

"L'obscène oiseau de la nuit" a vu le jour à la suite d'une rencontre fortuite. Un jour une voiture avec chauffeur était arrêtée. L'auteur qui passait tout près fut frappé de surprise. A l'intérieur, un enfant difforme le regardait intensément.

De cette rencontre naquit l'idée du livre.

La famille Aizcoitia est une famille de grands propriétaires terriens. Dix enfants sont nés, mais il n'y a eu qu'une seule fille, et elle aurait été sorcière.

Epouvanté par les atroces miracles que faisaient sa fille, le père l'enferma dans un couvent. Il décida ensuite de fonder une maison de recluses où elle fut mise, et mourut dit-on en odeur de sainteté.

Aujourd'hui cette maison serait habitée par des guérisseuses, entremetteuses, sorcières. Et de père en fils, les Aizcoitia se transmettent cette institution qu'ils concèdent à Dieu.

Mais Jeronimo Aizcoitia n'a pas réussi à avoir de descendance. Sa femme est stérile. Il aura donc recours à une sorcière. Les résultats sont positifs, et de ses oeuvres naît un monstre.

Epouvanté le père l'enferme dans une de ses propriétés du nord du Chili, et l'entoure d'une société de monstres; monde de becs de lièvre, de bosses de déformités horribles, mais qui en définitive est à l'image de son enfant.

Il ne faudrait pas s'en tenir à l'anecdote bien sûr. Ce livre est métaphorique.

Le monde n'est qu'un labyrinthe où l'homme se perd. Labyrinthe de monstres qui nous rappelle le monde de Goya ou de Buñuel (qui va d'ailleurs porter ce livre à l'écran). L'homme devenu sorcier à la recherche d'une réponse qu'il ne trouve pas.

Donoso nous rend présent ici ce que trop souvent nous rejetons, par peur, dans le domaine du fantastique.

CLAUDE CADE

KRYSTYNA POMORSKA, *Russian formalist theory and its poetic ambience*, Haia, Mouton, 1968, 126 pp.

Sentíamos, há muito, a necessidade de elaboração de uma teoria da literatura que

partisse da generalização da literatura, isto é, da prática e uso efetivo das letras. Fortaleceu-se tal sentimento à leitura do livro de Krystyna Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambience*. Livro oportuno que nos leva a estimar, com base na expe-

riência russa, a importância do legado simbolista, de que são legítimos herdeiros os chamados movimentos modernistas, ou futuristas.

Antes de apreciar as ponderações da autora, cumpre englobar num só fenômeno estético, de ampla irradiação, as formas variadas e múltiplas assumidas pelo Barroco no correr do tempo. Ainda que limitemos a nossa divagação ao restrito domínio das letras, devemos obedecer ao "ritmo histórico-literário" de que trata Guillermo Díaz-Plaja, e comprovar, *de visu et intelligentiâ*, que ao Classicismo greco-romano sucede o Alexandrinismo, que não passa de um Barroco incipiente, e, ultrapassado o Românico, consagra-se no Gótico o requinte do Barroco medieval e, no Romantismo, o Barroco moderno, sensível e emotivo.

Ao desembarcar no século XIX não será difícil atentar na permanência do espírito barroco, fiel ainda ao individualismo que lhe marcara a origem, no movimento simbolista e, posteriormente, nas invenções, grafismos e malabarismos futuristas, modernistas e, finalmente, superrealistas.

De tão larga e ampla perspectiva talvez descortinemos outros horizontes para ensalar, com Alfonso Méndez Plancarte (introdução às *Poesias Completas de Juana Inés de la Cruz*. México, F.C.E., 1951), a divisão da história literária

em dois grandes grupos: o "Clássico", de residência quase definitiva no Ocidente, e o "Barroco", registrado interinamente nos demais domicílios estéticos: na Assíria, no Egito, em Israel, na China, na Índia e, *the last but not the least*, na nossa América.

No Simbolismo, Barroco moderno, em que se aponta a mais drástica ruptura com o passado, o que realmente se verificou foi a renovação do *trobar clus* que encontrou em Mallarmé o seu maior intérprete. Dele arrancam todos os movimentos modernistas e, desgraçadamente, todas as heresias cometidas em nome de uma arte de minorias, verdadeiro *mester de clerecia* nem sempre praticado por clérigos, vale dizer, doutos na arte de *trobar*.

Contudo, passemos. Ou, antes, voltemos ao motivo inicial de nossa peregrinação pelo Barroco: ao Futurismo russo, tal como o entende e explica Krystyna Pomorska. Embora vinculado, como seria de esperar-se, à poética contemporânea, o Futurismo russo nada lembra as doutrinas professadas por Marinetti, Soffici e demais escritores italianos da época. Participa, apenas, daquilo que universalmente se considera como produto de modernidade, estendendo-se por isso à defesa de algumas teses comuns. Por exemplo, a reação contra a literatura tradicional. O repúdio de certos

conceitos e preconceitos estéticos também os teria levado à fórmula agressiva, nossa conhecida, citada por R. R. Clough: "Um automóvel em alta velocidade é mais belo que a Vitória da Samotrácia" (*Looking back at Futurism*. Nova Iorque, 1961, p. 15).

Dos simbolistas, que inauguraram na literatura a poética dos tons e semitons, em cores e sons, os futuristas aprenderam a poética da palavra — signo gráfico que desempenha no verso função semiótica e epistemológica. Tanto uns como outros dedicaram especialíssima atenção ao papel do som, não exclusivamente designativo de imagem mas denunciador de forma geométrica, espaço e colorido. Desse interesse resulta, portanto, estreito parentesco entre as duas preceptivas: a da poesia e a da pintura. Os recursos expressivamente encarecidos pelo Cubismo prevalecem sobre os demais. O que de início identificara os dois movimentos literários, isto é, a palavra, na sua estrutura física e sonora, cobra maior realce porque considerada dentro do espaço geométrico. Os futuristas passaram a insistir, depois dessa conquista, na necessidade de uma arte orientada no sentido da visualização. A tal ponto que S. Bobrov introduziu na crítica literária a distinção entre a horizontalidade e a verticalidade baseando-se na dinâmica inter-

na do poema. Dessarte, a arte verbal, a exemplo da arte visual, deixou de imitar a natureza para descrever objetos. A palavra poética tornou-se válida por si mesma, na sua unidade gráfica. O famoso manifesto de 1913, assinado por Krucenyx e Xlebnikov, proclamou esse princípio aproximando ainda mais a poesia do Cubismo. A teoria da relatividade vocabular, reduzida à estrutura do texto, lembra a muitos respeito a teoria das "correspondências" cujo interesse é abstrato, simbólico, muita vez inapreensível. Aqui, dentro das dimensões da página escrita, as correspondências se fazem dentro do espaço textual e a relatividade a observar-se é a que se refere à situação dos termos. A íntima analogia entre a figuração poética e a figuração pictórica saltou aos olhos quando os livros futuristas apareceram, na sua quase totalidade, ilustrados por pintores, e trouxeram no título duplo, *Versos e pinturas*, a declaração pública do conúbio Futurismo e Cubismo. A pintura tornara-se, pois, parte integrante do universo poético, em virtude da orientação gráfica da literatura.

Consequência dessa inclinação verbovisual foram os ataques à poesia temática ou narrativa cuja mensagem extrapolasse os limites do verso. A sua veemência encontra eco nos protestos extremados dos

cubistas contra toda cópia e imitação da natureza, intencionalmente conceitual. A atenção do leitor, a quem a arte deve interessar pelo seu valor intrínseco, seria dirigida para o poema, seu único pretexto e objeto. Do mesmo modo, o contemplador encontraria no quadro o princípio e fim do gozo estético.

O Simbolismo, ao deslocar o interesse da poesia para a personalidade do poeta, esquivou-se sistematicamente à consideração da existência do leitor. Qualquer elemento alheio ou estranho à sua dimensão pessoal só lograva acesso ao texto mediante comparação. Mais freqüentemente, a paisagem poderia servir-lhe como interpretação do seu estado de alma (lembre-se, no caso, o *spleen* de que faz alarde a poesia de Baudelaire), pois nela projetava a sua intimidade.

O Futurismo, por seu turno, transferiu à obra o alvo da sua atenção. A mensagem, independente, transformou-se em "*the only hero*", segundo a autora que vimos citando. Com exceção de Majakovskij, que manipulou poética própria, todos os demais futuristas se orientaram na direção da metonímia, promovendo a palavra e o som a únicos heróis da poesia.

Simbolistas e futuristas lançaram-se com a mesma gana à renovação da linguagem de

arte. Alguns futuristas pregaram a sua "desartísticação" levando a efeito a "desautomatização da linguagem". O que se nota, porém, em ambos programas é um grande apreço pelo neologismo, capaz, para muitos, de transmitir, efetivamente, uma visão nova da realidade, imune do ranço do cotidiano. Na prática, o Simbolismo mostrou-se mais moderado e menos exuberante nas suas invenções. Os futuristas prevaleceram-se da necessidade de levar a poesia à rua para criar o "linguagem transracional". Alguns, mesmo, pretenderam "*to teach the street how to speak*" (p. 90).

Para concluir, Krystyna Pomorska ratifica a tese de que o Simbolismo preparou o caminho do Futurismo ao professar a poética dos sons e a poética das cores. Graças ao culto da palavra e, especialmente, ao seu desempenho no contexto, alheia a toda função exterior, a ele coube a definitiva erradicação do conceito de poesia como pensamento imagístico. Por outro lado, embora herdeiros naturais do Simbolismo, os futuristas conseguiram alijar para longe de si o grave legado de misticismo que ameaçava asfixiar a poesia, substituindo-o por uma bem fundada coerência técnica.

MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

ROBERT BEAUVAIS, *L'hexagonal tel qu'on le parle*, Paris, Hachette, col. Humour Contemporain, 1970.

Há quem fale javanês e há, também, quem se divirta, como Heitor Martins, a traduzir Carlos Drummond de Andrade ao volapuque. Já houve quem, como Mário Casasanta, em tempos idos e vividos, a todos surpreendesse com um discurso em esperanto. Hoje, porém, a moda mesmo é o hexagonal. Não há filho de Deus, pedante ou *snob*, que dela se exima. Depois do inglês que vem corrompendo todas as línguas, transformando-as todas em novas espécies de língua franca, eis o hexagonal. Etienneble, na sua ojeriza, justificadíssima aliás, ao *franglais*, cedeu palavra, protesto e ironia a Robert Beauvais, bom apóstolo da simplicidade perdida. O hexagonal, francês bastardo, situa-se entre o *franglais* e o jargão técnico-filosófico e neopublicitário. A ele recorrem economistas, psicólogos e demais profetas e cientistas sociais, críticos de literatura e artes plásticas, literatos *et cetera*. Num exercício de recapitulação, para uso de neófitos, Robert Beauvais recopia a arenga de D. Diogo, no Cid. Em escoreito francês corneiliano, leiam-se os versos que fazem as delícias dos que frequentam a Comédie Française

se ou dos que se dão ainda ao luxo de conhecer o texto original: "O rage! Ó desesper! Ó vicillesse ennemie! / N'ai-je donc pas vécu que pour cette infamie? Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers / Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?" Em genuíno hexagonal, o pastiche: "O stress! Ó break-down! Ó senescense aliénante! N'ai-je donc tant vécu que pour cette perturbation culpabilisante? / Et n'ai-je donc perduré dans une escalade promotionnelle à vocation martiale, que pour déboucher sur l'instanternéité de ce retour au degré zéro de l'investiture?"

Para os avessos ao tom empolado da arenga clássica, existe matéria copiosa a respigar nas páginas dos Suplementos Literários, revistas de divulgação econômica e social, nos exercícios de crítica da geração de vanguarda. Quem não usa a linguagem especial, do grupo, condena-se à conspiração do silêncio: não tem direito a citação nem suas opiniões merecem crédito. Quem pratica o hexagonal não pensa em termos de vida mas de "realidade vivida". Julga mais exato referir-se à "inclusão na temporalidade sincrônica" ou "diacrônica" do que falar de tempo atual, que se vive, tempo que passa ou contemporâneo. Quem ousaria comprometer-se hoje, recorrendo a compromissos ou relacionar-se, mencionando relações? O que