

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

MEDITACIONES DEL QUIJOTE



REVISTA DE OCCIDENTE
MADRID

Lectulandia

Este livro, cuja edição original data de 1914, foi o primeiro livro publicado por Ortega e está entre as páginas mais importantes de sua obra. Estas Meditações sobre o Quixote significam o início de uma revisão crítica de Cervantes, destinada a investigar "o quixotismo do livro" escrito por Miguel de Cervantes; porque o fidalgo de La Mancha é apenas uma condensação particular do "estilo cervantino" que Ortega pretende estudar como questão decisiva para a vida e a cultura espanholas.

Por outro lado, a interpretação da filosofia de Ortega exige uma leitura atenta dessas meditações cervantinos, pois levantam, por sua vez, a questão do "estilo orteguiano", ou seja, sua visão de mundo e a peculiar construção intelectual que orienta suas ações. livros.

Intuições primárias e fórmulas definitivas de seu pensamento (como o famoso "eu sou eu e minha circunstância") encontraram nestas páginas um tratamento ao mesmo tempo inicial e radical para sua obra futura.

Lectulandia

José Ortega e Gasset

Meditações de Dom Quixote

ePub r1.1

Titivillus 30.06.16

Título Original: ***Meditations on Quixote***
José Ortega y Gasset, 1914

Editora digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

ÍNDICE

LEITOR...

MEDITAÇÃO PRELIMINAR

1. A floresta 2.
Profundidade e superfície 3.
Riachos e orioles 4. Outros
mundos 5. Restauração e
erudição 6. Cultura mediterrânea
7. O que um capitão disse a
Goethe 8. A pantera ou sensualismo 9. As
coisas e seu significado 10 O conceito 11.
Cultura. Segurança 12. Luz como
imperativo 13. Integração 14. Parábola 15.
Crítica como patriotismo

PRIMEIRA MEDITAÇÃO (*Breve tratado sobre o romance*)

1. Gêneros literários 2.
Romances exemplares 3.
Epopéia 4. Poesia do
passado 5. O rapsodo 6.
Helena e Madame Bovary
7. O mito, fermento da História 8.
Livros de cavalaria

9. O retábulo de Mestre Pedro

10. Poesia e realidade
11. Realidade, fermento de mito
12. Moinhos de vento 13. Poesia
realista 14. Mímica 15. O herói

16. Intervenção do lirismo
17. Tragédia 18. Comédia
19. Tragicomédia 20.
Flaubert, Cervantes, Darwin

A Ramiro de Maeztu com um gesto fraterno

LEITOR...

Sob o título ***Meditações***, este primeiro volume anuncia alguns ensaios de várias lições e poucas consequências, que um professor de Filosofia vai publicar in ***partibus infidelium***. Alguns tratam —como esta série de ***Meditações sobre o Quixote***—, de temas de alto nível; outros sobre temas mais modestos, outros sobre temas humildes — todos, direta ou indiretamente, acabam por se referir à situação espanhola. Esses ensaios são para o autor —como a cátedra, o jornal ou a política— diferentes formas de exercer a mesma atividade, de dar vazão ao mesmo afeto. Não pretendo que esta atividade seja reconhecida como a mais importante do mundo; Considero-me justificado em perceber que é o único de que sou capaz. O carinho que me emociona é o mais vivo que encontro no meu coração. Ressuscitando o belo nome que Spinoza usava, eu o chamaria de ***amor intellectualis***. Trata-se, então, leitor, de ensaios sobre o amor intelectual.

Eles são completamente desprovidos de valor informativo; também não são epítomes, são antes o que um humanista do século XVII teria chamado de "salvações". Procura-se neles o seguinte: dado um fato —um homem, um livro, uma pintura, uma paisagem, um erro, uma dor—, levá-lo pelo caminho mais curto até a plenitude de seu significado. Colocando materiais de todos os tipos, essa vida, em sua perene ressaca, joga aos nossos pés como os restos inábeis de um naufrágio, em tal posição que o sol lhes dá inúmeras reverberações.

Há em tudo a indicação de uma plenitude possível.
Uma alma aberta e nobre sentirá a ambição de aperfeiçoá-la, de ajudá-la a atingir sua plenitude. Isso é amor — amor à perfeição do amado.

É comum nas pinturas de Rembrandt que uma humilde tela branca ou cinza, um rude utensílio doméstico, seja encontrada envolta em uma atmosfera leve e radiante que outros pintores

eles derramam apenas em torno das cabeças dos santos. E é como se nos dissesse numa delicada admoestação: Santificadas sejam as coisas! Ame-os, ame-os! Cada coisa é uma fada que cobre seus tesouros internos com miséria e vulgaridade e é uma virgem que tem que estar apaixonada para se tornar fértil.

"Salvação" não é equivalente a louvor ou ditirambo; pode haver fortes censuras nele. O importante é que o tema seja colocado em relação imediata com as correntes elementares do espírito, com as razões clássicas da preocupação humana. Uma vez entrelaçado com eles, é transfigurado, transubstanciado, salvo.

Conseqüentemente, fluindo sob o solo espiritual desses ensaios, às vezes ásperos e ásperos - com um murmúrio ensurdecedor, suave, como se temesse ser ouvido com muita clareza - uma doutrina de amor.

Suspeito que, por causas desconhecidas, a morada íntima dos espanhóis tenha sido tomada há muito tempo pelo ódio, que ali permanece armado, incitando a guerra no mundo. Ora, o ódio é um afeto que leva à aniquilação dos valores. Quando odiamos algo, ele coloca uma mola de aço feroz que impede a fusão, mesmo transitória, da coisa com o nosso espírito. Só existe para nós aquele ponto onde nossa fonte de ódio está fixada; todo o resto ou nos é desconhecido, ou o estamos esquecendo, tornando-o estranho para nós. A cada momento o objeto se torna menor, é consumido, perdendo valor. Assim o universo se tornou para o espanhol uma coisa rígida, seca, sórdida e deserta. E eles atravessam nossas almas ao longo da vida, fazendo uma careta para ela, desconfiados e fugitivos como cães famintos. Entre as páginas simbólicas de toda uma época espanhola, será sempre necessário incluir aquelas tremendas onde Mateo Alemán desenha a alegoria do Descontentamento.

Pelo contrário, o amor nos liga às coisas, mesmo que seja temporário. O leitor se pergunta: que novo caráter sobrevém a uma coisa quando nela se derrama a qualidade de ser amado? O que sentimos quando amamos uma mulher, quando amamos a ciência, quando amamos o país? E antes de outra nota encontraremos isto: o que dizemos que amamos

apresentado como essencial. O que é amado é, por enquanto, o que nos parece essencial. Essencial! Ou seja, que não podemos viver sem ela, que não podemos admitir uma vida onde existimos e a pessoa amada não, que a consideramos como parte de nós mesmos. Há, portanto, no amor uma expansão da individualidade que absorve outras coisas dentro dele, que as funde conosco. Tal vínculo e afinidade nos faz mergulhar profundamente nas propriedades do amado. Nós a vemos inteira, ela nos é revelada em todo o seu valor. Então percebemos que o que é amado é, por sua vez, parte de outra coisa, que precisa, que está ligado a isso.

Essencial para o que amamos, também é essencial para nós. Desta forma, o amor liga coisa e coisa e tudo a nós, em uma estrutura firme e essencial. O amor é um arquiteto divino que desceu ao mundo segundo Platão, «para que tudo no universo viva em conexão[1]».

A desconexão é aniquilação. O ódio que cria a desconexão, que isola e separa, atomiza o mundo e pulveriza a individualidade. No mito caldeu de Izdubar-Nimrod, vendo a deusa Ishtar, semi-Juno, semi-Afrodite, desprezada por ele, ela ameaça Anu, deus do céu, com a destruição de tudo o que foi criado sem mais do que suspender por um instante as leis do amor que juntos os seres, sem mais do que colocar um caldeirão na sinfonia do erotismo universal.

Nós, espanhóis, oferecemos à vida um coração blindado de ressentimento, e as coisas, quicando nele, são cruelmente disparadas. Houve à nossa volta, durante séculos, um incessante e progressivo colapso de valores.

Poderíamos dizer um ao outro o que diz um poeta satírico do século XVII contra Murtela, autora de um poema ***Della creazione del mondo***:

***O criador de nulla fece il tutto,
Costui del tutto un nulla e, em conclusão,
L'un fece il mondo e l'altro l'ha distrutto.***

Gostaria de propor nestes ensaios aos leitores mais jovens do que eu, os únicos a quem posso, sem falta de modéstia, dirigir-me pessoalmente, que expulsem de suas mentes todos os hábitos de ódio e aspirem fortemente que o amor administre novamente o universo.

Para tentar isso, não há outro meio ao meu alcance senão apresentar-lhes sinceramente o espetáculo de um homem agitado pela ânsia de entender. Entre as várias atividades do amor, há apenas uma que posso fingir contagiar os outros: o desejo de compreensão. E teria cumprido todas as minhas pretensões se conseguisse esculpir naquela porção mínima da alma espanhola que está ao meu alcance algumas novas facetas da sensibilidade ideal. As coisas não nos interessam porque não encontram em nós superfícies favoráveis onde possam refratar, e é preciso que multipliquemos os raios de nosso espírito para que inúmeros temas venham a feri-lo.

Em um diálogo platônico, essa ânsia de compreensão é chamada de «loucura de [amor\[2\]](#)». Mas mesmo que a forma originária, a gênese e a culminância de todo amor não tenha sido um ímpeto para compreender as coisas, creio que é seu sintoma necessário. Desconfio do amor de um homem por seu amigo ou sua bandeira quando não o vejo fazendo um esforço para compreender o inimigo ou a bandeira hostil. E observei que, pelo menos, é mais fácil para nós espanhóis sermos inflamados por um dogma moral do que abrir o peito às exigências da veracidade. Em melhor grau, entregamos definitivamente nossa vontade a uma atitude moral rígida que sempre mantemos nosso julgamento aberto, sempre pronto para a devida reforma e correção. Parece que abraçamos o imperativo moral como uma arma para simplificar nossas vidas aniquilando imensas porções do mundo. Com um olhar aguçado Nietzsche já havia descoberto em certas atitudes morais formas e produtos do rancor.

Nada que vem disso pode ser bom para nós. O ressentimento é uma emanção da consciência de inferioridade. É a supressão imaginária de quem não podemos realmente suprimir com nossa própria força. Ele carrega em nossa fantasia aquele por quem sentimos ressentimento, o aspecto lívido de um cadáver; Nós temos

morto, aniquilado com intenção. E então, encontrando-o firme e calmo na realidade, ele nos parece um morto indisciplinado, mais forte que nossas forças, cuja existência significa a zombaria personificada, o desprezo vivo pela nossa condição de fraqueza.

Una manera más sabia de esta muerte anticipada que da a su enemigo el rencoroso, consiste en dejarse penetrar de un dogma moral, donde alcoholizados por cierta ficción de heroísmo, lleguemos a creer que el enemigo no tiene ni un adarme de razón ni una tilde de derecho. Conhecido e simbólico é o caso daquela batalha contra os marcomanos em que Marco Aurélio jogou os leões do circo à frente de seus soldados. Os inimigos recuaram com medo. Mas o líder deles, em alta voz, disse-lhes: "Não tenham medo! Eles são cães romanos!" Acalmados, os medrosos se voltaram para um ataque vitorioso. O amor também luta, não vegeta na paz turva dos compromissos, mas luta leões como leões e só chama cachorros aqueles que são.

Essa luta com um inimigo que é compreendido é a verdadeira tolerância, a atitude de toda alma robusta. Por que é tão raro em nossa raça? José de Campos, aquele pensador do século XVIII cujo livro mais interessante descobriu **Azorín**, escreveu: "As virtudes da condescendência são raras nos pobres[3]". Ou seja, nas aldeias fraco.

Espero que ninguém que leia isso obtenha a consequência de ser indiferente ao ideal moral. Não desprezo a moralidade em benefício de brincadeiras frívolas com ideias. As doutrinas imoralistas que até agora chegaram ao meu conhecimento carecem de bom senso. E para dizer a verdade, não dedico meus esforços a nada além de ver se consigo ter um pouco de bom senso.

Mas, em reverência ao ideal moral, devemos combater seus maiores inimigos, que são as moralidades perversas. E no meu entendimento —e não só no meu—, todas as morais utilitárias são. E não limpa uma moral do vício utilitarista dar

um viés de rigidez às suas prescrições. Devemos estar atentos à rigidez, a tradicional farda da hipocrisia. É falso, é desumano, é imoral filiar em rigidez os traços fisionômicos do bem. Em suma, uma moralidade não deixa de ser utilitária porque não é, se o indivíduo que a adota a maneja utilitarista para tornar a existência mais confortável e fácil.

Toda uma linhagem dos espíritos mais soberanos tem lutado século após século para que purifiquemos nosso ideal ético, tornando-o cada vez mais delicado e complexo, mais cristalino e mais íntimo. Graças a isso, chegamos a não confundir o bem com o cumprimento material das normas legais, de uma vez por todas adotadas, mas, ao contrário, só nos parece moral um espírito que antes de cada nova ação tente renovar o contato imediato com o valor ético em pessoa. Decidindo nossas ações em virtude de receitas dogmáticas intermediárias, o caráter de bondade, requintado e volátil como o aroma mais por excelência não pode descer a elas. Isso só pode fluir para eles diretamente da intuição viva e sempre fresca do perfeito. Portanto, qualquer moralidade que não prevaleça entre seus deveres o dever primordial de estar constantemente disposto a reformar, corrigir e aumentar o ideal ético será imoral.

Qualquer ética que ordene a reclusão perpétua de nosso livre arbítrio dentro de um sistema fechado de avaliações é *ipso facto* perversa. Como nas constituições civis ditas "abertas", deve haver nela um princípio que se mova para ampliar e enriquecer a experiência moral. Porque é bom, como a natureza, uma paisagem imensa onde o homem *avança* na exploração secular. Com maior consciência disso, Flaubert escreveu certa vez: "O ideal só é fecundo —compreendido moralmente fecundo—, quando tudo é trazido a ele. É um trabalho de amor e não de exclusão.

Portanto, o entendimento não se opõe à moralidade em minha alma. A moral perversa se opõe à moral abrangente para quem a compreensão é um dever claro e primordial. Graças a ela, nosso raio de cordialidade cresce indefinidamente e, conseqüentemente, nossas chances de sermos justos. Há no desejo

compreender toda uma atitude religiosa concentrada. E, de minha parte, devo confessar que, de manhã, quando me levanto, recito uma oração muito curta, de milhares de anos, um verso do Rig Veda, que contém estas poucas palavras aladas: "Senhor, desperta-nos alegre e nos dê conhecimento! ». Preparado assim, entro nas horas claras ou dolorosas que o dia traz.

Será, porventura, demasiado oneroso este imperativo de compreensão? Não é talvez o mínimo que podemos fazer a serviço de alguma coisa, compreendê-la? E quem, que é leal a si mesmo, fará o máximo sem gastar o mínimo?

Nesse sentido, considero a filosofia como a ciência geral do amor: dentro da esfera intelectual ela representa o maior impulso para uma conexão abrangente. Tanto que uma nuance de diferença entre entendimento e mero conhecimento se torna aparente nele. Sabemos tantas coisas que não entendemos! Toda sabedoria factual é, estritamente falando, incompreensível, e só pode ser justificada ao se colocar a serviço de uma teoria.

A filosofia é idealmente o oposto da notícia, da erudição. Longe de mim desdenhar isso: era, sem dúvida, o conhecimento da notícia um modo de ciência. Ele teve sua hora. No tempo de Justus Lipsius, Huet ou Casaubon, o conhecimento filológico não encontrou métodos seguros para descobrir nas massas torrenciais de fatos históricos a unidade de seu significado.

Não poderia ser a investigação direta da unidade oculta nos fenômenos. Não havia outro remédio senão marcar um encontro casual na memória de um indivíduo para a maior quantidade possível de notícias. Ao dotá-los assim de uma unidade externa - a unidade que agora chamamos de catch-all -, pode-se esperar que eles entrem em associações espontâneas uns com os outros, das quais alguma luz emergiria. Essa unidade dos fatos, não em si mesmos, mas na cabeça de um sujeito, é erudição. Retornar a ela em nossa época equivaleria a uma regressão da filologia, como se a química voltasse à alquimia ou a medicina à magia.

Pouco a pouco meros eruditos estão se tornando mais raros, e em breve testemunharemos o desaparecimento dos últimos mandarins.

Portanto, a erudição ocupa as margens da ciência, porque se limita a acumular fatos, enquanto a filosofia constitui sua aspiração central, porque é pura síntese. Na acumulação, os dados são apenas coletados, e formando um heap, cada um afirma sua independência, desconexão. Na síntese dos fatos, ao contrário, desaparecem como um alimento bem assimilado e resta apenas seu vigor essencial.

Seria a ambição última da filosofia chegar a uma única proposição na qual toda a verdade fosse dita. Assim, as mil e duzentas páginas da **Lógica** de Hegel são apenas uma preparação para poder pronunciar, com toda a plenitude de seu sentido, esta frase: "A idéia é o absoluto". Esta frase, aparentemente tão pobre, na verdade tem um significado literalmente infinito. E quando pensamos bem sobre isso, todo esse tesouro de significado explode de uma só vez e de uma só vez vemos a enorme perspectiva do mundo esclarecida. Chamei isso de compreensão máxima de iluminação.

Este ou aquele formulário pode ser um erro, pode ser quantos foram tentados; mas de suas ruínas como doutrina, a filosofia renasce indelevelmente como aspiração, como desejo.

O prazer sexual parece consistir em uma descarga repentina de energia nervosa. O prazer estético é uma descarga repentina de emoções alusivas. Da mesma forma, a filosofia é como uma descarga repentina de insight.

Essas **Meditações**, isentas de erudição —mesmo no bom sentido que poderia ser deixado à palavra—, são movidas por desejos filosóficos. No entanto, eu ficaria grato se o leitor não entrasse em sua leitura com muitas exigências. Não são filosofia, que é ciência. São apenas ensaios. E o ensaio é ciência, menos a prova explícita. Para o escritor é uma questão de honra intelectual não escrever nada suscetível de prova sem antes tê-la. Mas é-lhe lícito apagar de sua obra toda aparência apodítica, deixando as verificações meramente indicadas, em elipse, para que quem delas necessite

podem encontrá-los e não impedem, por outro lado, a expansão do calor íntimo com que os pensamentos foram pensados. Mesmo livros com intenção exclusivamente científica passam a ser escritos em um estilo menos didático e corretivo; as notas de rodapé são suprimidas tanto quanto possível, e o rígido aparato mecânico da prova é dissolvido em uma elocução mais orgânica, viva e pessoal.

Mais uma razão para fazê-lo em ensaios desse gênero, onde as doutrinas, mais do que as convicções científicas do autor, não se destinam a ser recebidas pelo leitor como verdades.

Eu só ofereço ***modi res consideradi***, possíveis novas maneiras de ver as coisas. Convido o leitor a experimentá-los por si mesmo, a experimentar se, de fato, eles fornecem visões frutíferas: ele, então, em virtude de sua experiência íntima e leal, provará sua veracidade. ou seu erro.

Na minha intenção, essas idéias carregam um ofício menos sério que o científico: não devem ser obstinados em que outros as adotem, mas apenas gostariam de despertar nas almas irmãs outros pensamentos irmãs, mesmo quando são irmãos inimigos.

Pretexto e apelo a uma ampla colaboração ideológica —em questões nacionais —, nada mais.

Ao lado de assuntos gloriosos, as coisas mais insignificantes são muitas vezes mencionadas nestas ***Meditações***. Atende a detalhes da paisagem espanhola, o modo de falar dos camponeses, a virada das danças e canções populares, as cores e estilos no traje e nos utensílios, as peculiaridades da língua e, em geral, as pequenas manifestações onde se revela a intimidade de uma raça.

Tomando muito cuidado para não confundir o grande com o pequeno; Afirmando a todo momento a necessidade de hierarquia, sem a qual o cosmos volta ao caos, considero urgente que dirijamos também nossa atenção reflexiva, nossa meditação, para o que está próximo de nós.

O homem realiza o melhor de sua capacidade quando se torna plenamente consciente de suas circunstâncias. Através deles, ele se comunica com

o universo.

A circunstância! **Circunstância!** As coisas estúpidas que estão ao nosso redor a seguir! Muito perto, muito perto de nós, eles erguem suas fisionomias não ditas com um gesto de humildade e saudade, como se precisassem de nós para aceitar sua oferta e ao mesmo tempo constrangidos pela aparente simplicidade de sua doação. E marchamos entre eles cegos para eles, olhando para companhias remotas, projetadas para a conquista de cidades esquemáticas distantes. Poucas leituras me comoveram tanto quanto aquelas histórias em que o herói avança rápido e reto, como um dardo, em direção a um objetivo glorioso, sem me lembrar de que a donzela anônima que o ama secretamente vai para o seu lado com um rosto humilde e suplicante, carregando em seu corpo branco um coração que arde por ele, brasa amarela e vermelha onde ardem aromas em sua homenagem.

Gostaríamos de fazer um sinal ao herói para que incline por um momento o olhar para aquela flor acesa de paixão que se ergue aos seus pés. Todos nós, em graus variados, somos heróis e todos despertamos amores humildes ao nosso redor.

***Fui um lutador, e isso
significa que fui um homem,***

Goethe explode. Somos heróis, sempre lutamos por algo distante e pisamos violas aromáticas em nosso caminho.

No ***Ensaio sobre a limitação***, o autor se detém com melancólico deleite para meditar sobre esse assunto. Acredito seriamente que uma das mudanças mais profundas do século atual em relação ao XIX, vai consistir na mutação de nossa sensibilidade para as circunstâncias. Não sei que tipo de inquietude e pressa reinaram no século passado —em sua segunda metade especialmente—, que impelia os espíritos a negligenciar tudo o que era imediato e momentâneo na vida. À medida que a distância dá ao século passado uma figura mais sintética, seu caráter essencialmente político se torna mais evidente para nós. A humanidade ocidental fez nele o aprendizado da política, um modo de vida até então reduzido a ministros e conselhos palatinos. o

a preocupação política, isto é, a consciência e a atividade do social, transbordam das multidões graças à democracia. E com um exclusivismo feroz, os problemas da vida social ocupavam o primeiro plano das atenções. A outra, a vida individual, foi relegada, como se fosse uma questão de pouca gravidade e inconsequente. É altamente significativo que a única afirmação poderosa do indivíduo no século XIX — o "individualismo" — fosse uma doutrina política, isto é, social, e que toda a sua afirmação consistisse em pedir que o indivíduo não fosse aniquilado. Como duvidar que um dia isso vai parecer incrível?

Temos gasto todos os nossos poderes de seriedade na administração da sociedade, no fortalecimento do Estado, na cultura social, nas lutas sociais, na ciência como técnica que enriquece a vida coletiva. Pareceria frívolo para nós dedicar parte de nossas melhores energias — e não apenas o desperdício — a organizar a amizade ao nosso redor, a construir um amor perfeito, a ver no gozo das coisas uma dimensão da vida que merece ser cultivada com procedimentos superiores. E assim, uma infinidade de necessidades privadas que escondem vergonhosamente seus rostos nos cantos do espírito porque não querem lhes conceder cidadania, quer dizer, sentido cultural.

Na minha opinião, toda necessidade, se for potencializada, torna-se um novo campo de cultura. Seria bom que o homem fosse reduzido para sempre aos valores mais elevados descobertos até agora: ciência e justiça, arte e religião. No devido tempo, nascerá um Newton de prazer e um Kant de ambições.

A cultura nos fornece objetos já purificados, que outrora foram vida espontânea e imediata, e hoje, graças ao trabalho reflexivo, parecem livres do espaço e do tempo, da corrupção e do capricho. Eles se formam como uma zona de vida ideal e abstrata, flutuando sobre nossas existências pessoais, sempre aleatórias e problemáticas. A vida individual, o imediato, a circunstância, são nomes diferentes para a mesma coisa: aquelas porções de vida das quais o espírito que elas contêm, seu **logos**, ainda não foi extraído.

E como espírito, os **logos** nada mais são do que "significado", conexão, unidade; tudo individual, imediato e circunstancial parece casual e sem sentido.

Devemos considerar que a vida social, assim como outras formas de cultura, nos são dadas sob a espécie da vida individual, do imediato. O que recebemos hoje já adornado de auréolas sublimes teve que se estreitar e encolher a tempo de passar pelo coração de um homem. O que hoje é reconhecido como verdadeiro, como beleza exemplar, como muito valioso, nasceu um dia no âmago espiritual de um indivíduo, confundido com seus caprichos e humores. É preciso que não hieratizemos a cultura adquirida, preocupando-nos mais em repeti-la do que em aumentá-la.

O ato especificamente cultural é o criador, aquele em que extraímos o **logos** de algo que ainda era insignificante (**i-lógico**). A cultura adquirida só tem valor como instrumento e arma de novas conquistas. Por isso, comparado ao imediato, à nossa vida espontânea, tudo o que aprendemos parece abstrato, genérico, esquemático. Não só parece, é. O martelo é a abstração de cada um de seus golpes de martelo.

Tudo geral, tudo aprendido, tudo alcançado na cultura é apenas a virada tática que temos que fazer para converter ao imediato. Quem mora ao lado de uma cachoeira não percebe seu rugido: precisamos colocar uma distância entre o que imediatamente nos cerca e nós, para que faça sentido aos nossos olhos.

Os egípcios acreditavam que o Vale do Nilo era o mundo inteiro. Tal afirmação da circunstância é monstruosa e, ao contrário do que possa parecer, prejudica seu sentido. Certas almas manifestam sua fraqueza radical quando não se interessam por uma coisa, se não têm a ilusão de que é tudo ou é o melhor do mundo. Esse idealismo mucilaginoso e feminino deve ser arrancado de nossa consciência. Existem apenas partes na realidade; o todo é a abstração das partes e precisa delas.

Da mesma forma, não pode haver algo melhor, exceto onde existem outras coisas boas, e somente por se interessar por elas, os melhores ganharão sua posição. O que é um capitão sem soldados?

Quando nos abriremos à convicção de que o ser definitivo do mundo não é matéria nem alma —não é uma coisa determinada—, mas uma perspectiva? Deus é perspectiva e hierarquia: o pecado de Satanás foi um erro de perspectiva.

Agora então: a perspectiva é aperfeiçoada pela multiplicação de seus termos e pela precisão com que reagimos a cada um de seus alcances. A intuição de valores superiores fertiliza nosso contato com o mínimo, e o amor pelo que está próximo e muitas vezes dá realidade e eficácia ao sublime em nossos seios.

Para quem o pequeno não é nada, o grande não é grande.

Temos que buscar nossa circunstância, tal qual ela é, justamente no que ela tem de limitação, de peculiaridade, o lugar certo na imensa perspectiva do mundo. Não parar perpetuamente em êxtase diante dos valores hieráticos, mas conquistar nossa vida individual o lugar oportuno entre eles. Em suma: a reabsorção das circunstâncias é o destino concreto do homem.

A minha saída natural para o universo abre-se pelos desfiladeiros de Guadarrama ou o campo de Ontígola. Este setor da realidade circundante forma a outra metade da minha pessoa: somente através dele posso me integrar plenamente e ser eu mesmo. A ciência biológica mais recente estuda o organismo vivo como uma unidade composta pelo corpo e seu ambiente particular: de modo que o processo vital não consiste apenas na adaptação do corpo ao seu ambiente, mas também na adaptação do ambiente ao seu ambiente. corpo. A mão tenta moldar-se ao objeto material para agarrá-lo bem; mas, ao mesmo tempo, cada objeto material esconde uma afinidade anterior com determinada mão.

Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo, não me salvo. ***Benefac loco illi quo natus es***, lemos na Bíblia. E na escola platônica nos é dado como empreendimento de toda cultura, esta: «salvar as aparências», os fenômenos. Ou seja, buscar o sentido do que nos cerca.

Com os olhos prontos no mapa-múndi, convém devolvê-los a Guadarrama. Talvez não encontremos nada profundo. Mas tenhamos certeza de que o defeito e a esterilidade vêm do nosso olhar. Há também um **logotipo** Manzanares : este

praia mais humilde, essa ironia líquida que lambe os alicerces de nossa cidade carrega, sem dúvida, entre suas poucas gotas de água, alguma gota de espiritualidade.

Pois não há nada no mundo pelo qual algum nervo divino não passe: a dificuldade está em alcançá-lo e fazê-lo se contrair. Aos amigos que hesitam em entrar na cozinha onde está, Heráclito grita: “Entra, entra! Aqui também há deuses. Goethe escreve a Jacobi em uma de suas excursões botânico-geológicas: «Aqui estou subindo e descendo colinas e procurando o divino *in herbis et lapidibus*». Diz-se de Rousseau que ele costumava fazer ervas na gaiola de seu canário, e Fabre, que se refere a isso, escreve um livro sobre os bichinhos que habitavam as pernas de sua escrivaninha.

Nada impede o heroísmo —que é a atividade do espírito—, tanto quanto considerá-lo atribuído a certos conteúdos específicos da vida. É necessário que a possibilidade de heroísmo subsista subterrânea em toda parte, e que todo homem, se golpear vigorosamente o solo onde pisam suas plantas, espere que brote uma fonte. Para Moisés, o Herói, toda rocha é uma fonte.

Para Giordano Bruno: *est animal sanctum, sacrum et venerabile, mundus*.

Pío Baroja e *Azorín* são duas de nossas circunstâncias, e a elas dedico dois ensaios[4] . *Azorín* nos oferece a oportunidade de meditar, com um viés diferente do que acabei de mencionar, sobre ninharias e sobre o valor do passado. Quanto ao primeiro, é hora de resolvermos a hipocrisia latente do personagem moderno, que finge se interessar apenas por certas convenções sagradas —ciência ou arte ou sociedade—, e reserva, como não poderia deixar de fazer, sua mais secreta intimidade para o insignificante e mesmo o fisiológico. Porque isso é um fato: quando chegamos às favelas do pessimismo e não encontramos nada no universo que nos pareça uma afirmação *capaz* de nos salvar, nossos olhos se voltam para as pequenas coisas da vida cotidiana, como lembram os moribundos no momento da morte. morte todos os tipos de ninharias que se abateram sobre eles. Vemos então que não são as *grandes coisas*, as

grandes prazeres, nem as grandes ambições, que nos prendem no facho da vida, mas esse minuto de bem-estar ao lado de uma casa no inverno, essa sensação agradável de um copo de licor que bebemos, essa maneira de pisar no chão, ao caminhar, de uma moça gentia, que não amamos nem conhecemos; tamanha sagacidade que o amigo espirituoso nos conta com sua habitual boa voz. Acho muito humano o acontecimento de alguém que, desesperado, foi se enforcar em uma árvore e quando colocou a corda no pescoço sentiu o aroma de uma rosa se abrindo ao pé do tronco e não se enforcou.

Há aqui um segredo das bases da vitalidade que, por decência, o homem contemporâneo deve meditar e compreender; hoje limita-se a escondê-lo, a desviar os olhos dele, como tantos outros poderes obscuros —a inquietação sexual, por exemplo—, que, por segredo e hipocrisia, acabam triunfando na condução de sua vida. O infra-humano perdura no homem: qual pode ser o significado dessa resistência para o homem? Qual é o **logos**, a posição clara que temos que tomar diante daquela emoção expressa por Shakespeare em uma de suas comédias, com palavras tão íntimas, cordiais e sinceras que parecem escorrer de um de seus sonetos? "Minha gravidade", diz um personagem de **Medida por Medida**, "minha gravidade, da qual me orgulho tanto, mudaria de bom grado para ser essa pena leve que o ar agora se move como um brinquedo vão". Não é um desejo indecente? **Epur...!**

Em relação ao passado, tema estético de **Azorín**, temos que ver nele uma das terríveis morbidades nacionais. Na **Antropologia** de Kant há uma observação tão profunda e acurada sobre a Espanha que, ao encontrá-la, o espírito fica sobrecarregado. Kant diz que os turcos quando viajam costumam caracterizar os países segundo seu vício genuíno, e que, usando-o dessa forma, comporia a seguinte tabela: 1. País das modas (**França**). 2ª Terra do Mau Humor (**Inglaterra**). 3ª Terra dos antepassados (**Espanha**). 4ª Terra de ostentação (**Itália**). 5ª Terra de títulos (**Alemanha**). 6ª Terra dos Lordes (**Polônia**).

Terra dos ancestrais!... Portanto, não é nossa, não é propriedade livre dos espanhóis atuais. Os que passaram antes continuam a nos governar e formam uma oligarquia da morte que nos oprime. "Saiba", diz o servo em ***Coephoras***, "os mortos matam os vivos".

Essa influência do passado em nossa raça é uma das questões mais delicadas. Através dele descobriremos a mecânica psicológica do reacionismo espanhol. E não me refiro à política, que é apenas uma manifestação, a menos profunda e significativa, da constituição geral reacionária de nosso espírito.

Vamos vislumbrar neste ensaio como o reacionismo radical não se caracteriza, em última análise, pela falta de amor à modernidade, mas pela forma como trata o passado.

Permita-me, para ser conciso, uma fórmula paradoxal: a morte dos mortos é vida. Só há uma maneira de dominar o passado, o reino das coisas mortas: abrir nossas veias e injetar seu sangue nas veias vazias dos mortos. Isto é o que o reacionário não pode: tratar o passado como um modo de vida. Ele o arranca da esfera da vitalidade e, quase morto, o senta em seu trono para governar as almas. Não é por acaso que os celtiberos chamaram a atenção nos tempos antigos, por serem os únicos povos que cultuavam a morte.

Essa incapacidade de manter o passado vivo é o traço verdadeiramente reacionário. A antipatia pelo novo parece, ao contrário, comum a outros temperamentos psicológicos. Será Rossini, por acaso, um reacionário por nunca querer viajar de trem e percorrer a Europa em seu carro com seus sinos alegres? O grave é outra coisa: nossas áreas da alma estão infectadas e, como pássaros voando sobre o miasma de um pântano, o passado cai morto em nossas memórias.

Em Pío Baroja teremos que meditar sobre política e arte barroca; Na verdade, vamos ter que falar um pouco sobre tudo. Porque este homem, mais do que um homem, é uma encruzilhada.

Por certo que, tanto em este ensayo sobre Baroja como em los que se dedican a Goethe y Lope de Vega, a Larra, y aun en algunas de estas ***Meditaciones del Quijote***, acaso parezca al lector que se habla relativamente poco del tema concreto a que se referem. São, com efeito, estudos críticos; mas acredito que não seja a missão importante deste avaliar obras literárias, distribuindo-as como boas ou más. A cada dia estou menos interessado em sentenciar; Para ser juiz das coisas, prefiro ser seu amante.

Vejo na crítica um esforço fervoroso para promover a obra escolhida. Muito pelo contrário, então, do que Sainte-Beuve faz quando nos leva da obra ao autor, e depois pulveriza este último numa garoa de anedotas. A crítica não é biografia nem se justifica como tarefa independente, se não pretende completar a obra. Isso significa, por enquanto, que o crítico deve introduzir em sua obra todas aquelas ferramentas sentimentais e ideológicas equipadas com as quais o leitor médio pode receber a impressão mais intensa e clara possível da obra. Convém orientar a crítica no sentido afirmativo e direcioná-la, ao invés de corrigir o autor, para fornecer ao leitor um órgão visual mais perfeito.

A obra se completa com a conclusão de sua leitura.

Assim, por um estudo crítico de Pío Baroja compreendo o conjunto de pontos de vista sob os quais seus livros adquirem uma significação intensificada. Não surpreende, portanto, que pouco se fale sobre o autor e mesmo sobre os detalhes de sua produção; trata-se precisamente de reunir tudo o que não está nele, mas que o completa, de lhe proporcionar a atmosfera mais favorável.

Nas ***Meditações sobre o Quixote*** procuro fazer um estudo do quixotismo. Mas há um mal-entendido nesta palavra. Meu quixotismo não tem nada a ver com a mercadoria com esse nome exposta no mercado. ***Dom Quixote*** pode significar duas coisas muito diferentes: ***Dom Quixote*** é um livro e Dom Quixote é um personagem desse livro. Geralmente, o que se entende por "quixotismo" no bom ou no mau sentido é o quixotismo do personagem. Esses ensaios, em vez disso, investigam o quixotismo do livro.

A figura de Dom Quixote, plantada no meio da obra como uma antena que recolhe todas as alusões, tem atraído exclusivamente a atenção, em detrimento do restante dela e, conseqüentemente, do próprio personagem. Certo; Com um pouco de amor e um pouco de modéstia —não sem ambos —, ***poderia compor-se uma sutil paródia dos Nomes de Cristo***, aquele belo livro de simbolização românica que Frei Luís tecia com voluptuosidade teológica no jardim da Flecha. Alguns ***nomes de Dom Quixote*** poderiam ser escritos . Porque de certa forma Dom Quixote é a triste paródia de um Cristo mais divino e sereno: é um Cristo gótico, mergulhado na angústia moderna; um Cristo ridículo do nosso bairro, criado por uma imaginação dolorida que perdeu sua inocência e sua vontade e procura novas. Quando alguns espanhóis sensibilizados pela miséria ideal de seu passado, a sordidez de seu presente e a amarga hostilidade de seu futuro se unem, Dom Quixote desce entre eles, e o calor derretido de sua louca fisionomia reúne aqueles corações dispersos, amarrando-os juntos como em um fio espiritual, nacionaliza-os, colocando por trás de sua amargura pessoal uma dor étnica comunitária.

"Enquanto vocês estiverem juntos", Jesus murmurou, "vocês me encontrarão no meio de vocês!"

No entanto, os erros a que levou a considerar Dom Quixote isoladamente são verdadeiramente grotescos. Alguns, com encantadora previsão, propõem que não sejamos Quixotes; e outros, de acordo com a última moda, convidam-nos a uma existência absurda, cheia de gestos congestionados. Para uns e para outros, aparentemente, Cervantes não existiu. Pois bem, para colocar nosso espírito além desse dualismo, Cervantes veio à terra.

Não podemos compreender o indivíduo senão através de sua espécie. As coisas reais são feitas de matéria ou energia; mas as coisas artísticas — como o personagem Dom Quixote— são de uma substância chamada estilo. Cada objeto estético é a individuação de um estilo de protoplasma. Assim, o indivíduo Dom Quixote é um indivíduo da espécie Cervantes.

Convém, pois, que, esforçando-nos, desviemos os olhos de Dom Quixote e, derramando-o sobre o resto da obra, ganhemos em sua vasta superfície uma noção mais ampla e clara do

Estilo cervantino, do qual o fidalgo de La Mancha é apenas uma condensação particular. Para mim, este é o verdadeiro quixotismo: o de Cervantes, não o de Dom Quixote. E não o de Cervantes nas termas de Argel, não em sua vida, mas em seu livro. Para evitar esse desvio biográfico e erudito, prefiro o título quixotismo a cervantismo.

A tarefa é tão elevada que o autor entra nela certo de sua derrota, como se fosse lutar contra os deuses.

Segredos são arrancados da natureza de forma violenta; Depois de se orientar na selva cósmica, o cientista vai direto ao problema, como um caçador. Para Platão, como para São Tomás, o homem científico é um homem que vai caçar, um **venador**. Possuindo a arma e a vontade, a peça está segura; a nova verdade certamente cairá aos nossos pés, ferida como um pássaro em seu vôo.

Mas o segredo de uma grande obra de arte não se entrega dessa maneira à invasão intelectual. Pode-se dizer que resiste a ser levado à força, e só se entrega a quem quer. Precisa, como a verdade científica, que lhe dediquemos uma atenção extenuante, mas sem passar direto por cima dela, usando veneno. Ele não se rende à arma: ele se rende, no mínimo, ao culto meditativo. Uma obra do grau de **Quixote** deve ser tomada como Jericó. Em voltas largas, nossos pensamentos e nossas emoções têm que estreitá-lo lentamente, dando o ar como os sons das trombetas ideais.

Cervantes, um fidalgo paciente que escreveu um livro, está sentado nos prados elísios há três séculos, e espera, lançando olhares melancólicos ao redor, que nasça um neto capaz de compreendê-lo!

Essas meditações, a serem seguidas por outras, renunciam — é claro — a invadir os segredos últimos de **Dom Quixote**. São amplos círculos de atenção traçados pelo pensamento —lentamente, sem iminência—, fatalmente atraídos pela obra imortal.

E uma última palavra. O leitor descobrirá, se não me engano, mesmo nos últimos cantos desses ensaios, as batidas do

preocupação patriótica. Quem os escreve e a quem se dirige, eles se originaram espiritualmente na negação da Espanha expirada. Ora, a negação isolada é uma impiedade.

O homem piedoso e honesto contrai, quando nega, a obrigação de construir uma nova afirmação. É compreensível tentar.

Então nós. Tendo negado uma Espanha, encontramos-nos no honroso passo de encontrar outra. Esta empresa de honra não nos deixa viver. Por isso, se até mesmo nossas meditações mais íntimas e pessoais fossem penetradas, ficaríamos surpresos fazendo experiências na Nova Espanha com os raios mais humildes de nossa alma.

Madri, julho de 1914.

IST ETWA DER DON QUIXOTE NUR EINE POSSE? DON
QUIXOTE, POR AVENTURA, APENAS UMA
BUFONADE?

HERMANN COHEN: *Ethik des reinen Willens*, p. 487.

MEDITAÇÃO PRELIMINAR

O mosteiro de El Escorial fica em uma colina. A encosta sul desta colina desce sob a cobertura de uma floresta, que é ao mesmo tempo carvalho e freixo. O lugar é chamado de “La Herrería”. A exemplar massa lúgubre do edifício modifica seu caráter, dependendo da estação, graças a essa camada de espessura espalhada por seus pisos, que é acobreado no inverno, dourado no outono e verde escuro no verão. A primavera passa por aqui rápida, instantânea e excessivamente, como uma imagem erótica pela alma de aço de um cenobiarca. As árvores são rapidamente cobertas com folhas opulentas de um verde-claro novo; o chão desaparece sob uma grama esmeralda que, por sua vez, veste um dia o amarelo das margaridas, outro o roxo da lavanda.

Há lugares de excelente silêncio, que nunca é silêncio absoluto. Quando as coisas ao nosso redor ficam completamente silenciosas, o vazio de ruído que elas deixam exige ser preenchido por algo, e então ouvimos o bater de nossos corações, o chicotear do sangue em nossas têmporas, a fervura do ar que invade nossos pulmões e então fuja ansiosamente. Tudo isso é perturbador porque tem um significado muito específico. Cada batida do nosso coração parece ser a última. A nova pulsação de salvamento que chega sempre parece uma coincidência e não garante a posterior. Por isso, é preferível um silêncio onde soem sons puramente decorativos, com referências vagas. então em

Este lugar. As águas límpidas que correm roncam e os passarinhos cantam no verde: verdilhões, pintassilgos, papa-figos e alguns sublimes rouxinóis.

Numa dessas tardes de primavera fugaz, estes pensamentos vieram ao meu encontro na Herrería:

1

O BOSQUE

Quantas árvores fazem uma selva? Com quantas casas uma cidade? Enquanto cantava o camponês de Poitiers,

A hauteur des maisons

Comece a ver a cidade,

e o ditado germânico afirma que as árvores não deixam ver a floresta. Selva e cidade são duas coisas essencialmente profundas, e a profundidade está fatalmente condenada a tornar-se superfície se quiser se manifestar.

Agora tenho cerca de duas dúzias de carvalhos sérios e freixos gentis ao meu redor. Isso é uma floresta? Certamente não; Estas são as árvores que vejo em uma floresta. A verdadeira floresta é feita de árvores que não vejo. A floresta é uma natureza invisível, por isso em todas as línguas seu nome guarda um halo de mistério.

Já posso me levantar e pegar um desses caminhos vagos onde vejo os melros cruzando. As árvores que eu costumava ver serão substituídas por outras semelhantes. A floresta vai se decompor, descascando em uma série de pedaços sucessivamente visíveis. Mas eu nunca vou encontrá-lo onde estou. A floresta foge dos olhos.

Quando chegamos a uma dessas breves clareiras deixadas pelos vegetais, parece-nos que havia um homem sentado ali em uma

pedra, cotovelos nos joelhos, palmas nas têmporas, e que, justamente quando estávamos para chegar, ele se levantou e foi embora.

Suspeitamos que este homem, fazendo um breve desvio, tenha ido colocar-se na mesma posição não muito longe de nós. Se cedermos ao desejo de surpreendê-lo — a esse poder de atração que o centro da mata exerce sobre quem nela entra —, a cena se repetirá indefinidamente.

A floresta está sempre um pouco mais longe de onde estamos. De onde estamos, ele acaba de sair e apenas sua marca permanece, ainda fresca. Os antigos, que projetavam as silhuetas de suas emoções em formas corpóreas e vivas, povoavam as florestas com ninfas fugitivas. Nada mais exato e expressivo.

Enquanto caminha, olhe rapidamente para trás em uma clareira no mato, e você encontrará uma aljava no ar como se estivesse prestes a preencher a lacuna deixada por um corpo nu e esguio em fuga.

De qualquer um de seus lugares, a rigor, a floresta é uma possibilidade. É um caminho onde poderíamos entrar; é uma fonte de onde um rumor fraco nos chega nos braços do silêncio e que poderíamos descobrir depois de alguns passos; são versos de cantos que fazem ao longe os pássaros colocados em alguns ramos sob os quais poderíamos chegar. A floresta é uma soma de nossos atos possíveis, que ao serem realizados perderiam seu valor genuíno. O que a floresta está imediatamente diante de nós é apenas um pretexto para que o resto fique escondido e distante.

dois

PROFUNDIDADE E SUPERFÍCIE

Quando a frase "as árvores não nos deixam ver a floresta" é repetida, talvez seu significado rigoroso não seja compreendido. Talvez a zombaria que se quer fazer nele volte seu aguilhão contra quem o diz.

As árvores escondem a floresta e, graças a isso, de fato, a floresta existe. A missão das árvores patenteadas é tornar o resto delas latentes, e só quando nos damos conta de que a paisagem visível esconde outras paisagens invisíveis é que nos sentimos dentro de uma floresta.

A invisibilidade, o estar escondido não é um caráter meramente negativo, mas uma qualidade positiva que, quando derramada sobre uma coisa, a transforma, a torna uma coisa nova. Nesse sentido, é absurdo —como declara a frase acima— pretender ver a floresta. A floresta é o que está latente como tal.

Fica aqui uma boa lição para quem não vê a multiplicidade de destinos, igualmente respeitáveis e necessários, que o mundo contém. Há coisas que, reveladas, sucumbem ou perdem o seu valor e, por outro lado, escondidas ou esquecidas, atingem a sua plenitude. Há aqueles que alcançariam a plena expansão de si ocupando um lugar secundário e o desejo de estar em primeiro plano aniquila toda a sua virtude. Num romance contemporâneo, há um certo menino pouco inteligente, dotado de primorosa sensibilidade moral, que se consola por ocupar o último lugar nas aulas da escola, pensando: “Afinal, alguém tem que ser o último!”. Esta é uma boa observação e capaz de nos guiar. Pode haver tanta nobreza em ser o último quanto em ser o primeiro, porque ultimidade e primazia são magistraturas de que o mundo precisa igualmente, um para o outro.

Alguns homens se recusam a reconhecer a profundidade de algo porque exigem que a profundidade se manifeste como superfície. Não aceitando que existam vários tipos de claridade, apegam-se exclusivamente à claridade peculiar das superfícies. Eles não percebem que é essencial ao fundo esconder-se atrás da superfície e apresentar-se apenas através dela, pulsando abaixo dela.

Ignorar que cada coisa tem sua própria condição e não aquela que queremos exigir dela é, a meu ver, o verdadeiro pecado capital, que chamo de pecado cordial porque se origina da falta de amor. Não há nada tão ilícito quanto tornar o mundo menor através de nossas manias e cegueira, diminuindo a realidade, suprimindo imaginariamente pedaços do que ela é.

Isso acontece quando se pede ao profundo que se apresente da mesma forma que o superficial. Não; há coisas que apresentam o que é estritamente necessário de si mesmas para que percebamos que estão escondidas atrás.

Para achar isso evidente não é necessário recorrer a nada muito abstrato. Todas as coisas profundas são de condição análoga. Os objetos materiais, por exemplo, que vemos e tocamos têm uma terceira dimensão que constitui sua profundidade, sua interioridade. No entanto, esta terceira dimensão não vemos nem tocamos. Encontramos, é verdade, em suas superfícies alusões a algo que está dentro deles; mas esse interior nunca pode sair e se tornar aparente da mesma forma que os raios do objeto. Será em vão que começaremos a seccionar a terceira dimensão em camadas superficiais: por mais finos que sejam os cortes, as camadas sempre terão alguma espessura, ou seja, alguma profundidade, algumas invisíveis e intangíveis por dentro. E se conseguirmos obter camadas tão delicadas que a vista penetre através delas, não veremos nem a profundidade nem a superfície, mas uma transparência perfeita, ou o que é o mesmo, nada. Pois da mesma forma que o fundo precisa de uma superfície atrás da qual se esconder, ele precisa da superfície ou sobreposição, para ser ele, de algo sobre o qual se estende e que cobre.

Este é um truísmo, mas não totalmente inútil. Porque ainda há pessoas que exigem que as façamos ver tudo com a mesma clareza com que veem essa laranja na frente de seus olhos. E é o caso que se ver é entendido, como eles entendem, uma função meramente sensível, nem eles nem ninguém jamais viu uma laranja. Este é um corpo esférico, portanto, com anverso e reverso. Eles vão fingir ter o anverso e o reverso da laranja na frente deles ao mesmo tempo? Com os olhos vemos uma parte da laranja, mas o fruto inteiro nunca nos é dado de forma sensata; a maior parte do corpo da laranja está latente aos nossos olhos.

Não há, portanto, necessidade de recorrer a objetos sutis e metafísicos para indicar que as coisas têm maneiras diferentes de se apresentar; mas cada um em sua ordem igualmente claro. Não é apenas o que é visto claramente. A terceira dimensão de um corpo nos é oferecida com a mesma clareza que as outras duas e, no entanto,

Se houvesse outra maneira de ver que não a passiva da visão estrita, as coisas ou certas qualidades delas não existiriam para nós.

3

CÓRREGOS E ORIOLOS

O pensamento é agora um fauno dialético que persegue, como uma ninfa fugaz, a essência da floresta. O pensamento sente um deleite muito semelhante ao do amor quando toca o corpo nu de uma ideia.

Tendo reconhecido na floresta sua natureza fugidia, sempre ausente, sempre escondida —um conjunto de possibilidades—, não temos toda a ideia da floresta. Se o profundo e latente há de existir para nós, ele terá que se apresentar a nós, e ao se apresentar a nós deve ser de tal maneira que não perca sua qualidade de profundidade e latência.

Como disse, a profundidade sofre o destino irrevogável de se manifestar em personagens superficiais. Vamos ver como ele faz isso.

Esta água que corre aos meus pés faz um suave gemido ao bater nos seixos e forma um braço curvo de vidro que circunda a raiz deste carvalho. Um oriole entrou recentemente no carvalho como a filha de um rei entra em um palácio. O oriole dá um grito denso da garganta, tão musical que parece uma lasca arrancada do canto do rouxinol, um som breve e repentino que por um instante preenche completamente o volume perceptível da floresta.

Da mesma forma, um batimento cardíaco de dor subitamente preenche o volume de nossa consciência.

Agora tenho diante de mim esses dois sons: mas eles não estão sozinhos. São meras linhas ou pontos de sonoridade que se destacam por sua plenitude genuína e seu brilho peculiar sobre uma infinidade de outros rumores e sons entrelaçados a eles.

Se do canto do oriole empoleirado na minha cabeça e do som da água que corre aos meus pés faço minha atenção deslizar para outros sons, me reencontro com um canto do oriole e uma

rumor de água que se esforça em seu canal áspero. Mas o que acontece com esses novos sons? Reconheço um deles sem hesitação como o canto de um oriole, mas falta brilho, intenção: não perfura o ar com a mesma energia, não preenche o espaço como o outro faz, antes escorrega disfarçadamente com medo. Reconheço também o novo grito da fontana; mas, infelizmente, é triste ouvir isso. É uma fonte valetudinária? É um som como o outro, mas mais quebrado, mais soluçante, menos rico em sons interiores, como se abafado, como se borrado: às vezes não tem força para chegar ao meu ouvido: é um ruído pobre e fraco que cai a beira do caminho.

Tal é a presença desses novos sons, tais são meras impressões. Mas eu, ouvindo-os, não parei para descrever —como fiz aqui— sua simples presença. Sem a necessidade de deliberar, assim que os ouço eu os envolvo em um ato de interpretação ideal e os afasto de mim: eu os ouço como distantes.

Se me limito a recebê-los passivamente em minha audição, esses dois pares de sons estão igualmente presentes e próximos. Mas a qualidade sonora diferente de ambos os pares me convida a distanciá-los, atribuindo-lhes qualidades espaciais diferentes. Sou eu, então, por um ato meu, que os mantém numa virtual distensão: se faltasse esse ato, a distância desapareceria e tudo ocuparia indistintamente um único plano.

Segue-se que a distância é uma qualidade virtual de certas coisas presentes, uma qualidade que elas só adquirem em virtude de um ato do sujeito. O som não está longe, eu o faço longe.

Reflexões análogas podem ser feitas sobre a distância visual das árvores, sobre os caminhos que avançam em busca do coração da floresta. Toda essa profundidade de distância existe em virtude da minha colaboração, nasce de uma estrutura de relações que minha mente interpõe entre algumas sensações e outras.

Há, então, toda uma parte da realidade que nos é oferecida sem mais esforço do que abrir os olhos e os ouvidos — o mundo das impressões puras. Bem, nós chamamos isso de mundo das patentes. Mas há um além-mundo feito de estruturas de impressões, que, se latente em relação a isso, não é menos real por isso.

É verdade, para que este mundo superior exista diante de nós, precisamos abrir algo mais do que nossos olhos, exercer atos de maior esforço, mas a medida desse esforço não o tira nem o torna realidade. O mundo profundo é tão claro quanto o mundo da superfície, só que exige mais de nós.

4

FUNDOS

Esta floresta benéfica que unge meu corpo com saúde deu ao meu espírito um grande ensinamento. É uma floresta magistral, antiga como devem ser os mestres, serena e múltipla.

Além disso, pratica a pedagogia da alusão, a única pedagogia delicada e frutífera. Quem quer nos ensinar uma verdade não deve nos dizer: basta aludir a ela com um gesto breve, um gesto que inicia uma trajetória ideal no ar, deslizando ao longo da qual nós mesmos chegamos aos pés da nova verdade. As verdades, uma vez conhecidas, adquirem uma crosta utilitária; Não nos interessam mais como verdades, mas como receitas úteis. Essa pura iluminação repentina que caracteriza a verdade, só a tem no momento de sua descoberta. Por isso seu nome grego, ***aletheia*** — originalmente significava o mesmo que a palavra ***apocalypse*** posterior —, ou seja, descoberta, revelação, revelação adequada, remoção de um véu ou cobertura.

Quem quiser nos ensinar uma verdade que nos coloque de tal maneira que nós mesmos a descubramos.

Essa floresta me ensinou que há um primeiro plano de realidades que se impõe a mim de forma violenta; são as cores, os sons, o prazer sensível e a dor. Diante dele minha situação é passiva. Mas por trás dessas realidades aparecem outras, como numa serra os perfis das montanhas mais altas quando chegamos aos primeiros contrafortes. Erguidos uns sobre os outros, novos planos de realidade, cada vez mais profundos, mais sugestivos, esperam que subamos até eles,

Vamos penetrar neles. Mas essas realidades superiores são mais modestas: não caem sobre nós como presas. Pelo contrário, para se tornarem patentes, colocam-nos uma condição: que queiramos a sua existência e lutemos por eles. Eles vivem, então, de certa forma apoiados pela nossa vontade. A ciência, a arte, a justiça, a cortesia, a religião são esferas da realidade que não invadem barbaramente nossa pessoa como a fome ou o frio; Eles só existem para aqueles que têm vontade para eles.

Quando o homem de grande fé diz que vê Deus no campo florido e na face distorcida da noite, ele não se expressa mais metaforicamente do que se falasse de ter visto uma laranja. Se houvesse apenas visão passiva, o mundo se reduziria a um caos de pontos luminosos. Mas há acima do ver passivo um ver ativo, que interpreta vendo e vê interpretando, um ver que está olhando. Platão soube encontrar uma palavra divina para essas visões que são olhares: chamou-as de **ideias**. Pois bem, a terceira dimensão da laranja nada mais é do que uma ideia e Deus é a última dimensão do campo.

Não há maior misticismo nisso do que quando dizemos que estamos vendo uma cor desbotada. Que cor vemos quando vemos uma cor desbotada? Vemos o azul à nossa frente **como** tendo sido outro azul mais intenso e este olhar para a cor atual com o passado, através do qual era, é uma visão ativa que não existe para um espelho, é uma **ideia**. A decadência ou o desbotamento de uma cor é uma qualidade nova e virtual que sobrevém, dando-lhe uma profundidade temporária. Sem necessidade de discurso, numa visão única e momentânea descobrimos a cor e a sua história, a sua hora de esplendor e a sua ruína presente. E algo em nós repete, instantaneamente, esse mesmo movimento de queda, de declínio; é que diante de uma cor desbotada encontramos em nós como uma tristeza.

A dimensão da profundidade, seja espacial ou temporal, seja visual ou auditiva, sempre se apresenta em uma superfície. De modo que esta superfície tem estritamente dois valores: um quando a tomamos como o que é materialmente; a outra quando a vemos em sua segunda vida virtual. Neste último caso a superfície, sem deixar

se assim for, dilata-se num sentido profundo. Isso é o que chamamos de escorço.

O escorço é o órgão da profundidade visual; nele encontramos um caso limite em que a visão simples se funde com um ato puramente intelectual.

5

RESTAURAÇÃO E APRENDIZAGEM

Ao meu redor a floresta abre seus flancos profundos. Na minha mão Existe um livro: **Dom Quixote**, uma selva ideal.

Aqui está outro caso de profundidade: o de um livro, o deste livro máximo. **Dom Quixote** é o escorço de livros por excelência.

Houve um tempo na vida espanhola em que eles não queriam reconhecer a profundidade de **Dom Quixote**. Este período é registrado na história sob o nome de Restauração. Durante ele o coração da Espanha veio a dar o menor número de batimentos por minuto.

Deixe-me reproduzir aqui algumas palavras sobre isso, momento de nossa existência coletiva, disse em outra ocasião:

"O que é a Restauração? Segundo Cánovas, a continuação da história da Espanha. Ano ruim para a história da Espanha se a Restauração contasse legitimamente como sua sequência!

Felizmente, é o contrário. A Restauração significa a prisão da vida nacional. Durante os primeiros cinquenta anos do século XIX, não havia complexidade, reflexão, plenitude de intelecto entre os espanhóis, mas havia coragem, esforço e dinamismo. Se os discursos e livros compostos naquele meio século fossem queimados e substituídos pelas biografias de seus autores, sairíamos cem vezes melhores. Riego e Narváez, por exemplo, são, como pensadores, a verdade!, um par de desventuras; mas são como seres vivos duas altas chamas de esforço.

»Por volta do ano de 1854 — que é onde no subsolo o Restauração—, começa a desvanecer-se neste triste raio de

Espanha os esplendores desse fogo de energias; os dinamismos então vêm à terra como projéteis que cumpriram sua parábola; A vida espanhola se dobra sobre si mesma, faz um buraco para si mesma. Esse viver no vazio da própria vida era a Restauração.

»Em povos com um estado de espírito mais completo e harmonioso que o nosso, um tempo de dinamismo pode ser seguido frutuosamente por um tempo de tranquilidade, de quietude, de êxtase. O intelecto se encarrega de despertar e organizar interesses calmos e estáticos, como o bom governo, a economia, o aumento dos meios e a técnica. Mas tem sido a característica de nosso povo ter brilhado mais como esforço do que como inteligente.

"Vida espanhola, digamos honestamente, vida espanhola, até agora, só foi possível como dinamismo.

»Quando nossa nação deixa de ser dinâmica, cai subitamente em uma letargia muito profunda e não exerce outra função vital senão a de sonhar que vive.

»Assim parece que na Restauração não falta nada. Há grandes estadistas, grandes pensadores, grandes generais, grandes partidos, grandes preparativos, grandes lutas: nosso exército em Tetouan luta com os mouros como no tempo de Gonzalo de Córdoba; em busca do Norte inimigo, nossos cascos cortam o fundo do mar, como nos tempos de Filipe II; Pereda é Hurtado de Mendoza e em Echegaray brota Calderón.

Mas tudo isso acontece dentro da órbita de um sonho; é a imagem de uma vida onde a única coisa real é o ato que a imagina.

»A Restauração, senhores, foi um panorama de fantasmas, e Cánovas o grande empresário da fantasmagoria[5]».

Como é possível, como é possível que todo um povo se contente com valores tão falsos? Na ordem de quantidade, a unidade de medida é a mínima; na ordem dos valores, os valores máximos são a unidade de medida. Somente comparando-os com os mais estimáveis, as coisas são estimadas com justiça.

Como os verdadeiramente mais elevados são suprimidos na perspectiva dos valores, aqueles que seguem se elevam com essa dignidade. O coração do homem não tolera o vazio do excelente e supremo. Com palavras diferentes o ditado vem dizer o mesmo

velho: "Em terra de cego, quem tem um olho é rei." As fileiras são automaticamente ocupadas por coisas e pessoas cada vez menos compatíveis com elas.

Perdida na Restauração estava a sensibilidade para tudo o que era verdadeiramente forte, exaltado, plenário e profundo. O órgão encarregado de tremer diante do gênio que passava foi embotado. Foi, como diria Nietzsche, uma etapa de perversão dos instintos avaliativos. Grande não parecia grande; os puros não dominaram os corações; a qualidade de perfeição e excelência era invisível para esses homens, como um raio ultravioleta. E fatalmente o medíocre e leve parecia aumentar sua densidade.

Os ciscos cresciam como colinas e Núñez de Arce parecia um poeta.

Estude a crítica literária da época; Leia com atenção Menéndez Pelayo, Valera, e você notará essa falta de perspectiva. De boa fé, esses homens aplaudiram a mediocridade porque não tiveram a experiência da profundidade[6] .

Digo experiência, porque o gênio não é uma expressão ditirâmbica; é uma descoberta experimental, um fenômeno da experiência religiosa.

Schleiermacher encontra a essência do religioso no sentimento de dependência pura e simples. O homem, ao colocar-se em aguda intimidade consigo mesmo, sente-se flutuando no universo sem nenhum controle sobre si mesmo ou sobre o resto; sente-se dependendo absolutamente de algo, chame isso de algo como quiser. Pois bem, a mente sã é, talvez, dominada em suas leituras ou na vida pela sensação de uma superioridade **absoluta** , quer dizer, encontra uma obra, um personagem cujos limites transcendem a órbita de nossa dominação por todos os lados. O sintoma dos valores máximos é a falta de limites[7] .

Nestas circunstâncias, como podemos esperar que Cervantes seja colocado em seu lugar? Ali estava o livro divino misturado eruditamente com nossos frades místicos, com nossos dramaturgos torrenciais, com nossos desertos líricos e sem flores.

Definitivamente; a profundidade de **Dom Quixote**, como toda profundidade, está longe de ser óbvia. Da mesma forma que há um ver que é um olhar, há uma leitura que é um **intelligere** ou uma leitura do que está dentro, um

leia atentamente Só antes disso é apresentado o significado profundo de **Dom Quixote**. Mas talvez, em uma hora de sinceridade, todos os homens representativos da Restauração concordassem em definir o pensamento com estas palavras: pensar é encontrar três pés para o gato.

6

CULTURA MEDITERRÂNEA

As impressões formam uma tapeçaria superficial, onde os caminhos ideais parecem levar a outra realidade mais profunda. A meditação é o movimento em que saímos das superfícies, como as margens do continente, e nos sentimos lançados em um elemento mais tênue, onde não há pontos materiais de apoio. Avançamos atentos a nós mesmos, mantendo-nos em suspensão graças ao nosso próprio esforço dentro de um orbe etéreo habitado por formas sem peso. Acompanha-nos uma viva suspeita de que, à menor hesitação de nossa parte, tudo isso desabaria e nós com ele. Quando meditamos, o espírito deve ser sustentado em toda tensão; é um esforço doloroso e abrangente.

Na meditação abrimos um caminho entre massas de pensamentos; separamos os conceitos uns dos outros, fazemos o nosso olhar penetrar no interstício imperceptível que fica entre os mais próximos e, uma vez que cada um é colocado em seu lugar, deixamos no lugar molas ideais que os impedem de se confundirem novamente. Assim, podemos ir e vir como quisermos pelas paisagens de ideias, que nos apresentam perfis claros e radiantes.

Mas há quem não consiga fazer esse esforço; há aqueles que, postos a remar na região das idéias, são atacados por uma vertigem intelectual. Ele está bloqueado por uma multidão de conceitos fundidos uns com os outros. Não encontra saída em parte alguma; Ele vê apenas uma densa confusão ao seu redor, uma névoa muda e opressiva.

Quando eu era menino, paralisado pela fé, lia os livros de Menéndez Pelayo. Nestes livros fala-se frequentemente dos "nevoeiros germânicos", contra os quais o autor coloca a "clareza latina". Senti-me, por um lado, profundamente lisonjeado; por outro lado, uma grande compaixão surgiu em mim para com esses pobres homens do Norte, condenados a carregar uma névoa dentro de si.

Nunca deixei de me maravilhar com a paciência com que milhões de homens, durante milhares de anos, arrastaram o seu triste destino, aparentemente sem queixas e até com algum contentamento.

Mais tarde pude descobrir que é simplesmente uma imprecisão, como tantas outras com as quais nossa raça foi infelizmente envenenada. Não existe essa "névoa germânica", muito menos essa "clareza latina". Existem apenas duas palavras que, se significam algo concreto, significam erro em benefício próprio.

Há, de fato, uma diferença essencial entre a cultura germânica e a latina: a primeira é a cultura das realidades profundas e a segunda é a cultura das superfícies. Estritamente falando, então, duas dimensões diferentes da cultura europeia integral. Mas não há diferença de clareza entre os dois.

Porém, antes de tentar substituir esta antítese: clareza-confusão, por esta outra: superfície-profundidade, é preciso cegar a fonte do erro.

O erro vem do que gostaríamos de entender sob as palavras "cultura latina".

Trata-se de uma ilusão dourada que caminha dentro de nós e com a qual queremos nos consolar — franceses, italianos e espanhóis —, nas horas de deficiência. Temos a fraqueza de nos acreditarmos filhos dos deuses; O latinismo é um aqueduto genealógico que temos entre nossas veias e os rins de Zeus. Nossa identidade latina é um pretexto e uma hipocrisia; Rome, no fundo, não se importa conosco. As sete colinas são os locais mais confortáveis que podemos tomar para descobrir ao longe o glorioso esplendor situado no mar Egeu, centro das irradiações divinas: a Grécia. Este é o nosso sonho: acreditamos ser herdeiros do espírito helênico.

Até cinquenta anos atrás, Grécia e Roma costumavam ser mencionadas como os dois povos clássicos. Então

A filologia percorreu um longo caminho aqui: aprendeu a separar delicadamente o que é puro e essencial das imitações e misturas bárbaras.

A cada dia que passa, a Grécia afirma com mais força sua posição ***hors ligne*** na história mundial. Este privilégio baseia-se em títulos perfeitamente concretos e definidos: a Grécia inventou os temas substanciais da cultura europeia e a cultura europeia é a protagonista da história, desde que não haja uma superior.

E cada novo avanço na pesquisa histórica separa ainda mais o mundo oriental da Grécia, diminuindo a influência direta que parecia ter exercido sobre os helenos. Por outro lado, torna-se clara a incapacidade do povo romano de inventar temas clássicos; não colaborou com a Grécia; na verdade, ele nunca conseguiu entendê-la. A cultura de Roma é, nas ordens superiores, totalmente refletida: um Japão ocidental. Só lhe restava a lei, a musa que criou as instituições, e agora acontece que a lei também foi aprendida na Grécia.

Uma vez rompida a cadeia de clichês que mantinha Roma ancorada em Pirco, as ondas do mar Jônico, de tão famosa inquietação, a agitaram até soltá-la no Mediterrâneo, como quem expulsa um intruso de casa.

E agora vemos que Roma nada mais é do que uma cidade mediterrânea.

Com isso ganhamos um novo conceito que substitui o confuso e hipócrita da cultura latina; existe, não uma cultura latina, mas uma cultura mediterrânea. Por alguns séculos, a história do mundo está circunscrita à bacia deste mar interior: é uma história costeira que envolve as cidades instaladas em uma breve área perto da marina de Alexandria a Calpe, de Calpe a Barcelona, a Marselha, para Ostia, para a Sicília, para Creta[8]. A onda de cultura específica começa, talvez, em Roma, e de lá é transmitida sob a vibração divina do sol ao meio-dia ao longo da faixa costeira. O mesmo, no entanto, poderia ter começado em qualquer outro ponto deste. Além disso, houve um tempo em que o destino estava prestes a decidir a iniciativa em favor de outra cidade: Cartago. Nessas guerras magníficas - nosso mar

conserva em seus inumeráveis reflexos a memória daquelas espadas reluzentes de sangue solar luminoso—, nessas guerras magníficas dois povos idênticos lutaram em todos os fundamentos. Provavelmente a face dos séculos seguintes não teria mudado muito se a vitória tivesse sido transferida de Roma para Cartago. Ambos eram da alma helênica à mesma distância absoluta. Sua posição geográfica era equivalente e as grandes rotas comerciais não teriam sido desviadas. Suas propensões espirituais também eram equivalentes: as mesmas ideias teriam percorrido os mesmos caminhos mentais. Nas profundezas de nossas entranhas mediterrâneas, poderíamos substituir Aníbal por Cipião sem que percebêssemos a personificação.

Não há nada de estranho, então, se aparecerem semelhanças entre os instituições dos povos do Norte de África e do Sul da Europa.

Estas costas são filhas do mar, pertencem-lhe e vivem de costas para o interior. A unidade do mar funda a identidade das costas fronteiriças.

A cisão que se fez do mundo mediterrâneo, atribuindo valores diferentes às margens Norte e Sul, é um erro de perspectiva histórica. As ideias de Europa e África, como dois enormes centros de atração conceitual, reabsorveram suas respectivas costas no pensamento dos historiadores. Não se percebeu que, quando a cultura mediterrânea era uma realidade, nem a Europa nem a África existiam. A Europa começa quando os alemães entram plenamente no organismo unitário do mundo histórico. A África nasce então como não-Europa. Germanizada Itália, França e Espanha, a cultura mediterrânea deixa de ser uma pura realidade e se reduz a um mais ou menos germanismo.

As rotas comerciais desviam-se do mar interior e transmigram lentamente para o continente europeu: os pensamentos nascidos na Grécia dão a volta à Alemanha.

Após um longo sono, as ideias platônicas despertam sob os crânios de Galileu, Descartes, Leibniz e Kant, alemães. O Deus de Ésquilo, mais ético do que metafísico, reverbera grosseiramente, fortemente, em Lutero, pura democracia atica em Rousseau, e as musas do Partenon, intocadas por séculos, dão-se uma

Bom dia para Donatello e Michelangelo, jovens florentinos de ascendência germânica.

7

O QUE UM CAPITÃO DISSE A GOETHE

Quando falamos de uma cultura específica, não podemos deixar de pensar no sujeito que a produziu, na raça; não há dúvida de que a diversidade de gênios culturais, em última análise, argumenta uma diferença fisiológica da qual ela vem de uma forma ou de outra. Mas deve-se notar que, embora uma leve à outra, são, a rigor, duas questões muito diferentes: a de estabelecer tipos específicos de produtos históricos —tipos de ciência, artes, costumes, etc.— e a de buscar, uma vez fez isso, para cada um deles o esquema anatômico, ou em geral, biológico que lhe corresponde.

Hoje nos faltam completamente os meios para estabelecer relações de causa e efeito entre as raças como constituições orgânicas e as raças como modos históricos de ser, como tendências emocionais, artísticas, jurídicas, etc., intelectuais. Devemos nos contentar, e isso não é pouco, com a operação meramente descritiva de classificar os fatos ou produtos históricos segundo o estilo ou a nota geral que neles encontramos manifesto.

A expressão "cultura mediterrânea" deixa assim completamente intacto o problema do parentesco étnico entre os homens que viveram e ainda vivem nas praias do mar interior. Independentemente de sua afinidade, é fato que as obras de espírito levantadas entre eles têm certos caracteres diferenciais em relação aos gregos e germânicos. Seria uma tarefa extremamente útil tentar uma reconstrução dos traços primários, das modulações elementares que compõem a cultura mediterrânea. Ao realizá-lo, seria aconselhável não misturar com aqueles que o dilúvio germânico deixou nas cidades que foram puramente mediterrâneas por apenas alguns séculos.

Tal pesquisa permanece para algum filólogo, capaz de sensibilidade altamente científica: no momento, tenho que me referir apenas a esta nota admitida topicamente como ligada ao chamado latinismo, agora reduzido ao mediterrâneo: clareza.

Não há — como a floresta me disse em seus rumores — clareza absoluta; cada plano ou orbe de realidades tem sua clareza patrimonial. Antes de reconhecer com clareza um privilégio atribuído ao Mediterrâneo, convém perguntar se a produção mediterrânea é ilimitada; Quero dizer, se caímos em todos os tipos de coisas, as pessoas do sul, que nossa iluminação doméstica.

A resposta é óbvia: a cultura mediterrânea não pode opor a ciência germânica —filosofia, mecânica, biologia— com seus próprios produtos. Desde que fosse puro - isto é, de Alexandre à invasão bárbara - não há dúvida sobre isso. Então, com que certeza podemos falar de latinos ou mediterrâneos? Itália, França, Espanha, estão afogados em sangue germânico. Somos raças essencialmente impuras; Uma trágica contradição fisiológica corre em nossas veias. Houston Chamberlain foi capaz de falar de corridas de caos.

Mas deixando de lado, propriamente, todo esse vago problema étnico, e admitindo a produção ideológica realizada em nossas terras desde a Idade Média até hoje como relativamente mediterrânea, encontramos apenas dois cumes ideológicos capazes de emular os magníficos cumes da Germânia: o pensamento renascentista italiano e Descartes. Pois bem; Como ambos os fenômenos não pertencem essencialmente, como acredito, ao capital germânico, devemos reconhecer neles todas as virtudes, exceto a clareza. Leibniz ou Kant ou Hegel, são difíceis, mas são claros como uma manhã de primavera; Giordano Bruno e Descartes podem não ser igualmente difíceis, mas são confusos.

Se descermos dessas alturas pelas ladeiras da ideologia mediterrânea, descobriremos que uma aparente gentileza é característica de nossos pensadores **latinos**, sob a qual reside, se não combinações grotescas de conceitos, uma imprecisão radical, um defeito de elegância mental, que

desajeitamento de movimentos que o organismo sofre quando se move em um elemento que não está relacionado a ele.

Uma figura muito representativa do intelecto mediterrâneo é Juan Bautista Vico; gênio ideológico não pode ser negado, mas quem entrou através de seu trabalho aprende em primeira mão o que é um caos.

No pensamento, portanto, não se deve buscar a clareza latina, assim como não se chama clareza essa prolixidade vulgar do estilo francês, essa arte do **desenvolvimento** que se ensina no ensino médio.

Quando Goethe desceu à Itália fez algumas etapas da viagem na companhia de um capitão italiano. "Este capitão", diz Goethe, "é um verdadeiro representante de muitos de seus compatriotas. Aqui está um traço que o caracteriza muito peculiarmente. Como muitas vezes permanecia calado e meditativo, ele me disse uma vez: "Che pensa! non must mai pens l'uomo, pensando s'invecchia!

Não deve fermarsi l'uomo em uma única coisa porque allora divien matto; **bisogna aver mulé cose, una confusione nella testa**[9]».

8

A PANTERA OU SENSUALISMO

Há, pelo contrário, no domínio das artes plásticas, uma característica que parece genuína da nossa cultura. "A arte grega encontra-se em Roma", diz Wickhoff, "comparada a uma arte latina comum, baseada na tradição etrusca". A arte grega, que busca o que é típico e essencial sob as aparências concretas, não pode afirmar seu ideal conato diante do desejo de imitação ilusionista que encontrou desde tempos imemoriais dominando em [Roma](#)[10] .

Poucas notícias sobre o destino disso podem ser uma revelação para nós. A inspiração grega, apesar de sua suficiência estética e de sua autoridade, rompe quando chega à Itália contra um instinto artístico de aspiração oposta. E isso é tão forte e inequívoco, que não é necessário esperar que seja injetado na arte helênica até que nasçam os escultores nativos; aquele que faz

a comissão exerce uma pressão tão espiritual sobre os artistas gregos que chegaram a Roma que em suas próprias mãos o cinzel desvia e, em vez do ideal latente, põe sobre a trave de mármore o concreto, o aparente, o individual.

Aqui, é claro, começamos o que mais tarde será impropriamente chamado de realismo e que, estritamente falando, deveria ser chamado de impressionismo. Durante vinte séculos, os povos do Mediterrâneo alistaram seus artistas sob essa bandeira da arte impressionista: com exclusividade às vezes, tácita e parcialmente outras, a vontade de buscar o sensível como tal sempre triunfa. Para o grego, o que vemos é governado e corrigido pelo que pensamos e só tem valor quando se eleva a símbolo do ideal. Para nós, essa subida é antes uma descida: o sensual quebra suas correntes de escravidão à ideia e se declara independente. O Mediterrâneo é uma justificativa ardente e perpétua da sensualidade, da aparência, das superfícies, das impressões fugazes que as coisas deixam em nossos nervos abalados.

A mesma distância que encontramos entre um pensador mediterrâneo e um pensador germânico, encontramos novamente se compararmos uma retina mediterrânea com uma retina germânica. Mas desta vez a comparação decide a nosso favor. Nós mediterrâneos, que não pensamos com clareza, vemos com clareza. Se desmontarmos o complicado andaime conceitual de alegoria filosófica e teológica que forma a arquitetura da **Divina Comédia**, ficamos com breves imagens em nossas mãos, cintilantes como pedras preciosas, às vezes aprisionadas no corpo estreito de um hendecassílabo, pelas quais gostaríamos de renunciar ao resto do poema. São simples visões sem transcendência onde o poeta reteve o caráter fugidio de uma cor, de uma paisagem, de uma hora matinal. Em Cervantes esse poder de visualidade é literalmente incomparável: chega a tal ponto que não é necessário propor a descrição de uma coisa para que suas próprias cores puras, seu som, sua corporeidade completa deslizem entre as voltas da narrativa. Flaubert com razão exclamou aludindo a **Dom Quixote**: ***Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites***[11]!

Se passarmos de uma página de Cervantes para uma de Goethe —antes e independentemente de comparar o valor dos mundos criados por ambos os poetas— percebemos uma diferença radical: o mundo de Goethe não aparece imediatamente diante de nós. As coisas e as pessoas flutuam numa distância definitiva, são como a memória ou o sonho de si mesmas.

Quando uma coisa tem tudo o que precisa para ser o que é, ainda lhe falta um dom decisivo: aparência, atualidade. A famosa frase de Kant contra a metafísica de Descartes — "trinta **táleres** possíveis não são menos que trinta **táleres** reais " — pode ser filosoficamente precisa, mas contém, no entanto, uma confissão ingênua dos limites próprios do germanismo. Para um mediterrâneo, o mais importante não é a essência de uma coisa, mas sua presença, sua atualidade: às coisas preferimos a sensação viva das coisas.

Os latinos chamam isso de realismo. Como «realismo» já é um conceito latino e não uma visão latina, é um termo desprovido de clareza. De que — res — esse **realismo** está falando? Enquanto não distinguirmos entre as coisas e a aparência das coisas, o que há de mais genuíno na arte sulista escapará à nossa compreensão.

Goethe também procura as coisas: como ele mesmo diz: «O órgão com o qual compreendi o mundo é o [olho\[12\]](#)», e Emerson acrescenta: **Goethe vê por todos os poros.**

Talvez dentro da limitação germânica, Goethe possa valer como visual, como temperamento para aqueles que parecem existir. Mas posto em confronto com nossos artistas do Sul, esse ver goethiano é antes pensar com os olhos.

Nos oculos eruditos habemus [13]: o que em ver pertence à pura impressão é incomparavelmente mais enérgico no Mediterrâneo. É por isso que ele costuma se contentar com isso: o prazer de ver, de percorrer, de tocar a pele das coisas com seu aluno é o caráter diferencial de nossa arte. Não chame de realismo porque não consiste em acentuar a **res**, das coisas, mas na aparência das coisas. Era melhor chamado de aparência, ilusionismo, impressionismo.

Realistas eram os gregos — mas realistas de coisas lembradas. A reminiscência ao afastar os objetos purifica-os e idealiza-os, retirando sobretudo aquela nota de aspereza que mesmo o mais doce e suave possui quando atua atualmente nos nossos sentidos. E a arte que começou em Roma — e que poderia ter começado em Cartago, Marselha ou Málaga —, a arte mediterrânea busca justamente essa ferocidade áspera do presente como tal.

Um dia no século 1 aC. De JC espalhou-se por Roma a notícia de que Pasiteles, o grande escultor de nosso gosto, havia sido devorado por uma pantera que lhe servia de modelo. Ele foi o primeiro mártir. O que se acredita? A clareza mediterrânea tem seus mártires específicos. Nos santos de nossa cultura podemos inscrever, é claro, este nome: Pasiteles, mártir do sensualismo.

Porque é isso que devemos, em última análise, chamar a clara aptidão atribuída ao nosso mar interior: sensualismo. Somos meros suportes dos órgãos dos sentidos: vemos, ouvimos, cheiramos, tocamos, saboreamos, sentimos prazer e dor orgânicos... Com algum orgulho repetimos a expressão de Gautier: "o mundo exterior existe para nós".

O mundo exterior! Mas será que os mundos insensíveis — as terras profundas — não são também exteriores ao sujeito? Sem dúvida: são externas e até em grau eminente. A única diferença é que a "realidade" - a fera, a pantera - cai sobre nós de forma violenta, penetrando-nos pelas brechas dos sentidos enquanto a idealidade só se rende ao nosso esforço. E corremos o risco de que essa invasão do externo nos desaloje de nós mesmos, esvazie nossa intimidade e, isento dela, sejamos transformados em portões ao longo da estrada real por onde vem e vai a multidão das coisas.

A predominância dos sentidos geralmente argumenta falta de poderes internos. O que é a meditação comparada com a visão? Assim que a retina é ferida pelo raio estranho, nossa energia íntima e pessoal vai até lá e interrompe a irrupção. A impressão é afiliada, submetida à civilidade, ao **pensamento**, e assim entra a cooperar na construção de nossa personalidade.

AS COISAS E SEU SIGNIFICADO

Toda essa famosa briga entre as brumas germânicas e a claridade latina termina com o reconhecimento de duas castas de homens: os meditadores e os sensuais. Para estes, o mundo é uma superfície reverberante: seu reino é o raio esplendoroso do universo —*facies totius mundi*, como disse Spinoza. Aqueles, ao contrário, vivem na dimensão da profundidade.

Quanto ao órgão sensual é a retina, o palato, as polpas dos dedos, etc., o meditador possui o órgão do conceito. O conceito é o órgão normal da profundidade.

Antes, concentrei-me principalmente na profundidade temporal, que é o passado, e na profundidade espacial, que é a distância. Mas ambos são apenas dois exemplos, dois casos particulares de profundidade. Em que consiste este tomado *em genere*? Em forma de alusão, já é indicado quando ele opôs o mundo patente das impressões puras aos mundos latentes constituídos pelas estruturas das impressões. Uma estrutura é uma coisa de segundo grau, quero dizer, um conjunto de coisas ou elementos materiais simples, mais uma ordem em que esses elementos estão dispostos. É evidente que a realidade dessa ordem tem um valor, um significado diferente da realidade que seus elementos possuem. Este freixo é verde e está à minha direita: ser verde e estar à minha direita são qualidades que possuo, mas a sua posse não significa o mesmo em relação a um e a outro.

Quando o sol se puser atrás dessas colinas, vou abrir uma dessas trilhas confusas como sulcos ideais na grama alta. Cortarei pequenas flores amarelas que crescem aqui como nas pinturas originais, e movendo meus passos em direção ao mosteiro deixarei a floresta solitária, enquanto lá em seu fundo o cuco derrama sua impertinência noturna sobre a paisagem. Então este freixo continuará verde, mas terá sido privado da outra qualidade, não estará mais à minha direita. As cores são qualidades materiais; certo e

esquerda, qualidades relativas que as coisas só possuem em relação umas às outras. Bem, as coisas trancadas em um relacionamento formam uma estrutura.

Quão pequena seria uma coisa se fosse apenas o que é isoladamente? Quão pobre, quão estéril, quão turvo! Parece que há em cada um uma certa potencialidade secreta de ser muito mais, que é liberada e se expande quando outro ou outros entram em relação com ele. Dir-se-ia que cada coisa é fecundada pelas outras, dir-se-ia que se desejam como machos e fêmeas, se dirá que se amam e aspiram a casar-se, reunir-se em sociedades, em organismos, em edifícios, em mundos. Aquilo que chamamos "Natureza" nada mais é do que a estrutura máxima na qual todos os elementos materiais entraram. E é obra de amor da natureza, porque significa geração, engendramento de uma coisa em outra, uma nascendo da outra onde foi premeditada, pré-formada, virtualmente incluída.

Quando abrimos os olhos —teve-se observado— há um primeiro momento em que os objetos entram convulsivamente no campo visual. Parece que eles se alargam, se esticam, se separam como se fossem um corpo gasoso atormentado por uma rajada de vento. Pouco a pouco, a ordem entra.

As coisas que caem no centro da visão são aquietadas e fixas primeiro, depois as que ocupam as bordas. Essa calma e fixidez dos contornos vem de nossa atenção que os ordenou, isto é, que tendeu entre eles uma rede de relações. Uma coisa não pode ser fixada e confinada mais do que com outras. Se continuarmos prestando atenção em um objeto, ele se tornará mais fixo, pois encontraremos nele mais reflexos e conexões das coisas ao redor. O ideal seria fazer de cada coisa o centro do universo.

E esta é a profundidade de algo: o que é nele um reflexo do resto, uma alusão ao resto. O reflexo é a forma mais sensível de existência virtual de uma coisa em outra. O "sentido" de uma coisa é a forma suprema de sua convivência com as outras, é sua dimensão de profundidade. Não, não me basta ter a materialidade de uma coisa, preciso também saber o "sentido"

que tem, ou seja, a sombra mística que o resto do universo lança sobre ela.

Perguntemo-nos sobre o significado das coisas, ou, o que é mesmo, vamos fazer de cada um o centro virtual do mundo.

Mas não é isso que o amor faz? Dizer de um objeto que o amamos e dizer que é para nós o centro do universo, um lugar onde todos os fios cuja trama é a nossa vida estão amarrados; nosso mundo, não são expressões equivalentes? oh! Sem dúvida, sem dúvida. A doutrina é antiga e venerável: Platão vê em "eros" um ímpeto que leva a ligar as coisas; é —diz— uma força unitiva e é a paixão da síntese. Por isso, em sua opinião, a filosofia, que busca o sentido das coisas, é induzida por «eros». A meditação é um exercício erótico. O conceito, ritual amoroso.

Parece um pouco estranho, talvez, a aproximação da sensibilidade filosófica a essa inquietação muscular e essa súbita ebulição do sangue que experimentamos quando uma menina corajosa passa ao nosso lado, batendo no chão com os calcanhares. Estranho, enganoso e perigoso, tanto para a filosofia quanto para nossas relações com as mulheres. Mas talvez Nietzsche tenha razão quando nos envia seu grito: "Viva em perigo!"

Deixemos o assunto para outra conjuntura[14] . Agora nos interessa notar que se a impressão de uma coisa nos dá sua matéria, sua carne, o conceito contém tudo o que aquela coisa é em relação às outras, todo aquele tesouro superior com o qual um objeto se enriquece quando se torna parte de uma estrutura.

O que está entre as coisas é o conteúdo do conceito. Agora, entre as coisas há, por enquanto, seus limites.

Já nos perguntamos onde estão os limites do objeto? Eles estão em si mesmo? Obviamente não. Se houvesse apenas um objeto isolado e único, seria ilimitado. Um objeto termina onde outro começa. Acontecerá, então, que o limite de uma coisa esteja na outra? Nem, porque este outro precisa, por sua vez, ser limitado pelo primeiro. Onde então?

Hegel escreve que onde está o limite de uma coisa, essa coisa não está. De acordo com isso, os limites são como novas coisas virtuais que são interpoladas e interpostas entre os materiais, naturezas

esquemático cuja missão é marcar as fronteiras dos seres, aproximá-los para que coexistam e ao mesmo tempo distanciá-los para que não se confundam e se aniquilem. Este é o conceito: nem mais, mas também não menos. Graças a ele, as coisas se respeitam e podem se unir sem invadir umas às outras.

10

O CONCEITO

Convém que todos os que amam honesta e profundamente a futura Espanha sejam muito claros nesta questão da missão que diz respeito ao conceito. À primeira vista, é verdade, tal questão parece acadêmica demais para torná-la uma necessidade nacional. Mas sem abrir mão da primeira visão de uma questão, por que não deveríamos aspirar a uma segunda e a uma terceira visão?

Caberia, portanto, nos perguntarmos: quando, além de ver algo, temos seu conceito, o que isso nos proporciona em relação a essa visão? Quando além de sentir a floresta ao nosso redor como um abraço misterioso, temos o conceito de floresta, o que ganhamos? Por ora, o conceito nos é apresentado como uma repetição ou reprodução da própria coisa, esvaziada em uma matéria espectral. Pensamos no que os egípcios chamavam de **duplo** de cada ser, a duplicação umbrosa do organismo. Comparado com a coisa em si, o conceito nada mais é do que um espectro, ou até menos do que um espectro.

Conseqüentemente, ninguém em sã consciência pode trocar sua fortuna em coisas por uma fortuna em fantasmas. O conceito não pode ser como uma nova coisa sutil destinada a suplantar as coisas materiais. A missão do conceito não é, portanto, desalojar a intuição, a impressão real. A razão não pode e não deve aspirar a substituir a vida.

Essa mesma oposição, tão utilizada hoje por quem não quer trabalhar, entre razão e vida já é suspeita. Como se a razão não fosse uma função vital e espontânea da mesma linhagem do ver ou do sentir!

Vamos um pouco mais longe. O que dá ao conceito seu caráter espectral é seu conteúdo esquemático. Da coisa o conceito retém apenas o esquema. Ora: num esquema só possuímos os limites da coisa, a caixa linear onde se inscreve a matéria, a substância real da coisa. E esses limites, como foi indicado, nada mais significam do que a relação em que um objeto se encontra em relação aos outros. Se retirarmos uma de suas peças de um mosaico, ficamos com seu perfil em forma de buraco, limitado pelas peças adjacentes. Da mesma forma, o conceito expressa o lugar ideal, o ideal oco que corresponde a cada coisa dentro do sistema de realidades. Sem o conceito, não saberíamos onde uma coisa começa e onde termina; isto é, as coisas como impressões são fugazes, evasivas, escapam-nos pelas mãos, não as possuímos. Ao vincular o conceito um ao outro, ele os conserta e os entrega a nós como prisioneiros.

Platão diz que as impressões nos escapam se não as ligamos à razão, assim como, segundo a lenda, as estátuas de Demetrios fugiam dos jardins à noite se não estivessem amarradas.

O conceito nunca nos dará o que nos dá a impressão, a saber: a carne das coisas. Mas isso não se deve a uma insuficiência do conceito, mas sim ao fato de que o conceito não reivindica tal ofício. O que o conceito nos dá nunca nos dará a impressão, a saber: a forma, o significado físico e moral das coisas.

De tal forma que, se retornarmos à palavra percepção seu valor etimológico —onde alude a pegar, apreender— o conceito será o verdadeiro instrumento ou órgão da percepção e captura das coisas.

Assim, esgota sua missão e sua essência, embora não seja um novo coisa, mas um órgão ou aparelho **para** a posse de coisas.

Hoje nos sentimos muito distantes do dogma hegeliano, que faz do pensamento a substância última de toda realidade. O mundo é muito amplo e muito rico para que o pensamento assuma a responsabilidade por tudo o que acontece nele. Mas ao destronar o

razão, tomemos o cuidado de colocá-lo em seu lugar. Nem tudo é pensamento, mas sem isso não possuímos nada plenamente.

Este é o adehala que o conceito nos oferece na impressão; cada conceito é literalmente um órgão com o qual apreendemos as coisas. Somente a visão através do conceito é uma visão completa; a sensação nos dá apenas a matéria difusa e moldável de cada objeto; nos dá a impressão das coisas, não material.

onze

CULTURA, SEGURANÇA

Somente quando algo foi pensado é que cai abaixo de nosso poder. E somente quando as coisas elementares são subjugadas, podemos avançar para as mais complexas.

Qualquer progressão de domínio e aumento de territórios morais supõe a calma e definitiva posse de outros onde nos sustentamos. Se nada estiver seguro sob nossos pés, todas as conquistas superiores falharão.

É por isso que uma cultura impressionista está condenada a não ser uma cultura progressista. Viverá de forma descontínua, poderá oferecer grandes figuras e obras isoladas ao longo do tempo, mas todas retidas no mesmo plano. Cada grande impressionista retoma o mundo do zero, não de onde outro grande predecessor parou.

Não é esta a história da cultura espanhola? Todo gênio espanhol voltou do caos, como se nada tivesse acontecido antes. É inegável que isso se deve ao caráter áspero, original, áspero de nossos grandes artistas e homens de ação. Seria incompreensível desprezar esta virtude, seria tolice, tão tola como acreditar que esta virtude basta, que esta virtude é toda virtude.

Nossos grandes homens são caracterizados por uma psicologia de Adams. Goya é Adam, um primeiro homem.

O espírito de suas pinturas —mudando a indumentária e os aspectos mais externos da técnica— seria transferível para o século X d.C.. de JC, e até ao século X a. de JC Trancado na gruta de Altamira, Goya teria sido o pintor dos **auroques** ou touros bravos. Homem sem idade, ou história. Goya representa — como talvez a Espanha— uma forma paradoxal de cultura: cultura selvagem, cultura sem ontem, sem progressão, sem segurança; a cultura em perpétua luta com o elemental, disputando a cada dia a posse da terra que suas plantas ocupam. Em suma, cultura de fronteira.

Não dê a essas palavras nenhum significado estimado. Não pretendo dizer agora que a cultura espanhola vale menos ou mais que outra. Não se trata de valorizar, mas de entender o que é espanhol.

Abandonemos a vã ocupação ditirâmbica com que os estudiosos trataram os acontecimentos espanhóis. Tentemos fórmulas de compreensão e inteligência; não vamos sentenciar, não vamos avaliar. Só assim chegará o dia em que a afirmação da castidade será frutífera.

O caso Goya ilumina perfeitamente o que estou tentando dizer agora. Nossa emoção — refiro-me à emoção de quem é capaz de emoções sinceras e profundas — talvez seja forte e aguda diante de suas telas, mas não é certa. Um dia nos cativa com seu dinamismo frenético, outro dia nos irrita com seu capricho e falta de sentido. É sempre problemático o que o atroz aragonês derrama em nossos corações.

Pode acontecer que essa intratabilidade seja o sintoma de tudo definitivamente ótimo. O contrário pode acontecer. Mas é fato que os melhores produtos de nossa cultura contêm um equívoco, uma insegurança peculiar.

Por outro lado, a preocupação que, como um novo tremor, começa a crescer no peito da Grécia para depois se espalhar sobre os povos do continente europeu, é a preocupação com a segurança, a firmeza[15] . A cultura — eles meditam, tentam, cantam, pregam, sonham, os homens de olhos negros na Jônia, na Ática, na Sicília, na Magna Grécia — é o firme versus o vacilante, é o fixo versus o evasivo, é o claro contra no escuro A cultura não é a vida como um todo, mas apenas o momento de segurança, de firmeza, de clareza. E eles inventam o conceito como

instrumento, não para substituir a espontaneidade vital, mas para assegurá-la.

12

LUZ COMO IMPERATIVO

Uma vez que a missão do conceito foi reduzida a seu ponto, uma vez que eu deixei claro que ele nunca pode nos dar a carne do universo, eu não corro o risco de parecer muito intelectualista se eu reduzir um pouco o que foi dito acima sobre os vários tipos de clareza. Há certamente uma maneira peculiar de ser claro nas superfícies e outra maneira de ser claro nas profundezas. Há clareza de impressão e clareza de meditação.

No entanto, como a questão nos é apresentada em tom controverso, já que com a suposta clareza latina se quer negar a clareza germânica, não posso deixar de confessar todos os meus pensamentos.

Meu pensamento — e não apenas meu pensamento! — tende a reunir toda a herança familiar em uma forte integração. Minha alma vem de pais conhecidos: não sou apenas mediterrânea. Não estou disposto a me limitar ao canto ibérico de mim mesmo. Eu preciso de toda a herança para que meu coração não se sinta miserável. Toda a herança e não apenas o raio de reflexos dourados que o sol lança no longo mar azul-turquesa. Minhas pupilas derramam em minha alma as visões luminosas; mas do fundo dele surgem meditações energéticas ao mesmo tempo. Quem colocou essas reminiscências sonoras no meu peito, onde sobrevivem — como num caracol as respirações oceânicas — as vozes íntimas que o vento dá nos seios das florestas germânicas? Por que o espanhol é obstinado em viver anacronicamente consigo mesmo? Por que ele esquece sua herança germânica? Sem ela, não há dúvida, ele sofreria um destino ambíguo. Atrás das feições mediterrâneas parece esconder o gesto asiático ou africano, e nisso - nos olhos, nos lábios asiáticos ou africanos - repousa como

apenas a besta infra-humana adormecida, pronta para invadir toda a fisionomia.

E há em mim uma aspiração substancial e cósmica de me erguer da besta como de uma cama sangrenta.

Não me obrigue a ser apenas espanhol se espanhol significa apenas para você um homem da costa reverberante. Não coloque guerras civis em minhas entranhas; não desperte em mim o ibérico com suas paixões ásperas e ásperas contra o alemão louro meditativo e sentimental que respira na zona crepuscular da minha alma. Eu aspiro trazer paz entre meus homens interiores e empurrá-los para uma colaboração.

Para isso é necessária uma hierarquia. e entre os dois clarezas é necessário que façamos um eminente.

Clareza significa calma possessão espiritual, suficiente controle de nossa consciência sobre as imagens, não ficar inquieto diante da ameaça de que o objeto capturado fugirá de nós.

Bem, essa clareza nos é dada pelo conceito. Essa clareza, essa segurança, essa plenitude de posse transcende para nós as obras continentais e muitas vezes falta na arte, na ciência e na política espanholas. Todo trabalho de cultura é uma interpretação —esclarecimento, explicação ou exegese— da vida. A vida é o texto eterno, a vassoura em chamas na beira da estrada onde Deus dá a sua voz. A cultura —arte ou ciência ou política— é o comentário, é esse modo de vida em que, refratando-se em si mesmo, adquire polimento e ordem. É por isso que o trabalho da cultura nunca pode preservar o caráter problemático ligado a tudo o que é simplesmente vital. Para dominar a torrente intratável da vida, o sábio medita, o poeta estremece e o herói político ergue a barbacã de sua vontade.

Seria bom se o produto de todos esses pedidos não levasse a mais do que duplicar o problema do universo! Nerd; o homem tem uma missão de clareza na terra. Esta missão não lhe foi revelada por um Deus nem lhe é imposta de fora por ninguém nem por nada. Ele a carrega dentro de si, é a própria raiz de sua constituição. Dentro de seu peito sobe perpetuamente um

Ambição imensa de clareza, como Goethe, fazendo um lugar para si na fileira de altos picos humanos, ele cantou:

***Declaro-me da linhagem
daqueles que aspiram das trevas à luz.***

E na hora da morte, na plenitude de um dia, diante da primavera iminente, lança num último grito um último desejo, a última flecha do velho arqueiro exemplar:

Luz, mais luz!

Clareza não é vida, mas é a plenitude da vida.

Como conquistá-lo sem a ajuda do conceito? Clareza na vida, luz sobre as coisas é o conceito.
Nada mais. Nada menos.

Cada novo conceito é um novo órgão que se abre em nós em uma porção do mundo, antes tácita e invisível. Quem te dá uma ideia aumenta sua vida e dilata a realidade ao seu redor. Literalmente precisa é a visão platônica de que não olhamos com os olhos, mas através ou por meio dos olhos; olhamos com os conceitos[16] . ***Idéia*** em Platão significava ponto de vista.

Diante dos problemas da vida, a cultura — na medida em que é viva e autêntica — representa o tesouro dos princípios. Podemos discutir sobre quais são os princípios suficientes para resolver esse problema; mas o que quer que sejam, terão de ser princípios. E para ser um princípio, tem que começar por não ser um problema por sua vez. Esta é a dificuldade que a religião encontra e que sempre a manteve em polêmica com outras formas de cultura humana, especialmente com a razão. O espírito religioso se refere ao mistério que é vida ou mistérios ainda mais intensos e elevados. Afinal, a vida nos aparece como um problema talvez solúvel ou, pelo menos, não ***liminamente*** insolúvel.

INTEGRAÇÃO

A obra de arte tem nada menos que as outras formas do espírito, essa missão esclarecedora, se quiser **luciferiana**. Um estilo artístico que não contém a chave de interpretação de si mesmo, que consiste na mera reação de uma parte da vida - o coração individual - ao resto produzirá apenas valores equívocos. Há nos grandes estilos como um ambiente estelar ou uma alta cordilheira em que a vida é refratada, derrotada e superada, paralisada pela clareza. O artista não se limitou a dar versos como as flores das amendoeiras em março; elevou-se acima de si mesmo, acima de sua espontaneidade vital; pairou em majestosas reviravoltas aquilinas sobre seu próprio coração e a existência ao seu redor. Através de seus ritmos, suas harmonias de cor e linha, suas percepções e seus sentimentos, descobrimos nele um forte poder de reflexão, de meditação. Sob as mais diversas formas, todo grande estilo encerra um brilho de meio-dia e é serenidade derramada sobre as tempestades.

Isso costumava faltar em nossas produções tradicionais. Encontramo-nos diante deles como antes da vida. Essa é a sua grande virtude! -se diz. Esse é o seu grave defeito! Eu respondo. Para a vida, para a espontaneidade, para a dor e as trevas me bastam os meus, com os que me correm nas veias; Basta-me a minha carne e os meus ossos e a gota de fogo sem chama da minha consciência colocada sobre a minha carne e sobre os meus ossos. Agora preciso de clareza, preciso de um nascer do sol sobre minha vida. E essas obras tradicionais são apenas uma extensão da minha carne e ossos e um fogo horrível que repete o da minha alma. Eles são como eu, e estou procurando algo que seja mais do que eu, mais seguro do que eu.

Representamos no mapa moral da Europa a extrema predominância da impressão. O conceito nunca foi nosso elemento. Não há dúvida de que seríamos infiéis ao nosso destino se abandonássemos a afirmação contundente do impressionismo mentiroso

em nosso passado. Não proponho nenhum abandono, muito pelo contrário: uma integração.

A tradição pura não pode significar, no seu melhor sentido, outra coisa senão um lugar de apoio às vacilações individuais, um terreno firme para o espírito. Isso é o que nossa cultura nunca poderá ser se não afirmar e organizar seu sensualismo no cultivo da meditação.

O caso de **Dom Quixote** é, neste como em toda a ordem, verdadeiramente representativo. Haverá um livro mais profundo do que este romance humilde com um ar burlesco? E, no entanto, o que é **Dom Quixote**? Sabemos bem o que a vida pretende nos sugerir? As breves iluminações que caíram sobre ele vêm de almas estrangeiras: Schelling, Heine, Tufgueniev... Clareza momentânea e insuficiente. Para esses homens, **Dom Quixote** era uma curiosidade divina: não era, como para nós, o problema de seu destino.

Sejamos honestos: **Dom Quixote** é um erro. Todos os ditirambos da eloquência nacional foram inúteis. Toda a pesquisa acadêmica sobre a vida de Cervantes não esclareceu um único canto do colossal mal-entendido. Cervantes está zombando? E do que ele está tirando sarro? De longe, sozinho nas planícies abertas de La Mancha, a longa figura de Dom Quixote se curva como um ponto de interrogação: e ele é como um guardião do segredo espanhol, da incompreensão da cultura espanhola. Do que esse pobre cobrador de impostos está tirando sarro do fundo de uma prisão? E o que é zombar? A zombaria é necessariamente uma negação?

Não há livro cujo poder de alusões simbólicas ao sentido universal da vida seja tão grande e, no entanto, não há livro em que encontramos menos antecipações, menos pistas para sua própria interpretação. Por isso, comparado a Cervantes, Shakespeare parece ser um ideólogo. Nunca falta em Shakespeare um contraponto reflexivo, uma linha sutil de conceitos sobre os quais se baseia a compreensão.

Algumas palavras de Hebbel, o grande dramaturgo alemão do século passado, esclarecem o que agora tento expressar: «Sempre tive consciência em meu trabalho -diz- de um certo fundo de idéias: fui acusado de iniciar dele eu

tocam; mas isso não é exato. Este fundo de ideias deve ser entendido como uma cadeia de montanhas que fecha a paisagem». Acho que há algo assim em Shakespeare: uma linha de conceitos colocada no último plano de inspiração como um padrão muito delicado onde nossos olhos se orientam enquanto atravessamos sua fantástica selva de poesia. Mais ou menos, Shakespeare sempre se explica.

Isso acontece em Cervantes? Não é isso que significa quando ele é chamado de realista, sua retenção em impressões puras e seu afastamento de todas as fórmulas gerais e ideológicas? Não é este talvez o dom supremo de Cervantes?

É, no mínimo, duvidoso que existam outros livros espanhóis verdadeiramente profundos. Mais uma razão para concentrarmos em **Dom Quixote** a grande pergunta: meu Deus, o que é a Espanha? Na largura do orbe, no meio das inúmeras raças, perdidas entre o ontem ilimitado e o amanhã sem fim, sob a imensa e cósmica frieza do tremeluzir astral, o que é esta Espanha, este promontório espiritual da Europa, este como a proa da alma continental?

Onde está – diga-me – uma palavra clara, uma única palavra radiante que possa satisfazer um coração honesto e uma mente delicada, uma palavra que ilumine o destino da Espanha?

Infeliz a corrida que não para no cruzamento antes de continuar o seu percurso, que não faz da sua própria privacidade um problema; quem não sente a necessidade heróica de justificar seu destino, de iluminar sua missão na história!

O indivíduo não pode orientar-se no universo a não ser através de sua raça, porque nele está imerso como uma gota em uma nuvem itinerante.

Parry conta que em sua jornada polar avançou um dia inteiro em direção ao norte, galopando bravamente os cães de sua

trenó. À noite ele verificou as observações para determinar a altura em que estava e, com grande surpresa, notou que estava muito mais ao sul do que de manhã. Durante todo o dia ele trabalhou para o norte, correndo em um enorme iceberg que estava sendo arrastado para o sul por uma corrente oceânica.

quinze

A CRÍTICA COMO PATRIOTISMO

O que torna um problema um problema é que ele contém uma contradição real. Nada, na minha opinião, nos importa hoje tanto quanto aguçar nossa sensibilidade para o problema da cultura espanhola, ou seja, sentir a Espanha como uma contradição. Quem for incapaz disso, quem não perceber o mal-entendido subterrâneo em que pisam nossas plantas, de pouco servirá para nós.

É conveniente que nossa meditação penetre até a última camada da consciência étnica, que submeta à análise seus últimos tecidos, que revise todos os pressupostos nacionais sem aceitar supersticiosamente nenhum.

Dizem que todo o sangue puramente grego que resta no mundo hoje caberia em um copo de vinho. Quão difícil não será encontrar uma gota de puro sangue helênico? Bem, acredito que é muito mais difícil encontrar verdadeiros espanhóis hoje ou no passado. Há talvez espécimes menos numerosos de nenhuma espécie.

Há, é verdade, quem pensa o contrário. A discrepância decorre do fato de que, usada com tanta frequência, a palavra "espanhol" corre o risco de não ser compreendida em toda a sua dignidade. Esquecemos que, em última análise, cada raça é um teste de uma nova maneira de viver, de uma nova sensibilidade. Quando a raça consegue desenvolver plenamente suas energias peculiares, o mundo se enriquece de maneira incalculável; a nova sensibilidade dá origem a novos usos e instituições, nova arquitetura e nova poesia, novas ciências e novas aspirações, novos sentimentos e

nova religião. Pelo contrário, quando uma raça falha, todas essas possíveis novidades e aumentos são irremediavelmente não nascidas porque a sensibilidade que as cria é intransferível. A cidade é um estilo de vida e, como tal, consiste numa certa modulação simples e diferencial que organiza a matéria em torno[17] . As causas externas desviam no máximo de sua trajetória ideal esse movimento de organização criativa em que o estilo de um povo se desenvolve e o resultado é o mais monstruoso e lamentável que se possa imaginar. Cada passo adiante nesse processo de desvio enterra e oprime mais a intenção original, envolvendo-a em uma crosta morta de produtos fracassados, desajeitados, insuficientes. A cada dia aquela cidade é menos do que deveria ter sido.

Como é o caso da Espanha, deve parecer perverso um patriotismo sem perspectiva, sem hierarquias, que aceita como espanhol tudo o que deu certo em nossas terras, confundindo as degenerações mais ineptas com o essencial à Espanha.

Não é um sarcasmo cruel que, após três séculos e meio de peregrinação em escala, nos propusemos a seguir a tradição nacional? A tradição! A realidade tradicional na Espanha consistiu precisamente no aniquilamento progressivo da possibilidade da Espanha. Não, não podemos continuar a tradição. O espanhol significa para mim uma promessa muito alta que somente em casos de extrema raridade ela foi cumprida. Não, não podemos seguir a tradição; o oposto; temos que ir contra a tradição, além da tradição. De entre os escombros tradicionais, precisamos urgentemente salvar a substância primária da raça, o módulo hispânico, aquele simples tremor espanhol diante do caos. O que se costuma chamar de Espanha não é isso, mas precisamente o fracasso disso. Em um grande e doloroso fogo teríamos que queimar a aparência tradicional inerte, a Espanha que foi, e então, entre as cinzas bem peneiradas, encontraremos como uma joia iridescente, a Espanha que poderia ter sido.

Para isso será necessário que nos libertemos da superstição do passado, que não nos deixemos seduzir por ela como se a Espanha estivesse inscrita em seu passado. Os marinheiros do Mediterrâneo descobriram que havia apenas uma maneira de se salvar da música

morte que as sereias fazem e foi cantá-la ao contrário. Portanto, aqueles que amam as possibilidades espanholas hoje têm que cantar a lenda da história da Espanha ao contrário, para chegar através dela àquela meia dúzia de lugares onde as pobres vísceras cordiais de nossa raça dão suas batidas puras e intensas.

Uma dessas experiências essenciais é Cervantes, talvez a maior. Aqui está uma plenitude espanhola. Aqui está uma palavra que podemos brandir a todo momento como se fosse uma lança. oh! Se soubéssemos com evidência em que consiste o estilo de Cervantes, o modo cervantino de abordar as coisas, teríamos tudo alcançado. Porque nestes cumes espirituais reina uma solidariedade inquebrantável e um estilo poético traz consigo uma filosofia e uma moral, uma ciência e uma política. Se um dia alguém viesse nos revelar o perfil do estilo de Cervantes, bastaria prolongar suas falas sobre os demais problemas coletivos para despertarmos para uma nova vida.

Então, se há coragem e gênio entre nós, o novo ensaio espanhol deve ser feito com toda pureza.

Mas até que chegue esse alguém, vamos nos contentar com indicações vagas, mais fervorosas do que exatas, tentando nos manter a uma distância respeitosa da intimidade do grande romancista; Não será que, chegando muito perto, digamos algo indelicado ou extravagante. Assim aconteceu, a meu ver, com o mais famoso professor de literatura espanhola, quando há poucos anos fingiu resumir Cervantes dizendo que sua característica era... bom senso. Não há nada tão perigoso quanto tomar essas responsabilidades com um semideus — mesmo que ele seja um semideus alcabaleiro.

Tais eram os pensamentos de uma tarde de primavera nos bosques que cercavam o mosteiro de El Escorial, nossa grande pedra lírica. Eles me levaram à resolução de escrever estes ensaios sobre **Dom Quixote**.

O azul crepuscular inundou toda a paisagem. As vozes dos pássaros estavam adormecidas em suas pequenas gargantas. Afastando-me das águas impetuosas, entrei numa zona de absoluta

silêncio. E meu coração então saiu do fundo de coisas como um ator avança em cena para dizer as últimas palavras dramáticas. Paf... paf... O martelar rítmico começou e através dele uma emoção telúrica se infiltrou em minha alma. Acima, uma estrela batia na mesma batida, como se fosse um coração sideral, meu irmão gêmeo e como o meu cheio de admiração e ternura por quão maravilhoso é o mundo.

PRIMEIRA MEDITAÇÃO

(BREVE TRATADO DA NOVELA)

Vamos primeiro pensar um pouco sobre o que parece ser o mais externo de **Dom Quixote**. Diz-se que é um romance; acrescenta-se, talvez com razão, que é o primeiro romance na ordem do tempo e do valor. Não poucas das satisfações que o leitor contemporâneo encontra em sua leitura vêm do que está no **Quixote** comum com um gênero de obras literárias, favorito do nosso tempo. À medida que nosso olhar desliza pelas páginas antigas, encontramos um tom de modernidade que aproxima com precisão o venerável livro de nossos corações: o sentimos tão próximo, pelo menos, de nossa sensibilidade mais profunda, quanto Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoiévski, fazendeiros do romance contemporâneo.

Mas o que é uma novela?

Talvez esteja fora de moda falar sobre a essência dos gêneros literários.

Tome o assunto como retórico. Alguns até negam a existência de gêneros literários.

No entanto, nós, fugitivos da moda e resolvidos a conviver com pessoas apressadas com calma faraônica, vamos nos perguntar: o que é um romance?

1

GÊNEROS LITERÁRIOS

A poética antiga entendia por gêneros literários certas regras de criação às quais o poeta tinha que se ajustar, esquemas vazios, estruturas formais dentro das quais a musa, como uma abelha

dócil, depositou seu mel. Nesse sentido, não estou falando de gêneros literários. A forma e o fundo são inseparáveis e o fundo poético flui livremente sem que lhe seja possível impor regras abstratas.

Mas, no entanto, devemos distinguir entre substância e forma: elas não são a mesma coisa. Flaubert disse: a forma sai do fundo como o calor do fogo. A metáfora é exata. Seria ainda mais exato dizer que a forma é o órgão e a substância é a função que a cria. Pois bem: os gêneros literários são funções poéticas, direções nas quais gravita a geração estética.

A propensão moderna de negar a distinção entre fundo ou tema e sua forma expressiva ou aparato me parece tão trivial quanto sua separação escolar. É, de fato, a mesma diferença que existe entre uma direção e um caminho. Tomar uma direção não é o mesmo que ter caminhado para a meta que estabelecemos para nós mesmos. A pedra atirada traz em si a curva de sua excursão aérea. Esta curva torna-se como a explicação, desenvolvimento e realização do impulso original.

Assim, a tragédia é a expansão de um certo tema poético fundamental e somente dele, é a expansão do trágico. Há, pois, na forma o mesmo que havia no fundo, mas na primeira o que é manifesto, articulado, desenvolvido é o que se encontrou na primeira com o caráter de tendência ou intenção pura. Daí vem a inseparabilidade entre os dois, pois são dois momentos diferentes da mesma coisa.

Entendo, portanto, por gêneros literários, diferentemente da poética antiga, certos temas radicais, irredutíveis uns aos outros, verdadeiras categorias estéticas. A epopeia, por exemplo, não é o nome de uma forma poética, mas de um fundo poético substantivo que no decorrer de sua expansão ou manifestação atinge sua plenitude. A lírica não é uma linguagem convencional em que o que já foi dito pode ser traduzido em linguagem dramática ou ficcional, mas sim, ao mesmo tempo, uma certa coisa a dizer e a única maneira de dizê-la plenamente.

De uma forma ou de outra, o homem é sempre o sujeito essencial da arte. E os gêneros entendidos como temas estéticos irredutíveis, igualmente necessários e definitivos, são visões amplas que são tomadas nas vertentes cardeais do humano. Cada

o tempo traz consigo uma interpretação radical do homem. Melhor dizendo, não traz consigo, mas cada época é isso. Por esta razão, cada época prefere um determinado gênero.

dois

ROMANCES EXEMPLARES

Durante a segunda metade do século XIX, os povos da Europa satisfeito lendo romances.

Não há dúvida de que quando a passagem do tempo peneirar bem os inúmeros acontecimentos que compuseram aquela época, o triunfo do romance permanecerá como um fenômeno exemplar e representativo.

No entanto, é uma questão clara o que deve ser entendido na palavra romance? Cervantes chamou de "Romances Exemplares" certas produções menores suas. Não oferece dificuldades a compreensão deste título?

O "exemplar" não é tão estranho: aquela suspeita de moralidade que o mais profano de nossos escritores lança sobre suas histórias pertence à hipocrisia heróica exercida pelos homens superiores do século XVII. Neste século em que a grande sementeira espiritual do Renascimento está rendendo suas colheitas áureas, ele não tem escrúpulos em aceitar a Contra-Reforma e frequenta os colégios jesuítas. É o século em que Galileu, depois de estabelecer a nova física, não acha inconveniente voltar atrás quando a igreja romana lhe impõe sua dura mão dogmática. É o século em que Descartes, logo que descobre o princípio do seu método, que vai fazer a teologia ***ancilla philosophiae***, corre a Loreto para agradecer a Nossa Senhora a fortuna de tal descoberta. Este século de católicos triunfantes não é um momento tão ruim que os grandes sistemas racionalistas, barbacãs formidáveis erguidas contra a fé, não possam se erguer nele pela primeira vez. Vai esta lembrança para quem, com simplicidade invejável, carrega

sobre a Inquisição toda a culpa de que a Espanha não tenha sido mais ponderada.

Mas voltemos ao título dos romances que Cervantes dá à sua coleção. Encontro nessas duas séries de composições muito diferentes, sem dizer que algo do espírito da outra não intervém em uma. O importante é que em ambas as séries prevaleça inequivocamente uma intenção artística diferente, que a geração poética nelas gravita em torno de diferentes centros.

Como é possível introduzir dentro do mesmo gênero ***O Amante Liberal, O Espanhol Inglês, A Força do Sangue, As Duas Donzelas***, de um lado, e ***Rinconete e O Ciumento Extremadura***, de outro?

Marquemos a diferença em poucas palavras: na primeira série nos remetem a casos de amor e fortuna. São crianças que, arrancadas da árvore genealógica, são submetidas a aventuras imprevistas; são jovens que, levados por um vendaval erótico, cruzam vertiginosamente o horizonte como estrelas errantes e iluminadas; são donzelas, errantes e errantes, que soltam suspiros profundos nas salas de vendas e falam em ritmo ciceroniano de sua virgindade maltratada. Talvez, em uma dessas hospedarias, três ou quatro desses fios incandescentes esticados por acaso e paixão entre tantos outros pares de corações venham a se atar: ao grande estupor da atmosfera ventétil, seguem-se então as mais extraordinárias anagnorisis e coincidências. Tudo o que nos é dito nesses romances é implausível e o interesse que a leitura deles nos desperta decorre de sua própria implausibilidade. ***O Persiles***, que é como um longo romance exemplar desse tipo, nos garante que Cervantes queria a implausibilidade como tal. E o fato de ele ter fechado seu ciclo de criação com este livro nos convida a não simplificar demais as coisas.

É que os temas referidos por Cervantes, em parte de seus romances, são os mesmos veneráveis temas inventados pela imaginação ariana, muitos, muitos séculos atrás. Há tantos séculos que os encontraremos pré-formados nos mitos originais da Grécia e da Ásia Ocidental. Você acha que devemos chamar de "romance" o gênero literário que inclui esta primeira série cervantino? Não há desvantagem; mas notando que esse gênero literário

Consiste na narração de eventos implausíveis, inventados e irreais.

Algo bem diferente parece ter sido tentado nas outras séries em que podemos representar **Rinconete e Cortadillo**. Aqui quase nada acontece; nossos espíritos não são movidos por paixões dinâmicas ou apressados de um parágrafo para outro para descobrir para onde as coisas estão mudando. Se você der um passo à frente, é para fazer outra pausa e estender o olhar ao seu redor. Agora busca-se uma série de visões estáticas e detalhadas. Os personagens e seus atos estão tão longe de serem inusitados e incríveis que nem chegam a ser interessantes. Não me diga que os malandros Rincón e Cortado; que as senhoras revoltadas Gananciosa e Cariharta; que o rufião repelido, etc., possuem em si algum charme. À medida que lemos, com efeito, percebemos que não são eles, mas a representação que o autor nos dá deles, que consegue nos interessar. Mais ainda: se não nos fossem indiferentes por serem conhecidos e usuais, a obra conduziria a nossa emoção estética por caminhos muito outros. A insignificância, a indiferença, a verossimilhança dessas criaturas são essenciais aqui.

O contraste com a intenção artística manifestada na série anterior não poderia ser maior. Ali, os próprios personagens e suas aventuras eram motivo de deleite estético: o escritor podia reduzir ao mínimo sua intervenção. Aqui, ao contrário, interessa-nos apenas o modo como o autor permite que as fisionomias vulgares de que fala se reflitam em sua retina. Cervantes não deixou de ter uma consciência clara dessa diversidade quando escreveu no **Colóquio dos Cães**:

«Quero avisá-lo de uma coisa, da qual você verá a experiência quando eu lhe contar os acontecimentos da minha vida, e é que as histórias, algumas contêm e têm graça em si mesmas; outros, na forma de contá-los; Quero dizer, que há alguns que, embora sejam contados sem preâmbulos e ornamentos de palavras, dão satisfação; há outros que devem ser vestidos com palavras, e com demonstrações de rosto e mãos, e mudando a voz

fazem algo do nada, e de preguiçosos e fracos tornam-se afiados e saborosos».

Então, o que é uma novela?

3

ÉPICO

Uma coisa é, por ora, muito clara: o que o leitor do século passado buscava por trás do título “romance” nada tem a ver com o que a antiguidade buscava na epopeia. Fazer isso derivar disso é fechar o caminho para a compreensão das vicissitudes do gênero romanesco, pois por isso entendemos principalmente a evolução literária, que veio a amadurecer no romance do século XIX.

Romance e épico são exatamente o oposto. O tema da epopeia é o passado como tal passado: fala-nos nele de um mundo que foi e acabou, de uma época mítica cuja antiguidade não é um pretérito como qualquer tempo histórico remoto. É verdade que a piedade local tendia fios tênues entre os homens e deuses homéricos e os cidadãos do presente; mas essa rede de tradições genealógicas não viabiliza a distância absoluta que existe entre o mítico de **ontem** e o real de **hoje**. Não importa quantos **ontens** reais interpolemos, o orbe habitado por Aquiles e Agamenon não tem comunicação com nossa existência e não podemos alcançá-los passo a passo, refazendo o caminho para trás que o tempo abriu para frente. O passado épico não é o **nosso** passado. Nosso passado não é repugnante que o consideremos como uma vez presente. Mas o passado épico foge de todo presente, e quando queremos alcançá-lo com reminiscências, ele galopa de nós como os cavalos de Diomedes, e mantém uma distância eterna e idêntica. Não é, não, o passado da memória, mas um passado ideal.

Se o poeta pede à **Mneme**, à Memória, que lhe dê conhecimento das dores aqueias, ele não vai à sua memória subjetiva, mas a uma força cósmica de recordação que supõe pulsar no universo. O **Mneme** não é a reminiscência do indivíduo, mas um poder elementar.

Esse afastamento essencial do lendário libera itens épicos da corrupção. A mesma causa que nos impede de aproximá-los demais de nós e dar-lhes uma juventude excessiva — a do presente — preserva seus corpos imunes ao trabalho da velhice. E o frescor eterno e a fragrância sóbria e perene das canções homéricas, mais do que uma juventude tenaz, significam a incapacidade de envelhecer. Porque a velhice não seria velha se parasse. As coisas envelhecem porque cada hora que passa as afasta de nós, e isso indefinidamente. O velho está ficando mais velho. Aquiles, no entanto, está à mesma distância de nós que está de Platão.

4

POESIA DO PASSADO

Convém fazer um leilão dos julgamentos que Homero mereceu à filologia de cem anos atrás. Homer não é ingênuo, nem é um temperamento da aurora. Ninguém ignora hoje que a **Ilíada**, pelo menos a nossa **Ilíada**, nunca foi compreendida pelo povo. Ou seja, certamente era uma obra arcaica. O rapsodo compõe em uma linguagem convencional que lhe soava como algo antigo, sacramental e rude. Os costumes que ele empresta aos personagens também são asperezas antigas.

Quem diria? Homero, um arcaizante: a infância da poesia constituída por uma ficção arqueológica! Quem diria? E não é apenas que há arcaísmo no épico, mas que o épico é arcaísmo, e essencialmente não é nada além de arcaísmo. O tema do épico é o passado ideal, o absoluto

antiguidade, dissemos. Agora acrescentamos que o arcaísmo é a forma literária do épico, o instrumento de poetização.

Isso me parece extremamente importante para que possamos ver claramente o sentido do romance. Depois de Homero, a Grécia precisou de muitos séculos para aceitar o real como uma possibilidade poética. Estritamente falando, ele nunca a aceitou **ex abundante cordis**. O estritamente poético era para a Grécia apenas o antigo, melhor ainda, o primário na ordem do tempo. Não o velho romantismo, que se parece demais com os velhos traficantes e exerce uma atração mórbida, despertando uma complacência pervertida pelo que está dilapidado, podre, fermentado, obsoleto. Todas essas coisas moribundas contêm apenas uma beleza refletida, e não são elas, mas as nuvens de emoção que sua aparição suscita em nós, fonte de poesia. Mas para o grego, a beleza era um atributo íntimo das coisas essenciais: o acidental e o momentâneo pareciam isentos dela. Eles tinham um senso estético racionalista[18] que os impedia de separar o valor poético da dignidade metafísica. Belo julgaram o que contém em si a origem e a norma, a causa e o módulo dos fenômenos. E este universo fechado do mito épico é composto exclusivamente de objetos essenciais e exemplares que eram realidade quando este nosso mundo ainda não tinha começado a existir.

Do orbe épico que nos cerca não havia comunicação, portão ou brecha. Toda esta nossa vida com seu hoje e seu ontem pertence a um segundo estágio da vida cósmica.

Somos parte de uma realidade substituta e decadente: os homens ao nosso redor não são homens no mesmo sentido de Ulisses e Heitor. A ponto de não sabermos se Ulisses e Heitor são homens ou deuses. Os deuses estavam então mais ao nível dos homens, porque eram divinos. Onde termina o deus e começa o homem para Homero? O problema revela a decadência do nosso mundo. As figuras épicas correspondem a uma fauna desaparecida, cujo caráter é justamente a indiferença entre deus e o homem, pelo menos a contiguidade entre as duas espécies. Daí chega-se a isso, sem mais passos do que o deslize de uma deusa ou o berro de um deus.

Em suma, para os gregos, apenas as coisas que vieram primeiro são totalmente poéticas, não porque sejam antigas, mas porque são as mais antigas, porque contêm os princípios e as causas[19] . O **estoque** de mitos que constituíram a religião, a física e a história tradicionais ao mesmo tempo contém todo o material poético da arte grega em seu apogeu. O poeta tem que partir dela, e dentro dela mover-se, mesmo que seja —como os trágicos— modificá-la. Não cabe na mente desses homens que um objeto poético possa ser inventado, assim como não cabe na nossa que uma lei mecânica seja fantasiada. Com isso, fica marcada a limitação da epopeia e da arte grega em geral, pois até sua hora de declínio não consegue esse desprendimento do ventre mítico.

Homer acredita que as coisas aconteceram como seus hexâmetros nos dizem: o público também acreditou. Além disso: Homer não pretende contar nada de novo. O que ele diz já é do conhecimento do público e Homer sabe que ele sabe disso. Seu funcionamento não é realmente criativo e evita surpreender o ouvinte. É simplesmente uma obra artística, até mais do que poética, de um virtuosismo técnico. Não encontro na história da arte outra intenção mais semelhante à do rapsodo que a resplandecente da porta do batistério florentino esculpida por Ghiberti. Não são os objetos representados que o preocupam, mas é movido por um prazer louco de representar, de transcrever em bronze figuras de homens, animais, árvores, pedras, frutas.

Então Homero. O fluxo manso da épica ribeirinha, a calma rítmica com que os grandes e os pequenos são tratados igualmente seriam absurdos se imaginássemos o poeta preocupado com a invenção de seu argumento. O tema poético já existe de uma vez por todas: trata-se apenas de atualizá-lo nos corações, de trazê-lo à plenitude da presença. É por isso que não é absurdo dedicar quatro versos à morte de um herói e nada menos que dois ao fechamento de uma porta. amante de Telêmaco

ele saiu da sala; do anel de prata puxando,

atrás dele, ele fechou a porta e prendeu a trava na alça[20] .

5

O RHAPSODE

Os temas estéticos do nosso tempo podem fazer com que interpretemos mal esse deleite que o quieto e doce cego da Jônia sentia ao fazer ver os belos objetos do passado. Pode nos ocorrer, com efeito, chamá-lo de realismo. Palavra terrível e incômoda! O que um grego faria com ela se a enfiássemos em sua alma? Para nós, o que é real é o que é sensível, o que nossos olhos e nossos ouvidos estão derramando em nós: fomos educados por uma época rancorosa que plastificou o universo e fez dele uma superfície, uma aparência pura. Quando procuramos a realidade, procuramos as aparências. Mas o grego entendia por realidade o contrário: real é o essencial, profundo e latente; não a aparência, mas as fontes vivas de toda aparência. Plotino nunca conseguiu fazer um retrato dele, porque isso era, segundo ele, legar ao mundo a sombra de uma sombra.

O poeta épico, de bastão na mão, ergue-se no meio de nós, seu rosto cego é vagamente orientado para onde se derrama uma luminosidade maior; o sol é para ele a mão de um pai que toca as bochechas de um filho à noite; seu corpo aprendeu a torção do heliotrópio e aspira a corresponder à carícia de passagem ampla. Seus lábios tremem um pouco, como as cordas de um instrumento sendo afinado. Qual é o seu desejo? Eu gostaria de deixar as coisas que aconteceram muito claras para nós. Ele começa a falar. Mas não; isso não é falar, é recitar. As palavras são disciplinadas e parecem desintegradas da existência trivial que levavam na fala comum. Como um dispositivo de ascensão, o hexâmetro mantém as palavras suspensas no ar imaginário e as impede de tocar o chão com os pés. Isso é simbólico. Isso é o que ele quer

rapsodo: nos afasta da realidade cotidiana. As frases são rituais, as voltas solenes e um pouco hieráticas, a gramática antiga. Só a flor volta da corrente: de vez em quando uma comparação feita a partir dos fenômenos cardeais, sempre idênticos, do cosmos —o mar, o vento, os animais, os pássaros— injeta no bloco arcaico a seiva da atualidade estritamente necessária para que o passado, como tal passado, se apodere de nós e desaloje o presente.

Tal é o exercício do rapsodo, tal o seu papel na construção da obra épica. Ao contrário do poeta moderno, ele não é atormentado por um desejo de originalidade. Ele sabe que seu canto não é só dele. A consciência étnica, forjadora do mito, cumpriu antes de nascer a obra principal; criou os belos objetos. Seu papel se reduz ao escrúpulo de um artífice.

6

HELENA E MADAME BOVARY

Não compreendo como um espanhol, professor de grego, possa dizer que facilita a inteligência da ***Ilíada*** imaginar a luta entre os jovens de duas cidades castelhanas pelo domínio de uma guarnição de aldeia. Eu entendo que em conexão com ***Madame Bovary*** fomos instruídos a dirigir nossa atenção para o tipo de adúltero praticante da província. Isso seria oportuno; o romancista completa sua tarefa quando consegue nos apresentar concretamente o que [já sabíamos em abstrato\[21\]](#) .

Fechando o livro, dizemos: "Assim são as adúlteras provincianas. E estas eleições agrícolas são, na verdade, eleições agrícolas». Com tal resultado satisfazemos o romancista. Mas lendo a ***Ilíada*** não nos ocorre felicitar Homero, porque seu Aquiles é de fato um bom Aquiles, um Aquiles perfeito e uma inconfundível Helena sua Helena. Figuras épicas não são representantes de tipos, mas criaturas únicas. Apenas um Aquiles existiu e apenas uma Helena; só uma

guerra fora dos Scamandros. Se na esposa distraída de Menelau pensássemos ver alguma menina, procurada por amores inimigos, Homero teria fracassado. Como sua missão era muito circunscrita —não livre como a de Ghiberti ou Flaubert—, ele tem que nos fazer ver essa Helena e esse Aquiles, que talvez não se pareçam com os humanos que costumamos encontrar nas trivialidades.

A epopeia é, em primeiro lugar, a invenção de seres únicos, de naturezas "heróicas": a centenária fantasia popular se encarrega dessa primeira operação. A epopeia é então realização, evocação plena desses seres: esta é a tarefa do rapsodo.

Com esse longo desvio, ganhamos, creio, alguma clareza, da qual o sentido do romance nos é patente. Porque nele encontramos o contraste com o gênero épico. Se o tema disso é o passado, como tal passado, o do romance é o presente como tal presente. Se as figuras épicas são inventadas, se são de naturezas únicas e incomparáveis, que por si só têm valor poético, os personagens do romance são típicos e extrapoéticos; são tomadas, não do mito, que já é elemento ou atmosfera estética e criativa, mas da rua, do mundo físico, do ambiente real vivido pelo autor e pelo leitor.

Alcançamos uma terceira clareza: a arte literária não é toda poesia, mas apenas uma atividade poética secundária. A arte é a técnica, é o mecanismo de realização. Esse mecanismo pode e deve às vezes ser realista; mas não necessariamente e em todos os casos. O desejo de realismo, característico do nosso tempo, não pode ascender à categoria de norma. Queremos a ilusão da aparência, mas outras épocas tiveram outras predileções. Presumir que a espécie humana quis e sempre desejará a mesma coisa que nós seria vaidade. Não; Vamos dilatar bem o nosso coração para que acolha todo aquele humano que nos é estranho. Prefiramos na terra uma diversidade incontável a uma coincidência monótona.

O MITO, FERMENTO DA HISTÓRIA

A perspectiva épica que consiste, como vimos, em olhar os acontecimentos mundiais a partir de certos mitos cardeais, como de picos supremos, não morre com a Grécia. Ela nos atinge. Ele nunca vai morrer. Quando as pessoas deixam de acreditar na realidade cosmogônica e histórica de suas narrativas, é verdade, já passou o bom tempo da raça helênica. Mais descarregados os motivos épicos, as sementes míticas de todo valor dogmático não apenas perduram como esplêndidos fantasmas insubstituíveis, mas também ganham agilidade e poder plástico. Espremidos na memória literária, escondidos no subsolo da reminiscência popular, eles constituem um fermento poético de energia incalculável. Traga a verdadeira história de um rei, Antíoco, por exemplo, ou Alexandre para mais perto dessas questões incandescentes. A verdadeira história começará a queimar nos quatro lados: o normal e o costumeiro que estava nela inevitavelmente perecerá consumido. Depois do incêndio, ficará diante de seus olhos atônitos, brilhando como um diamante, a maravilhosa história de um mágico Apolônio[22], de um milagroso Alexandre. Essa história maravilhosa, é claro, não é história: foi chamada de romance.

Assim foi possível falar do romance grego.

Agora o mal-entendido que existe nesta palavra é claro.

O romance grego nada mais é do que história corrompida, divinamente corrompida pelo mito, ou então, como a viagem ao país do Arimaspes, geografia fantástica, memórias de viagens que o mito desmembrou e depois, a seu gosto, recompôs. Ao mesmo gênero pertence toda a literatura da imaginação, tudo o que se chama conto de fadas, balada, lenda e cavalaria. É sempre sobre um certo material histórico que o mito deslocou e reabsorveu.

Não esqueça que o mito é o representante de um mundo diferente do nosso. Se o nosso for o real, o mundo mítico nos parecerá irreal. Em todo caso, o que é possível em um é impossível no outro; a mecânica do nosso sistema planetário não governa no sistema mítico. reabsorção de um evento

sublunar por um mito consiste, portanto, em torná-lo uma impossibilidade física e histórica. A matéria terrena é preservada, mas está submetida a um regime tão diferente do que vigora em nosso cosmos que para nós equivale à falta de qualquer regime.

Essa literatura da imaginação prolongará na humanidade até o fim dos tempos a influência benéfica do épico, que foi sua mãe. Ela duplicará o universo, muitas vezes nos trará notícias de um orbe delicioso, onde, se os deuses de Homero não continuarem a habitar, seus legítimos sucessores governarão. Os deuses significam uma dinastia, sob a qual o impossível é possível. Onde reinam, o normal não existe; A desordem abrangente emana de seu trono. A constituição a que juraram tem apenas um artigo: a ***aventura é permitida***.

8

LIVROS DE CAVALEIROS

Quando a visão de mundo que o mito proporciona é derrubada do império sobre as almas por sua inimiga ciência irmã, o épico perde sua embalagem religiosa e parte para o país em busca de aventura. Cavalheirismo significa aventura: os livros de cavalaria foram os últimos grandes descendentes do antigo baú épico. O último até agora, não apenas o último.

O livro de cavalaria preserva os personagens épicos, exceto a crença na realidade do que é contado[23]. Também nele os eventos referidos são considerados antigos, de uma antiguidade ideal. O tempo do rei Artus, como o tempo de Maricastaña, são cortinas de um passado convencional que pendem vagamente, indecisas sobre a cronologia.

Além da descrição de alguns diálogos, o instrumento poético do livro de cavalaria é, como na epopeia, a narrativa. Tenho que discordar da opinião recebida que faz da narrativa o instrumento do romance. Esta opinião é explicada

por não ter contrastado os dois gêneros sob esse nome confuso. O livro da imaginação narra; mas o romance descreve. A narração é a maneira pela qual o passado existe para nós, e só é possível narrar o que aconteceu, ou seja, o que não é mais. Em vez disso, o que é atual é descrito. A epopeia gozava, como se sabe, de um pretérito ideal —como o passado a que se refere— que recebeu nas gramáticas o nome de aoristo épico ou gnômico.

Por outro lado, no romance interessa-nos a descrição, precisamente porque, a rigor, não nos interessa o que é descrito. Negligenciamos os objetos que são colocados à nossa frente para atender à forma como nos são apresentados. Nem Sancho, nem o Cura, nem o barbeiro, nem o Cavaleiro do Capote Verde, nem **Madame** Bovary, nem seu marido, nem o idiota Homais são interessantes. Não daríamos dois reais para vê-los. Em vez disso, nos separaríamos de um reino em troca do prazer de vê-los capturados nos dois livros famosos. Não entendo como isso passou despercebido por quem pensa em coisas estéticas. O que, impiedosamente, costumamos chamar **de lata**, é todo um gênero literário, ainda que fracassado. A **lata** consiste em uma narração de algo que não nos interessa[24] . A narração tem de ser justificada pelo seu tema, e tanto melhor quanto mais breve, quanto menos se colocar entre o que aconteceu e nós.

Assim, o autor do livro de cavalaria, ao contrário do romancista, gravita toda sua energia poética para a invenção de eventos interessantes. Essas são as aventuras. Hoje poderíamos ler a **Odisseia** como uma história de aventura; a obra sem dúvida perderia nobreza e significado, mas não teríamos perdido completamente sua intenção estética. Abaixo de Ulisses, igual aos deuses, aparece o marinheiro Sinbad, apontando, ainda que de longe, a honesta musa burguesa de Júlio Verne. A proximidade baseia-se na intervenção de eventos que governam o capricho. Na **Odisseia** , atos de capricho consagrados pelos vários humores dos deuses; na farsa, na cavalaria, ele ostenta cinicamente sua natureza. E se no poema antigo as andanças assumem um interesse acrescido por emanar do

capricho de um deus —uma razão teológica afinal—, é a aventura interessante em si, devido ao seu capricho imanente.

Se apertarmos um pouco nossa noção vulgar de realidade, podemos descobrir que não consideramos o que realmente acontece como real, mas sim uma certa maneira de acontecer que nos é familiar. Nesse sentido vago, então, é real, não tanto o que se vê, mas o que se prevê; não tanto o que vemos como o que sabemos. E se uma série de eventos toma um rumo imprevisto, dizemos que achamos que é mentira. É por isso que nossos ancestrais chamaram o conto de aventura de uma farsa.

A aventura quebra como um vidro a realidade opressiva e insistente. É o inesperado, o impensável, o novo. Cada aventura é um novo nascimento do mundo, um processo único. Não deveria ser interessante?

Assim que vivemos, já sentimos os limites de nossa prisão. Trinta anos, no máximo, levamos para reconhecer os limites dentro dos quais nossas possibilidades vão se mover. Tomamos posse do real, que é como medir os metros de uma corrente presa aos pés. Então dizemos: “Isso é vida? Nada mais do que isso? Um ciclo completo que se repete, sempre idêntico? Aqui está uma hora perigosa para todo homem.

Recordo a esse respeito um admirável desenho de Gavarni. É um velho curinga ao lado de um daqueles galpões onde o mundo se mostra por um buraco. E o velho está dizendo: ***Il faut montrer á l'homme des images, la réalité Pembéte!*** Gavarni viveu entre alguns escritores e artistas em Paris que defendiam o realismo estético. A facilidade com que o público era atraído por histórias de aventura o enfureceu. E, de fato, as raças fracas podem transformar em vício essa forte droga da imaginação, que nos permite escapar do sério peso da existência.

À medida que a linha da aventura se desenrola, experimentamos uma tensão emocional crescente, como se, acompanhando-a em sua trajetória, nos sentíssemos violentamente separados da linha seguida pela realidade inerte. A cada passo ele dá seus puxões ameaçando fazer o acontecimento entrar no curso natural das coisas, e é preciso que um novo impulso do poder aventureiro o liberte e o empurre para o impossível maior. Somos lançados na aventura como dentro de um projétil, e na luta dinâmica entre este, que avança pela tangente, que já escapa, e o centro da terra, que aspira a segurá-lo, tornamo-nos o Festejo. Essa nossa parcialidade aumenta a cada incidente e contribui para uma espécie de alucinação, na qual tomamos a aventura por um momento como verdadeira realidade.

Cervantes representou maravilhosamente essa mecânica psicológica do leitor de mentiras no processo que segue o espírito de Dom Quixote diante do retábulo de Mestre Pedro.

O cavalo de Dom Gaiferos, em seu galope vertiginoso, abre atrás de sua cauda um rastro de vazio: nele corre uma corrente de ar alucinada que arrasta consigo tudo o que não está muito firme no chão. E lá vai ela girando, presa no vórtice ilusório, a alma de Dom Quixote, leve como um pápus, como uma folha seca. E sempre haverá em sua busca o que resta do mundo da ingenuidade e do sofrimento.

As alas do retábulo que Mestre Pedro mostra são a fronteira de dois continentes espirituais. No interior do retábulo constrange um mundo fantástico, articulado pelo gênio do impossível: é o reino da aventura, da imaginação, do mito.

Lá fora há uma sala onde se reúnem alguns homens ingênuos, do tipo que vemos a toda hora engajados no pobre desejo de viver. No meio deles está um pateta, um fidalgo do nosso bairro, que saiu da cidade certa manhã levado por uma pequena anomalia anatômica em seus centros cerebrais. Nada nos impede de entrar nesta sala: poderíamos respirar sua atmosfera e tocar os presentes no ombro, pois são do nosso mesmo tecido e condição. No entanto, esta sala é, por sua vez, mesmo em um

livro, isto é, em outro como retábulo maior que o primeiro. Se entrássemos na sala, teríamos pisado dentro de um objeto ideal, nos movimentaríamos na concavidade de um corpo estético. (Velázquez em **Las Meninas** nos oferece um caso análogo: ao mesmo tempo em que pintava um quadro de reis, ele inseria seu ateliê no quadro. E em **Las hilanderas** ele uniu para sempre a ação lendária representada por uma tapeçaria, a humilde sala onde foi fabricado).

Pela conduta da simplicidade e da amencia, os eflúvios vão e vêm de um continente ao outro, do retábulo ao quarto, deste a outro. Parece que o importante é precisamente a osmose e a endosmose entre os dois.

10

POESIA E REALIDADE

Cervantes afirma que escreve seu livro contra os da cavalaria. Nas críticas dos últimos tempos, perdeu-se a atenção a esse propósito de Cervantes. Talvez se tenha pensado que era uma forma de dizer, uma apresentação convencional da obra, assim como a suspeita de exemplaridade com que cobre seus contos. No entanto, devemos voltar a este ponto de vista. Para a estética é essencial ver a obra de Cervantes como uma polêmica contra a cavalaria.

Se não, como entender a expansão incalculável que a arte literária experimenta aqui? O plano épico onde deslizam objetos imaginários era agora o único, e o poético podia ser definido com as mesmas notas constituintes daquele[25] . Mas agora o plano imaginário torna-se um plano de fundo. A arte é enriquecida com mais um termo; por assim dizer, aumenta numa terceira dimensão, conquista a profundidade estética, que, como a geometria, pressupõe uma pluralidade de termos. Conseqüentemente, o poético não pode mais consistir nessa atração peculiar do passado ideal nem no interesse que ele empresta à aventura.

seu comportamento, sempre novo, único e surpreendente. Agora temos que acomodar a realidade atual na capacidade poética.

Observe todo o rigor do problema. Chegamos ao poético graças a uma superação e abandono do entorno, do atual. Portanto, é tão bom dizer "realidade atual" quanto dizer "não-poética". É, portanto, a máxima ampliação estética que se pode conceber.

Como é possível que esta venda e este Sancho e este almocreve e este trabucaire de Mestre Pedro sejam poéticos? Certamente não são. Diante do retábulo eles significam formalmente a agressão à poética. Cervantes põe Sancho contra qualquer aventura, de modo que quando passa por ela a torna impossível. Esta é a sua missão. Não vemos, então, como o campo da poesia pode se estender sobre a realidade. Enquanto o imaginário era em si poético, a realidade é em si antipoética. ***Hic Rhodus, hic jumps***: é aqui que a estética tem de aguçar a sua visão. Ao contrário do que supõe a ingenuidade dos nossos sábios almogávares, a tendência realista é a que mais necessita de justificação e explicação, é o ***exemplum crucis*** da estética.

De fato, seria inteligível se a grande gesticulação de Dom Quixote não nos guiasse. Onde colocaremos Dom Quixote, do lado de lá ou do lado de cá? Seria tortuoso decidir por um ou outro continente. Dom Quixote é a borda onde os dois mundos se cruzam formando um bisel.

Se nos disserem que Dom Quixote pertence inteiramente à realidade, não nos enfureceremos. Ressaltamos apenas que com Dom Quixote sua vontade indomável se tornaria realidade. E esta vontade está cheia de decisão: é a vontade de aventura. Dom Quixote, que é real, quer muito aventuras. Como ele mesmo diz: «Os encantadores podem tirar-me a fortuna, mas o esforço e a coragem são impossíveis». É por isso que com tanta facilidade ele se move do teatro para o interior da farsa. É uma natureza limítrofe, como é, em geral, segundo Platão, a natureza do homem.

Talvez não suspeitássemos há um momento o que está acontecendo conosco agora: que a realidade entra na poesia para elevar a aventura a um poder estético superior. Se isso for confirmado,

veríamos a realidade abrir-se para dar lugar ao continente imaginário e servir-lhe de suporte, da mesma forma que a venda é nesta noite clara um navio que navega sobre as tórridas planícies de La Mancha, levando Carlos Magno e os doze Pares, Marsílio de Sansueña e a inigualável Melisendra. É que o que é referido nos livros de cavalaria tem realidade dentro da fantasia de Dom Quixote, que, por sua vez, goza de uma existência indubitável. Assim, embora o romance realista tenha nascido em oposição ao chamado romance imaginário, ele carrega em si a aventura.

onze

REALIDADE, FERMENTO DO MITO

A nova poesia que Cervantes exerce não pode ser de uma textura tão simples como a grega e a medieval. Cervantes olha o mundo do auge do Renascimento. A Renascença apertou um pouco as coisas: é uma superação completa da velha sensibilidade. Galileu polícia severamente o universo com sua física. Um novo regime começou; tudo vai mais para dentro por último. Na nova ordem das coisas, as aventuras são impossíveis. Não demorará muito para que Leibniz declare que a simples possibilidade está completamente desprovida de força, que só **é possível o "compossibile"**, isto é, o que está intimamente ligado às leis naturais[26] . Assim o possível, que no mito, no milagre, afirma uma independência grosseira, é enfiado no real como a aventura no verismo de Cervantes.

Outro caráter do Renascimento é a primazia que o psicológico adquire. O mundo antigo parece uma pura corporeidade sem morada e segredos internos. A Renascença descobre em toda a sua vastidão o mundo interno, o **me ipsum**, a consciência, o subjetivo.

A flor desta nova e grande virada que a cultura está tomando é **Dom Quixote**. Nela o épico perece para sempre com sua aspiração de

sustentam um orbe mítico beirando o dos fenômenos materiais, mas diferente dele. É verdade, a realidade da aventura está salva; mas tal salvação envolve a ironia mais pungente. A realidade da aventura se reduz ao psicológico, talvez a um humor do organismo. É real como o vapor de um cérebro. De modo que sua realidade é, antes, a de seu oposto, a do material.

No verão, o sol derrama torrentes de fogo sobre La Mancha, e a terra em chamas produz muitas vezes o fenômeno da miragem. A água que vemos não é água real, mas há algo real nela: sua fonte. E esta fonte amarga, que flui a água da miragem, é a secura desesperada da terra.

Podemos vivenciar tal fenômeno em duas direções: uma ingênua e retilínea; então a água que o sol pinta é eficaz para nós; outra irônica, oblíqua quando a vemos como tal miragem, ou seja, quando pela frescura da água vemos a secura da terra que a falsifica. O romance de aventura, a história, o épico, são essa maneira ingênua de experimentar coisas imaginárias e significativas. O romance realista é esta segunda via oblíqua. Precisa, portanto, do primeiro: precisa da miragem para nos fazer ver como tal. De tal forma que não é apenas **Dom Quixote** que foi escrito contra os livros de cavalaria e, conseqüentemente, os carrega dentro, mas o gênero literário "romance" consiste essencialmente nessa intussuscepção.

Isso oferece uma explicação para o que parecia inexplicável: como a realidade, o atual, pode se tornar substância poética. Por si só, visto no sentido direto, nunca seria: esse é o privilégio do mítico. Mas podemos tomá-lo obliquamente como destruição do mito, como crítica do mito. Deste modo, a realidade, que é inerte e insignificante, imóvel e muda, adquire um movimento, torna-se uma força ativa de agressão contra o orbe cristalino do ideal. Uma vez que o encanto disso é quebrado, ele cai em uma poeira iridescente que perde suas cores até ficar amarronzada. Testemunhamos essa cena em todos os romances. Para que, a rigor, a realidade não se torne poética ou entre na obra de arte, mas apenas naquele gesto ou movimento dela em que ela reabsorve o ideal.

Em última análise, trata-se de um processo estritamente inverso ao que engendra o romance da imaginação. Há, aliás, a diferença de que o romance realista descreve o próprio processo e que apenas o objeto produzido, a aventura.

12

OS MOINHOS DE VENTO

Agora para nós o campo de Montiel é uma área reverberante e ilimitada, onde todas as coisas do mundo são encontradas como exemplo. Caminhando por ela com Dom Quixote e Sancho, chegamos ao entendimento de que as coisas têm dois aspectos. Uma é o "significado" das coisas, seu significado, o que elas são quando interpretadas. A "materialidade" das coisas, sua substância positiva, o que as constitui antes e acima de toda interpretação, é outra.

Na linha do horizonte nestes pores-do-sol injetados de sangue — como se uma veia do firmamento tivesse sido perfurada — os moinhos de farinha de Criptana erguem-se e fazem o seu alvoroço ao pôr-do-sol. Esses moinhos de vento têm um significado: como um "sentido" esses moinhos de vento são gigantescos. É verdade que Dom Quixote não anda em seu julgamento. Mas o problema não se resolve porque Dom Quixote é declarado louco. O que é anormal nele foi e continuará sendo normal na humanidade. É bom que esses gigantes não sejam, mas... e os outros? Quer dizer, e os gigantes em geral? Onde o homem conseguiu os gigantes? Porque nem foram nem **realmente são**. Seja como for, a ocasião em que o homem pensou em gigantes pela primeira vez não difere em nada essencial desta cena cervantino. Seria sempre sobre uma coisa que não era gigante, mas que vista de seu aspecto ideal tendia a se tornar gigantesca.

Nas pás rotativas desses moinhos há uma alusão aos braços de sarça. Se obedecermos ao impulso dessa alusão e nos deixarmos seguir pela curva ali anunciada, chegaremos ao gigante.

Também a justiça e a verdade, toda a obra do espírito, são miragens que se produzem na matéria. A cultura —o aspecto ideal das coisas— procura estabelecer-se como um mundo separado e suficiente, onde podemos transferir nossas entranhas. Isso é uma ilusão e só vista como uma ilusão, apenas colocada como uma miragem na terra, é a cultura colocada em seu lugar.

13

POESIA REALISTA

Da mesma forma que as silhuetas de rochas e nuvens contêm alusões a certas formas animais, todas as coisas, a partir de sua materialidade inerte, atuam como signos que interpretamos. Essas interpretações se condensam até formar uma objetividade que vem a ser uma duplicação do primário, do chamado real. Daqui surge um conflito perene: a «ideia» ou o «sentido» de cada coisa e a sua «materialidade» aspiram a encaixar-se. Mas isso supõe a vitória de um deles. Se a "ideia" triunfa, a "materialidade" é suplantada e vivemos maravilhados. Se a materialidade se impõe e, penetrando na bruma da ideia, a reabsorve, vivemos desiludidos.

Sabe-se que a ação de ver consiste em aplicar uma imagem prévia que temos sobre uma sensação ocorrida. Um ponto escuro ao longe é visto por nós sucessivamente como uma torre, como uma árvore, como um homem. Venha concordar com Platão, que explicou a percepção como o resultado de algo que vai do aluno ao objeto e algo que vem do objeto ao aluno. Leonardo de Vinci costumava colocar seus alunos em frente a uma parede para que se acostumassem a intuir nas formas das pedras, nas linhas de suas juntas, nos jogos de sombra e luz, uma infinidade de formas imaginárias. Platônico nas profundezas de seu ser, Leonardo buscava na realidade apenas o paracleto, o despertador do espírito.

Ora, há distâncias, luzes e inclinações a partir das quais a matéria sensível das coisas reduz ao mínimo a esfera de nossas interpretações. Uma força de concreção impede o movimento de nossas imagens. A coisa inerte e áspera cospe de si tantos "significados" quantos quisermos lhe dar: ela está ali, diante de nós, afirmando sua muda, terrível materialidade diante de todos os fantasmas. Isso é o que chamamos de realismo: trazer as coisas à distância, colocá-las sob uma luz, incliná-las para acentuar sua inclinação que desce em direção à pura materialidade.

O mito é sempre o ponto de partida de toda a poesia, inclusive a realista. Só que neste acompanhamos o mito em sua descida, em sua queda. O tema da poesia realista é o colapso de um poema.

Acho que não posso inserir a realidade na arte de outra forma senão fazendo de sua própria inércia e desolação um elemento ativo e combativo. Ela não pode nos interessar. Muito menos podemos estar interessados em sua duplicação. Repito o que disse acima: os personagens do romance carecem de atratividade. Como é possível que sua representação nos comove? E, no entanto, é assim: não eles, não **as realidades** nos movem, mas sua representação, ou seja, a representação de **sua** realidade. Essa distinção é, a meu ver, decisiva: o que é poético sobre a realidade não é a realidade como esta ou aquela coisa, mas a realidade como função genérica.

É por isso que é, estritamente falando, indiferente quais objetos o realismo escolhe para descrevê-los. Qualquer um é bom, todo mundo tem uma auréola imaginária ao seu redor. Trata-se de mostrar a pura materialidade sob ela. Vemos nela o que ela tem de última instância, de poder crítico, diante de quem se rende a pretensão de tudo o que é ideal, de tudo o que é desejado e imaginado pelo homem para se declarar suficiente.

A insuficiência, numa palavra, da cultura, do nobre, do claro, do aspirante, eis o sentido do realismo poético. Cervantes reconhece que a cultura é tudo isso, mas, infelizmente, é uma ficção. Envolvendo a cultura —como a venda do quadro da fantasia— está a realidade bárbara, brutal, muda, insignificante das coisas. É triste que isso nos seja mostrado, mas o que vamos fazer com isso!

mesmo. A sua força e o seu significado único reside na sua presença. Memórias e promessas é cultura, um passado irreversível, um futuro sonhado.

Mas a realidade é um simples e aterrorizante "estar lá".
Presença, depósito, inércia. Materialidade[27] .

14

MIME

É claro que Cervantes não *nihil*o inventa o tema poético da realidade: ele simplesmente o leva a uma expansão clássica. Até encontrar no romance, em *Dom Quixote* , a estrutura orgânica que lhe convém, o tema caminhou como um fio d'água procurando a saída, hesitante, seduzindo obstáculos, procurando uma forma de contorná-los, infiltrando-se em outros corpos. Em todo caso, tem uma origem estranha: nasceu nos antípodas do mito e da epopeia. A rigor, nasce fora da literatura.

O germe do realismo encontra-se num certo impulso que leva o homem a imitar o que é característico de seus semelhantes ou dos animais. O que é característico consiste em um traço de tal valor dentro de uma fisionomia — pessoa, animal ou coisa— que, quando reproduzido, levanta pronta e energicamente os outros diante de nós, os torna presentes. Pois bem: não se imita por imitar: esse impulso imitativo —como as formas mais complexas de realismo que se descrevem— não é original, não surge de si mesmo. Ele vive de uma intenção alienígena. Quem imita, imita para zombar. Aqui temos a origem que procuramos: mime.

Só então, por causa de uma intenção cômica, a realidade parece adquirir um interesse estético. Esta seria uma confirmação histórica muito curiosa do que acabei de dizer sobre o romance.

De fato, na Grécia, onde a poesia exige uma distância ideal de qualquer objeto para estetizá-lo, só encontramos temas atuais na comédia. Como Cervantes, segure Aristófanes

das pessoas que tocam as praças e as introduzem no trabalho artístico. Mas é para zombar deles.

Da comédia, por sua vez, nasce o diálogo —um gênero que não conseguiu alcançar a independência—. O diálogo de Platão também descreve o real e também zomba do real. Quando transcende o cômico, baseia-se em um interesse extra-poético, o científico. Outra coisa a manter. O real, como comédia ou como ciência, pode passar à poesia; nunca encontramos a poesia do real como simplesmente real.

Aqui estão os únicos pontos na literatura grega onde podemos amarrar o fio da evolução romanesca[28]. Assim nasce o romance, carregando em si o agulhão cômico. E esse gênio e essa figura a acompanharão até o túmulo. A crítica, a zumba, não é um ornamento inessencial de **Dom Quixote**, mas forma a própria textura do gênero, talvez de todo realismo.

quinze

HERÓI

Mas até agora não tivemos ocasião de olhar com insistência para a face do cômico. Quando escrevi que o romance nos mostra uma miragem como tal miragem, a palavra comédia passou a rondar as pontas da caneta como um cachorro que se sente chamado. Não sabemos por que, uma semelhança oculta nos aproxima da miragem no restolho carbonizado e das comédias nas almas dos homens.

A história agora nos obriga a voltar ao assunto. Alguma coisa ficou no ar, vacilando entre o quarto da hospedaria e o retábulo de mestre Pedro. Esse algo é nada menos que a vontade de Dom Quixote.

Eles poderão tirar a fortuna deste nosso vizinho, mas esforço e coragem são impossíveis. Serão as aventuras difusas de um cérebro em fermentação, mas a vontade da aventura é real e

verdadeiro. Ora, a aventura é um deslocamento da ordem material, uma irrealidade. No desejo de aventura, no esforço e no espírito, uma estranha natureza biform vem em nosso caminho. Seus dois elementos pertencem a mundos opostos: o desejo é real, mas o que é amado é irreal.

Tal objeto é desconhecido no épico. Os homens de Homero pertencem ao mesmo mundo que seus desejos. Aqui temos, em vez disso, um homem que quer reformar a realidade. Mas ele não é parte dessa realidade? Ele não vive disso, não é uma consequência disso? Como é que o que não é – o projeto de uma aventura – governa e compõe a dura realidade? Talvez não haja, mas é fato que existem homens determinados a não se contentar com a realidade. Tais aspiram a que as coisas tomem um rumo diferente: recusam-se a repetir os gestos que o costume, a tradição, numa palavra, os instintos biológicos os obrigam a fazer. Esses homens nós chamamos de heróis. Porque ser herói consiste em ser um, si mesmo. Se resistimos à herança, à circunstância que nos impõe certas ações, é que procuramos estabelecer em nós, e somente em nós, a origem de nossas ações. Quando o herói quer, não são os ancestrais nele ou os usos do presente que querem, mas ele mesmo. E esse querer ser ele mesmo é heroísmo.

Não creio que exista uma originalidade mais profunda do que essa originalidade "prática", ativa do herói. Sua vida é uma resistência perpétua ao habitual e costumeiro. Cada movimento que ele faz exige primeiro a superação do hábito e a invenção de uma nova maneira de gesticular. Tal vida é uma dor perene, um dilaceramento constante daquela parte de si mesmo entregue ao hábito, prisioneira da matéria.

Agora, diante do fato do heroísmo - da vontade de aventura - duas posições podem ser tomadas: ou nos jogamos na dor com ele, porque parece que a vida heróica tem "sentido", ou damos à realidade o leve empurrão que isso é suficiente para aniquilar todo heroísmo, como um sonho é aniquilado sacudindo o adormecido. Chamei anteriormente essas duas direções de interesse para nós, a reta e a oblíqua.

Vale ressaltar **agora que** o núcleo da realidade a que ambos se referem é o próprio. A diferença, então, vem da forma subjetiva como a abordamos. Portanto, se o épico e o romance discordavam sobre seus objetos —o passado e a realidade—, ainda há espaço para uma nova divisão dentro do tema da realidade. Mas essa divisão já não se baseia puramente no objeto, mas se origina em um elemento subjetivo, em nossa postura diante dele.

No anterior, o lirismo foi completamente abstraído, que é, comparado ao épico, a outra fonte da poesia. Não convém nestas páginas perseguir sua essência ou parar para refletir sobre o que pode ser o lirismo. A temporada virá novamente. Basta lembrar o que todos admitem: o lirismo é uma projeção estética da tonalidade geral de nossos sentimentos. A epopeia não é triste nem feliz: é uma arte apolínea, indiferente, toda ela formas de objetos eternos, sem idade, extrínsecos e invulneráveis.

Com o lirismo, uma substância inconstante e mutável entra na arte. A intimidade do homem varia ao longo dos séculos, o ápice do seu sentimentalismo gravita ora para o Oriente, ora para o Ocidente. Há momentos felizes e momentos de amargura. Tudo depende se o equilíbrio que o homem faz de seu próprio valor lhe parece, em última análise, favorável ou adverso.

Não creio que fosse necessário insistir no que se sugere no início deste breve tratado: que —seja o tema da poesia seja o passado ou o presente— a poesia e toda a arte lidam com o humano e apenas com o humano. . A paisagem que se pinta é sempre pintada como palco para o homem. Assim sendo, não se pode deixar de concluir que todas as formas de arte têm sua origem na variação das interpretações do

homem para homem. Diga-me o que você sente pelo homem e que arte você cultiva.

E como qualquer gênero literário, mesmo deixando certa margem, é um canal que uma dessas interpretações do homem abriu, nada menos surpreendente que a predileção de cada época por uma determinada. É por isso que a literatura genuína de uma época é uma confissão geral da intimidade humana de então.

Pois bem: voltando ao fato do heroísmo, notamos que algumas vezes ele foi olhado diretamente e outras obliquamente. No primeiro caso, nosso olhar transformou o herói em um objeto estético que chamamos de trágico. Na segunda, fez dela um objeto estético que chamamos de cômico.

Houve épocas que mal tiveram sensibilidade para o trágico, épocas imbuídas de humor e comédia. O século 20 - um século burguês, democrático e positivista - foi excessivamente inclinado a ver a comédia na terra.

A correlação entre a epopeia e o romance se repete aqui entre a propensão trágica e a propensão cômica de nosso espírito.

17

A TRAGÉDIA

Herói é, disse ele, quem quer ser ele mesmo. A raiz do heróico encontra-se, então, em um ato real de vontade. Nada disso no épico. É por isso que Dom Quixote não é uma figura épica, mas é um herói. Aquiles faz o épico, o herói o quer. Para que o sujeito trágico não seja trágico e, portanto, poético, como homem de carne e osso, mas apenas enquanto quiser. A vontade —esse objeto paradoxal que começa na realidade e termina no ideal, porque só se quer o que não é— é o tema trágico, e um tempo para o qual a vontade não existe, um tempo determinista e darwiniano, por exemplo, ele não pode se interessar pela tragédia.

Não vamos nos concentrar muito no grego. Se formos sinceros, declararemos que não entendemos bem. A filologia ainda não adaptou suficientemente o órgão para que possamos assistir a uma tragédia grega. Talvez não haja mais produção entrelaçada de motivos puramente históricos, transitórios. Não esqueça que era em Atenas um escritório religioso. Para que a obra seja verificada ainda mais do que nas placas do teatro, dentro do humor dos espectadores. Envolvendo o palco e o público está uma atmosfera extrapoética: a religião. E o que chegou até nós é como o libreto de uma ópera cuja música nunca ouvimos, é o verso de uma tapeçaria, pontas de fios multicoloridos que saem de um lado de baixo tecido pela fé. Agora, os helenistas se encontram presos diante da fé dos atenienses, não conseguem reconstruí-la. Até que tenham sucesso, a tragédia grega será uma página escrita em uma língua para a qual não temos um dicionário.

Só vemos claramente que os poetas trágicos da Grécia nos falam pessoalmente das máscaras de seus heróis. Quando Shakespeare faz isso? Ésquilo compõe movido por uma intenção confusa entre poético e teológico. Seu tema é tanto, pelo menos, quanto estético, metafísico e ético. Eu o chamaria **de teopoeta**. Ele está preocupado com os problemas do bem e do mal, liberdade, justificação, ordem no cosmos, a causa de tudo. E suas obras são uma série progressiva de ataques a essas questões divinas. Seu estilo parece mais um impulso para a reforma religiosa.

E ele se assemelha, em vez de um **homme de lettres**, a São Paulo ou Lutero. Pela força da piedade gostaria de superar a religião popular, insuficiente para a maturidade dos tempos. Em outro lugar, esse movimento não teria levado um homem ao verso, mas na Grécia, sendo a religião menos sacerdotal, mais fluida e ambiental, o interesse teológico poderia ser menos diferenciado do poético, político e filosófico.

Deixemos, então, o drama grego e todas as teorias que, baseando a tragédia em não sei em que fatalidade, acreditam que é a derrota, a morte do herói que lhe confere sua qualidade trágica.

A intervenção da fatalidade não é necessária e, embora geralmente seja derrotado, o triunfo não parte, se vier, do herói seu heroísmo. Vamos ouvir o efeito que o drama tem no espectador vilão. Sim

ele é sincero não para de nos confessar que no fundo lhe parece um pouco implausível. Vinte vezes esteve a ponto de se levantar da cadeira para aconselhar o protagonista a desistir de seus esforços, a abandonar sua posição. Porque o vilão pensa muito judiciosamente que todas as coisas ruins acontecem ao herói porque ele é obstinado neste ou naquele propósito. Desprezando-o, tudo acabaria bem e, como dizem os chineses no final das histórias, aludindo ao seu antigo nomadismo, ele poderia se estabelecer e ter muitos filhos. Não há, então, fatalidade, ou melhor, o que fatalmente acontece, fatalmente acontece porque o herói deu origem a isso. As desgraças do **príncipe Constant** foram fatais a partir do ponto em que ele decidiu ser constante, mas ele não é fatalmente constante.

Acredito que as teorias clássicas sofrem aqui de um simples **quid pro quo**, e que convém corrigi-las aproveitando a impressão que o heroísmo produz na alma do vilão, incapaz de heroísmo. O vilão ignora aquele estrato da vida em que exerce apenas atividades suntuárias e supérfluas. Ignore o excesso e o excesso de vitalidade. Ele vive de acordo com o que é necessário e o que ele faz ele faz à força. Trabalho sempre empurrado; suas ações são reações. Não cabe na cabeça dele que alguém se envolva em aventuras pelo que não vem ou vai. Ele acha todo mundo que tem a vontade do destino de ser um pouco louco, e se vê na tragédia com um homem forçado a sofrer as consequências de um compromisso que ninguém o obriga a querer.

Longe, pois, do trágico originado na fatalidade, é essencial que o herói deseje seu destino trágico. Por isso, olhando a tragédia da vida vegetativa, ela sempre tem um caráter fictício. Toda a dor decorre da recusa do herói em desistir de um papel ideal, um **papel** imaginário que ele escolheu. O ator no drama, pode-se dizer paradoxalmente, representa um papel que é, por sua vez, a representação de um papel, embora seriamente este último. Em todo caso, a mais livre vontade inicia e engendra o processo trágico. Y este «querer», creador de un nuevo ámbito de realidades que solo por él son —el orden trágico—, es, naturalmente, una ficción para quien no haya más querer que el de la necesidad natural, la cual se contenta con solo lo o que é.

A COMÉDIA

A tragédia não ocorre no nível do solo; temos que subir para isso. Somos assumidos por ela. É irreal. Se queremos procurar algo semelhante no que existe, temos que levantar os olhos e colocá-los nos picos mais altos da história.

A tragédia pressupõe em nossas mentes uma predisposição para grandes feitos - caso contrário, ela nos parecerá uma jactância.

Ela não nos é imposta com a obviedade e a força do realismo, que faz com que a obra comece debaixo de nossos pés, e sem senti-la, passivamente, nos apresenta a ela. De certa forma, vivenciar a tragédia nos pede para amá-la um pouco também, pois o herói quer seu destino. Conseqüentemente, ele vem se aproveitar dos sintomas de heroísmo atrofiado que existem em nós. Porque todos carregamos dentro de nós como o toco de um herói.

Mas, uma vez embarcado de acordo com o curso heróico, veremos que os movimentos fortes e o ímpeto de ascensão que engrossam a tragédia nos afetam profundamente. Surpresos, descobriremos que somos capazes de viver em uma tensão formidável e que tudo ao nosso redor aumenta suas proporções, recebendo uma dignidade superior. A tragédia no teatro abre nossos olhos para descobrir e apreciar o heróico na realidade. Assim, Napoleão, que conhecia um pouco de psicologia, não quis que sua companhia itinerante fizesse comédias durante sua estada em Frankfurt, diante daquele público de reis vencidos, e obrigou Taima a produzir as figuras de Racine e Corneille.

Mas em torno do herói toco que conduzimos dentro, uma série de instintos plebeus se agita. Por razões indubitavelmente suficientes, tendemos a nutrir uma grande desconfiança em relação a quem quer fazer novos usos. Não pedimos justificação de quem não se esforça para ir além da linha vulgar, mas a exigimos peremptoriamente de quem tenta transcendê-la. Poucas coisas nosso plebeu interior odeia tanto quanto o ambicioso. E o herói, claro, começa sendo ambicioso. vulgaridade

não nos irrita tanto quanto as pretensões. Assim, o herói está sempre a dois dedos de cair, não do infortúnio, que seria subir nele, mas de cair no ridículo. O aforismo: “do sublime ao ridículo só há um passo”, formula esse perigo que ameaça genuinamente o herói. Ai dele se não justificar com exuberância de grandeza, com excesso de qualidades, sua pretensão de não ser como os outros são, “como as coisas são”! O reformador, aquele que experimenta uma nova arte, uma nova ciência, uma nova política, atravessa, enquanto vive, um ambiente hostil, corrosivo, que supõe nele um fátuo, senão um mistificador. Ele tem contra si aquilo por negar que é um herói: a tradição, o recebido, o habitual, os usos de nossos pais, os costumes nacionais, o castizo, a inércia abrangente, enfim. Tudo isso, acumulado em um aluvião centenário, forma uma crosta de sete estados nas profundezas. E o herói finge que uma ideia, um corpúsculo menos que aéreo, surgindo de repente em sua fantasia, faz explodir um volume tão oneroso. O instinto de inércia e conservação não o tolera e se vinga. Ele envia contra ele o realismo e o envolve em uma comédia.

Como o personagem do heróico repousa na vontade de ser o que ainda não é, o personagem trágico tem meio corpo fora da realidade. Ao puxá-lo do chão e voltá-lo completamente para ela, ele se transforma em um personagem cômico. Dificilmente, por força das forças, a nobre ficção heróica se incorpora à inércia real: toda ela vive da aspiração. Seu testemunho é o futuro. O **vis comic** limita-se a acentuar o aspecto do herói que enfrenta a pura materialidade. Através da ficção, a realidade **avança**, impõe-se ao nosso olhar e reabsorve o **papel** trágico [29]. O herói fez disso seu próprio ser, fundiu-se com ele. A reabsorção pela realidade consiste em solidificar, materializando a intenção aspirante no corpo do herói. Dessa forma, vemos o **papel** como uma fantasia ridícula, como uma máscara sob a qual uma criatura vulgar se move.

O herói antecipa o futuro e apela para ele. Seus gestos têm um significado utópico. Ele não diz que é, mas quer ser. Assim, a mulher feminista espera que um dia as mulheres não precisem ser mulheres feministas. Mas o comediante suplanta o ideal de

feministas para a mulher que hoje sustenta esse ideal em sua vontade. Congelado e trazido de volta ao presente o que é feito para viver em uma atmosfera futura, deixa de cumprir as funções mais triviais da existência. E o povo ri. Testemunhe a queda do pássaro ideal ao voar no sopro da água morta. Pessoas riem. É uma risada útil: para cada herói que ele fere, ele destrói uma centena de Mistérios.

Viva, portanto, a comédia sobre a tragédia, como o romance sobre o épico. Assim nasceu historicamente na Grécia como uma reação contra o trágico e os filósofos que queriam introduzir novos deuses e criar novos costumes. Em nome da tradição popular, dos "nossos pais" e dos hábitos sacrossantos, Aristófanes produz no palco as figuras atuais de Sócrates e Eurípides. E o que o primeiro colocou em sua filosofia e o segundo em seus versos, ele colocou nas pessoas de Sócrates e Eurípides.

A comédia é o gênero literário dos partidos conservadores.

De querer ser a acreditar que já se está a distância do trágico ao cômico. Este é o passo entre a sublimidade e o ridículo. A transferência do personagem heróico da vontade para a percepção provoca a involução da tragédia, seu colapso, sua comédia. A miragem aparece como tal miragem.

Isso acontece com Dom Quixote quando, não contente em afirmar sua vontade de aventura, insiste em acreditar-se um aventureiro. O romance imortal está prestes a se tornar simplesmente uma comédia. A canção de um disco sempre vai, como indicamos, do romance à pura comédia.

Aos primeiros leitores de **Dom Quixote**, essa novidade literária deve ter parecido assim. No prólogo de Avellaneda ele insiste duas vezes: "Como toda a **história de Dom Quixote de la Mancha é quase uma comédia**", começa o prólogo, e depois acrescenta: "contente-se com sua **Galatea** e comédias em prosa, que são mais do que seus romances. Essas frases não são suficientemente explicadas ao notar que a comédia era então o nome genérico de todas as obras teatrais.

A TRAGICOMÉDIA

O gênero ficcional é, sem dúvida, cômico. Não digamos humorístico, porque sob o manto do humor escondem-se muitas vaidades. Por enquanto, trata-se simplesmente de aproveitar o significado poético que existe na queda violenta do corpo trágico, vencido pela força da inércia, pela realidade.

Quando se insistiu no realismo do romance, deve-se notar que nesse realismo se encerrava algo mais que a realidade, algo que lhe permitia atingir um vigor de poetização que lhe é tão estranho. Então teria ficado claro que a poesia do realismo não está na realidade mentirosa, mas na força atrativa que exerce sobre os meteoritos ideais.

A linha superior do romance é uma tragédia; daí a musa pende seguindo o trágico em sua queda. A linha trágica é inevitável, tem que fazer parte do romance, mesmo que seja como o perfil muito sutil que a limita. Por isso me parece conveniente manter o nome procurado por Fernando de Rojas para a sua ***Celestina***: tragicomédia. O romance é tragicomédia. Talvez em ***Celestina*** a evolução deste gênero chegue a uma crise, conquistando uma maturidade que permite plena expansão em ***Dom Quixote***.

É claro que a linha trágica pode inchar muito e até ocupar tanto espaço e valor no volume ficcional quanto o material cômico. Todos os graus e oscilações cabem aqui.

No romance como síntese da tragédia e da comédia, o estranho desejo que Platão deixou escapar sem comentários tornou-se realidade. Está lá no ***Banquete***, de madrugada.

Os convidados, exaustos pelo suco dionisíaco, cochilam em confusão confusa. Aristodemos acorda vagamente, "quando os galos cantam"; ele parece ver que apenas Sócrates, Agathon e Aristófanes permanecem vigilantes. Ele pensa ouvir que eles estão presos em um diálogo difícil, onde Sócrates argumenta diante de Agathon, o jovem autor de tragédias, e Aristófanes, o comediante, que não dois homens diferentes, mas um ele mesmo deveria ser o poeta da tragédia e o da comédia.

Isso não recebeu uma explicação satisfatória; mas sempre ao lê-lo suspeitei que Platão, alma cheia de germes, plantou aqui a semente do romance. Prolongando o gesto que Sócrates faz do **Banquete** à luz lívida da aurora, parece que nos deparamos com Dom Quixote, o herói e o louco.

vinte

FLAUBERT, CERVANTES, DARWIN

A infertilidade do que tem sido chamado de patriotismo no pensamento espanhol se manifesta no fato de que positivamente grandes feitos espanhóis não foram suficientemente estudados. O entusiasmo é desperdiçado em elogios estéreis do que não é louvável e não pode ser usado com energia suficiente onde é mais necessário.

Falta o livro onde se mostra em detalhes que todo romance carrega dentro, como uma filigrana íntima, **Dom Quixote**, da mesma forma que todo poema épico carrega, como o fruto a pedra, a **Ilíada**.

Flaubert não tem vergonha de proclamá-lo: «Je retrouve – diz ele – mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire, Don Quichotte[30]». Madame Bovary é um Dom Quixote com saias e um mínimo de tragédia na alma. Ela é leitora de romances românticos e representante dos ideais burgueses que pairam sobre a Europa há meio século. Ideais miseráveis! Democracia burguesa, romantismo positivista!

Flaubert percebe plenamente que a arte romanesca é um gênero de intenção crítica e nervo cômico: «Je tourne beaucoup **a** la critique -escreve enquanto compõe o **Bovary**; **le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une œuvre surtout de critique ou plutôt d'anatomie[31]**». E em outro lugar: "Ah! ce qui manque à la société moderne ce n'est pas un Christ, não um Washington, não um Sócrates, não um Voltaire, **c'est un Aristófane[32]**».

Acredito que nas doenças do realismo Flaubert não deve parecer desconfiado e que será aceito como testemunha de maior exceção.

Se o romance contemporâneo expõe menos seu mecanismo cômico, é porque os ideais por ele atacados dificilmente se distanciam da realidade com que são combatidos. A estanqueidade é muito fraca: o ideal **cai** de uma altura muito baixa. Por isso, pode-se prever que o romance do século XIX será ilegível muito em breve: contém o mínimo de dinamismo poético possível.

Já hoje nos surpreendemos quando um livro de Daudet ou Maupassant **cai** em nossas mãos e não encontramos em nós mesmos o prazer que sentíamos quinze anos atrás. Enquanto a tensão de **Dom Quixote** promete nunca se esgotar.

O ideal do século XIX era o realismo. "Fatos, apenas fatos", grita o personagem dickensiano em **Tempos Difíceis**. O **como**, não o **porquê**, o fato, não a ideia, prega August Comte. Madame Bovary respira o mesmo ar que M. Homais, uma atmosfera comtista. Flaubert lê **Filosofia Positiva** enquanto escreve seu romance: "c'est un ouvrage", diz ele, "profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il ya, pour quelqu'un qui voudrait faire des charges au théâtre **dans le goût aristophanesque**, sur les théories sociales, des californies de [rires\[33\]](#)».

A realidade é tão ferozmente temperada que não tolera o ideal mesmo quando ele próprio é o idealizado. E o século XIX, não satisfeito em levantar heroicamente a negação de todo heroísmo, não contente em proclamar a ideia do positivo, faz mais uma vez esse mesmo desejo passar sob a força da realidade extremamente dura. Escapa a Flaubert uma frase tão característica: «on me croit épris du réel, tandis que je l'execre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce [roman\[34\]](#)».

Essas gerações das quais partimos imediatamente tomaram uma posição fatal. Já em **Dom Quixote** vence o fiel do equilíbrio poético do lado da amargura, para não se recuperar completamente até agora. Mas este século, nosso pai, sentiu um prazer perverso no pessimismo: chafurdou-se

ele esvaziou seu copo e comprimiu o mundo de tal maneira que nada levantado poderia permanecer em pé. Ele vem de todo este século em nossa direção como um sopro de rancor.

As ciências naturais baseadas no determinismo conquistaram o campo da biologia durante os primeiros cinco anos.

Darwin acredita que conseguiu aprisionar o vital – nossa última esperança – dentro da necessidade física. A vida desce a nada mais do que matéria. Da fisiologia à mecânica.

O organismo que parecia ser uma unidade independente, capaz de agir por conta própria, está inserido no ambiente físico, como uma figura em uma tapeçaria. Não é mais ele que se move, mas o médium nele.

Nossas ações não são mais do que reações. Não há liberdade, originalidade.

Viver é adaptar-se: adaptar-se é deixar que o contorno material nos penetre, nos desaloje de nós mesmos.

Adaptação é submissão e renúncia. Darwin varre os heróis da face da terra.

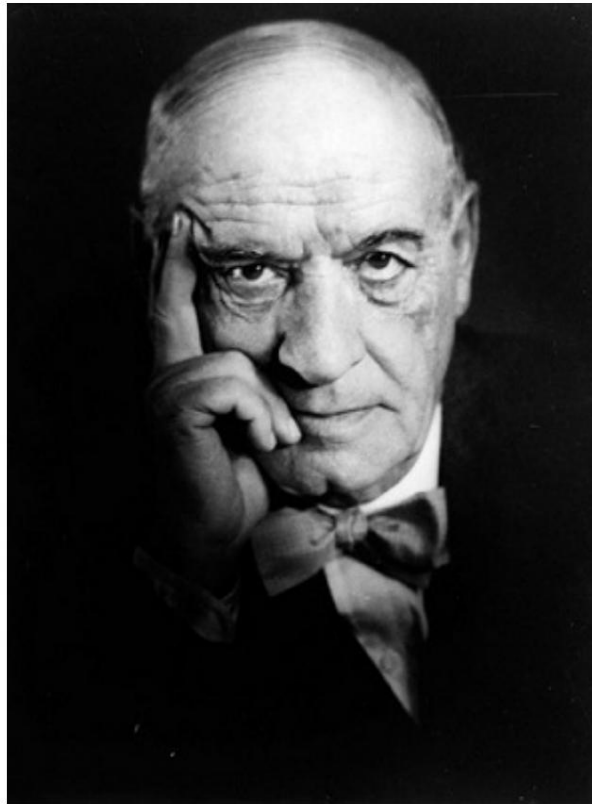
É hora do "romano experimental". Zola não aprende sua poesia com Homero ou Shakespeare, mas com Claudio Bernard.

Trata-se sempre de nos falar sobre o homem. Mas como o homem já não é sujeito de suas ações, mas é movido pelo meio em que vive, o romance buscará a representação do meio. O médium é o único protagonista.

Fala-se em produzir o 'ambiente'. A arte está submetida a uma polícia: verossimilhança. Mas a tragédia não tem sua verossimilhança interna e independente? Não existe um **vero** estético, o belo? E uma semelhança com o belo? Aí está, que não há, segundo o positivismo: o belo é o plausível e o verdadeiro é apenas física.

O romance aspira à fisiologia.

Uma noite no **Père Lachaise**, Bouvard e Pécuchet bury poesia, em homenagem à verossimilhança e ao determinismo.



JOSE ORTEGA E GASSET. Filósofo e escritor espanhol nascido em Madri (Espanha) em 9 de maio de 1883 e falecido na mesma cidade em 18 de outubro de 1955.

Ortega nasceu em uma família da alta burguesia esclarecida de Madri. Seu pai, José Ortega y Munilla, também escritor, jornalista e acadêmico, distinguiu-se por ajudar jovens que mais tarde se tornaram grandes escritores, incluindo Valle Inclán. Ortega estudou no Colégio de Miraflores de El Palo (Málaga), na Universidade de Deusto e na Universidade Central de Madri, onde obteve seu doutorado em Filosofia em 1902 com sua tese "Os terrores do ano 1000". Nesse mesmo ano começou a colaborar periodicamente com o jornal "El Imparcial"; De fato, essa escrita nos principais jornais de sua época será algo que Ortega fará ao longo de sua vida, com a qual seu pensamento não se reflete apenas em livros; A este respeito, deve-se notar que em 1916 ele começou a publicar "El Espectador", uma série de escritos que apareceu periodicamente até 1928, e

cujo conjunto de oito volumes constitui uma de suas produções mais marcantes.

As três viagens que fez à Alemanha —universidades de Leipzig, Berlim e Marburg— em 1905, 1907 e 1911 foram decisivas para sua formação, pois ali estudou o idealismo que estaria na base de seu primeiro projeto de regeneração ética e social da Espanha .

Em 1908 foi nomeado Professor de Psicologia, Lógica e Ética na Escuela Superior de Magisterio de Madrid, e em 1910 Professor de Metafísica na Universidade Central de Madrid. No desenvolvimento de seu pensamento, o ano de 1914, o ano da Grande Guerra, que Ortega vê como uma ruptura dos ideais iluminados, é especialmente decisivo. Um ano depois, fundou a revista «Espanha», em 1917 o jornal «El Sol», e em 1923 a «Revista de Occidente», aberta a todos os horizontes do pensamento europeu e que, juntamente com a editora anexa, também o obra de Ortega, constitui uma das melhores contribuições para a alta cultura espanhola. Antes, em 1916, fez sua primeira viagem à Argentina, de grande importância em sua carreira profissional e nas relações culturais com a América Latina.

Em seus escritos "Velha e Nova Política", "Meditações sobre o Quixote" e "Ensaio de Estética como Prólogo", já havia exposto seu programa de uma modernidade latina alternativa. Em 1921 publicou seu diagnóstico da situação na Espanha em forma de livro com o expressivo título de «Espanha invertebrado». E em 1923 oferece a análise de seu tempo com "O tema do nosso tempo", consistindo na necessidade de superar o idealismo e retornar à vida, núcleo de sua teoria da razão vital. Este é o resultado da nova sensibilidade que adverte no século XX, exemplificada na nova arte como “A desumanização da arte” (1925). Sua ruptura com a ditadura de Primo de Rivera ocorreu em 1929 por ocasião de seu famoso curso "O que é filosofia?". Em 1930 publicou "A rebelião das massas", que teve grande repercussão internacional. Quando o novo regime político foi estabelecido na Espanha, em 1931, Ortega fundou a "Associação a Serviço da República" com Marañón e Pérez de Ayala, tendo sido anteriormente eleito deputado às Cortes - embora nunca tenha filiado a um partido político.

algum-. Quando eclodiu a Guerra Civil Espanhola, teve de se exilar em 1936, passando de Paris para a Holanda, Argentina e, em 1943, finalmente para Lisboa. Retornará à Espanha seis anos após o fim da Guerra Civil, em 1945, onde permaneceu em Madri até sua morte, descontando eventuais viagens ao exterior.

Em 1948, com seu discípulo Julián Marías, fundou o "Instituto de Humanidades" em Madri. É a época de suas últimas contribuições intelectuais, algumas delas publicadas postumamente: "Velázquez", "Sobre a razão histórica", "Leibniz", "Homem e Povo", "Epílogo"...

Em seus artigos e ensaios tratou de temas muito variados e sempre incardinados na atualidade de seu tempo, tanto na filosofia e na política como na arte e na literatura. Sua obra não constitui uma doutrina sistematizada, mas um programa aberto. No entanto, como denominador comum de seu pensamento, pode-se apontar o perspectivismo —as diferentes concepções do mundo dependem do ponto de vista e das circunstâncias dos indivíduos— e a razão vital —uma tentativa de superar a razão pura e a razão prática dos idealistas . e racionalistas. Para Ortega, a verdade emerge da justaposição de visões parciais, nas quais o diálogo constante entre o homem e a vida que se manifesta ao seu redor é fundamental, principalmente no universo das artes.

Notas

[1] ***Banquete***, 202 e. <<

[2] ***Fedro***, 265 a. <<

[3] ***Da desigualdade pessoal na sociedade civil.*** Paris, 1823.

Página 133. <<

[4] Eles apareceram nos volumes I e II de ***The Spectator***, sob os títulos «Ideas sobre Pío Baroja» e «***Azorín***: primores de lo vulgar».

<<

[5] ***Velha e Nova Política***, pp. 22-24 <<

[6] Estas palavras não implicam de minha parte um desdém caprichoso por ambos os autores, o que seria incorreto. Apenas apontam um grave defeito em sua obra, que pode coexistir com muitas virtudes. <<

[7] Há pouco tempo — numa tarde de primavera, passeando por uma Galiana de Extremadura, numa vasta paisagem de oliveiras, a que se unia dramaticamente o voo solene de algumas águias e, ao fundo, a curva azul de a Sierra de Gata —, queria que Pío Baroja, meu caro amigo, me convencesse de que só admiramos o que não entendemos, que a admiração é o efeito do mal-entendido. Ele não conseguiu me convencer, e não tendo conseguido, é difícil que outra pessoa me convença. Há, sim, um mal-entendido na raiz do ato de admiração, mas é um mal-entendido positivo: quanto mais entendemos sobre o gênio, mais ainda temos que entender. <<

[8] Para mim, o ponto em que nasce este conceito de cultura mediterrânea —ou seja, não latina— é o problema histórico colocado pelas relações entre a cultura cretense e grega. Em Creta termina a civilização oriental e começa outra que não é a grega. Enquanto a Grécia é cretense, não é helênica. <<

[9] ***Viagens italianas*** (25 de outubro de 1786). <<

[10] Franz Wickhoff: **Werke**, Volume III, 52-53. <<

[11] ***Correspondência***, II, 305. <<

[12] ***Verdade e Poesia***, Livro VI. <<

[13] Cícero: ***Do paradoxo.*** <<

[14] Sobre essas relações entre pensamento, atenção e amor, bem como as distâncias entre amor e impulso sexual, ver ***El Espectador***, volumes I e II. <<

[15] Platão, veja ***Fédon***, AD 100, AD 101. <<

[16] Ver ***diálogo Teeteto.*** <<

[17] Essas idéias de 1914 tiveram um desenvolvimento esplêndido e independente em ***The Decline of the West, de Oswald Spengler***, publicado em 1918. <<

[18] O conceito de ***proporção***, de ***medida*** que sempre vem ao lábio helênico quando se fala de arte, mostra seus músculos matemáticos. <<

[19] "Acreditava-se que o mais sagrado é o imemorial, o antigo", diz Aristóteles referindo-se ao pensamento mítico. ***Metafísica***, 983, b, 33. <<

[20] ***Odisseia***: l. 441-442. <<

[21] «Ma pauvre **Bovary** sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même». Flaubert: **Correspondência**, II, 284. <<

[22] A figura de Apolônio é feita com material da história de Antíoco. <<

[23] Até isso eu diria que, de certa forma, é preservado. Mas seria obrigado a escrever aqui muitas páginas desnecessárias sobre esse tipo misterioso de alucinação que reside, sem dúvida, no prazer que sentimos quando lemos um livro de aventuras. <<

[24] Em um caderno de ***La Crítica***, Croce cita a definição que um italiano dá do ***chato***: é, diz ele, aquele que tira nossa solidão e não nos dá companhia. <<

[25] Desde o início, desconsideramos o lirismo, que é uma gravitação estética independente. <<

[26] Para Aristóteles e a Idade Média, o que não envolve contradição é possível. O "***compossível***" precisa de mais. Para Aristóteles, o centauro é possível: para um homem moderno, não, porque a biologia, a ciência natural, não o tolera. <<

[27] Na pintura a intenção do realismo torna-se ainda mais evidente. Rafael, Michelangelo, eles pintam as formas das coisas. **A** forma é sempre ideal, uma imagem de memória ou nossa própria construção. Velázquez procura a impressão das coisas. A impressão é informe e acentua a matéria — cetim, veludo, tela, madeira, protoplasma orgânico — da qual as coisas são feitas. <<

[28] A história de amor — o ***Erotici*** — vem da nova comédia. Wilamowitz-Moellendorf, na ***escrita histórica grega*** (1908), pp. 22-23. <<

[29] Bergson cita um exemplo curioso. A rainha da Prússia entra na sala onde está Napoleão. Chega furioso, ululante e ameaçador. Napoleão apenas implora para ele se sentar. A rainha, sentada, cala-se; o **papel** trágico não pode ser afirmado na postura burguesa de uma visita, e recai sobre quem o veste. **[Eu ri dele.** Indivíduo. V]. <<

[30] ***Correspondência***, II, 16. <<

[31] ***Correspondência***, II, 370. <<

[32] Ibid., II, 159. <<

[33] ***Correspondência***, II, 261 <<

[34] ***Correspondência***, III, 67-68. Veja o que ele escreve sobre seu ***Dicionário de Lugares Comuns: Gustavus Flaubertus, Bourgeoisophobus***. <<