

CONTEMPORANEOS ESPANHOIS

P Í O B A R O J A

II

IMUTABILIDADE DO CONCEITO DE NOVELA

«NEM mais acima, nem mais abaixo, à altura do seu coração». Sinto tentações de aplicar à novela, em face do novelista, esta frase duma comédia de Shakespeare, aplicada à mulher em face do homem. Mutabilidade ou imutabilidade? Nenhuma das duas coisas dum modo absoluto. Se o quid de novelista requer uma forma nova, para a sua generalidade, construa-a. Absurdo seria constranger a um molde feito e comum a inquietação creadora da sua alma. Depois ainda não está formulada uma técnica clara, precisa e concludente que canalise a inspiração e a prepare de antemão a achar-se só com aquelas rígidas dimensões, como acontece na poesia e, dentro dela, no soneto. Aponham-se tópicos-unidades, clareza, limitação a um certo ambiente e a determinadas figuras, sem que, no entretanto, se tenha chegado a uma perfeição tecnológica absoluta. Que fazer então? Nada mais do que levar a novela à altura de cada originalidade, para o que o creador deverá harmonizar o fundo da sua criação com a forma que seleccionar. O mais frisante exemplo d'este domínio, ou desta harmonia, encontramos-lo nas letras francesas contemporâneas. Em «*À la recherche du temps perdu*» construiu Marcel Proust uma novela fundamentada em valores completamente novos, valores êsses em tudo filhos da sua extraordinária originalidade creadora. Arguir-se-há que a obra de Proust nada possui de novelística, precisamente porque nela nada há de comum com a sua forma corrente, e então, volvemos à eterna questão da

imutabilidade que, a bem dizer, não se sabe em que consiste. Seguindo a trajectória do seu génio *arrogante*, Baroja não vacila em realizar uma técnica puramente sua. A insubmissão do seu carácter não pode constranger-se a fórmulas creadas e, por isso, as suas novelas obedecem ao nível do seu coração, subindo ou descendo consoante a tensão espiritual d'ele. Numa alocução sobre o assunto aos seus bonecos, conclui: «*Saltaremos por ensima de las tres unidades classicas a la torera; el auctor tomará la palabra quando le parezca, oportuna e inoportunamente; cantaremos unas veces el tantum ergo, y otras el la ira; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades*» — o que torna as suas novelas repositórios de quanto vem à mente do autor, variando a maneira de conduzir a acção de página para página, sendo numa subjectiva e noutra objectiva, isto é, caminhando os personagens ora pela mão do novelista, ora pelos seus próprios passos, segundo o capricho de momento; multiplicando-se as figuras que esbracejam para, no mesmo instante, entrarem na massa anónima donde surgiram. Será isto, no entanto, uma «técnica»? Porque não? Segundo a terminologia usual, técnica é o conjunto dos processos materiais de uma arte; ora se em literatura, como, afinal, em todas as artes, os espiritos mais originaes foram sempre creadores de fórmulas novas (que depois se tornaram clássicas) porque não será a «maneira» de Baroja, na realidade, uma «técnica» como outra qualquer, visto que é a modalidade característica dum «génio»? E já que falamos nas suas figuras demoremo-nos um pouco

(Segue para a página 6).

prescrutando-lhes o maquinismo. Notamos antes a conduta cinematográfica de certos personagens do autor de «La caverna del humorismo», conduta esta creadora dum ambiente artificial que muito prejudica a sua humanidade. Sendo o cinema uma arte de superfície, de gesto, fatalmente as suas figuras, para serem interessantes, devem acumular características da primeira dimensão, projectarem-se em linhas mais do que em volumes, e como o perigo duma análise aprofundada das suas reacções psicológicas não existe, desenvolver toda a espécie de tipos que pelo menos possuam originalidade aparente. Donde a gravidade de toda a obra novelística que se lhe aproxime. Baroja, pela sua tendência a aglomerar figuras que ostentem pitoresco temperamental, nas páginas das novelas, e pelo seu gosto pelo dinamismo, cai no perigo, criando tipos sem nenhuma realidade moral, simples mufecos, como êle lhes chama, que movendo-se desembaraçadamente nada mais são do que autómatos. Muitas vezes o leitor achará uma multidão que transita nas suas obras, um interesse vivo; sofrerá uma forte impressão vital, mas se decorrido algum tempo rebuscar na memória sentimental a dedada dessa impressão, achar-se-há sem ela. A fugacidade procurada muito na literatura contemporânea, a despreocupação da eternidade, digamos *instantaneidade*, tem nesta face da obra barojiana uma clara imagem. A minha valorização crítica compreendendo-a, não a admite contudo. Relegando este prejuízo (ou virtude) de certas figuras de Baroja, voltamos para o restante da sua humanidade. Qual o seu processo gerador? De nenhum modo nós podemos inclinar para o biológico, como, por exemplo, o da obra de Dostoiévsky, porque êste passa, a bem dizer, por único na literatura mundial de todos os tempos. (Por processo biológico entende-se aquele mais consentâneo com o natural). Só a complexidade duma alma tal a do escritor russo ou duma «fantasia fecundada y hecha madre por el alma dun pueblo», como, a propósito da de Cervantes, escreve Unamuno, logram um tão extraordinário e quasi divino poder. Para qual nos inclinaremos então? Naturalmente para o convencional, para o literário, visto ser êle o peculiar a todos os outros escritores, e porque, apesar do novelista espanhol ser, conforme aponteí, a alma mais inocente e espontânea com que me tem sido dado privar, não é a sua obra novelesca isenta de *literatura*. E talvez por isso é que a outra parte dela em que entram simples ensaios, ou ensaios auto-biográficos (verbi gratia «Las horas solitarias», «Juventud, egolatria» e alguns prefácios das suas novelas) é a mais pessoal, digamos eterna. Mas nas novelas aquela região directamente iluminada pelo seu espírito, onde se resente mais a pureza espontânea do seu *insubornável* e a sua qualidade emocionante, é também a mais humana e original. De resto onde haja carência de composição, isto é, onde seja necessário formar caracteres, desenvolver-lós e preparar o ambiente dramático com que a sua acção se tenha de desenvolver, Baroja recorre, infalivelmente, à *literatura*. Claro está que não reputo isso pecado, e mesmo a sua participação é, dum modo geral, feita com originalidade e em pequena escala. Por assim dizer somente a há, dada a sua natureza antipática para

o escritor, onde indispensável é que a haja. Se Balzac, Stendhal, Dickens e, afinal, todos os grandes novelistas recorreram, na construção dos personagens das suas obras, a um processo lógico consequente, enfim *literário*, como poderemos nós, pois, exigir de Baroja o que não exigimos do génio dos seus maiores? Este processo em contraposição ao de Dostoiévsky participa de convencional, e isso porque a riqueza creadora das almas que a êle recorrem é mais externa do que profunda. De facto se percorrermos as obras de Balzac, por exemplo, deparar-nos hemos com uma humanidade muitíssimo mais variada, nos seus caracteres, do que a do novelista russo. Todavia sempre esta variedade será menos profunda e densa na sua psicologia — o que equivale a dizer humana — do que aquela uniformidade. A aproximação involuntária que acabo de fazer entre Baroja e Balzac leva-me a notar algumas particularidades comuns a ambos. Tanto um como outro acompanham o desenvolvimento das suas novelas, intrometendo-se na acção. Há como que uma desconfiança inexplicável da sua parte de que as suas figuras percam o equilíbrio desde que as não resguardem da queda, particularidade esta que mais me leva a aproximar as novelas do escritor espanhol do teatro, porque me recorda êste o processo do dramaturgo orientando a interpretação dos actores nos ensaios das suas peças. Em Baroja há, talvez, mais ainda esta preocupação (e êle a confessa), do que em Balzac, preocupação que eu filio na sua *arrogância* subjectiva, na sua atitude insubmissa a toda a disciplina. O caso do autor do «Le père Goriot» deve-se mais à época e à sua grandeza creadora. Sim; porque, conquanto eu haja buscado equiparação entre a obra de Balzac e Baroja, de nenhum modo desenvolvo essa equiparação ao longo de ambas as técnicas e ambas as personalidades. O desinteresse e a independência que o novelista francês vota à sua humanidade é, incontestavelmente, maior do que a que lhe vota o espanhol; além disso a matriz creadora do primeiro é extraordinariamente mais profunda e rica do que a do segundo. Parecerá que com estas considerações faço a apologia incondicional da novela objectiva à Flaubert, decidindo-me pela sua superioridade. Puro engano; para o que basta afirmar, voltendo a Dostoiévsky, que a técnica dêste escritor, sendo tudo quanto há de menos objectivo, me agrada plenamente. Desde que o autor simplesmente se intrometa na acção com o intuito mais explicativo, complementar, do que *paterno*; quer dizer, desde que a sua intervenção não prejudique os inconvenientes naturais, humanos, dos seus personagens, contradizendo-os ou interrompendo a sua caminhada pela exposição de conselhos morais que tolham a sua espontaneidade, é lícita essa intervenção. Dada a luz a figura duma novela, nego ao creador o direito de a prejudicar no seu desenvolvimento psicológico e, portanto, na sua originalidade.

(CONTINUA).

João Gaspar Simões

