grecem como bronze ao sol –, vejo a digital abrir-se sobre um tapete de filigranas de prata, de olhos e de cabeleiras.

Moedas de ouro amarelo espalhadas sobre a ágata, pilastras de mogno sustentando uma cúpula de esmeraldas, buquês de cetim branco e de finas varas de rubis rodeiam a rosa d'água.

Como um deus de enormes olhos azuis e formas de neve, o mar e o céu atraem aos terraços de mármore a multidão das rosas fortes e jovens.*

Aqui, os tecidos, metais, jóias se dispõem em torno de elementos da natureza vegetal, que são apenas três, mas funcionam de maneira decisiva, porque amarram cada segmento do poema e permitem a transfusão dos dois mundos, o natural e o factício. São eles: a flor digital, a rosa d'água, as rosas. O mar e o céu, estes foram metamorfoseados em deus, enquanto os olhos e as cabeleiras são realidades extraídas do contexto, desempenhando papel ornamental de jóia ou fibra. Reciprocamente, a flor brota de um tapete.

A *lei* deste texto é a inversão de funções, o que constitui um paradoxo a seu modo, pois *normal* é o conjunto dos elementos artificiais, que constroem um nexo próprio; *anormal* é a aparição espaçada e estratégica dos elementos da paisagem. No mundo dos tecidos, jóias, metais, a flor e a água são desvios que criam o impacto poético. Em que mundo estamos, no fim das contas? Estamos no mundo complexo e ambíguo, ao mesmo tempo real e inventado, onde Rimbaud institui o seu discurso, que é simultaneamente referência e não-referência. Nele, sentimos o real como presença poderosa, mas subvertido pelo fulgor dos elementos artificiais. Um sentido desliza para outro e o leitor fica suspenso entre a impressão de que entende e não entende, capta e não capta, recebendo não obstante uma mensagem válida, mesmo quando salpicada de ininteligível do ponto de vista lógico.

Nestes casos, podemos notar a força de Rimbaud, cuja sedução formal vai de par com uma virulência que subverte a ordem do mundo,

* | Tradução de Ledo Ivo, com pequena modificação, *data venia*.

mesmo quando parece apenas recriá-lo. Isso não ocorre apenas nos textos mais óbvios sob este aspecto, cheios de sátira e sarcasmo, de inconformismo e desespero, mas também noutros de aparente gratuidade, que, no entanto, sugerem um mundo de pernas para o ar devido à revisão poética, geradora de várias percepções possíveis. Em FLEURS, a água e as flores parecem da mesma essência que a ágata, o tecido, o ouro, o mogno, o rubi, cuja eventual natureza metafórica foi atenuada por uma transfusão que os faz funcionar como termos próprios, não figurados. Mas não tenho certeza se é mesmo assim.

22 | REALIDADE E REALISMO (VIA MARCEL PROUST)

A busca da verdade na literatura (verdade convencional da ficção) se norteia freqüentemente pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil, que seja bastante geral para ir além da particularidade e bastante concreta para não se descarnar em abstração. Por isso, é decisiva a maneira pela qual são tratados os elementos particulares, os pormenores que integram uma descrição ou uma narrativa, seja da vida interior, seja do quadro onde vivemos.

Ora, este tipo de enfoque tem uma das suas modalidades principais no Realismo, que para alguns é o único e para outros um dos muitos caminhos possíveis. Se considerarmos Realismo as modalidades modernas, que se definiram no século XIX e vieram até nós, veremos que elas tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa. No entanto, mesmo dentro do Realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na seqüência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o Realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade.

O Realismo se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores, pelo seu acúmulo ou pela sua con-

textualização adequada. O que pretendo é discutir alguma coisa a respeito, começando por lembrar que a visão realista pressupõe (1) a multiplicação do pormenor, (2) a sua especificação progressiva e (3) o registro de suas alterações no tempo.

O uso do pormenor tem uma função referencial e uma função estrutural. A primeira consiste em reforçar a aparência de realidade (verossimilhança) e, portanto, dar credibilidade à existência do objeto ficcional – como quando se descreve a verruga no nariz de um personagem ou as coisas que desfilam na sua mente. A segunda resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que, no texto, garantem a formação do seu sentido específico e a adequação recíproca das partes (coerência). No Realismo ambas estão correlacionadas de maneira indissolúvel, pois a eficiência de uma depende da eficiência da outra.

Portanto, a especificação do pormenor é um dos fatores que institui o discurso ficcional, estabelecendo nexos sucessivos que vão ancorando a particularidade dos elementos na generalidade do significado, como se pode ver pela decomposição de um texto de Proust a partir da primeira palavra, vazia de sentido ficcional:

O sol
O sol/ iluminava
O sol/ iluminava/ até meia altura
O sol/ iluminava/ até meia altura/ um renque de árvores
O sol/ iluminava/ até meia altura/ um renque de árvores/ que margeava a estrada de ferro.*

Mas a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo, que pode ir de algumas horas até um século – e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade. As coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram; por isso, muito da sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes, mesmo porque a suprema especificação pode ser essa marca temporal. Como diz Auerbach:

> A imitação da realidade é a imitação da experiência sensorial da vida na terra, uma de cujas características principais é sem dúvida possuir uma história, mudar, desenvolver-se; seja qual for a liberdade que se der à arte da *imitatio*, o artista não tem o direito, na sua obra, de privar a realidade dessa característica, que pertence à sua própria essência. **

O Realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto, como acontece na obra de Proust, que negava qualquer sentido realista à chuva de pormenores formada pelo seu grande livro. Ele tinha uma teoria não realista da realidade, que acabava numa espécie de transrealismo, literariamente mais convincente do que o Realismo referencial, por permitir o curso livre da fantasia e, sobretudo, o uso transfigurador do pormenor, como se ele *criasse* uma realidade além da que experimentamos. Através dos seus textos verifica-se que o enfoque literário do mundo interior ou exterior ganha sentido quando a especificação do detalhe se integra numa generalização que o transfigura. O detalhe funciona então como tecla que, ao lado das outras, permite modular a linha expressiva da representação ficcional.

Aliás, a obra de Proust delineia uma teoria que pressupõe nesta o tratamento simultâneo da estrutura e do processo, ou, nos termos da presente discussão, do pormenor integrado em configurações ex-

* | Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, VII, *O tempo redescoberto*, trad. Lúcia Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1956, p. 112.

** | Erich Auerbach, *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, trad. George Bernard Sperber, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 163. (Fiz algumas modificações na tradução deste trecho.)

pressivas, e sua alteração no tempo como *lei* do significado. Resulta um paradoxo aparente, pois ele descreve a mudança incessante de seres, relações e coisas no fluxo temporal, mas encontra o significado nas permanências que essa mudança revela – o que vem definido no citado volume final de *Em busca do tempo perdido*, carregado de teoria da arte e da literatura.

Logo no começo o narrador conta que, estando de visita ao castelo de uns amigos, leu por acaso um trecho inédito do famoso *Diário* dos irmãos Goncourt, que *transcreve*. Na verdade é um pastiche admirável, uma ficção de segundo grau dentro da ficção, onde Edmond de Goncourt fala, como se fossem pessoas vivas, de certos personagens de Proust: o casal Verdurin e os freqüentadores da sua casa.

O pastiche é surpreendente enquanto reprodução das peculiaridades de estilo e da concepção de vida e arte de Edmond de Goncourt. Mas a sua finalidade é estabelecer de modo irônico a opinião negativa de Proust sobre o Realismo como *escola*, a propósito de sua modalidade extrema, o Naturalismo. Para tanto usa um método de grande eficiência: mostrar os personagens, que conhecemos desde o começo da obra através da maneira proustiana, segundo a maneira própria de Goncourt, como visão alternativa que podemos comparar com a outra. A comparação revela uma discordância fundamental, que o narrador ressalta com falsa modéstia cheia de subentendidos irônicos, mostrando-se estrategicamente mortificado por não ter sabido ver aquilo que o famoso naturalista vira.

A diferença entre ambos é que Goncourt (no pastiche, mas também na obra real) só enxerga detalhes exteriores, que lhe bastam como fundamento da interpretação e como imagem do mundo. Ou seja: o seu olhar pára na superfície. Já o narrador enxerga, num nível além dos detalhes externos, uma "semiprofundidade" (como diz) caracterizada pela unificação, não a soma dos pormenores. Nesse nível os detalhes deixam de ser parciais e isolados para exprimirem uma totalidade, una e coerente, que serve de base verdadeira da interpretação. Ironicamente, o narrador lamenta que, ao contrário de Goncourt, veja coisas que não prestam para a "observação" (a perspectiva documentária realista). Mas logo abaixo a sua falsa modéstia se desfaz,

quando fica evidente que isto ocorre porque vai mais fundo, em busca do que se poderia chamar uma *visão*.

O nó da diferença está em que o Goncourt do pastiche via em todos os pormenores um momento determinado do Salão Verdurin, enquanto o narrador deseja procurar a sua identidade fundamental nos diferentes lugares e momentos em que funcionou. Nesse nível é que os detalhes desaparecem como registro documentário para formarem o alicerce de uma visão unificadora, obtida por meio do descarte do acessório, que ele compara ao trabalho do geômetra em busca do "substrato linear". A fim de obtê-lo, vai "despojando os corpos das qualidades sensíveis".

> (...) o que me causava um prazer específico, era a descoberta dos pontos comuns a vários seres. Só ao vislumbrá-los, meu espírito – até então sonolento, mesmo sob a aparente vivacidade das palavras cuja animação, na conversa, mascarava para outrem um completo torpor espiritual – lançava-se de súbito à caça, mas o que nesses momentos perseguia – por exemplo a identidade em diversos lugares e épocas diversas do Salão Verdurin – situava-se a certa profundidade, para além da aparência, em zona um pouco mais recuada.*

Esta posição explica por que Marcel Proust, considerado colecionador de minúcias, negava ser um artista do detalhe e dizia o seguinte em carta a seu amigo Louis de Robert:

> Você fala da minha arte minuciosa do detalhe, do imperceptível etc. O que realizo, ignoro, mas sei o que desejo realizar; ora, eu omito (salvo nas partes de que não gosto) todos os detalhes, todos os fatos, não me prendo senão ao que me parece (conforme um sentido análogo ao dos pombos-correios; um dia que estiver me sentindo menos mal eu explico isto melhor) revelar alguma lei geral. Ora, como isto nunca nos é revelado pela inteligência, como devemos pescá-lo de algum modo nas profundezas do nosso in-

* | *O tempo redescoberto*, op. cit., p. 16.

consciente, é com efeito imperceptível, porque é distante, difícil de perceber, mas de modo algum é um detalhe minucioso. Um pico entre as nuvens pode, no entanto, embora pequenino, ser mais alto que uma fábrica próxima. Por exemplo, você pode achar imperceptível esse sabor de chá que a princípio não identifico e no qual encontro de novo os jardins de Combray. Mas não é de modo algum um detalhe minuciosamente observado, é uma teoria inteira da memória e do conhecimento.*

Vemos então que o pastiche de Goncourt serve para mostrar como a laboriosa descrição realista constrói uma imagem colorida e animada, mas no fundo não passa de um acúmulo de pormenores que valem pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva. Ela estende aos seres a mesma mirada externa com que se dirige aos objetos, apresentando-os como unidades autônomas de significado único, que produzem uma simples aparência de sentido. Comparando as impressões de Goucourt com o que já sabemos sobre os personagens, vemos que tudo é errado, lamentavelmente errado, por se basear no efeito imediato que eles causam, em função de critérios tão mascaradores quanto a predisposição favorável do escritor devido à lisonja que lhe dirigem etc. O olhar de tal escritor pára na superfície e não discrimina em perspectiva, nem correlaciona as impressões com referência a um princípio integrador. Daí cada pessoa ou objeto adquirir um valor por assim dizer absoluto, que se esgota na descrição ou no juízo. Ao contrário, a arte do narrador (Proust) pretende descrever de muitas maneiras, recomeçar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal. É uma visão dinâmica e poliédrica, contrapondo-se a outra, estática e plana.

Noutros trechos do livro citado fica bem claro, teórica e praticamente, que a visão reveladora da realidade tende a uma síntese baseada na analogia entre os detalhes, desvendando o seu significado

* | Louis de Robert, *Comment Débuta Marcel Proust*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1969, pp. 60-1.

unitário. O detalhe em si não interessa. Interessa como estímulo para procurar a sua afinidade com outros, por meio da analogia. Daí a importância da metáfora, mais que da descrição, porque ela mostra as analogias e vincula uma variedade de pormenores. A ligação destes em nível fundo configura o significado real – rede oculta inacessível à topografia realista *positiva*, como é a de Goncourt. Daí a mencionada "certa profundidade".

Mas a ligação entre objetos, lugares e pessoas não ocorre apenas num momento; ela se desdobra no tempo. Por isso, o narrador não está interessado na minuciosa descrição realista do Salão Verdurin como ele é no dia em que o visitou (à maneira do pseudo-Goncourt). E sim na dos seus vários momentos, em diversas épocas, a fim de ir, além da superfície, até o nível revelador, onde o particular se recompõe na fisionomia geral de um modelo. Surge então o paradoxo: ver as coisas no tempo é vê-las de modos diversos, em várias etapas; portanto, é atingir um maior grau de generalidade, que define a permanência (relativa) da estrutura sob o processo que a constitui. De tal forma que o caso singular ganha certa generalidade acima do tempo que o gerou e do qual emerge. Estrutura e processo, estático e dinâmico se unem na síntese de uma visão integrativa.

Há, portanto, vinculações ocultas que ligam os pormenores e compõem uma espécie de modelo permanente no meio da fuga do tempo. Elas seriam a base do projeto de Proust, ao provarem que é possível a luta da arte contra a dissolução operada por ele. O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória, permitindo remontar ao passado, mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece; e este permite refluir sobre o pormenor transitório, o particular relativo, para compreendê-los. As vinculações fazem aparecer o desenho do modelo, como os números ligados pela ponta do lápis vão delineando uma figura nos livros infantis.

Assim, o narrador encontra o barão de Charlus, já velho, e o confunde primeiro com um ator, depois com um pintor que eram homossexuais como ele. Compreende então que a "revolução do seu vício" o havia transformado ao ponto de atenuar as características in-

dividuais para deixar emergir o modelo geral do invertido. O barão, o pintor, o ator são manifestações de um padrão, e descrever isoladamente cada um em si deve levar a descobrir a realidade profunda.

> O sr. de Charlus afastara-se tanto quanto possível de si mesmo, ou melhor, mascarara-se tão completamente com o que não só a ele, mas a muitos invertidos pertencia, que à primeira vista, andando assim atrás de zuavos em pleno bulevar, parecera-me outro que não o sr. de Charlus, que não um grande senhor, que não um homem de imaginação e de espírito, outro cuja semelhança com o barão se cifrasse àquele ar comum a todos, que agora, ao menos para quem não se detinha em examiná-lo, inteiramente o recobria.*

Pelo mesmo motivo o sobrinho do barão, Saint-Loup, que era completamente diverso, começa a apresentar analogias espirituais com ele ao se tornar também um invertido; e começa a parecer "um sucessor", "numa outra geração, num outro ramo" (op. cit., pp. 45-6). De modo a podermos concluir que (paradoxalmente) quando o personagem é visto à luz da sua categoria os traços da sua singularidade realçam melhor, porque são referidos a uma *lei* que a rege.

Assim, é na relação dinâmica entre o tempo e o modelo que os detalhes adquirem o verdadeiro sentido. Mostrando o vínculo entre eles, a especificação, ao articular o discurso, tece a rede dos significados, que está subjacente como o geral sob o particular e pode ou não ser atingida pelo olhar do escritor, conforme ele pare na superfície (Goncourt) ou alcance a profundidade (narrador). Em tudo isso se destaca a dimensão temporal, deixando ver a permanência do gênero sob a mudança das coisas, dos atos, das pessoas; e mostrando também que a narrativa ficcional é capaz de focalizar simultaneamente a estrutura e o processo.

* | *O tempo redescoberto*, op. cit., p. 48.

23 | OS BRASILEIROS E A NOSSA AMÉRICA

É curioso pensar de que maneira os dois grandes blocos lingüísticos da América Latina têm pensado um no outro e têm visto um ao outro. Encarada com objetividade a situação é de acentuada assimetria, porque o bloco luso, isto é, o Brasil, se preocupa mais com o bloco hispano do que o contrário.

Os motivos são muitos, a começar pela importância diferente das duas metrópoles colonizadoras. A Espanha foi potência européia decisiva em certo momento, e sua cultura pesou na civilização do Ocidente. Portugal foi sempre um pequeno estado marginal, voltado para o mar e o vasto mundo, sem presença ponderável nos centros da civilização comum, sem nenhum Filipe II para assombrar a Europa, sem nenhum Cervantes para mudar os rumos da literatura. Enquanto a Espanha, com o *Quixote* e a picaresca, abria caminho para o romance, isto é, um gênero inovador que serviria para exprimir o moderno, Portugal produzia *Os lusíadas*, de Luís de Camões, num gênero, a epopéia, destinado a perder atuação rapidamente. Em conseqüência de tudo isso e outras coisas que não cabe discutir agora, o espanhol tende a supervalorizar a sua cultura e impor a sua língua, enquanto o português aprende docilmente as dos outros. Pensemos em nós, herdeiros deles: ainda hoje, se for, por exemplo, à Bolívia, um brasileiro se esforçará por falar *portunhol*, enquanto um boliviano no Brasil falará tranqüilamente o seu bom castelhano.

Língua de cultura, o espanhol se tornou neste século indispensável aos brasileiros, que conheceram boa parte da produção intelectual de que necessitavam através da mediação de editoras da Espanha, Argentina, México, Chile, que nos traziam os textos dos filósofos, economistas, sociólogos, escritores. O ensino superior do Brasil dos anos de 1940 a 1960 teria sido praticamente impossível sem essas traduções, de maneira que o espanhol existe para nós como língua auxiliar, enquanto o português pouco serve neste sentido aos que vivem no bloco hispânico. Por isso, no Brasil há ensino de espanhol nas escolas secundárias e há cadeiras de Literatura Hispano-Americanas em universidades, nada havendo de semelhante em relação à nossa língua na América de fala espanhola.