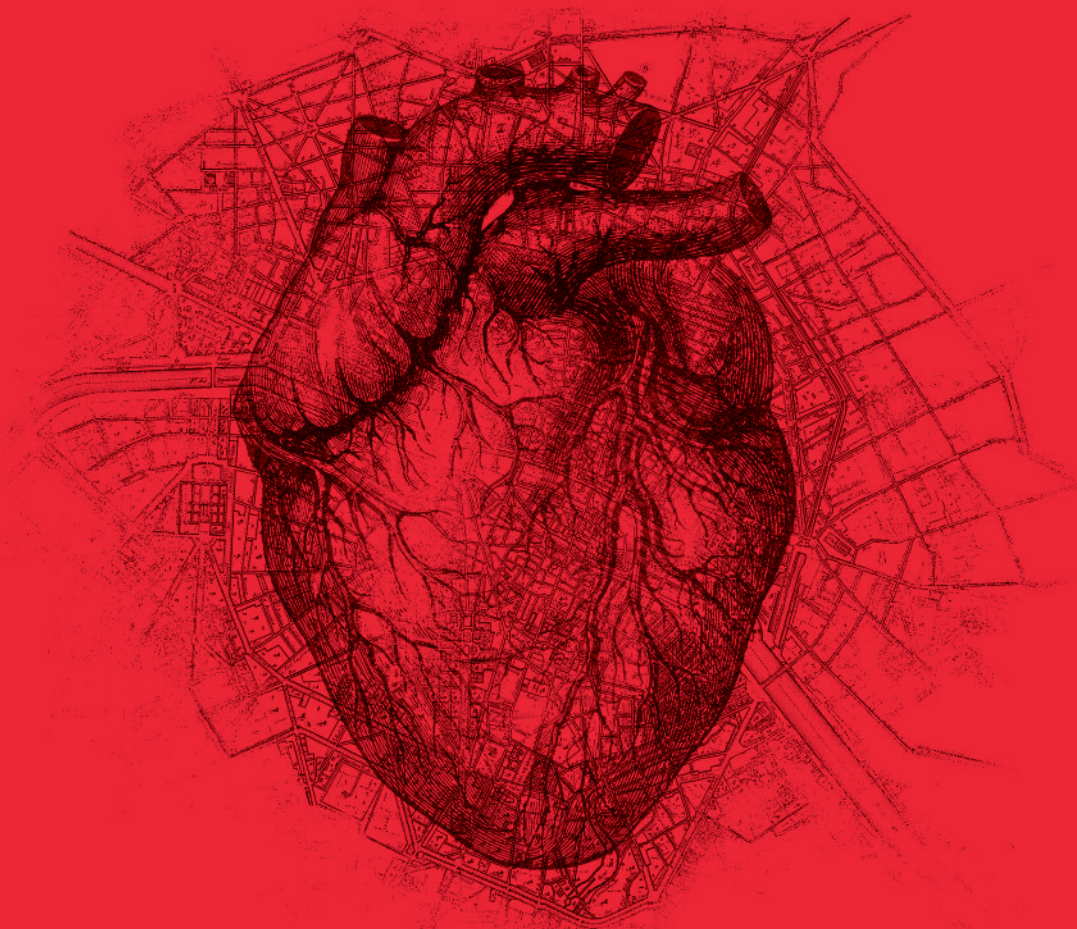


Marcel Schwob

CORAÇÃO
DUPLO



cavalo de ferro

Para Robert Louis Stevenson

PREFÁCIO

*Ἔλεος καὶ παῖθος*¹

I

Para começar, a vida humana é interessante em si mesma; mas, se o artista não quiser representar uma abstracção, é preciso que a coloque no seu ambiente. O organismo consciente tem raízes pessoais profundas; mas a sociedade desenvolveu nele tantas funções heterogéneas, que não seríamos capazes de escarpelizar esses milhares de sugadoiros pelos quais ele se alimenta sem o fazer morrer. Há um instinto egoísta de conservação no indivíduo; há também a necessidade dos outros seres, entre os quais o indivíduo se move.

O coração do homem é duplo; nele o egoísmo compensa a caridade; a pessoa é o contrapeso das massas; a conservação do ser conta com o sacrifício dos outros; os pólos do coração estão no fundo do eu e no fundo da humanidade.

Assim, a alma vai de um extremo ao outro, da expansão da sua própria vida à expansão da vida de todos. Mas há um caminho a fazer para chegar à piedade e este livro vem marcar as etapas desse caminho.

O egoísmo vital experimenta medos pessoais: é o sentimento a que chamamos TERROR. No dia em que conseguir exprimir,

¹ «Terror e Piedade», as duas famosas componentes da tragédia, segundo Aristóteles. [N. T.]

face aos outros seres, os temores de que sofre, a pessoa conseguiu conceber com exactidão as suas relações sociais.

Ora, a marcha da alma, para ir do terror à piedade, é lenta e difícil.

Esse terror é, de início, exterior ao homem. Nasce de causas sobrenaturais, que vão da crença aos poderes mágicos, da fé ao destino que os antigos representaram tão magnificamente. Ver-se-á em «As Estriges» o homem que é o juguete das suas superstições. «A Tamanca» mostra a atracção mística da fé que tem por preço uma vida cinzenta, a renúncia à actividade humana a qualquer preço, mesmo ao preço do Inferno. Com «Os Três Fachos», o ideal exterior que nos conduz misteriosamente ao terror manifesta-se pelo desejo do ouro. Aqui, o pavor nasce de uma coincidência súbita. Em «O Comboio 081» deparamo-nos com uma conjunção fortuita de acidentes, sobrenatural, que pode excitar um terror intenso causado por circunstâncias independentes do homem.

O terror é exterior ao homem, se bem que ainda determinado por causas que não dependem de nós, na loucura, na dupla personalidade, na sugestão; mas com «Béatrice», «Lilith», «As Portas do Ópio», ele é provocado pelo próprio homem e pela sua procura de sensações – sejam elas a quintessência do amor, da literatura ou do fantástico que o conduza ao além.

Quando a vida interior o conduziu, pelas portas do ópio, até ao vazio das suas excitações, ele considera as coisas terríveis com uma certa ironia, mas em que o enervamento se traduz ainda por uma excessiva acuidade de sensações. A placidez beata da existência opõe-se vivamente no seu espírito à influência dos terrores provocados, exteriores ou sobrenaturais – mas

essa existência material não parece, em «O Homem Gordo» nem em «O Conto dos Ovos», o último objectivo da actividade humana e pode-se ainda aí estar perturbado pela superstição.

É com «O Dom» que o homem entrevê o termo inferior do terror, que penetra na outra metade do seu coração, que experimenta assumir perante os outros seres a miséria, o sofrimento e o medo, que expulsa de si todos os terrores humanos ou sobre-humanos para não conhecer mais nada senão a piedade.

O conto do «Dom» introduz o leitor na segunda parte do volume, «A Lenda dos Velhacos». Todos os terrores que se abateram sobre o homem foram reproduzidos, de era em era, por uma longa série de criminosos, até aos nossos dias. As acções dos simples e dos velhacos são efeitos do terror e espalham o terror. A superstição e a magia, a sede do ouro, a procura da sensação, a vida brutal e inconsciente, todas são causas dos crimes que levam à visão do cadafalso futuro em «Flor de Cinco Pedras», ao cadafalso ele mesmo, com a sua horrível realidade, em «Instantes».

O homem torna-se piedoso, depois de ter sentido todos os terrores, depois de os ter tornado concretos ao encarná-los nos pobres seres que deles sofrem.

A vida interior, objectivada somente até ao «Dom», torna-se de certo modo histórica quando segue a obra do terror desde «A Vendedeira de Âmbar» até à guilhotina.

Tem-se piedade dessa miséria e tenta-se recriar a sociedade, dela banir todos os terrores pelo Terror, fazer um mundo novo onde não haja pobres nem velhacos. O incêndio torna-se matemático, a explosão lógica, a guilhotina volante. Mata-se por princípio; espécie de homeopatia do assassinio. O céu negro

está cheio de estrelas encarnadas. O fim da noite será uma aurora sangrenta.

Tudo isto seria bom, seria justo, se o extremo terror não conduzisse a outra coisa; se a piedade presente do que se suprime não fosse mais forte do que a piedade futura do que se quer criar; se o olhar de uma criança não fizesse vacilar os assassinos das gerações de homens; se o coração fosse duplo, enfim, mesmo nos peitos dos operários do terror futuro.

Assim se atinge o objectivo deste livro, que é o de conduzir pelo caminho do coração e pelo caminho da história do terror à piedade, mostrar que os acontecimentos do mundo exterior podem ser paralelos às emoções do mundo interior, fazer sentir que num segundo de vida intensa vivemos virtualmente e realmente o Universo.

II

Os antigos perceberam o duplo papel do terror e da piedade na vida humana. O interesse das outras paixões parecia inferior, enquanto estas duas emoções extremas preenchiam a alma inteira. A alma devia ser de alguma maneira uma harmonia, uma coisa simétrica e equilibrada. Não se devia deixá-la em estado de perturbação; procurava-se equilibrar o terror com a piedade. Uma destas paixões expulsava a outra e a alma regressava à calma; o espectador saía satisfeito. Não havia moralidade na arte; havia, sim, que fazer o equilíbrio na alma. O coração sob o império de uma só emoção teria sido pouco artístico, a seus olhos. A purga das paixões, tal como a entendia

Aristóteles, essa purificação da alma, não era talvez senão a calma trazida a um coração palpitante. Porque não havia no drama senão duas paixões, o terror e a piedade, que se deviam contrapesar e o seu desenvolvimento interessava o artista de um ponto de vista bem diferente do nosso. O espectáculo que o poeta procurava não se passava no palco, mas sim na sala. Ele preocupava-se menos com a emoção experimentada pelo actor, do que com o que a sua representação suscitava no espectador. As personagens eram gigantescas marionetas, aterrorizantes ou piedosas. Não se discutia sobre a descrição das causas, mas apreendia-se a intensidade dos efeitos.

Ora, os espectadores não experimentavam senão os dois sentimentos extremos que preenchem o coração. O egoísmo ameaçado dava-lhes o terror; o sofrimento partilhado dava-lhes a piedade. Não era a fatalidade na história de Édipo ou dos Atridas que interessavam o poeta, mas a impressão dessa fatalidade sobre as pessoas.

No dia em que Eurípedes analisou o amor em cena, puderam acusá-lo de imoralidade; não por lhe censurarem o desenvolvimento da paixão entre as suas personagens, mas sim a que se poderia desenvolver entre aqueles que as viam.

Poder-se-ia conceber o amor como uma mistura destas duas paixões extremas que entre si partilhavam o teatro. Porque no amor há admiração, ternura e sacrifício, um sentimento do sublime que participa do terror, uma comiseração delicada e um desinteresse supremo que vem da piedade; se bem que talvez as duas metades do amor se reúnam com uma força superior onde, por um lado, há a admiração mais apavorada e, por outro, há a piedade que se sacrifica do modo mais sincero.

Assim, o amor perde o seu egoísmo exclusivo que faz dos amantes dois centros de atracção à vez: porque o amante deve ser tudo para a sua amante, como a amante deve ser tudo para o seu amante. O amor tornou-se a aliança mais nobre de um coração cheio de sublime com um coração cheio de desinteresse. As mulheres já não são Fedra nem Chimène, mas Desdémona, Imógene, Miranda ou Alceste.

O amor tem o seu lugar entre o terror e a piedade. A sua representação é a mais delicada passagem de uma destas paixões à outra; e supera-as a ambas no espectador, cuja alma adquire assim mais interesse do que a da personagem que representa no palco.

A análise das paixões na descrição dos heróis ou no papel dos actores é já uma penetração da arte pela crítica. O exame que a pessoa representada faz de si própria provoca um exame imitado no espectador. Este perde a sinceridade das suas impressões; raciocina, discute, compara; as mulheres procuram por vezes nestes desenvolvimentos os meios materiais para enganar e os homens os meios morais para descobrir; a declamação retórica é vazia; a declamação psicológica é perniciosa.

As paixões representadas, já não para o actor, mas para o espectador, têm um alto alcance moral. Assistindo a *Os Sete Contra Tebas*, diz Aristófanes, estava-se cheio de Ares. A fúria guerreira e o terror das armas emocionavam todos os assistentes. Depois de os dois irmãos se terem matado, das duas irmãs os terem enterrado, apesar das ordens cruéis e de uma morte iminente, a piedade expulsava o terror; o coração acalmava-se, a alma retomava a harmonia.

Para obter semelhantes efeitos uma composição especial é necessária. O drama implexo difere sistematicamente do drama

complexo. A situação dramática no seu todo está na exposição de um estado trágico, que contém potencialmente o desenlace. Este estado é exposto simetricamente, com um posicionamento rigoroso e definido do assunto e da forma. De um lado isto; do outro aquilo.

Basta ler Ésquilo com alguma atenção para apreender essa permanente simetria que é o princípio da sua arte. A finalidade das peças é para ele uma ruptura do equilíbrio dramático. A tragédia é uma crise e a sua solução uma acalmia. Ao mesmo tempo, em Egina, um pouco mais tarde em Olímpia, escultores de génio, obedecendo aos mesmos princípios artísticos, ornavam os frontões dos templos de figuras humanas e de composições cénicas simetricamente agrupadas dos dois lados de uma ruptura de harmonia central. As crises das atitudes, reais mas imóveis, são colocadas numa composição cujo conjunto explica cada uma das partes.

Fídias e Sófocles foram, no plano artístico, revolucionários realistas. O tipo humano que nos aparece idealizado nas suas obras é a própria natureza, tal como eles a concebiam. O movimento da vida foi seguido até às suas curvas mais moles. Segundo o testemunho de Aristóteles, um actor de Ésquilo criticava um actor de Sófocles por este *macaquear* a natureza, em vez de a imitar. O drama implexo tinha desaparecido da cena artística. O movimento realista iria ainda acentuar-se com Eurípedes.

A composição artística deixou de ser a representação de uma crise. A vida humana passou a interessar pelo seu desenvolvimento. O *Édipo*, de Sófocles, é uma espécie de romance. O drama foi cortado em fatias sucessivas; a crise tornou-se

final, em vez de ser inicial; a exposição, que na arte anterior era a própria peça, foi reduzida para permitir o jogo da vida.

Assim nasceu a arte posterior a Ésquilo, a Polignoto e aos mestres de Egina e de Olímpia. É a arte que veio até aos nossos dias pelo teatro e pelo romance.

Como todas as manifestações vitais — a acção, a associação e a língua — a arte passou por períodos análogos que se reproduzem de idade em idade. Os dois pontos extremos entre os quais a arte oscila parecem ser a Simetria e o Realismo. Na Simetria, a vida é sujeita a regras artísticas convencionais; no Realismo, a vida é reproduzida com todas as suas inflexões mais inarmónicas.

Do período simétrico dos séculos XII e XIII, a arte passou ao período psicológico, realista e naturalista dos séculos XIV, XV e XVI. Sob a influência das regras antigas no século XVII, desenvolveu-se uma arte convencional que o movimento dos séculos XVIII e XIX rompeu. Aproximamo-nos hoje em dia, depois do romantismo e do naturalismo, de um novo período de simetria. A Ideia, que é fixa e imóvel, parece dever substituir de novo as Formas Materiais, que são mutáveis e flexíveis.

Num momento em que se cria uma arte nova, é útil não se ater unicamente à consideração do florescimento independente dos Primitivos e dos Pré-rafaelitas; não se devem negligenciar as belas construções das crises da alma e do corpo que executaram Ésquilo e os mestres de Egina e de Olímpia.

Encontrar-se-á nestes contos a preocupação de uma composição especial, em que a exposição ocupa frequentemente o maior lugar, em que a solução de equilíbrio é brusca e final, em que são descritas as aventuras singulares do espírito

e do corpo sobre o caminho que segue o homem que parte do seu eu para chegar aos outros. Eles apresentarão por vezes a aparência de fragmentos; dever-se-á então considerá-los como uma parte de um todo, tendo a crise sido escolhida, de forma exclusiva, como objecto de representação artística.

III

Antes de examinar o papel que podem desempenhar na arte essas crises da alma e do corpo, não é inútil observar, atrás de nós e à nossa volta, a forma literária preponderante nos tempos modernos, quer dizer, o romance.

Assim que a vida humana se mostrou interessante pelo seu próprio desenvolvimento, fosse ele interior ou exterior, o romance nasceu. O romance é a história de um indivíduo, seja ele Encólpio, Lúcio, Pantagruel, Dom Quixote, Gil Blas ou Tom Jones. A história era exterior, sobretudo antes do fim do século passado e Clarisse Harlowe; mas para se tornar interior, a trama da composição não mudou. *Historiola animae, sed historiola*².

Os tormentos da alma com Goethe, Stendhal, Benjamin Constant, Alfred de Vigny, Musset tornaram-se predominantes. A liberdade pessoal tinha sido resgatada pela revolução americana, pela revolução francesa. O homem livre tinha todas as aspirações. Sentia-se, mais do que podia-se. Um estudante de notariado suicidou-se em 1810 e deixou uma carta em que

2 Historieta da alma, de qualquer modo historieta. [N. T.]

anunciava a sua resolução, porque, após sérias reflexões, tinha reconhecido que era incapaz de se tornar tão grande como Napoleão. Todos experimentavam isto em todos os sectores da actividade humana. A felicidade pessoal devia estar no fundo dos alforques que cada um de nós traz adiante e atrás de si.

A doença do século começou. As pessoas queriam ser amadas por si mesmas. A corneação tornou-se triste. A vida também: era um tecido de aspirações excessivas, que cada movimento rasgava. Uns lançaram-se em misticismos singulares, cristãos, extravagantes ou imundos; outros, impelidos pelo demónio ou pela perversidade, feriram o seu coração, já tão doente, como se sarrazina um dente estragado. Os autobiógrafos surgiram à luz do dia sob todas as formas.

Então a ciência do século XIX, que se tornava gigante, pôs-se a invadir tudo. A arte fez-se biológica e psicológica. Devia tomar estas duas formas positivas, pois Kant tinha morto a metafísica. Devia tomar uma aparência científica, como no século XVI tinha tomado uma aparência de erudição. O século XIX é governado pelo nascimento da química, da medicina e da psicologia, como o XV é dominado pelo renascimento de Roma e de Atenas. O desejo de acumular factos singulares e arqueológicos é, pois, substituído pela inclinação para os métodos de ligação e de generalização.

Mas, por um recuo estranho, tendo as generalizações dos espíritos artísticos sido demasiado apressadas, as letras caminharam para a dedução, enquanto a ciência caminhava para a indução.

É estranho que, no tempo em que se fala de síntese, ninguém a saiba fazer. A síntese não consiste em reunir os elementos

de uma psicologia individual, nem em reunir os detalhes de descrição de um caminho-de-ferro, de uma mina, da Bolsa ou do exército.

Assim entendida, a síntese é enumeração; se das semelhanças que apresentam os elementos da série o autor procura retirar uma ideia geral, é uma banal abstracção, quer se trate do amor dos salões ou do ventre de Paris. A vida não está no geral, mas no particular; a arte consiste em dar ao particular a ilusão do geral.

Apresentar assim a vida das entidades parciais da sociedade, é fazer ciência moderna à maneira de Aristóteles. A generalidade engendrada pela enumeração completa das partes é uma variedade do silogismo. «O homem, o cavalo e a mula vivem muitos anos.» — escreve Aristóteles. — «Ora o homem, o cavalo e a mula são todos animais sem fel. Portanto todos os animais sem fel vivem muitos anos».

Isto não é uma desesperante tautologia, mas sim o silogismo enumerativo, que não tem qualquer rigor científico. Ele repousa com efeito sobre uma enumeração completa; é impossível, na natureza, chegar a um tal resultado.

A monótona nomenclatura dos detalhes psicológicos ou fisiológicos não pode, portanto, servir para dar as ideias gerais da alma e do mundo; essa maneira de entender e aplicar a síntese é uma forma da dedução.

Assim, o romance analista e o romance naturalista, fazendo uso deste procedimento, pecam contra a ciência que ambos invocam.

Mas, se empregam falsamente a síntese, também aplicam a dedução em pleno desenvolvimento da ciência experimental.

O romance analista expõe a psicologia da personagem, comenta-a pormenorizadamente e daí deduz uma vida inteira.

O romance naturalista expõe a fisiologia da personagem, descreve os seus instintos, a sua hereditariedade, daí deduzindo o conjunto das suas acções.

Esta dedução, unida à síntese enumerativa, constitui o método próprio dos romances analistas e naturalistas.

Porque o romancista moderno pretende ter um método científico, reduzir as leis naturais e matemáticas a fórmulas literárias, observar como um naturalista, experimentar como um químico, deduzir como um algebrista.

A arte correctamente compreendida parece, pelo contrário, separar-se da ciência pela sua própria essência.

Na consideração de um fenómeno da natureza, o sábio supõe o determinismo, procura as causas desse fenómeno e as suas condições de determinação; estuda-o do ponto de vista da origem e dos resultados; sujeita-o a si próprio, para o reproduzir e sujeita-o ao conjunto das leis do mundo para a elas o ligar; faz dele um determinável e um determinado.

O artista pressupõe a liberdade, observa o fenómeno como um todo, fá-lo entrar na sua composição com as suas causas próximas, trata-o como se ele fosse livre, ele próprio livre na maneira de o considerar.

A ciência procura o geral pelo necessário; a arte deve procurar o geral pelo contingente; para a ciência, o mundo é interligado e determinado; para a arte, o mundo é descontínuo e livre; a ciência descobre a generalidade extensiva; a arte deve fazer sentir a generalidade intensiva; se o domínio da ciência é o determinismo, o domínio da arte é a liberdade.

Os seres vivos, espontâneos, livres – cuja síntese psicológica e fisiológica, apesar de certas condições determinadas, dependerá das séries que encontrarão, dos meios que atravessarão – tais são os objectos da arte. Eles têm faculdades de nutrição, de absorção e de assimilação; mas é preciso ter em conta o jogo complicado das leis naturais e sociais, a que chamamos acaso, que o artista não tem de analisar, que é verdadeiramente para ele o Acaso e que providencia ao organismo físico e consciente as coisas de que ele se pode alimentar, que ele pode absorver e assimilar.

Assim, a síntese será a de um ser vivo.

Se todas as condições da vida humana pudessem ser determinadas ou previstas, escreveu Kant, calcular-se-iam as acções dos homens como se calculam os eclipses.

A ciência das coisas humanas não atingiu ainda a ciência das coisas celestes.

A fisiologia e a psicologia não estão, infelizmente, muito mais avançadas do que a meteorologia; as acções que a psicologia dos nossos romances prevê são normalmente tão fáceis de prever como a chuva durante a trovoadas.

Mas é preciso encontrar o meio de alimentar artisticamente o ser físico e consciente sobre os acontecimentos que o Acaso lhe oferece. Não se podem fornecer regras para essa síntese viva. Os que não fazem ideia disto e clamam sem cessar *pela síntese*, estão atrasados em matéria de arte, como Platão o estava em matéria de ciência.

«Quando somo *um a um*» – dizia Platão na *República* –, «o que é que se torna *dois*: a unidade à qual eu somo, ou aquela que é somada?».

Para um espírito tão profundamente dedutivo, a série dos números devia nascer analiticamente; o novo ser *dois* devia ser envolvido numa das unidades cuja soma o engendrava.

Dizemos que o número *dois* é produzido sinteticamente, que na adição intervém um princípio diferente da análise; e Kant mostrou que a seriação dos números era o resultado de uma síntese *a priori*.

Ora, na vida, a síntese que se opera é, do mesmo modo, radicalmente diferente da enumeração geral dos detalhes psicológicos e fisiológicos, ou do sistema dedutivo.

Há poucos exemplos melhores da representação da vida do que um excerto de *Hamlet*.

Duas acções dramáticas partilham a peça, uma delas exterior a Hamlet e a outra interior. À primeira associa-se a passagem das tropas de Fortimbrás (acto IV, cena 5) que atravessam a Dinamarca para atacar a Polónia. Hamlet vê-as passar. Como é que a acção interior a Hamlet se alimentará desse acontecimento exterior? Eis como; Hamlet exclama:

*Como fico eu imóvel,
Eu que tenho, por meu pai morto e minha mãe desonrada,
Excitações da razão e do sangue,
E tudo deixo dormir? Enquanto, para minha vergonha, vejo
A iminente morte de vinte mil homens
Que, por uma fantasia ou jogo de glória,
Caminham para os seus túmulos!*

Assim, a síntese completou-se; Hamlet assimilou para a sua vida interior um facto da vida exterior. Claude Bernard

distingua nos seres vivos o meio interior e o meio exterior; o artista deve considerar neles a vida íntima e a vida externa e fazer-nos apreender as acções e as reacções, sem descrever nem discutir.

Ora, as emoções não são contínuas; elas têm um ponto extremo e um ponto morto. O coração experimenta, na ordem moral, uma sístole e uma diástole, um período de contracção e um período de distensão. Pode-se chamar *crise* ou *aventura* ao ponto extremo da emoção. Cada vez que a dupla oscilação do mundo exterior e do mundo interior produz um encontro, há uma «aventura» ou uma «crise». Depois, as duas vidas retomam a sua independência, cada uma fecundada pela outra.

Desde a grande renascença romântica, a literatura percorreu todos os momentos do período de relaxamento do coração, todas as emoções lentas e passivas. A isso deviam conduzir as descrições da vida psicológica e da vida fisiológica determinadas. A isso conduzirá o romance de massas, se dele se fizer desaparecer o indivíduo.

Mas o fim do século será talvez subordinado à divisa do poeta Walt Whitman: *Em si mesmo e em massa*. A literatura celebrará as emoções violentas e activas. O homem livre não será submetido ao determinismo dos fenómenos da alma e do corpo. O indivíduo não obedecerá ao despotismo das massas, ou segui-las-á voluntariamente. Deixar-se-á ir ao sabor da imaginação e do seu gosto de viver.

Se a forma do romance persistir, alargar-se-á sem dúvida extraordinariamente. As descrições pseudocientíficas, a ostentação de psicologia de manual e de biologia mal digerida serão dela banidas. A composição será mais precisa na sintaxe,

acompanhando a língua; a construção será severa; a arte nova deverá ser nítida e clara.

Então o romance será sem dúvida um romance de *aventuras*, no sentido mais vasto do termo, o romance das crises do mundo interior e do mundo exterior, a história das emoções do indivíduo e das massas, seja onde for que os homens procurem algo de novo: no seu coração, na história, na conquista da terra e das coisas, ou na evolução social.

Marcel Schwob
Paris, Maio 1891

PARTE I

CORAÇÃO DUPLO

AS ESTRIGES

*Vobis rem horribilem narrabo...
mihi pili inhorruerunt.*¹

T. P. Arbitri, *Satiræ*.

Estávamos deitados nos nossos leitos em volta da mesa sump-tuosamente servida. As chamas dos luzeiros de prata ardiam baixo; a porta acabava de ser fechada após a saída do acrobata, que tinha acabado por nos enfadar com os seus porcos sábios. Havia na sala um odor a pele chamuscada, por causa dos círculos de fogo pelos quais ele fazia passar os seus animais grunhidores. Serviam a sobremesa: bolos com mel quente, ouriços-do-mar caramelizados, ovos envolvidos em pasta de farinha e ovo, tordos com molho, recheados com flor de farinha, uvas-passas e nozes. Um escravo sírio cantava num tom agreste, enquanto se passavam os pratos. O nosso anfitrião correu os dedos por entre os longos cabelos do seu favorito, estendido ao pé dele, palitou graciosamente os dentes com uma pequena espátula dourada; estava embotado pelas numerosas taças de vinho abafado que bebia avidamente, sem o misturar, e começou assim, um tanto confusamente:

– Nada me entristece mais do que o fim de uma refeição. Sou obrigado a separar-me de vós, meus caros amigos. Isso

¹ «Contar-vos-ei uma coisa horrível... que me fez eriçar os cabelos» (Petrônio). [N. T.]

lembra-me inapelavelmente a hora em que terei de vos deixar definitivamente. Oh! oh! como o homem é insignificante! Um homenzeco, quanto muito. Trabalhai bastante, suai, resfolegai, fazei campanhas na Gália, na Germânia, na Síria, na Palestina, acumulai o vosso dinheiro moeda a moeda, servi bons amos, passai da cozinha à mesa, da mesa ao favor; usai os cabelos compridos, como estes a que limpo os dedos; tornai-vos homens livres; montai a vossa própria casa, com clientes como os que eu tenho; especulai sobre terrenos ou transportes de mercadorias, agitai-vos, afadigai-vos: a partir do instante em que o barrete de homem livre vos tocar a cabeça, sentir-vos-eis na dependência de uma mestra mais poderosa, da qual nenhuma soma de sestércios vos livrará. Vivamos enquanto nos aguentarmos. Rapaz, serve-me Falerno².

Mandou trazer um esqueleto de prata articulado, deitou-o em diversas posições sobre a mesa, suspirou, limpou os olhos e continuou:

– A morte é uma coisa terrível, que me assalta o pensamento sobretudo depois de comer. Os médicos que consultei não podem dar-me qualquer conselho. Creio que faço mal a digestão. Há dias em que o meu ventre muge como um touro. É preciso furtar-se a estes inconvenientes. Não vos contenhais, meus amigos, se vos sentirdes incomodados. A flatulência pode subir-nos ao cérebro e estamos perdidos. O imperador Cláudio tinha como costume agir assim e ninguém se ria. Mais vale ser descortês do que arriscar a vida.

Devaneou ainda alguns instantes e depois disse:

² Antigo vinho generoso da Campânia. [N. T.]

– Não posso contrariar o meu modo de ver. Quando penso na morte, perfilam-se diante dos meus olhos todas as pessoas que vi morrer. Como estávamos seguros do que aconteceria ao nosso corpo, depois de tudo ter acabado! Mas, pobres de nós, miseráveis que somos, existem poderes misteriosos que nos espreitam, eu vos juro pelo meu talento. Vemo-los ao virar das esquinas. Têm a forma de senhoras de idade, mas à noite assumem a forma de pássaros. Um dia, ainda eu vivia na rua Estreita, a alma subiu-me ao nariz, com o medo que tive; havia uma que acendia um fogo de canas, num nicho da parede; versava numa gamela de cobre, vinho com alhos-bravos e salsa; depois, deitava avelãs e examinava-as. Deuses irritados! Que olhares ela dardejava! De seguida, tirou favas da sua bolsa e descascou-as com os dentes, tão depressa como um chapim debica sementes de cânhamo; e cuspiu as cascas, como cadáveres de moscas, à sua volta.

» Era uma *striga*, não tenho dúvidas; e, se tivesse dado por mim, talvez me houvesse paralisado com o seu olhar malvado. Há pessoas que ao sair, à noite, se sentem percorridas por exalações; tiram da espada, rodam com ela à volta da cabeça, batem-se contra sombras. De manhã, encontram-se cobertos de contusões e a língua pende-lhes no canto da boca. Deram com as estriges. Vi homens fortes como bois e mesmo lobisomens que elas metiam em apuros.

» Isto são verdades, eu vos afirmo, com absoluta certeza. Aliás, são factos mais do que conhecidos. Não falaria destas coisas e poderia mesmo duvidar da sua existência, se não me tivesse acontecido uma aventura que me fez eriçar todos os pêlos do corpo.

» Quando se velam os mortos é possível ouvir as estriges: elas cantam árias que nos arrebatam e às quais obedecemos, por mais que não queiramos. As suas vozes são suplicantes e pungentes, flautadas como as das aves, ternas como os gemidos de uma criancinha que chama: nada pode resistir-lhes. Quando servia o meu amo, o banqueiro da via Sacra, ele teve a infelicidade de perder a mulher. Eu andava triste nessa altura: porque a minha tinha também acabado de morrer – bela criatura, acreditem, e boa de carnes – mas eu gostava dela sobretudo pelas suas boas maneiras. Tudo o que ganhava era para mim; mesmo que só tivesse um asse, dava-me metade. Ao regressar à *villa* vi objectos brancos que revolteavam entre os túmulos. Fico transido de medo, sobretudo porque havia deixado uma morta na cidade; corro à casa de campo e o que é que encontro, ao passar a ombreira? Uma poça de sangue com uma esponja ensopada dentro.

» Por toda a casa ouço gritos e choros; porque a patroa tinha morrido ao cair da noite. As criadas rasgavam as roupas e arrancavam os cabelos. Apenas se via uma lamparina, como um ponto vermelho, ao fundo do quarto. Quando o amo saiu, acendi um grande cavaco de pinho ao pé da janela; a chama fez-se estrepitante e fumosa, enquanto o vento agitava turbilhões cinzentos no quarto; as gotas de resina ressumavam ao longo da madeira e crepitavam.

» A morta jazia sobre a cama; tinha o rosto verde e uma multidão de pequenas rugas à volta da boca e nas fontes. Tínhamos atado um pano à volta das bochechas para evitar que os maxilares se abrissem. As borboletas nocturnas, de asas amarelas, sacudiam-se em círculos perto do fogo; as moscas

passavam lentamente sobre a cabeceira da cama e cada rabadada de vento fazia entrar espirais de folhas secas. Eu velava aos pés da cama pensando em todas as histórias, nos manequins de palha que se encontram de manhã no lugar dos cadáveres e nos buracos redondos que as feiticeiras vêm fazer nos corpos para chupar o sangue.

» Foi nesta altura que se elevou entre os uivos do vento um som estridente, acre e terno; dir-se-ia que uma menina cantava, suplicante. A moda flutuava no ar e sobrepunha-se aos sopros da brisa que desalinhavam os cabelos da morta; entretanto eu estava como que paralisado pelo espanto e nem sequer me mexia.

» A lua pôs-se a brilhar com uma luz mais pálida; as sombras dos móveis e das ânforas confundiram-se com a negrura do chão. Os meus olhos, erráticos, fixaram-se nos campos e vi o céu e a terra iluminados por um luar doce, em que as sarças longínquas se dissipavam, em que os choupos já não marcavam senão longas linhas cinzentas. Pareceu-me que o vento amainava e que as folhas já não revolteavam: vi sombras que se escoavam por trás da sebe do jardim. Então senti que as minhas pálpebras pesavam como chumbo e que se fechavam; senti umas roçaduras muito ligeiras.

» Subitamente, o canto do galo fez-me alvoroçar e um sopro glacial do vento matinal freuiu as copas dos choupos. Eu estava encostado à parede; pela janela via um céu cinzento agora mais claro e uma mancha branca e rósea para Oriente. Esfreguei os olhos e, enquanto observava a minha ama – que os deuses sejam minhas testemunhas! – vi que o seu corpo estava cheio de equimoses negras, de nódoas de um azul sombrio,

grandes como um asse – sim, como um asse – disseminadas por toda a pele. Então gritei e corri em direcção ao leito; o rosto era uma máscara de cera sob a qual se via a carne horrendamente roída; não tinha nariz, nem lábios, nem faces, nem olhos: os pássaros da noite tinham-nos colhido com os seus bicos acerados, como se fossem abrunhos. Cada nódoa azul era um buraco afunilado, em cujo fundo luzia uma placa de sangue coagulado; não havia nem coração, nem pulmões, nem qualquer víscera; porque o peito e o ventre estavam recheados com molhos de palha.

» As estriges cantantes tinham levado tudo durante o meu sono. O homem não pode resistir ao poder das bruxas. Somos o juguete do destino.

O nosso anfitrião pôs-se a chorar, com a cabeça sobre a mesa, entre o esqueleto de prata e as taças vazias.

– Ah! ah! – chorava ele – eu, o rico, que posso ir até Baies sem sair dos meus domínios, que faço publicar um jornal para as minhas terras, que tenho a minha companhia de actores, bailarinos e mimos, a minha baixela, as minhas casas de campo e as minhas minas de metais, não passo de um corpo miserável – e as estriges poderão brevemente vir esburacá-lo.

Uma criança estendeu-lhe um pote de prata e ele ergueu-o.

Entretanto as lamparinas extinguíam-se; os convivas agitavam-se pesadamente, num vago murmúrio; as peças de prata entrechocavam-se e o óleo entornado de uma lamparina molhava toda a mesa. Um jogral entrou nas pontas dos pés, o rosto dissimulado, a fronte raiada de linhas negras; nós retirámo-nos pela porta aberta, entre uma dupla ala de escravos acabados de comprar, cujos pés estavam ainda brancos da cal.

Estreia literária de Marcel Schwob, marcada por um estilo novo de fantástico, influência maior para o surrealismo vindouro de André Breton ou o imaginário de Jorge Luis Borges, *Coração Duplo* ocupa um lugar de destaque na Literatura mundial.

Ao longo das suas páginas, sob o signo do «Terror e Piedade», desfilam cenários de banquetes faustosos na antiga Roma, ambientes góticos da Paris medieval ou relatos apocalípticos de sociedades futuras, onde o absurdo e o sobrenatural se encontram com o humor negro, e o medo espreita na fantasia do sonho.



cavalos de ferro