

## I

### O encontro com o imaginário

As Sereias: sim, parece que cantavam, mas de um modo que não satisfazia, que indicava apenas a direcção em que se abriam as verdadeiras nascentes e a verdadeira felicidade do canto. Todavia, pelos seus cantos imperfeitos, que não eram senão um canto ainda por vir, conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente. Não o enganavam, pois, levavam realmente ao objectivo. Mas, uma vez atingido o lugar, que acontecia? Que lugar era esse? Aquele onde só restava desaparecer, porque a música, nessa região de nascente e de origem, tinha ela própria desaparecido mais completamente do que em qualquer outro sítio do mundo: mar onde, ouvidos fechados, se afundavam os vivos, e onde as Sereias, como prova da sua boa vontade, deviam, também elas, desaparecer um dia.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia a sua falha? Porque é que essa falha o tornava tão poderoso? Há os que sempre responderam: era um canto inumano — sem dúvida um ruído natural (haverá outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele esse prazer extremo de cair que lhe é impossível satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: mais não fazia que reproduzir o canto habitual dos homens, e se as Sereias, que não passavam de animais, muito belos devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano. Terá sido então por desespero que pereceram os homens apaixonados pelo seu próprio canto? Por um desespero muito próximo do arrebatamento. Havia algo de maravilhoso nesse canto

real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que eles tinham de reconhecer logo, cantado irrealmente por potências estranhas e, digamo-lo, imaginárias, canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo onde os incitava a desaparecer.

Esse canto, não devemos esquecer, dirigia-se a navegantes, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que ele revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão do máximo desejo. Estranha navegação, mas para que fim? Sempre foi possível pensar-se que todos aqueles que dele se tinham aproximado mais não fizeram do que aproximar-se e que pereceram por impaciência, por terem prematuramente afirmado: é aqui; aqui, eu lançarei a âncora. Segundo outros, era, pelo contrário, demasiado tarde: o fim sempre fora ultrapassado; o encantamento, devido a uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles próprios, ao seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além não representava senão um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único sítio completamente privado de música, um lugar de aridez e de secura onde o silêncio, como o ruído, queimava, naquele que se dispusera a cantar, todos os caminhos de acesso ao canto. Havia então um princípio mau neste convite das profundidades? Seriam as Sereias, como o costume tentou persuadir-nos, somente as vozes falsas que não deviam ser ouvidas, o engano e a sedução a que só resistiam os seres de deslealdade e de astúcia?

Houve sempre da parte dos homens um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias acusando-as grosseiramente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando se lhes tocava; completamente inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses bastou para destruir.

É verdade, Ulisses venceu-as, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia com que fruiu do espetáculo das Sereias sem riscos e sem aceitar as consequências, essa cobarde, medíocre e calma fruição, comedida, como convém a um grego da decadência que jamais mereceu ser o herói da *Ilíada*, essa cobardia feliz e segura, baseada aliás num privilégio que o coloca fora da condição humana, não tendo os outros minimamente direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver o seu chefe contorcer-se ridiculamente, com caretas de êxtase no vazio, direito também à satisfação de dominar o seu senhor (era essa, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, essa sur-

dez espantosa daquele que é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens e para fazer delas, por causa desse desespero, belas raparigas reais, uma só vez reais e dignas da sua promessa, capazes portanto de desaparecer na verdade e na profundidade do seu canto.

Vencidas as Sereias pelo poder da técnica, que sempre pretenderá jogar sem perigo com as potências irreais (inspiradas), nem por isso Ulisses ficou liberto. Elas atraíram-no aí onde ele não queria cair e, ocultas no interior da *Odisseia* que se tornou o seu túmulo, arrastaram-no, a ele e a muitos outros, para essa navegação feliz, infeliz que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado, por isso agora aparentemente inofensivo, ode que se tornou episódio.

### *A lei secreta da narrativa*

Não é uma alegoria. Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as Sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha. Luta em que a prudência de Ulisses, o que nele há de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada em não jogar o jogo dos deuses, tem sido sempre utilizado e aperfeiçoado. Aquilo a que se chama romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que fica em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até ao ponto do encontro. Essa navegação é uma história inteiramente humana, interessa ao tempo dos homens, está ligada às paixões dos homens, ocorre realmente e é bastante rica e bastante variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Ao tornar-se romance, a narrativa, longe de parecer empobrecer, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração que ora abarca a imensidade navegante, ora se limita a um pequeno quadrado de espaço na ponte, e por vezes desce até ao fundo do navio onde jamais se soube o que é a esperança de mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída qualquer alusão a um fim e a um destino. Com razão, certamente. Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Capreia, ninguém pode lançar o ferro nessa ilha, e aquele que o tivesse decidido só lá chegaria por acaso, um acaso a que está ligado por um acordo em que é difícil penetrar. A palavra de ordem é, pois, de silêncio, de discrição, de esquecimento.

Há que reconhecer que a modéstia predestinada, o desejo de não pretender nada e de não levar a nada bastariam para fazer de muitos

romances livros irrepreensíveis e do género romanesco o mais simpático dos géneros, aquele que se deu por tarefa, à custa de discrição e de alegre nulidade, esquecer aquilo que outros degradam chamando-lhe o essencial. O divertimento é o seu canto profundo. Mudar incessantemente de direcção, ir como que ao acaso e para fugir a qualquer objectivo, num movimento de inquietação que se transforma em distracção feliz, tal foi a sua primeira e mais firme justificação. Fazer do tempo humano um jogo e do jogo uma ocupação livre, desprovida de todo o interesse imediato e de toda a utilidade, essencialmente superficial e no entanto capaz de, nesse movimento de superfície, absorver todo o ser, não é coisa pouca. Mas é evidente que, se o romance hoje escapa a este papel, é porque a técnica transformou o tempo dos homens e os seus meios de com ele se divertirem.

A narrativa começa onde o romance não avança e todavia conduz pelas suas recusas e pela sua rica negligência. A narrativa é heroicamente e pretensiosamente a narrativa de um único episódio, o do encontro entre Ulisses e o canto insuficiente e atraente das Sereias. Aparentemente, além desta grande e ingénua pretensão, nada mudou, e a narrativa parece, pela sua forma, continuar a corresponder à vocação narrativa comum. Assim, *Aurélia* faz-se passar pelo simples relato de um encontro, assim *Uma Temporada no Inferno*, assim *Nadja*. Qualquer coisa ocorreu, que foi vivida e que em seguida se conta, do mesmo modo que Ulisses teve necessidade de viver o acontecimento e de lhe sobreviver para se tornar o Homero que o conta. É verdade que a narrativa, em geral, é narrativa de um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo quotidiano e ao mundo da verdade habitual e talvez de toda a verdade. É por isso que, com tanta insistência, rejeita tudo o que poderia aproximá-la da frivolidade de uma ficção (o romance, pelo contrário, que não diz nada que não seja crível e familiar, insiste muito em passar por fictício). Platão, no *Górgias*, diz: «Ouve uma bela narrativa. Hás-de pensar que é uma fábula, mas para mim é uma narrativa. Dir-te-ei como uma verdade o que vou dizer-te.» Ora, o que ele conta é a história do Juízo Final.

No entanto, estamos longe de pressentir o carácter da narrativa quando vemos nele o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional que ocorreu e que alguém tentaria reproduzir. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e graças a cujo poder de atracção a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se.

Trata-se de uma relação muito delicada, por certo uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa. A narrativa é o movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso no entanto que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode «começar» antes de o ter atingido, e no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.

### *Quando Ulisses se torna Homero*

Que aconteceria se Ulisses e Homero, em vez de pessoas distintas que comodamente dividem entre si os papéis, fossem uma única e mesma presença? Se a narrativa de Homero não fosse outra coisa senão o movimento realizado por Ulisses no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só tivesse poder para contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora preso, se dirige a esse lugar onde o poder de falar e de contar parece estar-lhe prometido, na condição de aí desaparecer?

Eis uma das estranhezas, digamos, uma das pretensões da narrativa. Ela não «relata» senão a si própria, e este relato, ao mesmo tempo que se efectua, produz o que conta, só é possível como relato se realizar o que se passa nesse relato, pois detém então o ponto ou plano onde a realidade que a narrativa «descreve» pode incessantemente unir-se à realidade enquanto narrativa, garanti-la e encontrar nela a sua garantia.

Mas não será uma ingénua loucura? Num sentido. É por isso que não há narrativa, é por isso que não deixa de haver.

Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contacto com a força dos elementos e com a voz do abismo.

Isto parece obscuro, isto faz lembrar o embaraço do primeiro homem se, para ser criado, lhe tivesse sido necessário pronunciar ele próprio, de uma forma inteiramente humana, o *Fiat lux* divino capaz de lhe abrir os olhos.

Esta maneira de apresentar as coisas, de facto, simplifica-as muito: daí a espécie de complicação artificial ou teórica decorrente. É bem verdade que é apenas no livro de Melville que Ahab encontra Moby Dick; é bem