra orienta-se para reparar esses danos. À diferença de *Ivanhoé* que desenvolve suas lides em função de uma luta política pelo poder na Inglaterra, Estácio, como *Saint-clair*, acabam por conquistar um espaço pessoal e por realizar um projeto de aburguesamento, recuperando o nome, conseguindo riqueza e constituindo uma família.

Com o destino desses personagens, Alencar esboça alguns traços da História do Brasil colonial. No labirinto romanesco é possível entrever o poder de intervenção da Igreja nos negócios do Estado e nos assuntos domésticos, a repulsa ao domínio espanhol sobre Portugal, a prática da mestiçagem entre brancos, negros e índios e, sobretudo, visualizar o país como um território crivado de aventureiros em busca de tesouros. Partindo desses elementos constitutivo da vida colonial, o romancista trabalha, solta a imaginação e prende o leitor para inverter a ação, destruir a ilusão e talhar uma imagem mais limpa e mais nobre do passado da nação. Por isso, *As Minas de Prata* é uma obra que se constrói com a estrutura do romance de

aventuras, não para exaltá-la como um valor ou como gostosa fantasia romanesca, mas sim para denunciar a ambição e demarcar o processo de integração ou exclusão social em terras brasileiras. Por isso, o texto esvazia o conteúdo simbólico de felicidade de todos os tesouros disputados: conquistando o mapa do sistema de defesa, os judeus são expulsos, ao invés de obterem a tranquilidade; cavando a terra, Anselmo e seus capangas constroem o próprio túmulo, ao invés de encontrarem o baú de diamantes; penetrando no sertão, Estácio resgata a memória de Robério Dias, não por encontrar as minas, mas sim porque compreende o equívoco de que o pai fora vítima.

Ao sepultar ou dissolver os tesouros, Alencar, por um lado, denuncia as vis paixões — a cobiça pela riqueza e a ânsia de poder — e, por outro lado, exalta, como nobres e únicas virtudes, a fidelidade, a honra e o amor casto. Nessa trajetória, os aventureiros e os invasores estrangeiros são punidos e excluídos da sociedade colonial, enquanto a estirpe portuguesa e o sangue indígena garantem a sabedoria e a realização dos desejos. Estácio conquista a honra do nome do pai, casa-se com Inês e recebe os diamantes encontrados por Robério Dias, não pela forma bárbara de cavar a terra, mas sim por um nobre mecanismo de enriquecimento, herdando o cofre de D. Dulce como recompensa por seus dotes guerreiros e seu caráter justiceiro. A felicidade plena só a ele cabe, pois soube respeitar todos os altos valores, mesmo nos momentos de maior desespero. Cristóvão, por exemplo, por ultrapassar o limite da janela de Elvira, está condenado a viver um amor pálido e morno.

Esse quadro contribui para caracterizar Estácio como o herói da estória romanesca. A ele está reservada a plena realização de seus sonhos, ele sai de cada provação mais fortalecido em suas virtudes; ele é um herói exemplar por qualidades excepcionais que o distinguem em relação aos outros personagens. É nessa medida que a obra se afasta do romance histórico realizado por Scott e analisado por Lukács. Esse texto de Alencar constrói um painel das cenas coloniais, mas não recria o movimento da História, composto pela ação de diferentes grupos de interesses. As múltiplas estórias delineiam o caminho de indivíduos debatendo-se com seus conflitos e projetos pessoais.

Mas se o romance não dá conta do processo histórico, ele revela a imagem da história do Brasil que Alencar quer fixar e espalhar. No território nacional, não há lugar para os invasores estrangeiros, para os aventureiros e para os negros. Da fragata espanhola, dos barcos holandeses e da senzala saem o pecado, a cobiça e a perversão. A nação deveria ser construída com o sangue do índio e do português ligado à terra. Seria a harmônica união entre o conheci-

mento que o selvagem tinha da natureza americana e a integridade das letras e das armas que a civilização portuguesa podia transportar para o mundo tropical. Estácio nasce à sombra de Ceci, Peri, Iracema e Martim; alimenta-se de Vaz Caminha, mestre Bartolomeu e João Fogaça e transforma-se em porta-voz dos desejos de Alencar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de "Benção paterna", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. I.
- ALENCAR José de — *As Minas de Prata*. Rio de Janeiro, Garnier, 3 vols.
- FRYE, Northrop — *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop — *La escritura profana*. Trad. Edison Simons. Caracas, Monte Avila Editores, 1980.
- GUINSBURG, J. — *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- LUKÁCS, Georg — *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México, Ediciones Era, 1971.

A ANUNCIAÇÃO DO HOMEM LIVRE
(ANTIRREALISMO EM *IDEÓLOGO*, DE FABIO LUZ)

Vera Maria Chalmers

“O Naturalismo não morreu. Segue carta”
Paul Alexis

“A Anarquia”

Para a Anarquia vai a humanidade,
Que da Anarquia a humanidade vem.
Vede como esse ideal de acordo invade
As classes todas pelo mundo além.

Que importa que a fração dos ricos brade,
Vendo que a antiga lei não se mantém?
Hão de ruir as muralhas da cidade,
Que não há fortalezas contra o bem.

Façam da ação dos subversivos crime,
Persigam, mantem, zombem, tudo e, vão..
A idéia perseguida é mais sublime.

Pois nos rudes ataques à opressão,
A cada herói que morra ou desanime
Dezenas de outros bravos surgirão.

José Oiticica (1)

O romance *Ideólogo* (2) do militante anarquista Fabio Luz é uma obra compromissada nas lutas sociais do começo do século, na capital federal. O anarquismo é uma tendência minoritária na vida literária carioca, mais presente no movimento cultural operário até

(1) — OITICICA, José — *Ação Direta*. Cinquenta anos de pregação literária. Rio de Janeiro, Germinal, 1970. (Seleção, introdução e notas de Roberto das Neves); devo a indicação do poema a Antonio Arnoni Prado.

(2) — LUZ, Fábio — *Ideólogo*, Rio de Janeiro, Tipografia Altina, 1903.

os anos vinte, através da publicação de livros, jornais e revistas. O âmbito desta literatura de oposição avizinha-se do círculo dos escritores socialistas e de uns poucos simbolistas menores, e todos palmilham as redações de jornais, as livrarias e editoras como a Garnier, os cafés boêmios e a Rua do Ouvidor, no centro da cidade, não muito longe da Academia Brasileira de Letras. O anarquismo exprime uma prática social do escritor na virada do século, que não é partidária mas anti-parlamentar. Além da eventual atuação organizada no movimento operário através dos Grupos de Estudos Sociais, dos Grupos Dramáticos, da imprensa, em conferências e campanha a favor das escolas livres, nos sindicatos, práticas menos generalizadas no Rio do que em São Paulo, o engajamento do escritor é individual e não de classe. O anarquismo literário elabora uma noção de sujeito da ação social mais afim com certos aspectos do Simbolismo do que com a perspectiva de classe do experimentalismo científico naturalista. Para o escritor anarquista os limites da vida privada e da vida pública não são muito precisos, pois o indivíduo é um campo privilegiado da experiência social. A personalidade excêntrica do poeta simbolista encontra na figura do individualista a expressão mais radical do revoltado antiburguês, o dinamitador. Porém, até mesmo entre os coletivistas o processo de comprometimento na luta social é subjetivo e envolve toda a personalidade do escritor.

A obra anarquista desenvolve uma noção de pessoa, que não pode ser reduzida ao coletivo, à classe, muito menos a uma noção de sujeito coletivo, como a personagem da massa do realismo socialista dos anos trinta. A ficção anarquista é impressionista, a sua finalidade não é o realismo, mas a expressão da sensibilidade libertária, afeita ao devaneio, ao sonho, ao delírio e à visão premonitória. A observação objetiva da sociedade carioca no romance de Fabio Luz é um momento da transcendência subjetiva, que não se esgota na representação do concreto. A obra anarquista é irrealista, se por tal se compreender a irrupção do irracional na literatura a partir das vanguardas históricas deste século. A prosa “artística” dos escritores anarquistas prefere a expressão simbólica à linguagem analítica. O impressionismo do romance anarquista não é bem uma técnica de escola literária, mas um modo de representar compatível com uma concepção da revolução social, que tem afinidades com o utopismo estético dos simbolistas. O romance de propaganda apresenta um saber sobre o social, que é idealista. O conteúdo concreto observado só ganha significação no movimento para a transcendência corporificada na alegoria. De modo que, o estudo da representação realista só será pertinente para a análise destas obras, se a noção de realismo utilizada pela crítica não for dogmática, isto é, aquela que vincula necessariamente os preceitos da escola realista do século passado

à crítica marxista dos anos trinta. Pois, embora rebaixado pela perspectiva transcendental, o realismo observado nestes romances adianta-se às preocupações materialistas da literatura de oposição dos anos trinta no Brasil. A ficção anarquista procura constituir o romance antiburguês, contra o naturalismo socializante. Apesar dos defeitos técnicos desta ficção e da falta de fôlego de muitos escritores, a proposta anarquista de um romance antinaturalista revolucionário é interessante, e um desafio da ficção moderna.

Ideólogo discute a livre aliança, o amor livre, como expressão metonímica da “aliança de todos os oprimidos”, máxima do pensamento coletivista do comunismo ácrata. O romance debate o casamento burguês, o núcleo do relato é composto pelos conflitos paralelos de dois casais amigos, Anselmo e Marta e Alcibíades e Eulina, nos quais estão envolvidos a afetividade e o interesse. A construção do enredo apresenta forma paralelística substantivada na antítese da união e desunião dos casais em conflito. O esquema se atualiza na intriga doméstica do romance conjugal, no qual o adultério suposto ou confirmado é o motor da narrativa. A morte acidental da esposa leva Anselmo a novo casamento com Elsa, filha natural de Alcibíades com a mulata Matilde. Ao mesmo tempo, a descoberta pelo sogro do adultério de Eulina provoca a sua fuga. O epílogo do romance conjugal resolve-se pela não condenação de Eulina por intervenção do ideólogo anarquista. Mas, preconiza uma espécie de acomodação doméstica burguesa do amor livre, no casamento morganático com Elsa. A gravidez de Elsa aparece no final como fruto da aliança do passado rústico de Anselmo com o porvir do comunismo ácrata, contra o preconceito de cor da burguesia carioca e o pessimismo decadente do fim do século. A perspectiva iluminista do romance anarquista opõe-se ao decadentismo consubstanciado no pré-rafaelismo, inspirado nos escritos de Ruskin sobre o malestar da cultura devido à industrialização, a favor de uma noção do renascimento da cultura ocidental no comunismo ácrata, alegorizada na Anunciação.

A fragmentação do processo narrativo impressionista antecipa alguma coisa da prosa cinética dos modernistas, pelo corte efetuado na sequência narrativa. Mas o peso da discursividade anarquista traz de volta a retórica oitocentista do romance de idéias. O romance procura articular o relato da intriga conjugal à exposição de idéias sobre a revolução brasileira. A técnica narrativa empregada é o diálogo dramático, que dá vida aos pensamentos personificados. Por este procedimento, as mentalidades em conflito no meio da elite culta do Rio de Janeiro, dos profissionais liberais, tomam corpo nas figuras de Anselmo, o ideólogo, de Alcibíades, um especulador, e do velho Comendador Noronha. Mas o efeito cênico obtido encurta de-

mais a distância épica do relato, ocasionando a imobilização da fala da personagem no espaço bidimensional do quadro, do mesmo modo, como na representação icônica da personagem da vinheta alegórica das ilustrações anarquistas se pode observar a fixação do gesto colado à palavra em forma de etiqueta. A alegorização da fala teatral da personagem apresenta problemas para a forma romanesca. O defeito do romance de Fabio Luz é a coexistência de dois métodos de composição, a apresentação cênica e a narração, sem predomínio de um sobre o outro. O resultado do ponto de vista formal é o desequilíbrio da composição. O problema que se apresenta para o romance é como introduzir o ponto de vista interno da personagem na apresentação cênica, que é externa, senão como narração? Para resolver o assunto, o narrador onisciente é introduzido no interior do monólogo subjetivo, ligando o fio cortado do relato. [Por este procedimento, o foco narrativo subjetivo da personagem central fica ampliado de modo expressivo pela onisciência do narrador objetivo não representado. O recurso da ampliação subjetiva é portanto mais interessante do ponto de vista político do que do estético, o ideólogo faz-se o porta-voz anarquista, como o “raisonneur” burguês do teatro de tese naturalista.

2. O sinal dos tempos

A ambivalência da caracterização de Anselmo como narrador personagem permite a passagem da apresentação cênica para a narração como movimento interno do fluxo de consciência da personagem. Assim, o relato da sedução de Matilde por Alcibíades imiscui-se nos pensamentos de Anselmo como rememoração do passado de sua amizade pelo médico. No fim do capítulo III, ao se despedir do amigo, Anselmo vai dizendo com seus botões: “Bem que me lembro daquela desastrada história” (. . .) “Quando voltei de Pernambuco no fim do 1º ano de Direito, soube que Alcibíades”, (. . .) “tinha partido para o Rio, e tive logo conhecimento da causa” (. . .). “Matilde estava grávida.” (pg. 32). Mais um pouco adiante, o monólogo interno desliza para a narração, por meio da descrição do lar de Matilde durante a gravidez: “A casinha, que era alegre e folgazã (. . .)” (pg. 33), até que o narrador objetivo onisciente irrompe penetrando a consciência da personagem do relato do ideólogo, Alcibíades, distanciando-se pelo recurso da ironia da visão restrita do monólogo subjetivo de Anselmo: “—Que diabo! para que tinham sido feitas as mestiças costureiras, senão para o goso dos rapazes de fortuna: (. . .) Ele ficava quite com a consciência” (. . .). (pg. 34). Por este procedimento, a estória da sedução de Matilde funde-se à lembrança do passado de Alcibíades na memória de Anselmo, e o

narrador irônico toma as rédeas da narrativa durante um certo tempo. O discurso indireto livre reata mais adiante o fio do pensamento da personagem narrador, tocando a narrativa, no capítulo IV; o movimento do trem do subúrbio embala as recordações de infância de Anselmo, motivadas pela contemplação da paisagem suburbana: “Absorvido pelas boas recordações, inteiramente entregue ao seu ideal de filosofia e de altruísmo, ia Anselmo esquecido dos sofrimentos morais que lhe acarretara o casamento, onde procurara um refúgio e paz” (. . .). (pg. 42) A reflexão não é gratuita, porque brota do devaneio do viajante: “Toda a sua vida de menino e moço passava agora fotografada na sua memória com luz mais intensa às vezes, em episódios mais notáveis, em ligeira obscuridade nevoenta.” (pg. 40). Ele recorda a vida livre de tabaréu num sítio do sertão da Bahia, quando a mãe tuberculosa teve de deixar a capital: “Dali lhe viera talvez a tendência pelos humildes. Depois de homem ele recordava a organização de um povoado, e como a intervenção do governo pusera em desordem, com ódios e politicagem, aquela bela organização de paz e amor” (. . .) “Ele soubera de tudo, e compreendera como o Estado perturba e impede a tendência constante do homem para a felicidade” E já subindo a rua de casa, no subúrbio do Rocha, ele caminha para a conclusão do seu pensamento: “A República não satisfazia os seus ideais humanitários; ele queria mais. Seu ideal era a comuna, e ele tinha ainda pejo de confessar a si mesmo: era a comuna” (. . .) “e foi ruminando suas idéias de economia política; pensando na produção daqueles campos, se fosse aproveitada na sua cultura o mundo inteiro de ociosos e gosadores que perambulam pela cidade enchendo os cafés e os lupanares” (pg. 44).

Os diálogos dos capítulos VIII e XVI surgem como desdobramentos do monólogo interior, apropriado pelo discurso indireto livre do narrador onisciente não representado. E como tal, formam a continuidade do fio de pensamento do protagonista. No capítulo VIII, a conversa de Anselmo com Jorge, antigo vizinho do Encanto, proletarizado no desemprego, suscita a manifestação do projeto de função de uma colônia anarquista: “—Pois bem. Eu tenho um projeto. (. . .), eu tenciono ir para Minas. Quero tentar a fundação de uma colônia a meu modo. (. . .)”

(. . .)

“—Depois, continuou Anselmo, contigo, tua família e outras que se nos reunam, formaremos uma colonia de iguais.”

“—Ah!”

—“Trabalharemos em comum no campo e nas oficinas; o produto de nosso labor será para toda a colônia; todos trabalharão e todos gosarão” (pg. 67)

A reflexão do diálogo do capítulo XVI não é tampouco imotivada, pois a cena prende-se ao fluxo da consciência da personagem narrador. De modo que, em resposta à opinião do Comendador sobre Canudos Anselmo replica a favor dos jagunços de Antonio Conselheiro:

Queriam a paz dos humildes e viviam em uma comunidade invejável. (. . .)”, (ele) “fundou Canudos—uma cidade de palha, onde a fraternidade e a igualdade foram encontrar a verdade de sua significação” (. . .). “Antonio Conselheiro evangelizou sua religião nova, e organizou a seu modo a sua comuna sem governo e sem potentados.” (. . .) “Mas era a organização livre que era preciso destruir” (. . .) “O Estado não podia consentir em tal. Era uma revolução na organização social; era a retrogradação!!!” (. . .) “Que sociedade atrasada! Não havia exploração! Todos iguais!” (. . .) “Ele tinha entretanto a intuição da igualdade, e foi muito além do seu tempo. Um dia Antonio Conselheiro há de ser admirado como precursor de uma idéia nova de largos horizontes.”

No capítulo XV. o delírio febril de Anselmo traz à tona a sua visão íntima da Revolução Anarco-Comunista, como reinterpretação alegórica do texto bíblico do Apocalipse e da Genesis. A visão apocalíptica divide-se em duas partes: a revolução e a evolução. Na primeira parte rompem-se os selos do mistério do fim dos tempos, a Morte e o Inferno vão à degola, ao extermínio pela fome e pela miséria. A revolução brota do caos insondável “à luz santa de uma aurora de regeneração social” E Anselmo grita delirante: “—É a revolução! É a reivindicação enfim! a reação igual à ação. Dos campos, das aldeias marcham em ordem os expoliados de outrora que vêm entrar na posse do seu direito. Das oficinas, das fábricas saem os famitos que vêm gosar do seu trabalho sonogado pelo industrialismo capitalista.” (pg. 144) Na segunda parte, é a felicidade firmada na paz e no amor. “Não mais a revolução, sim a evolução. A conquista dos ideais novos se fizera pela propaganda. Nem uma gota de sangue” (pg. 146) Anselmo proclama a festa da fraternidade universal: “—A fraternidade enfim! A felicidade comum! Não mais detentores do capital! A desapropriação em calma! A pujança do direito de viver! Eles aceitaram sem protesto. Quem diria? Até os capitalistas que o egoísmo feroz cegara foram vencidos pelas lágrimas dos famitos, pelos gritos dos miseráveis, trincando os dentes de frio e de fome. E vieram conosco. Vitória! Vitória” O delírio febril é a manifestação natural da visão transcendental, a interpretação subjetiva do indizível da Revolução, inscrito nas palavras her-

méticas do texto bíblico secularizado. O gesto indicativo final de Anselmo no epílogo, no capítulo XXII, é o ícone do sinal mencionado no texto da Genesis, citado por ele ao Comendador, apontando com o indicador o arcoíris no céu e o ventre de Elsa: “Eis aí o sinal que dou da aliança para sempre entre nós e toda criatura viva que estiver convosco” (pg. 223). Os elos da aliança indicados pelo arcoíris e pelo perfil do ventre da mulher grávida formam a visão orgânica da solidariedade entre a divindade secularizada, a Anarquia, e a criatura, corporificada na criança fruto do amor livre — o homem do futuro. O gesto alegórico de Anselmo é comentado com ironia pelo sogro, e resumido no epíteto que dá nome ao livro: “—Ideólogo!”

A sensibilidade anarquista, que exprime o pensamento por meio de índices e signos não verbais mostra afinidade com o Simbolismo sinestésico, no qual tudo é símbolo de outra coisa. Como o místico simbolista, o ideólogo lê na natureza a voz da Anarquia, porém, vê no céu apenas o ícone do arcoíris, pois já não enxerga mais o aro sagrado da Genesis. A revolução é profana embora sobre algum mistério apocalíptico. A visão de Anselmo é a alegoria da Anunciação da iconografia renascentista. A imagem literária da Genesis anarquista reinterpreta o quadro do famoso pintor renascentista Rafael, “A Anunciação”, no qual o Anjo anuncia à Maria a graça do Senhor. Na versão anarquista o arcoíris sobre a figura da jovem grávida substitui a aura da Virgem Maria. O desenho do arco luminoso repete-se no perfil do ventre de Elsa configurando a aliança, ou a aura, que simboliza a idéia da Revolução distante como harmonização dos opostos: a aliança de todos os oprimidos; contra a idéia da luta de classes. A interpretação anarquista da Anunciação evidencia o esforço do pensamento sobre a revolução brasileira em livrar-se da teologia. O moralismo anarco-cristão do romance de Fabio Luz, inspirado nos escritos de Tolstoi sobre a arte, atribui a decadência da cultura burguesa à República e ao capitalismo, e identifica a questão social com as lutas do campesinato. Deste modo, como vimos, o ideólogo sentencia: “um dia Antonio Conselheiro há de ser admirado como precursor da idéia nova de largos horizontes” A idéia, que permite comparar a comuna do beato, autor de um Evangelho popular, com a obra do grande escritor russo Tolstoi, é o anarco-cristianismo. A visão de Anselmo corporifica a idéia da Revolução camponesa na Anunciação anarquista. A alegoria descobre uma representação ideológica importante para se compreender a militância revolucionária brasileira — a idéia da resistência camponesa associada ao cristianismo popular, encarnada na heresia marina. No romance nacional-popular dos anos sessenta, em *Quarup* de Antonio Callado, a descoberta do rito herético mariano subterrâneo, sob o ossuário da

capela do convento, é o fio condutor que liga as pontas da trajetória do Padre Nando, das Ligas Camponesas à clandestinidade (3).

A alegoria da Annciação exprime a intuição subjetiva de um processo coletivo em gestação, e bate em alguma coisa mais profunda na cultura brasileira, do que o anarquismo anticlerical de origem ibérica podia supor a respeito da revolução brasileira. O interesse pelo coletivismo eslavo de Tolstoi se explica pelo reconhecimento da cultura religiosa da plebe brasileira, ao tempo em que o sentimento anticlerical é o forte da propaganda libertária na imprensa anarquista. O ideólogo prefigura o Padre Nando: o diletante se faz propagandista, tipógrafo, e acalenta o projeto de fundar um jornal para difundir suas idéias, como o populista dos anos sessenta deixa a batina pela luta clandestina. Apesar da caracterização abstrata dos conflitos e dos defeitos técnicos, tais como a ambiguidade do foco narrativo subjetivo, o romance de Fabio Luz tem uma penetração na realidade brasileira, que o romance naturalista atado à perspectiva determinista do conflito social não atinge. De modo que, a leitura do romance anarquista propõe desde logo alguns dos problemas da literatura política dos anos sessenta, a saber: a questão do fundo alegórico da representação ideológica e o realismo, debate que não se inaugura nos anos trinta com o romance nordestino e com a crítica marxista. A recuperação para a literatura política da produção ficcional anarquista é pois indispensável para o conhecimento de um movimento ignorado pela história literária.

(3) — MORAES LEITE, Lúcia Chiappini — “Quando a pátria viaja”, in *O NACIONAL e o Popular na Cultura Brasileira*. 2ª Edição, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983. O ensaio refere-se ao sermão do Padre Vieira, “Sermão em louvor de Nossa Senhora do Ó” e à heresia vigente durante a invasão holandesa entre brasileiros e portugueses.

PIRANDELLO E O REALISMO DA LINGUAGEM

Wilma K. B. de Souza

Luigi Pirandello, que nasceu na última metade do século XIX (1867), e morreu na primeira metade do século XX (1936), viveu a passagem e o encontro de duas etapas da era moderna, e presenciou, assim, o choque mais importante e mais decisivo para a atualidade, de onde saem as raízes de sua poesia, historicamente explicadas como uma clara tomada de consciência da crise européia entre os dois séculos.

As certezas da burguesia italiana, silenciadas na revolução liberal, dissolvem-se e provocam um clima de total instabilidade na sociedade de então. Um vazio profundo e não preenchido ecoa, dolorosamente, na consciência dos homens, que se projetam nos heróis de Pirandello; mas estes não são o super-homem de Nietzsche, de Wagner ou de Ibsen; são as múltiplas formas do anti-herói que, às vezes, se torna um vencedor; é o fugitivo Mattia Pascal, à procura da identidade na liberdade, na evasão, recolhido, finalmente, no mundo da sua memória e que, diariamente, deposita flores em seu próprio túmulo; é o mordomo Pinzone contra Liolá, o rústico siciliano, e, ainda muitos outros, que lutam pela reconquista da realidade.

O grito existencial, com que se exprime esses personagens, angustia e, algumas vezes, nos faz rir, para não deplorar esse mundo louco em que vivemos. A “lúcida loucura” de Enrico IV é um modelo da consciência inquieta de uma Europa devassada pela psicanálise de Freud e dos modernos caçadores de almas.

De tudo isso Pirandello participou, e foi membro atuante — daí a sua grande atualidade, que, entretanto, lhe custou bem caro, pois, se conheceu, ainda em vida, o sucesso e a glória universais (recebeu o Prêmio Nobel em 1934) e foi consagrado pelas multidões, que o aplaudiram no mundo inteiro, não foi menor alvo de críticas acerbas no ambiente cultural e literário da Itália, as quais lhe contestaram a

poeticidade e o valor artístico, atribuindo-lhe, até, a autoria de uma filosofia “senza capo né coda”

A oposição à sua obra monumental, menos pela qualidade do que pela quantidade, encontrou uma agravante na atuação política, que desempenhou durante o fascismo em sua terra, não tanto porque fosse um político engajado na ditadura de Mussolini, mas, mais, porque, tendo recebido do governo um lugar no primeiro grupo de acadêmicos na então recém-criada Accademia d'Italia (desaparecida depois da libertação), requereu a entrada no Partido Fascista, em 1924, logo depois do delito Matteotti, o que causou grande reação e descontentamento às oposições. Tendo sido sempre considerado um “apolítico” a reprovação de tais atos recaiu no julgamento e na condenação de suas obras, transformado, logo, num “escritor fascista”. Entretanto, como bom siciliano, nunca deixou de denunciar, juntando a sua às vozes de Giovanni Verga e de Luigi Capuana, o abandono e a exploração das populações meridionais. Talvez, à desilusão advinda do “Risorgimento” uniu o seu desprezo pelos políticos liberais, de grandes idéias da propalada renovação social, que iludiam a burguesia ainda feliz pela “unificação italiana”

O italiano, já disse alguém, é, antes de tudo, um homem da sua cidade, da sua província e, depois, italiano.

Alguns intelectuais da Itália do começo do século, a despeito de toda a resistência que opunham àquela “atmosfera espiritual” como chamou Francesco Flora ao Futurismo, faziam restrições ao passado, tendiam a proclamar a irreligiosidade da vida e o empenho numa grande fé no futuro. Este, em contrapartida, estava longe de proporcionar-lhes aquilo em que os futuristas, em seus manifestos e em sua arte menor, propunham: construir um mundo novo com “a geometria rígida das largas pontes de metal e as fábricas expelindo trens ondulantes de fumaça; abolir, em toda parte, as curvas lânguidas da velha arquitetura, reconstruí-lo sobre as cinzas das gôndolas, esses vãos para tolos”

Outros espíritos da mesma época são assaltados por um mundo de indecisão e de dúvida contínua: Papini, um dos escritores mais lidos oscilavam entre a fé e a razão, entre o bem e o mal, atitudes vasadas num estilo autobiográfico, bem ao gosto da moda. Alfredo Panzini, o ídolo da burguesia, vagava entre a poesia e a prosa atípicas e descaracterizadas, que nunciavam a transição da linguagem do século.

Pirandello é o terceiro representante dessa época, talvez, o maior e o mais complexo. Porisso, ao tentar enquadrá-lo em qualquer

“ismo” que viu surgir no séc. XX, enfrentamos com perplexidade, a sua figura poliédrica e a sua não menos discutida arte.

Aproximá-lo do Futurismo, apenas longinquamente, pois sabemos que o autor siciliano se afasta, decididamente, daquela mentação preconizada por Marinetti, na qual o amor é velocidade, a destruição do passado e a robotização do homem seria os ideais supremos de um “admirável mundo novo” Mas o nosso Autor, ao contrário, em longos períodos onde desce a minúcias de um quase descritivismo psicológico, chega à verificação de uma “loucura” de um “delito” e de uma “insensatez” como resultantes de “todo este fragoroso e vertiginoso mecanismo da vida”, que “só pode produzir estupidez” “Quaderni di Serafino Gubbio operatore” (nossa tradução) (1).

Ele sempre foi um homem que suscitou contrastes: é conhecida a orça com que participou da vida teatral contemporânea, dirigindo, plasmando, construindo e reconstruindo seus personagens.

A relação autor-personagens é tão fortemente dialética que, em seus “Saggi” como em outros escritores sobre arte, “Arte e Scienza” (2), deixa idicado um problema de muita relevância. São suas palavras:

“Não é o drama que faz as pessoas; mas, estas, o drama. E, antes de qualquer outra coisa, é preciso que existam as pessoas *vivas, livres e operantes*. Com elas e nelas nascerá a idéia do drama, o primeiro germe onde estarão presos *o destino e a forma*; porque em todo o germe já freme o ser vivo, assim como na bolota está o carvalho com todos os seus ramos” (grifos e trad. nossos).

A obra de arte não prescinde das “persone” mas prende a elas a sua fortuna e a sua *forma*, daí constituírem-se numa unidade inequívoca com a linguagem do autor.

Eis um dos seu temas permanentes: a relação negativa entre forma e realidade, tomando-se por “forma” a perda da substância real, dentro das normas do passado, com as quais o romance moderno rompeu definitivamente. E Pirandello está entre esses modernos.

Daí, também, a perenidade dos personagens, que vivem “por sua conta”, que marcam a própria trajetória ao estilo e aos modos de dizer do seu criador

(1) — *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore e Novelle per un anno*, Milano, A. Mondadori, 1938. 2 vols.

(2) — Todos os trechos dos Saggi e Arte e Scienza estão em *L'Estetica di Pirandello* de Claudio Vicentini, Milano, U Mursia, 1970.

Essa coexistência, essa verdadeira simbiose, já era, desde os primeiros escritos de juventude, algo da consciência que o perseguiu por toda a vida, muito antes dos “seis personagens à procura de um autor” Numa carta de 1904, assim escrevia ele: (3)

“...se os cuidados materiais e os empenhos sociais não me distraíssem, creio que ficaria desde a manhã até à noite aqui, em meu escritório, a serviço dos personagens das minhas histórias, os quais se atropelam ao meu redor” E de tal forma o atropelam, perseguem-no, até, que se transformam em tipos, que aparecem em obras diferentes, povoando o mundo e a estrutura profunda da realidade implantada na sua arte.

Luigi Capuna, seu professor de estética, inspirou-lhe uma concordância perfeita no plano das idéias, como podemos deduzir do seu escrito sobre *Coscienze*. “No prefácio amargamente arguto do seu último volume de contos, *Coscienze*, Luigi Capuana quis reafirmar a sua antiga convicção de que o conto deve ser, unicamente, a criação de caracteres, de personagens, que vivam, na obra de arte como na realidade, por sua conta (.) Tal convicção encerra um critério de arte e uma norma que não se referem, propriamente, ao conto, somente, mas a toda a obra literária que não queira ser um fútil jogo ou um tolo exercício de estilo”

A sua consciência poética, bastante fermentada por elementos verísticos e de influência naturalista, leva-o a desenvolver um estilo muito original.

O percurso que os seus contos e os seus romances têm de realizar até a manutenção das suas obras de teatro é pontilhado de experiências no plano teórico, como bem o demonstram os seus ensaios e a obra crítica que exercitou, sobre os escritores, clássicos e seus contemporâneos, de que se ocupou. E na maior parte das reflexões sobre assuntos polêmicos que fez, vai revelando como se põe em relação explícita com as suas criaturas:

“É meu velho hábito dar ouvidos, todos os domingos de manhã, aos personagens dos meus futuros contos. Cinco horas, das oito às treze horas” Assim, em 1911, ele escreve em “La tragedia di un personaggio.”

A essa relação acrescenta mais um dado: “a vida material cheia de vis dificuldades que impedem, deformam e tornam mísera a existência aprisiona ao quotidiano e o destina ao tédio e à anulação de si (.)” — “ter o privilégio de ter nascido personagem” eis a fórmu-

(3) — *ibidem*, p. 163 e sgs.

la com que define essa nova realidade” Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo pode zombar até da morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação; a criatura não morre mais! talvez, sejamos menos *reais* mas mais *verdadeiros!* (*La tragedia di un personaggio*). (4)

Essa “verdade”, que copia a imagem interior é a mesma que copia a verdade exterior, como disse um crítico, a respeito do realismo moderno (Arrigucci Jr). É a fantasia como atividade criadora, que intervém na natureza, e prossegue no seu ofício de criação.

É, também, a imortalidade, em termos de realismo fantástico, que Pirandello anuncia.

A condição humana se eleva à categoria perene, quando nasce da arte, adquire a segunda articulação, feita de puro subjetivismo, concretizada como intenção pessoal, como vontade própria de viver. E, para Pirandello, ela significa a sujeição total àquela “servetta” “sveltíssima, dispettosa e beffarda” que o acompanha, tal como nos declara no prefácio a “Sei personaggi.”

E a fantasia que “se diverte em levar-lhe à casa, para que ele povoe o mundo de seus contos, romances e peças de teatro, “a gente mais descontente do mundo” homens, mulheres, crianças envolvidos em casos estranhos, de que não encontram maneira de sair, contrariados em seus desígnos, frustrados nas suas esperanças, e com os quais é, freqüentemente “muito perigoso ter de tratar” Eis-nos, de novo, diante da imensa galeria de andrajos humanos tão reais quanto fantásticos.

“O mistério da criação artística é o próprio mistério do nascimento natural” O realismo de Pirandello, convergindo do subjetivismo do autor para a objetivação do personagem explica-se, ao nível dos fenômenos, na unidade sujeito-objeto, direcionada para o universal. Não é no universal, ainda, que se capta a realidade: essa clivagem se estabelece na consciência do autor, que a refrata e vivencia a verossimilhança do personagem. Ele conquista horizontes puramente imaginários, que novamente se insinuam no mundo real: este se torna fantástico, pois seu apoio é o mistério indecifrável.

“Mas que autor poderá sondar o mistério” desses partos fantástico? pergunta-nos, indiretamente, Pirandello.

Hoje, mais de cem anos depois, responde-lhe Jorge Luiz Borges:

(4) — “La tragedia di un personaggio” in *Novelle per un anno*, Firenze, Ed. Bemporad, 1922, vol. LV

“No bojo do real cabe o fantástico”

O dramaturgo siciliano insiste em afirmar a superioridade dos filhos da arte em relação aos produtos da “volúvel existência cotidiana” — estes, pobres entes, vivem, deixam-se viver; aqueles “querem viver”

Entretanto, o autor declara que não tem o simples “gosto” de representá-los; recusa-se a inseri-los na história, mas atribui-lhes um particular “sentido de vida”, como se para atingir o valor universal precisassem existir fora da história; mas na história, ou mais exatamente, é na pré-história do pensamento, na intuição artística, tão propalada por Croce, que Pirandello historicisa a sua poética.

Para Capuana e para Goethe, a espontaneidade da criação artística deveria adequar-se, rigorosamente, ao “sujeito” — “eu” e “matéria” revelados ambos no estilo e na linguagem do escritor.

Para o autor agrigentino, “fundir a subjetiva individualidade de um caráter com a sua especificidade no drama, *encontrar a palavra* que, mesmo respondendo a um ato imediato a situação na cena, *exprima a totalidade do ser da pessoa que a profere*: eis a suma dificuldade que o artista deve superar” (grifos nossos).

A esta poética da palavra dramática corresponde todo o processo de transfiguração artística do discurso pirandelliano.

Confirmam-no as interrogações de Gramsci (5), acerca do caráter fantástico, da multiplicidade e da diversidade das posições conquistadas nesse teatro. Pirandello afirma a natureza filosófica da sua impostação artística; Gramsci confirma que o escritor siciliano reflete pontos de vista existentes na própria vida e na cultura da época, e, mesmo, na cultura “de baixo nível” popular, folclórica.

De fato, o público italiano sempre acolheu com uma grande curiosidade e com notável interesse essa arte de “personagens sem autor” que viviam “por conta própria” e, que, além dos palcos ganhou as ruas e se transformou em fala popular, à qual as companhias teatrais recorriam nos momentos de crise.

“Odeio a arte simbólica, em que a representação perde todo o movimento espontâneo para se tornar máquina, alegoria; (.) A necessidade espiritual de que falo só pode satisfazer-se, e para um fim superior de ironia, de um símbolo alegórico que

(5) — Gramsci, A., *Cultura e vida nacional*, Brasil, Civilização Brasileira 1968.

parta de um conceito para fazer-se *imagem*...; essa, que deve permanecer livre em toda a sua expressão procura um sentido que lhe dê valor”

Esse sentido, Pirandello encontrou na existência própria daquelas “criaturas do seu espírito” da vida que ele já não podia negar-lhes.

Mas toda a teoria exposta nos “Sei personaggi. ” constituem parte das reflexões diante do problema de como a arte possa realizar e revelar a estrutura profunda da realidade, e, não reduzi-la à pura expressão do autor. Em outras palavras, é a tentativa de colher na arte a transformação de indivíduos em pessoas, distantes e diversas do seu criador.

Outro aspecto dessa teoria revela-se na visão de poesia e de trabalho poético inserido nos “Saggi” sobre o humorismo:

“Um poeta não pode, não crendo na realidade da própria criação, representá-la como se acreditasse nela, isto é, mostrar, verdadeiramente, consciência da realidade dela; pode representar como verdadeiro um mundo seu, fantástico, de sonho, regulado por leis próprias e segundo essas leis, perfeitamente lógico e coerente. . A arte é criação e não conhecimento; mas a criação de arte não é ex nihilo; tem necessidade do conhecimento, tem necessidade de que, em primeiro lugar, a coisa seja conhecida pela abstração, conhecida em si mesma, e na palavra que é o seu símbolo e a representação geral”

Essa palavra tomada como símbolo da inteligência das coisas está muito próxima daquela a que se referiu, mais radicalmente, Thomas Mann, quando disse que “um romance tem de ser mais que um romance, talvez um ensaio, talvez *um tratado*, talvez *um sistema filosófico*”! (grifos nossos).

Em contrapartida, o conceito de Pirandello de que “a língua, estreitamente ligada à vida, cujo uso espontâneo, corresponde a um “sentimento natural” fez com que muitos críticos o considerassem um escritor dialetal. Na verdade, o nosso autor estava consciente de que enquanto a língua é um sistema de símbolos, que se refere à estrutura objetiva das representações, o estilo é a animação subjetiva da palavra; o uso vivo e constante da língua é feito pelo povo que a fala. Neste falar o escritor recupera o sentido da criação, a atividade fantástica.

Pirandello escreveu muitos contos e peças de teatro em dialeto siciliano: personagens populares, vivendo dramas da província da

“Ilha de fogo” como a chamou Dante. Realizou-a com a plena consciência de algumas razões que o levaram a usar o dialeto como meio de comunicação: a maior vivacidade da língua dialetal para a expressão da espontaneidade nativista, primeira condição da arte; a ligação íntima dos sentimentos e das imagens subjetivas à terra de que ele se fez intérprete; e, para nós mais complexa, a impossibilidade de representação da realidade regional fora dos seus limites naturais.

“Ora, ao que parece, no teatro dialetal, o pirandellismo é justificado por modos de pensar ‘historicamente’ populares e popularescos, dialetais () trata-se de populares sicilianos, que pensam e agem daquele modo, precisamente, porque são populares e sicilianos.” (6)

Gramsci acrescenta a esse ideário do poeta siciliano:

“Liolá”, que muitos críticos consideram a sua melhor peça escrita em dialeto, está impregnada de humor levemente satírico. É interessante comparti-la à linguagem das peças de Capuana e de Nino Martoglio: quase os mesmos tipos humanos passam por essas obras — o velho mísero e calculista, como o velho Pantaleão, apaixonou-se por uma jovem e é enganado por seu cobiçado amor; o bom e o mau irmão, ambos, em contraste, amando a mesma moça; o D. João rústico, que canta, enquanto trabalha, e aceita o amor de todas as moças da região, como se fossem todas suas. Capuana e Martoglio são estritamente fiéis aos costumes regionais; Pirandello, nessa peça é o humorista que, enquanto sorri, observa o homem. Guido Ruberti analisa, assim, o seu estilo:

“A característica dessa peça não é francamente cômica ou essencialmente dramática, nem alegre nem triste, mas sorridente e sombria ao mesmo tempo, simples e envolvente, superficial e profunda” (7)

Na verdade em “Liolá” renuncia ao “dialeto burguês” aquela híbrida linguagem entre a língua e o dialeto” que, com um pouco de deselegância e um pouquinho de arredondamento se transforma na língua italiana falada comumente e, talvez, não só fadada pelos incultos, na Itália. “Liolá”, comédia campestre, foi recitada por expressa vontade do autor, assim como foi escrita, em “pretto vernacolo” tal como convinha aos personagens, todos camponeses do campo agrigentino” (Prefácio a “Liolá”)

Ao interpretar, assim, o uso da língua, valoriza o lirismo da expressão do cotidiano e subordina o realismo prosaico ao meio em

(6) — *ibidem*, p. 51 e sgs.

(7) — Ruberti, G., *Il Teatro contemporaneo in Europa*, Bologna, 1920.

que se exprime, isto é, a linguagem muda de estado; ela não é mais o instrumento do real mas se transforma na sua própria natureza: é o realismo da linguagem.

Não obstante, é preciso desvincular a obra restante de Pirandello de uma perspectiva restritamente regional, para colocá-la mais vastamente num horizonte universal da literatura européia.

A prosa narrativa tende, intrinsecamente, ao desenvolvimento dramático, pois vai apresentando uma “descontinuidade expressionista” como a chama Leone de Castris (8) cujo espaço limítrofe é, a nosso ver, o romance *Uno, nessuno, centomila*.

Ao instalar, nesse romance a desmedida da personalidade, que se decompõe entre o existir e o ser, desintegrando-lhe a unidade, segundo as conveniências da ilusão, diluindo o “sujeito” em tantas quantas são as possibilidades do objeto, como que refletido, infinitamente ao espelho, o autor não se apressa em dar um nome ao protagonista. Este já não é nem mesmo “Mattia Pascal” ou “Adriano Melis”; não tem nome, porque se desdobra em cada uma das partes do seu próprio corpo (“um Moscarda com nariz reto ou para, todos os outros, um Moscarda com o nariz torto”) e, assim, expressionisticamente, decompõe-se em mil e tantas imagens, conforme a relação em que se põe com os demais. E, numa discursividade ondulante que se desenrola vertiginosamente, até que a “paixão raciocinante” chegue ao clímax e o leve ao hospício, esse poliédrico Moscarda encontra, afinal o sentido da existência: “Nenhum nome. Nenhuma recordação, hoje, do nome de ontem; do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa; se um nome é, em nós, a conceito de cada coisa posta fora de nós; e sem nome não se tem o conceito (. . .) um nome é apenas isto, epígrafe funerária. Convém aos mortos. A quem acabou. Estou vivo e não acabo. A vida não acaba. E nada sabe acerca de nomes, a vida. Esta árvore, sopra trêmulo de folhas novas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem; amanhã, livro ou vento; o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, vagabundo.” (9)

Os períodos breves, o discurso “staccato” a respiração cortada numa identificação estranhamente panteísta confirmam a razão e loucura desse personagem, para elas são uma mesma coisa. Não muito diferente é a “lúcida loucura” de “Enrico IV” ainda que o aproximemos da sua fonte artística, que é o “Hamlet” de Shakespeare. Como o Príncipe da Dinamarca, os seus monólogos são povoados de sombra e de incerteza, mas os monólogos daqueles se diri-

(8) — Castris, L. de, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962.

(9) — *Uno, nessuno, centomila*, Firenze, Bemporad, 1926.

gem à vida, enquanto os deste oscilam entre os seres que o circundam, entre a veracidade destes e o papel que cabe a cada um:

“É preciso perdoá-los! Isto, isto que para mim é a caricatura, evidente e volutária, desta outra mascarada, contínua, de cada minuto, de que somos os palhaços involuntários... — Estou curado, senhores, porque sei perfeitamente, que aqui represento o louco. O pior é para vocês, que, sem saber e sem ver, vivem, agitadaamente, a sua loucura!”

Ao fim de tanta elocubração culmina o trabalho discursivo de Pirandello, que a tantos pareceu não poético mas, cuja força dramática procura equacionar os limites da vida e do sonho, da razão e do sentimento num transporte genial para uma arte que não é o espelho da realidade, ao contrário, procura apreendê-la na sua totalidade e que, seja, talvez um aprofundamento de raízes imersas no substrato de uma sociedade incessantemente ameaçada pelo caos.

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA OBRA LITERÁRIA

Zelia de Almeida Cardoso

Qualquer observação sobre a representação da realidade na literatura obriga-nos a reexaminar uma série de questões básicas atinentes ao assunto.

Tomamos por ponto de partida uma reflexão sobre a própria natureza da literatura. Quando René Wellek se propôs discutir tal tema (1), retomando de alguma forma a antiga polêmica referente à pertinência da qualificação de certas obras como “literárias”, a despeito dos conteúdos significativos que apresentassem, deixou bem claro que, de acordo com uma nova concepção preconizada por teorizadores e rejeitada em parte por historiadores da literatura, só podem ser consideradas, realmente, como obras literárias aquelas que ao lado de revelarem utilização específica da linguagem poética apresentem também conteúdo ficcional. René Wellek ressalta essa última exigência: “É no aspecto da ‘referência’ que a natureza da literatura transparece mais claramente. O cerne da arte literária encontrar-se-á obviamente, nos gêneros tradicionais: lírico, épico, dramático. Em todos eles existe uma ‘referência’ um relacionar com o mundo de ficção, de imaginação. As afirmações contidas num romance, num poema ou num drama não representam a verdade literal; não são proposição lógicas” (2).

Identificando literatura e poesia, ou seja, enfatizando a dominância da função estética na obra literária, René Wellek deixa entrever que seu ponto de vista é semelhante ao de Aristóteles no que diz respeito à característica principal do poeta: a de *forjar* um mundo

(1) — R. WELLEK e A. Warren. *Teoria da Literatura* (tradução de J. P. e Carmo) Lisboa, Publicações Europa-América, (1962). p. 31.

(2) — *Idem, ibidem*

(3) — Aristóteles. *Poética* (tradução, comentários e índices analítico e onomástico de E. de Souza) Coleção *Os Pensadores*. Vol. IV S. Paulo, Edit. Victor Civita, 1973. p. 451. (Arist. Poet. IX, 50).

imaginário, estampando-o na obra literária. Mais de dois mil anos antes, ao confrontar o historiador e o poeta, dissera o Estagirita na *Poética* (3): “Não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderia ser postas em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro *as que poderiam suceder*”

O caráter *imaginativo* da obra literária fica, pois, estabelecido e diante de tais ponderações somos levados a investigar dois conceitos fundamentais e até certo ponto interligados, relacionados com a definição proposta: o de *mundo ficcional* e o de *verossimilhança*.

Que vem a ser o *mundo ficcional*? Um dos grandes problemas com que se defrontam aqueles que pretendem definir reside no caráter plurissignificativo dos signos lingüísticos. As palavras se desgastam com o uso. O significado inicial se alarga e se restringe, muitas vezes, em diversos fenômenos semânticos, e chega não raro a enfraquecer e a perder-se. Torna-se necessário, por momentos, caminhar contra o tempo para que se chegue às origens do signo e, por conseguinte, ao sentido inicial. A análise do significado da palavra *ficção* esbarra nessa dificuldade.

A linguagem coloquial concebe usualmente *ficção* como *coisa imaginária, fantasia, simulação, mentira*; no plano literário, por provável influência da forma correspondente em inglês, “fiction” a palavra *ficção* pode ser empregada como designativo de *gênero novelístico* e como abreviatura da discutível expressão *ficção científica* (“Science fiction”) — gênero literário ou cinematográfico (e, por extensão, de “cartoons”, revistas em quadrinhos etc.) que se baseia na utilização, como motivo ou tema, do desenvolvimento científico e tecnológico e de futuras descobertas ou invenções, capazes de modificar sensivelmente os comportamentos humanos e o panorama do mundo. Nos diálogos do dia-a-dia, é comum ouvirem-se expressões tais como “prefiro ficção a poesia” ou “adoro filmes de ficção”. Em ambos os casos, mesmo considerando-se que a palavra *ficção* tenha sido empregada em um sentido especial, houve evidentemente uma restrição pois que, em conotação artística, poesia é ficção, assim como romance ou teatro; por outro lado todos os filmes, exceptuando-se os documentos, “jornais” filmes informativos e congêneres, são também ficcionais.

Para compreendermos, pois, o significado básico de *ficção*, temos que partir em busca das origens da palavra. *Ficção* provém de *fictio*, substantivo latino derivado de *fingere*, vocábulo que tem o significado básico de *formar, representar, esculpir, criar, produzir*,

compor. A ação expressa por *fingere* é a do modelador ou escultor, que cria uma imagem ou um objeto de barro, madeira, pedra ou algum material análogo; é também a do poeta que, com palavras, compõe o poema, num labor artesanal de composição artística. Só por extensão, *fingere* assumiu as conotações de *representar*, *encobrir*, *dissimular*, *fingir*, *mentir*.

Ficção, por conseguinte, é criação artística; em literatura, é a criação literária, independentemente do gênero a que se filie a obra. O *mundo ficcional*, por sua vez, é o mundo que, embora presente em qualquer obra literária, se evidencia com mais nitidez na narrativa.

Trata-se, como diz M. J. Lefebve, de um mundo suposto real que “só nos é acessível pelo discurso” e do qual não podemos conhecer “senão o que o autor nos quer efetivamente dizer” (4). Designando-se por *diegese* e considerando-o como “o conjunto dos significados que são tidos como referentes a coisas existentes” Lefebve acentua que a *diegese* (ou seja, o mundo ficcional) não existe, por si, como tal: nunca nos é dada senão pela narração e através dela. Embora possa ser, em tudo, semelhante ao nosso, esse mundo escapa a nosso alcance e não precisamos preocupar-nos em controlar sua verdade nem podemos fazê-lo. O mundo *diegético*, acrescenta Lefebve (5), se desprende da realidade prática. “Nele vivemos um tempo, um espaço, uma sucessão, uma causalidade que são, em simultâneo, semelhantes e totalmente alheios ao da nossa vida real” A narração indica a *diegese*, mas ao mesmo tempo dissimula-a e a denuncia.

O mundo ficcional é, pois, um mundo criado, inventado, imaginado, limitado em si mesmo. Embora possa “imitar a vida” — e o faz, sem dúvida —, a literatura é basicamente *ficção*, entendendo-se por *ficção* não o oposto à verdade, mas ao fato, à existência no tempo e no espaço (6)

O segundo problema a ser examinado é o da conceituação de *verossimilhança*. Sem ter chegado a defini-la, Aristóteles preconizou sem uso na obra literária, estabelecendo que “tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (7)

(4) — M. J. Lefebve. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (tradução de J. C. Seabra Pereira) Coimbra, Liv. Almedina, 1975. p. 171.

(5) — Idem. pp. 174-175.

(6) — Cf. Wellek e Warren, op. cit., pp. 41-42.

(7) — Poet. XV, 88.

Em que consistiria, entretanto, a verossimilhança na obra literária?

T Todorov, na primeira versão de *Estruturalismo e poética* (8), discorre sobre tal assunto, lembrando a posição de críticos e historiadores da literatura que afirmam submeter-se a obra não somente às leis do discurso literário mas também “à realidade de que ela representa uma imagem” Procurando esclarecer a questão, demonstra que a literatura, sendo uma forma especial de linguagem, “não se deixa submeter à prova da verdade” As relações entre a literatura e a realidade não são inexistentes mas não tem o caráter dominante e simplista” que se quis atribuir-lhes. Distingue, então, dois aspectos de verossimilhança, ou melhor, duas verossimilhanças diferentes na obra literária. A primeira se prende à idéia aristotélica: uma obra é julgada veríssima em relação às regras do gênero. Mas existe, também, a verossimilhança em relação ao real, ou seja, em relação ao que o leitor admite como real. Caímos, então, em casos individuais de concepções de verossímil — “cada verossímil só o é para quem nele acredite” — e o problema se torna extremamente intrincado e complicado pois que a detecção da verossimilhança seria pessoal, não se ajustando a paradigmas ou modelos.

Austen Warren (9) vai mais além, ao mostrar que “a realidade de uma obra de ficção — isto é, a sua ilusão de realidade, o seu efeito sobre o leitor, como convincente interpretação da vida — não é necessariamente ou primordialmente uma realidade de circunstâncias ou de pormenores” Para aquele estudioso, “a verossimilhança do pormenor é um meio de criar a ilusão, mas usa-se muitas vezes como isca para conduzir o leitor a uma situação improvável ou incrível que encerra ‘verdade real’ num outro sentido, mais profundo do que circunstancial”

Para chegar à noção de *verdade* na literatura, Austen Warren põe em confronto a verdade factual, ou seja, a verdade nos pormenores de tempo e lugar e a verdade dos conceitos e proposições.

Voltamos, pois, novamente, à concepção da obra literária como produto da criação humana, como objeto ficcional. Diante desse fato e encarando-se a verossimilhança como algo que depende de pers-

(8) — T. Todorov. *Estruturalismo e poética* (tradução de J. P. Paes). 2ª edição. São Paulo, Cultrix, (1971) pp. 90 e ss. Posteriormente, o autor, ao refundir a obra, eliminou o capítulo em questão. Ver T Todorov — *Estruturalismo e poética* (nova edição revista) (tradução de J. P. Paes e F. P. Barros) São Paulo, Cultrix, (1976)

(9) — Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 268.

pectivas particulares, como definir o realismo e o irrealismo na literatura?

O problema é vasto e exige análise dentro de uma visão histórica.

Assim como sempre houve aqueles que procuraram dar um tom “realista” aos textos que compuseram, aproximando a “realidade” diegética da realidade “real”, existiram também os que trabalharam propositadamente com o irreal.

Não vamos situar neste último caso os antigos escritores que manipularam mitos pois, que, embora o mito tenha sido considerado por muito tempo inverdade e invenção, a moderna antropologia tem-no medido por parâmetros diferentes (10). Mas podemos lembrar o “irreal” evidente que já surgia nas velhas fábulas e alegorias e vai reaparecer, revitalizado, em textos fantásticos, simbólicos e surrealistas.

O questionamento, entretanto, se impõe, de imediato. Não correspondem, acaso, tais empregos de irreal, a formas mais ou menos veladas de dissimular o real? As historietas de Esopo e Fedro, o “roman” medieval, de que são exemplos eloqüentes o *Roman de la Rose* e o *Roman du Renard*, as narrativas de Swift, no século XVIII, os romances de Kafka e de e de García Márquez, os contos de Cortazar e de Jorge Marinho, não nos conduzem, sob a máscara do impossível, a uma compreensão do real?

Os próprios contos de fada têm sido encarados como representações simbólicas de comportamentos arquetípicos; as lendas etiológicas são, muitas vezes, tentativas rudimentares de explicação do inexplicável; relatos de “milagres”, aparições sobrenaturais, visões, nem sempre conseguem disfarçar o pragmatismo de uma intenção edificante.

Por outro lado, encontramos, a todo momento, estudos que se voltam para o realismo nas obras literárias. R. Jakobson, analisando o fenômeno (11), propõe uma distinção gerada pela própria ambigüidade de uma concepção segundo a qual “declaramos realistas

(10) — Segundo Mircea Eliade (*Mito e realidade* — trad. de P. Civelli. S. Paulo, Perspectiva, 1972. p. 7), até o século XIX o mito, na acepção usual do termo, era considerado como fábula, ficção. Só no início do século XX é que a posição foi reconsiderada, passando o mito a ser encarado como “história verdadeira, de caráter sagrado, exemplar e significativo”

(11) — Roman Jakobson. “Do realismo artístico” in Eikhenbaun e outros — *Teoria da literatura — formalistas russos* (trad. de A. M. Ribeiro e outros) P. Alegre, Globo, (1971). pp. 119-127.

as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade” Ora se considera como realista a obra cujo autor a apresenta como verossímil; ora a obra concebida como verossímil pelo leitor — e, aqui, novamente, voltamos a defrontar-nos com uma avaliação subjetiva —; ora, ainda, a que apresenta as características de certa tendência literária do século passado, que se dispõe a apresentar a realidade com fidelidade rigorosa.

De qualquer maneira, o juízo é falho e suscetível de revisão. A fidelidade à realidade é discutível uma vez que os enfoques são particulares, a manipulação dos fatos é deformadora, a seleção dos elementos obedece a critérios individuais e as hierarquias de valores são montadas por disposições pessoais.

Não há verdades universais e absolutas. A apresentação da realidade é sempre fragmentada. O mundo objetivo — ou objectual — é conhecido em apenas algumas da infinitas facetas que possui (e aqui incluímos, como parte do mundo objetivo, o próprio mundo interior de cada ser, que, à medida que se torna dele conhecido, passa a funcionar como objeto, como algo que se vê sob determinado prisma). Além do mais, cada pessoa tem sua perspectiva própria, sua maneira de ver as coisas, maneira esta determinada e influenciada por um conjunto imponderável de fatores e razões.

O que é o real? Talvez para os gregos antigos as epopéias homéricas e a *Teogonia* de Hesíodo falassem de deuses tão reais como o era, para os velhos judeus, o Deus bíblico do Antigo Testamento. No entanto, a contestação de tais “realidades” começa a surgir quando o desenvolvimento do pensamento racional conduz o pensador a idéias materiais e ateístas. O cristão aceita como dogmas indiscutíveis fatos análogos e outros que têm sabor de lenda. Aquele que não hesita em acreditar que Cristo é o filho de Deus encarnado em Maria sorri da credulidade do antigo romano que admitia ter sido Rômulo o filho do deus Marte e de uma mulher Onde está o verdade?

Ao concluir *Dona Flor e seus dois maridos* — obra cujo humor se centraliza nas aparições freqüentes do esposo morto à viúva casada de novo, nas mais inoportunas circunstâncias — Jorge Amado, pelas palavras do narrador, dá a explicação para o fato: “Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto” (12) Na Bahia dos candomblés e da umbanda, o colóquio com o espírito do morto é fenômeno trivial. Quantos, porém, não o admitem? Quantos não consideram o irreal como real e vice-versa?

(12) — Jorge Amado — *Dona Flor e seus dois maridos*. 1ª ed. São Paulo Martins, (1966) p. 535.

As personagens dos romances românticos podem parecer-nos totalmente falsas como construções literárias, mas não sabemos até que ponto a vida não nos apresenta pessoas bastante semelhantes a elas; os entrecchos romanescos, por fictícios que se nos apresentem, podem, sob certos aspectos, funcionar como “espelhos” do real.

O que muitas vezes encaramos como fantasia tem condições, em certas circunstâncias, de assumir as verdadeiras dimensões da realidade. A viagem à Lua, concebida por Júlio Verne, só foi irreal até 1969. Afonso Schmidt e Lygia Fagundes Telles (13), entre os anos 30 e 40, trabalharam com o motivo “fantástico” do transplante de olhos. Irrealidade? ou mera antecipação profética de um fenômeno corriqueiro nos anos 60?

Diante da realidade de nossos dias, do espantoso desenvolvimento tecnológico, do aperfeiçoamento inacreditável dos computadores, das experiências genéticas, da programação da vida, da ressurreição de mortos, da lavagem de cérebros, das mutações provocadas, da teórica certeza de possibilidade (ou iminência?) de guerra nas estrelas, o que será o “irreal”?

Não nos compete, queremos crer, tentar detectar, nas obras literárias, a correspondência dos motivos com uma realidade de que não somos donos. Nós a apreendemos como podemos, com as armas de que dispomos e o aparelhamento que nos foi dado. Cada um tem sua visão, distorcida sempre, pois que a ótica humana é limitada e defeituosa. Os poetas, os romancistas, os dramaturgos, os escritores enfim, nos oferecem — como os pintores e escultores — imagens particulares e pessoais dessa realidade. O leitor — contemplador do objeto estético — recebe-a como a recebe o espectador que se posta diante do quadro, da estátua, da obra arquitetônica, do roqueiro que se contorce no palco, emitindo e produzindo sons, do bailarino que dança, do ator que representa. Inútil tentar encontrar na criação artística a correspondência com o usual e o vulgar. A obra de arte é, desde as suas origens, ficção. Produto da criatividade, da imaginação, da capacidade de composição. Se assim não fosse, não haveria novidade e beleza, não haveria originalidade, não provocaria ela o prazer peculiar determinado pela emoção estética. Se assim não fosse não haveria nem ao menos arte.

(13) — Ver Afonso Schmidt, “Olhos alheios” in *Maravilhas do conto moderno brasileiro* (int. e notas de J. P. Paes). S. Paulo, Cultrix, (1958). pp. 33 e ss. e Lygia Fagundes Telles, “A estrela branca” in *Histórias escolhidas*. S. Paulo, Melhoramentos, 1960, pp. 45-53.

ERRATA

FREITAS, Maria Teresa de. "La dynamique de l'imagination de Julien Gracq dans **Le Rivage des Syrtes**," p. 71-95.

onde se lê	leia-se
Pag. 72 – 2 ^a linha – vraisemblable	vraisemblable
– 9 ^a linha – déune	d'une
– 25 ^a linha – lees	les
Pag. 83 – 10 ^a linha – nous chambre	nous la chambre
– 33 ^a linha – au	aux
Pag. 85 – 1 ^a linha – que	qui
– 20 ^a linha – est qu'il	este tel qu'il
Pag. 88 – 4 ^a linha – manace	menace
– 12 ^a linha – "j'étonnais refusante	"j'étonnais refusant
Pag. 89 – 6 ^a linha – chose e dans	chose dans
– 21 ^a linha – C'ext	C'est
Pag. 92 – 9 ^a linha – l'Almirauté	l'Amirauté
Pag. 93 – 9 ^a linha – prédispose	prédisposent
Pag. 94 – 5 ^a linha – que	qui
– 7 ^a linha – d'interroge	s'interroge

Esta Revista destina-se a publicar trabalhos de professores dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Terá, outrossim, suas páginas abertas a colaborações de ex-professores e colegas de outros departamentos, a professores estrangeiros, desde que pertinentes ao campo da língua e da literatura;

As colaborações, que devem ser inéditas, serão publicadas na língua original, desde que em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão;

A *Comissão de Redação* reserva-se o direito de, se necessário, rever as colaborações a fim de enquadrá-las,

nas normas ortográficas, bibliográficas e tipográficas adotadas por esta publicação;

Serão da responsabilidade científica e doutrinária dos seus autores os conceitos e juízos emitidos em suas colaborações — artigos ou recensões;

A publicação de colaborações não solicitadas estará sujeita à aprovação da *Comissão* e à disponibilidade de espaço na Revista;

À *Comissão de Redação* cabe o direito de recusar qualquer colaboração que julgue inoportuna ou incondizente com o espírito da Revista.

Toda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com menção específica de *Língua e Literatura* — Caixa Postal 8.105 — São Paulo — Brasil.



Serviço de Artes Gráficas

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

