

Presença

Fôlha de Arte e Crítica, N.º 6
Coimbra, 18 de Julho de 1927

DEPOIS DE DOSTOIEVSKI

Em Dostoevski tudo é vivo. A contribuição mais extraordinária com que o escritor russo acorreu à salvação da novela ocidental, foi precisamente uma contribuição vital, biológica. Desde Chateaubriand que se introduzira na novela francesa — e, conseqüentemente, na europeia — o estilo, isto é, o culto da forma pela forma, clara negação das mais características qualidades novelísticas: simpatia humana, perseguição exaustiva das pulsações mais vivas de cada coração e total olvido de si próprio. Quere dizer, dum procedimento objectivo, externo, caíram os novelistas num subjectivismo formal em tudo contrário à boa conduta dos criadores de microcosmos — que outra coisa não devem ser as verdadeiras novelas. E da introdução simples do estilo na criação novelística, passou a novela a sofrer de todos os males que a insistência do escritor sobre a sua matéria plástica — a língua — ocasionou. Que estilo é, num sentido mais puro, o sistema de resistências oposto pelo homem à acção do mundo exterior e, portanto, o feixe de *modos* que ele tem de se oferecer ao golpe constante e vario da vida, sabê-mo-lo nós bem. Quere isto dizer que em toda a novela, como em toda a obra de arte, deve palpar-se um estilo, estilo que será, em última análise, o *modus* vital do escritor; não é porém em tal sentido que comumente se toma a palavra ao falar-se de literatura. Aqui será o culto da forma e o regresso insistente do escritor sobre ela. Ora o que mais peculiarisa uma novela é o fundo — o sub solo humano em que assenta a sua engrenagem cosmológica. Para que o novelista realise, por conseguinte, uma verdadeira obra viva, é necessário que persiga elementos humanos tanto dentro como fora de si, elementos esses que se cativam mais com espirito do que com matéria — mais com fundo — do que com forma! Mas dizia eu que a introdução do estilo na novela acarretara consigo gravissimos males, o mais saliente dos quais foi a degradação do seu próprio significado, porque o novelista de tal modo se adaptou à nova maneira que as mesmas figuras então criadas, não passavam de complexos verbais; e no que se diz para as figuras, diz-se para enfabulação, para a paisagem, para idiologia. Forma + forma = matéria = morte! Além destes males, outros vieram, todos enfraquecendo o conceito fundamental de novela, e reduzindo-a a longas divagações à volta de personagens ócos, uniformes, criações tão vagas à força de serem urdidas de palavras, que difficilmente alcançavam uma realidade própria, uma existência autónoma. A concepção do homem uno, conseqüente, típico, accentuou-se ainda mais, assistindo nós ao irreal espectáculo — mesmo entre as criações dos novelistas que mais se libertaram deste jugo, como Stendhal, Balzac, Dickens — de, no decurso dum dramático conflito, as mesmas figuras reagirem sempre de modo idêntico, sem uma contradição por onde se manifestasse a sua natureza verdadeiramente humana. Se repararmos em Flaubert, encontrar-nos hemos com o mais perfeito exemplar desta degradação. As suas obras são verdadeiras architecturas em que o material construtivo é fornecido por um poderoso talento plástico, e em que a parte realmente humana é tão diminuta e tão rígida que apenas alcança comunicar-se-nos mercê dessa plasticidade e dessa rigidez estatutária! Por isso Dostoevski com a sua mobili-

dade vital, o seu poder de comunicação, a sua simpatia — mais do que simpatia — o seu amor pelas coisas e pelos seres e muito principalmente a sua humildade genésica, chegou no momento propício às renovações. Já alguém notou, e o que é singular, depreciativamente, que nas suas obras, há apenas «uma quarta parte de literatura e três de vida», como se não fôsse a *vida*, o fundamental elemento valorativo de qualquer obra literária. Que, no entretanto, Dostoevski não é um criador de matriz exclusivamente romântica — tomando aqui romantismo num sentido clássico — isto é, que não submete a sua criação à exclusiva gratuidade dum fluxo inspirador, involuntário, sem dar o devido lugar à selecção intellectiva, provam-no as suas próprias confissões epistolares. De facto o novelista russo exerce sobre as suas obras uma pressão consciente, preparando a eclosão dum determinado número de almas pela adaptação dum meio e duma atmosfera em que as suas capacidades psicológicas dêem o máximo rendimento; meio e atmosfera que em nada participam, contudo, do ambiente formal, literário, elaborado pelo vulgar novelista. Tudo nas suas novelas é natural, espontâneo, acompanha o movimento das figuras como se por um acaso fortuito se houvessem encontrado. Em nenhuma se achará aquela positiça scenografia que vai desde o meio físico elementar até ao mínimo «decor» de interior, que é tão comum ver-se pintado no maior número de novelas e em que se percebe claramente o traço do pintor preenchendo os vasos que medeiam os vários personagens da acção. Assim a casa, no «Idiota», em que Rogogine assassina Nastasia Filipovna, ou aquela mansão em que Rascolnikoff medita e expia o seu crime, nos são presentes duma vez para sempre sem que, a bem dizer, Dostoevski desça a por menorisá las ou a descrevê las sequer. As almas movem-se de tal maneira num ambiente humano, vivo, que o leitor não tem necessidade de interrogar o fundo para o ver revestindo os subsequentes quadros em que elas se agitam dramaticamente. Mas onde o novelista russo é ainda mais extraordinário e onde é, por assim dizer, renovador e criador duma nova era novelística, é no processo de revelar as figuras, de as integrar numa corrente vital em que elas parecem ser ainda mais humanas, mais profundamente vivas do que aquelas com quem privamos todos os dias. E esta vitalidade, esta potência cósmica, advem-lhe não só do processo novelesco do escritor, mas também da sua nudez, do seu primitivismo. A sinceridade só pode ser absoluta nas crianças ou nos bárbaros, seres primários da criação em cuja linfa espiritual ainda se não reflectiram as faces dissimuladoras das coisas e dos homens. Um processo muito extraordinário e muito original é, de facto, o usado por Dostoevski na gestação das figuras das suas novelas! A análise na acção, que Stendhal, melhor do que nenhum outro analista francês, empregou, é substituída no autor do «Eterno Marido», pela revelação dinâmica do próprio mecanismo psicológico. Tentemos fazê-lo compreender, embora isso nos não pareça tarefa muito fácil. Em geral todo o novelista lança os seus personagens numa acção, e constrange-os a proceder como vemos proceder todos os homens no mundo — exteriormente. Quere dizer os determinantes, as angústias, as con-

Sumário: —

DEPOIS DE DOSTOIEVSKI — João Gaspar Simões. SUGESTÃO DUMA MANHÃ DE MAIO — Eusébio José. TRÊS ODES — Ricardo Reis. ASPECTOS DA VIDA TRISTE — Carlos Siné. LANCE DE VISTA — José Régio. CHARLESTON — Antonio de Navarro. ALGUNS PINTORES MODERNOS — Guilherme Filipe. BOLA DE SABÃO — D. de Mafamude. POEMA DUMA EPIGRAFE — Iriaquinha

tradições que antecederam os seus gestos, ficam-nos ocultos, perdem-se naquele lapso de tempo em que as suas vidas não existem para nós. O leitor apenas observa as conclusões, assiste unicamente ao percurso que a trajetória da vontade ou paixão dominante realisa. Ora o processo de Dostoievski é em tudo outro. Nas suas obras os personagens não se ocultam, são-nos presentes desde toda a eternidade das suas vidas, o que não quer dizer que não sejam sujeitos a essas lutas interiores angustiosas, senão que as sofrem ante os nossos olhos e os dos seus contrascenadores afirmando-se agora duma maneira e no mesmo instante doutra. A selecção dos seus actos realiza-se não no segredo das suas consciências, não enquanto simples ideias, mas já depois de actos. Daí a sinceridade de que eles se revestem e a loucura de que ao vulgar leitor parecem possuídos. A sua inconsequência, a sua desconformidade vem-lhes precisamente da luta das suas consciências se não produzem em forma de ideias, mas sim em forma de acções. Ora é a este procedimento originalíssimo que nós chamaremos a *revelação dinâmica do mecanismo psicológico*: transposição efectiva do interno drama das consciências para o externo conflito dos seres, conversão dum obscuro drama espiritual num não menos obscuro conflito físico. Por que, oh misteriosa alma humana! quanto mais procuras desvendar-te, mais te ocultas! E de facto nada tão misterioso e tão complexo como o mundo dostoievskiano, porque nada mais desnudo e nada mais transcendentemente vivo. O príncipe Mouickine, Aglae, Nastasia Filipovna, Stavroguin, Ivan e Demitri Karamazov, Svidrigailoff, enfim todos ou quasi todos os personagens de Dostoievski, nos surgem com uma realidade a tal ponto profunda e diversa da realidade dos D. Quichote, dos Werther, dos Willoughby, dos Julien Sorel, e mesmo da realidade daqueles com quem convivemos todos os dias, que se não fôrmos dotados duma razoável perspicácia psicológica e duma grande simpatia pelos singulares conflitos da consciência humana, jámais chegaremos a compreender a sua complexidade, a sua incongruência e a sua loucura.

Mas Dostoievski é isto e muito mais! Inútil nos seria querer condensar em duas ou três colunas tudo quando pensamos sobre este génio singular que fez dizer a Nietzsche «o único que me ensinou alguma coisa em psicologia...» Nem esse é o nosso propósito. Contudo, do pouco que fica escrito, se pode já prevêr de que natureza foi a lição proferida ante os novelistas ocidentais. Sobre tudo, acima de todas as

sugestões, Dostoievski lançou o fermento vital aonde ele se havia estiolado — A novela ocidental deve o que hoje é ao autor dos Irmãos Karamazov, isto ainda que pese a quantos defensores de Humanidades contra Barbaridades por este mundo vegetarem. Senão vejamos: em França, André Gide pode considerar-se o mais inteligente, o mais compreensivo seguidor de Dostoievski. A sua obra é quasi uma sugestão do novelista russo, e a sua transcendência espiritual, a sua complexidade psicológica, deve considerar-se quasi um caso dostoievskiano. Além disso o culto do «acto gratuito» que impele muitos dos seus personagens a agir sem outra finalidade que não seja a da sua própria expansão vital, faz-nos pensar imediatamente, na inconsequência de quasi todas as figuras do autor de «A Voz Subterrânea». Lembremos, por exemplo, Lascadio assassinando Fleurissoire em «Les Caves du Vatican». Onde há nada mais dostoievskiano do que este gesto imprevisto dum homem sereno e quasi moral? E' curioso mesmo notar a origem do cómico gideano na fusão do génio francês com o génio de Dostoievski. O que no escritor russo é idiosincrásicamente natural: — a inconsequência na criação dos caracteres, é em Gide uma atitude, um processo meramente intelectual. Porque, de facto, a claridade, ou dizendo melhor, a honestidade do génio francês não se compadece com as *obscuridades* do génio russo. Daí originar-se uma espécie de grotesco muito característico que é, por assim dizer, ocasionado pela introdução numa consciência honesta duma subtil desonestidade. Mas, em França, não é apenas sobre o autor de «Paludes» que paira a sombra de Dostoievski. Não será a origem das figuras dispersivas de Marcel Proust puramente dostoievskiana? Assim o creio, pelo menos. E Duhamel? e Giraudoux? e Carco? Sobre todos, e sobre uns mais do que outros, paira a humana presença do profeta da revolução russa. Também Valéry Larbaud procura o Dostoievski dos monólogos de «A Voz Subterrânea» e implanta o género em França, ao mesmo tempo que Joyce em Inglaterra. Na Itália, Pirandello, não encobre totalmente a face dostoievskiana, e em Espanha, Baroja e, mais recentemente, Benjamín Jarnes, refletem, embora de modos diferentes, o espirito extraordinário do grande novelista. De Portugal não falemos!... Creio bem que Dostoievski ainda é tido entre nós ou como *futurista* ou como *inexistente*!

João Gaspar Simões.