

## ESTRUTURA E RITMO (\*)

E. M. Forster

O próximo aspecto do romance a ser considerado tem sua origem ligada ao enredo e relaciona-se igualmente a outros elementos inerentes a êsse gênero, como, por exemplo, as personagens. Para êste nôvo aspecto do romance não existe terminologia apropriada — na verdade, quanto mais as artes se desenvolvem, mais se interdependem ao querermos defini-las. Tomemos emprestado em primeiro lugar a terminologia da pintura e chamemos red a êste nôvo aspecto. Mais tarde nos valeremos da terminologia musical e o denominaremos ritmo. Infelizmente, êsses têrmos são vagos. Quando alguém transpõe ritmo ou estrutura para a literatura, geralmente não consegue expressar-se com exatidão e fatalmente deixará sentenças inacabadas. Dirá: mas, sem dúvida o ritmo... ou, mas se se chamar a isso estrutura...

Antes de falarmos sôbre o sentido da palavra red e as qualidades que o leitor deverá possuir para compreendê-la, darei dois exemplos de obras de estrutura tão significativa que uma imagem pictórica surgirá na mente do leitor: um romance na forma de uma ampulheta e outro com formato de uma grande cadeia — uma série de elos entrelaçados como na quadrilha cognominada “Os Lanceiros”.

**Thaïs**, de Anatole France, tem a forma de uma ampulheta. Nesse livro aparecem dois protagonistas principais: Paphnuce, o asceta, e Thais, a cortesã. Quando o romance começa, Paphnuce vive no deserto, feliz e inocente. Thaïs leva uma

---

(\*) — Cap. VIII do volume *Aspects of the Novel*. London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1958, pp. 137-155. Tradução por Alexandrino E. Severino, da Cadeira de Literatura Norte-Americana da FFCL de Marília.

vida devassa em Alexandria e é dever de Paphnuce salvá-la. Na cena central do romance ambos se encontram e o môço é bem sucedido. Thais entra em um convento e atinge a salvação por tê-lo encontrado. No entanto, êste, porque encontrou Thais, se perde. Os dois protagonistas encontram-se, cruzam-se e retraem-se com precisão matemática. Em parte, a satisfação derivada da leitura do romance depende disso. Assim é a estrutura de **Thais** — tão simples que se presta à maravilha como ponto de partida para o nosso difícil tópico. A estrutura, nesse caso, confunde-se com a estória de **Thais**, em que os acontecimentos se desenrolam em seqüência cronológica, e identifica-se também com o enrêdo do romance, no qual vemos duas personagens que, limitadas por suas ações anteriores, dão passos fatais cuja conseqüência não antevêem. Entretanto, ao passo que a estória desperta a nossa curiosidade e o enrêdo a nossa inteligência, a estrutura do romance apela para o nosso sentido estético, fazendo-nos encarar o romance como um todo. Não o vemos como uma ampulheta — êsse palavreado se aplica a conferências e não deve ser tomado ao pé da letra nesta fase adiantada da nossa indagação sôbre os aspectos do romance. Ficamos contentes, sem saber porque, ao nos apercebermos da estrutura do romance e quando êsse contentamento cessa, como aconteceu nesse instante, quando o nosso pensamento está de nôvo livre do impacto e pronto para explicar o que lhe aconteceu, uma metáfora geométrica, como a ampulheta, se nos afigura e ajuda-nos a entender o fenômeno. Não fôsse a ampulheta, a estória, o enrêdo e os protagonistas não exerceriam sôbre nós o encanto que exercem, nem se vivificariam como o fazem. A estrutura, que nos parece tão rígida, está relacionada à atmosfera aparentemente tão fluida.

Consideremos agora o romance talhado como uma longa cadeia: **Roman Pictures** de Percy Lubbock.

Êsse livro é uma comédia social. O narrador é um turista em Roma. Nesta cidade encontra Deering, um amigo afável e pretencioso que o repreende desdenhosamente por contemplar as igrejas, instigando-o ao mesmo tempo a observar a sociedade. E' precisamente o que êle faz. Conhece pessoas, visita cafés, estú-

dios, o Vaticano e o **Quirinal Purliens** até que, por fim, supondo ter terminado suas andanças, encontra novamente Deering num palácio extremamente decaído e aristocrático. Sendo sobrinho da anfitriã, havia escondido o fato devido a um certo esnobismo. Assim se completa o círculo — os pares do início se reencontram e cumprimentam-se em meio a uma confusão que se transforma em riso.

O que há de excepcional em **Roman Pictures** não é a presença da estrutura em forma de grande cadeia, pois qualquer pessoa pode organizá-la. O que é surpreendente é a maneira pela qual o autor adapta essa estrutura ao seu estado de espírito. Lubbock é bem sucedido porque causa no leitor uma série de pequenas surpresas e dispensa aos protagonistas do romance uma caridade elaborada que os faz parecer piores do que seriam se não fôsem tratados dessa forma. E' uma atmosfera cômica, quase destituída de acidez, meticulosamente benigna. Ao fim, descobrimos com prazer que a atmosfera se concretizou e que os pares, à medida que se agrupam na sala de estar da marquesa, estão executando precisamente o que lhes havia sido designado pelo autor desde o comêço, constituindo um fio que une os acontecimentos dispersos.

**Thaïs e Quadros Romanos (Roman Pictures)** são exemplos claros de estrutura; não é comum poder comparar um romance a uma imagem pictórica com exatidão, muito embora críticos de menor valor se utilizem livremente de curvas, etc. Até agora podemos somente afirmar que a estrutura é um aspecto estético do romance e muito embora possa ser delineada por qualquer elemento nêle existente — protagonista, cena ou palavra — extrai do enrêdo a maior parte de sua substância. Notamos, quando discutíamos o enrêdo, que a beleza lhe era inerente, surgindo de uma maneira espontânea. Nessa elaboração perfeita, aquêles que quisessem poderiam ver a figura da Musa; estaria também presente a Lógica que, no momento de terminar um pavimento, estabeleceria os alicerces para um outro. E' justamente nessa altura que o aspecto do romance chamado **estrutura** entra em contacto mais íntimo com sua matéria prima. Este é o nosso ponto de partida, que tem sua origem no

enrêdo, acompanha-o como um relâmpago e permanece visível após êle ter se extinguido. A beleza, por vêzes, é a própria forma do livro considerado como um todo e a nossa análise seria muito mais fácil se isso sempre succedesse. Frequentemente, porém, tal não ocorre. Sendo êste o caso, chamarei ritmo a êsse fenômeno. Por ora, apenas a red nos concerne.

Examinemos demoradamente um nôvo livro de estrutura rígida, com unidade, e nesse aspecto fácil de entender, embora tenha sido escrito por Henry James. Veremos a estrutura triunfar e observaremos também as concessões que um autor terá que fazer se quiser que somente a estrutura triunfe.

Como **Thaïs, Os Embaixadores** de Henry James tem o formato de uma ampulheta. Tal como Paphnuce e Thaïs, os protagonistas dêsse romance, Strether e Chad trocam seus lugares e é a percepção desta manobra que proporciona uma satisfação tão agradável ao término da leitura. O enrêdo, sutil e conscientemente elaborado, progride em cada parágrafo através da ação, conversa ou reflexão. Tudo é planejado, tudo se adapta ao plano geral da obra. As personagens de menor importância, nenhuma é decorativa como os tagarelas Alexandrinos no banquete dos Nícias; ao contrário, todos têm função e contribuem para o tema principal. O efeito final é pré-determinado, surpreende lentamente o leitor e é inteiramente eficaz quando atingido. Detalhes da intriga, das várias missões vindas da América podem ser esquecidos, mas a simetria que êles criaram perdura.

Esboçemos o desenvolvimento dessa simetria (1).

O romance trata dum americano de meia idade, um tanto sensível, que vai a Paris, encarregado por uma velha amiga, Mrs. Newsome, com quem espera consorciar-se, de salvar o filho desta, um jovem chamado Chad, que está enveredando por maus caminhos nessa cidade atraente. Os Newsome são uma família comercial cuja riqueza provém da fabricação de um pequeno utensílio de uso doméstico. A razão do sigilo do autor acêrca dêsse utensílio será revelada a seguir. Wells revela-o abertamente em seu romance **Tono Bungay**. Meredith também o confessa em **Evan Harrington**, e Trollope

também o revela a Miss Dunstable, mas não se pode esperar que James faça o mesmo. E' ignóbil e um tanto ridículo o utensílio que proporcionou riqueza aos Newsome. Tal recurso basta aos propósitos do autor. Se quisermos ser atrevidos a ponto de imaginá-lo como sendo, por exemplo, um gancho para abotoar botas, a responsabilidade será unicamente nossa e o autor permanecerá inatingível.

Não obstante, qualquer que seja o objeto produzido pelos Newsome, Chad deve voltar para ajudar a fabricá-lo e para tal torna-se necessário que Strether vá buscá-lo. E' mister que êle se liberte de uma vida moralmente decaída, que o delapida monetariamente.

Strether é o protagonista típico de Henry James. Aparece em quase todos os seus romances e é parte essencial na estrutura dos mesmos. E' o observador que tenta influir na ação e que, quando falha, age de forma a tornar seus fracassos oportunidades de observação. Os outros protagonistas são tão observadores quanto Strether. Tudo vêem através de lentes fornecidas por um oculista de primeira classe. Tôdas as coisas se adaptam a sua visão, embora êle não seja um quietista. E' justamente essa a eficácia do método: êle nos leva consigo para, ao mesmo tempo, vermos e participarmos da ação.

Quando Strether aporta na Inglaterra (e um desembarque para James é uma experiência emocionante e inesquecível, tão vital como Newgate para Defoe, uma experiência capaz de reunir num momento vida e poesia), se bem que se trate apenas da velha Inglaterra, começa a duvidar de sua missão e suas dúvidas aumentam quando chega a Paris. Isso porque a situação do jovem Chad, ao invés de piorar, melhorou; é agora um rapaz distinto e sua autoconfiança lhe permite mostrar-se cortês e simpático, até mesmo para quem fôra incumbido de levá-lo dali; seus amigos são cultos e inteligentes e quanto às mulheres previstas por sua mãe, não há qualquer sinal delas. Foi Paris que o engrandeceu e redimiou — e quão bem Strether compreende êsse fato!

O desconforto de Strether partia do fato de reconhecer que, aceitando Paris, poderia sufocar sua autoridade

e seu domínio pessoal. Nesta manhã, estendia-se diante d'êle a vasta, luminosa Babilônia, como um enorme objeto incandescente, uma jóia cintilante em que não se diferenciavam as partes. Reluzia, agitava-se e mesclava-se num conjunto harmonioso; o que num instante parecia superficial, no momento seguinte sugeria profundidade. Era um lugar pelo qual, incontestavelmente Chad se havia apaixonado; portanto, se êle, Strether, viesse da mesma forma prender-se demasiadamente a essa cidade, o que seria dêles?

Desta maneira, refinada e firmemente, James estabelece sua atmosfera — Paris se irradia através do romance do começo ao fim, como um verdadeiro ator, ainda que sempre impessoalizado. E' uma escala através da qual a natureza humana pode ser medida e quando terminamos a leitura e permitimos que os incidentes se diluam para podermos ver melhor a estrutura, é Paris que reluz no centro da ampulheta — Paris — não meramente o bem ou o mal. Strether entende isso imediatamente e vê que Chad também o entende. Quando o protagonista atinge êsse estado de iniciação, o romance sofre uma mudança: existe afinal uma mulher no caso; nos bastidores de Paris, mostrando a cidade para Chad, explicando-lhe os significados, surge a adorável e brilhante figura de Mme. de Vionnet. Para Strether, torna-se impossível prosseguir. Tudo que há de nobre e refinado na vida concentra-se em Mme. de Vionnet e em seu desespêro; pede-lhe que não leve Chad. Strether promete que não o fará; promete sem qualquer relutância porque seu coração há muito lhe mostrou o caminho — e fica em Paris não para combater mas para defender a cidade.

Nôvo grupo de embaixadores chega do Nôvo Mundo. A mãe de Chad, inquieta com a demora do filho e de Strether, despacha para Paris sua irmã, seu cunhado e Mamie, a môça com a qual Chad deve se casar. O romance torna-se agora, dentro de seus limites pré-determinados, muito engraçado. Há uma cena curiosíssima entre a irmã de Chad e Mme. Vionnet, e quanto à desastrada Mamie, aqui está ela, vista, como tôdas as coisas que vemos, através dos olhos de Strether:

Enquanto criança, quando ainda em botão, e mais tarde, expandindo-se como uma flor, Mamie havia florido para êle (Strether), livremente, nos portais continuamente abertos de sua terra natal. Devido a um curso de literatura inglêsa que havia ministrado nos salões de Mrs. Newsome, entre exames e xícaras de chá, êle lembrava-se dela, primeiramente uma criança desenvolvida e esperta, mais tarde retraída e depois de nôvo desempenada e em pleno desenvolvimento. Não guardara, porém, uma lembrança mais duradoura. Não era costume em Woollett colocar as flôres viçosas na mesma cesta das maçãs de inverno mais amadurecidas... Sentia, todavia, ao sentar-se junto da atraente jovem, a eclosão de uma confiança. Pois, no final das contas ela considerando especialmente a sua maneira de agir com desenvoltura, inteiramente à vontade. Sim, era definitivamente atraente, muito embora reconhecesse ao mesmo tempo que era também o que poderia chamar-se “engraçada”. Sim, era de fato “engraçada”, a pobre, querida Mamie, sem suspeitá-lo; era dócil e ajustável como uma noiva, sem ter (não poderia ainda determiná-lo) o noivo que confirmasse essa condição; era atraente e viçosa, tagarela e simples, branda e doce e, além disso, punha as pessoas a sua volta quase desconcertantemente à vontade. Se pudéssemos ir tão longe diríamos que vestia mais como uma senhora do que prôpriamente como môça que era; isto é, se Strether pudesse admitir que uma senhora se vestiria com aquêlê grau de vaidade. Decididamente, seu penteado impedia notarmos a frescura e espontaneidade peculiares aos seus verdes anos; ao conversar, debruçava-se como se quisesse encorajar e retribuir, ao mesmo tempo que suas mãos incrivevolmente alvas cintilavam no espaço à sua frente. Tudo isso emprestava-lhe mais ainda essa áurea de anfitriã, collocando-a para todo sempre entre as janelas e taças de sorvete que servia sugerindo uma infinidade de nomes, tipos tagarelas de uma só espécie que ela tinha um enorme “prazer em conhecer”.

Mamie! E’ outro tipo característico de Henry James. Quase todos os seus romances apresentam uma Mamie — Mrs. Gereth em **The Spoils of Poynton**, por exemplo, ou Henrietta Stackpole em **The Portrait of a Lady**. O autor é mestre em

apontar com precisão e constância uma personagem de segunda classe, de pouca sensibilidade, afeita às coisas mundanas, no mau sentido; dá a um protagonista dêsse tipo tanta vitalidade que o absurdo se torna delicioso.

Dessa forma, Strether passa para o outro lado e perde tôdas as esperanças de desposar Mrs. Newsome. Paris está ganhando — mas justamente nesse ponto êle percebe algo de nôvo. Será o comportamento de Chad apenas aparência? Seria essa Paris de Chad, no final das contas, apenas uma cidade divertida? Seu receio se confirma. Vagueando sòzinho pelo campo, encontra ao fim do dia Chad e Mme. Vionnet. Estão num barco e fingem não vê-lo, envergonhados porque, na verdade, sua ligação nada mais é que algo banal. Desejavam um fim de semana escondido numa estalagem enquanto durava sua paixão; desde que êsse sentimento não perdura, Chad cansa-se da exótica francesa. Ela não é mais que uma parte do seu feriado em Paris. Voltará para a mãe para auxiliar na fabricação do utensilio doméstico e casar com Mamie. Tudo isso se revela aos olhos de Strether, apesar dos amantes tentarem escondê-lo. Mentem descaradamente, e até o red que emana da figura de Mme. Vionnet está manchado de vulgaridade:

Para êle, era como um estremecimento no ar, quase insuportável, que tão excelente criatura pudesse ser de tal forma subjugada por forças misteriosas. Porque, afinal, eram misteriosas. Ela havia apenas feito de Chad o que êle era; como então poderia pensar que havia feito um ser superior? Tinha-o tornado melhor, tinha-o tornado excelente, modificando-o da melhor maneira possível; entretanto, a Strether se afigura com estranheza que, afinal, o seu conterrâneo é apenas Chad. Tôda essa obra, embora admirável, era, apesar de tudo, de natureza estritamente humana e, em resumo, era maravilhoso que o companheiro de meras alegrias terrestres, horas agradáveis, aberrações — como quer que as classifiquemos — dentro dos limites da experiência comum, pudesse ser apreciado numa esfera tão transcendental.

Esta noite ela lhe parecia mais velha, visivelmente mais sensível à passagem do tempo; mas era como sempre a melhor e mais doce criatura, a visão mais feliz que

lhe fôra dado conhecer em tôda a sua existência, e, não obstante, ali estava ela vulgarmente transtornada, assemelhando-se a uma criada a chorar por um mancebo. O fato é que ela julgava a si mesma diferentemente do que o faria uma criada, e a fraqueza de se conhecer a si mesma e a desonra do seu julgamento pareciam vulgarizá-la ainda mais.

Dessa forma, Strether os perde a ambos, como êle mesmo diz: Perdi tudo — é a minha única lógica. Não foram êles que retrocederam, êle é que se havia adiantado. A Paris que lhe revelaram, podia êle agora revelar-lhes, se olhos tivessem para vê-la, pois seria algo tão perfeito que êles jamais poderiam ver por si próprios, e a imaginação de Strether tem mais valor espiritual que a juventude dêles. A estrutura das ampulhetas está completa. Strether e Chad mudaram de lugar a passos mais sutis que Thaïs e Paphnuce, e a luz nas nuvens procede não da reluzente Alexandria, mas da jóia que “reluzia, cintilava e fundia-se inteiramente, e o que num momento parecia superficial, transformava-se em profundidade no seguinte”.

A beleza que irradia de **The Ambassadors** é a recompensa devida a um artista exímio pelo seu trabalho árduo. James sabia precisamente o que desejava e, seguindo o caminho estreito do dever estético, o sucesso coroou-o até onde se estendiam as suas possibilidades. A estrutura arquitetou-se a si mesma, com modulação e reservas que Anatole France jamais atingira. Uma arquitetura perfeita, mas conseguida com um sacrifício extremo.

Tão grande é o sacrifício que a maior parte dos leitores não se interessa por James, se bem que possam compreender o que êle diz (as dificuldades dêste autor têm sido enormemente exageradas) e apreciar os seus efeitos. E’-lhes impossível aceitar a sua premissa: que quase tôda a vida humana tem que desaparecer antes que êle nos possa escrever um romance.

Em primeiro lugar, o número de personagens é reduzido. Já mencionei dois — o observador que tenta influenciar a ação, e o protagonista de segunda categoria, colocado fora da ação (a quem, por exemplo, compete a abertura brilhante de **What**

**Maisie Knew**). Depois, há o compassivo personagem catalizador que aparece em **The Ambassadors** e é frequentemente alguém muito exuberante do sexo feminino. Maria Gostroy desempenha êsse papel; há também a bela e rara heroína que Mme. Vionnet quase encarna, mas que só alcança êxito completo com Milly em **The Wings of the Dove**; por vêzes há também um vilão, e ocasionalmente um jovem artista com impulsos generosos — e é tudo. Para tão grande romancista é pouco.

Em segundo lugar, os protagonistas, além de serem poucos, são ainda traçados com linhas bastante limitadas. Não se prestam a brincadeiras, não são ativos nem sensuais, são incapazes de sensualidade e de nove-décimos de heroísmo. Estão sempre impecavelmente vestidos, os males que os assaltam são tão anônimos como as origens de sua fortuna, os seus criados são silenciosos ou se assemelham aos patrões, e nenhuma explicação social do mundo como nós o conhecemos lhes é permitida, pois no mundo em que vivem não há pessoas tolas, não há mendigos, nem quaisquer barreiras de língua. Mesmo suas sensações são restritas. Podem desembarcar na Europa, contemplar as obras de arte, podem entreolhar-se de quando em quando, mas isso é tudo. Apenas criaturas mutiladas podem existir por si mesmas nas páginas de James — mutiladas e entretanto cuidadosamente delineadas, recordando-nos as deformações exóticas que assmbravam a arte egípcia no reinado de Akhnaton — enormes cabeças e pernas pequeninas, e apesar de tudo encantadoras. No reinado seguinte desapareceram.

Esta restrição drástica do número de personagens e dos seus atributos é de interêsse da estrutura. Quanto mais experiência James ia adquirindo, mais se convencia de que um romance devia ser um todo não necessariamente geométrico como **The Ambassadors**, mas devia ser desenvolvido ao redor de um tópico, situação e acontecimentos únicos que deveriam produzir o enrêdo e motivar o comportamento das personagens. Esses elementos deveriam moldar o romance exteriormente — reunir numa rêde as afirmações espalhadas, ordená-las logicamente como a planêtas e lançá-las através dos firmamentos da memória. E' necessário que a estrutura se sobreponha a tudo

— o que dela emerge deve ser suprimido como irreflexão indisciplinada. Quem tão indisciplinado como o ser humano? Coloquemos Tom Jones, Emma ou mesmo Mr. Casaubon num romance de Henry James e o livro se transformará em cinzas, ao passo que se os colocarmos em qualquer romance de outro autor, haverá apenas uma incandescência local. Sòmente personagens especificamente jamesianas se adaptam a êsse plano e conquanto não sejam inteiramente inertes (o autor explora magnificamente certos recônditos da experiência), são desprovidas das características comuns que predominam em protagonistas de outros romances e em nós mesmos. Essa mutilação não é efetuada no interêsse do Reino dos Céus, pois não há na obra de James filosofia nem religião estabelecidas (há apenas vestígios ocasionais de superstição); não há profecia, nem recompensas extraterrenas. Tudo é feito com o objetivo de conseguir um efeito estético específico que o autor realmente atinge, mas a que preço!

Humorístico e talvez profundo foi o comentário de H. G. Wells sòbre êsse assunto. Em **Boon**, um de seus vibrantes romances, pensava constantemente em James, quando acêrca dêle escreveu esta soberba paródia:

James principia por afirmar categòricamente que um romance é uma obra de arte que deve ser julgada com base em sua unidade. Alguém lhe deu essa idéia no começo de sua carreira e desde então êle nunca procurou descobri-la por si mesmo. James não descobre coisas, nem parece querer descobri-las. Aceita-as prontamente e depois as elabora... Os únicos valores humanos que restam em seus romances são uma certa avidez e uma curiosidade inteiramente superficiais... Suas personagens farejam suspeitas, de sugestão em sugestão, de grão em grão. Ter-se-ão algum dia visto seres humanos agirem dessa forma? O assunto do seu romance é sempre óbvio. E' como uma igreja iluminada mas sem fiéis para desviar nossa atenção do altar-mor, para onde convergem tôdas as linhas e luzes. Nêle, reverente e cuidadosamente dispostos, jazem um gato morto, uma casca de ôvo e um pedaço de barbante... Como o seu **Altar of the Dead**, sem nada

para os mortos... Pois se algo houvesse, não poderiam ser todos velas e o efeito extinguir-se-ia.

Wells mandou **Boon** a James como presente, pensando naturalmente que o mestre apreciaria tanto quanto êle essa franqueza honesta. Tal não aconteceu. James aborreceu-se e uma interessante correspondência teve início entre os dois novelistas que, ao longo da mesma, revelam-se tal qual são. James mostra-se cortês, saudosista, surprêso e excessivamente grandioso: admite que a paródia “não lhe agradou”, e lamenta que, no final, possa subscrever-se “apenas atenciosamente, Henry James” (2). De modo diferente, Wells também está surprêso; não compreende a razão do descontentamento do mestre. Atrás da comédia pessoal, desenrola-se a importante disputa literaria. E’ a questão da estrutura rígida: ampulheta, ou grande cadeia ou as linhas convergentes duma catedral ou as linhas divergentes da roda de Catarina ou o leito de Procrusto; enfim, qualquer imagem que se queira servirá, desde que forneça unidade. E poderá êsse padrão adaptar-se à variedade imensa do material que a vida nos fornece? Wells e James diriam que não. Wells chegaria ao ponto de dizer que à vida devia ser dada a preferência e ela não deve ser restringida nem distendida por causa da estrutura. Concordo com Wells. Os romances de Henry James têm um poder único e o leitor que não puder aceitar as suas premissas não desfrutará de sensações valiosas e exóticas. Mas não quero mais ler os seu romances — especialmente quando são escritos por outrem, da mesma forma que não quero que a arte de Akhenaton se estenda pelo reino de Tutancâmon.

Esta é a desvantagem da estrutura rígida. Pode exteriorizar a atmosfera, emergir naturalmente do enrêdo, mas fecha as portas para a vida pròprimente dita e deixa o romancista a exercitar-se, na sala de estar, geralmente. A beleza surge, mas a camuflagem é por demais cruel. Em peças de teatro — as de Racine, por exemplo — a beleza é justificável, porque pode ser apresentada como uma grande imperatriz no palco e nos reconcilia com a perda dos homens que conhecemos. Mas no romance, sua tirania, à medida que se torna poderosa, torna-se

também mesquinha e produz arrependimentos, que, às vèzes, se transformam em romances como **Boon**.

Em outras palavras, o romance não comporta um desenvolvimento artístico tão grande quanto o drama: impedem-no ou seu aspecto humano ou a densidade do seu material (empregue-se a frase preferível). Para a maior parte dos leitores de ficção, o impacto da estrutura não é suficientemente intenso para justificar os sacrifícios que o criaram e o veredito será: “admiravelmente executado, mas não valeu a pena escrevê-lo”

No entanto, não chegamos ainda ao fim do nosso inquérito. Continuaremos perseguindo a esperança de beleza. Poderá ela ser introduzida na ficção por outro método que não o da estrutura? Abordemos, ainda que um tanto inseguros, a idéia do “ritmo”.

O ritmo é, por vèzes, bastante elementar. A Quinta Sinfonia de Beethoven, por exemplo, começa com o ritmo “diddidy dum”, que todos podemos ouvir e acompanhar. Contudo, a sinfonia como um todo apresenta um outro ritmo — geralmente resultante da relação entre seus movimentos — que alguns ouvem mas ninguém consegue acompanhar. Este segundo ritmo é de difícil percepção e somente um músico nos poderá dizer se é substancialmente igual ao primeiro mencionado. Um literato dirá, contudo, que a primeira espécie de ritmo, o “diddidy dum”, pode ser encontrada em alguns romances a emprestar-lhes beleza. Para o outro ritmo, o difícil — o ritmo que caracteriza o total da Quinta Sinfonia — é-me impossível encontrar paralelos em ficção, muito embora possa ocorrer o caso.

A idéia de ritmo pode ser ilustrada duma maneira clara pela obra de Marcel Proust (3).

A conclusão de Proust não foi ainda publicada e os seus admiradores afirmam que, quando o fôr, o quadro de sua obra se completará, o tempo passado será recapturado e fixado e teremos um todo perfeito. Não acredito. Sua obra parece-me a mim mais uma confissão progressiva que estética e, com a elaboração de Albertina, o autor estava ficando cansado. Novas luzes poderão surgir, mas será surpreendente se tivermos

que reformar nossa opinião sôbre o livro. O romance é caótico, mal arquitetado, não tem e jamais terá uma forma externa; e, no entanto, é coerente por ser internamente coordenado e por conter ritmos.

Há vários exemplos (um dêles é a descrição da avó), mas o mais importante, do ponto de vista da coerência, é o uso que Proust faz da “pequena frase” na música de Vinteuil. Contribui mais que qualquer outro estratagemma — mais ainda que o ciúme que sucessivamente destrói Swann, o herói, e Charlus — para nos fazer perceber que estamos num mundo homogêneo. Ouvimos pela primeira vez o nome de Vinteuil em circunstâncias horríveis. O músico que acaba de expirar é um obscuro organista do interior, desconhecido, e sua filha difama a sua memória. Essa cena horrível se propagará em várias direções, mas passará, e em breve a esqueceremos.

Em seguida, encontramos-nos num salão em Paris. Tocam ao violino uma sonata e uma pequena frase do andante soa ao ouvido de Swann e penetra em sua vida. E’ sempre algo vivo, revestido de várias formas. Por algum tempo, essa frase ressoa no decorrer do seu romance com Odette. O namôro naufraga, a frase é esquecida, nós a esquecemos. Depois surge de nôvo quando Swann é assaltado pelo ciúme e a seguir presencia simultâneamente seu infortúnio e a felicidade passada sem perder o caráter divino que lhe é inerente. Quem escreveu a sonata? Ao ouvir dizer que foi Vinteuil, Swann diz: “— Conheci há tempos um pobre organista com êsse nome — não pode ser êle o autor da sonata.” Mas é, e foi a filha de Vinteuil e o seu amante que a transcreveram e publicaram.

Parece ser tudo. A pequena frase aparece uma vez e outra, mas como um eco, uma saudade; gostamos de reencontrá-la, se bem que não tenha mais poder de coesão. Mais tarde, centenas e centenas de páginas depois, quando Vinteuil já se tornara um ídolo e falava-se em erguer-lhe uma estátua na cidade onde fôra tão miserável e obscuro, outra de suas obras é apresentada — um sexteto póstumo. O herói escuta — acha-se num universo desconhecido e terrível, onde uma aurora sinistra põe traços de fogo no mar. De súbito, em sua mente e

também na do leitor, repercute a pequena frase da sonata — em surdina, transformada, mas indicando-lhe uma direção segura, fazendo-o retornar ao local de sua infância com a consciência de que ela pertence ao desconhecido.

Não somos obrigados a concordar com as descrições musicais de Proust (para o meu gosto são muito pictóricas), mas somos levados a admirar o uso que faz do ritmo na literatura, assim como o uso que faz de algo que é por natureza adjacente ao efeito que tem que produzir — isto é, uma frase musical. Ouvida por pessoas diferentes — primeiro por Swann, depois pelo herói — a frase de Vinteuil não perde o efeito; não é um estandarte como o que George Meredith emprega — uma cerejeira muito florida para acompanhar Clara Middleton, um iate em águas mansas para Cecília Halkett. Um estandarte pode reaparecer apenas, enquanto o ritmo se desenvolve, e a pequena frase tem vida própria, desligada da vida dos seus ouvintes e da vida do homem que a compôs. E' quase um ator, mas só quase, e êsse "só quase" significa que o seu poder foi usado para coordenar internamente o livro de Proust, fundamentar a beleza e criar deslumbramento na mente do leitor. Vêzes há em que a pequena frase — desde o seu triste comêço, através da sonata, e depois no sexteto — significa tudo para o leitor. Há outras vêzes em que não quer dizer nada e é esquecida, e esta párece ser a função do ritmo na ficção: não aparecer sempre como faz a estrutura, mas, intensificando-se e decrescendo harmônicamente, encher-nos de surpresa, encantamento e esperança.

Executado deficientemente, o ritmo torna-se monótono, petrifica-se num símbolo e, em vez de elevar-nos, decepciona-nos. Notamos com impaciência que John, o spaniel de Galsworthy, deita-se sôbre as patas novamente; e mesmo as graciosas cerejeiras e os iates adoráveis de Meredith apenas abrem frestas para o poesia. Duvido que o ritmo possa ser atingido por escritores que planejam seus livros de antemão; pois êle depende de um impulso que tem lugar quando a lacuna apropriada é alcançada. O efeito exótico pode ser obtido sem

mutilar os protagonistas, e êle mesmo diminui nossa necessidade de uma forma externa.

Já foi dito o suficiente sôbre o assunto do ritmo fácil na ficção: êle pode ser definido como repetição mais variação e pode ser ilustrado com exemplos. Abordemos agora uma questão mais complexa. Haverá no romance algum efeito comparável ao efeito total da Quinta Sinfonia de Beethoven, onde, quando a orquestra pára de tocar, continuamos ouvindo sons que não haviam sido executados? A abertura, o andante, o trio-scherzo-trio-finale-trio-finale que compõem o terceiro movimento, penetram em nossa mente simultâneamente e entreligam-se, formando uma unidade comum. O efeito total da sinfonia foi obtido desta unidade comum, dêsse todo, que, por sua vez, teve origem principalmente (mas não totalmente) na relação entre os três grandes movimentos executados pela orquestra. A esta relação chamo "rítmica". O fato do termo musical correto ser algo diferente não interessa agora; o que temos de indagar de nós mesmos é se existe alguma analogia na ficção.

Não consigo achar essa analogia. No entanto, pode ser que exista; e é na música que a ficção poderá achar o seu paralelo mais próximo.

A posição do drama é diferente. O drama pode seguir a direção das artes pictóricas, pode permitir a Aristóteles discipliná-lo, porque não está tão profundamente compromissado às exigências dos seres humanos. A êsses o romance dá a maior possibilidade de plena caracterização. Dizem ao romancista: recrie-nos, se quiser, mas temos que estar presentes, e o problema do romancista, como temos observado, é desenvolvê-los ao máximo, permitindo-lhes ao mesmo tempo algo de nôvo: Qual a direção a tomar?, perguntará, não buscando auxílio mas apelando para a analogia. A música, muito embora não empregue seres humanos, muito embora seja regida por leis bastante complexas, oferece, entretanto, em sua expressão final, um tipo de beleza que a ficção poderá conseguir à sua maneira. Expansão — esta é a idéia na qual o romancista se deve firmar. Não acabamento. Sua preocupação não deve ser terminar o romance, mas fazê-lo perdurar na mente do leitor. Ao término da

sinfonia, sentimos que as notas e os tons musicais que a compõem se libertaram, encontraram na totalidade do ritmo sua liberdade individual. Não poderá o romance fazer o mesmo? Não existirá algo semelhante a isto em **Guerra e Paz** — o romance com o qual começamos e com o qual devemos terminar? Que livro desordenado, diremos. E apesar disso, à medida que o lemos, não sentimos grandes cordas começarem a soar atrás de nós? E quanto o terminamos, poderemos negar que cada detalhe — mesmo tôda aquela infinidade de estratégias — reveste-se de um significado mais amplo do que teríamos imaginado no momento em que líamos? (4).

\*

\* \* \*

- 
- (1) — Uma outra análise de *The Ambassadors*, sob outro ponto de vista, poderá ser encontrada em *The Craft of Fiction*.
  - (2) — Ver as *Letters of Henry James*, Vol. II.
  - (3) — Os primeiros três volumes de *A La Recherche du Temps Perdu* foram excelentemente traduzidos por C. K. Scott Moncrieff com o título *Remembrance of Things Past*.
  - (4) — O capítulo acima traduzido faz parte da tradução completa do livro, *Aspects of the Novel*, de E. M. Forster, que a Cadeira de Literatura Norteamericana da FFCL de Marília, há muito vem empreendendo. Resolveu-se publicar este capítulo adiantadamente, levando-se em consideração sua originalidade ao estudar aspectos do romance que freqüentemente passam despercebidos à maioria dos leitores. Atestam a importância do mesmo, as inúmeras antologias de crítica em que tem figurado, principalmente a editada por James E. Miller Jr., *Myth and Method*, publicada pela imprensa da Universidade de Nebraska em 1960.

## Correções ao artigo ESTRUTURA E RITMO

PÁGINA	LINHA	ONDE ESTÁ	LEIA-SE
121	8 e 15	red	estrutura
124	6	red	estrutura
121	14	sem dúvida	sem dúvida,
121	13 e 14	mas, sem dúvida o ritmo... ou, mas se se chamar a isso estrutura...	“mas, sem dúvida o ritmo”... ou, “mas se se chamar a isso estrutura”...
122	35	pretencioso	pretencioso
126	9	viesse da mesma forma prender-se	viesse da mesma forma a se prender
127	14	Pois, no final das contas ela considerando	Pois, no final das contas, ela era encantadora, considerando...
127	35	servia	servia,
128	30	red	pathos
128	30	é	seja
129	19	superficial,	superficial
130	3	Gostroy	Gostrey
130	24	assmbravam	assombravam
134	6	coerência,	coerência

O artigo de páginas 111-120 é de autoria do Professor Antenor Nascentes.