

QUATRO ESPERAS

Antonio Candido

PRIMEIRA: NA CIDADE.

À espera dos bárbaros

O que esperamos no agora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no Senado?

Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.

Que leis hão de fazer os senadores?

Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o Imperador se ergueu tão cedo

E de coroa solene se assentou

Em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.

O nosso Imperador conta saudar

O chefe deles. Tem pronto para dar-lhes

Um pergaminho no qual estão escritos

Muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os pretores

Usam togas de púrpura bordadas,

E pulseiras com grandes ametistas
E anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
Por que hoje empunham bastões tão preciosos,
De ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,
Tais coisas os deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores
Derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje
E aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?
(Que seriedade nas fisionomias!)
Por que tão rápido as ruas se esvaziam
E todos voltam para casa preocupados?

Por que já é noite, os bárbaros não vêm
E gente recém-chegada das fronteiras
Diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.

(Tradução de José Paulo Paes)

Este poema de Constantino Cavafis, escrito nos primeiros anos do século XX, é seco e preciso, sem qualquer ênfase ou mesmo vislumbre de emoção. Ele manifesta uma aspiração contida à catástrofe, exprimindo o dilaceramento contraditório que pode assaltar as consciências e as civilizações. Dilaceramento cujas raízes vêm talvez do período romântico, onde avultaram tanto na literatura a divisão da personalidade, o sadomasoquismo e o gosto da morte no plano individual. No plano social, a vertigem da ruína e a certeza de que as nações morrem, como os indivíduos.

O cenário deve ser algum lugar do mundo helenístico, quem sabe o Oriente Próximo embebido de cultura grega depois da conquista de Alexandre Magno, mas vivendo fase tardia, porque o texto alude a sinais de presença romana. Este momento histórico é predileto na poesia de Cavafis, grego de Alexandria do Egito, e tanto nos poemas que se referem a ele, quanto nos que se referem à Grécia antiga ou ao Império Romano cristianizado, predomina o desencanto na visão do homem e da sociedade, como se ambos fossem vítimas de uma trapaça irremediável que envenena as situações e mina os heroísmos. Em muitos poemas de Cavafis (este inclusive) é notório o interesse pela situação de beco-sem-saída a que po-

dem chegar os países nos momentos de excessiva maturidade, quando passou o esplendor e os horizontes fecharam.

Essas situações ficam mais impressionantes ainda se pensarmos que os seus poemas históricos equivalem a uma espécie de jogo de cartas marcadas. Como se referem geralmente a momentos ou situações identificáveis, eles fazem ver que a premonição vai acabar mesmo em desastre; que a derrota pendente se consumará sem escapatória possível. Em "O deus abandona Antônio", por exemplo, sabemos que ele será batido dali a pouco na batalha de Actium, perderá Cleópatra e se matará. "O prazo de Nero" apenas repassa os antecedentes da queda e morte deste imperador e sua substituição por Galba. O poeta cortesão do poema "Dario" ainda não sabe, mas nós sabemos que seu rei Mitridates será destruído pelos romanos e que a dúvida do poema é certeza posterior da história. O rei da Síria no poema "Demétrio Soter, 162-150 antes de Jesus Cristo" desconfia, mas nós sabemos que apesar da aparência de grandeza que lhe resta os seus dias estão contados desde que os romanos apareceram — e assim por diante. Cavafis figura ações presentes carregadas de presságios, muitos dos quais culminaram em realidade destruidora.

Em "À espera dos bárbaros" não há referência a um caso histórico concreto, como nos poemas citados. Trata-se de situação genérica, de valor portanto mais exemplar, alusiva talvez ao choque destruidor sobre os estados helenizados do Oriente Próximo, civilizados demais, que não resistiram aos povos mais enérgicos ou mais primitivos que os atacaram.

Na filosofia da história de Arnold Toynbee os chamados bárbaros são definidos como "proletariado externo", oriundo de culturas menos refinadas e cobiçando a riqueza da civilização. Quando o "proletariado externo" faz pressão de fora, se houver pressão simultânea exercida de dentro pelo "proletariado interno" (as camadas inferiores oprimidas), configura-se um dos fatores que provocam o fim de uma civilização.

Neste poema a conjuntura é outra. A pressão interna é provavelmente exercida pelo cansaço e a desencança, que geram a perda da razão-de-ser. Por isso o Estado maduro demais não sabe como resolver os seus problemas e, obscuramente, com temor misturado de esperança, aspira ao surgimento da pressão externa, que desencadeará o processo de destruição eventual como alternativa para o beco-sem-saída. A ironia corrosiva de Cavafis está na decepção paradoxal causada pela notícia de que a cidade está salva. Portanto, diz bem José Paulo Paes, "a queda não estava prestes a acontecer, mas já tinha acontecido". E comenta: "A sutil atmosfera de dissolução que pervaga 'À espera dos bárbaros' filia-o desde logo ao decadentismo simbolista, com o seu gosto dos momentos crespulares de fim de raça, de resignação ante o que se supõe seja inevitável"¹.

No mesmo sentido Bowra assinala que este "tema tinha certa popularidade no seu tempo", mencionando poemas homólogos de Valeri Briúsov, "A chegada dos hunos", e de Stefan George, "O incêndio do templo". Mas destaca um traço diferenciador importante para compreender

(1) "Lembra, Corpo. Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis", em Konstantinos Kaváfis, *Poemas*, Seleção, estudo crítico, notas e tradução direta do grego por José Paulo Paes, Rio, Nova Fronteira, 1982, p. 83.

o nosso texto: enquanto tais poetas participam do sentimento de que o tempo está maduro para a catástrofe, e portanto se situam psicologicamente *dentro* do tema, Cavafis fica de fora, sem participar. Não se trata dos seus próprios sentimentos ou desejos, mas da apresentação desapaixonada de sentimentos dos outros. Daí o toque de ironia lúdica².

O drama das civilizações maduras à véspera de extinção aparece de modo mais geral do que neste num poema anterior, cujo título varia segundo as traduções espanhola, francesa e inglesa que conheço: "Acabou", "Fim", "Desfechos". Nele a fatalidade da catástrofe é mais geral e mais abstrata, completamente desligada de qualquer referência a instituições e costumes, que abundam em "À espera dos bárbaros". Num lugar indeterminado, surge a alusão a um perigo terrível que ameaça a todos e todos procuram evitar no meio do temor e do desnorreio. Entretanto, era um alarme falso, provavelmente notícias mal compreendidas. O que surge de verdade é uma catástrofe diferente que ninguém sequer imaginava. E como ninguém se havia preparado para enfrentá-la, ela destrói sem remédio.

Portanto, parece haver três níveis na poesia histórica de Cavafis: o das forças inominadas atuando num espaço não-identificado, que é o caso de "Fim" (ou que melhor nome tenha); o das forças destruidoras atuando no espaço de civilizações mais ou menos definidas, como em "À espera dos bárbaros"; e o caso da catástrofe historicamente identificada, como em "O deus abandona Antônio".

Em "À espera dos bárbaros" há um Estado rico, hierarquizado, provido de uma cultura que sugere a influência de instituições romanas em ambiente de luxo oriental (como no Egito dos Ptolomeus ou na Síria dos Selêucidas). Há Imperador, Senado, Cônsules, Pretores, títulos honoríficos, oradores eloquentes, todos vestidos com as suas togas, trazendo enfeites preciosos e carregando bastões solenes. Do outro lado paira a ameaça dos invasores, que faz toda a gente juntar-se nas praças e sentir que o Estado não vale nada diante deles. Eles são outra raça de gente, com uma cultura provavelmente primitiva e feroz, não se interessando pelas leis nem pelas razões, embora possam ser sensíveis à lisonja e à riqueza. Numa segura composição progressiva, o panorama social e a marcha dos acontecimentos vão se revelando com precisão despojada, sem variação nem modulação. As informações surgem como perguntas e respostas no mesmo tom de registro desapaixonado, que não se altera nem mesmo quando ocorre o desfecho paradoxal, em dois tempos. Primeiro tempo: a espera resulta inútil, porque mensageiros da fronteira vêm contar que não há sinal de bárbaros, e portanto estes não ameaçam nada; assim, está salvo o Estado e desfeito o pavor da sua destruição. Aí, surge o segundo tempo, incrível no seu inesperado: isso é pena, porque os bárbaros teriam sido uma solução para a sociedade desgastada.

Note-se que Cavafis não explica nem comenta nada. Apenas constrói a informação pelo método dramático, expresso numa espécie de coral impessoalizado. Participando até certo ponto da natureza do fragmen-

(2) CM. Bowra, "Constantine Cavafy and the Greek Past", em *The Creative Experiment*, Londres, Macmillan, 1949, p. 38.

to, o poema se situa entre duas ausências de informação, duas "fraturas abissais", diria Ungaretti, entre as quais se eleva a "fulguração do texto"³. De fato, antes está implícita a notícia sobre a decadência daquele Estado exausto; depois, a frustração patética devida a uma vida social de tal modo vazia que a destruição teria sido uma espécie de redenção trágica. A expectativa de pavor, descrita friamente pelo poeta, se casava misteriosamente com a aspiração profunda à catástrofe. Daí a imparcialidade irônica da voz narrativa, tornada mais corrosiva pelos vazios da informação.

O poema denso e curto de Cavafis, com a sua chave feroz, carregada de subentendidos, serve bem de introdução ao mundo das esperas angustiadas, dos atos sem sentido lógico, da surda aspiração à morte individual e social, que formam alguns dos fios mais trágicos do mundo contemporâneo e aparecerão com maior desenvolvimento nos textos seguintes.

(3) Giuseppe Ungaretti, "Difficoltà della Poesia", em *Vita d'un Uomo. Saggi e Interventi*, Mondadori, 1974, p. 810.

SEGUNDA: NA MURALHA.

O conto "A construção da muralha da China", escrito na maior parte em 1917, consta de fragmentos que Kafka deixou sobre este tema, alguns dos quais chegou a publicar. Eles têm recebido títulos e arranjos diversos. Para evitar dúvidas, esclareço que o meu comentário levará em conta as duas seqüências conexas que narram, a primeira, a construção da muralha; a segunda, a mensagem do Imperador. É o que se encontra nos volumes *La Colonie Pénitentiaire*, Paris, Egloff, 1945, tradução francesa de Jean Starobinski, e *The Great Wall of China*, Nova York, Schocken Books, 1946, tradução inglesa de Willa e Edwin Muir. Mas li também o arranjo mais moderno e variado, incorporando outros fragmentos que aumentam as ambigüidades, na edição das obras completas da Bibliothèque de la Pléiade, volume II, 1980.

Como acontece em outros textos de Kafka, trata-se de uma narrativa *em torno* do tema, com desvios e a-propósitos. Não se pode dizer se a narrativa é intencionalmente picada, pois o que possuímos são os pedaços de um relato incompleto; mas é preciso lembrar que a obra de Kafka participa toda ela do espírito de fragmento, como a de Nietzsche em filosofia. Ele procede por unidades curtas, às vezes descontínuas, e até pouco tempo o texto de um livro como *O Processo* continuava sofrendo alterações quanto ao número e à ordem das partes. Mas não darei importância maior a isto, e sim a outra perspectiva em relação ao fragmento.

O narrador, que tomou parte na construção e fala sobre ela como obra pronta, vai fornecendo de maneira meio caprichosa dados sobre o método usado, os motivos determinantes, o recrutamento e tratamento dos trabalhadores, a sua própria vida, os dirigentes supremos da obra, o poder político e o Imperador da China.

A muralha foi planejada para defender o país contra os nômades

bárbaros do Norte, mas a sua capacidade defensiva é duvidosa. A construção partiu de dois pontos meridionais afastados, um a Sudoeste, outro a Sudeste, devendo encontrar-se os dois lados num certo lugar do Norte, de maneira (parece) a formar um imenso ângulo. Mas o método escolhido foi o de erguer pedaços isolados em cada setor. Os grupos de trabalho deviam refazer em miniatura o andamento geral da obra, isto é, construir de fora para dentro dois trechos, de 500 metros cada um. Juntando-se, eles perfaziam uma extensão de 1.000 metros. Mas o cansaço e a saturação dos trabalhadores obrigavam a criar um sistema de variação de local, a fim de reanimá-los. Assim, terminado o trecho de 1.000 metros, eles eram transferidos para outra região, no meio de festas e recompensas que refaziam o ânimo.

O resultado é que ficavam largos espaços abertos entre os trechos prontos, tornando precária a função de defesa, pois os nômades poderiam contorná-los e destruí-los. Além disso, esses nômades, sempre em movimento, tinham visão muito mais completa do conjunto, enquanto os construtores nunca sabiam, e nunca souberam, se a muralha de fato ficou terminada, mesmo depois de oficialmente considerada pronta. O leitor conclui que o resultado poderia ter sido uma espécie de linha pontilhada, uma série de fragmentos destinados à ruína eventual, incapazes de cumprir a sua finalidade.

Mas de fato não se sabe se é assim mesmo ou se ela foi completada. Mesmo porque era uma empresa em grande parte inútil, sobretudo para as regiões meridionais de onde provinha o narrador, que jamais poderiam ser atingidas pelos bárbaros e onde eles funcionavam como simples bichos-papões, descritos para amedrontar as crianças. Alguns diziam que a muralha seria a base para se erguer uma nova Torre de Babel, desta vez capaz de chegar ao termo e realizar a sua finalidade, que, como se sabe pela Bíblia, era atingir o céu. Mas o narrador afasta esta hipótese, porque os muros ficaram incompletos e porque não tinham a forma circular necessária. De um modo ou de outro, o leitor anota a idéia de uma vasta realização humana que se suporia destinada a alcançar a esfera divina.

O que deve ser destacado com particular atenção é a própria natureza fragmentária da empresa, parece que pensada desde o início para não acabar mesmo. Tanto assim, que o método dá a impressão de ter sido adotado com base num paradoxo: já que os homens são incapazes de esforço constante em tarefa monótona e cansativa, devem ser deslocados para longe, a fim de que a mudança de lugar os reanime. O leitor conclui que a contradição reside no fato de se projetar uma obra gigantesca, mas admitir simultaneamente a incapacidade visceral dos construtores, isto é, um princípio que nega o projeto. É possível, portanto, que a aceitação do fragmento corresponda a uma concepção da natureza humana e equivalha a certa visão da sua debilidade. O absurdo seria então um modo de penetrar na falta de sentido da vida, da ação, do projeto humano. E também de negar as visões simplificadas.

Até agora estamos pensando na muralha e sua construção fragmen-

tária do ângulo do narrador e do leitor. Mas é preciso completá-los por outro ângulo, que o narrador só pode apresentar em caráter muito conjectural: o das instâncias supremas que decidiram a respeito da construção e do método, e são chamadas Alto Comando na tradução inglesa de Willa e Edwin Muir. O Alto Comando é impessoal, desconhecido, eterno, soberanamente arbitrário. Ele deve ter decidido desde sempre construir a muralha, e a ameaça dos nômades não passaria de pretexto, inclusive porque sabia que ao adotar o método fragmentário a defesa não estava garantida. Eis um trecho significativo:

O Alto Comando existiu sem dúvida desde sempre, assim como a decisão de construir uma muralha. Inocentes povos do Norte, que pensavam ser a causa; venerável e inocente Imperador, que pensava ter dado ordens. Nós, os construtores do muro, sabemos que não é nada disso e ficamos quietos.

Agora estamos diante das instâncias misteriosas que decidem sobre o destino dos homens e das sociedades. Esse Alto Comando sem identificação corresponde às entidades imponderáveis que regem o destino nas obras de Kafka: juízes inapeláveis e impalpáveis d'*O Processo*; senhor invisível d'*O Castelo*. Os protagonistas destes romances procuram em vão saber por que são punidos ou estão submetidos a uma restrição. Aqui, todos os cidadãos dependem de uma tarefa imensa, prescrita por agências ignoradas, a fim de realizar uma finalidade inexistente (pois a finalidade alegada é simples pretexto). Mas se não obedecerem perderão o sentido da própria vida e até a consciência de si mesmos. O leitor chega a imaginar que a muralha incompleta se destinava efetivamente a ser a base impossível de uma torre imaginária querendo chegar até potências inatingíveis, que seriam o Alto Comando. Este lança o país inteiro numa aventura que serve apenas para fazer a vida correr e para preservar a sua própria intangibilidade.

Tanto assim que o Imperador não sabe de nada, não pode nada, e nem chega a ter existência certa, pois o afastamento social e espacial entre ele e o povo é tamanho, que este pode pensar que um dado imperador está reinando, e no entanto ele já morreu e se trata de outro. Mesmo quanto às dinastias não há certeza. A prova palpável desta incomunicabilidade entre o poder aparente e o povo é a impossibilidade de transmitir a mensagem que o Imperador moribundo destina a cada súdito: os mensageiros não conseguem sequer deixar o palácio, e se saíssem não poderiam ultrapassar os limites da Cidade Imperial.

É fácil ver que nesta narrativa o tempo é suprimido: as notícias chegam ao destino com o atraso dos raios de luz no espaço do universo; a identidade dos governantes é sempre imprecisa, porque não se sabe quem está no poder, devido a este atraso. Além disso, a própria história é incerta, pois o Imperador não manda, não sabe e não pode. O conhecimento parece privilégio do Alto Comando, por isso é preciso obedecer cegamente

às suas diretrizes. Mas o que é ele e quem o compõe? Impossível saber. Resta ao homem a consciência de si mesmo, mas apenas como reflexo da norma traçada pelo Alto Comando, que pesa sobre ele. Portanto, a complicada organização do império, expressa pelo esforço imenso da construção da muralha, repousa sobre razões que não é possível conhecer e a vida não vai além da existência diária, limitada ao pequeno âmbito da aldeia. Acima desta reina uma irresponsabilidade total, como se evidencia no projeto ciclópico destinado a defender de invasores no fundo inofensivos uma civilização sem sentido, por meio de um muro cheio de lacunas, devido a diretrizes emanadas de um poder desconhecido. Do lado de cá da muralha os homens esperam em vão pelo que nunca vai acontecer, mas o seu destino é regido por essa espera inevitável, e da narrativa de Kafka se desprendem a cada entrelinha as alegorias carregadas de sátira sem alegria. A China incaracterística parece fundir-se aos poucos na sociedade geral dos homens.

No meio de tudo sobressaem as contradições incrementadas pelo caráter da narrativa, fragmentária no sentido próprio, pois nela o significado maior do fragmento não é tanto o isolamento de textos inacabados, mas o fato de ela descrever um método de construir por pedaços. À margem, anote-se: Kafka não hesitava em publicar segmentos de obras incompletas, o que parece mostrar que de fato esse tipo de composição não é apenas um acidente de escrita inacabada, mas um modo que adotava por corresponder à sua visão.

Como aconteceu com outros escritos dele, houve diversas interpretações do simbolismo eventual deste. Não faltaram analistas engenhosos, por exemplo Clement Greenberg, que viu aqui a presença de temas judaicos⁴. Mas prefiro dizer que "A construção da muralha da China" talvez se enquadre no vasto espírito de negatividade que avultou desde o Romantismo, manifestando-se aqui inclusive por meio do processo fragmentário, sendo um elo a mais na cadeia forjada por Kafka para descrever o absurdo e a irracionalidade do nosso tempo. Indo mais longe do que a meditação desencantada dos românticos, ele não se limitou a opor os ritmos contraditórios da edificação e da ruína, ao longo das idades históricas. Descreveu um processo no qual a construção se faz como ruína virtual, pois cada segmento de muralha, isolado dos outros e vulnerável à demolição dos nômades, é um candidato à destruição imediata. Assim, no roteiro para o filme de Marcel Carné, *Quai des Brumes*, Jacques Prévert faz o pintor desesperado dizer: "Para mim, um nadador já é um afogado".

(4) "At the Building of the Great Wall of China", em Angel Flores and Homer Swander (organizadores), *Franz Kafka Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1958, pp. 77-81.

TERCEIRA: NA FORTALEZA.

Il Deserto dei Tartari (1940), de Dino Buzzati⁵, conta a história de um jovem oficial, Giovanni Drogo, destacado ao sair da Escola Militar para a Fortaleza Bastiani, situada na fronteira com um reino setentrional. Pa-

(5) Há tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade: *O Deserto dos Tártaros*, Rio, Nova Fronteira, 1984.

ra além dela se estende uma planície imensa, o Deserto dos Tártaros, de onde desde séculos não vem sinal de vida. De tal modo que a guarnição parece inútil, pela ausência de inimigos visíveis ou mesmo prováveis. Mas há a ilusão de um perigo virtual e constante, que poderia causar a guerra e dar aos oficiais e soldados a oportunidade de mostrarem o seu valor. Por isso vivem todos numa expectativa permanente, que ao mesmo tempo é esperança, — a esperança de poder um dia justificar a vida e ter a oportunidade de brilhar.

A narrativa se organiza ostensivamente em trinta capítulos, mas a sua *razão*, manifestando a estrutura profunda, parece exprimir-se por um movimento em quatro tempos, gerando quatro segmentos que podem ser denominados, segundo os seus temas básicos: incorporação à Fortaleza (caps. I-X); primeiro jogo da esperança e da morte (caps. XI-XV); tentativa de desincorporação (caps. XVI-XXII); segundo jogo da esperança e da morte (caps. XXIII-XXX).

De tudo se desprende uma visão paradoxal e desencantada, expressa numa linguagem econômica, severa, recobrindo o pessimismo melancólico do entrecho. Buzzati, que noutros escritos manipula o humor com tanto engenho, não teve medo de assumir aqui o modo sério em estado de pureza, para revestir com ele a austeridade heróica do protagonista, destinado a só ganhar a vida, na hora da morte, depois de gastá-la no limiar fantástico do Deserto dos Tártaros. Lá, o tempo se esvaiu para ele na Fortaleza enorme, estirada de escarpa a escarpa, fechando o mundo numa paragem de pedra antecidida por montanhas e desfiladeiros, cerca-da de penhascos, sucedida pela estepe. Tudo vazio, tudo segregado, como palco solitário onde se agitam homens possuídos por um impossível sonho de glória.

Incorporação à Fortaleza

Logo no começo do livro, chama atenção a maneira pela qual a Fortaleza é por assim dizer desligada do mundo. Drogo

Não sabia sequer onde ficava exatamente, nem quanto caminho devia percorrer. Um dia a cavalo, segundo uns, menos, segundo outros, mas na verdade ninguém tinha estado lá.

O amigo que o acompanha por alguns quilômetros, Francesco Ves-covi, mostra-lhe o topo de um morro distante, que conhecia por ter caçado daquelas bandas, dizendo que é onde ela fica. Portanto, a cavalgada não seria longa. Mas não apenas Drogo perde o morro de vista, como ao fim de certo tempo um carroceiro informa nunca ter ouvido falar de fortaleza por ali. Ao cair da noite chega a uma edificação que lhe parece, mas não é, a do seu destino: era um forte abandonado, e dele se avistava no

mais remoto horizonte de serras o perfil da Bastiani, "quase inacessível, separada do mundo". A seguir ela some de vista e Giovanni dorme ao relento, para só alcançá-la no dia seguinte, depois de muitas horas, na companhia do Capitão Ortiz, que encontrara no caminho e lhe informa ser aquele um posto secundário em setor perdido da fronteira; nunca participou de guerras e parece não servir para nada.

O primeiro segmento, dominado pela entrada e permanência do Tenente Giovanni Drogo na Fortaleza Bastiani, começa por essa jornada estranha à busca de um local fugidio e é regido por ambigüidades, a primeira das quais é que, chegando lá, fica sabendo que foi *mandado* para um lugar aonde se ia *a pedido* (o tempo de serviço era contado em dobro). Esta circunstância o contraria, ele não gosta do lugar e decide voltar sem demora. Mas para facilitar os trâmites, e por causa de um atrativo inexprimível, concorda em esperar quatro meses, durante os quais vai ficando preso pelo fascínio que amarra oficiais e praças ao serviço monótono do Forte. Por isso, no momento de assinar o pedido de retorno decide bruscamente ficar por dois anos. A incorporação vai se processando como efeito, tanto das condições locais (o Forte o atrai misteriosamente), quanto de impulsos arraigados, mas ele não sabe ainda que está preso ao lugar e nunca mais poderá desprender-se. Isso produz em relação à vida anterior um movimento de ruptura, cujos indícios vão aparecendo aos poucos, como se a narrativa fosse um terreno minado por eles.

Aliás, já durante a caminhada que o levou pela primeira vez à Fortaleza ele começara a sentir-se desligado da existência que tivera até então e agora vai parecendo algo estranho. Percebe-se isto inclusive pelo desacerto simbólico entre o passo de seu cavalo e o do amigo Francesco Ves-covi. É preciso ter em mente esse processo subterrâneo para sentir por que, no momento em que poderia voltar, antes mesmo de entrar em serviço, ele aceita a sugestão do médico para esperar quatro meses. Olhando pela janela do consultório um pedaço de rocha, é tomado pelo "vago sentimento que não conseguia decifrar e insinuava-se em sua alma; talvez algo tolo e absurdo, uma sugestão sem nexos". Pouco adiante imagina que talvez ela viesse de dentro dele próprio, como "força desconhecida".

Vemos então que o Forte (que pode ser alegoria da vida) é um modo de ser e de viver, que prende os que têm a natureza idealista e ansiosa de Drogo; os que traduzem a própria situação como longa espera do momento glorioso e único onde tudo se justifica e o tempo é redimido. Desde o Coronel Comandante, chamado Filimore, até o Alfaiate-Chefe, Sargento Prosdoscimo, todos manifestam uma ambigüidade que os leva a afirmar que querem ir embora, e ao mesmo tempo desejam ficar para estarem a postos quando vier a hora esperada. Os anos passam, talvez os séculos, e nada acontece, sendo até possível que nunca tenham existido os tártaros ao Norte.

Coisas como estas vão configurando a mencionada ruptura com o mundo anterior. Ela é reforçada por meio da lei suprema da Fortaleza, a rotina de serviço traçada pelo regulamento, que funciona como sugestão

de vida, isto é, modelo proposto como norma de comportamento. A rotina organiza o tempo de cada um e de todos de modo uniforme, padronizando não apenas os atos, mas os sentimentos, aos quais parece querer substituir-se. Ela é a "obra prima insana" criada pelo "formalismo militar", gerando uma atitude coletiva que parece condicionada pela guerra iminente. Mas como esta nunca vem, ela gira em falso no vácuo anódino que tem sido por séculos a vida na Fortaleza, onde o rigor das sentinelas, dos turnos de guarda, das senhas e contra-senhas se organiza em relação a nada. A rotina de serviço equivale a uma paralisação do ser e a um congelamento da conduta, contrastando com o ideal de todos, que é o movimento, a variedade, a surpresa da guerra = aventura. Aparecendo como condição desta, a rotina forma com ela um par contraditório e ambíguo.

Ao organizar o tempo a rotina o reduz a um eterno presente, sempre igual, enquanto a aventura é um modo de abri-lo para o futuro desejado. Por isso a vida na Fortaleza é em parte um drama do tempo, que nela parece vazar, no sentido em que a água vaza de um cano, perdendo-se inutilmente. Drogo sente a sua "fuga irreparável", pois de fato na Fortaleza o presente é uma espécie de prolongamento do passado, já que ambos são igualados pela rotina que petrifica. Daí a ânsia de futuro (que tornaria possível movimento e transformação), através da aventura da guerra, que no entanto nunca vem. Individualmente, o problema de Drogo pode ser definido como substituição de passados. Ele não pode voltar ao seu próprio, isto é, não pode continuar o tipo de vida que levava na cidade e agora ficou para trás de uma vez. Por isso sente desde o começo da vida de guarnição que lhe fecharam nas costas um "portão pesado". Só lhe resta, pois, assumir o passado do Forte, renunciando ao seu e esperando pelo futuro, que por sua vez é devorado pela rotina do serviço sempre igual, como se o tempo não existisse. Um dos núcleos do livro se define no capítulo VI, que de certo modo prefigura o destino de Drogo: inconsciência em relação ao presente, que o empurra para o passado da Fortaleza (a fim de que o presente seja igual ao que foi o passado desta); e ilusão em face do futuro. Como a única realidade acaba sendo reduzir tudo a passado, pois o futuro nunca se configura, surge o desencanto. A Fortaleza é o portão fechado atrás de cada um, que mata o presente ao reduzi-lo a um passado que não é o individual, mas o que foi imposto, e ao propor como saída um falso futuro.

Os oficiais se apegam então a esta saída única e duvidosa, sob o acicate da esperança, que se torna uma espécie de doença. Todos esperam o grande acontecimento, vítimas de uma ilusão comum alimentada pela perspectiva da vinda dos tártaros imponderáveis.

Drogo percebe tudo isso e pensa aliviado que tais ilusões não tomarão conta dele, pois a sua estadia será de quatro meses. O que não sabe é que também ele já está contaminado, preso misteriosamente na teia. O velho ajudante do alfaiate lê isso nos seus olhos e o aconselha a ir embora quanto antes. Mas ele é um terreno minado, embora se sinta ingenuamen-

te livre da ilusão comum, que domina a Fortaleza e se exprime entre outros num trecho do capítulo VII:

Do deserto setentrional devia chegar a sua sorte, a aventura, a hora milagrosa que toca pelo menos uma vez a cada um. Por causa dessa vaga eventualidade, que parecia ficar cada vez mais incerta com o passar do tempo, homens feitos consumiam naquela altura a melhor parte da vida.

Não se haviam adaptado à existência comum, às alegrias da gente banal, ao destino mediano; lado a lado, viviam na esperança de todos sem nunca aludirem a ela, porque não se davam conta ou simplesmente porque eram soldados, com o cioso pudor da própria alma.

Dessa combinação de aventura e rotina, conformismo e aspiração, imobilidade e movimento, vai nascendo em Drogo o novo ser. Quando acabam os quatro meses e o médico está preparando o atestado que o desligará, ele se sente preso ao Forte, cuja beleza lhe aparece de repente em contraste com o cinza da cidade. Então decide ficar. Tão poderoso quanto o apelo da aventura possível, agiu nele o visgo quotidiano da rotina, agiram os hábitos adquiridos. Aventura e rotina se confundem no ritmo próprio da vida militar, formando para Drogo uma segunda natureza, de acordo com a qual a Fortaleza é menos um lugar do que um estado de espírito.

O primeiro jogo da esperança e da morte

No primeiro segmento do romance a ação dura quatro meses. No segundo ela começa dois anos depois e dura dois anos mais. Drogo está realmente incorporado à Fortaleza, não apenas no sentido militar, mas no sentido de haver interiorizado tudo o que caracteriza a vida nela: rotina, lazer, redefinição do tempo, — voltados para a esperança, a expectativa do grande momento. A partir de agora vai entrar em contacto com a outra realidade que complementa a primeira, mas permanecia oculta: a morte. O segundo movimento do livro é o jogo da esperança e da morte, que vão assumir realidade concreta.

Certa noite em que está no comando do Reduto Novo, posto avançado que descortina o deserto, surge deste um cavalo perdido. Uma das sentinelas, o Soldado Lazzari, acha que é o seu, escapado não se sabe como, e consegue burlar a vigilância no momento da rendição da guarda para ir capturá-lo. O resultado é que ao voltar, tendo mudado a senha, não sabe dar a resposta adequada e, apesar de reconhecido por todos, apesar de seus apelos angustiados, é morto por um amigo de sentinela, em obediência à norma inflexível do regulamento.

No entanto, o cavalo devia ter fugido de uma tropa do país vizinho, porque dias depois contingentes distantes e minúsculos começam a marchar no rumo da Fortaleza. Isto cria uma excitação belicosa, todos se preparam para a guerra afinal possível, o Comandante está a ponto de falar sobre ela à oficialidade reunida em alta tensão emocional, quando chega um mensageiro do Estado-Maior, anunciando que é só uma tropa encarregada de terminar o trabalho havia muito abandonado de demarcação da fronteira.

Deste modo o sonho se desfaz, restando apenas a tentativa de ser mais rápido e eficiente na colocação dos marcos divisórios. Para isso é mandado à crista dos morros um destacamento comandado pelo Capitão Monti, homem enorme e vulgar, tendo como imediato o aristocrático e um pouco remoto Tenente Angustina, que além de frágil e adoentado vai com botas normais de montaria, em vez das botinas ferradas que os outros calçam, próprias para escalar. Por isso a ascensão é para ele um sacrifício incrível, agravado pela crueldade do Capitão, que força a marcha e procura veredas difíceis a fim de aumentar o seu tormento. Mas Angustina resiste e não fica atrás, mantendo o ritmo e a eficácia com incrível força de vontade. Chegando quase ao alto, o destacamento verifica que foi antecipado pelos estrangeiros e que estes plantaram os marcos com vantagem para o seu país. A escuridão chega, a neve cai, faz um frio dos diabos e os do Forte, abrigados numa reentrância da rocha, se dispõem a passar mal a noite, ainda mais sob a caçoadada dos estrangeiros, instalados pouco acima, na crista do morro, de onde oferecem ajuda com sarcasmo jovial. Expostos ao tempo, os dois oficiais jogam baralho para dar impressão de moral alta; mas o Capitão Monti acaba por desistir e se abrigar com os soldados, enquanto Angustina, ao relento, debaixo da nevada, continua sozinho a manejar as cartas e anunciar os pontos, para dar aos de cima um espetáculo de desafio e firmeza. Assim faz até morrer enregelado, sob as vistas atônitas de Monti, que compreende afinal a grandeza estóica do seu sacrifício.

Os casos do soldado Lazzari e do tenente Angustina mostram o contraste entre a morte sonhada e a morte real. No sonho, sobretudo no devaneio, os oficiais imaginam (como Drogo) o fragor da batalha, a situação desesperada resolvida pelo heroísmo, as feridas gloriosas. Quando anunciam, por exemplo, que o contingente estrangeiro se aproxima através do deserto, o Coronel Comandante, lutando embora contra a lembrança das frustrações passadas, acaba acreditando na guerra iminente e vê "chegar a sorte com a armadura de prata e a espada tinta de sangue". Numa sala do Forte há um quadro antigo representando o fim heróico do Príncipe Sebastião, encostado numa árvore, com a brilhante armadura e ao lado a espada rota. Esta é a morte ideal, que justifica a esperança.

As mortes reais são diferentes. Acidentais, obscuras, elas contrastam com o fulgor dos sonhos, mas têm papel importante na economia do livro. A de Lazzari, porque encarna o limite de tragédia a que podia chegar a rotina, isto é, a lei da Fortaleza. A de Angustina (que nos interessa

mais), porque terá função decisiva na formação do significado final. Por isso ela é cuidadosamente preparada, sendo precedida por um sonho premonitório, onde Giovanni Drogo vê o colega, ainda menino, arrebatado por um cortejo de duendes e fadas, pequeno morto flutuando no espaço. A importância da morte de Angustina está no contraste que forma com o devaneio da morte espetacular, pois mostra que pode haver grandeza num fim igual ao dele, durante uma mesquinha expedição pacífica, sem moldura heróica nem situação excepcional. Portanto (verificação decisiva para compreender o livro), o heroísmo depende da pessoa, não da circunstância, e os grandes feitos podem ocorrer sem as marcas convencionais de identificação. Como diz o Major Ortiz, comentando o fim de Angustina: "Afinal de contas, o que nos cabe é o que merecemos". Em consequência, por que esperar a hora que não chega? Ortiz aconselha Drogo a deixar a Fortaleza antes que fosse tarde, como já era para ele, que não tencionava mais ir embora antes de reformado. Drogo decide então descer à cidade para solicitar transferência.

Tentativa de desincorporação

O terceiro segmento narrativo é ocupado pela tentativa de desincorporação. O segmento anterior descrevera fracassos que atingiram toda a guarnição, frustrada na sua esperança de guerra e ferida na sua integridade pela morte de dois membros, o oficial e o soldado. Este segmento descreverá diretamente os fracassos individuais de Drogo, que, munido de uma recomendação obtida pela mãe, tenta transferir-se. Assim como o segundo segmento tinha duas seqüências centrais — a morte de Lazzari e a de Angustina —, este tem igualmente duas seqüências básicas: a entrevista com a antiga namorada, Maria Vescovi, e a entrevista com o General.

O encontro com Maria é um jogo de hesitações, impulsos reprimidos, intenções abafadas, tudo numa espécie de ambigüidade sem saída. No ambiente composto da sala de visitas, numa conversa regida pela etiqueta, os dois jovens gostariam no fundo de declarar o seu afeto, mas não declaram. Cada um quereria fazer sentir ao outro que está na dependência de uma decisão sua, mas ambos se contêm. Parecem o tempo todo, enquanto a tarde escoar, esperar do parceiro algum movimento que não vem. Assim, a oportunidade se desfaz por culpa de ambos, sem que nenhum queira isso e sem que também queira outra coisa. Drogo parece atado por um jogo impossível de *diz-e-não-diz*, de *quer-e-não-quer*. No fim se despedem com uma "cordialidade exagerada" e ele vai embora "com os passos marciais rumo ao portão de entrada, fazendo ranger no silêncio o saibro da alameda".

A entrevista com o Comandante da Divisão é uma comédia de equívocos, marcada pelo esfriamento progressivo da cordialidade postíça que o General assumira no início, empertigado atrás do seu monóculo meio

insolente. Drogo passara quatro anos no Forte e isto lhe dava um direito tácito à remoção. Mas acontece que tinha havido no regulamento certa mudança de que não soubera e segundo a qual deveria ter feito requerimento prévio, fato que os colegas interessados na própria remoção lhe haviam ocultado. Além do mais, a sua folha trazia uma "advertência" por causa da morte accidental do Soldado Lazzari sob o seu comando. E embora estivesse prevista uma redução considerável do contingente, o seu pedido não é satisfeito. Sentindo-se enganado pelos colegas, injustiçado pelo comando, Drogo mergulha na decepção.

No entanto, a leitura atenta mostra que não é apenas esta a causa da sua volta ao Forte. Logo que chegou à cidade, sentiu que não pertencia mais àquele mundo da casa, da família, dos amigos, onde sua própria mãe tinha agora outros interesses. Mas se tudo lhe pareceu estranho, foi porque já estava preso ao Forte e manipulava inconscientemente o destino para ficar nele, sob a ação convergente de uma força externa, que o mandava de volta, e outra interna: o sentimento de não pertencer mais ao mundo originário. A tentativa de desincorporação acaba portanto confirmando o seu vínculo irremediável com a Fortaleza. Ele sobe de novo a serra com melancolia e se recolhe à espera inútil.

Até aqui passaram quatro anos de vida de Drogo e cerca de dois terços do livro; daqui até o fim, isto é, em pouco menos de um terço do número de páginas, transcorrerá o tempo de uma geração. É que os dados essenciais estão lançados e só falta mostrar as suas combinações finais.

O segundo jogo da esperança e da morte

Os episódios do terceiro segmento duraram o curto lapso de uma licença. No quarto a vida de Drogo vai sendo descrita em seqüências separadas por largos intervalos, num total de quase trinta anos, durante os quais a esperança e a morte se entrelaçam mais do que nunca ao ritmo do tempo, que corre ora rápido, ora lento, e afinal pára de uma vez.

O relato começa com a partida de metade da guarnição, deixando semideserta a Fortaleza onde parecem ter ficado os esquecidos. Mas eis que uma noite o Tenente Simeoni, dono de um poderoso óculo de alcance, chama Drogo para mostrar vagos pontos luminosos movimentando-se no limite mais remoto do deserto, onde a vista se perde numa barreira de névoa constante. E aí começa para ambos uma fase de expectativa acesa, pois Simeoni percebe tratar-se da construção de uma estrada. A ansiedade dos dois rapazes, debruçados sempre que podem no parapeito para sondar a imensidão, dá ao ritmo narrativo uma lentidão que corresponde à impaciência sôfrega. Mas o Comando, escaldado com o falso alarme de dois anos antes, proíbe o uso de lunetas fortes e Simeoni se retrai, ficando apenas Drogo como uma espécie de depositário isolado da velha esperança secular, que virou um estado forte da sua alma. Entrementes a ativida-

de dos estrangeiros fica visível a olho nu, mostrando que é de fato a construção de uma estrada. Mas os trabalhos demoram muito, a expectativa é sempre a mesma e Drogo sente que agora o tempo é corrosivo, arruinando o Forte, envelhecendo os homens, arrastando tudo numa espécie de fuga inexorável. Sacudido entre um ritmo de progresso (a duração dos trabalhos que não terminam) e um ritmo de regresso (a ruína incessante do lugar e dos homens), ele continua esperando o grande momento.

Assim passam quinze anos, registrados nalgumas linhas, antes de acabar a construção da via pavimentada. Os morros e os campos são os mesmos, mas o Forte está decaído e os homens mudados. Drogo foi promovido a Capitão e a fase final começa por uma réplica do começo: nós o vemos subir a serra depois de uma licença, quarentão, definitivamente estranho na sua cidade, onde a mãe já morreu e os irmãos não moram mais. No começo do livro o jovem Tenente Drogo, subindo a montanha misteriosa, vira o Capitão Ortiz do outro lado do precipício e o chamara com ansiedade juvenil. Agora, o Capitão Drogo sobe cansado e do outro lado chama-o do mesmo modo o jovem Tenente Moro. A recorrência do tempo é marcada pela igualdade das situações, expressa na rima toante dos sobrenomes, que parecem igualar-se: Drogo-Moro. As gerações se substituem, o tempo corre, a Fortaleza continua à espera do seu destino.

No capítulo seguinte passaram mais dez anos, Drogo é Major Sub-Comandante, está com 54 anos, doente, acabado, sem forças para levantar da cama. E então acontece o inverossímil, que era todavia o esperado: do deserto vêm vindo fortes batalhões inimigos, com artilharia e tudo, em marcha de guerra. Finalmente, depois de séculos, parece chegar o grande momento. O Estado-Maior manda reforços, começa uma exaltante movimentação belicosa de véspera de combate, Drogo, quase inválido, se alvoroça com a perspectiva do ideal realizado, mas o Comandante, Tenente-Coronel Simeoni, força-o a partir, porque precisa do seu velho quarto espaçoso para alojar os oficiais da tropa de reforço que está chegando. Desesperado, trêpego, com o corpo sobrando dentro do uniforme, ele faz de volta a estrada do vale, descendo-a numa carruagem enquanto as tropas sobem para o combate.

No caminho resolve dormir numa hospedaria, amargurado pela ironia incrível da sorte, que o fez perder a vida inteira na Fortaleza e ser posto fora dela quando chegou a hora esperada. Este final de livro é escrito com firmeza leve, cheia de precisão e mistério, manifestando a convergência dos grandes temas do romance: a Esperança, a Morte, o Tempo que as modula e combina.

É uma tarde encantadora de primavera, com perfume de flores, céu macio e os morros cor de violeta perdendo-se na altura. Sentado no quarto pobre, Drogo está a ponto de romper no pranto por causa da sua vida nula, coroada por essa deserção forçada, quando percebe que vai morrer. Então, compreende que a Morte era a grande aventura esperada, não havendo por que lamentar que tenha vindo assim, obscura, solitária, aparentemente a mais insignificante e frustradora. O Tempo parece estacar,

como se a fuga para a decepção constante tivesse esbarrado afinal numa plenitude — que é a consciência de enfrentar com firmeza e tranqüilidade o momento supremo da vida de todo homem. A batalha de agora lhe parece então mais dura do que as outras com que sonhava, e mais nobre do que a travada por Angustina sob as vistas do Capitão Monti e dos soldados. Ele não tem testemunhas, está absolutamente só, não pode mostrar a ninguém a fibra do seu caráter e a disposição com que morre. Por isso mesmo esta morte se revela mais nobre que a das batalhas. E o tempo, que pareceu perdido durante a vida, surge ao cabo como ganho completo. O Tempo é redimido e a Morte encerra o seu longo jogo com a Esperança. Eis as linhas finais:

O quarto está cheio de escuridão, só com muito esforço é possível distinguir a brancura da cama, e o resto é inteiramente preto. Dali a pouco a lua devia aparecer.

Será que Drogo vai ter tempo de vê-la, ou precisará ir embora antes? A porta do quarto freme com um rangido tênue. Talvez seja um sopro de vento, um simples remoinho de ar dessas noites de primavera. Talvez seja ela que entrou com andar silencioso, aproximando-se agora da poltrona de Drogo. Fazendo esforço, Giovanni endireita um pouco o busto, ajeita com uma das mãos a gola do uniforme, dá uma olhada fora da janela, uma olhada muito breve, para o seu quinhão de estrelas. Depois, embora ninguém possa vê-lo no escuro, sorri.

Definições

O Deserto dos Tártaros pertence à lista dos romances do desencanto, que contam como a vida só traz coisas frustradoras e acaba no balanço negativo dos grandes déficits. No entanto (ao contrário de certos finais terríveis, como o das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), o seu desfecho é um caso paradoxal de triunfo na derrota, de plenitude extraída da privação. Isto confirma que é um livro de ambigüidades em vários planos, a começar pelo caráter indefinível do espaço e da época.

Onde decorre a ação? Num país sem nome, impossível de localizar, como nos contos populares, a despeito do corte europeu dos usos e costumes, assim como do substrato italiano — sendo que a única referência geográfica precisa é, ocasionalmente, à Holanda (e suas tulipas), aonde a namorada de Drogo anuncia que vai passear. Aliás, de certo modo nem há lugar propriamente dito, mas apenas uma vaga cidade sem corpo e o sítio fantasmal da Fortaleza Bastiani, que fica a uma distância elástica, ninguém sabe direito onde.

O nome dela é italiano, e quanto ao sobrenome das pessoas, alguns poucos são usuais nesta língua, como Martini, Pietri, Lazzari, Santi, Moro.

Mas há preferência pelos menos freqüentes, como Lagório, Andronico, Consalvi; ou raros, como Batta, Prosdoscimo, Stizione, e pelos que parecem inventados a partir de outros, como Drogo, de Drago; Fonzaso, de Fonso ou Fonsato; Angustina, de Agostino; Stazzi, de Stasi. Significativo é o caso da derivação que leva o nome para outras línguas, como Morei (francês), que pode ter Morelli como ponto de partida; ou Espina (espanhol), parecido com Spina; ou Magnus (forma latina ao gosto da onomástica alemã), com Magni ou Magno. No limite, os puramente estrangeiros: Fernandez, Ortiz, Zimmermann, Tronk, enquanto o do comandante, Filimore, parece não pertencer a língua nenhuma. Esse jogo antroponímico contribui para dissolver a identidade possível do vago universo onde se situa a Fortaleza.

Mais ainda: para além dela há um deserto onde andam nômades, o que poderia sugerir a África ou a Ásia. Os supostos tártaros, que talvez nunca tenham existido, estariam ao Norte, mas as tropas que vêm de lá para colocar os marcos divisórios parecem da mesma natureza e grau de civilização que as da Fortaleza. Quem são na verdade os inimigos esperados? Tártaros, só a Rússia os teve como vizinhos na Europa. Note-se a propósito que o médico militar usa gorro de pele, à maneira russa, e os reis do país se chamam Pedro, como (excluído o caso de um da Sérvia no começo deste século) só os houve na Rússia e em Portugal. O nome do príncipe heróico representado moribundo num quadro é Sebastião, igual ao do rei português morto heroicamente em Alcacer-Quebir.

E a época? As pessoas andam a cavalo e de carro, havendo mais para o fim referência a estrada de ferro. No entanto, ainda existem carruagens douradas, o que puxa para o século XVIII. O óculo de alcance é a luneta de um só canhão, indicando que ainda não havia binóculos. Os fuzis não têm repetição e são carregados de modo arcaico, puxando pelo menos para o meado do século XIX. Quer dizer que são tomadas cautelas para desmanchar também a cronologia, inclusive porque não há sinal de mudança nas armas, uniformes, objetos ao longo de uma ação que dura mais de trinta anos. E há outros indícios de baralhamento, como o fato da guarnição do forte ser (é o que se infere) de infantaria, onde, segundo a norma, só os oficiais tinham cavalos; no entanto, um episódio importante é regido pelo fato do soldado Lazzari *reconhecer o dele*, como se se tratasse de cavalaria. Estamos num mundo sem materialidade nem data.

Quanto à composição, vimos que a narrativa parece ordenar-se em quatro segmentos, que se opõem entre si, opondo-se também internamente: incorporação e desincorporação, ilusão e desilusão, esperança e frustração, vida e morte, tempo rápido e tempo vagaroso. Ao longo deles vão brotando os significados parciais, alguns dos quais já vimos, que nos conduzem aos significados gerais. Para captá-los, é preciso comparar as primeiras páginas com as últimas.

O começo diz abertamente que Giovanni Drogo não tinha estima por si mesmo. Ora, o fim consiste na aquisição dessa auto-estima que lhe faltava. Durante a vida inteira ele esperou o momento que permitiria uma

espécie de revelação do seu ser, de maneira que os outros pudessem reconhecer o seu valor, o que o levaria a reconhecê-lo ele próprio. Mas aqui surge a contradição suprema, pois esse momento acaba sendo o da morte. Portanto, é ela que define o seu ser e lhe dá a oportunidade de encontrar justificativa para a própria vida. De algum modo, uma afirmação por meio da suprema negação.

Assim, o romance do desencanto deságua na morte, que aparece como sentido real da vida e alegoria da existência possível de cada um. Como na de todos nós, ela esteve sempre na filigrana da narrativa. Primeiro, sob a forma de alvo ideal, sonhada na escala grandiosa. Depois, como realidade banal, nos casos de Lazzari e Angustina. Quando o tempo pára, ela surge e o redime, justificando Drogo, que adquire então a ciência que não aprendera nos longos anos de esperança frustrada e que, se não tivermos medo do tom sentencioso, poderia ser formulada assim: o sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser; a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida.

Por isso *O Deserto dos Tártaros* é um romance desligado da história e da sociedade, sem lugar definido nem época certa. Nele não há dimensão política, não há organização social ou crônica de fatos. É um romance do ser fora do tempo e do espaço, sem qualquer intuito realista. Do ponto de vista ético é um livro aristocrático, onde a medida das coisas e o critério de valor é o indivíduo, capaz de se destacar como ente isolado, tirando o significado sobretudo de si mesmo, e por isso podendo realizar na solidão a sua mensagem mais alta. A morte coletiva e teatral dos sonhos militares, desejada como coroamento da vida, cede lugar à glória intransferível da morte solitária, sem testemunhas e sem ação em torno, significando apenas pela sua própria força. E nós lembramos Montaigne, quando diz que "a firmeza na morte é sem dúvida a ação mais notável da vida".

QUARTA: NA MARINHA.

Le Rivage des Syrtes, de Julien Gracq, publicado em 1951, forma um curioso par com *O Deserto dos Tártaros* por causa das afinidades, mas sobretudo das diferenças, que são essenciais, inclusive porque a tônica deste é existencial, enquanto a dele é claramente política⁶. Ele conta na primeira pessoa a história de um jovem aristocrata de Orsenna, Aldo, nomeado Observador, isto é, Comissário Político, junto às magras e antiquadas forças navais teoricamente em operação no Mar das Sirtes, que separa Orsenna de um outro país, o Farguestão (Farghestan, no texto francês), e lembra o Mediterrâneo pela situação interior. Ele vai para o posto de comando, pomposamente chamado Almirantado como resquício dos tem-

(6) Há tradução de Vera Harvey: *O Litoral das Sirtes*, Rio, Guanabara, 1986.

pos antigos de movimentação guerreira, ao lado de uma velha fortaleza meio arruinada, perto da cidade litorânea de Maremma.

Orsenna é uma república patrícia visivelmente inspirada em Veneza, governada por velha oligarquia cuja prosperidade foi devida ao comércio, sobretudo com o Oriente, apoiado no forte poderio naval. Agora está parada e decadente, guardando o tom refinado das civilizações muito ma-duras em face de um Farguestão que talvez seja vitalizado pela força ape-nas entrevista de seus povos primitivos, e cujo nome lembra países ou regiões asiáticas: Azerbaijão, Afeganistão, Turquestão. Na parte russa deste último há uma zona chamada Fergana (Ferghana antes da ortografia simplificada), que foi dominada por árabes, persas, mongóis, como o foi também Rhages, localizada na antiga Pérsia e que no romance é uma cidade importante do Farguestão; situada perto do vulcão Tengri, nome dado pe-los mongóis ao céu concebido como divindade única. Além desses traços orientais, vagas alusões deixam ver que os farguianos (referidos pela retórica oficial de Orsenna como "os infiéis", tradicional designação dos muçulmanos pelos cristãos) são de pele escura, sofreram invasões mongólicas e há no seu país nômades sarracenos, o que introduz um toque de África do Norte. Isto seria geograficamente compatível com um país situado no outro lado do mar mediterrâneo das Sirtes, que na realidade é o nome de um golfo da Tunísia. Nos confins de Orsenna há lugares de nomes palestinos, como Engadi e Gaza, além de desertos e grupos nômades, sem falar que nas partes meridionais manifestam-se tendências messiânicas, uma religiosidade apocalíptica, ritos orientais, visionários e profetas. E como os dois países podem comunicar-se por terra em certas regiões, o leitor sente em tudo isso um espaço de encontro entre Ocidente e Oriente, através da mediação veneziana de um Estado que os vincula pela atividade mercantil.

E também pela rivalidade armada, pois Orsenna e o Farguestão lutaram muito e têm um passado de guerras. Entre ambos nunca se oficializou a paz, mas há trezentos anos reina uma espécie de armistício tácito. A palavra de ordem é não falar no Farguestão, não sair das águas territoriais e deixar tudo como está. A história de Orsenna parece estagnada como as lagunas de onde emergem a sua capital e a cidade de Maremma. Este traço veneziano é reforçado por vários outros, que o leitor vai anotando, como: são italianos todos os nomes de pessoas e lugares; a aristocracia ocupa os cargos públicos, e se o chefe do Executivo é Podestà, não Doge, houve um deles no passado que se chamou Orseolo, nome de uma família histórica de Veneza que forneceu mais de um Doge. Assim como a aristocracia veneziana tinha as suas casas de campo ao longo do Canal de Brenta, as da aristocracia de Orsenna ficavam nas margens do rio Zenta. Também à maneira de Veneza a designação do governo é Senhoria e há colegiados temíveis, lembrando o Conselho dos Dez (aqui, o de Vigilância). E ainda: em Orsenna a espionagem é normal, a delação é um serviço público e sabe-se de tudo por vias oblíquas. Até o grande pintor nacional se chama Longhone, composição feita provavelmente a partir dos

nomes famosos de dois pintores venezianos de épocas diferentes: Longh(i) e (Giorgi)one.

Estes dados, que o leitor vai inferindo e ordenando aos poucos por conta própria a partir de uma narrativa marcada pela dispersão ou imprecisão das referências, mostram que a intenção de Julien Gracq é diferente da de Dino Buzzatti: em vez de montar um drama do ser individual, ele esboça uma sociedade, um Estado e uma complicada trama política. *O Litoral das Sirtes* é um tipo raro de narrativa, onde o indivíduo e a sociedade se desvendam reciprocamente como dois lados da realidade, segundo uma técnica aparentemente o mais inadequada possível para sugerir mecanismos políticos, pois nela reinam a alusão, a elipse, a metáfora, gerando um universo de subentendidos e informações tão fragmentárias quanto obscuras. Parece que o intuito é fazer de Aldo alguém coextensivo ao país e sugerir a realidade a partir do mistério, como se tudo fosse alegoria ou símbolo; como se as pessoas, cenas, lugares estivessem meio dissolvidos num halo magnético do tipo que o Surrealismo cultivou.

A este respeito é correta a observação de Maria Teresa de Freitas, para quem o livro oscila entre realismo e surrealismo, tendo do primeiro a deliberação de verossimilhança ficcional e do segundo o emprego de uma visão transfiguradora, organizada em torno de situações marcadas pela "decadência", o "insólito", a "espera" e o "encontro"⁷.

De qualquer modo, esse esfumado país nada tem de literariamente análogo a outros também inventados, mas de enquadramento realista, como a Costaguana, do *Nostromo* de Joseph Conrad, tão palpável e definido apesar dos toques simbólicos.

Isso mostra que *O Litoral das Sirtes* é um livro mais difícil e de análise mais delicada que *O Deserto dos Tártaros*. Enquanto este é curto e seco, deixando-se ordenar pelo crítico segundo um esquema plausível, ele é abundante e úmido, fugidio, sem índices evidentes, necessitando de releituras atentas para podermos sentir que cada linha é carregada de sentido e forma o elo de uma cadeia perdida na bruma narrativa, despistadora e insinuante. Com efeito, as releituras mostram no subsolo do texto a concatenação latente, que não é formada pela articulação necessária com o momento anterior, mas obedece a algo ominoso, regido por causalidade estranha.

Lida assim a narrativa parece uma caminhada obsessiva, quase fatal, juxtapondo sugestões que levam Aldo a transformar o possível em realidade concreta: ao atravessar o limite proibido das águas territoriais de Orsenna e chegar às costas do Farguestão ele interrompe o velhíssimo armistício virtual e uma imobilidade de trezentos anos.

Tendo este ato como eixo, o livro se organiza em duas partes, a primeira ocupando dois terços e a segunda um terço. Antes, foi o misterioso preparo indefinido; depois, serão as consequências, também indefinidas.

O comandante da flotilha e da estação naval, Capitão Marino, sente uma vaga inquietude com a presença de Aldo. Ele é um homem bovino

(7) Fiction et Surréalisme dans Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Universidade de São Paulo, 1974, Dissertação de Mestrado, pp. 56-158 (mimeografada)

e leal, servidor perfeito que encarna a tradição de prudência imobilista adotada pela República estagnada. Os seus marinheiros foram transformados em mão-de-obra agrícola para as fazendas da região, por meio de contratos que ele administra como homem da terra, a cavalo, de bota e espo-ra. Nesse quadro a presença de Aldo cria alguma coisa nova, e a partir da segunda leitura percebemos que, embora não tivesse recebido instruções definidas nem alimentasse qualquer intuito perturbador, ele vai sendo levado surdamente a quebrar a rotina. Isso afina com a circunstância de ter havido em Orsenna certa mudança no seio da oligarquia, dando influência a pessoas irrequietas e mesmo suspeitas, como o Príncipe Aldobrandi, membro de uma família cheia de traidores e rebeldes, que estava no exílio e voltou. Nomeado nesta fase nova, Aldo, mesmo inconsciente do que representa, traz o halo inquietador que interfere na estabilidade encarnada em Marino.

Encaminhamento

Portanto, *O Litoral das Sirtes* é construído como Encaminhamento do ato, e depois como Consequência do ato. Tudo se ordena em função deste e a narrativa, em toda a primeira parte, consiste numa progressão obscura mas decisiva que conduz a ele, segundo uma estrutura ondulatória na qual cada ocorrência é mais carregada de destino do que a anterior, desfechando no cruzeiro ao Farguestão.

O primeiro indício premonitório é a visita de Aldo à Sala dos Mapas, na qual se sente estranhamente desnortado, sob a influência de um efeito igual ao que as estepes russas exercem sobre a bússola. As cartas marítimas o fascinam, com a linha cheia marcando o limite permitido à navegação. Pouco adiante surge um segundo sinal, quando, deitado à noite na praia, vê um barco suspeito deslizar ao longo da costa, numa quebra da rotina de que dá notícia a Marino, contrariando-o bastante, pois na quietude tri-secular qualquer novidade é incômoda. A seguir, passeando a cavalo até as ruínas de Sagra, Aldo vê o tal barco (que é clandestino, pois não traz a matrícula obrigatória na popa) ancorado perto de uma casa onde há gente armada, mostrando que a paragem é provavelmente esconderijo ou ponto de encontro. Entra então em cena a Princesa Vanessa Aldobrandi, que lhe pede silêncio a respeito deste achado. O leitor pressente que alguma coisa se prepara, envolvendo um membro da perigosa família que tanto mal já causou a Orsenna. Mas Aldo não só faz o que a amiga pede, como passa a frequentar o seu palácio de verão em Maremma, com os outros oficiais do Almirantado, envolvendo-se pouco a pouco numa relação amorosa. O policial Belsenza lhe conta que Maremma está cheia de boatos. Quais, não ficamos sabendo nunca, nem chega a configurar-se qualquer informação; mas intuimos de algum modo que concernem o Farguestão. Nas palavras de Vanessa tudo vai ganhando um ar premonitório,

no entanto Aldo continua freqüentando e amando este rebento de traidores. Que há problemas no ar é sugerido pelo fato dos principais empregadores da mão-de-obra oficial não quererem renovar os contratos. Para ocupar os marinheiros ociosos, um dos oficiais, Fabrizio, propõe empregá-los para limpar e melhorar as condições da fortaleza abandonada, o que é feito como se ela estivesse sendo preparada para funcionar. Depois de limpa e clara ela se destaca das tonalidades cinéreas ou trevosas que predominam no livro e os oficiais hesitam, significativamente, em compará-la a um vestido de noiva, ou a um sudário.

Cumprindo as obrigações, Aldo tinha escrito à Senhoria sobre os boatos de Maremma, assinalando que não lhes dava grande importância. A resposta oficial é nebulosa e ambígua: o governo quer que acredite nos rumores; e insinua de maneira esconsa que o limite permitido para a navegação não precisa ser tomado ao pé da letra. Mas ao mesmo tempo, contraditoriamente, reprova os trabalhos de reforma. Em face desse estilo burocrático escorregadio Aldo percebe que alguma coisa pode acontecer. É então que Vanessa o convida para um cruzeiro e o leva até a ilha de Vezzano, no Mar das Sirtes, a terra mais próxima da costa do Farguestão.

Nessa altura, tempo de Natal, há grande fermentação em Maremma. No povo, os adivinhos profetizam; na aristocracia, há um sentimento obscuro de catástrofe pendente; na Igreja de São Dâmaso, onde floresce velho rito oriental, o padre faz uma inquietadora pregação apocalíptica. O velho Cario, o mais importante dos fazendeiros empregadores da mão-de-obra do Almirantado, que não renovou o contrato, manifesta o mesmo sentimento de premonição aziaga. Marino, a força da prudência tradicional, está ausente, em viagem à capital, e os jovens oficiais se reúnem num "último jantar". Aldo e Fabrizio saem então para um cruzeiro que deveria ser de rotina e Aldo dá ordem para ultrapassar a linha proibida, prosseguindo em ritmo de exaltada embriagues da alma até Rhages, onde são recebidos com alguns tiros de canhão. Mas visivelmente estes não passam de uma salva de aviso, e é curioso que o navio parecia esperado, pois de outro modo não haveria como identificá-lo na escuridão da noite, nem as baterias estariam prontas depois de trezentos anos de tranqüilidade. Houve portanto um misterioso encontro de intenções, talvez uma espécie de entendimento tácito dos dois países para romper a trégua tri-secular. A partir da segunda leitura, torna-se evidente que a desobediência de Aldo foi obediência a sugestões externas casadas a impulsos dele; e que ela é o eixo da narrativa, organizada em torno da sua lenta motivação. Torna-se evidente também que Marino é a velha Orsenna parada e Aldo o agente das tendências novas de uma Orsenna disposta a estranhas aventuras. Mas é preciso não concluir da minha descrição que a narrativa proceda com esta clareza. Pelo contrário, nada é explícito e tudo vai indo por tateios. Que boatos estão circulando? O que é anunciado pelos visionários? Quais as indicações catastróficas do padre? A que acontecimentos possíveis se refere o velho Cario? Vanessa tem algum propósito definido? O governo quer ou não quer o ato de Aldo? Aldo quis ou não quis executá-lo? Afliti-

vamente, o leitor só dispõe de sugestões vagas, que vão surgindo nas ondas sucessivas do relato e ganham sentido com a explosão do ato transgressor. A narrativa insinuante e opulenta, flutuando entre imagens carregadas de implicações, escorre como um líquido escuro e magnético no rumo de catástrofes possíveis, à vista de um horizonte selado pela morte.

Consequências

Nesse livro os personagens dúbios entram em cena de maneira imperceptível, como é o caso do Enviado do Farguestão, vulto impreciso que parece brotar diante de Aldo, e que este reconhece como alguém ligado ao Palácio Aldobrandi, provavelmente um barqueiro que já o conduziu. Era portanto um espião dentro de Maremma, e vem agora, escuro na sala escura, sugerir que Aldo apresente desculpas pela transgressão a fim de evitar represálias. Mas ao mesmo tempo impede que isto aconteça, porque afirma que nem todos, isto é, Orsenna, merecem o fim glorioso de uma guerra. Deste modo ele suscita o brio e fixa Aldo na atitude assumida. Do seu lado, Vanessa, que vai desaparecer da narrativa, lhe faz sentir que ele e ela não passaram de instrumentos, e o importante é caminhar conscientemente para a morte. Aldo perceberá mais tarde que Vanessa lhe "foi dada como guia", e que depois de "entrar na sua sombra" ele passa-ra a atribuir "pouco valor à parte clara do (...) espírito: ela pertencia ao sexo que empurra com toda a sua força as portas da angústia, ao sexo misteriosamente dócil e antecipadamente de acordo com o que se anuncia para além da catástrofe e da morte". Perceberá ainda que *todos são instrumentos*, inclusive os capazes de traição por conta própria, como o pai de Vanessa e seus comparsas, e que ele apenas executara um desígnio profundo da própria Orsenna à busca de outro rumo. Diante disso não espanta o suicídio de Marino, que volta cansado, sem reprovações, pronto para a morte inevitável de quem representa uma fase ultrapassada. Quando ele pula da torre na lagoa, perdendo-se simbolicamente no lodo, é como se levasse junto a velha Orsenna imobilista.

Na capital, para onde Aldo voltou, o amigo Orlando lhe diz que o cruzeiro foi uma coisa sem importância nem consequência, e tudo permaneceria como sempre. Mas numa entrevista suprema com o velho Danielo, um dos dirigentes do país, fica evidente que ele de fato cumpriu o que a Senhoria desejava sem formular. Orsenna tinha necessidade de precipitar alguma coisa nova, e (diz expressamente o estadista) se Aldo não existisse ela o inventaria, como inventaria o perigoso pai de Vanessa. Do lado das Sirtes estava o que havia de perturbador, e portanto de renovador. A sua missão visava no fundo a transformá-lo em estopim de uma eventual catástrofe, desejada por ser talvez o meio de sacudir o torpor da velha República. Na verdade Aldo fora instrumento do destino de Orsen-

na, e então é mandado de volta ao seu posto, agora com função de comando, a fim de preparar o provável estado de guerra.

No entanto este não é o verdadeiro fim do livro. Fiel ao tom geral da narrativa, o narrador pára nessa suspensão inconcludente, que é um toque vago a mais; mas o leitor atento sabe que o desfecho estava dissimulado numa frase casual a meia altura da narrativa, pouco antes de Aldo aludir à sua "detestável história": "(...) o véu de pesadelo que se ergue para mim do rubro clarão da minha pátria destruída". Guardemos por enquanto na lembrança a cor deste clarão e verifiquemos que no enredo latente do livro o cruzeiro ao Farguestão provocou entre os dois países uma guerra oculta por eclipse, cujo desfecho foi a destruição de Orsenna, isto é, a catástrofe depois de três séculos de expectativa. A expectativa que era a lei da Fortaleza Bastiani em *O Deserto dos Tártaros* e da China por trás da muralha de Kafka. Da nevoenta exposição do narrador emergiu o vulto da destruição total (apenas sugerida num desvão do texto), como o sentido emerge da alusão e da eclipse.

Metáforas e significados

A atmosfera de imprecisão é singularmente reforçada pelo ambiente ficcional. A ação decorre quase sempre à noite, tudo são horizontes pardacentos, salas escuras, terra e vegetação cinzentas. É visível o gosto romântico, que os surrealistas herdaram, pela escuridão melancólica, a lua e os palácios sombrios, as janelas altas abrindo para o mar ou a noite estrelada, os castelos em ruínas, os corredores lóbregos, as princesas aventureiras e os aristocratas rebeldes. A época é imprecisa, mas há automóveis sugeridos pelo ruído do motor, como toque moderno no espaço intemporal e descolorido.

Na verdade, a única nota de cor é o vermelho, já presente na divisa da República ("Perduro no sangue dos vivos e na prudência dos mortos"). Ele irrompe no selo do Estado ou na citada imagem do clarão final de sua queda, mas sobretudo num sistema de metáforas que traçam a rota indefinível da calamidade. O leitor percebe então que a coerência do livro deve ser procurada mais nas metáforas do que nos enunciados fugidios ou nas alusões vagas.

A primeira aparição metaforizada do vermelho se dá na vasta Sala dos Mapas, onde Aldo gostava de consultar as cartas marítimas espalhadas sobre a mesa enorme, posta em cima de um estrado que a destaca. Na parede, atrás, pende como mancha de sangue o estandarte vermelho da nau capitânia que três séculos antes bombardeara as costas do Farguestão. É o estandarte do padroeiro de Orsenna, São Judas, ambigualmente simbólico, quem sabe um estímulo obscuro para eventuais transgressões, porque

alude indiretamente ao apóstolo traidor. Ele parece apontar para os mapas, nos quais Aldo examina fascinado a linha também vermelha que marca o limite intransponível das águas territoriais. Quando mais tarde percebermos que ele foi enviado para transpô-la, compreendemos que o estandarte é o próprio dedo imperioso da Senhoria, marcando o seu destino como encarnação do destino da República. Desde a Sala dos Mapas tudo estava traçado pelas duas indicações complementares dotadas de força metafórica — o estandarte que sugere a transgressão e a linha que se levanta como barreira. Da filigrana do texto começa a destacar-se o traço de uma política figurada, e eu lembro o conceito de Maria Teresa de Freitas, na página 39 do citado estudo:

O romance surrealista ideal seria um relato cujo desenrolar fosse obediência ao poder e à direção implícita das imagens, agrupadas em acontecimentos.

Outro empurrão misterioso ocorre adiante, quando, na primeira visita ao Palácio Aldobrandi, em Maremma, Aldo, apesar de só com Vanessa, sente uma *presença* indefinível, que verifica de repente ser a do retrato do traidor Piero Aldobrandi, defensor das fortalezas de Rhages contra a sua própria pátria. A descrição deste quadro, obra-prima do pintor Longhone, é dos momentos mais belos do livro. Depois de descrever o fundo, com a paisagem fargueana convulsionada pelo combate, mas ao mesmo tempo pacificada pela serenidade estética da fatura, o narrador se fixa na figura central:

Tudo o que só a distância assumida pode comunicar de cinicamente natural aos espetáculos da guerra refluía então e vinha exaltar o inesquecível sorriso do rosto, que surdia da tela como um punho estendido e parecia vazar o primeiro plano do quadro. Piero Aldobrandi, sem capacete, trazia a couraça preta, o bastão e a faixa vermelha de comando que o amarravam para sempre a esta cena de carnificina. Mas ao voltar as costas para ela o vulto a diluía na paisagem com um gesto, e o rosto distendido por uma visão secreta era o emblema de um desapego sobrenatural. Os olhos semicerrados, com sua estranha mirada interior, boiavam num êxtase pesado; um vento de além do mar agitava o cabelo crespo, dava ao rosto uma castidade selvagem que o remoçava. Num gesto absorto, o braço de metal polido com reflexos sombrios levantava a mão à altura do rosto. Entre as pontas dos dedos da manopla guerreira, carapaça quitinosa cujas articulações tinham a crueldade e a elegância de um inseto, num gesto de graça perversa e meio amorosa, como se lhe aspirasse a gota de perfume supremo pelas narinas frementes, com os ouvidos fechados ao trovão dos canhões, ele esmagava uma flor sangrenta e pesada, a emblemática rosa vermelha de Orsenna.

O aposento desvaneceu. Meus olhos se pregaram nesse ros-

to, surdido da gola cortante da couraça numa fosforescência de hidra renascida e cabeça decepada, parecendo a ostensão ofuscante de um sol preto. Sua luz se erguia sobre um inominado além de vida remota, criando em mim uma espécie de aurora sombria e prometida.

Obviamente, na cadeia de inculcamentos estranhos que começam a envolvê-lo, este é um momento-chave no qual Aldo pressente algum vago papel que lhe cabe na névoa do futuro, fazendo o leitor pensar no lema heráldico dos Aldobrandi: *Fines transcendam* ("Ultrapassarei os limites"). No palácio da perigosa família, enredado na sedução de Vanessa, ele contempla a imagem simbólica da traição que pode resultar em catástrofe para Orsenna, representada no quadro pela rosa vermelha prestes a ser esmagada nos tentáculos do astrópodo formado pela luva de guerra, para a qual convergem o movimento da cena e a disposição feroz do antepassado trânsfuga, cingido pela faixa vermelha. Vermelho dos comandos, vermelho de barreira, vermelho de transgressão, vermelho de catástrofe se ordenam a partir da evocação sangrenta da divisa de Orsenna e do seu rubro emblema floral, num sistema metafórico que mostra os significados do livro. No meio, como instrumento nas suas malhas, Aldo representa em cenário cheio de toques surrealistas o drama da Tentação, a que alude no fim do romance o velho estadista Danielo, justificando implicitamente o seu ato infrator: "O mundo floresce por meio daqueles que cedem à tentação. O mundo só se justifica às custas da própria segurança".

Em casos clássicos, como os de Fausto e Peter Schlemihl, a tentação possui caráter alegórico relativamente simples, porque, embora possa ser visto como projeção do tentado, o tentador assume identidade definida (Mefistófeles, o Homem de casaca cinzenta) e corresponde a uma situação estritamente pessoal. Em *O Litoral das Sirtes* a tentação se manifesta como aprofundamento das contradições interiores e assume a forma exterior de múltiplos agentes, que não têm a função única nem definida de tentar, e podem ser uma mulher sedutora, como Vanessa, um quadro simbólico, os boatos trazidos pelo policial Belsenza, as instruções sibilinas do governo — tudo afinando surdamente com os impulsos de Aldo, que o aproximam, sem que ele suspeite, dos atos de transgressão. Por isso a sua personalidade dividida é a mola principal, de um lado, mas, de outro, a caixa de ressonância duma conjuntura histórica. Uma coisa depende da outra.

Seria de fato impossível imaginar a ruptura do *status quo* a partir de Marino, por exemplo, com a sua fidelidade maciça. Sendo como é, Aldo vem a ser no fundo cúmplice permanente das forças que o solicitam, e isso confere necessidade ao seu ato. É o que sugere Danielo na entrevista final, quando diz que a transgressão puxou para a luz do dia uma parte oculta da sua personalidade (que com certeza precisava manifestar-se). Conclui-se que a transgressão deu a esta uma unidade que sem ela não seria atingida. De maneira mais complexa do que em *O Deserto dos Tár-*

Antonio Candido é crítico e historiador da literatura. Já publicou nesta revista "A Revolução de 30 e a Cultura" (Vol. 2, nº 4).

aros, aqui o ser está ligado aos outros, ao meio, à história. Aldo se incorpora a Orsenna, que existe o tempo todo como força e limite dele próprio. Graças a isto a longa espera deságua no risco assumido, que desfechou numa negação suprema, a destruição do Estado, obscuramente desejada como possibilidade de pelo menos provocar um sinal de vida na sociedade parada.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 26, março de 1990
pp. 49-76
