

V

Cooper, Alcy

Literatura & Consciência Literária e A - letura)

Gabel, S. F. L.

Continuar a ler que vai trazer no grande volume 2º edição (verificar...)

PROBLEMÁTICO DO ATUAL ROMANCE LATINO-AMERICANO

Acabamos de chegar e não sabemos como foi. Não nos pergunteis donde vimos: laste-nos saber que aqui estamos.

11 "Práxis e teoria de L. S. Gabriel, S. F. L. (1964)

GOETHE - Segundo Fausto

Pode conceber-se um grande romance numa época, num país. Isto não significa que nessa época, nesse país, exista realmente o romance. Para se falar do romance é preciso que haja uma novelística. E isto leva-nos muito longe na definição que do romance nos dá o *Dicionário da Academia*: "Obra literária em que se nos narra uma ação fingida no todo ou em parte, e cujo fim é causar prazer estético aos leitores por meio da descrição ou pintura de acontecimentos ou lances interessantes, de caracteres, de paixões e costumes." Se aceitássemos tal definição, tudo seria romance desde que tivesse o menor indício de ação: *A Iliada* seria tanto romance como *A Canção de Rolando* ou *O Criticon*. Recordemos, a propósito, que num tomo da *Bibliografia de "La Pléiade"* foram reunidos, há alguns anos, nove romances gregos e latinos (desde o *Satiricon* até à magnífica concepção de *science-fiction* que é a *História Verdadeira*, de Luciano, passando pela biografia, tão do agrado dos nossos dias, da *Vida de Apolônio de Tiana*, de Filostrato) dotados de um real interesse, destinados a proporcionar um não mentido "prazer estético" aos seus leitores. No entanto, esses romances isolados, sem antecedentes nem consequentes conhecidos, deixam a impressão de que o gênero do romance não chegou a florescer realmente no mundo greco-latino. Os relatos apresentados surgem como casos singulares que não acabam de criar arquétipos verdadeiros nem alimentam um movimento. São romances sem novelística. Só pelo fato de se haver escrito o *Werther* e *O Homem Que Ri* não poderia falar-se hoje de romance romântico. O romance romântico define-se pelo trabalho de várias gerações de romancistas românticos. Só pelo fato de se haver escrito *A Besta Humana* e *A Rameira Elisa* não falaríamos hoje da passada existência de um romance naturalista. Para que o romance naturalista existisse como tal, definido e útil, foram necessários os homens de Medan e outros que, nem por ficarem à margem de Medan, deixavam de compartilhar as teorias, técnicas e métodos do grupo.

lot C 1

O Burro de Ouro, em si, não passa de uma encantadora raridade literária — como o *Romance Cômico*, de Scarron, ou, no seu tempo, *A Princesa de Cleves*, *O Gil Blas de Lesage*, mais conseguido sob o aspecto literário que *A Picara Justina* e, talvez, que o próprio *Guzmán de Alfarache*, não dota a literatura francesa de picaresco. Se Thomas Mann tivesse nascido, vivido e escrito em Guadalupe, isto não significaria que tivesse um romance guadalupesco, embora a montanha mágica, nesse caso hipotético, se tivesse transformado no monte de La Souffrière. . . E não teremos de insistir na questão, assinalando tão somente um fato que vem ressaltar uma característica singular do romance como gênero literário: um só poema — o de *Choucoune*, em Haiti, caso típico — basta para dotar um país de uma poesia própria; mas para que um país possua romance é preciso assistir ao trabalho de vários romancistas, em diferente escalão de idades, empenhados num labor paralelo, semelhante ou antagônico, com um esforço continuado e uma constante experimentação da técnica. De Balzac a Proust prossegue-se a elaboração de uma mesma *comédia humana*, na qual Madame Bovary, as irmãs Vatarde e Germinie Lacerteux vêm a inserir-se por direito próprio.

Daí que o romance, como hoje o entendemos — o romance presente numa novelística definível — seja de invenção espanhola. E essa invenção espanhola é o picaresco, que, ao cabo de uma trajetória de quase três séculos — nunca houve gênero literário mais tenaz nem mais dilatado —, vai cair na América dando nascimento ainda, por obra da sua energia, ao *Periquillo Sarmiento*. Entretanto, como produções excepcionais, sem herança previsível nem comprovável, podiam produzir-se na França as *Astreas*, de Urfé, ou, mais tarde, os casos isolados de *Manon Lescaut* ou *A Nova Eloísa*. O picaresco espanhol, nascido sem o saber do gracioso embrião do *Lazarillo de Tormes* e levado até à premonitória autobiografia de Torres Villarroel, cumpria com a sua função cabal de novelística, que consiste em violar constantemente o princípio ingênuo de ser relato destinado a causar “prazer estético aos leitores”, para se fazer um instrumento de indagação, um modo de conhecimento de homens e de épocas — modo de conhecimento que ultrapassa, em muitos casos, as intenções do seu autor. Não sabia Rabelais o que ia sair de suas mãos quando começou a escrever um arremedo de almanaque popular no qual se falava de um gigante chamado Gargântua. Não sabia Cervantes, ao compor os primeiros capítulos do *D. Quixote* (à margem mas não totalmente fora do picaresco, visto que se fundamenta, como o picaresco, nas realidades contemporâneas), que iria escrever um dos romances mais raros, mais singulares, mais originais,

de todos os tempos — romance onde chega a falar-se do próprio romance como se as personagens de *O Vermelho e o Negro* falassem de *O Vermelho e o Negro*: romance onde se descobre (no capítulo VI) que D. Quixote havia lido *A Galateia*, de Cervantes; romance onde se exerce a crítica literária com um espírito jornalístico anterior à invenção dos jornais; onde se parafraseia um texto de Hesíodo quando vem a propósito; onde se encaixam romances dentro do romance principal, e onde o autor não vacila em endossar-nos, à maneira do Settembrini de Thomas Mann, disquisições alheias à ação. No aspecto insólito do romance cervantino é que vejo inscrito, profeticamente, o futuro do romance. O romance deve chegar *mais além da narração*, do relato; quer dizer: do próprio romance, em todos os tempos, em todas as épocas, abarcando aquilo a que Jean-Paul Sartre chama “os contextos”. Na sua época, Cervantes atingiu os contextos da matéria novelística tão absolutamente como, na nossa época, um Joyce e um Kafka. E não se pode esquecer que há muito de kafkiano — com outra disposição dos materiais, evidentemente; com outra categoria de prelações — na personagem do Quixote, personagem que tem mais de uma afinidade com o K de *O Processo* — visto que não compreende a ordenação do mundo que se lhe entrega em aparente e usufruível patrimônio — e até com o Gregório Samsa de *A Metamorfose*, porque, afinal, isso de tomar moinhos de vento por gigantes ou de subir à estratosfera num cavalo de pau não é pior que acordar vestido de escaravelho. Pouca distância vai do elmo de Mambrino às escamas de um coleóptero.

II

O romance é gênero tardio. Países há, atualmente, da Ásia, da África, que, possuindo uma poesia milenária, apenas agora começam a ter uma novelística. Por isso existe o perigo de que as novelísticas incipientes, as que estão nascendo hoje, se produzam por processo de imitação. Toma-se o modelo francês — em geral — e adapta-se ao ambiente próprio com técnica ancilar e de imitação. A influência do naturalismo francês, pela mesma razão, sentiu-se no romance latino-americano até depois dos anos 20. Quanto ao nosso copioso “nativismo”, ainda vigente em certos setores retardados da literatura continental — “nativismo” que, com a sua descrição de ambientes e paisagens pouco explorados pela literatura, obteve momentâneos rasgos de originalidade —, devemos admitir que os seus mecanismos eram muito pouco originais, respondendo a uma tendência, uma onda, que muito se fazia sentir na Europa

desde há alguns anos. Fora caso excepcional (tão excepcionais como o fora, no século XIX, a muito celebrada *Cecilia Valdés*, do cubano Villaverde), os nossos romances nativistas eram ecos de outras coisas que já haviam soado no Velho Continente: a *Batuala*, de René Maran, romance esquecido nas que, com o seu Prêmio Goncourt, revelou a muitos, até aos anos 20, a cor do mundo africano; *Os Camponeses*, de Ladislao Reymont, que valeram um Prêmio Nobel ao seu autor; *Germinação*, de Kaut Hamsum, romance do grande norte; os romances de Panait Istrati, que traziam montanhas, vegetações, cores, bandidos de pistola à cintura, ao mundo de uma literatura parisiense, escrita para parisienses que começavam a aborrecer-se de um Paris que, de tanto se parecer com Paris, se estava tornando provinciano frente ao vasto mundo dos que não exclamavam, como a personagem de Montesquieu: "Mas... acaso alguém pode ser persa?" Eram os dias dos homens de Arán, de Nannok do Norte, da formosa Moana, no cinema. E também do *Chapéu de Três Bicos*, na música. Eram os dias, não se pode esquecer-lo, em que os romances regionalistas de Blasco Ibañez ainda se apresentavam como coisas recentes. E os romances de Blasco Ibañez — muito eficientes a seu modo — eram fabricados à base dos métodos preconizados por Zola nos ensaios de *O Romance Experimental* de 1880: escolher um determinado ambiente; documentar-se acerca dele, observá-lo, vivê-lo durante um certo tempo, e pôr-se a trabalhar com base no material reunido. A debilidade desse método está em que o escritor que a ele se acolhe confia demasiado no seu poder de assimilação e de entendimento. Crê que pelo fato de haver passado quinze dias numa povoação mineira compreendeu tudo o que sucedia nessa povoação mineira. Crê que por ter assistido a uma festa típica compreendeu os móveis, as razões remotas, do que viu. E a verdade é que não compreendeu, talvez, que tal fase de uma dança folclórica é o estado presente de um antiquíssimo rito solar ou de liturgias tónicas que — como foi demonstrado muito recentemente ao estudarem-se práticas da *santería* cubana — haviam viajado do Mediterrâneo para o Novo Continente, passando pela África. Tão-pouco se dá conta, quase sempre, de que uma copla camponesa ouvida na noite é nada menos que a citação quase textual de um velho romance fronteiriço. (Recentemente, um investigador recolheu, da boca de camponeses cubanos das terras do interior, apólogos industânicos passados ao *Conde Lucanor* e até uma versão crioula do *Rei Lear*.) Não pretendo insinuar com isto que os nossos romancistas carecem de cultura suficiente para estabelecer certas relações de fatos nem para atingir certas verdades. Mas o que realmente afirmo é que o método

naturalista-nativista-típicista-vernacular aplicado, durante mais de trinta anos, à elaboração do romance latino-americano nos deu uma novelística regional e pitoresca que em muito poucos casos chegou ao fundo — ao realmente transcendental — das coisas. Não é pintando um habitante das planícies venezuelanas, um índio mexicano (cuja vida não se compartimentou no quotidiano, além disso), que o nosso romancista deve cumprir a sua tarefa, mas sim mostrando-nos o que de universal, relacionado com o vasto mundo, possa achar-se nas nossas gentes — embora a relação, em certos casos, possa ser estabelecida pelas vias do contraste e das diferenças. (Posto perante um velório aldeão, o que terá de interessar ao romancista não são as práticas exteriores de um velório aldeão, mas sim o dever de desentranhar qual é o conceito que se tem, ali, da morte. Num crime passionnal, tem menos importância o balanço conclusivo dos princípios que regeram o disparo da arma. A horrível história das "Poqui-anchis" mexicanas, "as hienas de San Francisco del Rincón", já heroínas e assunto de histórias populares, ultrapassam, em muito, a história de uma mera empresa de prostituição organizada à maneira do Boulevard Sebastopol de Paris...) Mas o anteriormente considerado não se ajusta com o sistema que consiste em "documentar-se" passando umas férias nas margens da selva virgem, numa aldeia mineira, ou em algum campo petrolífero da Venezuela. E, para confirmar esta convicção, vou referir-me a uma experiência pessoal. Numa época caracterizada por um grande interesse pelo flocloro afro-cubano recém "descoberto" pelos intelectuais da minha geração escrevi um romance — *Ecue-Yamba-O* — cujas personagens eram negros da classe rural da época. Devo advertir que cresci no campo de Cuba em contacto com camponeses negros e filhos de camponeses negros, que, mais tarde, muito interessado pelas práticas da *santería* e do *ñañiguismo*, assisti a inúmeras cerimónias rituais. Com essa "documentação" escrevi um romance que foi publicado em Madrid, em 1932, em pleno auge do "nativismo" europeu. Pois bem: ao cabo de vinte anos de investigações acerca das realidades sincréticas de Cuba, dei-me conta de que todo o fundo, o verdadeiro, o universal, do mundo que tinha pretendido pintar no meu romance havia permanecido fora do alcance da minha observação. Por exemplo: o animismo do negro camponês de então; as relações do negro com o bosque; certas práticas iniciáticas que me tinham sido dissimuladas pelos oficiantes com uma desconcertante habilidade. Desde então desconfio, de modo cada vez mais fundamentado, de toda uma literatura que costumavam apresentar-nos, até há pouco, como a mais autêntica da América. Conheço muitos dos seus autores. Sei como reuniram a sua "documen-

tação". Há um que escreveu um romance da selva aproximando-se dela por um par de dias. Quanto a mim, creio que certas realidades americanas, por não haverem sido exploradas literariamente, por não haverem sido nomeadas exigem um grande, vasto, paciente, processo de observação. E que talvez as nossas cidades, por não terem entrado ainda na literatura, são mais difíceis de manejar que as selvas ou as montanhas. Dois anos havia eu vivido em Caracas e ainda não compreendia Caracas. Para compreender Caracas não basta passear pelas suas ruas. É preciso vivê-la, lidar quotidianamente, durante anos, com os que lá trabalham, com os seus negociantes, com os estabelecidos; é preciso conhecer os seus milionários, tanto como as gentes que vivem nos seus míseros *cerros*; é preciso saber dos contrajogos e tratos da classe castrense; é preciso ter visitado o velho Palácio de Miraflores, descobrindo, com assombro, que a sua decoração interior, entre Luís XV, pompeiana, e Veuve Clicquot (há uma pintura na sala de jantar que representa uma garrafa de champanhe lançando anjos pelo gargalo), é obra de Vargas Vila. Vendo quão poucas vezes deram os romancistas cubanos, até agora, com a *essência* de Havana, convenço-me de que a grande tarefa do romancista americano de hoje está em inscrever a fisionomia das suas cidades na literatura universal, esquecendo-se de tipicidades e costumes. (E quem lerá hoje na América, além disso, romances de costumes alsacianos, dinamarqueses, balcânicos?) Há que fixar a fisionomia das cidades como Joyce fixou a de Dublin. Dir-me-ão que isto se vem fazendo no mundo desde os tempos de Balzac. É verdade. Mas como as nossas cidades estão começando agora a falar, não o farão no estilo de Balzac, mas sim em estilo que corresponda às suas exigências profundas, não se esquecendo uma novidade extremamente importante: o romance começa a ser grande romance (Proust, Kafka, Joyce...) quando deixa de se parecer com um romance; quer dizer: quando, nascido de uma novelística, ultrapassa essa novelística, engendrando, com a sua dinâmica própria, uma novelística possível, nova, disparada para novos ambientes, dotada de meios de indagação e exploração que podem plasmar-se — nem sempre sucede — em obtenções perduráveis. Todos os grandes romances da nossa época começaram por fazer exclamar ao leitor: "Isto não é um romance!"

III

A grande dificuldade de utilizar as nossas cidades como cenários de romances está em que as nossas cidades *não têm estilo*. Mais ou menos extensas, mais ou menos gratas, são um bolo, uma salada de coisas boas e coisas detestáveis — arremedios horrendos, às vezes,

de correntes arquitetônicas européias. Nunca vi edifícios tão feios como os que podem contemplar-se em algumas das nossas cidades. Há casas como que comprimidas pelas casas vizinhas, que sobem, crescem, escapam por sobre os telhados alheios, acabando por obterem, com as suas janelas torturadas pela estreiteza, uma ferocidade de negro de desenho animado, prestes a cair sobre quem a contemple com alguma ironia. No Itamaraty, bairro do Rio de Janeiro, vi cariátides decalcadas sobre as de Atenas — embora fossem moldadas em cimento — dando sombra a barracas onde se vendiam inesperados animais embalsamados: cobras do Amazonas, tatus, camaleões, onças, e até um cavalo erguido sobre um pedestal de madeira verde. Em Caracas vêem-se, em diferentes edificações, amostras de um estilo segundo império — neste caso: império Guzmán Blanco — mas enaziado em grau incrível. Em Valparaíso, cidade portuária, a vida desenvolve-se *verticalmente* mediante elevadores que trabalham, de modo paralelo e alternado, sem descanso, para transportar uma humanidade que só dispõe de ruas impraticáveis de tão íngremes para se transferir da zona marítima para as alturas do anfiteatro natural, construído e muito povoado, que domina o porto onde atracou, talvez, há algumas horas, um barco vindo da ilha de Páscoa (nas esquinas umas parelhas esperam o encargo de levar alguma carga para o alto, ostentando o gracioso nome de "cavalinhos para mudanças"). No México, junto às edificações cortesianas, há ruas que imitam a Rue de la Faisanderie, de Paris. No *Vedado* de Havana, zona urbana de que sou transeunte infatigável, entremisturam-se todos os estilos imagináveis: falso helênico, falso romano, falso Renascimento, falso castelo do Loire, falso rococó, falso *modern-style*, sem esquecer as grandes imitações, devido à onda de prosperidade trazida pela primeira guerra mundial — imitações, por sua vez, de outras coisas — dos que haviam edificado nos Estados Unidos os Cornelius Vanderbilt, Richard Gambrell, Stanford White ou Charles Sprague. Observava eu recentemente que o estilo romântico não tinha representação no *Vedado*. Mas há pouco tive a alegria de tropeçar com uma tinturaria do mais puro falso estilo romântico, entre Ravena e San Zenón de Veroma, que se harmonizava maravilhosamente como sibilante movimento das máquinas de engomar a vapor. A Havana colonial conserva edifícios admiráveis, exemplos de majestade e sobriedade arquitetônicas, dos séculos XVII e XVIII. Mas junto a eles os anos novecentos trouxeram uma arquitetura mais ou menos madrilena, mais ou menos catalã — remotas alusões a Gaudí — que em outra altura me pareciam inadmissíveis. Pois bem: desde há pouco, essa arquitetura começou a ter encanto e graça. Vai recuperando carácter e aspec-

to. O tempo conferiu-me uma relativa *vetustez*, um ar de época, um tanto humilde, patinado e *demodê*, que as inscreve, poeticamente, dentro dos caracteres fisionômicos da cidade.

Montar o cenário de um romance em Bruxelas, Veneza, Roma, Paris ou Toledo é coisa fácil e auxiliada. As decorações vendem-se feitas. O espectáculo pode ser manejado à distância, se se quiser, com tantos livros, fotografias, Baedekers, visões do Greco, de Guardi, de Monet, postos à disposição do cenógrafo. Inclusive jogando-se com uma transposição possível para o escritor, pode dar-se ao cenário venesiano um estilo à Guardi, ao cenário toledano um estilo à Greco, ao cenário parisiense um estilo à Degas. Para Roma poderia construir-se à distância uma decoração que tivesse um pouco de Miguel Ângelo, de Pinarési e de concílio ecumênico, com alguma pimenta de *As Noites de Cabíria* ou de *A Doce Vida*. Todas estas cidades têm um estilo fixado para sempre. As nossas, em contrapartida, estão, desde há muito tempo, em processo de simbioses, de amálgamas, de transmutações — tanto sob o aspecto arquitetônico como sob o aspecto humano. Os objetivos, as gentes, estabelecem novas escalas de valores entre si à medida que vão saindo ao homem americano os dentes do ciso. As nossas cidades *não têm estilo*. E no entanto começamos a descobrir agora que possuem o que poderíamos chamar um *terceiro estilo*: o estilo das coisas que não têm estilo. Ou que começaram por não ter estilo, como as rocalhas do rococó, os gabinetes de curiosidades do século XVIII, as entradas do *metro* de Paris, os cavalos de carrossel, os negrinhos vienenses, barrocos, portadores de mesas ou de tochas, os quadros catastróficos do Monsú Desiderio, a pintura metafísica de Chirico, as arquiteturas de Gaudí ou a atual *pop-art* norte-americana. Com o tempo, esses desafios aos estilos existentes foram-se tornando estilos. Não estilos serenos ou clássicos pelo alargamento de um classicismo anterior, mas sim por uma nova disposição de elementos, de texturas, de fealdades embelezadas por aproximações fortuitas, de encrespamentos e metáforas, de alusões de coisas a “outras coisas”, que são, em suma, a fonte de todos os barroquismos conhecidos. O que sucede é que o *terceiro estilo*, mesmo porque desafia tudo aquilo que se teve, até determinado momento, por *bom estilo* e *mau estilo* — sinónimos de *bom gosto* e *mau gosto* — costuma ser ignorado por aqueles que o contemplam diariamente, até que um escritor, um fotógrafo ardiloso, proceda à sua revelação. Muito poucas das nossas cidades têm sido *reveladas* até agora — a menos que se creia que uma mera enumeração de exterioridades, de aparências, constitua a *revelação* de uma cidade. É difícil revelar algo que não ofereça informação livremente preliminar, um arquivo de

b2 R. Roguinho

sensações, de contatos, de admirações epistolares, de imagens e focagens pessoais; é difícil ver, definir, sopesar algo como o foi Havana, menosprezada durante séculos pelos seus próprios habitantes, objeto de alegações (Ramón Meza, Julián del Casal, Eça de Queiroz . . .) que exprimem o tédio, o desejo de evasão, a incapacidade de entendimento. Talvez pelo difícil da tarefa, preferiram os nossos romancistas, durante anos, pintar montanhas e planícies. Mas pintar montanhas e planícies é mais fácil que revelar uma cidade e estabelecer as suas relações possíveis — por afinidades ou por contrastes — com o universal. Por isso é essa a tarefa que se impõe agora ao romancista latino-americano. Por o ter compreendido assim é que os seus romances começam a circular pelo mundo, ao passo que o nosso romance regionalista, tido por clássico nas escolas municipais, nem já convence as gerações jovens nem tem leitores no lugar de origem — quando os tem no lugar de origem. Mera coisa de ter em casa.

IV

Não faz muito tempo, Jean-Paul Sartre assinalava-me as crescentes dificuldades que o romancista atual encontrava no seu trabalho. Os primeiros anos deste século foram, na Europa, os do romance psicológico, do *romance de análise*. Análise de um adultério (“onde não há romance”, dizia Bourget); romance de uma resistência ou de uma entrega feminina; romances de Claudinas, romances do Demônio do Meio-Dia, de idílios nas ilhas Borrromeas, de “corações pensativos que não sabem para onde vão” (*sic*). Eram os dias em que as *peessoas decentes* se afastavam da política como de qualquer coisa nauseabunda; em que as animadoras de salões literários ou mundanos proibiam as conversações acerca de política aos seus convidados, não muito depois de que D’Annunzio falasse, num dos seus romances, “do lado socialista que tudo invadia”. Mas, num número de anos tão curto que parece incrível que tantos acontecimentos tenham cabido nele, a vida do homem ficou transformada. Enumerar os fatores dessa transformação será fazer uma recordação de Perogrullo. Mas é evidente que, em menos de três décadas, o homem se viu brutalmente relacionado, imperativamente relacionado, com o que Jean-Paul Sartre chamava os *contextos*. Contextos políticos, contextos científicos, contextos materiais, contextos coletivos; contextos relacionados com uma diminuição constante de certas noções de duração e de distância (nas viagens, nas comunicações, na informação, nos assinalamentos . . .); contextos devidos à *praxis* do nosso tempo. O homem, além disso, remontou a escala do tempo; fez retroceder vertiginosamente as origens da humanidade com as suas investigações

Contextos

arqueológicas; encontrou *constantemente* que relacionam o homem de hoje com o homem que vivia há vários milênios; criou uma consciência econômica que não existia em tempos muito recentes — quando se considerava que a economia era uma embaçosa ciência cultivada por uns poucos especialistas interessados pelo árido mundo dos números e das estatísticas. Como é que, num mundo semelhante, podem ter vigência os romances de *análise* dos começos do século, ou aqueles que ainda os imitam de modo aparentemente novo? Há boletins informativos de grandes editoras contemporâneas que costumam resumir, em poucas linhas, o conteúdo de certas *novidades* — novidades que são novelas ou diários conduzidos à maneira de novela, com o seu consequente lastro de máximas e aforismos como os de Monsieur Godeau. Talvez esses livros estejam bem escritos, sejam muito poéticos, tenham um certo encanto: o que os anula nos seus resumos de vinte linhas, é o que chamaríamos o argumento: *l'affabulation*, diria um francês. Conta este as misérias de que é vítima pelo mau caráter de sua esposa, bailarina fracassada; fala aquele de Paul Valéry, das nuvens e das “pernas dos homens” (*sic*); conta aquele mais adiante como, enamorado de uma mulher a quem julgava muito mulher, descobriu um belo dia que não era assim tão mulher. E o outro que faz uma biografia imaginária de Luís de Baviera para se olhar no espelho do seu próprio narcisismo. E o outro que descobre o gênio de Brahms; e o outro, que se remonta ao rei Malherido de *Parsifal*. E as mulheres que praticam uma espécie de *strep-tease* literário para ascender à fama em desnudez e esplendor da própria carne . . . Tudo muito inteligente. Muito fino, muito bem alinhavado. Tudo bem escrito. *Salve Tristitia* com a sua *automática biota* — versão latina da palavra motocicleta feita por um humorista erudito . . . Mas . . . onde estão os contextos reais da época em tudo isso? Onde vive, palpita, respira, sangra, geme, clama, a época tremebunda, feita de contextos, que é a nossa? . . . Como dizia Epiteto: *os deveres* — as tarefas por cumprir, esclareceríamos nós — *derivam de uma ordem estabelecida pelas relações*.

V

Dizem alguns que a psicologia do latino-americano não está definida — e aí estão os forçados, vacilantes, vergonhosos, ensaios de ubi-qualidade que se aproximam da realidade dessa psicologia sem atingirem uma definição válida. Poderíamos opinar, pelo contrário, que onde se encontra mais definida a psicologia das gentes é na América Latina. Basta ler um romance de Carlos Fuentes para ver que se deu, certamente, com a psicologia do mexicano de México. O chileno é

chileno e o venezuelano é venezuelano por razões e características mais operantes e vigorosas que aqueles fatores somáticos e mentais que diferenciam um napolitano de um piemontês, sem esquecer que há diferenças mais sensíveis entre o francês e o belga, recordando-se, a esse respeito, a brincadeira de Alfred Jarry (no *Doutor Faustroll*) do macaco a quem se tenta ensinar a falar francês e sai falando belga. . . Há, além de um ligeiro acento que em nada prejudica um castelhano realmente muito bem falado no nosso continente, um conceito da vida, do amor, da alimentação — uma filosofia do viver quotidiano — que não é a do mexicano se se é peruano ou equatoriano. Nunca percebi porque é que o romancista tem tantas indisposições de criação quando trata de situar o nosso homem numa paisagem nossa, de entrar, de cercar, situar, relacionar, a sua psicologia. Tudo o que há que fazer é deixá-lo atuar. “Que é que você sabe fazer?” — pergunta a Chaplin o empresário de *O Circo*. “Sou como sou, e não como tu queres”, diz uma canção cubana que vem a servir-lhe de resposta. Deixar as personagens em liberdade, com as suas virtudes, os seus vícios, as suas inibições — e cuidado que os há, na América Latina! —, partindo-se da verdade profunda que é a do próprio escritor, nascido, amamentado, criado, educado no âmbito próprio, mas lúcido unicamente sob a condição de desentranhar os móveis da *praxis* circundante. *Praxis* que, neste caso, se identifica com os contextos de Sartre. Contextos que cabe enumerar aqui, embora a enumeração tenha muito de Catálogo de Naus, de Catálogo de Cavalos da Conquista; mas contextos que, por repercussão e eco, por operação de *fora-dentro*, haverá de definir-nos o homem americano, nas suas cidades onde é preciso vê-lo agora — e vê-lo agora nas suas cidades é realizar um trabalho de definição, de ubi-qualidade, que é o de Adão nomeando as coisas. Vamos agora à importante questão dos contextos cabalmente latino-americanos que pode contribuir para uma definição dos homens latino-americanos, à espera de uma síntese — ainda distante, situada para lá do termo das vidas dos que escrevem agora — do homem americano.

Contextos raciais

Convivência de homens de uma mesma nacionalidade pertencentes a raças diferentes. Índios, negros e brancos, de diferente nível cultural que, amiúde, vivem contemporaneamente em *épocas distintas*, se se considerar o seu grau de desenvolvimento cultural. Assimilação, em certos países, de uma enorme massa de portugueses e de

italianos, ou espanhóis dotados de características regionais quanto aos dialetos e aos costumes (Cuba) como os oriundos da Galícia e das Astúrias. Noutros lugares, de japoneses (Brasil, ou de alemães (Chile). Evidência de discriminações raciais, ativas embora sem formulação legal, impossíveis de conceber na Europa.

Contextos econômicos

Instabilidade de uma economia regida por interesses alheios, ou que pode passar, pela descoberta de um jazigo de petróleo, por uma descoberta de mineral de ferro (Puerto Ordaz), pelo eclodir de uma guerra na Europa, a uma opulência que os faz, durante cinco, dez, vinte anos, o país mais rico do mundo, mais favorecido pela imigração (vimo-lo em Cuba, vimo-lo na Venezuela), sem que isto os ponha a coberto de uma repentina bancarrota que transforma, em poucas horas, a vida dos seus habitantes.

Contextos ctônicos

Supervivências de animismo, crenças, práticas, muito antigas, às vezes de uma origem cultural sumamente respeitável, que nos ajudam a enlaçar certas realidades presentes com essências culturais remotas, cuja existência nos vincula com o universal-sem-tempo. (A sua captação pelo romancista deve ser alheia a todo o intento de se valer dos seus elementos com fins pitorescos.) Na fachada de uma igreja de Missões aparece, dentro de um clássico *concerto celestial*, um anjo tocando as *maracás* ⁽¹⁾. O baixo medievo americanizado. Como quanto, exemplo extraordinário, Heitor Villa-Lobos, impressionado pelo movimento contínuo de algumas músicas do folclore brasileiro, pensou em Bach, escrevendo as suas admiráveis "bachianas". Como quando, certa vez, descobri com assombro que em "La Guantanamo" cubana (espécie de canção-gazetilha de acontecimentos muito usada pela rádio cubana) perduravam os elementos melódicos do velhíssimo *Romance de Gerineldo* na sua versão estremenha. Como quando ouvi a um trovador popular, analfabeto, em Barlovento de Venezuela, cantando, de chapéu na mão, frente ao mar, com fervor de oficiante, as histórias de Carlos Magno e da queda de Tróia.

(1) Instrumento musical dos guaranis, feito de uma cabaça seca, com grãos de milho dentro, para acompanhar o canto. (N. do T.)

Quer dizer que em vez de procurar o *autoctonismo* americano em toda a costa (em países que não se chamam México nem Bolívia, onde, sim, se pode falar do autóctone), os nossos romancistas de gerações passadas chegaram a ignorar, frente ao pitoresco presente (festa, recital, contraponto, repto de cantadores. . .) o que de alta tradição cultural havia no que viam. Significativo é o fato de a harpa, instrumento fundamental da música de muitas regiões da América, sair de uma só harpa: a de um Maese Pedro, que chegou à América nos alvos da conquista, depois de ter passado por Cuba. Exige-se acaso, com isto, aos nossos romancistas, que sejam eruditos, sempre dispostos a impingir aos seus leitores alguma algarviada informativa acerca disto ou daquilo? Não, certamente. Mas o conhecimento de determinadas coisas; a consciência dos contextos ctônicos, ajudam o escritor a compreender o comportamento do homem americano perante certos fatos. (Observe-se que em França, por exemplo, pátria da *Canção de Rolando*, não restará ninguém — refiro-me a quem não seja letrado ou erudito — capaz de recitar de memória algumas das suas estrofes. Como Maurice Chevalier, seguramente, jamais cantou a queda de Tróia. Na Europa perdeu-se de modo evidente uma tradição oral que nós temos recolhido e conservado. Alta tradição que constitui parte dos contextos ctônicos.

Contextos políticos

A ninguém ocorreria pensar que, uma bela manhã, a Home Fleet tinha-se insubordinado para derrubar o governo da Inglaterra. Mas, na América Latina, as nossas frotas nacionais, como os nossos fiéis exércitos nacionais, têm-se sublevado muitas vezes para derrubar um governo. Nos países da Europa os exércitos regulares servem para defender uma nação perante a agressão de outra nação. Na América Latina há países praticamente sem fronteiras defensáveis (por imperativos telúricos que impedem o avanço e ação das armas modernas), onde exércitos regulares são meros instrumentos de repressão interna — e assim o têm reconhecido clinicamente, nestes últimos anos, alguns dos seus chefes. Há países nossos cuja história totaliza mais de cento e cinquenta motins no decorrer de um século. As nossas poucas guerras de nação contra nação foram promovidas e utilizadas por potências estrangeiras, interessadas em conservar ou em arrebatado por qualquer coisa. O contexto político-militar latino-americano é de implicações inesgotáveis. É preciso tê-lo em conta, embora com o cuidado de não cair numa fácil e declamatória literatura de denúncia

Contextos burgueses

“Começa a ter-se consciência de classe quando se começa a compreender que não se pode sair de uma classe para entrar noutra”, dizia-me, certa vez, Jean-Paul Sartre. Mas o pequeníssimo burguês latino-americano, depurado ou ajudado pela versatilidade de sua economia, favorecido às vezes pelos jogos e contrajogos do capital estrangeiro, tem o poder, às vezes, de passar com surpreendente rapidez às esferas de uma grande burguesia, que o adota contanto que traga influências políticas ou militares, possibilidades eleitorais, *contatos* úteis ou bens exploráveis por vias de *associação*. Não há distinções de ordem qualitativa dentro dessa burguesia, mas sim de ordem quantitativa. “Tanto tens, tanto vales”, reza um abjeto adágio, muito usado no nosso continente. Mas sucede que o mínimo burguês elevado a grande burguês, por uns anos, se desapruma e é deixado à sua sorte logo que surge uma crise ou cerram as suas portas alguns bancos.

Contextos de distância e de proporção

Goethe, contemplando um dia a representação de uma amável paisagem onde tinha a intenção de fazer construir uma casa de campo, escrevia, em 1831, “agora que posso contemplar de vez em quando a imagem da paisagem situada em lugar tão razoável, e até me atreveria a dizer *sossegado*, alenta-me a esperança de que também a boa natureza se tenha apaziguado e abandonado para sempre as suas loucas e febris comoções, garantindo com isso, por toda a eternidade, tanto a beleza *circumspecta e complacente* como também o bem-estar que dela deriva, para que, no meio de problemáticas ruínas do passado. . .”, etc. Pode você, senhor arquiteto, grande arquiteto, arquiteto do Século das Luzes – acrescentaria eu – edificar a minha casa em funções de propriedade e conveniência. . . Mas o nosso continente é continente de furacões (a primeira palavra americana que passou para o idioma universal, agarrada pelos naufragos dos descobrimentos, é *furacão*), de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundações, que impõem um tremendo pavor, pelas suas periodicidades, a uma natureza muito pouco domada, muito submetida, ainda, às suas primeiras comoções. Isto não é matéria que possam aproveitar facilmente os romancistas do típico, do nativo, do pitoresco. É preciso estabelecer relações válidas entre o homem da América e os contextos ctônicos, independentemente de uma exploração – desa-

reditada, além disso – das colorações do *disfarce*, da graça do sarafe, a blusa bordada ou a flor levada na orelha. A *distância* é outro contexto importante, como a *escala de proporções*. As dimensões do que circunda o homem americano. Essas montanhas, esses vulcões, que amassariam, se para lá se trasladassem por operação de magia, os panoramas montanhosos da Suíça ou dos Pireneus. . . Mas a distância e a desproporção não são elementos pitorescos – como queriam os nossos bons escritores nativistas, empenhados em ver a América como um francês pudesse ver a sua Normandia. Pitoresco é o que, por definição, pode caber numa pintura, num quadro. E jamais vi que os Andes, ou sequer uma fração dos Andes, caibam num quadro. Como a *taiga* siberiana, que muito me seduz pela americana desmesura da sua telúrica monotonia, jamais engendrará “paisagens” válidas. A distância é dura e tantálica, por isso mesmo que cria imagens – espelismos que estão fora dos alcances musculares do contemplador. A desproporção é cruel porquanto se opõe ao módulo, à eiritmia pitagórica, à beleza do número, ao corte de ouro. Visitar a casa de Goethe, em Weimar, é conhecer uma casa consubstanciada com o homem que a habita e com a cidade onde estava integrada – integrada, por sua vez, com as campinas circundantes, a suave rotundidade das colinas, que apenas ultrapassam, em altura, os telhados, mais empinados, da casa de Schiller, ou do teatro onde o poeta atuara como alto “intendente de espetáculos”. Mas eu quisera imaginar escalas de proporções possíveis entre um Goethe vivendo em Amecameca do México – a sua labita cinzenta em primeiro plano e o vulcão que faz de pano de fundo. Como sempre sonhei que Wagner tivesse aceitado a oferta que lhe fora feita de estrear *Tristão e Isolda* no Rio de Janeiro, com uma Branjaena, um Kurneval, parados entre os altos de Tijuca e o Pão de Açúcar.

Contextos de desajustamento cronológico

O cubismo começa a ser compreendido na América quando já cumpriu a sua trajetória na Europa; o surrealismo é imitado na América quando, na primeira fonte, se encontra em processo de desintegração. Isto, contemplado com a ironia de quem nada arriscou numa empresa ideológica ou política, pode alimentar fáceis investigações de tipo crítico. Mas o drama, suscitado por um desajustamento cronológico, encontra-se em atividades que em muito ultrapassam as da arte e da literatura; num atraso no atual que pode ter tremendas consequências. “Ainda não chegou o momento”, diz-se, quando, precisa-

nente, *estamos no momento*. Ensaia o nosso pintor as suas primeiras livagações cubistas (pelo ano de 1925), quando já o cubismo é coisa do passado. Aceitam alguns jovens determinadas realidades políticas, rabalhosamente, depois de muitas discussões e elocubrações, quando estas realidades políticas se afirmaram em tal grau que já ultrapassaram as suas metas iniciais. Há aí o que Valéry Larbaud chamava "um problema de balística".

Contextos culturais

Charles Péguy vangloriou-se, em certa ocasião, de jamais ter lido um autor que não fosse francês. Podia dizê-lo Charles Péguy: a literatura francesa basta para alimentar, com uma contribuição de séculos, a quem quiser permanecer na sua órbita sem dela sair. Mas a posição do homem latino-americano veda-lhe semelhante exclusivismo intelectual. Fala um castelhano nascido numa Castela cuja hegemonia cultural terminou há séculos, espécie de linguagem aramaica que lhe permite passear pelo seu continente, cruzando vinte fronteiras, expressando-se num esperanto, um volapuk, que só difere, de país para país, por uma questão de acento ou pela impossibilidade de falar de *conchas* em certos lugares, de *coger* um pouco mais além, ou de se referir a *reatas* nesta ou naquela cidade. E embora a afirmação possa parecer ousada, o latino-americano fala, em geral, um castelhano melhor que o que se fala na Espanha. Uma certa pureza de forma se conservou no continente — no Peru, na Colômbia, na Costa Rica, no Chile — pela mesma lei que preserva, no Canadá, determinadas expressões antigas, pascalianas, do idioma francês do século XVII, ou, no Haiti, esquisitas gírias francesas do século XVIII. A maioria dos vocábulos que consideramos como regionalismos são, na realidade, palavras de muito bom castelhano, conservadas e usadas muito cabalmente pelas nossas gentes. O *salcocho* ou *sancocho* de Cuba e da Venezuela remonta ao medieval espanhol. O *gafo* venezuelano figura no *Cantar de las mocedades del Cid*, assim como o *perol*, tido por tão tipicamente venezuelano, aparece numa novela de Castillo Solorzano. O fato de *estar bravo* está definido por autoridades espanholas dos primeiros anos do século XVII. O *juraco* é a palavra tradicional e castiça, e quanto ao *flux*, para designar um traje inteiro na cor, é simples transposição metafórica de uma voz lúdica usada por Cervantes. Quem releia a *picaresca espanhola* encontrará todas estas palavras no seu lugar certo. Além disso, nenhum acento latino-americano é tão marcado, quanto à fala

castelhana, como o cascalhoso acento galego, o engolido acento catalão o zarzuélico acento andaluz. Hoje encontramos com o gracioso problema de que os nossos ouvintes de rádio e de televisão já não toleram os acentos espanhóis quando são devidos à nacionalidade espanhola dos atores. Parece-lhes algo exótico, incômodo, que tira prazer à sua condição de ouvintes. E recentemente, em Cuba, fizemos uma experiência determinativa: os nossos atores que, no cenário, pareciam sempre empostados — quanto à fala —, forçados, atuando em falso, tornaram-se excelentes intérpretes, soltos, móveis, eficientes — inclusive em Bertold Brecht — quando se lhes deixou falar como cubanos. . . A nossa herança espanhola foi recolhida com fervor, apesar de tudo, e bastaria citar Martí, em testemunho disso, embora às vezes a manejemos com certa desordem, mas sem negar as suas inavaliáveis contribuições. Alfonso Reyes disse, acerca disto, mais do que poderíamos dizer aqui. Mas quando D. Quixote dirige aos cabreiros o famoso discurso, reconhecemos nas suas palavras um fragmento de *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo. *Sentimos a presença greco-mediterrânea no seu verbo de muito antigas ressonâncias* — como Fernando Ortiz encontrou no Changô da *santería* cubana uma autêntica repercussão mística e formal do *Labrii* de Creta (cabeça coroada por uma tocha dupla, atributos metálicos, semelhantes funções) sincretizados com a Santa Bárbara do hagiológico cristão, exercendo officios que são os mesmos do Tláloc mexicano. Mas com a tradição hispano-greco-mediterrânea não nos bastava. *Necessitávamos de que se manifestasse, em castelhano, uma sensibilidade nossa. E chegaram os Bernal Díaz del Castillo, os Incas Garcilaso, os Silvestre de Balboa, os Lizardi, os Rubén Darío, para citar apenas alguns nomes recapitulativos. A cultura hispano-greco-mediterrânea acrescentamos a nossa. Mas como o Século das Luzes e a Revolução Francesa, Rousseau, a Enciclopédia e Robespierre e Saint-Just e a Declaração dos Direitos do Homem e as Constituições Francesas de 91 e 93 também faziam das suas num continente revoltoso, propiciador de uma perpétua germinação de praxis, acrescentamos a cultura francesa à nossa cultura hispano-greco-mediterrânea. Com o andar dos tempos fomos mais ou menos colonizados pela Inglaterra e pelos Estados Unidos. Isto levou-nos a aprender o inglês e a conhecer, no idioma original, literaturas importantes. Hemingway e Faulkner tornaram-se nossos comensais quotidianos antes de serem conhecidos na França. Simultaneamente chegavam-nos mas ou boas traduções devidas a editoras espanholas (que nisso se anteciparam às francesas) de obras de literatura alemã (Herman Broch), escandinavas, italianas (Pirandello completo, desde*

[Carpeteira]

os anos 22), soviéticas (A Revista do Ocidente publicava já Vse-
vobd Ivanov, Leonov, Lydia Seifulina a partir de 1925). O conhe-
cimento de tudo isso deu-nos uma visão do mundo muito mais ampla
do que a que possuem, em geral, alguns intelectuais europeus. E não
se trata de alentar, com esta afirmação, um vício complexo de superio-
ridade que seria escamoteado, imediatamente por um inventário de
torpes imitações. Mau uso temos feito, em muitos casos, dessa vasta
focagem — assimilação — de culturas na qual não queríamos encontrar,
alguns, uma prova de subdesenvolvimento intelectual, semelhante ao
econômico. Mas compreender, conhecer, não é equivalente de dei-
xar-se colonizar. Informar-se não é sinônimo de submeter-se. Sou dos
que crêem que a ausência de formação filosófica prejudicou muito a
nossa literatura. A incultura filosófica, literária, enciclopédica, de
quase todos os nossos grandes nativistas é notória. Muitos deles
teriam sido incapazes de dialogar, no plano profissional, com os seus
colegas da França, Inglaterra ou Espanha. Daí que a focagem assídua
de culturas estrangeiras, do presente ou do passado, longe de signifi-
car um subdesenvolvimento intelectual, seja, pelo contrário, uma
possibilidade de universalização para o escritor latino-americano. Os
que forem bastante fortes para tocar às portas da grande cultura uni-
versal serão capazes de abrir os seus batentes e de entrar na grande
casa. A atitude de Charles Péguy, quanto ao francês, não tem razão
de ser no escritor latino-americano. Somos um produto de várias
culturas, dominamos várias línguas, e correspondemos a diferentes
processos, legítimos, de transculturação. Chegou, para nós, o mo-
mento de encontrar soluções para este vasto e apaixonante proble-
ma, que não se resolve com uma Dona Bárbara a mais ou a menos.
No fim das contas, são os mesmos problemas que contemplaram os
povos das línguas românicas nos princípios das suas literaturas
fundamentais.

Contextos culinários

Têm a sua importância no que se refere aos seus particulares con-
textos históricos. O ajiaco (1) cubano, por exemplo, prato nacional
da cozinha crioula, reúne, numa mesma caçarola, a cozinha dos espa-
nhois — a que Colombo trazia nas suas naus —, com produtos (as
“viandas” chamam ainda a isso) da primeira terra avistada pelos
descobridores. Depois a cozinha espanhola chamou-se bucán porque

(1) Prato feito de legumes e carne e condimentada com alho. (N. do T.)

uns aventureiros franceses, por isso chamados bucaneros, deram-se a
sistematizar em Cuba a indústria elementar que consiste em secar,
fumar e sagar carnes de veado e de porcos selvagens. A cozinha me-
xicana é, com a chinesa e a francesa, uma das três grandes cozinhas
existentes no mundo. Toledo fede a azeite e maça-pão; Nanquim fede
a salsa de soja, como a Ásia Central fede a gordura de carneiro e
a pão sem fermento, ao passo que muitas cidades mexicanas fedem a
pimentão mole (1) e tortilha de milho (este último, sobretudo, que
chega a tornar-se obsessivo para o forasteiro recém-chegado), por-
que a cozinha mexicana corresponde a uma filosofia, a um sistema,
a um discurso do método, do tratamento dos manjares, que, como
a cozinha francesa e a cozinha chinesa, não resulta uma mera repe-
tição, inamovível, de vinte pratos regionais, tradicionais, sempre seme-
lhantes a si próprios (como o velho alcuzcuz dos árabes ou a fondue
helvética) esgotados em seus sabores ao cabo de uma semana de resi-
dência no país da sua elaboração e apologia. É cozinha que perma-
nece fiel às suas primeiras raízes.

Contextos de iluminação

A luz, certas peculiaridades da luz, modificam as perspectivas, os
valores de distância, a colocação dos planos, quanto ao ângulo de
observação do romancista latino-americano. A luz de Havana não é
a do México (há uma enorme diferença entre ambas: no México a
luz aproxima o que está longe, ao passo que em Havana põe evanes-
cências no que está próximo), nem a do Rio de Janeiro, nem a de
Santiago do Chile — nem a de Port-au-Prince, sequer, onde a presen-
ça de montanhas que detêm o vento e as nuvens modifica os valores
de iluminação. Falar da bruma do Rio de Janeiro, presente em certas
épocas, quase negra ao meio-dia, não é falar da neblina de Caracas,
leve, fugitiva, vinda dos montes por acidente. Em Havana existe uma
iluminação de Verão e uma iluminação de Inverno. O portentoso
está em que a mudança de luzes se realiza num só dia. E quando
chega a luz de Inverno, todas as coisas, as edificações, tomam um
aspecto novo, descoberto, geométrico, preciso. Os valores de distân-
cia modificam-se. E, para quem se desloca de automóvel, os edifícios
começam a girar uns em torno dos outros pelo fato de as perspecti-
vas receberem, em primeiros planos, ou em planos distantes, uma
iluminação semelhante dentro de uma atmosfera sem ar, aparente.

(1) Guisado de carne com pimentão vermelho. (N. do T.)

mente, que faz pensar nos fundos dos quadros de Balthus ou de alguns expressionistas alemães. Todo o romancista latino-americano deveria estudar cuidadosamente a *iluminação das suas cidades*. É um elemento de identificação e de definição.

Contextos ideológicos

Poderosos e presentes, embora nunca deva permitir-se que transformem o romance em tribuna ou púlpito. Chejov disse, certa vez, que a obra literária nada tinha que demonstrar: que com *mostrar*, com *apresentar*, cumpria a sua missão. Além disso, não devemos esquecer que as grandes ideologias da época sempre nos chegaram com algum atraso (como o cubismo ou o surrealismo), fazendo-se acompanhar, aonde chegavam, de uma certa ingenuidade nos métodos de aplicação prática. Em muitos países as ideologias não fizeram progredir eficazmente a causa da mediocridade intelectual ou da capacidade organizadora dos que trataram de as inculcar às massas. Alguns novelistas, pela mesma razão, tomando os seus anseios por realidades, deram-se a escrever relatos de greves que não existiram, de rebeliões que não estouraram, de revoluções imaginárias, com os seus eternos incêndios apocalípticos de fazendas e latifúndios. *Conteúdo social* atribuíam eles a esses romances, que também se vangloriavam de exercer uma função de *denúncia*. Mas a denúncia não se faz premeditadamente, através de personagens imaginárias. A denúncia não se faz por meio de intérpretes. A denúncia não aceita a *confusão dos gêneros*. Denunciar, mobilizando para isso personagens de romance, é entabular novamente o diálogo medieval de Don Carnal e Dona Cuaresma. Um bom trabalho de economista acerca da tragédia do estanho na América, com números, com fotografias, é muito mais útil que um romance sobre o estanho. Um ensaio documentado e severo acerca de certas explorações mineiras na América é muito mais útil que um romance sobre o mesmo — romance que só será lido, além disso, no caso de o ser, pelos donos do estanho e das minas ou por aqueles que vivem à sua sombra. Conteúdo social pode o romance ter, evidentemente. Mas a partir do momento em que haja um *contexto épico* verdadeiro; a partir do momento em que o acontecimento *tenha sido*. Hoje, para tomar um exemplo imediato, a Revolução Cubana, a épica de Playa Girón, oferecem ao escritor cubano um *conteúdo social*, épico-social, que pode eximir-se de toda a pré-dica pessoal pela veracidade e eloquência dos fatos apresentados. Aí há *denúncia* de fatos que acontece-

ram realmente e das razões pelas quais realmente aconteceram os fatos.

Fra isso, em países onde os fatos não aconteceram — ou estão um pouco longe de acontecer — a denúncia novelística é pouco eficiente. Conhecemos um só caso de romance cuja denúncia surtiu verdadeiro efeito: *A Cabana do Pai Tomás*. Porque, apesar do seu enorme êxito, *Os Miseráveis* não contribuiu para a reforma do regime penal francês, como *A Casa dos Mortos* tão pouco suavizou o presídio siberiano — talvez mais eficientemente denunciado para nós, no que se refere ao fácil acesso do leitor ao livro, por *Os Horrores da Sibéria*, de Emilio Salgari, que pelo testemunho de Dostoiévski ... Os livros *que comovem o mundo*, para empregar um slogan conhecido, não são romances: intitulam-se *O Contrato Social* ou *O Capital*.

VI

Do destino

“A cozinha de Combernon, vasto aposento com uma grande chaminé, larga mesa ao centro e todos os utensílios, como num quadro de Breughel” — diz-nos Paul Claudel no começo do primeiro ato de *A Anunciação a Maria*, para situar o lugar da ação ... “Como num quadro de Breughel” — diz Paul Claudel. Com isso está tudo dito. Conhecemos as cozinhas de Breughel, temo-las na mente, constituem parte da nossa cultura herdada (como conhecemos, embora não a tenhamos visto senão em fotografias, a chaminé da sala da guarda do castelo de Blois). Mas não temos imaginação de elevada concepção para falarmos do que foram, durante séculos, as cozinhas de La Paz, de Baía de Todos os Santos, de Chillán, de Guanajuato. E essas cozinhas têm um interesse que ultrapassa muito o pitoresco: desempenham um papel complementar e social dentro dos contextos culinários que caracterizam as grandes culturas, trabalhando com a azeitona e o trigo em algum lugar, com o milho e o cassabe, mais geralmente, nas nossas latitudes. Da azeitona e do trigo vêm-nos falando desde a Bíblia. Do milho, desde o Popol-Vuh e os livros dos Chilam-Balam. Pela mesma razão, as cozinhas diferenciaram-se e adquiriram estilos próprios. Mas se as cozinhas da azeitona e do trigo passaram para a alta pintura, as cozinhas do milho permaneceram marginais, anônimas, quanto à plástica universal ... Henrique Heine falou-nos, de repente, de um pinheiro e de uma palmeira, árvores para sempre plantadas na grande cultura universal — na medida em que

são conhecidas por todos. A palavra *pinheiro* basta para nos mostrar o pinheiro; a palavra *palmeira* basta para definir, pintar, mostrar, a palmeira. Mas a palavra *ceiba* — nome de uma árvore cubana à qual os negros cubanos chamam “a mãe das árvores” — não basta para que as gentes de outras latitudes vejam o aspecto de coluna em bico dessa árvore gigantesca, adusta e sditária, como extraída de outras idades, sagrada por linhagem, cujos ramos horizontais, quase paralelos, oferecem ao vento uns punhados de folhas tão inatingíveis para o homem como incapazes de qualquer movimento. Ali está, no alto de uma encosta, só, silenciosa, imóvel, sem aves que a habitem, rompendo o solo com as suas raízes escamosas. . . A centenas de metros dali (porque a ceiba não é árvore de associação nem de companhia) crescem uns papaios, herbáceos saídos dos primeiros pântanos da criação, com os seus corpos brandos, cobertos de medalhões cinzentos, as suas folhas abertas como mãos de mendigos, as suas úberes-frutas penduradas do tronco. . . Essas árvores existem. São árvores americanas que constituem parte, por direito e presença, da novelística americana. Mas não têm a ventura de se chamar *pinheiro*, nem *palmeira*, nem *nogueira*, nem *castanheiro*, nem *bétula*. São Luís de França não se sentou à sua sombra, nem Puchkin lhes dedicou um ou outro verso. Portanto, é preciso falar da ceiba, é preciso falar do papaião. Mas aqui intervém um problema de descrição que me faz evocar a grande voz de Léon-Paul Fargue, o mais barroco dos poetas franceses deste século (*Vulturene*, obra-prima cujas implicações não estão esgotadas, como tão-pouco estão esgotadas as de Raymond Roussel — como estão surgindo agora, e só *agora*, certas implicações alusivas à nossa sensibilidade, de St-John-Perse), quando me dizia: “Pintar a batalha de Waterloo é trabalho fácil para um escritor que saiba trabalhar. O cenário é conhecido. São conhecidas as personagens. Você dispõe de todos os recursos do vocabulário militar para dar veracidade ao quadro. Essas cargas. . . Esses combates corpo a corpo. . . Grouchy que não chega. . . As baterias que ficam sem munições. . . A apóstrofe de Cambronne, para arrancar os aplausos da galeria. . . Mas agarre você um objeto qualquer que eu não tenha visto antes. Pode ser um peso de papéis posto sobre a sua mesa. Pode ser uma amostra de algum mineral formoso. Pode ser uma borboleta rara, uma bugiganga exótica, um pedaço de cristal facetado, um caracol. Se você conseguir, com poucas palavras, que eu tenha a sensação da cor, da densidade, do peso, do tamanho, da textura, do aspecto do objeto, terá cumprido a tarefa máxima que incumbe a todo o verdadeiro escritor. *Mostre-me o objeto; faça que, com as suas palavras, eu possa apalpá-lo, avaliá-lo, sentir-lhe o peso*”. Só se consegue isto

mediante uma polarização certa de vários adjetivos, ou, para evitar o adjetivo em si, pela adjetivação de certos substantivos que atuam, neste caso, por processo metafórico. Se se anda com sorte — literariamente falando, neste caso — atinge-se o objetivo. O objeto vive, deixa-se contemplar, deixa-se pesar. Mas a prosa que lhe dá vida e consistência, peso e medida, é uma prosa barroca, forçosamente barroca, como toda a prosa que agarra a minúcia, a pormenoriza, a colora, a destaca, para lhe dar relevo e defini-la. Observe-se como resulta barroca, na obra de Durer, mestre da parcimônia, o desenho do rinoceronte. É porque o rinoceronte era, na sua época, um animal novo, estrangeiro, saído do desconhecido, pertencente a uma heráldica de selvas ignotas, de paisagens inimagináveis. Portanto era preciso pormenorizá-lo, mostrá-lo, com todas as suas armaduras e cristas, ainda aparentado vagamente com o Dragão, a Tarasca, das mascaradas medievais. Albert Durer, na sua magistral gravura, nomeava plasticamente o rinoceronte, como o Adão de William Blake, muito mais tarde, nomearia, de acordo com os versículos bíblicos, os animais da criação. Mas acontece que nós, agora, romancistas latino-americanos, temos que nomear tudo — tudo o que nos define, envolve e circunda: tudo o que funciona com energia de contexto — para o situar no universal. Acabaram os tempos dos romances com glossários adicionais para explicar o que são *curiarias*, *polleras*, *arepas* ou *cachazas*. Acabaram os tempos dos romances com chamadas ao pé da página para nos explicar que a árvore chamada de tal maneira se veste de flores encarnadas no mês de Maio ou de Agosto. A nossa ceiba, as nossas árvores, vestidas ou não de flores, têm de se tornar universais por obra de palavras cabais, pertencentes ao vocabulário universal. Bem as arranjaram os românticos alemães para fazer saber a um latino-americano o que era um pinheiro nevado quando aquele latino-americano jamais havia visto um pinheiro nem tinha noção de como era a neve que o nevara. Ninguém, nos nossos países, toleraria a leitura de dez páginas de diálogos em *calão* francês — saboroso, no entanto, e suficientemente rico para que Pierre Devaulx tivesse podido traduzir para ele uma *Oração Fúnebre* de Boussuet — com vinte chamadas ao pé da página explicando o que significavam o *afnaf*, a *daronne* ou *les nougats*, expressão de uma gíria atual, viva, característica, da gatunagem parisiense.

A nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida cultura pré-colombiana e dos códices até à melhor novelística atual da América, passando pelas catedrais e mosteiros coloniais do nosso continente. Até o amor físico se torna barroco na encrespada obscenidade do *guaco* peruano. Não temamos, pois, o barroquismo no estilo, na vi-

13
↓
Barroco
↑
o livro do J

12

são dos contextos, na visão da figura humana enlaçada pelas trepa-deiras do vorto e do ctónico, metida no ncrível concerto angélico de certa capela (branco, ouro, vegetação, intrincados, contrapontos inauditos, derrota do pitagórico) que pode ver-se em Puebla de México, ou de uma desconcertantemente enigmática árvore da vida, florescida de imagens e de símbolos, em Oaxaca. Não temamos o barroquismo, arte nossa, nascida de árvores, de lenhos, de retábulos e altares, de talhas decadentes e retratos caligráficos e até neoclasicismos tardios; barroquismo criado pela necessidade de *nomear as coisas*, embora com isso nos afastemos das técnicas em voga: as do *nouveau roman* francês, por exemplo, que é, se se atentar bem, passando do todo ao pormenor, fechando o foco em vez de o abrir, um intento de procura de contextos dentro do objeto, do garfo, da faca, do pão, do quotidiano e palpável, do móvel à primeira vista ausente por tanto ter sido visto, embora tão presente que, como numa comédia de Ionesco, acaba por determinar o espaço vital do homem que o adquiriu para se servir dele. O legítimo estilo do romancista latino-americano atual é o barroco.

VII

Da dimensão épica

Para o romancista existe matéria dotada de dimensão épica onde há estratos humanos, blocos humanos, diferentes e caracterizados, que apresentam peculiaridades anímicas, psicológicas, de ação coletiva, distintas de outros blocos humanos, conterrâneos, dotados da mesma nacionalidade. E não vá acreditar-se que, com esta apresentação, pretendemos preconizar uma literatura de *denúncia* — já falamos disso — ou de *conteúdo social* forçados. Pode ser que nos romances mais ou menos conseguidos, mais ou menos célebres no continente, o *conteúdo social* tenha conseguido algum vôo graças ao talento de um escritor, ou a *denúncia* se tenha acompanhado de um cabal sentido do dramático literário, sem atingir os fins propostos — visto que em San Fernando del Atabapo, como pude verificar, as pessoas falam dos tempos de Funes, *denunciados* por José Eustasio Rivera, como dos *bons tempos (sic)* da borracha bem paga e da água-de-colônia trazida de Paris em grandes vazilhas de vidro para banhar as índias. O certo é que se ontem houve verdades que assinalar, há, nos nossos dias, novas verdades, muito mais complexas, que compete ao nosso romancista apontar em maior dimensão. Na Europa há grupos humanos, blocos, que apresentam diferenças entre si: um checos-

lovaço não é o mesmo que um eslovaco; um bretão não é o mesmo que um provençal; um catalão não é o mesmo que um andaluz. Mas entre o checoslovaco e o eslovaco, entre o auvernês da França e o valão da Bélgica, entre o prussiano e o pomerânio, há um plano de contemporaneidade efetiva; não existem, aí, as tremendas distâncias idionáticas (vejam-se os países andinos), sociais, cronológicas, discriminatórias, que se observam e ainda se cavam na América Latina entre o índio e o branco, o negro e o mulato (origem de muitas revoluções haitianas) e ainda entre castas e estratos sociais. Há países nossos onde a classe militar dominante não tem nem quer ter relações com as castas civis. Há blocos aristocráticos alheios a toda a convivência possível com a classe média. Há países onde o intelectual é altamente estimado pela burguesia; há países, em contrapartida, onde a burguesia o ignora, quando não o despreza. Há países onde uma forte colônia estrangeira vem a constituir-se em Estado dentro do Estado — como aconteceu em Cuba, na época em que o American Club distribuía diretivas ao palácio presidencial. Poderiam multiplicar-se os exemplos num inacabável inventário de derrotas e claudicações. E é evidente, pela mesma razão, que onde há blocos humanos em presença, em luta, em ascensão ou em queda, em miséria ou em opulência, em falência ou em engrandecimento, a matéria a tratar, para o romancista, torna-se uma matéria épica. É difícil tomar uma personagem isolada — isto acontecia no romance psicológico francês — onde essa personagem representa, em si, as frustrações, anseios, sofrimentos ou deleites de um corpo coletivo. Há países nossos onde os fatores da religiosidade, da superstição, da sexualidade ou da inibição sexual, a categoria de apetências possíveis, o descontentamento latente ou o anseio apocalíptico, desempenham — de modo geral ou somente sobre alguns estratos — um papel de enorme importância. Compete ao nosso romancista, conforme o meio que lhe tenha tocado em sorte para viver, fazer uma valoração de forças, uma estimativa das energias em presença, das vontades em luta, e entrar em cheio na luta.

Para isso, *cada um deve estar no seu lugar*. Grandes acontecimentos se avizinham — seria preciso estar cego para não o ver, embora os acontecimentos, favoráveis, intermédios ou desfavoráveis, possíveis todos, estivessem fora do ângulo de visão de quem não estivesse cego — e deve colocar-se o escritor na primeira fila de espectadores. Os acontecimentos trazem transformações, simbioses, alterações, mobilizações, de blocos humanos e de estratos sociais. Um país nosso pode mudar de fisionomia em muito poucos anos. Em tais perturbações se vêem misturados, entremisturados, os que compreenderam

e os que não compreenderam adaptaram, os da *praxis* e os que se acaptaram e os que não se adaptaram, os que permanecem sentados, os vacilantes, os que caminham e os cogitadores eremitas, os arrastados, os sec-tários e os atuantes por convívio filosófico. Aí, na expressão do favor desse plasma humano, está a autêntica matéria épica para o nosso romancista. Bem o entendera o processo da Revolução Cultural e aqueles que puderam seguir de perto as trajetórias se desenham claramente e começam, agora que algumas tra-bola cumprida, agora que alguns processos estão culminados, agora que a luta, para muitos, já tem lugar, a escrever romances que não tem épicos embora o autor não tenha pensado, sequer, numa épica romanésca ou em seguir as características. Para nós abriu-se, na América Latina, a etapa do romance épico — de um *epos* (epopéia) que já é e será nos dois contextos que nos incumbem.

DO FOLCLORISMO MUSICAL

I

Folclore é palavra que, na América Latina, deve ser pronunciada com tom grave e fervoroso, desde há quarenta anos — pois antes não interessava a ninguém. “É preciso remontarmo-nos às fontes do folclore” — diz este. “O folclore é a base de toda a arte” — diz aquele. “O que vem do povo tem de ser devolvido ao povo” — afirma o outro, usando de um argumento que um eminente compositor soviético qualificava, não há muito, num discurso famoso, de “raciocínio de roupavelheiro”. O compositor soviético pertencia, no entanto, a um país possuidor de um autêntico folclore musical, ativo, vivente, em processo de constante evolução porquanto há criação musical, espontânea, no imenso território da União Soviética, devida à presença de grupos étnicos dotados de um forte sentido musical que conservam as suas tradições quase intactas. Em Tashkent *faz-se música* — uma música regional, evidentemente —, como *se faz música* no Brasil, porque existe uma energia musical ativa que engendra música por meios próprios. Mas a presença de ricas origens folclóricas — nas Antilhas, por exemplo — não deve fazer-nos esquecer que em muitos países (e que não são dos menos importantes do mundo) o folclore musical e de dança se encontra totalmente extinto. Isto é o que não entendem alguns estimuladores do *popular* quando, por espírito de imitação, pretendem exaltar, explorar, valorizar, folclores nacionais onde os folclores nacionais são quase nulos, pertencem ao passado ou têm, nas suas manifestações atuais, um escassíssimo valor. Há países, na Europa e na América, onde se alimenta um folclore fletício à base de festivais organizados por especialistas em folclore, de gravações eruditas, de interrogatórios impostos a *informadores* muito velhos, cuja memória conserva as palavras de alguma copla de outros tempos; ou, o que é pior, se pretende manter um folclore campesino onde uma industrialização intensa, a formação de comunidades tecnificadas postas em contato diário com a opereta, com a música profissionalmente produzida, torna absurda a própria palavra *folclore*. Ao mesmo tempo, cabe considerar que nos países onde subsiste, realmente, um folclore vivo, ativo, em manifestação atual, seria ingênuo o compositor que pretendesse atrair a atenção do camponês