

Literatura e Autoritarismo

AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA

O ponto cego da experiência: as noções de guerra e de morte em *A Exposição das Rosas*: duas novelas, de István Örkény

Leonardo Francisco Soares (UFMG)

Se uma cobra (coisa rara) devora a si própria, será que em seu lugar fica um vácuo do tamanho de uma cobra?

Existe, por outro lado, uma força tão poderosa a ponto de fazer um homem devorar a sua natureza humana? Existe? Inexiste? Existe? Isto é uma charada!

István Örkény

Com essa colocação enigmática do escritor húngaro István Örkény começamos a nossa leitura de seu livro *A exposição das rosas: duas novelas*¹. Salientamos que, ao escolher um enigma como porta de entrada ao universo ficcional de Örkény, não almejamos o deciframento, a solução, a interpretação definitiva do problema. Ao contrário, queremos marcar a contradição, o paradoxo, a aporia como caminhos possíveis para percorrer a sua obra – "a insistência diante do enigma"², para retomarmos um mote adorniano.

Na epígrafe acima, István Örkény pergunta a respeito da força capaz de levar o homem a devorar a sua própria natureza. Manifestação do real que nos invade e nos reduz à condição de coisa, essa força é o tema das duas novelas de que trataremos aqui – "A família Thót" e "A exposição das rosas". Na primeira, pelas vias do absurdo com que a guerra – e tudo aquilo que com ela se relaciona – é tratada, constrói-se uma lúcida advertência a respeito da ação da força sobre os seres humanos; já em "A exposição das rosas", o tema da força traduz-se através da experiência da morte e da questão de sua representação.

Também é dessa força que submete os homens que nos fala a filósofa francesa Simone Weil no texto "A Ilíada ou o poema da força", escrito em 1940, depois da queda da França frente a investida do Eixo. A partir do poema homérico, a filósofa demonstra como a força esteve sempre no centro da história humana:

A força é o que transforma todo aquele que se vê sujeito a ela em uma coisa. Exercida até o limite, ela converte o ser humano em uma coisa no sentido mais literal da palavra: transforma-o em um cadáver. (...) Do poder de transformar um homem em coisa, matando-o, surge outro poder, mais prodigioso ainda: o de transformar em coisa um homem que ainda vive.³

Podemos ler, tanto o texto de Simone Weil quanto as novelas de István Örkény, como reflexões indiretas dos trágicos eventos que marcaram o século XX. A aniquilação dos corpos, a violação da dignidade humana em seu aspecto primordial de pertencente ao vivo chegou a extremos, aparentemente, impensáveis. Tal intensidade levou diferentes autores, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Eric Hobsbawm, em diferentes contextos, a caracterizar esse século como a "era das catástrofes".

István Örkény vivenciou de forma premente essa experiência do cotidiano materializar-se como catástrofe. Nascido em 1912 – às vésperas da Primeira Guerra Mundial e do esfacelamento do Império Austro-húngaro – e falecido em 1979 - dez anos antes da queda do Muro de Berlim –, o autor testemunhou não menos que

¹ ORKÉNY, István. *A exposição das rosas: duas novelas*. Editora 34, Rio de Janeiro, 2003. A partir deste momento, as citações do livro *A exposição das rosas*, de István Örkény, serão feitas no próprio corpo do trabalho conforme a padronização que se segue: entre parênteses, em primeiro lugar, irá aparecer do título abreviado da novela referida (EA-"A exposição das rosas"; FT-"A família Thót"), seguido do número da página onde se encontra o trecho escolhido.

² ADORNO, Theodor W. *Anotações sobre Kafka*. Prismas: crítica cultural e sociedade. Editora Ática, São Paulo, 1998.

³ WEIL, Simone. *La Ilíada o el poema de la fuerza*. Trad. Sara María Teresa de la Selva. *Revista casa del tiempo*, feb.2001, Disponível em: < <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2001/selva.html> > (Tradução minha)

Literatura e Autoritarismo

AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA

quatro diferentes regimes políticos, duas guerras mundiais e uma malfadada tentativa de revolução. Em 1942, um ano depois de publicar o seu primeiro volume de contos, *Örkény*, sendo judeu, foi enviado à frente russa, não como combatente, mas em um batalhão de trabalhos forçados. Logo, seria tomado prisioneiro de guerra pelos soviéticos e conheceria a fundo a vida nos campos de concentração russos, o que marcaria profundamente o seu trabalho como escritor. De volta à Hungria, ele experimentaria, ainda, do variado cardápio de barbarismo oferecidos pelo "breve século", o silêncio forçado, depois da fracassada revolução de 1956; quando ficou seis anos proibido de publicar suas obras.⁴

Apesar de – e contra – tudo isso, István Örkény escreveu uma longa seqüência de textos, exercitando os mais diversos gêneros. Em sua bibliografia incluem-se romances, novelas, contos, peças de teatro e roteiros de cinema. As questões pelas quais sua escritura é atravessada são semelhantes às de outros escritores do século XX: como narrar horror? Como manifestar o valor da experiência e não só informar sobre ela? O que significa acertar as contas com o passado?

Tais questões desenham uma tarefa paradoxal: a necessidade irredutível de narrar aquilo que não pode ser esquecido, ao mesmo tempo em que se tem a consciência angustiante de que a linguagem não consegue expressar completamente tal experiência.⁵ Estaríamos diante de um confim: o limite da representação. Certos acontecimentos – como os campos de concentração, o genocídio, a repressão ditatorial – são muito difíceis, quase impossíveis de se transmitir, de se representar, supõem, assim, uma relação nova com a linguagem dos limites através de uma experiência que se encontra além da linguagem: "há um ponto, um lugar – digamos – ao qual parece impossível aproximar-se através da linguagem. Como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio."⁶

Como atravessar ou pelo menos aproximar-se dessa fronteira? Como ultrapassar a barreira do silêncio? Um caminho possível seria questionar a própria topologia, a gramática da representação, indo além do significado, ao buscar a invenção de linguagens e sintaxes capazes de verter, em palavras e imagens, formas e conceitos, o sentido da experiência a níveis de legibilidade capazes de revelar os nós da violência, que antes figurava sem rosto nem expressão.⁷

Nessa busca de construir técnicas de reinvenção da memória, em meio a uma história de violações e violentações, István Örkény, durante o seu período de "descanso forçado", cria um gênero literário específico, pelo qual se tornaria conhecido: o que ele chamou de "estórias de um minuto": "narrativas instantâneas" feitas para serem lidas em não mais que um minuto ou, nas palavras do autor, "durante o tempo em que se leva para cozinhar um ovo, atender ao telefone, esperar o ônibus."⁸ As "estórias de um minuto" borram os limites entre a prosa e a poesia, o cômico e o trágico, a ficção e o discurso dito sério, o que denuncia uma das

⁴ As informações a respeito da biografia de István Örkény foram colhidas nas seguintes fontes: ASCHER, Nelson. Prefácio. In: ÖRKÉNY, István. *A exposição das rosas*: duas novelas. Editora 34, Rio de Janeiro, 2003, p.7-9; NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia. In: NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p.86-89;

⁵ A não solução do conflito entre a necessidade e a impossibilidade de representação da experiência da catástrofe é tratada em várias reflexões teóricas, citamos aqui: SELIGMAN-SILVA, Márcio. História como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. Editora Escuta, São Paulo, 2000, p.73-98; GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. *Cult*, São Paulo, n.23, jun.1999, p.48-51; AVELAR, Idelber. A escrita do luto e a promessa de restituição. In: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2003, p.235-259; FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. Editora Escuta, São Paulo, 2000, p.13-71, às quais nossa reflexão é devedora.

⁶ PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens: caderno de cultura*, n.2, out.2001, p.1-3. (Tradução minha)

⁷ RICHARD, Nelly. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido, p.87. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002, p.75-92.

⁸ ÖRKÉNY, István. *Instruction for use. One minute stories*, Blurb, Budapest, 1998 apud: KÖVES, Margit. Translation as a cooperative process. *Meghdutam: finest literature on the net* Disponível em: <<http://www.meghdutam.com/crittemp.php?name=crit14.htm&printer=0>>

Literatura e Autoritarismo

AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA

conseqüências da experiência do cotidiano como catástrofe: o questionamento de um discurso autônomo sobre a realidade.

É também em torno desse questionamento que se constroem as novelas "A família Thót" e "A exposição das rosas". Escrita em 1964, "A família Thót" – que também possui uma versão teatral – narra a chegada de um major do exército húngaro, aliado da Alemanha, ao pequeno vilarejo de Matraszentanna, durante a Segunda Guerra Mundial. Na esperança de render benefícios ao filho mais velho que se encontra na frente de batalha, sob as ordens do enlouquecido major, a família Thót⁹ hospeda com muito sacrifício. Durante a sua estada no pequeno vilarejo, o major irá submeter os Thót às mais absurdas exigências.

Tudo é narrado de forma irônica, hilariante e perversa. O absurdo e o grotesco são utilizados como elementos de demolição e desconstrução. A história já começa com um inusitado diálogo entre Lajos Thót, o chefe da família, e um doutor em direito, mas que "ganha duas vezes mais com a limpeza das privadas"(FT, p.86); a conversa gira em torno do cheiro da privada dos Thót. A preocupação de Lajos Thót explica-se pelo fato de o major encontrar-se com os nervos abalados, estando sensível a alguns odores. Ao longo da narrativa, a doença do major, causada pelos desdobramentos da guerra, vai ganhando contornos cada vez mais sombrios, chegando à completa insanidade; tal gradação também é acompanhada pelo tom da narrativa que do burlesco encaminha-se para o tragicômico.

Graças ao humor grotesco de Örkény, o mundo converte-se em algo exterior, terrível e injustificado. Os contornos absurdos ganham nitidez logo nas primeiras páginas da novela, quando somos informados de que Gyula Thót, o primogênito da família, que supostamente estaria sob as ordens do major na frente russa, já morreu no campo de batalha. Os únicos a saber desse fato somos nós leitores e Tio Gyuri, uma personagem paradigmática do universo de István Örkény. Com o estouro da guerra, o carteiro do pequeno vilarejo foi convocado e quem o substituiu foi esse sujeito corcunda, meio apalermado e meio gago a quem todos chamam de Tio Gyuri. O único problema dessa personagem – e que segundo o narrador "não chegava a ser grave"(FT, p.91) – é um total senso de simetria. Ele enxerga todas as coisas a partir de uma harmonia ilusória e detesta tudo o que possa vir a perturbá-la. Tal senso de simetria desempenhará um importante papel na entrega das correspondências: para as pessoas consideradas representantes da simetria humana, ele só entrega as notícias boas da frente de batalha; enquanto os "assimétricos" só recebem as más notícias ou não recebem notícia nenhuma. Assim, Lajos Thót, considerado por Tio Gyuri o "superlativo da simetria humana"(FT, p.91), não receberá o telegrama comunicando a "morte heróica"(FT, p.90) do filho.

Como podemos perceber, o humor, através do riso, com seu caráter ambivalente: alegre, mas ao mesmo tempo burlador e satírico, ocupa lugar privilegiado em "A família Thót". Por outro lado, como nos adverte Arthur Nestrovski, em Örkény, esse sentido de demolição do humor ganha uma coloração menos simples de se interpretar:

Basta chegar ao fim da primeira linha para experimentar o que ele mesmo chama de 'ferrão da ironia' queimando. Mas também basta a leitura dessa mesma linha para se perceber que o humor, aqui, é uma última arma, uma última chance, ou a última face apresentável do desespero. A corrosão se espalha por todos os lados, incluindo o próprio escritor, e seu maior esforço, então, é afirmar a presença de algum objetivo além da mera desmistificação.¹⁰

Nesse sentido, faz-se interessante demonstrar como a questão dos judeus do pequeno vilarejo é trazida na novela. Os nossos conhecimentos dos fatos nos levam a crer que eles foram deportados e, quiçá, exterminados, entretanto, não há nenhuma referência direta a esse fato no texto. István Örkény conta essa experiência extrema, vivenciada por ele mesmo, e transmite esse acontecimento impossível por via do deslocamento e do distanciamento. Os judeus não estão mais lá, temos apenas alusões a eles na fala das personagens. Assim, em dado momento do texto, alguém se refere a um estabelecimento – um cinema, um

⁹ Segundo Arthur Nestrovski, o nome Thót é tão universal em húngaro quanto o Silva em português. Cf.: NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia. In: NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p.86-89;

¹⁰ NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia, p.88. In: NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p.86-89;

Literatura e Autoritarismo

AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA

restaurante – que pertencia a uma família tal, mencionando um sobrenome judeu. Como no momento em que a senhora Thót visita o Cine Apolo e conversa com o "novo proprietário"; ao longo do curto diálogo teremos repetidas exaustivamente as expressões: "ainda no tempo do Senhor Berger"; "Trabalhei doze anos para a família do senhor Berger"; "Antigamente, no tempo da família Berger"; "No tempo da família Berger"; "O vaporizador estava lá, pendurado sobre o mesmo prego dos tempos da família Berger" (FT, p.87-88); tais afirmações são intercaladas por uma espécie de estribilho: "Novo proprietário". A repetição excessiva da ausência dos Berger tem a tarefa de, para dizermos com Gilles Deleuze, apontar o retorno de algo que não pode ser substituído.¹¹

Ao optar pelo deslocamento e pelo distanciamento, ancorado pela ambivalência difusa da ironia, István Örkény decide-se também por uma ética específica que consiste em implicar o leitor na construção do sentido do texto. Assim, em vez de apenas se identificar – ou se intoxicar – emocionalmente com o narrado, esse leitor é provocado a se envolver de forma crítica e continuar, pelas vias do pensamento, o duro trabalho da escrita.

Todavia, provocar a identificação emocional do espectador é o objetivo do jovem e inexperiente diretor-assistente Iron Korom, protagonista da novela "A exposição das rosas" (1977). Realizar um documentário sobre as horas finais de três pacientes desenganados, com o intuito de ajudar seus contemporâneos a compreender que a morte faz parte também da vida, é o seu grande projeto. A ambivalência aqui já começa na estrutura da narrativa. A novela, que foi o último trabalho de Örkény, constrói-se como uma espécie de *making of* do documentário de Iron Korom. É preciso esclarecer que esse *making of* não é um "diário de filmagem" tradicional, pois, ao longo da leitura, podemos perceber um embate sutil entre a voz narrativa e a ética que perpassa a filmagem do documentário de Iron Korom.

Tal embate é evidenciado logo nas duas epígrafes da novela. Na primeira, retirada dos escritos de Wittgenstein, "A morte não é uma das experiências da vida; a morte não pode ser vivida", o sentido do vivido é colocado à prova diante da morte, e vice-versa. István Örkény parece perguntar: se a experiência da morte está além do vivido, ela pode ser representada? A segunda epígrafe, do escritor húngaro Dezsö Kosztolanyi, por sua vez, complexifica ainda mais essa questão: "A morte é a única musa". Filhas de Zeus e de *Mnemosýne*, as musas são potência de evocação. Elas podem dizer tudo: "sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações."¹² Sob sua inspiração o aedo vê o que nunca viu e se lembra do que nunca conheceu. Potência de evocação ou experiência para além da vivência? Estaríamos, assim, diante da tensão dialética entre memória e esquecimento, necessidade e impossibilidade da representação de situações limite.

Por seu turno, a personagem Iron Korom não vê problemas ou tensões em seu projeto de filmar no limite da morte. Afinal, para ele a câmara é um instrumento privilegiado para retratar esse tema:

Estou convencido da importância de meu filme. A televisão é o primeiro veículo da História das Artes que nos oferece a possibilidade de apresentar, aos espectadores, pacientes que sofrem de doenças incuráveis, de tal modo que a filmagem de seus momentos mais dramáticos pode tornar-se um bem público para milhões de pessoas. Gostaria de levar minha tarefa a cabo com tato suficiente para evitar todos e quaisquer efeitos chocantes, sem ofender a sensibilidade ou o bom gosto dos espectadores. (ER, p.14)

O jovem diretor demonstra uma crença, ingênua no poder da imagem-movimento em provocar uma "impressão de realidade", "um sopro de autenticidade", sem se ocupar, entretanto, em pensar se tal representação "imediate" é desejável. Além disso, dentro do recorte proposto pela personagem, não há lugar para a representação da dor extrema, para além de sua contenção estoica. Esses e outros impasses do projeto de Iron Korom serão colocados em questão pela voz narrativa. Se o diretor procura, o tempo todo, marcar a objetividade documental de sua realização, o narrador, muitas vezes nas entrelinhas, desvela a falácia de tal empreendimento, denunciando a construção e manipulação das cenas: filma-se, corta-se, monta-se como numa ficção, há o caráter de repetição para câmara de muitas passagens; a morte transmuta-

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1962, p.1-2.

¹² HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, Editora Iluminuras, São Paulo, 2001, p.107.

Literatura e Autoritarismo

AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA

se em pose. Enfim, o poder de objetividade documental da imagem-movimento revela-se mais um logro que um ganho.

Talvez seja por isso que a novela de István Örkény assuma a forma de um *making of*, um documentário do documentário: o filme, a narrativa em processo e em julgamento, e não o formato de algo concluso, como a constatação de um veredicto. Assim, a própria conformação da narrativa, ao colocar a representação hiper-realista em xeque, alude a uma possibilidade outra de representação da experiência da morte.

Tomado como marca registrada das narrativas de Örkény, o humor também se encontra presente em "A exposição das rosas". Mas, diferente do humor irônico e corrosivo de "A família Thót", aqui, ele é perpassado por um tom melancólico. Na verdade, alegria e melancolia convivem justapostas na novela, o que nos leva a retomar a noção de "alegria melancólica", desenvolvida por Idelber Avelar:

Pois é a alegria na melancolia – a alegria que deriva de que ainda nos melancolizemos ante a barbárie política – que prova que ainda não fomos narcotizados pela pilha de catástrofes a ponto de tomá-las como naturais; pela mesma razão, é a melancolia na alegria, o reconhecimento de um limite, uma impotência fundamental da afirmação gaia o que evita que a alegria caia na felicidade complacente própria dos que são cegos à catástrofe.¹³

Longe da felicidade complacente dos cegos e dos crentes em finais redentores, István Örkény arrisca-se a responder às questões colocadas no início desta reflexão: como narrar horror? Como transmitir o ponto cego de uma experiência para além da simples informação? O que significa acertar as contas com o passado? Através do humor, ora irônico, ora melancólico, do distanciamento e da invenção, a sua literatura é um exercício lúcido de reinvenção da memória como restituição, tarefa impossível, mas necessária.

¹³ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2003, p.188.