

ALITERATURA DO PAÍS DE GALES ATRAVÉS DA REPRESENTAÇÃO DO PARAÍSO NO CONTO "THE PEACHES" DE DYLAN THOMAS

Josalba Ramalho Vieira

Colégio de Aplicação - UFSC

Ao contrário da nítida separação entre literatura Norte-Americana e Inglesa, os livros e os programas de literatura de língua inglesa dificilmente estabelecem uma distinção entre as literaturas galesa, escocesa, irlandesa e a inglesa. É comum a divisão histórica, mas não a distinção por país. Os livros de história literária assim como as antologias mais conhecidas preservam a unidade do Reino. Não é raro o aluno de literatura se surpreender quando é informado, em notas breves, que diversos autores citados são Irlandeses ou Escoceses. No entanto, acredito que seja extremamente importante ressaltar as diferenças culturais fundamentais entre os diversos países da Grã-Bretanha, sobretudo no momento político atual em que tanto a Escócia como o País de Gales acabam de votar pela criação de Parlamntos Regionais. As Irlandas com seus conflitos armados são um caso à parte e já conseguem chamar a atenção dos leitores para a sua condição nacional há mais tempo. Do País de Gales, à parte ser o país de onde provém o título de nobreza do Príncipe Charles, sabe-se muito pouco, quase nada. Por isso, escolhi trabalhar com o autor galês de maior renome internacional: Dylan Thomas. Mais conhecido por sua obra poética que por sua prosa, esse escritor galês é, em geral, inserido na tradição da lírica inglesa. Neste artigo, tentarei mostrar o alto nível de elaboração da sua prosa e ao mesmo tempo apontar alguns aspectos essenciais da cultura do seu país na composição literária. Tomarei como exemplo a repre-

sentação do paraíso em um dos contos da antologia *Portrait of the Artist as a Young Dog*.

A religiosidade em Dylan Thomas é tanto bíblica quanto céltica, traduzindo assim um sincretismo comum em países colonizados. Tal entrelaçamento resulta numa representação diferenciada do paraíso edênico e do conceito de inocência. Dylan Thomas apesar de incorporar elementos da tradicional busca cristã pelo paraíso perdido, bastante presente na literatura inglesa, subverte a tradição ao incorporar aos símbolos clássicos elementos da cultura gaélica que transfiguram o paraíso. Na coletânea de contos, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, a viagem autobiográfica do personagem Dylan o distancia do paraíso edênico e o leva para o mundo corrompido. Porém, já no primeiro conto do livro, "The Peaches", há indícios de que o paraíso do qual se distancia traz em si a decadência e de que o pequeno Dylan não é completamente inocente. Além disso, a rica simbologia animal indica uma forte influência céltica estruturando a visão de paraíso thomasiana.

No caso de Dylan Thomas, o tema da inocência extrapolava o universo literário. O agente literário de Dylan Thomas nos Estados Unidos para os famosos recitais de poesia, John Brinnin (1955), descreve o escritor galês da seguinte maneira: "Ele era instintivamente e, fatalmente, atraído para a inocência em todas as suas formas. Ele podia detectar malícia, mesquinha e perversão de espírito como se fossem cheiros"¹. Mais tarde, depois de havê-lo conhecido melhor, Brinnin confirma a primeira impressão e diz: "Havia no cerne dele um velo de inocência original que fazia com que os julgamentos (contra ele) ficassem aniquilados e as acusações se desmanchassem no ar"². Esta inocência que Brinnin detectou na pessoa do escritor galês, que foi durante suas turnês literárias nos Estados Unidos o centro de tantas atenções e de situações de constrangimento, devido ao consumo excessivo de álcool, parece estar no âmago do trabalho literário de Dylan Thomas, quer na poesia, quer na prosa.

Desde seus primeiros poemas e contos, o escritor galês, nascido em 27 de outubro de 1914, busca recuperar a inocência perdida. Dylan Thomas opta por esta busca levado pela tensão criada por forças dicotômicas, principalmente entre vida e morte. Os caminhos que levam da vida natural e harmônica para a vida urbana e cultural parecem levar também da própria vida para a morte. Uma vez distante da infância passada em contato direto com a natureza, perde-se a inocência. Na tentativa de recuperar a inocência perdida Dylan Thomas se fixa na sua incrível memória dos dias de menino. E deste refúgio ele consegue uma composição entre os pólos opostos. Sobre isto escreve Fraser: “A obsessão com a infância, mesmo com suas ficções e fantasias, o levou a uma descoberta da inocência”³. Dylan Thomas transpõe essa sua busca pessoal pela inocência para a literatura. Na sua produção poética, que não supera o número de seis livros publicados, assim como na prosa, que conta com peças para teatro (*Under Milk Wood*) e rádio (*Quite Early One Morning*), assim como coletâneas de contos (*Portrait of the Artist as a Young Dog* e *Adventures in the Skin Trade*), esta busca está sempre presente.

Os contos do *Portrait of the Artist as a Young Dog*, apesar de classificados por Dylan Thomas como “estritamente autobiográficos”⁴, não devem ser considerados como desprovidos de mimese artística. O próprio Dylan Thomas, ao 19 anos numa carta ao amigo Glyn Jones, já se definia como um “escritor de poemas e estórias”⁵ (grifo nosso). Mas, apesar da insistência do escritor em equiparar sua prosa... poesia, foi sua produção poética que sempre despertou um maior interesse. Esta coletânea de contos é descrita como “um livro sobre Gales, crônica íntima sobre minha jornada por entre pessoas e lugares”⁶.

Como essa obra é cunhada em dados biográficos e é narrada, com a exceção de dois contos, na primeira pessoa, considero fundamental esclarecer alguns pontos sobre a subjetividade na obra de Dylan Thomas.

De acordo com Magalhães (1981)⁷, são três os modos pelos quais Dylan Thomas expressa subjetividade em sua literatura: 1) um recuo pessoal para um sujeito anterior àquele do momento da escrita; 2) uma especificação sobre o tipo de sujeito atuante no texto, dando imagens de si próprio através de símiles e criando assim uma voz dramática; 3) uma explicação do “eu” sob uma máscara assumida de poeta.

O primeiro destes três modos de subjetividade apresentados por Magalhães vem se mostrar como o mais pertinente para o estudo do *Portrait*, porque nele o Eu, em torno do qual se articula o texto, coincide “consigo próprio numa outra época da sua vida”. Ou seja, como explica Magalhães: “a distância entre o “eu” do enunciado e o Eu do autor da narração é causada pelo fato de “eu” do enunciado ser o Eu recuperado pela memória, distanciado pelo ofício da reminiscência”⁸.

O menino ‘Dylan’ do primeiro conto, “The Peaches”, se transforma no ‘small boy’ de “Patricia, Edith, and Arnold”, no ‘young Mr. Thomas’ de “Where Tawe Flows” até chegar ao ‘youngman’ do último conto, “One Warm Saturday”. O leitor acompanha uma narrativa linear de crescimento do personagem através da fragmentação do seu rosto que mostra o ‘eu’ nas várias fases desse rosto. Assim, juntamente com a evolução educativa do herói, elemento unificador da narração, presencia-se o processo fragmentário que subverte a ação linear. Por isso, cada conto de *Portrait of the Artist as a Young Dog* pode ser lido autonomamente, mas só quando lido no seu conjunto os contos podem revelar sua maior função: ser um conjunto de narrações que constituem um ‘retrato’ de um certo ‘artista’.

Na narrativa thomasiana a idéia de inocência está estreitamente ligada ao mito bíblico do Éden perdido, que foi recorrentemente elaborada numa tradição lírica em língua inglesa. Vale a pena ressaltar que, na Bíblia, a idéia de inocência surge no Gênesis quando a nudez de Adão e Eva é descrita (cap. 2, V. 25): “... e não se

envergonharam porque ainda eram inocentes". A narração bíblica antecipa, através do termo "ainda", a futura perda da inocência e a conseqüente queda do casal.

O mito bíblico é retomado na literatura inglesa e a noção de inocência percorre a obra de vários autores, como é o caso de John Milton (1606-1674). No *Paradise Lost* a idéia da morte ligada ao conhecimento é expressa nos versos 218-222:

And all amid them stood the Tree of Life, High eminent,
blooming ambrosial fruit, of vegetable gold; and next
to life, Our death, the Tree of Knowledge, grew fast by
knowledge of good, bought dear for knowing ill.⁹

Milton explicita que o preço do saber é a morte, mas deixa implícito que, antes disso, o pagamento pelo saber é a perda da inocência. Ou seja, conhecer implica na perda do estado de inocência, anterior ao saber, anterior à morte.

O livro de Milton é um dos exemplos de como a preocupação com as noções do mal, do saber e da perda da inocência foi registrada na literatura inglesa. Esta temática do *Paradise Lost* é também encontrada na poesia de Thomas Gray (1712-1771). Ele faz da inocência, comparada à infância, e da iminência do mal os temas do poema "Ode on a Distant Prospect of Eton College":

Ah happy hills, ah pleasing shade,
Ah fields below'd in vain,
Where once my careless childhood stray'd,
A stranger yet to pain!

O poeta William Blake (1757-1827), nos livros *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, também enfoca a temática da inocência. Para Blake a criança é sinônimo de inocência e a infância o local terreno do paraíso. No poema "Auguries of Innocence" (versos 11-14),

com seu estilo profético, ele escreve:

He who mocks the Infant's faith
Shall be mocked in Age and Death

...

He who respects the Infant's faith
Triumphs over Hell and Death.

Outro poeta que também encontra na infância um refúgio, para evitar que as preocupações cotidianas fechem, por completo, as portas do paraíso, é Wordsworth (1770-1850). No poema, "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", cujo título já antecipa o tema, ele declara, nos versos 66-71:

Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing Boy
But He
Beholds the light, and whence it flows,
He sees it in His Joy

Seguindo a tradição bíblica e influenciada pela tradição da lírica inglesa, a noção que Dylan Thomas tem de inocência é não só a inocência personificada na infância que, por sua vez, sedia o paraíso, mas é também a inocência como estado anterior ao conhecimento, como anterior à revelação do mal como morte. Dylan Thomas usa a literatura como meio de recuperar esta inocência perdida, criando um espaço onde sua visão de inocência é construída. Até aqui não é possível estabelecer uma diferença sensível entre o escritor galês e os escritores ingleses que o antecederam.

Porém, no cenário das memórias infantis, a morte é apreendida como sendo, ao mesmo tempo, afirmação e negação da vida. Este fato está na base de uma das forças impulsionadoras da literatura de

Dylan Thomas: uma concepção de tempo que provém do panteísmo. Para este escritor de Swansea, o tempo mostra-se circular. Na sua obra, as três fases fundamentais do processo vital das quais fala T.S. Eliot, “birth, copulation, and death”, são percebidas, não como pontos numa linha onde a morte é o ponto final, mas como etapas que se sucedem ciclicamente. Nesta percepção cíclica do processo vital, vida e morte se justapõem de forma a criar uma composição, onde estes pólos opostos se encontram sem que cada um perca seu significado próprio. Portanto, a morte não deixa de ser um evento lamentável, mesmo que se acredite numa transformação póstuma. E a vida, mesmo que se saiba de antemão da sua finitude, não deixa de ser um fato digno de celebração. Em Dylan Thomas a morte, sendo ao mesmo tempo negação e afirmação do estar vivo, mistura-se à celebração da vida num lamento humano da condição mortal, traduzindo as origens célticas que permeiam sua concepção ampla de religiosidade.

A visão de vida na qual, para citar um verso de Cesár Vallejo¹⁰, “la muerte es su suerte”, demonstra como Dylan Thomas tem uma dimensão de religiosidade mais ampla que aquela defendida pelo cristianismo. Essa visão cósmica provém da tradição céltica do país de Gales. A tentativa de Dylan Thomas de buscar, no paradigma bíblico, o nostálgico paraíso perdido e, conseqüentemente, o estado de inocência original é acompanhada pela percepção de que a dimensão concreta da humanidade é tão importante quanto sua dimensão espiritual.

Segundo Almeida, a religiosidade em Dylan Thomas não pode ser apenas relacionada com religiões tradicionais, como o Cristianismo, pois, ao contrário desta, uma grande importância é dirigida, também, à parte física do homem. Por este motivo pode-se dizer que na obra de Dylan Thomas coexistem o cristianismo e a doutrina dos sacerdotes druidas¹¹, incorporando aos mitos bíblicos o mundo da antiga civilização de Gales. Almeida conclui, quanto à religiosidade em Dylan Thomas, que houve uma “tentativa de combinar

coordenadas aparentemente impossíveis de serem articuladas em conjunto: o Cristianismo e o druidismo, que a partir de certa época coexistiram em Gales. Resulta deste sincretismo um tipo particular de panteísmo que levará Dylan Thomas a usar, não só elementos bíblicos, mas também célticos.”¹² Essa importante tese de Almeida foi defendida num criterioso estudo acerca da obra poética de Dylan Thomas. Este artigo pretende retomar esta tese, investigando a questão levantada por Almeida na prosa de Thomas.

Como já foi dito anteriormente, este estudo pretende verificar como Dylan Thomas constrói a representação do paraíso. Acredito que essa seja apenas uma das formas pelas quais a religiosidade peculiar deste escritor, influenciado pela sua percepção de tempo na qual convergem forças antagônicas, tais como vida e morte, é expressa. Em outras palavras, este ensaio se propõe a responder à seguinte questão: como se traduz na prosa de Dylan Thomas seu desejo de recuperar o passado e de reconstruir o paraíso. A tentativa de responder esta questão ser feita através da análise do conto “The Peaches”, a primeira estória da coletânea *Portrait of the Artist as a Young Dog*.

Talvez a melhor forma de verificar o tratamento dado por Dylan Thomas à recuperação do paraíso edênico no conto “The Peaches” seja percorrer, detalhadamente, o caminho que faz o próprio personagem principal. Considero esta uma boa alternativa para encaminhar a análise, visto a obra em prosa de Dylan Thomas ser ainda tão pouco divulgada no nosso meio, e também pelo fato dos contos do *Portrait* estarem repletos de detalhes cotidianos pessoais e paisagísticos que, quando analisados minuciosamente, podem se revelar indispensáveis para a hermenêutica do todo.

Não é à toa que o começo do conto (também o início do livro) e o primeiro contato do leitor com o personagem principal do “The Peaches” se dê, exatamente, quando o pequeno Dylan, com dez anos, espera a continuação da pequena viagem que vai levá-lo de sua casa na cidade à fazenda (Gorsehill) dos tios Jim e Annie. A

viagem da sua cidade, Swansea, para o campo é feita pelo 'eu' do personagem e a viagem através da memória e da literatura é feita pelo Eu do autor, que pretende recriar através da visão infantil do personagem a paisagem nativa de Gales e de seus habitantes. Por isso, o conto e o livro começam com a espera e preparação dessa dupla viagem. Porém, a viagem indica que o menino Dylan não pertencia ao campo, assim o paraíso relacionado ao contato primitivo com a natureza já não era algo que ele possuía na infância e do qual ele vai se afastar de fato, na medida que vai se tornando adulto.

A narração deste conto é impregnada de elementos reais submetidos ao ponto de vista infantil nesta escrita revisitada. O ponto de vista escolhido pelo autor evidencia a lógica interpretativa do menino/narrador, assim como as formas de iniciação através das quais o menino descobre sua leitura do mundo. Assim, quem narra o conto é "o olhar que acompanha a visão da própria infância recuperada"¹³, como diz Magalhães.

Na cena inicial do conto, o narrador, ainda sem nome, é deixado sozinho na "carroça verde-grama" de seu tio Jim, para que este vá a um bar por alguns instantes. Neste tempo de espera, que o leitor não pode precisar, vê-se tudo através dos olhos do menino. Vemos que: a carroça parou entre dois bares, o bar onde o tio entrou estava cheio, a porta deste bar foi fechada e não se podia ver nada que acontecia lá dentro, havia uma janela entreaberta no bar vizinho e por ela podia-se ver quatro homens jogando cartas. No entanto, de repente, a descrição tranqüila dá lugar a uma descrição distorcida pelo medo:

... The walls crowded in, and the roofs crouched down. To me, staring timidly there in the dark passage in a strange town, the swarthy man appeared like a giant in a cage surrounded by clouds, and the bald old man withered into a black hump white tip: two white hands

darted out of the corner with invisible cards. (122)

Pelo contraste entre a visão objetiva dos primeiros parágrafos e a visão onírica da citação acima, conclui-se que o menino está assustado e, por isso, fantasia seus medos. Baseado no estímulo visual real (uma sala nebulosa de bar, onde quatro homens jogam cartas) a criança amedrontada vê tetos e paredes que se movem, gigantes enjaulados cercados por nuvens ou homens que murcham. Ou seja, ele vê a realidade moldada pela imaginação e emoção. Porém, o narrador recua e vê a criança com medo, havendo o distanciamento entre o “eu” do autor e o “eu” da narração.

Para afugentar o medo, que o estímulo visual da realidade lhe causa, o menino vai buscar proteção na própria imaginação. Através da lembrança de uma estória que ele mesmo inventou, quando ainda estava “in the warm, safe island of my bed” (123). Nesta estória, ao invés de um reconfortante anjo protetor, quem aparecia era um demônio, com asas e presas. Durante a perseguição, quem surge como anjo é uma menina alta, sábia, dourada e nobre, da qual, ironicamente, o narrador tenta-se lembrar, mas não consegue. Essa lembrança evidentemente ao invés de reconfortá-lo, faz com que ele volte a ter medo. Assim, o menino volta a buscar na realidade algo que o proteja: seu olhar encontra a velha égua que puxa a carroça.

A passiva tranqüilidade da égua tem o poder de restituir a paz ao menino depois dos angustiantes momentos anteriores: é a força restauradora da natureza que já se insinua neste ambiente suburbano. O garoto chama a égua de ‘good girl’ e a acaricia. Neste momento de ternura, entre homem e animal, a porta do bar se abre e, de lá, sai o tio Jim acompanhado de duas mulheres gordas. Neste momento o narrador declara: “I felt frightened no longer, only angry and hungry” (123), recuperando a visão realista dos parágrafos iniciais. Conseguindo superar o medo, o menino se mostra preparado para seguir viagem. Esse primeiro elemento da narrativa pa-

rece revelar, por antecipação, que fazer uma viagem, como é o caso do Eu do autor, ao próprio passado requer coragem, pois o passado é povoado de medos.

Na continuação da viagem, o leitor vem a saber que o tio Jim, bêbado, entoava hinos religiosos e, nos intervalos, xinga a égua em Galês: “Between hymns he cursed the mare in Welsh”. Ora, em uma única frase pode-se perceber várias características que são recorrentes na coletânea. O alcoolismo, do qual o próprio Dylan foi vítima, a expressão da religiosidade nos locais mais inesperados (os Galeses fazem piada do costume, realmente inusitado, de cantar hinos religiosos nas partidas de futebol) e, sobretudo, a sobrevivência de uma língua nacional que nada tem a ver com o inglês (atualmente o Galês é a língua da rede nacional de televisão).

A fazenda (Gorsehill), vista no dia seguinte pela manhã, é descrita como se não houvesse outro lugar “so poor and grand and dirty” (127). Desde o primeiro contato é possível pressentir que o ambiente rural da fazenda, símbolo do paraíso infantil, não é tão grandioso, nem tão idílico. A fazenda mostra, através de sua ruína financeira, a decadência que está no cerne do paraíso.

A contraditória situação da decadência como constitutiva do paraíso pode ser demonstrada pela estrutura do conto que se equilibra em cima de contrastes entre o real e o ideal. Por exemplo, o tio Jim vende os animais que ainda restam na fazenda empobrecida para comprar bebida. Ou seja, os animais que deveriam fazer parte da paisagem bucólica vão desaparecendo para se transformar em dinheiro. O caso dos porcos é bastante simbólico. Há na fazenda uma porca com leitões, porém o tio Jim, como já tinha feito com outros animais, havia levado um para a cidade, quando foi buscar Dylan, como pagamento para as bebidas. Ao saber, através do primo Gwilym que “The bitch has eaten the pig” e que “the bitch” não se referia nem à porca nem, como pensou Dylan, a uma raposa, mas ao tio Jim, o pequeno Dylan imagina:

"I could see uncle, tall and sly and red, holding the writhing pig in his two hairy hands, sinking his teeth in its thigh, crunching its trotters up: I could see him leaning over the wall of the sty with the pig's legs sticking out of his mouth. 'Did uncle Jim eat the pig?' Now, at this minute, behind the rotting sheds, he was standing, knee-deep in feathers, chewing off the live heads of the poultry. 'He sold it to go on the drink', said Gwilym..." (127)

A descrição acima se equipara à visão onírica do início do conto e ultrapassa-a no que se refere à bestialidade emprestada ao tio. Tanto em uma como em outra há elementos animais quase míticos: um demônio com asas e um homem-bicho que atacam presas indefesas. No primeiro momento a presa é o próprio Dylan, no segundo, o leitão. Essa relação homem/animal é marcada por descrições fantasiosas e recheadas de referências a cultos pagãos.

Outro exemplo do contraste entre real e ideal pode ser o do primo Gwilym, que se prepara para o sacerdócio, mas blasfema contra Deus ao final de um sermão feito exclusivamente para o pequeno Dylan. O crítico Kenneth Seib esclarece um pouco mais sobre o comportamento de Gwilym quando escreve: "Gwilym, com sua hipocrisia religiosa e sermões aterradores, parece representar o clérigo galês. Obcecado pelo pecado e pela confissão, Gwilym conjuga o desejo sexual com o fervor religioso, confundindo o próprio desejo com os pecados dos outros"¹⁴. Para Seib, o rosto em forma de pá e as roupas pretas de Gwilym sugerem a imagem de um túmulo, mostrando que a religiosidade de Gwilym não é viva e só contribui para tornar o paraíso idealizado ainda mais corrupto.

Os contrastes continuam, e se acentuam, com a chegada de alguém de fora. Este elemento externo vem mostrar toda a tensão latente entre o próspero mundo urbano e a decadente realidade de Gorsehill: uma amigo rico de Dylan, Jack Williams, vir para umas

férias pagas na fazenda, e a mãe, a esnobe Sra. Williams, vir deixá-lo de carro.

Os preparativos humildes e nervosos são feitos pela tia Annie e acompanhados argutamente pelo narrador. Annie tenta dar à fazenda, arruinada pelo alcoolismo de Jim, um ar burguês. Ela abre a 'melhor sala' que exala cheiro de naftalina, mofo, plantas mortas, um 'cheiro azedo'. Nesta sala, descrita em detalhes (uma espécie de museu de peças mortas e sem uso), ser servido chá à Sra. Williams. Durante o chá Annie servir os pêssegos, que dão título ao conto. A lata de pêssegos, "guardada desde o último natal" para um momento como aquele, ser rejeitada pela Sra. Williams. Logo em seguida a visitante se despedir encerrando, de maneira desastrosa, a tão esperada visita. Vale ressaltar aqui a simbologia que envolve os pêssegos. Assim como a maçã do paraíso, os pêssegos servirão para quebrar a precária harmonia da visita do amigo de Dylan. Porém, os pêssegos não são naturais, são em lata. Os pêssegos não pertencem à fazenda, não foram cultivados ali, vieram da cidade, são o símbolo da cidade e da indústria. Para a tia Annie, eles são a única coisa que pode oferecer, mas para a Sra. Williams é algo que ela não consegue suportar. Os pêssegos concentram a tensão irreversível entre a degradada vida agrária, com seus moradores fascinados pelo que a cidade pode oferecer (Jim pela bebida, Gwilym pelas atrizes/prostitutas e carros caros e Annie pelas novidades industriais) e a vida na cidade, com seus moradores nostalgicamente desejando momentos de descanso e de comida simples ("only plain food", recomenda a Sra. Williams a Annie, ao se despedir).

A simbólica recusa dos pêssegos deixa Annie ressentida e Jim, quando vem a saber, enfurecido. Jim insulta o esnobismo da Sra. Williams e é ouvido pelos garotos que ainda não dormiam. A conseqüência dos insultos é a partida de Jack no dia seguinte. Ele, que havia passado um dia feliz brincando com Dylan, irá embora denegrindo a fazenda e seus moradores. Ele mesmo, como um

menino de cidade grande, telegrafa à mãe e pede para ir embora. Dylan, no entanto, permanecerá na fazenda.

A relação entre Jack e Dylan, um dos contrastes no qual se estrutura o conto, possui dois momentos distintos e fundamentais para entender a narrativa. O primeiro desses momentos ocorre quando brincam juntos; o segundo, quando brincam separados, enquanto Jack espera que sua mãe venha buscá-lo.

No primeiro momento, durante a brincadeira de índios, Dylan sente seu corpo jovem como se fosse um animal excitado que o cerca. Nessa hora, ele está ciente de si mesmo e se vê "in the exact middle of a living story, and my body was my adventure and my name" (p. 132). O que ocorre neste instante é, como disse Joyce, uma epifania. Quer dizer, este é um momento em que é dado a Dylan perceber através dos sentidos uma revelação de algo totalmente novo, uma explicação para algo misterioso. O personagem sente o corpo como se fosse algo exterior a ele, como se fosse algo diferente dele (um animal). Então são revelados, num segundo, presente, passado e futuro daquele momento. Sua visão se destaca de si e o vê vivendo aquele momento presente que se tornará, no futuro imediato, um passado irrecuperável. A epifânica visão da globalidade do momento é como se fosse o clímax da própria inocência vivida em que a força vital é tanta que pretende englobar tempo e morte.

Justamente em meio a este momento epifânico Dylan, esquecendo-se que devia permanecer escondido, é 'morto' pelo 'inimigo índio', Jack. Apesar de fingir-se de morto, obediente às ordens de Jack, Dylan sabe que está vivo e jovem. Jack, ao contrário de Dylan, quando é visto pelo 'inimigo' recusa-se a cair morto. Ele quer manter-se vivo a qualquer custo, mesmo na brincadeira: como se acreditasse que a ficção de estar vivo pudesse ser desmontada pela morte de ficção. A epifânica consciência corporal, o prazer de sentir-se animal, mas um animal que se sabe, revela um dos elementos pouco ortodoxos da religiosidade deste escritor e talvez possa ser

explicado se recorrermos à sua tradição céltica.

O panteísmo considera que tudo é orgânico e que “nem a alma individual, nem a divindade são transcendentais e o homem alcança dignidade através de sua união com o mundo natural”¹⁵. Thomas, segundo Almeida, não segue o Panteísmo à risca, pois em alguns momentos na sua literatura o cristianismo incorpora a noção de alma imortal para o homem, e transcendentalidade para o Deus cristão: “Sabe-se que várias religiões cristãs consideram a parte física do homem, tanto em termos individuais, quanto em âmbito genérico, porém, nenhuma valoriza tanto a materialidade do homem ao conferir a esta grande importância, na sua visão cósmica”¹⁶. Deste modo, Dylan Thomas atualiza os ensinamentos dos sacerdotes druidas do Y Barddes que afirmam que a alma, depois da morte física do corpo, “retorna tanto quanto possível aos quatro elementos originais: Calis (corporidade), fluidez, respiração e fogo e que a alma vem, através desta experiência aterradora anterior, para a próxima encarnação”, como resume Pratt.¹⁷ É interessante notar que a incompatibilidade entre o mito bíblico do paraíso perdido e a doutrina druida encontra-se no fato do espírito, no primeiro caso, estar irremediavelmente fadado à morte terrena pelo pecado original, enquanto que no segundo caso a alma está desde o início destinada a retornar à vida terrena, desde que passe por uma profunda transformação.

No segundo momento da relação entre as duas crianças, quando Dylan, brincando sozinho, passa por um momento de perigo e quase cai de uma árvore, ele diz:

This was one minute of wild adventure, but Jack did not look up and the minute was lost. I climbed, without dignity, to the ground. (136).

Pode-se perceber que essa experiência de desilusão contrasta fortemente com o inebriante momento epifânico anterior. O cenário

dos dois momentos é o mesmo, e traz a árvore como elemento unificador destas experiências essencialmente opostas. Ela parece presidir, como o símbolo da sabedoria no sentido bíblico, as duas situações de discernimento pelas quais passa o herói do conto.

Quando Dylan está sob a proteção dos galhos da árvore dá-se a epifania da vida, mas quando penetra na árvore, dá-se o presentimento da morte. No entanto, tanto um quanto o outro momento se misturam e os opostos se tocam: a certeza com que Dylan se assegura de que está vivo no momento da sua morte fictícia parece contaminar a vida. Isto é, sua quase morte real torna-se apenas uma “aventura”, portanto quase uma ficção. Além disso, provar da árvore da sabedoria revela o mal cuja consequência inevitável é a morte. Neste caso, para Dylan, a ruptura da amizade é, também, um pressentimento de morte. O pequeno Dylan sente-se como Adão quando expulso do paraíso: caído (“I climbed, without dignity, to the ground”).

No desenrolar da narrativa presenciamos a evolução dolorosa, mas não destituída de prazer e imaginação, do pequeno Dylan, que parece ter ficado preso num paraíso decadente: “The chauffeur came back. The car drove off, scattering the hens. I ran out of the stable to wave to Jack. He sat still and stiff by his mother’s side. I waved my handkerchief” (137). As últimas linhas do conto trazem condensados os elementos da cidade (carro) e do campo (as galinhas). Dylan estava no estábulo (vazio) enquanto Jack estava no carro. A cena final, com Dylan acenando seu lenço para Jack que parte sem olhar para trás, é tanto a despedida da inocência quanto o encontro consigo próprio, pois o caminho deste conto foi da infância para o amadurecimento e da inocência edênica para a queda de Adão. Mas é também a celebração da vida do corpo. Além disso, a inocência de Dylan não podia ser perdida, pois ele havia cometido vários “pecados”, que ele não ousa confessar para o Primo Gwilym (roubar dinheiro da mãe, por exemplo). Consciente de várias pequenas maldades, Dylan não pode ser considerado o símbolo da

inocência. Além disso, o paraíso thomasiano é povoado por imagens de animais que por vezes remetem às tradições pagãs. Os animais podem ser símbolo do bem (o caso da égua no início do conto) ou servir de contraste para a bestialidade humana (na imagem do tio Jim comendo o porco). O distanciamento campo/cidade e o agravamento entre decência/corrupção se acentuam à medida que se avança na leitura do *Portrait*, porém uma análise sobre a crescente perda de inocência e a degradação humana nestes contos mereceria um estudo à parte.

Espero ter podido demonstrar a importância de se considerar, na obra de autores dos países colonizados, os elementos que são característicos da cultura autóctone para uma compreensão mais profunda da apropriação que esses escritores fazem da cultura dominante. O resultado dessa apropriação, no caso da representação do paraíso em Dylan Thomas, é um sincretismo religioso que incorpora à tradição cristã os elementos cósmicos do panteísmo céltico.

Notas

- 1 John Brinnin, *Dylan Thomas in America*. (Boston: Atlantic Monthly Press, 1955): 29.
- 2 Brinnin, p. 193.
- 3 G. Fraser, *Dylan Thomas*. (London: Longman, 1972): 15.
- 4 *Dylan Thomas Selected Letters*, ed. Constantine Fitzgibbon (New York: New Directions, 1967), p. 234.
- 5 Citado por Leslie Norris no prefácio de *Dylan Thomas, The collected stories*. (New York: New Directions, 1984): vii.
- 6 Norris, p. ix.
- 7 Joaquim Manuel Magalhães, *Dylan Thomas: Conseqüências da literatura e o real na sua poesia*. (Lisboa: Assírio & Alvim, 1981): 212.

- 8 Magalhães, p. 212.
- 9 M. Rosenthal (ed.) *Poetry in English: An Anthology* (Oxford: OUP, 1987). As outras citações que se seguem de Gray, Blake e Wordsworth também foram retiradas desta antologia.
- 10 Muito ajudou neste entendimento o artigo de Rafael Gutiérrez Girardot, "Génesis y Concepción de la Poesía de César Vallejo" em *César Vallejo: edición crítica*, (Madrid: Colección Archivos, 1988): pp. 501-538.
- 11 Sobre a doutrina druidista ver Annis Pratt, *Dylan Thomas early prose: a study in mythology*. (Pittsburg PA: University of Pittsburg Press, 1970): 92
- 12 Leila F. P. Almeida, *A Função das Imagens de Animais na Poesia de Dylan Thomas*, Tese de Doutorado (Assis: UNESP, 1973): 14.
- 13 Magalhães, p. 167.
- 14 Kenneth Seib, "Portrait of the Artist as a Young Dog: Dylan's Dubliners", *Modern Fiction Studies*, (vol. 24, nº 2, summer 1978): 245.
- 15 Pratt, p. 95.
- 16 Almeida, p. 15.
- 17 Pratt, p. 92.