



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Eduardo Moura Pereira Oliveira

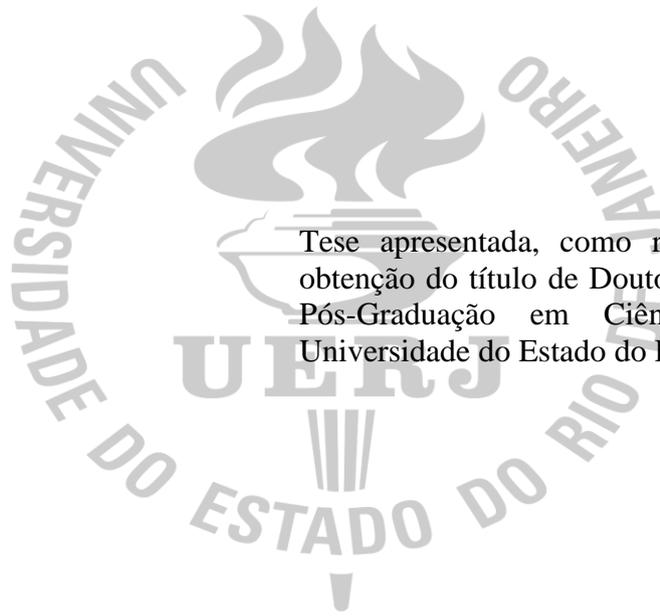
**A nostalgia em tempos de exílio:
as gramáticas emocionais do reencontro no romance *As Brasas* (1942)**

Rio de Janeiro

2018

Eduardo Moura Pereira Oliveira

**A nostalgia em tempos de exílio:
as gramáticas emocionais do reencontro no romance *As Brasas* (1942)**



Tese apresentada, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Claudia Coelho.

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

O48 Oliveira, Eduardo Moura Pereira
A nostalgia em tempos de exílio: as gramáticas emocionais do reencontro no romance *As Brasas* (1942) / Eduardo Moura Pereira Oliveira. – 2018. 172f.

Orientador: Maria Claudia Coelho
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Instituto de Ciências Sociais
Bibliografia.

1. Refugiados políticos – Teses. 2. Exílio – Teses 3. Romance – Teses. I. Coelho, Maria Claudia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 325.254

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eduardo Moura Pereira Oliveira

**A nostalgia em tempos de exílio:
as gramáticas emocionais do reencontro no romance *As Brasas* (1942)**

Tese apresentada, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 16 de agosto de 2018.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Claudia Coelho (Orientadora)
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof.^a Dra. Helena Bomeny
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof. Dr. Amir Geiger
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Pereira Botelho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Para Samuel

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro durante todo o meu doutorado.

À Uerj, na forma das pessoas que se esforçaram e manter a universidade viva no período de crise financeira. Em especial, às pessoas que lutaram para manter o funcionamento regular da pós-graduação nos momentos mais críticos.

À minha orientadora Maria Claudia pelo apoio, compromisso com a liberdade de pensamento e gentileza. Sou grato pelo aprendizado, pela convivência amigável e pelos ensinamentos que ultrapassam os limites acadêmicos. Com Maria Claudia, cursei incontáveis matérias nas quais fui apresentado a um tipo de abordagem que opera em uma dimensão relacional do social. A ela, agradeço pela continuidade, da monografia à tese. E por me acompanhar desde os primeiros passos analíticos em direção a uma organização sistemática do pensamento. Obrigado pela atenção e pelo rigor analítico.

Aos membros da banca, Amir Geiger, André Botelho, Helena Bomeny e Ronaldo Castro, pelo interesse e disponibilidade em ler meu trabalho. Obrigado pelos comentários, fundamentais para o refinamento da discussão proposta.

Aos meus pais, Ana e Daniel, os quais sempre me apoiaram em todas as etapas da vida e nunca mediram esforços para que eu pudesse seguir em busca da minha formação, no campo das ciências sociais. Aos meus pais, agradeço enormemente pela constância, pela palavra amiga e pelo apoio. Ao meu irmão Rafael, pelas conversas, pelo senso de humor, pelos sorrisos. Aos meus familiares, pelo incentivo.

A minha namorada, Marcele Frossard, por estar presente em todo o processo de construção da tese. Obrigado por ler os rascunhos, intervir nos esquemas e discutir os métodos. Obrigado por criticar, examinar e argumentar. E por se fazer presente nos momentos difíceis, sempre com leveza, carinho e bom humor.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, parte fundamental da minha formação acadêmica. Em ordem alfabética, Bernardo Ferreira, Claudia Rezende, Helena Bomeny, João Trajano, Paulo D'Ávila, Paulo Jorge, Ronaldo Castro e Valter Sinder. Obrigado pela seriedade, pela entrega e pela gentileza.

Aos amigos e pessoas com as quais convivi ao longo desses quatro anos. Meu agradecimento se estende às pessoas que me ouviram e que leram as versões parciais e fragmentadas da pesquisa.

A todas as pessoas que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, iniciada em 2006. Professores, funcionários, colegas e familiares. Pessoas de dentro e de fora da academia com quem conversei e aprendi ao longo desses anos. Agradeço também a Sônia e Wagner, secretários do Ppcis, pela gentileza e disponibilidade.

RESUMO

OLIVEIRA, Eduardo Moura Pereira. **A nostalgia em tempos de exílio:** as gramáticas emocionais do reencontro no romance *As Brasas* (1942). 2018. 172 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O romance *As Brasas* (1941), do escritor húngaro Sándor Márai, narra a história do reencontro entre dois amigos quatro décadas após uma separação provocada pela quebra de fidelidade. Conjuga tempo e sentimentos, na medida em que apresenta um passado que não se findou relacionado a um horizonte para o qual se caminha. Baseado em um registro temporal do exílio, no qual identifico a vivência subjetiva deslocada no passado, proponho um estudo das gramáticas emocionais do reencontro a partir de uma análise interpretativa de *As Brasas*. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa está baseada em um tipo de interpretação textual que considera as dinâmicas entre o autor, a obra e o leitor. Procura identificar a dimensão histórica e cultural da obra literária através de processo receptivo. Baseado no drama do protagonista Henrik, o estudo aciona um tipo de subjetividade baseada na inadequação da condição em que a vida se encontra no tempo presente. A compreensão do modo pelo qual as pessoas revitalizam seu passado permite situar o conjunto de significados atribuídos à noção de nostalgia. Tal sentimento é examinado tendo como chave de compreensão a experiência do exílio enquanto perda do laço afetivo com o tempo-espço vivido no passado. Posicionado na questão da quebra de confiança, o drama levantado a partir de *As Brasas* é analisado no plano de uma ordem sentimental específica capaz de articular o exílio e a nostalgia, enquanto ausência de uma forma de existência que se deixou de ter. No romance, essa nostalgia suscitada pela ausência consiste no esforço de reelaboração do passado de maneira a transubstanciar o consumado em incerteza, o que revela modos específicos de vivenciar subjetivamente o tempo.

Palavras-chave: Sociologia das emoções. Nostalgia. Exílio.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Eduardo Moura Pereira. **Nostalgia in times of exile: the emotional grammars of reencounter in the novel *As Brasas* (1942).** 2018. 172 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The novel *As Brasas* (1941), by the Hungarian writer Sándor Márai, tells the story of the reencounter between two friends four decades after a separation caused by the breach of fidelity. It combines time and feelings, as it presents a past that has not ended related to a horizon for which one walks. Based on a temporal record of exile, in which I identify the displaced subjective experience in the past, I propose a study of the emotional grammars of reencounter based on an interpretative analysis of *As Brasas*. From the methodological point of view, the research is based on a type of textual interpretation that considers the dynamics between the author, the work and the reader. It seeks to identify the historical and cultural dimension of the literary work through a receptive process. Based on the drama of the protagonist Henrik, the study triggers a kind of subjectivity based on the inadequacy of the condition in which life is found in the present time. Understanding how people revitalize their past allows us to situate the set of meanings attributed to the notion of nostalgia. Such a feeling is examined having as a key of understanding the experience of exile as a loss of the affective bond with the time-space lived in the past. Positioned on the question of the breach of trust, the drama raised from *As Brasas* is analyzed on the plane of a specific sentimental order capable of articulating exile and nostalgia, as an absence of a form of existence that is left to have. In the novel, this nostalgia raised by the absence consists in the effort of re-elaboration of the past in order to transubstantiate the consummate one in uncertainty, which reveals specific ways of subjectively experiencing the time.

Keywords: Sociology of emotions. Nostalgia. Exile.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA E A FORMAÇÃO DE UM EU PRÉ-EXÍLICO.....	15
1.1	Notas sobre a infância de Márai: entre o núcleo familiar e o isolamento.....	17
1.2	Da ambivalência de sentimentos à vida no provisório.....	21
1.3	Particularidades literárias a partir de Márai.....	30
1.4	Faces do desabrigo político, social e cultural no universo de Márai.....	36
2	EXÍLIO E FILOSOFIAS DE VIDA: DIMENSÕES TEMPORAIS, POLÍTICAS E LINGUÍSTICAS.....	46
2.1	Sentimento de perda e sentido: exilar-se no tempo.....	46
2.2	O exílio nas sociedades modernas.....	49
2.3	Políticas de não pertencimento na Europa do entre guerras.....	55
2.4	Confluências entre o exílio existencial e o exílio linguístico.....	57
2.5	Exílio como centro de especulação da vida.....	62
2.6	O exílio de Márai a partir de conterrâneos: três vidas.....	64
3	AS BRASAS: O PASSADO ARDENTE ENQUANTO POSSIBILIDADE	71
3.1	A temporalidade da obra.....	71
3.2	Análise da obra.....	74
3.2.1	<u>Henrik</u>	75
3.2.2	<u>Konrad</u>	76
3.2.3	<u>Espaço</u>	76
3.2.4	<u>Tempo</u>	76
3.3	As Brasas em dois atos.....	77
3.3.1	<u>Espera</u>	77

3.3.2	<u>Encontro</u>	82
3.3.3	<u>Balanço</u>	87
3.4	Sociologia e literatura: pressupostos teóricos	89
3.4.1	<u>Para uma sociologia dos sentimentos dentro de uma ficcionalidade</u>	89
3.4.2	<u>Implicações contidas na articulação entre sociologia e literatura</u>	92
3.4.3	<u>A recepção como procedimento analítico</u>	93
4	O TEMPO E OS SENTIMENTOS	95
4.1	A apreensão intersubjetiva do tempo em As brasas	98
4.1.1	<u>A condição de irreversibilidade da cultura e o tempo como válvula</u>	100
4.1.2	<u>A lógica de equiparação dos tempos: a construção da nostalgia</u>	102
4.2	O moderno como o presente em movimento	107
4.3	A retrospecção como redescoberta	111
4.4	Sentidos da nostalgia	118
5	DO REFLUXO AO REMANSO DOS SENTIMENTOS	123
5.1	A métrica do medo e da confiança	123
5.2	A quebra da confiança e a reminiscência dos sentimentos	126
5.2.1	<u>Limites da identificação entre Henrik e Konrad</u>	131
5.3	As diferenças e o silêncio como forma de prisão	136
5.4	O exílio de Henrik como forma atrofiada do que a vida foi no passado	142
5.5	O gesto e a vida	148
5.6	A deslealdade é revelada	150
5.7	A conjugação nostalgia e esperança como remanso de um sentimento	153
	CONCLUSÃO	157
	REFERENCIAS	169

INTRODUÇÃO

Hope is never far away from nostalgia.

David Berliner, “Are Anthropologists Nostalgic?”

O trabalho aqui apresentado tem como objeto *As brasas*, romance de autoria do escritor austro-húngaro Sándor Márai (1900 – 1989). *As brasas*, publicada em 1942, é sua obra mais vendida e adaptada. Nela, Márai narra o reencontro entre dois amigos de infância após quarenta e um anos de separação, já em idade crepuscular. A história se passa ao longo de vinte e quatro horas, do momento em que o general Henrik é comunicado sobre a visita inesperada do amigo até o fim da noite, quando o denso diálogo entre os personagens chega ao fim. Enquanto aguarda a chegada, Henrik olha para trás em sua vida e busca as razões para o desaparecimento inexplicável daquele que fora seu melhor amigo. Na trama, o amor e a amizade são atravessados por um segredo perturbador envolvendo a quebra da confiança, da perspectiva do protagonista. A traição de sua mulher com o seu melhor amigo, assombrada por indícios de um ensaio para mata-lo, aparece como estopim para a ruptura do laço afetivo capaz de fazer da própria casa um lugar longínquo, remoto, isolado. Um lugar não mais reconhecido, mesmo por quem sempre lá viveu, exceto através das memórias.

Na obra, há um passado que não se findou relacionado a um horizonte para o qual se caminha. A partir dessas inquietações, proponho um estudo voltado para a articulação entre tempo e sentimentos no contexto de relações onde prevalece o desabrigo decorrente da quebra de confiança.

A categoria analítica nodal é o *exílio*, compreendido sob uma dupla perspectiva: como fato biográfico, do ponto de vista do afastamento geográfico, e como experiência existencial, do ponto de vista de uma vivência subjetiva e emocional, baseado no trabalho de Susan Suleiman (2009). Ao imergir no universo das relações afetivas despedaçadas, Márai reformula os dramas com base naquilo que o exilado temporalmente guarda consigo, as oscilações entre a nostalgia e a esperança. Em *As Brasas*, a ambivalência de sentimentos em relação ao que se viveu é atravessada pela quebra da confiança e pelo tempo, cuja força é capaz de fazer os vínculos escoarem e de confinar pessoas no passado. Temos, portanto, laços cujas pontas se perderam no tempo, de modo a produzir vínculos irrevogavelmente afastados pela passagem do tempo.

O livro é dividido em duas partes. Na primeira metade, Henrik rememora o que foi a sua vida até o momento da partida de seu melhor amigo Konrad, depois de descobrir a traição envolvendo a sua mulher, Krisztina. Já a segunda parte é marcada pela longa conversa entre os amigos, após quatro décadas afastados um do outro. Espera e reencontro compõem a obra ao longo das 24 horas nas quais a trama se estende, um microcosmo temporal onde o passado sobrevém ao presente. Nesse sentido, entendo o trabalho aqui realizado como um exercício investigativo de exploração bibliográfica a respeito das *gramáticas emocionais do exílio*, em particular o modo pelo qual os sentimentos do passado se articulam aos sentimentos do futuro.

A análise interpretativa de *As Brasas*, portanto, privilegia o registro de um exílio marcado pelo crivo do tempo; por consequência, aponta para o nexo entre sentimentos nostálgicos e esperançosos. Tais aspectos aparecem na obra sob a forma de uma lírica sensível à inevitabilidade do destino diante do tempo que escoia ao longo da vida; e sensível também ao tom insular que atravessa a condição isolada do protagonista, o que o leva a se voltar às memórias como esforço terminal de tranquilidade íntima no que se refere aos conflitos com o amigo.

O tempo é composto por uma sequência de eventos que escoam continuamente, eventos posicionados entre a unidade e a totalidade, entre o indivíduo e o mundo. Qualquer determinação ou interpretação do que foi a vida só pode ser pensada a partir dessa sequência de eventos – é esse o sentido da expedição nostálgica empreendida pelo general Henrik, o que permite pensar em um tipo de nostalgia que dá sentido à vida. O protagonista de *As Brasas* resgata toda a sua vida em um dia, primeiro sozinho, em seguida diante do amigo. Qual o balanço dessa retrospectiva atravessada por um complexo de sentimentos a respeito do que foi a própria vida?

No registro metodológico, o trabalho se alinha ao olhar que privilegia as interações entre o autor, a obra e o leitor, considerando as dinâmicas entre essas três esferas. Através da comunicação entre essas esferas, estabelece um procedimento de interpretação textual, no qual as fronteiras do real e do ficcional são tensionadas de modo a reconsiderar a supremacia do discurso da razão científica sobre as narrativas produzidas pela arte. A hierarquização da escrita científica sobre a escrita literária tende a subtrair o valor da ficção na medida em que a reduz a passatempo, em oposição ao discurso da realidade, cujo instrumento de análise é restrito à atividade científica. Nesse sentido, tomo como referência a tese de Umberto Eco segundo a qual a obra não é uma estrutura objetiva, mas uma estrutura fruitiva, um composto

descritível a partir de exercício interpretativo, logo afastado do rigor objetivista (ECO, 2010, p.29). Considero como pressuposto a crítica de Luiz Costa Lima a respeito dos mecanismos de controle e domesticação do ficcional, dado o seu poder de recriar realidades possíveis. Dada a potência de desvio contida na imaginação, o discurso da razão, desde a Renascença, nada mais faz do que reduzir as práticas ficcionais como versões distantes da realidade. Na modernidade, com o retraimento das verdades fundamentadas na divindade e consequente emergência das subjetividades, o mundo torna-se reordenado pela razão que confere ao discurso científico um caráter redentor (COSTA LIMA, 2007).

A tese está dividida em cinco partes, seguindo um percurso que vai do exílio, passando pelo tempo, até o complexo emocional envolvendo a nostalgia dos exilados temporais. No primeiro capítulo, a biografia de Márai é exposta e comentada a partir da autobiografia do escritor, intitulada *Confissões de um Burguês*. No livro, Márai revisita a sua infância e juventude em narrativa minuciosa sobre as relações familiares, tendo como pano de fundo os seus dramas pessoais. Indica um sentido de deslocamento em relação às pessoas próximas, além de uma constância no caráter ambivalente de seus sentimentos. A obra, escrita aos 38 anos, indica a escala de expectativas sobre o destino da Europa ao final dos anos 1930. O capítulo destaca, ainda, particularidades literárias de Márai e o modo como a sua lírica está imbricada com uma tendência ao isolamento. Peculiaridades apontadas para o que chamo de um “eu pré-exílico”, dada a sua condição de afastamento em relação aos pilares de sustentação de sua própria identidade.

O segundo capítulo realiza um esforço teórico de exploração conceitual do exílio. Tomando como referência a noção de desterro provocado pelo afastamento com os vínculos natalícios, a categoria “exílio” passa a ser examinada em sua relação com as ideias de isolamento e de desabrigo, um sentido de ruptura com os laços capaz de produzir um estado de solidão irreversível, uma vez transformado no tempo. Através da combinação entre o distanciamento da origem e o estranhamento do destino, procuro esgarçar a compreensão do exílio até identificar nela uma característica do moderno: a condição labiríntica da inadequação, cuja expressão máxima se encontra nas linhas de Kafka, mas também aparece nas letras modernistas de Baudelaire e Camus, de acordo com Susan Suleiman (2009, p.368). Uma literatura modernista cuja centralidade dramática está concentrada na ideia do indivíduo estranho, ou seja, aquele que vivencia negativamente o ambiente que o cerca. A chave da inadequação labiríntica corresponde a um tipo de subjetividade cujo percurso permite pensar um drama particular, sensível à passagem do tempo. Caracteriza-se um tipo de exílio inscrito

no registro temporal, ou seja, daquela subjetividade deslocada pelos eventos que se sucedem no tempo. Esse é o ponto no qual está posicionada a poética do escritor.

A partir da constituição do problema do exílio, um exame interpretativo da obra fornece as bases para uma reflexão sobre o movimento que a subjetividade faz ao se voltar ao passado enquanto tempo aberto a possibilidades de transformação da própria condição no presente. A análise considera o tempo e o espaço da obra, além dos perfis dos personagens. É no terceiro capítulo que a amizade entre Henrik e Konrad é analisada, levando em conta as origens e os planos de cada um. Do ponto de vista do desdobramento da trama, a obra se divide em dois atos fundamentais: a espera de Henrik pela chegada do amigo, enquanto rememora o que a sua vida foi até o momento da traição, e o encontro, momento em que Henrik expõe ao amigo o modo pelo qual experimentou a quebra de fidelidade. Ainda no terceiro capítulo, a discussão se estende às bases metodológicas que fundamentam esse estudo, particularmente voltadas às teorias da recepção.

No quarto capítulo, a discussão ensaia um modo de compreensão dos sentimentos no tempo à luz de *As brasas*. A ideia é situar o movimento subjetivo que o protagonista realiza de modo a produzir uma temporalidade deslocada. Nesse ponto, são discutidos modos de apreensão do tempo a partir da vivência subjetiva. Baseado nos pressupostos de Dilthey e Simmel, procuro montar um arcabouço a partir do qual a passagem do tempo social pode ser contrastada com a experiência individual do fluxo dos eventos na vida. Nesse ponto, procuro realizar uma “compreensão pelo interior” baseada na experiência do espírito para, em seguida, tomar o conceito de cultura segundo o qual passamos de uma unidade fechada para uma pluralidade desenvolvida até um tipo de unidade desenvolvida. Tal percurso indica um movimento próprio do ser, caracterizado pelo seu caráter trágico, dada a sua condição de irreversibilidade. Esse capítulo ensaia ainda uma reflexão sobre a observação dos sentimentos do passado e seu potencial de redescoberta de si, o que revela uma espécie de passado vivo em sua fertilidade. Desse ponto, chego à discussão sobre a nostalgia e os modos de revitalizar as experiências do passado.

O capítulo final explora o complexo de sentimentos envolvendo a nostalgia e a esperança em contextos de quebra da confiança e sua relação com os medos. Nesse ponto, os perfis de Henrik e Konrad são retomados à luz de uma ordem específica dos sentimentos. A condição de acirramento do exílio e aprisionamento na forma é tensionada pelo esforço em atenuar o sofrimento diante do que a vida “foi”. Nesse ponto da análise, é possível situar a passagem de uma nostalgia da confiança para uma nostalgia resignada, estados emocionais

separados pela marca da traição. A dúvida, em sua conseqüente reabertura do passado, acena para uma aproximação com a esperança: é um momento em que o “foi” assume a forma do “se tivesse sido”. Aqui reside um sentido de revitalização, não da confiança perdida, mas de serenidade íntima, de descanso em face da fidelidade perdida, após quatro décadas de exílio impostas pelo amigo.

Concluo o percurso analítico examinando esse tipo de solidão associada à ideia de exílio dentro de um registro temporal. Marcado pela quebra da confiança, o drama do personagem de *As Brasas* é interpretado no plano de uma ordem sentimental específica, onde a nostalgia aparece como um abrandamento do sofrimento causado por décadas de solidão e se abre como possibilidade de esperar um remanso do espírito, a sensação terminal daquele que esperam pouco mais do que o sentimento derradeiro: a esperança de paz.

1 A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA E A FORMAÇÃO DE UM EU PRÉ-EXÍLICO

Poderia perguntar-te, qual é que te parece mais importante, a grande História ou a pequena, a nossa... em que estás mais envolvida, as complexidades do mundo ou o nosso assunto, qual é a trama mais importante para ti?...

Sándor Márai, “A gaivota”

“A felicidade nunca é uniforme, a não ser na fonte. Cada dia traz uma flor diferente” (STENDHAL, 1999, p.15). Ao pensar o amor, Stendhal considera as etapas temporais nas quais ocorre uma afluência de sentimentos de orientações opostas. A admiração seria uma disposição emocional traduzida em veneração e algum grau de espanto, lançada ao objeto no instante em que é percebido. O prazer, extraído da capacidade de descobrir a beleza do objeto admirado e, em seguida, a esperança, um sentimento que consiste em admitir prazo de espera, logo, projetado a um porvir. Nascimento do amor enquanto *cristalização*, movimento do espírito tendente a ornamentar de mil perfeições o objeto de cujo amor não resta a menor dúvida (idem, p.6-7). Até que a harmonia entre esses sentimentos agradáveis se vê ameaçada pelo temor. O amante, tendo se acostumado com sua felicidade, pode demandar mais garantias de que o seu esplendor será levado adiante. Stendhal analisa as tensões entre a cristalização e os temores no amor, uma disputa que nunca cessa, está sempre a circular por entre o prazer e o sofrimento. Na situação de abandono, uma vez imerso no tormento pela falta do objeto amado, aquele que ama é tomado pela visão de cada felicidade que tal objeto poderia dar-lhe. O afastamento entre o amante e objeto do amor, no ardor do sentir, chega ao seu estágio dilacerante através da sensação: “jamais tornarei a ver essa felicidade tão encantadora!” (STENDHAL, 1999, p.15). A imagem do jogo entre a dúvida e a segunda cristalização, que seria a confirmação do amor, é a de alguém que “caminha bem à beira de um horrendo precipício” e “que toca com a outra mão a felicidade perfeita” (idem, p.9).

Esse jogo de morte que envolve a dúvida e o amor bem poderia ser o meio de acesso ao drama do general Henrik, protagonista da novela *As Brasas*, de 1941. O isolamento, a dúvida e a esperança daquele que aguarda a segunda cristalização aos 75 anos, exilado, posicionado entre o “jamais” e a “admissão do prazo”, uma condição a qual entrelaça a vida e a obra de Sándor Márai, autor de *As Brasas*.

Como personagem que viveu boa parte da vida em exílio, Márai será apresentado aqui a partir da articulação do par deslocamento e distanciamento, traço permanente em sua

biografia. Sublinho o momento em que o indivíduo se lança no que lhe é estranho, conjugado a traços biográficos do escritor, o que revela o movimento peculiar capaz de suscitar sentimentos do passado. A trajetória de Márai, portanto, não será revisitada com fins de reunir a totalidade de acontecimentos biográficos, mas em consonância com o tema destacado.

O trabalho consiste em acentuar unilateralmente um aspecto da realidade do escritor: o exílio, entendido como deslocamento seguido da não assimilação ou inadmissão da condição em que a vida se encontra no presente. Levantar as informações biográficas e históricas sem deixar de reconhecer seu caráter parcial diante de uma realidade fragmentada. Do mesmo modo, empreender um esforço interpretativo das características peculiares, estabelecendo conexões entre as ocorrências isoladas e o retrato do contexto em que Márai viveu. A apreciação da vida de Márai em relação a este quadro histórico permite a atribuição de distâncias e a verificação da incidência de tendências irracionais na trajetória do escritor, sentimentos, por assim dizer. Desse modo, a partir das informações levantadas, assume-se nesta seção o recurso analítico weberiano de tomar uma realidade induzida como esquema ideal¹ cuja função é realçar a ocorrência de um particular dentro de um quadro de maior amplitude: a sensação de desabrigo no mundo de Márai.

A conjugação de exílio e trajetória de vida nessa etapa do trabalho segue a seguinte ordem: 1) o traçado biográfico de Márai até o final dos anos 1930, momento que antecede a escrita de *As Brasas*, incluindo fatores políticos, culturais, estilísticos e; 2) reflexões sobre exílio, a partir de alguns pensadores, intelectuais e testemunhas dessa experiência. A fundamentação do capítulo se concentra na tentativa de compreensão de Márai enquanto autor ontologicamente exilado, questão presente em sua trajetória pessoal e em sua obra. Identificar que tipo de exílio Márai vivencia, correspondente a uma existência que chama a si a obrigação de responder pelos acontecimentos, é um dos esforços deste capítulo. Tal argumento se contrapõe às críticas que reduzem o escritor a um tom fatalista e resignado, o que dificulta a compreensão dos sentimentos que operam na forma do drama por ele apresentado. Por ora, cabe a exposição do exílio de Márai conforme as suas particularidades, o que demarca os contornos dentro dos quais uma gramática dos sentimentos pode ser pensada, a respeito de *As Brasas*.

¹ Nesse ponto, a orientação metodológica weberiana caminha no sentido de procurar se resguardar do problema das grandes generalizações. A respeito do procedimento proposto, destaco as palavras do próprio Weber: “obtem-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isolados dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo de pensamento (WEBER, 1999, p. 106).

1.1 Notas sobre a infância de Márai: entre o núcleo familiar e o isolamento

Em abril de 1900 nasce Sándor Márai Grosschmid, natural de uma família saxã instalada na cidade de Kassa, norte da Áustria-Hungria. Seus ancestrais emigraram por volta do Século XVII e serviram fielmente à Casa de Habsburgo, especialmente ao imperador Leopoldo II, que concedeu um grau de nobreza à família. Passou parte da infância ouvindo histórias da participação da família nas lutas pela independência húngara², o que intensificava um sentimento nacionalista fortemente difundido entre os membros sob a forma de valorização do espírito de ordem. Seu avô se aliou aos revoltosos, foi recebido pelo imperador e tornou-se um patriota caloroso, um traço cuja força fez do pai e do irmão de Márai maníacos pela Hungria nas atitudes, nas convicções e nos valores.

Viveu sua infância em um dos poucos casarões de dois andares que existiam na cidade, alugados por seu pai, Géza Grosschmid, tabelião, presidente da câmara de advogados e, mais tarde, senador em Praga. De ampla fachada, o casarão parecia abrigar uma única família ao passante, mas uma breve olhada por uma das arcadas permite ver várias casas no quintal. Filhos e netos, quando se casavam, construía novas alas e as cidades cresciam assim, para dentro, ocultas, como pequenas cidades privadas dentro da própria cidade³. Foi nesse ambiente nuclear e patriarcal que passou a sua infância, em meio a novidades tecnológicas, como o aquecimento central, e arquitetônicas, como a inclusão do banheiro de empregada nas residências.

O casarão era a expressão do empreendimento capitalista, com lares de aluguel cuja construção estava liberada do compromisso de que os moradores vivessem lá até o fim da vida. Segundo as memórias do autor, uma casa sombria onde viviam famílias que não tinham nenhum grau de amizade, nenhum vínculo, exceto pelas crianças, que agitavam o pátio. Márai era um dos mais travessos, embora seus feitos estivessem em constante rota de colisão com a educação rígida do pai, que via os Grosschmid como os guardiões dos valores civis. Cresceu dentro de um sistema de costumes bastante arraigado, no qual o respeito deveria ser preservado em face do declínio das virtudes morais na Europa.

² Entre 1848 e 1849, na sequência de um conflito civil, os húngaros tiveram que lutar contra o exército austríaco até a declaração da independência. O conflito se estendia a croatas, alemães e eslovacos, que habitavam o território húngaro e, no entanto, tinham ideologias que iam contra o domínio magiar.

³ Sobre esse ponto, diz Márai em suas memórias: “as pessoas viviam numa prudência enciumada, estrábica, voltada para dentro, com o tempo toda família construía para si um pedaço de cidade escondida” (MÁRAI, 2006, p.10).

Seu pai costumava dizer que uma família distinta não deveria morar em uma casa estranha, alugada; todavia, permaneceu lá até a juventude dos filhos. Convinha o fato de que o banco, dirigido por seu tio Endre, funcionava ao lado do casarão, de modo que a sala do diretor era separada apenas por uma parede em relação ao escritório do pai, de onde se abriu logo uma passagem secreta para tornar “práticas” as negociações. Essa solução patriarcal produziu resultados prósperos à família, do ponto de vista do garoto⁴. Reconhece a sua infância como afortunada. Lembra de certo cuidado e de uma sensação de constrangimento em interagir com seu padrinho, irmão de seu pai, um engenheiro pouco valorizado e que ainda não tinha encontrado seu lugar confortável no mundo. “Lidávamos com ele como se manuseássemos ovos de páscoa”, diz Márai (2006, p.26).

No casarão moravam vários inquilinos, entre os quais duas famílias judias, vizinhas. Uma moderna e rica, que habitava o segundo andar e evitava contato com outros moradores. A outra era uma típica família judia ortodoxa, numerosa e mais pobre, que morava na parte de trás do térreo e se relacionava bem com os moradores. Márai relata certo ar de superioridade da família rica, cujos filhos não se detinham em brincadeiras com outras crianças e que viviam a insultar os judeus ortodoxos proletários.

Certa vez, tendo seu senso de justiça sido ofendido pelo ar de soberba do jovem filho da família abastada, Márai o atraiu para o porão e o trancou no cubículo para dar-lhe uma lição de deferência⁵. O respeito e a cortesia eram atributos a serem cultivados no trato com os outros. Sua mãe exigia severamente que as crianças não importunassem as empregadas com “demandas desnecessárias”, embora as empregadas fossem vistas com desconfiança. As “inimigas assalariadas”, de quem as donas de casa se queixam de “ingratidão”⁶, viviam em reconhecida situação de inferioridade, no entanto conviviam bem com as crianças.

Do ponto de vista de Márai (2006, p.52), “isso tudo era legado, lembrança de um mundo ordeiro, bonito e agradável, sem nenhuma relação com o humanismo e o senso de dever patronal”. No exercício de rememoração da infância, Márai admite que, enquanto criança, não considerava muito a condição dos pobres. Em contrapartida, nessas confissões está constantemente marcando as diferenças sociais entre as classes. Lembra-se do momento

⁴ “Pensávamos que o dinheiro do banco pertencia também um pouco à família; era um mundo acolhedor, bondoso e sem desconfianças (...)” (Márai, 2006, p.21).

⁵ “Tranquei-o e, como quem fizera um bom trabalho, fui para casa e me pus a escutar. Fiquei à escuta também de noite, quando a polícia procurava o menino perdido, e os gritos ensandecidos da mulher do fabricante de vidros, os apelos estremeciam a casa. O bombeiro encontrou o menino de manhã (Márai, 2006, p.18)

⁶ Ibid., p.52.

em que o “mundo burguês” passou a ter cuidado com o emprego do termo “homens distintos”, o que levava a uma espécie de “sentimento de culpa” por reconhecer a “condição triste” em que viviam as pessoas de poucas posses (Ibid., p.169).

Segundo suas memórias, a sociedade burguesa respondia ao senso de compromisso com os pobres através da caridade. As famílias tinham seus “pobres cativos”, a quem ofereciam comida e roupas quentes; no entanto, não se preocupavam muito com a “má sorte” dessas pessoas.

Não, por certo nunca me ensinaram o “ódio de classe”. Os adultos, a família e a escola preferiam silenciar sobre as questões sofridas, impróprias, complicadas. A educação desviava frequentemente os rostos das crianças, sinalizava que não cabia olhar para aqueles lados. Ninguém me ensinou com palavras, mas, em segredo, eu considerava “os pobres” como inimigos (MÁRAI, 2006, p.170).

Márai refere-se aos ancestrais como aqueles que seguem vivos dentro dele. Seu “convívio” com “os mortos” se dá pela sensação de que carrega dentro de si uma presença permanente dos gestos e das formas de agir de seus antepassados. Ao falar dos avôs, ambos mortos antes de seu nascimento, Márai enumera traços e passagens admitindo pouco saber sobre essas pessoas. No entanto, é capaz de dizer que herdou o sentimentalismo, a impaciência e certa desconfiança eslava do avô materno, enquanto do outro avô carrega a vivacidade e o bom-humor. “Esses estranhos com quem tenho que conviver raras vezes concedem a palavra a mim, àquele que, às apalpadelas, com dificuldade, forjei de mim, mesmo” (MÁRAI, 2006, p.81).

Embora ausentes, tais personagens permanecem vivos em sua formação, como a sua avó materna. O garoto saberia mais tarde pelos enteados que sua avó tinha vergonha de rir e vivia como uma estranha na família. Morreu triste e silenciosa, quatro anos depois de dar à luz a sua mãe. Foi a segunda esposa do seu avô e provavelmente tinha vergonha numa família em que os filhos da primeira esposa, enciumados, viam em sua figura um desrespeito à memória da mãe. Aos olhos dos enteados, as ações e movimentos da avó de Márai eram vistos como falhos, imperfeitos ou reprováveis. Essa mulher, que sentia o peso opressor do olhar dos familiares, da mesma forma é, segundo o próprio Márai, responsável por parte da sua formação: “devo a ela boa parte dos meus medos; quando sinto medo da loucura, é essa mulher que se faz ouvir em mim” (Ibid., p.82).

Pflichtgefühl é o aspecto que Márai acredita ter herdado de seus ancestrais, um sentimento ora arraigado, ora estranho à própria natureza. Designa um senso de responsabilidade obsessivo e, ao mesmo tempo, nada confortável, que Márai atribui a sua

origem saxã. Trata-se de uma virtude daquele que age considerando o sistema de valores vigente, mesmo enquanto criança. “A individualidade é o pouco de novo que acrescentamos a nós mesmos, insignificante comparado à herança que os mortos nos deixam”, dirá Márai aos 34 anos, pouco depois de perder seu pai (MÁRAI, 2006, p.78).

Ao observar a sutileza dos conflitos do círculo familiar, Márai resgata os sentimentos de infância à luz da vida conjugal dos pais. Enxerga o ódio nutrido entre o casal sob a lente do conflito de classes. Como seus avós maternos eram costumeiramente chamados de “gente simples”, em contraste com a posição distinta do seu pai, os conflitos apareciam sob a forma de um ter “a educação mais fina”, por “segurar o garfo com mais graça”, ou assumir posturas mais distintas. Teoriza categoricamente: no momento em que o sentimento se fragiliza entre o homem e a mulher, resta um forte senso de classe. Considera raro que uma das partes não se sinta ofendida quando, seja no ardor de uma discussão ou na suavidade de uma conversa, palavras apontam a origem ou posição do outro lado.

Do convívio com famílias judias, guardou algumas diferenças em relação ao núcleo católico no qual foi educado. Entre os judeus, primeiro vem a família e, depois, seus integrantes, ordem oposta nas famílias católicas. Diz: “Os judeus vivem para a família, os cristãos, apoiados nela” (MÁRAI, 2006, p.77). Para o escritor, os católicos desconhecem a dependência desesperada e inegociável característica das famílias judias. O contraste entre as famílias católicas e judias, nesse ponto, se destaca pelo sentido de pertença da unidade em relação ao grupo, um indicador que poderia ser pensado à luz do problema da modernidade e o grau de aderência individual. “Viver *para*” guarda as noções de entrega, de envolvimento, de ser próprio daquela coletividade, o que implica em abrir mão de sua singularidade em nome do senso de família. Nas palavras do escritor judeu Albert Cohen, a devoção à família aparece como a cidadela, o lugar de conforto do judeu, um traço característico de pessoas desenraizadas (COHEN, 1990, p. 43). Por outro lado, percebe Márai, os membros da família católica tendem a viver “apoiados” na família, um modo de ser mais identificado com a imagem do indivíduo autossuficiente, capaz de se auto realizar orientado por seus próprios interesses. É mais utilitário e carrega certa pretensão de independência em relação aos outros, em síntese. Dessa forma, prossegue Márai, o solo do equilíbrio familiar cristão está assentado sobre silêncios, medos, segredos, palavras não pronunciadas. É frágil. Sublinhe-se esse aspecto, maciçamente presente nos romances do autor, pois voltará a ser tratado na análise de sua obra. Por ora, importa marcar o dilema que envolve a relação de Márai com suas

memórias sobre o convívio familiar. Pois a criança que se envergonhava e evitava a família da mãe mais tarde foi tomada por um desejo de reparação do passado⁷.

1.2 Da ambivalência de sentimentos à vida no provisório

A casa, os pais, as histórias e os valores, as brincadeiras são faces da vida de Sándor Márai até a guerra de 1914. Uma das marcas mais presentes em suas memórias de infância é certa consciência da classe à qual pertencia. A um de seus ancestrais, o imperador concedera o título nobiliárquico de conde, deixando as minas de tesouro de Máramaros⁸ sob direção da família. Nacionalismo, lealdade e senso de dever eram noções continuamente retomadas dentro de casa.

Tocava piano, praticava “línguas ocidentais” e frequentava aulas de esgrima. “Naquela época apenas os aprendizes de sapateiro chutavam bola no terreno baldio”, justifica-se Márai (2006, p.167). Embora tecesse comentários com a marca da distinção de classe, era tomado por sentimentos ambivalentes em relação às suas experiências. Parece constranger-se com a amargura do padrinho fracassado, com as empregadas e com as crianças menos afortunadas. Aos 34 anos, relembra: “Que sabíamos nós, rebentos burgueses, sobre a vida? Sabíamos ao menos que havia senhores, e que ser um senhor era bom; além dos senhores vivia uma humanidade indistinta, pobre, que devíamos olhar com bons olhos”. Por outro lado, os textos das memórias de infância parecem indicar uma relação mal resolvida com seu tempo-espaço. O material autobiográfico que Márai escreveu aos 34 anos aponta para as preocupações do intelectual que essa criança será. O texto retrospectivo, extremamente atento aos pormenores, descreve cenas, episódios, impressões sobre os costumes e valores do ambiente em que viveu, resgatando imagens da própria infância como depoentes de uma experiência histórica.

É nítido que, ao presenciar a ascensão dos nacionalismos, a corrida armamentista, a intensa crise econômica, mais o crescente antissemitismo nos anos 1930, Márai não quer apenas narrar as memórias de uma infância pessoal, mas levantar um problema do ponto de vista crítico. A atmosfera de família burguesa, em convívio com certos aspectos aristocráticos, vai do cristalino ao trágico em ritmo crepuscular, serenamente - eis aqui um importante traço estilístico do autor. Os tons do universo do autor são os de um mundo em erosão, não apenas

⁷ Lembra Márai: “Nós crianças, negávamos a família da minha mãe com mais maldade e consciência. Simplesmente não falávamos dela. Eu era universitário quando me curei do receio cego, covarde e falso, e comecei a me interessar pela família da minha mãe, passei a desconfiar do quanto me importava com ela e do quanto dela também era fruto” (2006, p.77).

⁸ O nome das minas rendeu um apelido familiar ao jovem Sándor, que deixou de ser chamado Grosschmid para se tornar quase que definitivamente Márai.

o do mundo burguês, mas um mundo em crise e onde o fluxo de acontecimentos desafia a agência humana. Extrapola uma visão estritamente classista, como sugeriu Lukács a respeito de seus romances⁹; é cultural, histórico, embora a questão da classe esteja presente a toda hora. Essa associação da obra literária do autor a um gênero específico, portanto, limita o olhar que proponho. Para além da condição burguesa, sugiro ultrapassar uma situação de classe e pensar a própria experiência do moderno.

Como leitor de Nietzsche e Kafka, Márai não tem o ingênuo plano de, através de um escrito memorialista, recuperar uma imagem fiel ou autêntica da própria infância. Consciente da precariedade em resgatar uma memória plena do que viveu, suas descrições parecem assumir uma espécie de dialética da nostalgia. A imagem idealizada da infância está constantemente perturbada, em segundo plano, por um esforço em se afastar do tom nostálgico, muito comum em relatos sobre as memórias de infância. Cabe dizer que em 1934 sua cidade natal já não pertencia à Hungria e a possibilidade de retorno ficava cada vez mais remota, em face do processo de “eslovaquização”¹⁰. Afastar-se de um sentimento de perda provocado pelo passado era necessário, dado o caráter irrecuperável de sua condição. Em suas novelas, Márai parece recuperar o passado sob a forma de ficção e, ao mesmo tempo, dramatiza a condição irrecuperável de certas situações da vida social. Seu modo de lidar com o passado possui um peculiar traço: em vez de uma associação entre o vivido que desperta saudade e certa dose de tristeza, o passado retorna como circunstância oportuna à realização de algo pendente.

Diante de sentimentos voltados para o passado, importa pensar em possibilidades de articulação entre o irrecuperável e um horizonte de espera, de aguardo, o que pode configurar uma hipotética situação afetiva próxima da esperança¹¹. Nas linhas romanescas de Márai, o

⁹ Em 1945, Lukács voltava do exílio e disse, na ocasião, que aquele era um “verdadeiro regresso à casa”. Sobre esse episódio, John Neubauer questiona: “Foi mesmo?” Sugere que Lukács parece ter se esquecido da sua tese juvenil, de que a condição da humanidade no mundo moderno era a do “desabrigo transcendental”. No contexto desse retorno, Lukács exercia forte influência política e foi responsável por silenciar escritores húngaros não comunistas, forçando alguns como Sándor Márai ao exílio. Mais tarde, Lukács foi afastado do governo por divergências, entre as quais preferir autores como Thomas Mann aos soviéticos. Nesse momento, admitiu “ter cometido erros” (NEUBAUER, 2009, p.35).

¹⁰ De acordo com um censo de 1910, a cidade de Kassa, onde nasceu Márai, tinha distribuição étnica formada por 75,4% de húngaros (magiares), 14,8% de eslovacos, 7,2% de germânicos e 1,8% de poloneses. Após a primeira guerra, com a criação da Tchecoslováquia, iniciou-se um processo de assimilação cultural em favor da língua eslovaca, incluindo perseguição e intimidação das minorias. Márai escreve suas confissões em 1934, isto é, no meio do processo de inversão da composição linguística de sua cidade, do magiar para o eslovaco.

¹¹ Aqui defino esperança como a insistência e conservação de um pensamento voltado para a realização de algo que se deseja. Segundo Ernst Bloch, a esperança não está dissociada da realidade, mas é a sua crítica. Ao contrário de um sentido de ingenuidade ou de uma resignada contemplação da realidade implacável, a esperança

passado não é inerte; parece nutrir possibilidades, gerar expectativas. Seus enredos refletem sobre o reencontro entre pessoas cujas relações afetivas se apresentam em estado de pendência, seja entre amigos, familiares ou amantes. O inexplicável e incompreensível desaparecimento do outro parece assumir um sentido de que as coisas acontecem porque tinham que acontecer e nada poderia ser feito.

A partir daí, uma surpreendente reaparição tardia resgata um passado atado a certa sensação de melancolia pela forma de vida que se deixou de ter, ao mesmo tempo perturbado por aspirações não realizadas. Tudo isso é fatal e nostálgico, especialmente quando abordado sob a perspectiva de personagens em idade avançada. No entanto, subsiste a possibilidade do reencontro, capaz de despertar certas aspirações, de reativar sentimentos. É como se os laços afetivos formassem o último ponto de ancoragem, diante da implacável passagem do tempo. Um sentido de saudade que constitui a identidade e alimenta o sonho, talvez próximo ao registro messiânico, no sentido de Eduardo Lourenço¹².

Considerando o exposto, é possível abordar as questões de Márai como o que vai além da situação burguesa; sua postura alterna entre a simpatia e o conflito com seus valores familiares. Ora afirma, ora repele os traços morais que cimentam sua educação. Como é o caso de sua relação com a música, mais um indício do raciocínio aqui sustentado. As tias maternas de Márai cultivavam em si uma forte inclinação para a música, de modo que todos na família se sentiam, em maior ou menor grau, como um talento musical desperdiçado. “Esse elemento nobre da existência” levou Márai a uma relação forçada com o conhecimento musical; se via obrigado a ouvir música, a ler a respeito e a praticar um instrumento. Sobre tal experiência, arremata o escritor: “adquiri náuseas de música bem cedo, mais tarde evitei obstinado o império dos sons, e fechei-me a toda espécie de música, irritadiço, como se tivesse sido ofendido” (2006, p. 83). A ambivalência com a qual Márai se posiciona no mundo, seja em sua relação com os ensinamentos de seus ancestrais, seja no exercício do piano ou em sua sensibilidade solidária com os pobres, fornece os sinais constituintes de uma hipótese, a ser explorada mais adiante: exílio ocorre internamente, intimamente, antes mesmo de sair de sua casa, na forma das contradições provocadas por suas reflexões.

questiona o estado do presente vivido. Ver BLOCH, E. *O Princípio da Esperança Vol I*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.Uerj, 2006.

¹² Refiro-me à obra de Lourenço, *Mitologia da Saudade*, na qual o autor procura através desse sentimento organizar traços da identidade portuguesa. No que aponta para a tese sobre a saudade, sua obra será relida mais adiante.

A biografia do autor, fonte de sua obra, abriga a existência simultânea, com alternâncias de intensidade, dos sentimentos de identificação e rejeição, um traço que vai se aguçando na medida em que o fluxo histórico de eventos o empurra cada vez mais para a margem, primeiro no ambiente familiar, depois, como alvo de decisões políticas. Nas *confissões*, Márai olha para a própria infância como uma lembrança agradável, mas repleta de ressalvas, compunções e desacordos.

Embora tenha nascido no seio da família burguesa e compartilhe uma série de valores comuns, sua posição desconfortável em relação a esse *ethos* é o que provoca suas primeiras impressões do isolamento, já na infância. Essa forma de vida no provisório, portanto, não despreza o olhar sobre a sua posição precária de classe, o traço intenso que o atordoa. Em um de seus romances, dirá: “o pequeno-burguês sempre tem algo de uma teatralidade, de uma mágoa excessiva, rígida, tensa, artificial, sobressaltada, especialmente se ele for retirado de seu lar e de seu ambiente” (MÁRAI, 2008, p. 143).

Ao olhar para trás, Márai divide a própria infância em fases. Até os seis anos de idade, quando sua irmã nasceu, foi “mimado doentamente” pela mãe, que o enchia de brinquedos, criava jogos e encomendava trajes extravagantes para o menino. Sentia-se como se sua mãe fosse toda atenção, carinho e zelo. Segundo Márai, ela trazia histórias da rua para casa e as contava como se fossem tiradas de livros. Era extremamente sensível ao seu desejo de brincar e organizava as festas familiares de acordo com as predileções das crianças. Funcionou assim até a chegada de sua irmã. “Assumi um exílio estranho e incômodo”, conta (2006, p. 147).

Empenhou-se para reconquistar o “paraíso perdido”, se lançando em “tentativas desesperadas” de agradar a mãe. Juntava tostões em busca de surpreendê-la com presentes, mas sentia que a admiração dos pais havia se tornado um tanto artificial, intencionalmente enfatizada para se tornar notável. O episódio, que culminou na sua primeira fuga de casa, é seguido da seguinte reflexão:

Foi um tempo confuso, o clima da minha vida cobriu-se de nuvens. Toda história familiar dá conta desses períodos de crise em que nada palpável “acontece”, e ainda assim, por décadas, às vezes por toda a vida, a relação entre os familiares se fixa num determinado clima emocional. Aos sete anos, de repente, fiquei só. Disso, ninguém soube, nem a minha mãe. Eu vivia numa solidão ferida, perplexa, a família, o abrigo acolhedor, de algum modo, cedera sob meus pés, e não consegui mais reencontrá-la. (...) É um compromisso atrapalhado depreender de uma única ferida, como se fosse um gânglio contagioso, a imagem de uma época, e afirmar que dele decorreram todos os males. O nascimento e a excitação provocada pela minha irmã mais nova são provavelmente uma razão ou quem sabe a desculpa para a minha “ferida”; é certo que nesse período que me separei da família, busquei novos grupos e comecei a trilhar meu próprio caminho. (MÁRAI, 2006, p.147-148).

O escritor relata que tolerou a solidão até o momento em que se juntou a um grupo de jovens de idade mais ou menos semelhante. Os “bandos” eram, segundo Márai, um efeito colateral da vida regrada da sociedade adulta. Pelo escárnio das regras, os garotos procuravam instaurar um estado de anarquia, guiados por um líder de personalidade forte e apaixonado. Não era raro encontrar garotos que, uma vez atingidos pelo desprezo no ambiente familiar, se refugiavam em grupos comunitários, como as agremiações e núcleos religiosos, por exemplo. No entanto, Márai se via como uma criança de “inclinações não muito saudáveis” e não desejava integrar círculos sociais dentro de uma ordem escolar ou eclesiástica, isto é, sob vigilância. No lugar das associações ordenadas, preferia os agrupamentos anárquicos e antissociais, uma tendência que se repetiria ao longo de sua vida, mais tarde, no casamento e na profissão. Em fases de solidão, buscava formar alianças em terrenos marginais, de poucos vínculos. Em contraste, em casa sentava-se à mesa de mãos lavadas e postura ereta, indicando disciplina, de maneira que nem a sua mãe percebia que ele já não fazia mais parte daquele círculo, embora o frequentasse (MÁRAI, 2006, p.149).

Sándor Márai se reconhece como um estranho aos sete anos de idade em sua própria casa. A “fuga” decorrente da sensação de alguma dose de desamparo ou abandono materno orienta e atesta a centralidade do problema aqui levantado. Márai vive “entre mundos”. Dirá que seu estado de espírito o arrastou para outro lugar e, sobre suas fugas, comenta: “quantas vezes esse curso se repetiu mais tarde em minha vida! A mesma ferida se renovou sob diferentes pretextos em períodos de solidão ressentida” (2006, p.149). Em sua obra, o ato de se retirar de um lugar buscando segurança física ou afetiva é recorrente. O juiz Kristof Kömives se refugiando no escritório em *Divorcio em Buda*; a fuga de Lajos e a reserva de Eszter, em *O legado de Eszter*; o confinamento de Erzsébet no porão em *Libertação*. Em *De verdade*, a distância de Péter, uma fortaleza impenetrável aos olhos de sua mulher, Ilonka. Nesse mesmo romance, Márai provoca uma reflexão emblemática a respeito das relações sociais no mundo moderno. Se é verdade que a família cristã se constitui baseada em mistérios, medos e segredos; e que a burguesia guarda uma dose de teatralidade temperada com mágoas e reações artificiais, importa destacar a fragilidade do solo sobre o qual o indivíduo ocidental, vivente do século XX, caminha. Em tons minimalistas, Márai levanta um problema que hoje está para além das particularidades burguesas. A escassez do duradouro acirra o drama individual da insegurança e apresenta o problema da consciência sobre a própria condição.

Sabe, é preciso que aconteça tudo na vida, tudo tem que se acomodar. E o processo é muito lento. Determinação, devaneio e intenção não ajudam muito. Você já notou como é difícil achar o lugar definitivo dos móveis numa casa? Passam anos e você pensa que está tudo no lugar, mas apesar disso você sente, com uma desconfiança nebulosa e incômoda, que alguma coisa, não está inteiramente bem, quem sabe no lugar da cadeira você não devesse colocar uma mesa... E depois, dez ou vinte anos mais tarde, passamos um dia pela sala, onde até então não nos sentíamos bem, onde o espaço e os móveis não se harmonizavam, e de súbito vemos o erro, vemos o desenho interior e a disposição secreta da sala, empurramos alguns móveis, e, parece, acreditamos que tudo encontrou o lugar definitivo. E durante alguns anos de fato sentimos que a sala está por fim perfeita e acabada. E mais tarde, talvez dez anos depois, de novo a arrumação da sala deixa a desejar. Porque, à medida que nós mudamos, também mudam os espaços da vida à nossa volta, jamais existe uma ordem definitiva em torno de uma pessoa. E somos assim também com o modo de vida, construímos costumes, por muito tempo acreditamos que nosso plano é perfeito, de manhã trabalhamos, de tarde passeamos, de noite nos ilustramos... e um dia descobrimos que tudo isso é suportável e racional se for invertido, não compreendemos como pudemos respeitar durante anos as regras insanas da vida... Assim se transforma tudo em nós e à nossa volta. E é tudo temporário, a nova ordem, a serenidade interior, porque tudo acontece segundo as leis da transformação, e um dia será inútil... por quê? Talvez porque nós mesmos vamos nos tornar inúteis um dia. Como tudo o que nos diz respeito (MÁRAI, 2008, p. 209-210).

Nessa provocação, de 1940, o autor está pontuando o caráter fragmentado, fluido, incompreensível da vida moderna. Mais do que o emprego da palavra correta, cabe situar a ideia chave do raciocínio proposto: “como é difícil achar o lugar definitivo das coisas”. Há uma discrepância entre o lugar definitivo e a consciência do lugar definitivo. “Achamos” que as coisas estão no lugar certo ou definitivo, mas chega o dia em que sentimos que alguma coisa precisa ser mudada. Aqui, o tema da falta de consciência sobre a própria condição, tão presente em Kafka, não obstante, recorrente entre os escritores dessa época, aparece em Márai sutilmente, como característico de seu modo de escrever. Na passagem, Márai, revestido pela fala de um de seus personagens, faz mais do que uma reflexão subjetiva sobre as mudanças na vida do indivíduo. Diz respeito a certa leitura da crise do liberalismo e como esse momento foi experimentado dentro de determinada cena intelectual, a saber, a Áustria-Hungria do *fin-de-siècle*.

Quando Márai lembra que, em sua infância, “devia olhar com bons olhos para os pobres”, desenha as linhas gerais de certo *ethos* da classe burguesa, algo que se repete na simpatia pela família de “judeus proletários”, em contraste com a repugnância aos judeus ricos e soberbos. Em síntese, há uma classe próspera, dominante e “afortunada”, mas que precisa admitir não apenas a existência, mas a proximidade do sofrimento humano de suas vidas. O outro lado de uma cultura que se eleva e se afirma é o contrapeso da penúria, da vida miserável. Em suas *confissões*, Márai está pontuando constantemente o contraste entre a elevação de uns e o declínio de outros. Aqui reside a articulação entre o universo lírico no

qual a infância é resgatada à luz do quadro político da época. Isso permite uma interpretação da singularidade de Márai conjugando processos culturais e políticos. As passagens da sua infância, portanto, registram a crise de um modelo liberal sob a forma de sentimentos ambíguos, contraditórios diante de um mundo que começa a ruir.

Por quais caminhos essa ruína começa a aparecer em sua obra? – é a pergunta a se fazer. E uma possibilidade de resposta seria: dentro de casa, no ambiente familiar, onde valores legislados por determinada cultura entram em rota de colisão com outras realidades psíquicas, emocionais e cognitivas. Nas confissões, Márai identifica o ódio nutrido pelas regras das atividades, regras inclusive para os momentos de lazer e descontração, como os passeios¹³.

A segunda fuga de casa ocorreu aos catorze anos, exatamente quando seu pai lhe confiou a compra de um par de sapatos e lhe deu uma nota de cinquenta coroas para que o garoto comprasse “o par que quisesse”. Era época de Páscoa, quando as crianças ganhavam roupas novas, mas, dessa vez, ao jovem Márai foi concedido o poder de escolher um modelo que não fosse as botas escuras que costumava usar. Então Márai comprou um “sapato de janota, amarelo-canário” e causou alvoroço na família, fazendo sua mãe soluçar. O autor lembra que o assunto foi tema de conversas entre os parentes durante anos, sempre em tom condenatório; o jovem Sándor precisava se emendar ou “acabaria mal”. Então, entre remendos, atravessou a porta e foi embora. Andou, ultrapassou a área urbana e caminhou até tarde da noite pela floresta, até ser encontrado (2006, p.171).

Para Márai, não existem grandes eventos na vida; embora identifique “um estopim”, como o episódio da compra dos sapatos, só é possível encontrar pistas sinalizando o “irremediável”. Segundo suas conclusões, a grande aventura da vida é a família e a grande “tragédia” é a decisão entre ficar na família, compartilhando sua visão de mundo, suas influências de classe e seus valores, ou seguir caminho próprio, sabendo que o preço da liberdade é ficar sozinho. Depois de fugir de casa, Márai só voltaria como visitante em datas excepcionais. Sobre sua decisão, não imputa responsabilidade a ninguém ou a nenhuma circunstância. Assume a responsabilidade sem desprezar as “experiências dolorosas” que a precipitaram e sentencia: “vai ser assim enquanto eu viver (...); não pertença a ninguém, vivo

¹³ Confessa: “Esses passeios formais eram mais odiosos que as aulas de escola. No inverno e no verão, acordávamos às seis e meia, às sete assistíamos à missa, as aulas se estendiam das oito à uma, embora às vezes fosse preciso voltar também de tarde para a escola, para a aula de desenho, de canto ou de cuidados com a saúde. Vivíamos submetidos a horários rigorosos como marinheiros num navio em tempos de guerra” (MÁRAI, 2006, p.170-171).

na anarquia e tenho dificuldade de suportar também essa condição” (2006, p. 184). Nota-se aqui uma trajetória marcada pelo desterro, ou, nas palavras de Lukács, pelo desabrigo.

As *confissões* de Márai abrigam um turbilhão de sentimentos extremamente sutis provocando movimentos quase que cíclicos de elevação e declínio. Uma cosmologia marcada pela alternância parece se formar em torno de sua figura. Márai cultiva sua distância, em seguida busca ajustamento até se ver tomado novamente pela vontade de permanecer à margem. Há uma pergunta perturbadora cuja força faz do autor um obcecado por tal questão. Diz ouvir essa simples pergunta o tempo todo desde os catorze anos, quando caminhava pela estrada, recém-fugido de casa, rumo a lugar nenhum. “Porque alguém vai embora?” Seu ponto não é a razão capaz de justificar a decisão de partir, mas justamente o que chama de injustificado. Por que deixar o abrigo seguro de uma família protetora e sair sem explicar? Para Márai, não há como negociar, não existe o “valer a pena” naquilo que reconhece como uma palavra: obsessão.

O desejo de fuga desde então me acompanha, em certos períodos ressurge, rompe os limites da vida, me impele para situações escandalosas, para crises sofridas, incômodas. Assim eu fugi mais tarde do ofício para mim designado, assim fugi de tempos em tempos do meu casamento, assim me envolvi em “aventuras” ao mesmo tempo em que fugia delas, assim me livre de ligações amorosas, de amizades, assim fugi no início da juventude de cidade em cidade, em climas íntimos e familiares para climas desconhecidos (...) Hoje também vivo entre duas fugas; como quem nunca sabe para que aventura interior perigosa vai despertar (MÁRAI, 2006, p.187).

A aventura seguinte foi sua internação em um colégio integral em Budapeste. Ao contrário do que se supunha, Márai gostou do internato e fez amigos lá. No entanto, diz: “compreendi que a família já não me protegia, e que daquele dia em diante teria que viver em sociedade; a sociedade era a solidão singular, disposta a todo bem e a todo mal.” (MÁRAI, 2006, p.198). No plano político, após a primeira guerra, viu sua cidade natal ser incorporada pela Tchecoslováquia, quando a Hungria perdera dois terços de seu território e aproximadamente sessenta por cento de sua população. Sua cidade natal, Kassa, passou a ser chamada Kosice, de raiz tchecoslovaca. Permaneceu na capital Budapeste, e de lá, enquanto estudava direito, assistiu ao período de agitação que culminou na ascensão da República Soviética da Hungria. Aos 19 anos, emigrou para Leipzig, depois Weimar e então Paris, onde permaneceu por sete anos, já casado com uma moça de sua cidade natal, Lola Matzner. “Estrangeiros, vivíamos em Paris numa solidão e num exílio selvagem; e a solidão, o exílio árido, somente o poder mágico do dinheiro amenizava” (MÁRAI, 2006, p.375).

Depois de sete anos na França, decidiu regressar a Budapeste em 1929 e lá viveu as duas décadas mais produtivas de sua vida. Habitava o bairro de proeminentes escritores húngaros e alçava o reconhecimento como escritor. A obra *Confissões de um burguês*, de 1934, pertence a esse período. Foi escrita no contexto de chegada do partido nazista ao poder e nomeação de Hitler como chanceler, em 1933. Na Hungria, os poderes se deixavam seduzir pelo discurso do *reich* de fundação de uma nova ordem e reparação de supostas injustiças cometidas na primeira guerra. Enquanto o nazismo se alastrava pela Europa, procurou se isolar dentro de casa em “um exílio silencioso na extraterritorialidade da página branca”. No mesmo ano das *confissões*, Márai perde o pai Géza Grosschmid:

(...) depois da morte do meu pai fui obrigado a reconhecer que na vida somente ele havia sido verdadeiramente bom para mim, a seu modo culto e triste (...) sabia que, incondicionalmente, não poderia estabelecer uma relação pessoal com mais ninguém, teria de me entregar inteiramente ao trabalho, ao ‘modo de vida’, e preservar nele tudo o que em mim e no meu mundo ainda era humano (MÁRAI, 2006, p. 450).

Fica indicada a expressão do desabrigo nas palavras de Márai ao perder o pai. Em sua ausência, revela uma atitude de se entregar inteiramente ao trabalho, um sinal que em muito se assemelha ao isolamento daquele que se vê desamparado pela ausência da pessoa que ama.

Até 1942, ano de publicação de *As Brasas*, procurei expor o que há de frutífero no que se refere ao problema proposto, de analisar uma gramática dos sentimentos presente no romance. A obra, provavelmente escrita ao longo de 1941, pertence ao contexto da Segunda Guerra. Antes disso, em 1938 a Hungria recuperava os assentamentos territoriais perdidos e, em troca, permitiu a instalação das tropas alemãs com objetivo de invadir a Iugoslávia. Em junho de 1941, a Hungria declarou guerra à União Soviética e em novembro do mesmo ano assinou o pacto *Anticomintern*, o acordo anticomunista firmado entre Alemanha e Japão. Do seu apartamento em Budapeste, acompanhou a ascensão de políticos húngaros antisemitas ao parlamento, indicando que a aliança húngara firmada com o eixo não significava apenas uma medida estratégica com fins de recuperação de territórios. Diante dessa conjuntura, Márai escreve *As Brasas*, dois anos após perder o filho, semanas depois do parto, em 1939.

Após 1942, a biografia de Márai contém elementos capazes de convergir para uma temática do exílio e da solidão. Esses elementos, no entanto, excedem o escopo da pesquisa, considerando a data da obra analisada. Além disso, a instrumentalização das informações posteriores ao recorte estabelecido indicaria uma ausência de rigor no cuidado com as medidas entre o dado coletado e a reflexão proposta. Feita tal observação, não obstante, considero pouco generoso com o leitor uma interrupção abrupta da trajetória de vida de um

personagem que viveria até 1989, ainda que as informações a seu respeito não estejam incluídas para fins de análise. Essa exposição, no entanto, ficará bastante resumida.

Márai viveu uma vida na condição de exilado de seu tempo e de suas origens. Residia em Budapeste, pois considerava a importância de se trabalhar e viver no ambiente de sua língua. Durante a Segunda Guerra, viu a Hungria recuperar territórios, ao custo da aliança com os nazistas, depois perdê-los, com a assinatura do Tratado de Paris. Em 1945, os russos tomaram a cidade de Budapeste e o apartamento de Márai foi destruído, após um bombardeio. Nessa ocasião, o escritor e sua mulher se deslocaram para uma pequena cidade que mais parecia uma aldeia, onde passaram a cuidar de uma criança que seria, a partir dali, o filho adotivo do casal. A consolidação do governo soviético na Hungria, decretada pelo emblemático episódio da abolição definitiva da democracia parlamentar, levou o escritor a deixar o país em 1948, pois não admitia mais viver dentro de um regime tão contrário aos seus valores. O regime reagiu banindo seus livros no país. Foi para a Suíça, depois para a Itália. Após idas e vindas entre a Itália e os Estados Unidos, em 1979 se instalou definitivamente em San Diego, local onde o filho adotivo John e a nora Harriet moravam. Viveria por mais dez anos na Califórnia, sempre escrevendo em húngaro, porém sem publicar. No entanto, estava próximo da família. Com a mulher compartilhava livros, cigarros e memórias húngaras.

Em meados dos anos 1980, Márai estava especialmente próximo do filho e das netas. Em 1986, sua mulher morre após um câncer na garganta, mesmo ano de morte do irmão de Márai, o cineasta Géza von Radványi. No ano seguinte, seu filho John também não resistiu a um câncer no pâncreas, semanas depois do diagnóstico. A partir daí, uma vez afastado do último ponto de ancoragem afetiva, o pai recolhia-se em um isolamento crescente. Em 1989, Sándor Márai, o escritor cuja travessia resistiu às grandes guerras e à perseguição comunista, não suportou a solidão. Aos 88 anos, disparou contra a própria cabeça, meses antes da tão esperada abertura do regime político na Hungria.

1.3 Particularidades literárias a partir de Márai

A proximidade com Kafka não é coincidente. Márai foi um dos primeiros a levar a obra do escritor para fora de suas fronteiras ao traduzir suas melhores novelas para o húngaro, em 1922. O tema da alienação e da ausência de sentido em um universo impiedoso, traço de origem expressionista e que se converte em tramas labirínticas nas linhas de Kafka, poderia ser associado às obras de Márai. Procede, ainda, uma nota biográfica em comum, pois ambos

vivem entre dois mundos, à procura de integração e ajustamento. Contudo, o grau de inflexão das estruturas capazes de engessar a condição humana, bem como o problema da perseguição e da conseqüente paranoia, presentes no escritor tcheco, impede a afirmação de que há um eco kafkiano na obra de Márai. Além disso, o existencialismo literário de Márai está distante dos contornos absurdos de Kafka; não transcorre sob um aparato burocrático inexorável. Significa dizer que, em suas ficções, as perdas decorrentes das transformações são vivenciadas de outra forma, pois a falta de justificação racional para a própria existência, que em Kafka deságua em uma estética do absurdo, assume em Márai um movimento de retorno a um passado que aprisiona enquanto paixão. Em sua trajetória, Márai resistiu refugiando-se, migrando em vaivém entre o irrecuperável mundo dos tratados, guerras e regimes, e a dimensão recuperável da memória, da imaginação e da criação literária. O que torna sua questão universalizável, para além da origem cristão-burguesa à qual se permite associar, é a condição de se viver no provisório, de viver entre dois mundos. Justificam-se as passagens iniciais sobre a sua infância: Márai foi arrancado de sua existência privada, um mundo formado por um conjunto de prescrições emocionais de longo prazo (porque diz respeito a seus pais, tios e avós, seguindo um grau de constância capaz de atravessar gerações) que corporificavam algum ideal de plenitude moral. Seu estilo de escrita indica um compromisso com a clareza dos detalhes, a lembrança nítida do vivido, Trata-se de um ponto imprescindível ao andamento da dramaticidade narrativa, pois a questão que atravessa as obras de Márai, entre as quais *As Brasas*, é a do esforço de reparação do passado.

Os detalhes de sua infância constituem uma vida que começa a ruir na medida em que precisa ou decide se refugiar, seja na sua primeira fuga de casa, aos sete anos, seja no exílio de 1948, quando deixa Budapeste definitivamente. Tais refúgios assumem a forma novelesca de chegadas e partidas de pessoas e as decorrentes agitações afetivas provocadas, sempre em estilo precisamente detalhado e claro, sem retardos ou parágrafos prolixos. Sobre seu estilo, Emmanuel Pahud, flautista da filarmônica de Berlim, aproxima Márai a Claude Debussy, cuja obra artística possui uma expressividade derivada da tenuidade, ao contrário da intensidade de outros músicos como Richard Wagner¹⁴. Tal analogia com a música é interessante, pois dá a dimensão da sutileza através da qual Márai apresenta suas questões; nas duas linhas ocorre

¹⁴ “je reprends régulièrement *Les Braises*, de Sándor Márai. Sa littérature est un cri, elle se consume de l'intérieur. À la différence d'un Richard Wagner qui produit un déferlement orchestral, Sándor Márai et son écriture se rapprochent plus du Debussy de *Pelléas et Mélisande*, quand le son devient si ténu -et pour autant tellement expressif- qu'on en vient à douter de son existence”. Em:

http://www.lexpress.fr/styles/familles-royales/les-etats-d-art-d-emmanuel-pahud_1700995.html

uma espécie de jogo de forças de atenuação e intensificação dos sentimentos. Sobre essa característica, Márai reconhece uma aproximação aos poetas franceses, especialmente Péguy e Mallarmé. Tal mapa de referências estéticas, segundo Márai, deriva de uma ancestralidade comum: “essa familiaridade não traça a genealogia com base numa identidade de pontos de vista. Pertencemos a uma mesma família espiritual: na hierarquia da família, Goethe era o pai espiritual” (MÁRAI, 2006, p.328).

Segundo o escritor húngaro Imre Kertész, a crítica alemã, entusiasmada com o sucesso de *As brasas* nos anos 1990, costumou associar equivocadamente Márai a Joseph Roth. Sobre tal relação, Kertész comenta: “ele tem mais relação com Lübeck¹⁵ que com Viena”. De Roth, assim como de Stefan Zweig, cabe pensar em certa crônica de um mundo em processo de declínio, algo que por vezes é encontrado em Márai. No entanto, como insinuou o prêmio Nobel, é Thomas Mann quem está mais próximo do escritor magiar, seja na forma como apresenta a questão dos *bürger*¹⁶, seja pelo fato de ter a figura de Goethe como a representação máxima de um tipo espiritual. Em Mann, personagens rígidos, polidos e disciplinados se veem tomados pelo caos perturbador de desejos incontrolláveis. Em suas obras célebres, protagonistas virtuosos e conscientes de sua posição no mundo são atormentados por uma confusão de sentimentos tão sedutores quanto ameaçadores. Em *Morte em Veneza*, o personagem Gustav, um escritor de meia idade em crise por ausência de sentido em sua vida e em sua arte, é caracterizado como um burguês arraigado a rígidos valores morais. Busca uma estética harmônica e apolínea para a sua arte e, quando encontra tal modelo no garoto Tadzio, se torna refém de uma paixão incontrollável e dionisíaca que irá resultar em sua queda. Já em *A montanha mágica*, o engenheiro Castorp é atraído por um mundo à parte, um hospital-asilo longe da planície, lugar onde o tempo, o espaço e a morte são relativos. Essa ideia sedutora de se desligar do resto do mundo guarda, no entanto, um sentido de doença e declínio. Nos exemplos, um ideal de equilíbrio racional, estreitamente associado ao burguês, é confrontado pela desordem, uma forma de por em questão a condição do indivíduo no início do Século XX. É como se Mann retomasse as preocupações próprias

¹⁵ Lübeck é a cidade natal de Thomas Mann.

¹⁶ A ideia de *bürger* guarda um caráter polissêmico que permite apropriações particularmente impregnadas de sentido ideológico. Entre seus sentidos possíveis está o de burguês capitalista, antítese do trabalhador proletariado, uma forma pejorativa de acepção que ganhou corpo no século XX. Outra noção, inscrita nas literaturas de Mann e Márai, se refere a uma condição burguesa enquanto um espírito cultural e cívico, marcado pela rigidez dos valores, pela disciplina e por certo civismo.

de uma estética do trágico¹⁷ e as adaptasse ao modo de vida burguês, propondo um raciocínio dilemático sobre a situação dos personagens. O inegável pano de fundo das obras é a aporia entre o apolíneo e o dionisíaco. Mas como essas forças aparecem em Márai? O que a abreviada lembrança de Thomas Mann tem a ver com Sándor Márai?

Evidentemente, há todo um gênero dramático que é resultante de uma consciência de classe, o qual inclui a obra de Mann e Márai. Caracteriza-se pela troca dialogada de subjetividades, pela crítica da ação individual enquanto capaz de superar os conflitos íntimos e pelo questionamento de aspectos como a liberdade e a autoconsciência. Sua base de organização, isto é, a matéria prima de suas ficções é o cidadão (*bürger*), que assume tons dramáticos na medida em que entra em conflito com certa forma de compreensão da virtude autoconsciente, uma vez tomado por alguma paixão ou vontade capaz de ameaçar seu autocontrole. A autoconsciência é um ponto de partida de onde se transmitem os sentimentos de melancolia e desencanto em face das contradições da vida. Por outro lado, para além das aproximações, há pontos que marcam a singularidade entre esses autores. Enquanto Mann questiona os conflitos decorrentes de uma auto repressão dos instintos característicos da conduta burguesa, o autor húngaro radicaliza a ascese intramundana de seus personagens e desloca o foco para o ambiente familiar. A implosão do conjunto de valores burgueses começa no seio familiar em Márai. A apresentação do sofrimento e a confusão de sentimentos, diferente de Mann, se dão a partir de uma ruptura com seus congêneres. Talvez a resposta esteja no precoce rompimento familiar, o que faz dessa temática algo bastante caro em sua obra. Sobre Mann, é imprescindível lembrar o livro que o torna célebre, *Os Buddenbrook*. Nessa obra, a tensão entre uma vida pragmática e a pulsão pela realização dos desejos e ímpetos aparece sob a forma familiar, doméstica. Sendo o livro de juventude que mais inspira relações com a vida pessoal de Thomas Mann, é também o que mais se aproxima de Sándor Márai. O gradativo e penoso declínio de Thomas Buddenbrook, ao notar a própria incapacidade de sustentar seus valores, constitui um drama particularmente próximo do general Henrik, protagonista de *As Brasas*, por exemplo. É recorrente na obra do autor a presença de uma moral rigorosa e de traços nostálgicos que vão se desmanchando e se refazendo ao longo do enredo. Aqui é inegável a presença de da noção de responsabilidade

¹⁷ Ao contrário da poética da tragédia, o pensamento trágico é uma categoria que pensa as situações do homem no mundo, sua condição e sua existência no mundo. Corresponde a uma ideia situada na tradição alemã da filosofia do Século XVIII, que passa por Herder, Goethe e Schiller, no movimento intelectual que ficou conhecido como *sturm und drang* (tempestade e fúria).

(*verantwortung*) kantiana, conduzindo as suas ações como pertencentes a um dever ser de acordo com a moral¹⁸.

Márai vivencia a decadência da sociedade burguesa ao longo de episódios históricos como a dissolução do império austro-húngaro, a guerra e a ascensão do comunismo em seu país, depois de uma curta experiência democrática. No romance *A gyertyák csonkig égnek*, traduzido no Brasil como *As brasas* e em Portugal como *As velas ardem até o fim*, Márai trata do reencontro entre dois amigos que não se veem há quarenta e um anos, dois velhos pertencentes a um mundo que já não existe. No hiato entre a última vez em que estiveram juntos, em 1899, e o reencontro, em 1942, uma série de transformações políticas tende a isolá-los, como se se tratasse de duas relíquias a discutir um passado distante. A relação entre os velhos deslocados de seu tempo é atravessada por um segredo perseverante e o reencontro será o estopim para um duelo de palavras. O general Henrik, protagonista de *As brasas*, tem como grande modelo de conduta a disciplina. Acredita que a união afetiva deveria ser indissolúvel e, nesse sentido, aparece em conflito com sua própria postura, enquanto homem ligado aos atributos do passado.

Em *O Legado de Eszter*, novamente a protagonista está em idade bastante avançada, e à espera da chegada de uma pessoa ligada afetivamente que permaneceu durante um longo período distante. Nota-se que a construção de cenários, a fórmula do enredo e a linha característica de ação está próxima de *As brasas*. Eszter foi uma bela jovem preterida pelo homem que amava, um mentiroso e sedutor que fugiu com a sua irmã Vilma. Vinte anos depois, Lajos retorna, coberto de dívidas e viúvo, para o encontro que será a oportunidade de Eszter acertar as contas com o passado e talvez mudar o rumo de sua vida. Ela não tem ilusões a respeito do duplo caráter de Lajos, mas parece suscetível e, no que seria o grande encontro por ela esperado, prefere se calar.

Nos dois romances há o retorno de alguém perdido há muito, personificações de tempos passados que retornam como uma espécie de última chance de reparar algo que ao longo da vida escapou do planejado. Nos encontros entre Eszter e Lajos, em *O Legado de Eszter*, e Henrik e Konrad, em *As brasas*, é notável a tendência um tanto teatral como os diálogos se desenrolam. Como se houvesse um desejo velado de se despir de sua persona, Eszter e Henrik se comportam como se fizessem parte de uma encenação. Ao mesmo tempo, parecem em conflito com a forma engessada através da qual se comportam. Ambos procuram

¹⁸ Nesse tocante, vale considerar as palavras de Kant na Fundamentação: “a vontade é concebida como faculdade de se determinar a si mesmo em conformidade com a representação de certas regras” (KANT, 2014, p.71).

manter suas ações no terreno da racionalidade mesmo diante das eventuais erupções emocionais, no curso das interações. O ponto aqui é o do comportamento alinhado a um padrão regular, o que mantém os personagens confinados em uma ficção. Parece que os rostos retratados por Márai nunca são trazidos à luz da realidade, na medida em que os diálogos vão assumindo a forma de um espetáculo teatral. Em *Rebeldes*, a metáfora teatral fica evidente quando o ator Amadé se une a jovens furiosos que rejeitam a loucura dos adultos, imersos na guerra, e resgatam as aventuras juvenis. Em nome das relações de camaradagem, os jovens caem no jogo corruptor de Amadé, que se gaba de “possuir muitos rostos” e “assumir várias formas”.

Considerando o aspecto estético, pode-se dizer que Márai possui um estilo límpido de escrita. Lança reflexões existenciais a partir de cenas corriqueiras, de situações mínimas do cotidiano, que vão sendo desenhadas meticulosamente. Suas questões emergem no texto a partir de proposições dialéticas inconclusas, o que pode aparecer como um indício estilístico do caráter ambivalente com o qual Márai enxerga o mundo moderno. Em *As brasas*, parece estar cuidadosamente a desatar um complexo nó nas relações humanas, um processo de desmanche infundável onde a ausência de sínteses lógicas parece levar ao inevitável questionamento sobre um determinado sentimento. O estilo de Márai parece não provocar nenhuma grande ruptura técnica: em alguns momentos, podemos perceber que conserva um estilo totalizante, focado no protagonista e em sua busca pela identidade e pelas razões da própria existência.

A curva dramática que caracteriza o estilo do autor repousa sobre o sentido de tudo o que acredita e que carrega consigo como valor. Em *As brasas*, o general Henrik busca algum tipo de ancoragem, diante da hipótese de adultério de sua mulher e da tentativa de homicídio de seu melhor amigo. O personagem resistiu à guerra e à queda do império, isolou-se, mas não se conforma com o abandono e traição das duas pessoas que mais amava. Nesse ponto, o questionamento sobre a validade do próprio sistema de crenças do general Henrik aparece como uma espécie de reedição da questão de Márai a respeito da crise de identidade. A ruptura dos laços afetivos do general aponta a ruptura de Márai com suas raízes familiares ou patrióticas. Trata-se de uma discussão da ordem dos valores e que, nas obras de Márai, insere-se em um plano existencial dotado de certo fatalismo, uma das faces desse moderno que é pensado em termos de decadência.

Em livros como *As brasas*, *Confissões de um burguês* e *O legado de Eszter*, o passado é o tempo em que tudo acontece. No presente das tramas, tudo parece estar estranhamente imóvel. Eszter, uma de suas personagens, chega a afirmar categoricamente que a lembrança é

absolutamente tudo que tem, o que a faz se sentir viva. Nesse sentido, pode se dizer que em Márai o passado arde e se contorce como vida pulsante no presente. Assim, há um forte indício de que Márai recorre a suas memórias como forma de se manter vivo. Tal recurso adquire ares dramáticos na velhice, tempo das confissões, quando cada lembrança se torna uma oportunidade de reparar o passado.

1.4 Faces do desabrigo político, social e cultural no universo de Márai

O período que antecede a guerra de 1914 na Europa Central é profundamente marcado pelas ambições imperialistas em conflito com o caráter multiétnico da região¹⁹. Em Estados multinacionais, como a Áustria-Hungria, esse conflito era acirrado, visto que a questão do acesso a direitos pelas minorias se tornava cada vez mais precária. Além das disputas pela supremacia do poder econômico e político, o espírito imperialista atuava em duas frentes: corrida pela reivindicação de territórios africanos e unificação-expansão dos estados-nação. Os intelectuais, alçados ao patamar de vozes substanciais da sociedade moderna ao longo do Século XIX, se viam envolvidos em debates públicos a respeito dos nacionalismos²⁰. Na efervescência dos espíritos nacionalistas, ganhou corpo um discurso crítico dirigido aos valores universais do Iluminismo, incluindo o ataque específico aos ideais de 1789. Entre políticos, cientistas, escritores, filósofos e artistas, a hipertrofia de um processo de racionalização cuja força faz se espalhar aos mais diversos setores da vida se tornava alvo de constantes críticas. Desde figuras como Maurice Barrès, na França, até Friedrich Nietzsche, na Alemanha, havia uma exaltação dos sentimentos nacionais, ao Estado heroico, concomitante a certo desprezo por tudo aquilo que não estivesse associado às próprias tradições. Movimento contra ilustração de valorização do nacional, em paralelo à corrida armamentista de estados cuja justificação se baseava na necessidade de preservação dos próprios valores.

No âmbito cultural, o principal traço é o da existência de uma classe que detém o poder econômico e, no entanto, é desinteressada pela dominação política. A burguesia emerge sob a égide do Estado-nação, o que logo culminou em lutas pelo poder²¹. Cumpre assinalar

¹⁹ O ápice dessa tensão ocorre quando a Áustria-Hungria, numa demonstração de força e para advertir as ambições separatistas, anexou a região da Bósnia-Herzegovina, em 1908, decisão altamente contestada.

²⁰ O caso Dreyfus é emblemático, nesse sentido. A farsa do processo que condenou o militar de origem judia, Alfred Dreyfus, por alta traição suscitou um debate a respeito dos limites do espírito nacionalista na França. Intelectuais participaram ativamente do debate, entre os quais Émile Zola, através da célebre carta aberta ao presidente da França, intitulada “J’accuse!”.

²¹ Sobre essa questão, comenta Hannah Arendt: “Mesmo quando a burguesia já se havia estabelecido como classe dominante, delegara ao Estado todas as decisões políticas. Só quando ficou patente que o Estado-nação

que a expansão política, diferente da expansão econômica, é limitada. Pois se a forma de organização em voga consiste em incorporar unidade política (Estado) e unidade étnica/cultural (nação), não é difícil imaginar a resistência em face do plano de expandir a substância nacional aos povos conquistados.

O consentimento sobre a ideia de nação, enquanto agrupamento humano unido pela sensação de que há algum grau de identidade entre os membros, não é expansível a outros povos, mesmo quando dominados pela mesma unidade política. Ao contrário, muitas vezes o povo conquistado é despertado para um desejo de soberania, atuando como um entrave ao ideal imperialista²². Já o fundamento do desenvolvimento burguês está na sua capacidade produtiva, logo, não vê limites para o seu aperfeiçoamento.

Essa discrepância forçou o Estado a identificar interesses econômicos a interesses nacionais, enquanto as classes burguesas, voltadas para si, admitiam qualquer tipo de Estado desde que garantisse a proteção de suas propriedades. Tal quadro, prelúdio da desintegração, vai marcar fortemente a produção cultural, artística e teórica da época.

O principal evento intra-europeu do período imperialista foi a emancipação política da burguesia, a primeira classe na história a ganhar a proeminência econômica sem aspirar ao domínio político. A burguesia havia crescido dentro e junto, do Estado-nação, que, quase por definição, governava uma sociedade dividida em classes, colocando-se acima e além delas (ARENDRT, 1989, p.153).

A fortificação dos Estados-nação desde a revolução francesa engendra um novo modo de ser na Europa. Herdeiro da monarquia e da cultura do despotismo, ‘o homem’, convertido em cidadão e possuidor de direitos universais, distancia-se dos interesses políticos, voltando seus interesses para a vida privada e para a realização individual²³. Ao se afastar dos negócios públicos, esses indivíduos se afastam também daqueles com os quais partilham uma identidade. O cidadão burguês se emancipa da participação pública em favorecimento dos negócios privados, sua própria expansão econômica. Considerando tal momento histórico, cabe marcar a especificidade da experiência austro-húngara dessa crise anunciada.

“A emancipação do indivíduo na ordem política e social, essa conquista da modernidade do fim do século XVIII e das primeiras décadas do Século XIX,

não se prestava como estrutura para maior crescimento da economia capitalista, a luta patente entre o Estado e a burguesia se transformou em luta aberta pelo poder” (ARENDRT, H. 2012, p.154).

²² Para ilustrar tal raciocínio, basta considerar que o estopim da primeira guerra foi o atentado de um jovem separatista sérvio ao príncipe herdeiro do Império Austro-Húngaro, Francisco Ferdinando, na ocasião do anúncio da formação de uma monarquia austro-húngaro-eslava.

²³ Sobre esse ponto, Hannah Arendt comenta: “Sabe-se muito bem do pouco interesse demonstrado em exercer o poder pelas classes proprietárias pré-burguesas, que se contentavam com qualquer tipo de Estado, desde que lhe pudesse confiar a proteção de sua propriedade” (ARENDRT, 1989, p. 168).

emparelhava-se com a afirmação confiante e orgulhosa da individualidade nos domínios da ética e da estética. Não obstante, Schopenhauer e Nietzsche analisaram as ilusões e os males do individualismo, e essa crítica encontrou seu prolongamento na psicologia e na sociologia do final do Século XIX e do início do Século XX: a autonomia e a solidão do indivíduo aparecem como um dos fenômenos mais ambivalentes da condição moderna. A crise do individualismo, vivenciada sob a crise do sentimento de identidade, se encontra no cerne das interrogações da literatura e das ciências humanas” (Le RIDER, 1993, p.11-12).

No início do Século XX, o modernismo tratava de fazer a autocritica do projeto civilizador e imperialista característico das nações europeias. Em Viena, os modernistas procuravam capturar um discurso capaz de abrir uma via crítica de reformulação estética, científica e filosófica. Privilegiando a subjetividade como fonte de expressão do político, os intelectuais guardavam sinais da cultura germânica em sua maneira de formular um problema político.

Dois fatos sociais básicos distinguem a burguesia austríaca das burguesias francesa e inglesa: ela não conseguiu destruir e tampouco se fundiu totalmente com a aristocracia, e, devido à sua fragilidade, ela se manteve dependente e profundamente leal ao Imperador, como um protetor paterno distante, mas indispensável. A incapacidade de monopolizar o poder fez com que o burguês, sentindo-se sempre um pouco forasteiro, procurasse a integração com a aristocracia. O elemento judaico em Viena, numeroso e próspero, apenas fortaleceu esta tendência, com o seu forte impulso assimilacionista (SCHORSKE, 1989, p.29).

Há ainda aspectos históricos capazes de lançar sinais potencialmente elucidativos a respeito dessa peculiaridade presente na burguesia centro-europeia. Refiro-me ao modo de apropriação das ideias liberais, onde a marcha da revolução industrial caminhou lentamente. A esperada modernização prussiana, que requeria a eliminação dos resquícios feudais e adaptação da monarquia a um regime constitucional, se converteu em uma política conservadora, especialmente a partir de 1840, quando Friedrich Wilhelm IV ascendeu ao trono²⁴.

Cabe, nesse ponto, explicitar o caráter distinto através do qual o processo de modernização se deu na Alemanha, diferente do ocorrido na França e na Inglaterra. Esse ponto é fundamental, julgo, para se pensar a formação de uma cultura política burguesa, arranjo marcado pela fragilidade e insuficiência dos ideais liberais. Trata-se de uma classe subordinada a um legado aristocrático. O modo como Márai articula o senso de lealdade de

²⁴ O debate é acirrado por um grupo de intelectuais alemães particularmente inclinados a pensar a questão da liberdade no sentido de prolongar o problema provocado por seu mestre. Em 1837, em Berlim, o grupo que ficou conhecido como jovens discípulos hegelianos de esquerda, do qual Marx fazia parte, figurava como principal opositor ao rei da Prússia. Essa tensão se polariza pela proposta de um estado racional como substituto ao modelo absolutista.

seus ancestrais com a casa de Habsburgo e, particularmente, com a figura do Imperador, é emblemática, nesse sentido.

A burguesia emergente estava condicionada às posições conservadoras de uma aristocracia agrária, um processo árduo de assimilação do pensamento liberal que, para alguns, explicava o atraso econômico da região. Essa precariedade da chegada do liberal na região poder ser vista ainda por outro ângulo, onde as categorias objetivas do conhecimento sucumbem em face das lutas políticas, fornecendo margem à subjetividade como novo personagem político. Refiro-me a uma tradição do pensamento alemão que consiste em uma apreensão do caráter trágico do moderno sob a ótica de uma cisão entre as esferas objetivas e subjetivas da vida. O historiador Wolf Lepenies sintetiza como esse traço está ligado a uma cultura.

O atraso político e social da Alemanha em relação a seus vizinhos ocidentais faz parte, até mesmo no Século XX, dos temas constantes da reflexão do alemão sobre si mesmo; e, se há uma ideologia alemã, ela consiste menos em investigar as causas e buscar soluções para esse atraso do que em contrapor, numa mistura de orgulho e pesar, o romantismo à Ilustração, o Estado de castas à sociedade industrial, A Idade Média à Modernidade, a cultura à civilização, a subjetividade à objetividade, a comunidade à sociedade e o sentimento ao intelecto (...) (LEPENIES, 1996, p.205).

É essa intensificação do sentimento que se apresenta em Viena como forma de expressão da experiência do moderno. É preciso sublinhar aqui as contradições internas vivenciadas pelo indivíduo e o modo como essas vivências configuram uma postura política, um traço característico em Márai não menos que nos intelectuais vienenses. Na modernidade, as mudanças históricas forçavam os indivíduos a reestabelecerem suas identidades, a procurarem algum alicerce referencial para suas vidas.

Segundo Carl Schorske, a noção de “moderno”, enquanto o que está dissociado do passado, adquire um sentido a-histórico que já do ponto de vista lógico sugere um “eu” cuja identidade independe de referências passadas ou de valores instituídos tradicionalmente. A tese de Schorske, sintetizada na frase a seguir, é também a chave de instrumentalização do argumento aqui apresentado: “A transformação histórica, além de obrigar o indivíduo a buscar uma nova identidade, também impõe a grupos sociais inteiros a tarefa de rever ou substituir sistemas de crenças já mortos” (1989, p.13-14).

Essa passagem, uma vez atada às notas sobre a infância de Márai e à reflexão sobre o caráter provisório em sua vida, indica o desafio ontológico imposto ao escritor: recolher os estilhaços de seu passado e, enquanto reexamina, toma para si ou substitui o que sobrou de suas referências, de seu sistema de crenças e valores. Constitui um ponto imprescindível para

uma analítica de sua obra considerar o fenômeno histórico da fragmentação e suas ressonâncias na subjetividade lírica do autor.

O termo *Wiener Moderne* foi cunhado pela historiografia alemã para se referir ao momento que vai das revoluções de 1848 até aproximadamente os anos 1930. Segundo Le Rider, o que especificamente marca a modernidade vienense, diferente da parisiense, da berlinense ou da londrina, é um traço nostálgico diante do novo. “Um efeito de tardança se conjuga nela com o de recuperar o tempo perdido”, sintetiza (1993, p.24). Viena é retardatária do processo de modernização, pois possuía estruturas sociais, políticas e econômicas mais perturbadas pela persistência da tradição, como vimos. Le Rider menciona como exemplos o fato da filosofia austríaca nunca ter se engajado nas discussões pós-kantianas e do naturalismo artístico nunca ter se consolidado como forma. Em síntese, o pensamento em Viena se desenvolve apartado da cena artística europeia. Segundo o crítico literário Hermann Bahr, os intelectuais vienenses viam a Alemanha com o desejo de possuir certo orgulho de si e do prestígio de sua *kultur*. A partir do êxito na batalha de Sedan (1870) e da consequente demonstração do poderio prussiano diante dos franceses, a casa de Habsburgo se via diante de seu próprio estado de declínio, em contraste com as potências europeias. Esse estado de decadência se converteu em uma experiência penosa para intelectuais cuja marca é o cultivo da subjetividade.

A literatura dessa época, de Hugo von Hofmannsthal a Joseph Roth, é sensivelmente permeada pelo tema da decadência (Le RIDER, 1993, p.28). Além disso, o problema da identidade nacional era sempre posto em questão como algo à sombra da cultura alemã. A cultura austríaca era questionada por seus próprios intelectuais que viam sua capital em processo de ruína. Musil²⁵, Freud²⁶ e Hofmannsthal²⁷ teciam suas críticas tendo como referência a cultura berlinense, ao considerar Viena como um lugar em estagnação e fadado à queda. Um lugar onde a sensação de exílio é constituinte da mentalidade e antecede a própria

²⁵ Em 1919, Musil olha em retrospectiva e declara: “a cultura austríaca se constituía num erro de perspectiva vienense... Mesmo ao se admitir que a Áustria tivesse sido particularmente rica em cultura pessoal, é preciso reconhecer que demonstrava ser particularmente pobre em cultura propriamente dita, intelectual” (Le RIDER, 1993, p.28).

²⁶ Le Rider chama atenção para a forma como Freud via a sua cidade natal: “Para Freud, Viena era a cidade invivível onde não obstante estava condenado a viver” (Le RIDER, 1993, p.29).

²⁷ Hofmannsthal escreve em carta de 1896: “A vida que levamos em Viena é nefasta. (...) Intelectualmente, vivemos como fúteis que se alimentam apenas de salada francesa e de sorvete” (Le RIDER, 1993, p.29-30).

expatriação²⁸. Por sua vez, os efeitos das leituras de Nietzsche aguçavam o tema do individualismo moderno e armavam a base sobre a qual toda uma geração vai pensar seu tempo em termos de decadência. Apesar do tom funesto sobre o moderno, Viena foi marcada por um acentuado crescimento demográfico no final do Século XIX. Pessoas de todas as regiões do império migravam para a metrópole, renovando as gerações e mesclando interesses artísticos e intelectuais²⁹.

O quadro do império austro-húngaro do fim de século fornece fecundos indicadores sobre a cultura e a política da época de Márai. O modo como a classe burguesa desinveste do mundo público e se volta para a vida privada se desdobra em uma modernidade mal resolvida, que está entre a persistência de valores aristocráticos e o conjunto de transformações trazidas pelas tendências liberais. Viena era o centro do império, síntese de convivência entre pelo menos dez etnias e que oscila entre o provincianismo e o cosmopolitismo.

Embora Márai não tenha se formado na cena intelectual vienense, possui as marcas comuns desse contexto: trata-se de um escritor cuja obra privilegia a introspecção, a vida privada e a intersubjetividade. Sua posição, quase que ontológica, preserva um desejo de recuperação do tempo perdido tardiamente, além de vivenciar as mudanças culturais, particularmente o ocaso da classe burguesa, transitando entre a assimilação e o estranhamento. Por isso conclui, em tom de confissão, que vive uma condição anárquica de não pertencimento. Não por acaso, aos trinta e quatro anos de idade, Márai vai identificar a própria condição de exilado já na infância, quando fugia de casa. Trata-se de um movimento histórico cuja força é capaz de colocar em questão todo o sistema de crenças estabelecido e socialmente consolidado.

O acordo de 1867 entre o império austríaco e a Hungria tinha como um de seus objetivos sanar o problema das minorias étnicas não ouvidas. O processo de magiarização consistia em políticas voltadas para o favorecimento da assimilação de nacionalidades não-húngaras em húngaras, uma vez adotada a língua magiar³⁰. Era atravessado por medidas coercitivas e pressões. Enquanto políticos e intelectuais húngaros tentavam resolver o problema da unidade nacional pela implementação forçada de uma unidade linguística, as

²⁸ Le Rider comenta: “Os contemporâneos de Freud e Hofmannsthal sentiam sua situação vienense como um entrave, quase como um exílio, e jamais cessaram de invejar a vida cultural, intelectual e universitária das outras metrópoles europeias” (Le RIDER, 1996, p. 30).

²⁹ Como exemplo, a família de Freud foi para Viena quando o pai da psicanálise tinha três anos, em 1859 (Le RIDER, 1996: 35).

³⁰ Magiar, ou *magyar*, é referente ao povo predominante na Hungria, os húngaros.

minorias falantes de outras línguas passaram a ser ignoradas por medidas políticas e perseguidas pela polícia. Essas tensões se acirravam em territórios como a cidade natal de Márai. Kassa é região de fronteira entre eslovacos e húngaros, mesmo, em 1910, quando a proposta de unidade magiar persistia. Nesse contexto de tensão, tem-se uma proposta política de unidade perturbada pela diferença cultural. Ou por uma ideia de universal, representada pela unidade nacional, que está sendo posta em questão pelos particulares. No curso de sua trajetória, de integrado a excluído, Márai transita entre a assimilação e a dissimilação, entre a identidade e a diferença, entre a lembrança e o esquecimento.

O desenraizamento em relação à família, depois à pátria, incluindo aí o desenlace com as memórias e com a língua mãe corresponde a uma experiência de ruptura com os laços que o ligavam ao mundo. Quando, mais tarde, Márai permaneceu escrevendo em húngaro nos Estados Unidos, ao custo de ver o produto do seu trabalho arquivado, estava também resistindo a um estado de desenraizamento total. Se, por um lado, confessava viver em constante estado de não pertencimento, alternadamente se agarrava aos sinais residuais do que seria uma suposta identidade.

Há, ainda, uma questão antropológica constituinte da identidade magiar, que é parte do histórico dilema do húngaro e seu pertencimento em relação ao resto da Europa. As línguas fino-úgricas, faladas na Finlândia, Estônia e Hungria, não fazem parte da família de línguas indo-europeias. O úgrico pertence ao entroncamento da língua urálica. Considerando a teoria linguística que defende o grau de parentesco entre o urálico e o altaico, o húngaro, apesar de estruturado no alfabeto latino, está mais próximo das famílias túrquicas, mongólicas e nipônicas. Isso quer dizer que há toda uma polêmica a respeito das raízes orientais dos húngaros. Além disso, a origem do povo húngaro costuma ser reconhecida pelos hunos e magiares, povos de origem asiática e eurasiática que rumaram para o oeste e se instalaram nas planícies húngaras. Atualmente, os povos fino-úgricos somam aproximadamente 26 milhões, sendo que a maior concentração ainda se encontra na Hungria. De todo modo, a unidade linguística ainda aparece como um sinal de existência dessa coletividade étnica. Isso explica porque não é raro considerar a Hungria como uma ilha linguística³¹.

³¹ Sobre este ponto o escritor húngaro Peter Estherházy comenta: “De fato, o húngaro é conhecido como uma língua hermética. Mas através da pequenez da língua, já se tem uma sensação diferente de mundo. Simplificando, se eu estiver a 200 km de Budapeste, não importa para que direção, lá já será falada uma língua diferente. Dessa forma, o mundo é sempre um pouco estranho. Não se pode ‘possuir’ o mundo. Mas deve-se olhá-lo com cuidado”. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=literatura-hungara>

Antes de escrever suas confissões, o autor viu a Hungria perder doze dos dezenove milhões de húngaros, com o Tratado de Trianon (1920). Persistir em escrever na língua mãe indicava o medo da extinção dos traços que o identificam e de tudo o que fez sentido no passado³². Cabe, então, situar como o testemunho do fim do mundo ao seu redor o leva a abordagens nostálgicas e a uma prosa voltada para a restauração de uma espécie de beleza do passado.

O tema da fuga é bastante fecundo, pois é sobre esse ponto que o enredo de seus romances vai se apoiar, incluindo *As brasas*, obra a ser pesquisada. Márai tinha necessidade de movimento ininterrupto, algo desejado por ele, mas que, em contra partida, mantém suas feridas abertas. Esse capítulo buscou situar alguns traços da biografia de Sándor Márai a partir de uma ideia fundamental: de um ambiente familiar burguês, o escritor, desde muito jovem, foge e refoge. O cenário pessimista aparece constantemente em suas confissões:

O mundo em que vivo não acredita mais na “paz”, nem na cura. O pequeno burguês assustado lamenta-se por toda parte e não deseja mais que ganhar tempo e regatear. Uma luz ameaçadora ilumina as paisagens da vida. Vivo num mundo desconfiado e apreensivo em que chefes de Estado de tempos em tempos concedem um adiamento à humanidade (...) Os ideais em que aprendi a acreditar acabam a cada dia mais nas montanhas de lixo como velharias desprezadas; o império aterrorizante do instinto de massa espalha-se sobre os territórios imensos da civilização de um dia. A sociedade em que vivo é indiferente não apenas às realizações máximas do espírito, mas também ao estilo espiritual da média do homem comum. O desígnio que, palpável, sensível permeia meu tempo me desespera; eu repudio o gosto costumeiro, os entretenimentos e os anseios das multidões contemporâneas, vejo com reservas suas realizações, suas ambições tecnológicas e os recordes sucessivos que aplacam as massas me parecem fatais. O homem de espírito é um ser solitário, por toda parte ele se vê obrigado a se abrigar em catacumbas, como na Idade Média (MÁRAI, 2006, p.451).

A passagem anterior indica o sentido de distanciamento individual em relação ao mundo que o cerca. Faz referência aos chefes de estado, mas também ao império dos instintos de massa, a enaltecer os valores nacionais e se mostrar gradativamente mais intolerante às diferenças. Lamenta o estado em que uma sociedade não comporta mais a realização espiritual em seu projeto; em vez disso, avança em descobertas tecnológicas e se gaba de superar os próprios recordes. Márai demarca a solidão que impulsiona o indivíduo a procurar abrigo.

Ao argumentar a passagem da forma epopeia à forma romance, Lukács está a marcar a transição de uma identidade vinculada à comunidade em direção à consciência de uma

³² Para Márai, escrever em húngaro significava mais que uma necessidade de ofício ou uma realização, mas carregava o peso de se fazer comunicável. Fora da pátria, seus livros não eram lidos em função da barreira do idioma; dentro da Hungria, suas obras foram tiveram a circulação proibida. Não é exagero dizer que Márai vivia a condição de insularidade linguística.

individualidade. O romance é a forma adequada a essa modernidade, caracterizada pela cisão entre certa noção de totalidade e determinada experiência subjetiva do mundo. A potencialização do espírito nas narrativas literárias quebra com a totalidade enquanto harmonia entre o interior (indivíduo) e exterior (sociedade). Essa tendência poderia ser identificada pela expressão de formas adversas que constituem uma situação de desamparo em relação ao mundo. “A forma do romance, como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2009, p.37-38). Identifica em *Don Quixote*, de Cervantes, a marca pioneira desse novo tipo de problemática, do herói demoníaco que se torna louco ao se ver impedido de transitar pelos caminhos de uma pátria transcendental e “a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde à realidade” (idem, p. 107). O estado de desamparo apontado nas linhas de Lukács estabelece uma próxima relação ao problema do desencantamento do mundo de Max Weber³³, que trata do declínio dos valores no plano de uma privação, diante do processo de racionalização. Nesse ponto, o *desabrigo* de Lukács e o *desencantamento* de Weber poderiam situar a questão a partir da qual Márai revela as angústias de um mundo onde “os ideais em que aprendeu a acreditar vão para o lixo”.

Gostaria de marcar aqui três pontos presentes nos textos autobiográficos de Márai e que reaparecem em suas obras de ficção. 1) os dramas do mundo moderno derivam de elaborações cuja origem transmite a sensação da inevitabilidade do destino; 2) a impressão de que a cultura se movimentou no sentido de solapar os valores do passado capazes de corporificar um ideal de plenitude moral e; 3) finalmente, a sensação de que o mundo externo caminha em direção contrária aos desejos e ímpetos individuais.

Convertidos em palavras-chave, teríamos as sensações de 1) fatalismo; 2) nostalgia e 3) solidão, aspectos que poderiam ser alocados como constructos do exílio. Márai indica ter a sua fonte de inspiração para escrever situada em sentimentos de um passado irrecuperável, especificamente, o modo de vida destruído pela guerra de 1914. Além disso, reconhece transformações como incompatíveis, do ponto de vista da relação com seus valores, e irreversíveis, do ponto de vista das suas expectativas. Tal tendência estabelece um distanciamento gradativamente maior, na medida em que o tempo passa. A partir dessa chave, cabe investigar o modo como lida com os sentimentos voltados ao passado. Somada ao

³³ Sobre esse conceito, Weber explica: “o destino dos nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo ‘desencantamento do mundo’. Precisamente os valores últimos e os mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais” (WEBER, 1982, p.182).

contexto do desenraizamento e à questão da identidade húngara, tais pontos convergem no sentido de desenhar um problema envolvendo a condição do exílio. É o que veremos a seguir.

2 EXÍLIO E FILOSOFIAS DE VIDA: DIMENSÕES TEMPORAIS, POLÍTICAS E LINGUÍSTICAS

*Destino é a vida de um homem, história é a vida de todos nós.
Eu quero narrar a história de forma a não perder de vista o
destino de nenhum homem.*

Svetlana Aleksievitch, “Vozes de Tchernóbil”

2.1 Sentimento de perda e sentido: exilar-se no tempo

O que nos define como humanos é a aguda consciência da passagem do tempo, inclusive do caráter passageiro da vida. Constituímo-nos como seres essencialmente temporais, seja nas atividades individuais, seja na relação com os outros. Do ponto de vista de uma antropologia filosófica que relaciona o indivíduo e o tempo, a consideração da filósofa polonesa Ana-Teresa Tymieniecka ajuda a compreender a dinâmica de transformação inerente ao humano. A vida consiste no processo infinito de destruição e reconstrução das realizações humanas, pela ação da natureza ou pela própria iniciativa. Para Tymieniecka, “cada nova cultura prospera no cemitério de uma anterior cujos sonhos de conquista e glória foram extintos”³⁴ (2007, p.8). A permanência da cultura ocorre através de vestígios na memória e sua interpretação pela cultura sucessora. Por sua vez, é a consciência dessa mutabilidade a instância que define a própria consciência da existência, na medida em que enreda as funções da vida externa às circunstâncias externas. Refere-se ao modo como o indivíduo age, ou “funciona”, e sua relação com as condições políticas e culturais.

In the history of humankind this awareness advanced the hypostatizing of the inevitable “coming to be and passing away,” as Aristotle puts it, into an ontological power governing all, one that strikes with lightning, breaks the mast, and shifts the winds shaping human destinies: time. Life itself, however, has come to dispel this centuries-old view (TYMIENIECKA, 2007, p.viii).

A relação entre esse esses dois poderes, o tempo e a vida, merece ser sublinhada, pois aqui residem as construções de sentido, o que está para além do “vir a ser e morrer”, de Aristóteles. Viver como resistência ao tempo, relâmpago capaz de quebrar o mastro e alterar os destinos, em disputa com a ação humana. É nesse sentido que a memória surge não como mera operação mental de resistência ao tempo, mas como algo que dá sentido à existência no tempo em que estamos vivos.

³⁴ Tradução minha. No original: “each new culture thrives on the cemetery of a previous one whose dreams of achievement and glory are extinguished” (TYMIENIECKA, 2007, p.viii).

Um dos sentidos mais recorrentes na cultura do ocidente é o amor, presente na relação que estabelecemos com pessoas próximas desde a infância. Na abertura do capítulo, observei o percurso do amor no registro do tempo em Stendhal, a atravessar uma sequência de etapas que vão da admiração, passando pela consumação do prazer, até o temor causando dúvida. Entre as dinâmicas de cristalização, a incessante busca do espírito em reaver o amor distante, assombrado pela ideia da dúvida – “será que ele (ou ela) me ama?” – ou pela tormenta do abandono – “jamais tornarei a ver essa felicidade”. Ambos os raciocínios desaguam no temor da perda. No segundo caso, a perda está consumada e o objeto do amor investido pelo indivíduo se foi. Não por acaso, Stendhal dirá que a uniformidade da felicidade se encontra na fonte, somente na fonte, pois está ininterruptamente sujeita à ação do tempo. Nesse ponto, importa sublinhar a articulação que Stendhal faz entre o tempo, através da memória, e os sentimentos, na forma de acolhimento, satisfação e pertencimento. A felicidade é uniforme na fonte, na origem, um lugar acessado pela via de um retorno ao passado, já que o tempo se encarrega de trazer “uma flor diferente a cada dia” (STENDHAL, 1999, p.15). Do prazer, nasce a necessidade de preservação perturbada pela ameaça ao estado de plenitude que se deseja prolongar. Da dúvida, o recomeço da cristalização, onde o objeto amado é repleto de perfeições aos olhos daquele que ama. Diante da dinâmica provocada por essa operação mental, podemos pensar na terra natal enquanto lugar de acolhimento, satisfação e pertencimento. A felicidade na fonte, segundo Stendhal. Em contraste, o temor da ruptura com a terra, lugar onde o espírito fez morada e estabeleceu laços afetivos.

Constituído enquanto imagem de um passado que *poderia ter sido e não foi*, o indivíduo distanciado daquilo que ama se relaciona com o passado em busca de uma nova cristalização, cujo encanto lhe permite “ornar de perfeições” o momento no qual está confinado. Nesse ponto, a biografia de Márai contém um sentido de distanciamento de pessoas e de lugares. Ao mesmo tempo, dá o tom de uma felicidade posicionada na fonte, logo, acionada apenas através do retorno ao passado, uma instância que dá sentido a permanecer vivendo em exílio, isolado do objeto de seu amor. Interessa pensar aqui no que se perde ao perder o que se ama, do ponto de vista da esperança (admitir prazos) e considerando o caráter irreversível da sensação de isolamento provocado pela perda. Especificamente voltada à obra de Márai, vale refletir sobre o que sente aquele que continua vivendo após o tempo tratar de levar a vida para longe e desabrigar o indivíduo do lugar pelo qual nutre alguma dose de amor. Indo além, cabe problematizar o tipo de indivíduo tomado no presente pelo pensamento que *poderia ter sido* no passado, considerando o caráter irreversível do

tempo. Cai no registro entre o que está definitivamente perdido e o que não se perdeu totalmente, reflexão levantada por Freud em *luto e melancolia*. Ambos os sentimentos operam a partir de um desânimo provocado pela perda de algo; no entanto, a melancolia se difere por incluir a perturbação do sentimento de auto-estima. “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2014, p. 53). Para o enlutado, “a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe”, de modo que “o normal é que vença a realidade” (idem, p, 49). Significa supor que o apego no sentimento de luto diminua aos poucos; um processo cujo percurso se torna mais difícil entre os melancólicos, os quais muitas vezes não sabem dizer o que se perdeu ao perder o objeto de afeto. Na melancolia, ao perder algo que não necessariamente “morreu, mas que se perdeu como objeto de amor”, o ego também perde valor. Rompe com o postulado básico de um indivíduo claramente distinto do objeto, uma vez que o ego se faz objeto de investimento libidinal. Marco aqui o pressuposto segundo o qual o desligamento de Marai com uma série de coisas pelas quais mantinha um afeto não provocou uma separação, isto é, não ocorre um trabalho de luto capaz de produzir paulatinamente o desligamento com o objeto perdido. Ao contrário, tamanha identificação com o objeto perdido o faz também perder-se de si. “O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si de toda parte, energias de investimento e esvaziando o ego até o empobrecimento total” (FREUD, 2014, p.71).

A direção suscitada por esses pressupostos indica três pontos a serem sublinhados. Tempo enquanto fluxo de destruição em oposição à vida e sua busca por sentido; a felicidade localizada na origem, amparada pelas sensações de acolhimento e pertencimento, constantemente ameaçadas pela ação do tempo; e a permanência da perda enquanto “ferida aberta”, uma força que resiste à ação implacável do tempo. Essas três ideias reconhecem o tempo como instância de transformação da constância vital e ameaça ao abrigo; no entanto, o árduo processo de desligamento do objeto leva o indivíduo a travar intensas batalhas de amor e ódio, enquanto provoca “a suspensão do interesse pelo mundo externo” (FREUD, 2014, p.47). “Batalhas de amor e ódio” poderia ser uma síntese da direção que assume o diálogo entre Henrik e Konrad em *As brasas*. Paralelamente, fornece o tom de um exílio no tempo e seu consequente “desinteresse pelo mundo externo”. Considero aqui ter as linhas embrionárias de uma conceituação do exílio dentro de um registro existencial, noção que está para além da expatriação propriamente dita. Baseado na lógica da fratura, proposta por Edward Said, a seguir o exílio será revisto sensível a categorias como a temporalidade, a língua, a narração, a história, a identidade e o isolamento. Após essa reflexão, será

empreendido um esforço de compreensão do exílio de Márai, a cumprir o objetivo de posicionar o autor e situar o problema teórico.

2.2 O exílio nas sociedades modernas

Exílio contém a noção de inadequação entre aquele que se deslocou da terra ou cultura com a qual estabeleceu laços em direção ao outro desconhecido, incluindo aí as noções de outro clima, outras práticas, outra comunidade linguística e outro sistema político. “Fratura entre o eu e o verdadeiro lar”³⁵, compreende o penoso processo de integração da pessoa deslocada em uma cultura que não a sua. Como se a imersão no estrangeiro provocasse o apagamento dos vínculos com a terra de origem, o exilado é comumente identificado como aquele que vive a precária condição da solidão em meio a uma população. A sensação de não pertencimento se constitui pela ausência do lugar de origem, acrescida do desamparo sentido por aquele que se lança no desconhecido.

Susan Rublin Suleiman, professora de literatura comparada em Harvard, possui nacionalidade húngara e, quando criança emigrou com seus pais para os Estados Unidos, ano de 1939. No compêndio *The exile and return of writers from east-central Europe*, de 2009, amplia a compreensão do problema ao falar do “exílio interno”: uma condição que deriva da sensação de estranhamento mesmo dentro do ambiente familiar ou de origem. “A feeling of estrangement from home and society is one of the hallmarks (perhaps the hallmark) of modernist literary self-consciousness” (SULEIMAN, 2009, p. 368). Menciona nomes das letras modernistas como Baudelaire e Camus como exemplo de prosas que partem da figura de um indivíduo estranho. Essa categoria pode resultar em subjetividades que vivenciam positivamente ou negativamente a sensação de estranhamento. Há, ainda, aquelas situações dramáticas em que o indivíduo vivencia de forma neutra ou indiferente, como condição inquestionável.

Ao sentir negativamente o estranhamento, o exilado interno considera sua vida como um fardo existencial (*existential burden*); quando se apresenta positivamente aos sentidos, o exílio interno assume a forma de escolha libertadora (*liberating choice*). Menciona dois exemplos: Tonio Kröger, de Thomas Mann, deseja ser como as pessoas loiras de olhos azuis, tão aparentemente sem problemas. Consciente da sua condição de incontornável estranho, seu exílio interno se torna penoso de suportar. Por outro lado, Meursault, de Camus, vivencia a

³⁵ A completa definição de Edward Said posiciona o exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46).

neutralidade ao não questionar a sua condição de estranho; no entanto, ao final da história, ele acolhe positivamente seu estranhamento.

A figura do estranhamento existencial enquanto atitude de uma literatura modernista geralmente se confunde com a figura do “judeu errante”. O tipo que não possui casa, ou que a sua casa pode ser em qualquer lugar, é o aspecto que entrelaça o judeu e os sentimentos de inquietação e desarraigamento, uma associação já realizada por intelectuais em diferentes campos³⁶. O ponto aqui é reconhecer o traço que, embora presente em contexto judeu, não se restringe a sua especificidade, o que torna a questão do distanciamento existencial modernista algo que exerce certo fascínio entre os pensadores da ficção e os da não-ficção.

Para o poeta russo Joseph Brodsky, Nobel de literatura em 1987, o lugar comum do século XX foi o desenraizamento e a inadequação. Condenado a trabalhos forçados na Sibéria nos anos 1970, sob a acusação de parasitismo social, o poeta, em 1987, organizou reflexões sobre o exílio que foram apresentadas em conferência sobre os refugiados. Brodsky identifica como traço comum entre os exilados o princípio do deslocamento rumo ao lugar de maior liberdade em relação ao ponto de origem. Em tempos pré-modernos, o exilado deixava o centro político e cultural em direção a um lugar remoto e inculto, distante do núcleo. Esse deslocamento do centro à margem é característico daqueles exilados de cidades como Atenas e Roma. Na era moderna, por sua vez, o exilado ruma para outro centro urbano e industrializado, guiado pelo princípio da preservação das liberdades individuais.

Em comum a essas civilizações, o exílio significa a partida para longe das decisões políticas, a relativa anulação da participação nas decisões de interesse público. Na literatura, o clássico exilado Ovídio, banido por Augusto em Roma. Escreveu sobre as dores do distanciamento e morreu sem retornar ao lar. Na era moderna, segundo Brodsky, se existe um gênero que poderia definir a condição do exilado, esse seria a tragicomédia. Pois o exilado moderno desfruta dos ganhos da democracia muito mais intensamente que aqueles nascidos em ambiente democrático; por outro lado, a sensação imediata é a da nulidade. O exilado se vê livre, porém, neutralizado. Não pretendo afirmar que a condição do exílio parte estritamente de uma origem marcada por um ambiente democrático³⁷. Não obstante, vale

³⁶ Sobre a relação entre o judeu e o distanciamento modernista, Suleiman lembra: “Joyce intimated this idea in his choice of the urban walker Leopold Bloom as his everyman; the French philosopher Maurice Blanchot reiterated it in his notion of “être-Juif” (being-Jewish), which he saw as a synonym for nomadic movement. The Polish-Jewish sociologist Zygmunt Bauman – who lives and writes in England – has called the Jew in Kafka’s works the “universal stranger,” at whose experience strangers of all walks of life could look [...] as a mirror and see the blurred and vaguely conveyed details of their own likeness” (SULEIMAN, 2009, p. 368).

³⁷ Nesse ponto, cabe uma reflexão sobre exílio em contextos de corrupção política, nos quais um denunciante precisa deixar a sua terra. Além disso, podemos lembrar do célebre caso da condenação do escritor indo-

pontuar a condição de não-lugar do exilado apontada pelo poeta Brodsky, uma condição marcada pela ambivalência entre o desfrute e a nulidade.

Barreiras culturais e linguísticas se impõem no outro ambiente; no caso dos escritores, o drama é acentuado pela incapacidade de desempenhar algum papel significativo naquela sociedade (BRODSKY, 2016, p.19). Brodsky considera que a insignificância é algo inaceitável para um escritor, daí a sua agonia em face do desejo não realizado de reconhecimento em ambientes que primam pelo exercício da liberdade. O tragicômico se caracteriza pelo convívio de dois sentimentos opostos, a apreciação das liberdades individuais e a condição de estar entre a multidão na condição de anônimo. John Neubauer vai na mesma direção em *The exile and return of writers from East-Central Europe*, ao marcar a peculiaridade do drama que afeta o escritor exilado.

Businessmen, doctors, lawyers, engineers, and most academic people can continue to exercise their professions in exile, for these depend less on language. Painters and musicians can also get along with a rudimentary mastery of the host language. Writers, however, are not engineers (“of the soul,” as Stalin thought) but verbal artists who often have to make traumatic and existential decisions in exile concerning their métier. If they continue to write in their mother tongue, their readers will usually be restricted to the exile and émigré community of their language, for their works can reach neither the native readers they left behind nor the readers of their host country (NEUBAUER, 2009, p.12).

Após lutar por vistos de permanência, documentos, habitação e alimentação, o segundo movimento para o qual o escritor exilado direciona suas energias é em direção ao leitor, pelo lugar onde se faça ouvir. Vive em estado de constante tensão em relação ao seu pensamento e a sua existência. Nesse ponto, o poeta russo reflete sobre o exílio não a partir de aspectos políticos, mas buscando realidades que transcendem o empírico e fornecem fundamento para a própria sobrevivência. “O exílio é uma condição metafísica”, diz (BRODSKY, 2016, p.22). E que realidade seria essa, a que marca a condição do escritor exilado, a “agulha no palheiro” (Idem, p.21) em busca de significância; livre, porém, obscuro?

Segundo Brodsky, o escritor exilado é levado a pensar no futuro em termos de retorno triunfal. O regresso ao ponto de origem, que guarda o sentido de reparação da expatriação forçada ou inevitável e estabelece um sentido de reconciliação do homem com o seu lugar. “A explicação reside no mecanismo retrospectivo acima mencionado, que é acionado involuntariamente ao menor sinal de estranhamento no ambiente” (Idem, p. 28). O passado é

britânico Salman Rushdie pelo aiatolá Ruhollah Khomeini, em 1989, por conta da publicação do romance *Versos Satânicos*, que levou o escritor a deixar a Índia. Tais casos desenham linhas gerais de uma movimentação exílica, porém, dissociadas de uma busca por democracia. .

o lugar do vivido, chão sobre o qual o indivíduo apoiou seus pés e se manteve vivo. Mesmo quando o passado se faz sombrio e inseguro, traz, ainda sim, a dimensão do familiar.

Para Brodsky, o recurso humano de recuperação desse lugar familiar não consiste especificamente em recorrer ao passado, mas em adiar a chegada do presente. O que está em jogo nessa relação entre o humano e o fluxo de transformações é a tentativa de retardar a passagem do tempo, fixar o “belo instante” e postergar o subsequente, como Fausto. O personagem, nas linhas de Goethe, não deseja o retorno ao momento em que foi jovem, mas teme que o amanhã desconhecido altere o estado das coisas que ele contempla e aprecia. O tempo pressiona Fausto, o lança no desconhecido. Em Goethe, o tempo assume o poder implacável de fazer deixar de ser o que se é. Aqui se define o corte entre ao menos dois anseios da condição do exilado: voltar o tempo e parar o tempo.

Nota-se, portanto, um sentido de temporalidade bifurcado. No plano das vivências do passado no presente, existem duas formas de relação do sujeito com o tempo. O primeiro se traduz no movimento nostálgico que consiste no desejo irrealizável de reviver ou retornar ao passado. O segundo é reconhecido pela recusa da mudança trazida pelos novos tempos, o futuro. O primeiro tem como objeto a ser atacado a realidade de um presente, que impulsiona o indivíduo a reviver o passado; o segundo tem como ponto crítico as incertezas do futuro capaz de modificar as conquistas, afetos e estados de relativo equilíbrio. Ambos se reportam aos seus objetos em termos de inadequação, a mudança que traz (no presente), ou trará (no futuro), algum grau de insegurança em função da sua natureza pouco conhecida.

Esse desejo de retorno ao passado ou de paralisação do presente remonta à questão da contraposição entre o indivíduo e o fluxo dos acontecimentos. Desatado de seu tempo e de seu espaço, o indivíduo moderno faz do exílio a marca do século XX. No âmago dessas formas de lidar com o tempo, subjaz um fator: a intensificação da dinâmica de transformações políticas e culturais própria da modernidade, que movimenta ininterruptamente o sujeito em direção ao desconhecido. Simultaneamente, o avanço do espírito utilitarista na relação com o outro e com a natureza, a consolidação do padrão burocrático e tecnicista de tratamento entre os humanos e o decorrente desencanto do mundo. Nessa chave, seja pelo esforço de voltar, seja pelo desejo de parar o tempo, o que o exílio contém em si é a própria recusa ao movimento que carrega e leva embora o lar, as identidades, as referências, as sensibilidades. Não por acaso, o período referente ao século XX foi sintetizado pelo historiador Eric Hobsbawm em termos de extremidades. Sugere um movimento abrupto e intenso de deslocamento entre pontos distantes entre si. Se pensarmos tais movimentos políticos e culturais em escala de vidas, a equação produz o exílio como resultado. A “era dos extremos” de Hobsbawm

corresponde à transformação não assimilada, vivenciada em termos de negação ao que o mundo tinha se tornado. “Para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado”. (HOBSBAWM, 2013, p.30). Essa sensação foi particularmente mais intensa nos países da Europa Central, onde absolutamente todos os povos daquela região tiveram seus modos de vida varridos pelas decisões políticas em curto prazo.

Fluxo temporal cuja intensidade é capaz de expatriar o indivíduo do que era e do que o constituía, como na leitura de Benjamin sobre o *Angelus Novus* de Klee: “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (1996, p. 226). Segundo Benjamin, a tempestade do tempo tem a força de prender as asas do anjo e jogá-lo no futuro. A impotência do anjo voltado para o passado em contraste com a “tempestade do progresso”: essa é a imagem da expatriação, o movimento temporal que lança o anjo no futuro desconhecido independente da sua vontade.

O indivíduo lançado ao “progresso”, que resiste à uniformização provocada por mecanismos sociais e tecnológicos, auto preserva a sua personalidade na medida em que desvaloriza todo o mundo objetivo ao seu redor. Essa desvalorização arrasta a própria personalidade para uma sensação de isolamento, de distância em relação ao outro³⁸. Tende a se tornar calculista, insensível, tal como adiantou o ensaio de 1903 de Georg Simmel, quando problematizou a vida mental nas grandes cidades.

A acomodação da vida mental em sociedades complexas depende de certa recusa em reagir aos múltiplos e intensos estímulos produzidos pela metrópole. Reserva e indiferença são as palavras de ordem nas grandes cidades, o predomínio do cálculo e a preservação do distanciamento³⁹. Considero aqui apropriado à finalidade que se destina pensar o deslocamento do indivíduo e sua consequente sensação de solidão como marca da condição do exílio. Autopreservação de si na metrópole enquanto exílio imposto a si pelo indivíduo que investe no próprio intelecto em detrimento de suas emoções. Exílio enquanto produto do

³⁸ We see that the self-preservation of certain types of personalities is obtained at the cost of devaluing the entire objective world, ending inevitably in dragging the personality downward into a feeling of its own valuelessness (SIMMEL, Georg. *The Metropolis and mental life* in. SIMMEL, Georg. *On Individuality and social forms*. 1992, 330).

³⁹ The mutual reserve and indifference, and the intellectual conditions of life in large social units are never more sharply appreciated in their significance for the independence of the individual than in the dense crowds of the metropolis, because the bodily closeness and lack of space make intellectual distance really perceivable for the first time. It is obviously only the obverse of this freedom that, under certain circumstances, one never feels as lonely and as deserted as in this metropolitan crush of persons (SIMMEL, Georg. *The Metropolis and mental life* in. SIMMEL, Georg. *On Individuality and social forms*. 1992, 334).

distanciamento, a indiferença das grandes cidades, mesmo em meio a uma aglomeração de pessoas. Como a contradição descrita por Friedrich Engels, já em 1845, ao observar Londres:

Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão todos eles seres humanos com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de serem felizes? E não deverão todos eles, enfim, procurar a felicidade pelos mesmos caminhos e com os mesmos meios? Entretanto, essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo - e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. (...) Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade (ENGELS, 2010, p.68).

Fenômeno comumente associado a situações extremas como a de perseguição a povos ou regimes totalitários, o exílio pode ser compreendido de forma mais abrangente, como a desorientação provocada pela ruptura com os laços de identidade, capaz de fazer aflorar no indivíduo o desejo de retorno ao que foi. Não se trata de uma atitude saudosa, cujo sentimento decorrente repousa sobre uma valorização demasiada do passado, ou de sua consideração irrestrita dentro de uma positividade. Defende-se, ao contrário, o caráter ambivalente de um passado enquanto vivência atada a um sentimento de fratura com o familiar. As analogias com os traumas corporais realizam essas indicações, uma vez relatados no presente. Passado como cicatriz, onde o nascente tecido fibroso não chega a substituir o tecido anterior, lesado ou seccionado, mas gera uma combinação epidérmica condicionada ao que foi o trauma. A marca corporal é expressão implacável do passado, em convívio com a realidade presente. Essa relação entre o tempo objetivo e a marca no corpo evidencia a tensão entre o fluxo do tempo universal e a temporalidade particular do exilado. Aponta para um descompasso entre o tempo que avança e, no entanto, deixa marcas permanentes no presente e se faz notável.

Edward Said inicia as suas reflexões sobre o exílio situando este fenômeno no século XX. “A verdadeira cultura moderna é em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados” (2003, p.47). Ainda que existam estudos sobre o exílio em contextos anteriores⁴⁰, fica clara uma diferença de escala em relação às guerras, aos imperialismos e às ambições totalitárias. É a partir do século XX, especificamente a partir de 1914, que se inicia a era dos refugiados, dos deslocados e da imigração em massa (SAID, 2003, p.47). Ao mesmo tempo, a associação entre o exílio e os nacionalismos é inevitável e paradoxal. Os nacionalismos, ao

⁴⁰ Said cita o estudo de E. H. Carr, sobre os intelectuais russos do Século XIX (SAID, 2003, p.47).

definir um povo vinculado a uma herança cultural e pertencente a um território, poderiam ser compreendidos como uma forma de rechaçar o exílio e de combater seus efeitos. Essa oposição entre nacionalismo e exílio, segundo Said, é a mesma que constitui um ao outro. Pois essa retórica do pertencimento vinculada a um *ethos* coletivo, uma vez consolidada, assume suas posições no plano de verdades irrestritas, o que resulta em exclusões de tudo aquilo com o qual o sujeito não se identifica. Diz: “logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, (...) onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 2003, p.50). Ressalta, assim, a atmosfera de instabilidade e de irreversibilidade no cerne da experiência do exilado: “o páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (Idem, p. 52). Tomando a ideia de Edward Said, segundo a qual o exílio é um fenômeno, antes de tudo, posicionado historicamente no século XX e situado politicamente no contexto dos nacionalismos, importa questionar a relação entre a exacerbação dos sentimentos nacionais e as conseqüentes políticas de exceção que institucionalizaram o não pertencimento na Europa.

2.3 Políticas de não pertencimento na Europa do entre guerras

Partindo de sua própria trajetória, quando perdeu suas referências de identidade nacional até receber a cidadania americana, Hannah Arendt vai problematizar a condição de pessoas destituídas de um estatuto legal que as ampare. Após a primeira guerra ocorre a migração de compactos grupos humanos que não eram bem recebidos em parte alguma, dado o contexto de destruição, crise e escassez da Europa pós-primeira guerra. O desafio europeu de reorganizar institucionalmente o continente se deu pela criação de estados nacionais, um arranjo que resultou em grandes contingentes populacionais que, uma vez deslocados de sua origem pela guerra, permaneceram sem lar. No período entreguerras, temos um quadro formado por apátridas. “Ficou visível o sofrimento de um número cada vez maior de pessoas às quais, subitamente, já não se aplicavam as regras do mundo”, diz a autora (ARENDR, 1989, p. 300-301).

Como resultado da liquidação dos dois Estados multinacionais europeus antes da guerra – Rússia e Áustria-Hungria – surgiram dois grupos de vítimas (apátridas e minorias). Ambos estavam em pior situação que as classes médias desapossadas ou desempregados (...): eles haviam perdido aqueles direitos que até então eram tidos e até definidos como inalienáveis, ou seja, os direitos do homem. Os apátridas e minorias não dispunham de governos que os representassem e os protegessem e assim eram forçados a viver sob leis de exceção (...) (ARENDR, 1989, 301-302).

O caso de Kosice, a multiétnica cidade húngara que passou a pertencer à Tchecoslováquia após a guerra, resultado do acordo com os países derrotados, bem poderia simbolizar o ponto de Arendt. Entre 1918 e 1920, Kosice foi alvo de intensas disputas entre húngaros, eslovacos e tchecos, até ser reconhecida pelo Tratado de Trianon, enquanto boa parte dos austro-húngaros ainda circulavam pela Europa. Para a autora, o tratamento especial dado às minorias desvinculadas de uma nação formaliza a diferença; não obstante, cria meios para a discriminação⁴¹. Os tratados de minorias procuravam preservar direitos diante dos grupos majoritários. A justificação das políticas de exceção se baseia na lógica de reconhecer a diferença para produzir a igualdade. Porém, o resultado naquele momento se desdobra em práticas discriminatórias. O que o argumento de Hannah Arendt vai apontar é que, ao criar leis voltadas especificamente para determinados grupos, os gestores institucionais estão ferindo o princípio da universalidade. Abre um espaço para a formação dos apátridas, grupos com pouca ou nenhuma relação de pertencimento, desvinculados de um Estado-nação. Além disso, têm como consequência o afrouxamento dos vínculos, isto é, produzem desfiliação. É a partir desse arranjo que emerge a figura dos apátridas, dos homens e mulheres não filiados, portanto, desamparados. Como não estão submetidos a um conjunto de leis próprias de um estado nacional, não possuem estatuto algum.

Com o surgimento das minorias na Europa oriental e com a incursão dos povos sem Estado na Europa central e ocidental, um elemento de desintegração completamente novo foi introduzido na Europa do pós-guerra. A desnacionalização tornou-se uma poderosa arma política totalitária e a incapacidade constitucional dos estados-nação europeus de proteger os direitos humanos dos que haviam perdido os seus direitos nacionais permitiu aos governos opressores impor a sua própria escala de valores até mesmo sobre os países oponentes. Assim, aqueles a quem a perseguição havia chamado de indesejáveis tornavam-se de fato os indesejáveis da Europa (ARENDR, 1989, p.302).

Arendt chama atenção para o fato de nações serem renegadas por todas as comunidades políticas estatais, inclusive as liberais. Embora os tratados de paz buscassem resolver o problema, aglutinando diversos povos dentro de um mesmo estado, as parcerias eram mantidas sob o regime da força. Os povos que restavam eram agrupados como minorias. “Embora não agraciados com Estados, fossem ‘minorias nacionais’ ou ‘nacionalidades’, consideravam os tratados como um jogo arbitrário que dava poder a uns colocando em

⁴¹ Nesse ponto, Hannah Arendt vai criticar o posicionamento da comunidade judaica, que defendia as leis de exceção.

servidão os outros” (1989, pp. 303-304). Com a insuficiência dos papéis exercidos pelo tratado das minorias e pela liga das nações, coube aos Estados assimilar as minorias, algo que ocorreu na base da força. O tratado das minorias era a garantia institucional da existência de milhões de pessoas que, uma vez fora da cerca da proteção legal, necessitavam de uma garantia adicional de direitos fundamentais, ainda que produzidos de fora. Com a concessão do direito à autodeterminação nacional, a relação entre esses povos se tornou próxima do colonialismo. Como resultado, um processo de desnacionalizações foi o passo fundamental para a destituição de direitos desses sujeitos, condenando-os ao que ela chama de “nudez abstrata”. A tese, cuja versão mais atualizada pode ser encontrada nas linhas de Giorgio Agamben, pode assim ser sintetizada: os que não possuem uma nacionalidade retornam ao estado de natureza, uma vez desamparados por um Estado-nação que lhes possa garantir direitos fundamentais. Tal arranjo político resultou em um crescimento vertiginoso no número de exilados na Europa.

2.4 Confluências entre o exílio existencial e o exílio linguístico

O escritor romeno Elie Wiesel, sobrevivente dos campos de concentração em Auschwitz e Buchenwald, é autor de dezenas de livros sobre a experiência do exílio. No romance *O tempo dos desenraizados*, conta a história de Gamliel Friedman, um *ghost-writer* residente na Nova Iorque dos anos 1990 que lida com suas memórias de infância em meio ao holocausto. Na trama, a solidão do protagonista é atenuada somente pelo encontro com os amigos de origem comum e pelo “livro secreto”. Em comum, o compartilhamento de experiências, seja nas conversas com os amigos, seja através do testemunho expresso na forma literária.

Na obra de Wiesel é possível observar que a preservação dos elos com as referências passadas funciona como o esforço de sobrevivência de uma identidade comum em vias de se perder. A ficção, combinada a elementos da experiência pessoal do autor quando exilado, chama atenção para a importância de testemunhar a condição do desenraizado, em memória daqueles que não sobreviveram. O personagem Gamliel precisa suportar a permanente sensação de culpa pelo suicídio da mulher e o fato de suas filhas nutrirem um ódio pelo pai ao ponto de repelir qualquer tentativa de contato. “Quando se lembra delas num lampejo, seu coração aperta, aperta até doer. Onde estarão?” (WIESEL, 2004, p. 20).

Da lembrança que reacende a dor pessoal, Gamliel pensa no sangue derramado em nome de pátrias que se diziam civilizadas, na escravidão do homem em nome da promessa da liberdade prometida com o advento das máquinas. “A celebração da memória corre o risco de

levar exatamente ao contrário. De tanto falar, acabamos por nada mais dizer”, conclui (Idem, p. 21). Em *O tempo dos desenraizados*, o retorno ao passado tem o sentido trágico da amargura em relação ao que foi a vida de Gamliel, uma trajetória de perda daquilo que mais prezava – a mulher, as filhas e o lugar de origem. No entanto, ainda que distante de seus amores e vínculos com a terra, o exilado mobiliza sua memória, através da qual o personagem atualiza o passado no presente. Na relação entre a experiência do exílio e a necessidade de resgatar o que foi a própria vida, ainda que seja esta a pior das vivências, reside a ideia de trazer à tona um passado potencializado pela possibilidade de ressignificação, de reelaboração emotiva, a cura através da narrativa, defendida por Walter Benjamin (2000, 269)⁴².

Wiesel potencializa a condição do exílio como o lugar do desconforto. Seu personagem, Gamliel, tem endereço fixo, uma identidade, uma profissão, hábitos regulares, conhecimentos e até mesmo caprichos habituais; no entanto, guarda um refugiado dentro de si, o veio de um raciocínio pronto a perturbar as ideias acabadas. Para Wiesel, não existe a situação de ex-exilado. “Escapa de um exílio para entrar em outro, sem conseguir sentir-se em casa em lugar algum, sem jamais se esquecer de onde vem, sem deixar de viver no provisório” (2004, p.18-19).

Na poética do escritor, o exílio aparece como constituinte histórico dos negócios humanos: “Adão e Eva, os primeiros desenraizados, expulsos do primeiro lar (...) na Grécia Antiga, os chamados *apolis*, considerados perigosos, mantidos à parte” (WIESEL, 2004, p. 21). Nesse sentido, considero aqui a argumentação apontada por Brodsky e Wiesel, que tomam o exílio como inadequação entre a pessoa desterrada e o seu lugar ocupado no presente. Essa relação conflituosa recai em um esforço de recuperação do tempo familiar, do tempo como referência acolhedora e mantenedora dos elos emocionais com as pessoas e o espaço perdidos. Daí a necessidade de expressão como inevitável ao escritor.

Tal como Wiesel, Brodsky indica o caráter irreversível da perda das raízes. Em relação à sua necessidade de narrar, compara a condição do exilado como aquele ser lançado ao espaço dentro de uma cápsula sem previsão de retorno. Essa cápsula é a metáfora da sua própria língua, encapsulada, recolhida à dimensão individual. Sobre a língua, dirá: “de espada, ela se transforma em escudo, em sua cápsula” (BRODSKY, 2016, p.35). O invólucro que

⁴² No fragmento *Conto e cura*, Benjamin cria a imagem da mãe que conta uma história para o filho doente, sentada ao lado da cama, e questiona se ali não existe “o clima propício e a condição favorável de muitas curas”. Em relação aos sofrimentos da alma e a narração, completa: “se imaginarmos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que ela é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento” (Benjamin, 2000, p.268).

isola é o mesmo que acolhe - a cápsula da língua. Pois uma língua, para estar viva, precisa daquela força de propulsão centrífuga, isto é, a capacidade de se alastrar pelo território e abarcar o maior número de pessoas ao seu redor. Enquanto cápsula, ou escudo, fica confinada à unidade falante, ameaçada pela vida que habita. Trata-se aqui do que Brodsky denomina exílio como fato linguístico, característico dos escritores (idem, p.34).

Em 1977, o escritor búlgaro Elias Canetti publica *A língua absolvida*, primeira parte de uma autobiografia que vai de seu nascimento aos dezesseis anos (1905-1921). Narra as primeiras memórias, passando por descobertas, brincadeiras e curiosidades infantis. Suas linhas guardam uma franca necessidade de expansão de sentimentos íntimos e impressões, atravessadas por medos, preocupações e prazeres. A relação entre a criança e o mundo a sua volta, cercado de familiares, onde o desejo de conhecer a lógica do funcionamento das coisas impera. O primeiro volume está dividido em cinco lugares por onde o jovem Canetti passou.

Nascido de família cujas origens estão ligadas ao turco e ao espanhol, Canetti nasce em Ruschuk, cidade ao norte da Bulgária. Sua família e vizinhança eram identificadas como sefarditas, judeus cuja ascendência remonta à comunidade ibérica, grupo considerado como o mais afortunado e bem sucedido do país. O que marca o estilo de sua autobiografia é o conjunto de sensações e impressões captadas até os seis anos de idade, alternando atrações e aversões, prazeres e desgostos. Outro ponto a ser sublinhado é o universo multilinguístico que cercava os escritos em sua infância: seus familiares falavam o ladino, sua ama de leite o romeno, a amiga de sua mãe só conversava com ela em russo e o empregados, tomados como tolos, falavam o búlgaro. Além disso, para que o jovem Elias não entendesse o sentido da conversa, seus pais conversavam entre si somente em alemão, em casa. Trata-se de um ponto central, pois indica o que seria para o escritor a primeira experiência de exclusão, originária dos pais, dentro de casa. A partir desse episódio, Canetti tornou-se autodidata em alemão e adotou a língua como mãe, através da qual toda a sua obra foi escrita.

Isso explica a imprescindível importância que os autores exilados têm de se expressar através de uma língua mãe, tal como é o caso de Sándor Márai. Retomo aqui o drama de Márai, que ao deixar seu país teve suas obras proibidas de circular na Hungria, como nota o historiador Peter Burke:

Outside the country, the books were free to circulate, but they could be read only by relatively few people who knew Hungarian. It is scarcely surprising that Márai wrote very little in the forty years of life that remained to him before he too killed himself (BURKE, 2017, p.6).

O escritor húngaro Imre Kertész reconhece um aspecto marcante nas ditaduras do século XX, no que se refere à relação da língua com o exílio. Lembra-se de ter confrontado o

que chamou de “mentira generalizada”: a língua total, aquela que fornece a orientação fundamental às sociedades modernas. “Atua na mente do indivíduo e o expulsa de dentro de sua vida interior”, momento em que a pessoa se habitua ao papel imposto a ela, restando-lhe nada mais que a luta pela sobrevivência (Kertész, 2002, p.197). Trata-se da língua do campo de conhecimento, que continua funcionando indiferente ao que está acontecendo com os excluídos, estranhos na paisagem das formas linguísticas estabelecidas.

A crítica de Kertész está direcionada ao convívio entre a barbárie e a “indiferença voluntariosa da sociedade” (idem, 2002, p.200). Refere-se à indescritível vivência das atrocidades em Auschwitz e à impossibilidade de continuar vivendo, depois de ter sobrevivido aos campos. Isso porque os sobreviventes não poderiam mais formular suas experiências na língua anterior a Auschwitz, esses homens de “individualidade aniquilada”, do mesmo modo que “não poderiam prosseguir a vida, como recomendava a sociedade” (idem, p.200). Menciona sobreviventes, como Paul Célán, Primo Levi e Jean Améry, permanentemente acometidos pela ferida do holocausto e que acabaram cometendo suicídio depois daquela marca.

Diz respeito ao problema da impossibilidade linguística de narrar o que foi. Na visão do escritor húngaro, toda língua corresponde a um povo, um “Eu dominante” capaz de representar o mundo através de registros linguísticos. Todo falante encontra abrigo em uma grande coletividade, como se as palavras tivessem o poder de embalar, acalantar. Dito isso, cabe questionar qual seria o “Eu dominante”, a língua correspondente ao sujeito acometido pela violência atroz. Em que língua essa experiência deveria ser abrigada? – pergunta que sugere a ideia de uma linguagem própria daquela vivência⁴³. Se sim, “essa língua não teria de ser tão terrível e enlutada que, no final, exterminaria os que a falassem?” (KERTÉSZ, 2002, p.206).

Kertész sobreviveu e deu seu testemunho sobre os campos de concentração. Segundo o escritor, seguiu vivendo em função da permanência da sua condição de submetido a uma língua total, a um poder total, no quadro do stalinismo. Enquanto em boa parte do mundo filósofos, intelectuais e pensadores recitavam e acreditavam na liberdade do pós-guerra, Kertész pertencia ao contexto de uma Hungria como estado-fantoches dos soviéticos.

⁴³ Para Kertész, a experiência dos campos de concentração é irreversível, no que se refere ao uso da linguagem. Como sobrevivente de Auschwitz, escritor identificado com uma literatura de testemunho e do exílio, diz: “os poucos que dedicaram a existência ao testemunho do holocausto sabiam bem que a continuidade de suas vidas havia se rompido (...) que não poderiam formular suas experiências na língua anterior a Auchwitz” (KERTÉSZ, 2002, p. 200).

Fui salvo do suicídio pela sociedade, que, depois da vivência dos campos e concentração, comprovou no quadro do stalinismo que sobre liberdade (...) não se podia nem falar; isso me garantiu a continuidade da vida de escravo e excluiu a possibilidade de qualquer engano. Essa é a razão pela qual não me atingiu a decepção, a maré que começou a bater nos pés dos homens que viviam em sociedades mais livres, os quais dela fugiam como uma enchente, e, embora apertassem o passo, aos poucos chegou ao seu pescoço (KERTÉSZ, 2002, p. 201).

O escritor conta que esteve em meio à censura total; a negação de seu trabalho permitia trabalhar isoladamente com certa liberdade. O paradoxo do sistema comunista é o de dar liberdade total de escrita, uma vez que não há a menor possibilidade de publicação, tal como os que escreviam diários secretos em Auschwitz. O que Kertész está a formular é a existência de um exílio linguístico sem a partida ou expatriação do exilado. Uma liberdade emerge da opressão, dentro de um arranjo onde a chegada do texto ao leitor é tão improvável quanto a própria sobrevivência, diz.

Essa ideia foi lançada por Kertész em conferência no ano 2000, em Berlim, intitulada “a língua exilada”. Faz referência ao percurso do escritor testemunha do Holocausto, compreendido como permanente refugiado espiritual, seja qual for a língua ou a cultura. Contrasta sua trajetória com a dos escritores que se suicidaram, pontuando a permanência de sua condição de escravo que lhe preservava um lugar para narrar o que viveu: o exílio. Aqui, exílio e morte estão relacionados, no sentido de não existência; ocorre que, na morte, a radicalidade do fenômeno marca seu caráter irreversível.

E no exílio? Segundo Kertész (2002, p. 200) e Wiesel (2004, p. 18-19), a condição do exilado não é menos irreversível do que a condição daquele que morre. Primo Levi vai na mesma direção em *É isto um homem?* ao escrever sobre a aniquilação da identidade das pessoas que perdem. Grandes perdas resultam na sensação de esvaziamento até a perda de si mesmo⁴⁴ (LEVI, 1988, p.33). Como já mencionado, a visão da psicanálise a respeito da melancolia provocada pela perda reitera esse raciocínio. Já Said acrescenta que o exílio é uma espécie de morte sem a sua última misericórdia, pois “arranca milhares de pessoas do sustento, da tradição, da família” e as faz viver assim (SAID, 2003, p. 47). Vale acrescentar que, como situou Brodsky, uma vez linguisticamente encapsulado, o exilado mobiliza a própria língua como forma de se proteger da nulidade total, o que somente aguça o seu distanciamento. Nesse ponto, edifica-se a equação do exílio enquanto caminho para a morte, desaparecimento frequentemente gradual de algo que *está deixando* de existir. Note-se que

⁴⁴ Citação completa: “Imagine-se agora um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente, tudo que possuía; ele será um vazio, reduzido a puro sofrimento e carência (...) pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre a sua vida e a sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses, considerando puros critérios de conveniência” (LEVI, Primo. 1988, p.33).

aqui o emprego do gerúndio já indica uma ação que se prolonga no tempo, o ocorrido que insiste em durar e permanecer vívido no presente. Adiantando aqui, enquanto *insight*, as linhas iniciais da relação entre exílio, tempo e sentimentos, questão central em *As Brasas*.

Por ora, o que esses escritores exilados pontuam é o sentido de permanente declínio da existência, característico da condição do exilado, nas palavras de Edward Said, “uma condição de perda terminal” (2003, p.46). Consoante a essa questão, Kertész arremata: “vi o rosto desse século terrível, encarei esse rosto de Górgona, e pude seguir vivendo. Mas tinha plena certeza de que não me livraria da visão” (2002, p. 208). Evidentemente, este não é o traço que define a condição geral dos exilados, mas pontua o tipo de exílio do qual Márai indica estar mais próximo. Com o objetivo de marcar o caráter nuançado presente naqueles que vivem ou viveram essa experiência, importa refletir sobre alguns modos subjetivos de exílio.

2.5 Exílio como centro de especulação da vida

Em palestra de 2010, Marcio Seligmann-Silva considera “as vantagens de não se ter uma pátria” a partir da trajetória de dois intelectuais judeus exilados no Brasil durante os anos 1930, com a ascensão do nazismo. O primeiro é Anatol Rosenfeld, nascido em Berlim e que viveu 36 anos no Brasil, até a sua morte. Editou a coletânea de contos de escritores judeus exilados, *Entre dois mundos*, em 1967. Na introdução da obra, fornece uma chave de entrada para além da questão judaica; existe uma cultura do exílio e da diáspora característica do indivíduo moderno.

O sentimento de alienação e de distanciamento produz uma subjetividade marginal cujo traço é um “complexo de exílio”. Heine, no século XIX, e Kafka, no século XX, são as figuras que melhor encarnam a forma da estranheza, da condição do exílio (ROSENFELD, 1967, p. 9). Para Rosenfeld, a expressão do isolamento do rejeitado que fez parte de um grupo dominante é caracterizada por aguda ambivalência, como em Heine⁴⁵ e em Kafka⁴⁶. Dupla lealdade da alma daquele que tem sede de amizade, diz Rosenfeld sobre Heine. “Surge assim um ser dúplice de atitudes ambíguas, por vezes sem identidade mental e moral. A mente do

⁴⁵ Sobre Heine: “O gentio é logo admirado, logo desprezado. A monarquia é-lhe antipática e ao mesmo tempo propaga-lhe os méritos. O proletariado é a classe do futuro, mas seu cheiro não lhe agrada. A Alemanha é o país dos sonhos do exilado, mas em prosa e versos irrompe um tremendo ódio contra a Alemanha. Ele ama os franceses e aos mesmo tempo os ridiculariza. E no mesmo que se refere ao judaísmo, é-lhe logo refúgio e consolo, logo uma prisão maldita e odiosa que lhe repugna” (ROSENFELD, 1967, p. 15).

⁴⁶ Rosenfeld destaca o caráter ambivalente de Kafka: “estranho como judeu entre cristãos, como protestante entre católicos (na França), como convertido entre judeus, como liberal sui generis entre os liberais corretos, como socialista sui generis entre os socialistas atuantes” (ROSENFELD, 1967: p.15).

marginal é a encruzilhada de dois mundos em choque, decorrendo daí o desassossego” (ROSENFELD, 1967, p.14).

Para Seligmann-Silva, a introdução crítica de Rosenfeld a respeito do “viver entre dois mundos” fornece a base de onde se pode pensar uma filosofia do exílio. Tomando o caso de Heine como referência, sua acentuada ambivalência indica o precário estado de identificação, dada a força causada pelo choque cultural com o qual o estranho se depara. Como resultado estilístico, construções marcadas por um pensamento dialético, oscilante, além de uma busca incansável da costura de ideias antagônicas. “O paradoxal o atrai, pelo choque das ideias desencontradas”, arremata Rosenfeld (1967, p.17).

A coletânea *Entre dois mundos* reúne contos caracterizados pelo distanciamento e estranhamento; todavia, alguns tratam também das possibilidades de convívio enriquecedor em mundos estranhos. A condição de testemunhar o abalo das bases sobre as quais a própria cultura se fundamenta produz um intrigante efeito enriquecedor⁴⁷. Para Rosenfeld, a radicalização dos dramas que aparece nas obras de Heine e Kafka ressalta o essencial ou revela o cerne a partir de uma situação tida como normal.

Portanto, em Kafka e, principalmente, em Heine, temos formas arquetípicas da vida entre dois mundos que se desdobra, segundo Rosenfeld, na abertura de uma nova dimensão estética: “a dimensão da ambiguidade até a raiz” (1967, p.18). Tais bases permitem pensar a partir de uma chave que extrapola a situação do exilado, ou a questão judaica, e permite pensar em uma ética do convívio entre as diferenças.

Debruçado sobre esse problema, Seligmann-Silva vai propor uma filosofia do exílio, baseado nos casos de Rosenfeld e Vilém Flusser, que faz um elogio da situação ambulante, constituindo um olhar positivo do exílio. Mordaz crítico dos nacionalismos, Flusser defendia a circulação e o abandono da língua materna como forma de relativizar nosso senso de realidade. Para Flusser, que nega o sentido de pertença e dissocia sua identidade de moldes nacionais, a ruptura dos laços com a *heimat* pode levar à construção de uma nova ordem ética. Trata-se de uma concepção positiva de um judeu que deixou sua cidade natal, Praga, em 1939 e morou no Brasil durante 34 anos, até migrar para Robion, comuna francesa.

Os casos de Rosenfeld e Flusser aparecem, em diferentes graus e oscilações, como arquetípicos da experiência do exílio, do desterro. Entre a assimilação e o isolamento, uma série de pessoas viveram a situação do estranho que vive entre mundos. Nas palavras de

⁴⁷ Rosenfeld enxergava a potência contida na condição do exilado: “a regra é amena, tudo parece estar em ordem. Vive-se bem entre dois mundos; (...) tal situação é fonte de enriquecimento” (ROSENFELD, 1967, p. 27).

Rosenfeld, Heine, a “primeira encarnação” do complexo de exílio, e Kafka, a expressão extremada dessa condição, formam a base sobre a qual uma geração de escritores europeus do período entre guerras produziu suas obras (ROSENFELD, 1967, p.5-10). Na introdução de *Entre dois mundos*, Rosenfeld fala de uma “geração de ponte”, que se movimenta na precária zona entre o passado e o presente, entre a origem e o destino, entre a integração e o deslocamento. Suscita o raciocínio paradoxal, ambíguo, inconclusivo, um traço que encontra semelhança, em nossa literatura, nas linhas do acalorado admirador de Heine, Machado de Assis. E que aparece fundamentalmente na obra de Sándor Márai. Estaria o escritor húngaro mais próximo de uma assimilação ou de um isolamento?

De acordo com o seu registro biográfico, Márai dá indicações de ambiguidade⁴⁸ em relação às transformações desde o declínio do império Austro-húngaro, ao mesmo tempo em que tende a um esforço de preservação dos valores que fizeram parte de sua formação. Acentua o caráter provisório de suas condições em meio a um período de instabilidade política. Considerando a trajetória do autor até 1940 e as suas confissões, é possível afirmar que o exílio de Sándor Márai é delineado por certa imersão na ambiguidade e sensação de aprisionamento na ponte entre o passado e o presente, uma condição inescapável. Márai se reconhecia como solitário em relação à família, à mulher e ao trabalho de escritor. Indica não se reconhecer no mundo pós-1914.

Nesse sentido, podemos compreender através de quais sentidos Márai é situado dentro de uma literatura do exílio. De acordo com o esquema de Suleiman (2009, p.370), Márai representa os dois tipos de exílio, antes e depois de *As Brasas* (1942). Vivencia o exílio interno desde a infância, com base em suas confissões (1934) e faz parte do êxodo de 1919, quando uma geração de intelectuais deixou a Hungria, temendo a ascensão dos extremistas de direita ao poder e as consequências da perda de parte da população para países vizinhos. Depois de *As Brasas*, deixa a Hungria em exílio externo (1948), ao se contrapor ao Estado comunista, e segue imerso no estranhamento existencial até o suicídio.

2.6 O exílio de Márai a partir de conterrâneos: três vidas

A tese do jovem Lukács segundo a qual a condição do indivíduo moderno é a do *desabrigo transcendental* possui grande valia para uma reflexão sobre o tema do exílio, na medida em que desloca a essência do drama do exilado para uma problemática da vida. De acordo com essa perspectiva, Márai pode ser compreendido pela chave do desabrigo. Ocorre

⁴⁸ Ambiguidade no sentido de hesitação entre duas ou mais possibilidades, no caso do exílio, entre o passado e o presente, entre a origem e o destino.

que, ironicamente, as vidas desses dois intelectuais húngaros viriam a se cruzar de forma determinante, o que oferece alguns sinais sobre o exílio.

Terminada a segunda guerra, Lukács retorna do exílio com grande prestígio entre o governo soviético que atuava na Hungria. Eleito membro da Academia Húngara de Ciências (*Magyar Tudományos Akadémia*), ficou responsável por executar o objetivo do partido de ganhar simpatia e confiança em círculos sociais mais amplos. Tornou-se editor de uma revista literária cuja função era atrair a maior parte dos intelectuais para os ideais comunistas. No primeiro número, publicou um artigo programático intitulado “A unidade da literatura húngara”, no qual define a incondicionalidade da democracia como a base subjetiva que corporifica a unidade literária no país. Em contrapartida, enquanto Sándor Márai, entre outros intelectuais, fazia apelos e denunciava uma erosão da democracia, Lukács permanecia ligado aos ideais do partido. Entre 1945 e 1946, se torna encarregado de neutralizar intelectuais não comunistas e de pensamento independente, entre os quais Sándor Márai, que deixaria a Hungria definitivamente até a sua morte.

Ao alcançar maioria no parlamento, coligados aos socialistas, o partido comunista formou uma frente cuja linha equiparava “democracia popular” a uma “ditadura do proletariado”. Liderados por Mátyás Rákosi, o partido dos trabalhadores húngaros, de orientação leninista-stalinista, estava cada vez mais distante de um programa de governo capaz de preservar a liberdade de pensamento. Rákosi encomendou, em 1949, uma crítica a Lukács, escrita pelo veterano filósofo soviético Láslo Rudas. Abriu-se o “debate Lukács” com base na crítica à sua ambição de implementar uma frente realista na literatura, além de certo desdém pela literatura soviética. De certa forma, Lukács permaneceu como membro do partido; entretanto, a manutenção de sua posição era uma fachada e uma forma de controle sobre o seu trabalho. No final dos anos 1940, Lukács foi reduzido a instrumento de divulgação internacional do regime, com o objetivo de conferir algum grau de decência e aceitabilidade ao comunismo húngaro. Dentro da Hungria, sua voz era oprimida pelos líderes do partido, condenada a uma espécie de exílio ideológico, na forma do silêncio ao qual teve que se submeter.

In 1949 Lukács had suffered a permanent and severe blow: having only recently returned from more than two decades in exile, eager to re-immense himself in his own culture and to leave his mark on the topical debates of his time, he had to abandon his studies of contemporary Hungarian literature, never again to return to the subject. An opportunity to write on his own literature was taken away from him, denying him the chance to embrace what he had lost during the years of exile (TIHANOV, 2009, p.140).

Interessa destacar o fato de que as posições políticas de Lukács, recém-regresso do exílio, produziram como resultado uma série de intelectuais húngaros exilados. Paradoxalmente, anos depois o filósofo húngaro se tornou alvo do mesmo ataque através de uma perseguição com fins de controle das ideias, o que o fez abandonar seus estudos sobre a literatura húngara contemporânea definitivamente. Em comum a Márai e Lukács, personagens de orientações políticas opostas entre si, existe a marca da interrupção de projetos de vida, em função de acontecimentos políticos. O que os une é o fato de terem as suas vidas alteradas bruscamente pelo contexto húngaro pós-guerra. No entanto, Lukács indicava ceder à pressão do partido e aceitar o papel de instrumento das políticas de Estado implementadas. Sua proposta de uma unidade da literatura húngara voltada para uma aceitação incondicional da democracia independente das diferenças sucumbia às pressões do partido e de Moscou. “These pressures led to Lukács twice committing acts of self-criticism (the first of these took place in 1949 and was seen by Merleau-Ponty as a betrayal of the Marxist creed and, in hindsight, as a mistake by Lukács himself)” (TIHANOV, 2009, p.140). Os anos 1950 de Lukács na Hungria foram vivenciados como um estranho em sua própria casa, até que em 1960 escreveu um artigo objetando veementemente contra o isolamento que lhe foi imposto. Como consequência, foi convidado a deixar a Hungria pelo governo, aos setenta e cinco anos (idem, 2009, p.141)

Thus his homecoming was never quite complete, ruptured again and again by reminders that his way of thinking and his rich intellectual baggage, informed as they were by multiple cultural codes derived from diverse settings and traditions – Austro-Hungarian, German, and Soviet – rendered him a stranger in his country (TIHANOV, 2009, p.140).

Por sua vez, Márai deixa o lar motivado por sua já relatada carga de descrença em relação à forma pela qual as políticas culturais eram conduzidas na Hungria soviética. Deixaria o país antes, pois não admitia ter a sua independência intelectual⁴⁹ alterada, mesmo consciente de que a sua vida já estaria condenada ao *modus operandi* comunista no momento em que se vê tendo de sair do país. Diante de certa austeridade, Márai indica tomar a decisão de deixar o país com base no dever, enquanto “necessidade objetiva de uma ação por obrigação”, correspondente a uma moral (KANT, 2014, p.89). Não corresponde aos *propósitos* ou *fins* que as suas ações podem visar, nem a uma *inclinação*, nem simplesmente

⁴⁹ Segundo alguns autores, a independência de Márai era inegociável, mesmo quando estava em exílio e debatia, com editores, possibilidades de publicação. “though he needed income, he jealously guarded his independence and kept out of the exile squabbles by writing books instead” (NEUBAUER, 2009, p.212).

ao fruto de sua *vontade*⁵⁰, mas às *razões* por que ele quer⁵¹. Nesse sentido Márai está mais próximo do escritor que procurava exercer a sua liberdade independente de constrangimentos e de interesses pessoais.

Sobre a relação do escritor com a casa, John Neubauer observa uma característica comum no levante de intelectuais que deixaram a Europa Central: “Those who were literally forced to flee from their homeland tended to suffer more from pain and nostalgia than the émigrés and expatriates who departed usually by their own volition” (NEUBAUER, 2009, p.16). No caso de Sándor Márai, podemos situar a rigor duas emigrações de longo prazo: a de 1919 e a de 1948. O ponto que exerce certo fascínio em sua trajetória, e que está presente em suas novelas, é o da dificuldade em situar seus exílios externos dentro de uma escala que vai da necessidade à escolha. Sabemos que há casos em que o exilado sofre perseguições ou tem o seu trabalho impedido. E circunstâncias em que deixar a casa significa uma decisão de vida ou morte. Por outro lado, em situações marcadas por grandes transformações políticas ou culturais, o exílio pode ser entendido como uma recusa a permanecer vivendo diante do quadro que se instalou. Esse último caso poderia ser compreendido como mais próximo da escolha, em um primeiro olhar. Entretanto, Márai está a todo o momento, em livros de memórias e em suas histórias, a pontuar a presença do caráter contingente em seus exílios, internos e externos. Indicadores aparecem em abundância, desde o momento em que se sentiu desamparado aos seis anos, com o nascimento da irmã mais nova, passando pelo Tratado de Trianon, no qual a sua cidade natal passou a pertencer à Tchecoslováquia, até a perseguição de sua literatura no quadro do controle soviético da Hungria. Desse modo, o exílio de Márai é do tipo que edifica uma questão a respeito da capacidade de tomar decisões e mudar o curso da própria vida em face dos acontecimentos históricos, seja no microcosmo familiar, seja em

⁵⁰ Quando digo que a decisão de Márai ao deixar o lar não corresponde ao fruto de uma vontade, me refiro à vontade enquanto ímpeto ou desejo impulsivo. Ao contrário, a vontade em Márai carrega um sentido objetivo e universalizável. Está mais próximo da vontade enquanto dever kantiana, não a vontade segundo Nietzsche. Linhas acima, ao indicar que Márai prezava a sua independência e que assumia a responsabilidade de suas decisões, afirmo a inserção do elemento da vontade dentro de uma moralidade e não oposta a ela. Vale indicar a referência a partir da qual podemos pensar em uma vontade em Márai: “a moralidade é, pois, a relação das ações com a autonomia da vontade, isto é, com a legislação universal possível por meio das suas máximas” (KANT, 2014, p.89).

⁵¹ Se Márai agisse somente orientado por seus interesses, por fins específicos a serem alcançados, bastaria o pressuposto do contratualismo como expressão filosófica de suas decisões. Através dessa perspectiva, agiria de acordo com um contrato entre agentes racionais – o estado e o escritor, cada qual respeitando um interesse particular e alinhado às regras do jogo. Nessa conjectura, Márai viveria na Hungria de acordo com as regras e, além de preservar a sua segurança pessoal e de sua família, colheria os benefícios como escritor reconhecido, através de sua cooperação política.

política internacional. A difícil classificação de seu exílio⁵² é aguçada pelo envolvimento de valores e um senso de dever partilhado por Márai, que opera através de raciocínios ambivalentes e oscilantes.

De fato, Márai manteve-se carinhosamente ligado à Hungria, nos momentos em que deixava o país. Seu senso de não pertencimento continha uma dose de resignação. “As coisas aconteciam assim, sem planejamento e contra a minha vontade, sempre e em tudo o que a vida me deu” (MÁRAI, 2006, p. 352). No entanto, sabia da volatilidade impregnada em suas relações, como comenta ao lembrar o episódio em que conheceu sua mulher: “eu tinha me acostumado a gostar de uma pessoa e em seguida esquecê-la” (MÁRAI, 2006, p.319). Em texto sobre Márai, o Nobel de literatura Imre Kertész cita a prestação de contas de Márai ao citar a Budapeste de 1948.

Aprendi a lição e sei que, na Europa, falam-se ao todo setenta línguas e que noventa e cinco por cento delas são de origem indo-germânica. A minha língua faz parte das cinco por cento restantes, o húngaro de origem uralo-altaica (...) Serei sempre um estranho tolerado, suportado (Márai, op. cit KERTÉSZ, 2004, 161-162).

Márai circulou pela Europa até retornar a Budapeste, sentindo-se um “estranho tolerado”. No entanto, não fez parte dos agrupamentos chamados minorias; tratava-se de um correspondente de jornais e revistas, um dos autores mais lidos da Europa central. Imre Kertész fala de uma “seriedade existencial” em Márai que resultou em seu próprio desmoronamento. Segundo Kertész, uma crítica se formou sobre a decisão de emigrar do escritor, no sentido de apontar interesses pessoais como fundamento de sua saída. No entanto, para Kertész, sua emigração possui um fundamento representativo; buscava ilustrar a história de seu tempo a partir do fracasso de seu próprio empreendimento.

Ele não chegou ao ocidente como refugiado, mas como escritor europeu que, por assim dizer, declarou sua parte de culpa em todos os crimes que os homens de espírito cometeram na Europa contra esse mesmo espírito. Homem especial: em vez de chorar a própria sorte ante o poder comunista, preferiu culpar-se e testemunhar a ruína completa da condição humana. Mas não bastava denunciar, ele mesmo desejava desgraçar-se, como Jean-Baptiste Clemence, o juiz penitente, no romance *A queda*, de Camus (KERTÉSZ, 2004, 162).

“Ele declarou sua parte de culpa em todos os crimes que os homens de espírito cometeram na Europa” – novamente, aparece o sentido de responsabilidade do escritor que age com base em um senso de dever. A posição de Márai no entre guerras flagra a ilegitimidade do poder na Hungria. Não admitindo ser controlado nas ideias e na escrita,

⁵² Aqui cabe marcar a dificuldade de compreensão das motivações do exílio, lembrada por Suleiman: “Exile can be defined as a condition where one is “not home,” or “far from home,” whether by choice or because one is condemned to it – and sometimes it’s hard to tell the difference” (SULEIMAN, 2009, p.368).

assume uma consciência de responsabilidade pela pátria, segundo a qual não adere à modernização e mantém grande parte da população no semianalfabetismo (KERTÉSZ, 2004, P.164). A burguesia na Hungria era, nas palavras de Kertész, “um corpo estranho”, entendida como “inimiga do povo”. O totalitarismo, em escala embrionária, defendia a coesão pela noção de húngaridade. Em 1942, mesmo ano de publicação de *As Brasas*, Márai escreve um *Panfleto sobre a educação da nação*, texto voltado para as responsabilidades e tarefas para o pós-guerra. Demonstra aguçada preocupação diante do que restou da cultura de seu lugar em face da ocupação externa. Destaca-se aqui o fato de a Hungria ser percebida por Márai como uma pátria esfacelada. Em diário de 1944, no contexto da ocupação nazista da Hungria, escreve: “que papel ingrato será o daqueles que terão que fazer um inventário dos instrumentos falsificados da Nação!” (2004, p.167). Para Márai, a situação do seu país e a sua própria estava arruinada. A unidade nacional, esse projeto mal acabado, pouco resolvido inclusive por conta de uma burguesia que não consegue preencher requisitos modernizadores, está submetida à opressão e ao trabalho de ideólogos do sistema. Para Kertész, sua solidão é fruto não apenas do sentimento de desterro, mas por constatar a irreversibilidade da condição húngara. Em 1953, em diário escrito em Nova York, Márai reflete: “Como é possível escrever sem eco? Encerrado em uma língua que nem parece viva” (2004, p. 168).

Diante de tal quadro, temos um tipo de exílio radicalmente marcado pela desesperança diante da impossibilidade de recuperar a identidade perdida. Novamente, surge um tipo de relação que o indivíduo mantém com as suas sensações de perda, aspecto presente não apenas em *As Brasas*, mas ao longo das obras literárias de Márai. Nas *confissões de um burguês*, o título, se não é provocador, é ilustrativo. O que teria a confessar um burguês? Segredos mesquinhos? Para Kertész, Márai confessa “ter nascido burguês, morador de cidade e cidadão europeu, (...) que assume senso de responsabilidade pela terra onde essa espécie de homem nasceu e (...) pelo destino dessa espécie de homem” (KERTÉSZ, 2004, p.165). A passagem anterior sinaliza a consciência da posição e a afirmação da posição. Não existe renúncia. Isso se estendeu até os momentos finais do autor. Nos diários de 1984-1989, escreve: “não autorizo nenhuma publicação, enquanto o exército do invasor lá estiver”. Kertész comenta: “tem 89 anos e não regateia” (2004, p. 170).

Há ainda uma bela passagem no texto de Kertész que indica um sentido de envolvimento e determinação do próprio destino dentro do arranjo totalitário que assolou os anos 1940 húngaros. Nos anos 1990, Kertész leu um diário de Márai quarenta anos depois de ser proibido de circular no país. Menciona a manhã de 3 de julho de 1944, dia do ataque aéreo

a Budapeste, momento em que Márai chegava à cidade vindo de Leányfalu em um trem local. “No caminho o trem passa próximo à fábrica de tijolos de Budakalász. Sete mil judeus da região de Budapeste esperam ali, entre os galpões de secagem de tijolos, pela deportação. À margem dos trilhos veem-se soldados com metralhadoras” (MÁRAI op cit. KERTÉSZ, 2004, P.170).

Kertész explica ter sentido uma alegria gratificante pela possibilidade de Sándor Márai tê-lo visto. “Ele tinha 44 anos, e eu, catorze” (2004, 171). Na reflexão de Kertész, Márai saberia o que aquele menino não sabia naquele momento – que todos ali estavam sendo mandados para Auschwitz. A satisfação de Kertész reside no papel do escritor. Existia alguém ali, naquele momento, a descrever o que acontecia. Sobre essa relação, Suleiman explica que a alegria do escritor judeu, sobrevivente em Auschwitz, é a de ser lembrado por outro escritor mais velho, isto é, pelo registro da perseguição, feito por alguém que escolheu deixar a terra natal. No texto de Kertész, existe um sentido de propagação de algo, comparado a uma onda de rádio. O ponto é que as palavras de Márai atravessaram o exílio e alcançaram Kertész, quatro décadas depois. O menino que fazia parte do grupo perseguido em 1944 foi registrado pelos diários do escritor que mais tarde deixaria o país em exílio definitivo.

Feitas as linhas gerais do exílio de Márai, posso considerar o sentido de dever presente na decisão do escritor de deixar o lar, conjugado a um ímpeto para a fuga ou isolamento. A forte marca de regras impostas socialmente forma uma base sólida de valores, edificados nas duas primeiras décadas do século XX. Em meio a questionamentos de alguém que viveria no provisório e realizaria fugas ao longo das sete décadas seguintes, Márai esteve constantemente imerso na sensação de estranhamento. Em contraste com o curso dos acontecimentos a sua volta, é notável o esforço do escritor em assumir a conta da decisão de deixar o lar. Combinado ao caráter irreversível do tempo que se perdeu, existe um sentido de dever vinculado ao exílio do autor. A expressão literária dessa combinação pode ser encontrada no exame escrupuloso que executa em suas novelas, em especial, em *As brasas*. Voltado às memórias, tal exame assume a forma da prestação de contas, essência do embate entre Henrik e Konrad, na novela de 1942. Pode-se afirmar, a partir desse ponto, que Márai realizou minucioso *balanço dos sentimentos* daquele indivíduo consciente da inevitabilidade da] Para a realização desse balanço, aguarda austero o momento da desejada prestação de contas.

3 AS BRASAS: O PASSADO ARDENTE ENQUANTO POSSIBILIDADE

O tempo é imaginário e indistinguível das direções no espaço. Se se pode ir para o norte, pode-se virar e tomar o rumo sul; da mesma forma, se se pode ir para a frente no tempo imaginário, deve-se poder virar e ir para trás. Isso significa dizer que não pode haver diferença importante entre as direções para frente e para trás do tempo imaginário.

Stephen Hawking, “Uma breve história do tempo”

3.1 A temporalidade da obra

Budapeste, 1940-1941. Em seu apartamento, Sándor Márai, já reconhecido como escritor em todo o país, escreveu a novela *As Brasas*. Literato cuja trajetória expressa o contraste existencial entre a fuga e o dever, sua posição literária marca a condição do exílio. Na obra, dois amigos se reencontram depois de um fugir e outro fazer nada mais que esperar o retorno. Arquétipos dramatizados da fuga e da permanência fundamentada no dever compõem o universo do autor, textualizados na forma de uma dialética hesitante, dilacerante aos personagens. Na obra, todas as ações se reportam ao passado, de modo que para os personagens não há nada mais a ser feito, um movimento análogo à condição das pessoas e à situação política na Europa de 1940. A guerra e a idade muito avançada do protagonista fornecem um tom de irreversibilidade do estado das coisas. A energia característica daquelas ações humanas capazes de mudar o curso da vida está reduzida ao que restou do passado e só pode ser reativada através da memória. É a partir dessas linhas que Márai conta a história de uma amizade rompida pela traição e que será “tirada a limpo” depois de quarenta e um anos.

O protagonista esteve isolado dentro do castelo longínquo onde viveu toda a sua vida. Espera apenas encontrar aquele que foi seu melhor amigo e compreender o que aconteceu no passado. Portanto, o ponto da obra a ser analisado como amostra de uma relação específica entre tempo e sentimentos, a ser discutida no próximo capítulo, é o da *tensão entre o passado e as hipóteses que contrariam o passado*. Aos 75 anos, vivendo isolado entre as montanhas em meio a uma guerra que se alastra pelo continente, o protagonista Henrik contrasta o “foi” ao “tivesse sido”. Remanescente do Império Austro-húngaro, observa pela segunda vez a Europa abandonar a linguagem e recorrer à barbárie. A construção psicológica do personagem expressa a ausência de sentido no curso da vida, seja a vida política, seja a vida pessoal.

O presente capítulo discute alguns aspectos dessa obra e ajusta o foco para uma reflexão sobre o tempo passado e os sentimentos. Em primeiro lugar, cabe posicionar como Sándor Marái está inscrito em uma *démarche* profundamente comprometida com a reflexão sobre os valores binários. Em sua particularidade, compreender o que faz com que Márai, apesar da fluência no francês e no alemão, sempre tenha se negado a escrever em outra língua que não fosse a húngara, posição diferente dos demais escritores da mesma geração.

Ao contrário da concepção romântico historicista a qual defende o escritor como o único capaz de expressar a visão de uma nação, ou do espírito de seu povo, Márai é um escritor deslocado. Como boa parte dos escritores europeus do Século XX, sofria a pressão de outras línguas. O bilinguismo era uma regra, de modo que para além da língua materna, especificamente o francês e o alemão faziam parte do cotidiano da intelectualidade. Além destas, o latim ocupava uma posição particular, pois se dissociava dos nacionalismos na medida em que preservava a sua função e sentido. Segundo o crítico literário Geroge Steiner, o bilinguismo, ou mesmo o multilinguismo, é capaz de produzir uma percepção bifurcada, fornecendo outros modos de olhar para a mesma questão. “Alterações de sensibilidade” cujo resultado proporciona ao sujeito outros olhares. No que se refere à literatura, Steiner traz Heine para pensar a fundação de um tipo peculiar de escrita: o binarismo. Heine, um judeu com formação cristã, viajante, fluente igualmente no francês e no alemão, entre o romantismo e a sátira. Na mesma linha, Oscar Wilde. As oscilações entre o uso exibicionista do inglês e do anglo-irlandês entre os franceses, em protesto contra os valores ingleses, faz do uso da língua o manifesto de uma estética libertadora, oposta aos padrões vitorianos. Poder-se-ia considerar, ainda, Samuel Beckett, Jorge Luiz Borges e Vladimir Nabokov como nomes desarraigados de uma matriz lingual, cuja natureza multilíngue caracteriza o que Steiner chama de “extraterritorial”. Escritores deslocados de uma língua, sempre a percorrer as fronteiras dos lugares e do próprio tempo.

O ponto que se quer marcar aqui é o de uma relação entre a cultura e a linguagem, especificamente as consequências da crise da moral e dos valores que assola o início do século XX e tem como ápice a guerra. A derrota do princípio humanista para a barbárie incitou um processo de revisão da semântica, como se pairasse o reconhecimento de que o sentido da fala fracassou. Steiner chamou esse momento de “tropa do silêncio” e “repúdio da palavra” (STEINER, 1990, p.9). Ao mesmo tempo, o fenômeno do desabrigo linguístico, que antes poderia ser identificado em Holderlin ou Rimbaud, chega a uma escala sem precedentes na medida em que escritores se perdem de sua língua materna. A língua materna perde a sua centralidade. Há registros de originais de Borges no francês, no inglês e no espanhol. Apesar

de sua obscuridade biográfica, Nabokov também escreveu originais em três línguas: o russo, o francês e o alemão.

Para Márai, no entanto, a língua materna nunca deixou de ter a sua centralidade. O tema do declínio dos valores e de um tipo peculiar de raciocínio que delineia traços distintivos e forma uma oposição binária aparece fortemente, como se Márai transitasse em sensibilidades inconciliáveis. Não obstante, sempre se expressando em húngaro. Portanto, é possível dizer que Márai contém um binarismo despido de bilinguismo. Como lembra Kertész, em Márai não existe renúncia, não existe regateio: o uso do húngaro afirma uma posição política no quadro de um país que figurou, mais de uma vez, ao longo como século XX, como marionete das grandes potências. Sua preocupação com uma identidade magiar que está em vias de se perder o leva a uma luta incansável em nome da preservação das referências⁵³.

Diante do quadro apresentado no primeiro capítulo, é possível identificar na obra de Sándor Márai um sentido de preservação de sua língua, hábitos e valores. Esse esforço de defesa da própria cultura se manifesta na medida em que se sente ameaçado no tempo. Para além das decisões políticas, o próprio fluxo da modernidade provoca transformações capazes de varrer a vida tal como ela foi um dia. Nostalgia é a palavra que marca a relação que esse escritor estabelece com o tempo. A melancolia provocada pelo afastamento do que a vida foi no passado – aqui adianto o ponto que relaciona tempo e sentimentos, a ser discutido no próximo capítulo.

As Brasas opera no registro da tensão entre o passado e uma espécie de *passado-mais-que-perfeito*. Dada a irreversibilidade das circunstâncias de vida, subsiste para o general Henrik a narrativa da memória e as proposições que podem ser admitidas a título de dedução, imaginando as consequências correspondentes a cada possibilidade. A lógica do pensamento do protagonista é a do “se tivesse sido” de tal forma, tal ou qual consequência poderia ser evitada. Tal questão aponta para uma melancolia cujo significado está para além da ideia de tristeza pelo rompimento e inclui uma espécie de força imaginativa.

⁵³ A respeito de uma literatura que se agarra às referências, o nome de Elias Cenetti possui importância central para essa discussão.

3.2 Análise da obra

O mundo exterior nada pode contra mim. Novos sistemas mundiais podem aniquilar o ambiente em que nasci e vivi, forças agressivas e obscuras podem destruir-me, tirar-me a liberdade e a vida. Para mim tanto faz. O importante é não pactuar com o mundo que conheci e que excluí de minha vida (MÁRAI, 2012, p. 84).

As Brasas é uma novela psicológica fincada historicamente na Hungria do início dos anos 1940, quando os Estados centro-europeus figuravam como joguetes das grandes potências, no contexto da Segunda Guerra. O momento em que o livro é escrito pertence ao mesmo tempo em que se passa a história, o que lhe confere características realistas, além de certa preocupação em descrever objetivamente a forma da vida dos personagens. Narrado ora em terceira pessoa, ora do ponto de vista do protagonista, a obra divide-se em duas partes, que poderiam ser classificadas como **espera** e **encontro**. Dois atos atravessados por longas recordações, na medida em que o protagonista faz o balanço da própria vida diante do atual cenário de destruição e da idade avançada.

A espera se desdobra ao longo dos dez primeiros capítulos, quando o personagem principal Henrik revisita as suas memórias da infância até a ruptura da amizade com Konrad, personagem coadjuvante. Na parte do encontro, formada pelos dez capítulos seguintes, o flashback continua, agora na presença de Konrad. Do momento em que recebe a correspondência a anunciar a chegada do amigo até a despedida, já ao fim da noite, menos de vinte e quatro horas se passam durante toda a trama. Um dia de memórias descritas de forma impressionista, com riqueza de detalhes sobre as dependências do castelo, sobre as vivências e sentimentos passados. Tais memórias conservam sua nitidez na segunda metade da obra; no entanto, passam a vir acompanhadas de imagens projetivas, conjecturas do que poderia ter acontecido, na medida em que o protagonista indica não ter conhecimento dos detalhes centrais cuja importância definiria o rumo daquela amizade ao longo dos próximos 41 anos.

Konrad é ao mesmo tempo coadjuvante e antagonista, pois indica guardar segredos não conhecidos pelo amigo. Embora grande parte da trama se desdobre em terceira pessoa, o narrador não se apresenta como onisciente, particularmente na segunda parte do livro, quando indica certa agonia do protagonista em não conhecer planos e segredos obscuros das pessoas em quem confiava. O personagem coadjuvante Konrad e o protagonista Henrik têm seus perfis psicológicos descritos com clareza e de maneira detalhada, expondo dois tipos psicossociais ora unissonantes, ora distantes, especialmente em relação às origens e, em consequência, às formas particulares de reagir ao mundo externo.

Além de Konrad, duas personagens coadjuvantes compõem a trama: Nini, a governanta, e Krisztina, mulher de Henrik. Nini foi a sua ama de leite e acompanhou o protagonista morando naquela casa durante toda a sua vida. Suas aparições estão alocadas na parte da espera, particularmente durante os preparativos para a chegada da visita, e no momento final, quando Konrad se despede e deixa a casa. Já Krisztina é uma personagem mencionada inúmeras vezes ao longo da segunda parte. Krisztina morreu anos depois da ruptura da amizade e ora aparece como pivô, ora como elemento que contribui para a instauração do conflito entre Henrik e Konrad. Nas passagens em que a mulher de Henrik é reavivada, seu temperamento fleumático e impassibilidade com o marido sobressaem. Krisztina parece gozar da confiança de Henrik, que diz conhecer todos os seus pensamentos, exceto um. Trata-se da traição admitida por hipótese e que Henrik vai tornando perceptível ao leitor na medida em que reúne as lembranças. Agora, chega à conclusão de que sua mulher nunca foi apaixonada por ele; na verdade, preservava apenas o sentimento de gratidão diante de tudo o que aquela união havia lhe proporcionado.

3.2.1 Henrik

Jovem de família abastada, filho de uma aristocrata francesa e de um general húngaro. De estatura longilínea e saúde frágil, teve aos nove anos os pulmões classificados pelos médicos como “predispostos a doenças”. Lembra em sua infância do pilar constituinte de seu ser, cultivado pelo pai e pelo avô: lealdade aos valores vigentes. Reconhece a solidão e a necessidade de afeto como marcas da própria infância, uma vida em silêncio, sem amigos. Na juventude, praticava equitação, caça e outras atividades físicas com habilidade. Circulava com desenvoltura pelos círculos sociais, com sinais de deferência e acolhimento.

O general Henrik contém em seu perfil todas as características de um soldado. Procura seguir fielmente o que diz, como quem presta um juramento em cada frase proferida. Defende o cumprimento das regras mesmo diante das circunstâncias mais adversas. Sua composição psicológica guarda o sentido do dever como um valor indispensável a sua conduta. Age e reage como uma pessoa devotada a alguém ou a alguma coisa, seja ao império que não existe mais (pós-1919), seja a uma amizade hipoteticamente traída. Sua imperturbabilidade baseada no aniquilamento das próprias paixões leva o leitor a posicioná-lo como um personagem cuja síntese seria a aceitação resignada do destino. Figuraria, nesse sentido, na imagem do sábio, que, em função da amplitude de seu conhecimento, permanece inalterável, imperturbável diante dos acontecimentos. Os pensamentos e as falas de Henrik estão constantemente em conformidade com a razão e a moral vigente.

3.2.2 Konrad

De origem pobre, seus pais não mediram sacrifícios para a sua formação. Magro e robusto, moderado em seus movimentos, por vezes de reações lentas. De poucas palavras, observador, paciente. Seu pai era um funcionário comum e sua mãe era de origem polonesa. Desajeitado e rígido na cavalaria e na caça, hábil e voraz nas leituras. Personagem identificado com atividades intelectuais, tais como a leitura e a atração pela música, ao contrário do protagonista Henrik. Sentia-se distante das atividades que desempenhava, sobretudo as atividades militares. Sente-se na obrigação de corresponder aos sacrifícios auto impostos pelos pais em favorecimento dos seus estudos. Pressionado a cumprir uma função que, em seu íntimo, não faz muito sentido.

No livro, o forte sentido de amizade o qual os acompanhou durante as suas vidas se torna, passada a infância e a juventude, tensionado pelas diferenças pessoais de cada um. Henrik fala em esfriamento da amizade e da perda do sentido de abnegação. Do ponto de vista de Henrik, havia uma tendência mútua à superação dos egoísmos, um traço que se esvaiu no tempo. Henrik admirava o fato de Konrad ser inteligente e superava a condição de não revelar sua vida; Konrad é acusado de não suportar a leveza e a serenidade de Henrik, seu modo de interagir e circular pela sociedade. O quadro a seguir expõe alguns traços dessas personalidades unidas pela aliança da amizade.

3.2.3 Espaço

O universo da trama é desértico, frio e longínquo. Posicionado entre as montanhas e as florestas, o castelo marca também a fronteira entre o ocidente e o oriente. Aqui cabe uma analogia sobre o lugar entre a face do mundo orientada pelo desejo de aceleração do tempo, na forma do progresso científico, e a face mais identificada com uma proposta de preservação das tradições. O castelo é a residência onde Henrik passou os últimos vinte anos sem sair de casa e onde ocorre toda a trama. Fica isolado na região de Cárpatos, construído numa planície entre as montanhas, onde um dia foi Hungria e que hoje pertence à Eslováquia.

3.2.4 Tempo

14 de agosto de 1940. No ano anterior, depois do tratado germânico-soviético, começou o rápido processo de expansão militar nazista. Já chegaram a Zagórz, 170 quilômetros ao norte do castelo, local do recém-instalado campo de concentração de Zaslav. Enquanto avançam em todas as direções, o protagonista Henrik espera a visita. Sabe que não lhe resta muito tempo de vida. Parece ter resistido em função da possibilidade de ajuste de contas, o que acontecerá nesta mesma noite.

Note-se que o ano em que se passa a história é o de 1940, de modo que a obra foi escrita entre os anos de 1940 e 1941. A Hungria aderiu ao pacto tripartite em 20 de novembro de 1940, sinalizando a sua adesão às potências do eixo, em uma movimentação política de seu regente Miklós Horthy que tornaria a Hungria um estado fantoche dos alemães.

No universo de Márai, como integrante do grupo de intelectuais que se posicionavam contra o modo de condução da política naquele país, o mundo novamente caminha para a destruição. A Hungria deixa de ser a senhora de suas ações. Alvo de pressões por todos os lados, é movida pelos regulamentos definidos com base em manipulações pela Alemanha nazista. Nesse sentido, o tempo da trama é o tempo da morte iminente, o tempo que escapa do controle e deságua em destruição. O desdobramento da obra se dá a partir de um “fim que está próximo”, seja em termos nacionais, seja em relação à vida daqueles personagens. Enquanto a nação marcha para a guerra representando a mais temerosa das posições – a de uma marionete das grandes potências, sem poder de escolha ou veto, Henrik e Konrad marcham para a batalha pessoal do que foi a vida dos dois. Entre os esforços de resolução de conflitos, o mundo opta pela guerra, ao passo que os ex-amigos escolhem tentar o diálogo. Circunstâncias que escapam ao poder de escolha conduzem à morte em massa na forma da segunda guerra; no entanto, para dois velhos confinados dentro de um castelo, resta a possibilidade de conversa em busca da compreensão mútua. Conscientes de que o próprio fim está próximo, conversam como se estivessem à espera um do outro nos últimos quarenta anos. Em jogo, a realização do ajuste de contas: “quem rompeu a amizade?”, “quais as diferenças fundamentais entre os dois?”, “o que realmente aconteceu naquela noite?” Uma vez próximos do fim, o tempo de Henrik e Konrad é o tempo do que “foi” tensionado pelo tempo do que “deveria ter sido”. Portanto, a temporalidade de *As brasas* está fixada no passado reativado enquanto memória.

3.3 *As Brasas* em dois atos

3.3.1 Espera

Passou os setenta e cinco anos de sua vida nesse castelo, leal à Casa de Habsburgo até a sua dissolução, em 1918, quando nada mais lhe deu razões para deixar a residência. Dos aposentos, observou húngaros e eslovacos se matarem por pedaços de terra, orquestrados pelos alemães. Nos últimos vinte anos, vai apenas ao riacho das trutas e, às vezes, à adega e ao bosque. Faz suas refeições no quarto em que nasceu. Hoje, 14 de agosto, recebe a carta cujo conteúdo anuncia a visita aguardada por quatro décadas. Quarenta e um anos e quarenta e três dias se passaram desde o último encontro.

02 de julho de 1899. Por vezes, sente que o tempo infinito de espera lhe subtraiu as forças. Quarenta e um anos depois da caçada e uma vida inteira em preparo. Em que momento o desejo de vingança se abrandava sob o peso do tempo e se reduz a espera resignada? 1899 torna-se 1940. Depois da traição e da fuga, só existiu a espera pelo dia do reencontro. Dois de julho, às oito da noite, o amigo de outrora retornará para o jantar. Enquanto espera a chegada, Henrik olha as fotos dos pais e se pergunta por que não teriam dado certo. O pai, general da guarda amante da caça. O ressentimento desconhecido expresso no rosto, encoberto pela altivez. Pensa no que teria humilhado o pai, no que o fez retornar de Viena em silêncio, voltado para a caça, “como se quisesse matar alguém e se exercitasse a fim de estar sempre pronto para a vingança” (MÁRAI, 2012, p. 17). A mãe, aristocrata francesa inimiga da caça, decorava o castelo com tudo o que fizesse lembrar Paris. Inseriu uma cláusula no contrato matrimonial segundo a qual seu direito de viajar anualmente à cidade francesa estaria assegurado. Henrik sentiu, naquele momento, a impossibilidade de consonância entre os interesses da mãe e do pai. O frio do castelo em contraste com a estufa instalada para aquecer o quarto da mãe. A escuridão dos cômodos e a decoração das paredes com sedas de origem francesa, de cores claras. A tensão entre o frio e o calor, entre o escuro e o claro, entre o militar húngaro e a aristocrata francesa. Áustria-Hungria e França, faces opostas da modernidade europeia, aproximadas por um sentimento fatal, o qual traçou o destino da mulher francesa em direção às florestas longínquas do oriente, um ano após se conhecerem. O general olha para o quadro da mãe e nota o olhar perdido, fixado no vazio. Lembrou-se das provocações trocadas e das demonstrações de antipatia entre o pai e a mãe, fatalmente unidos por uma paixão, no passado.

Na foto, nota o semblante de melancolia da mãe em seu olhar distante. A imponência do castelo parecia fazer parar o tempo. O sentido de permanência estava presente em cada canto; as dependências pareciam conservar o mistério dos sentimentos que um dia fizeram seus frequentadores arder em paixão. Um sentido de constância impregnava as alas e salões, da firmeza dos pilares ao posicionamento geográfico, isolado em meio à floresta. A residência era “um mundo em si” (MÁRAI, 2012, p. 24).

Verão de 1873-74, Paris. Aos oito anos, viaja com a mãe a caminho da Bretanha. Sentado ao lado da mãe, seu rosto expressava uma íntima persuasão, como se guardasse uma certeza profunda e não compartilhável. Notado como o pequeno selvagem oriundo das florestas do leste, o menino Henrik seria recebido pela avó francesa. O encontro instaura um estado sob a ameaça de se romper, assombrado pelo surgimento de uma palavra ou um gesto desagradável. Mais tarde, um mal-estar aparentemente provocado por um cheiro enjoativo.

Vômitos, febre e clamores pela presença de Nini, governanta da casa, que tinha ficado na Hungria. Os médicos não seriam capazes de recobrar a pulsação do menino, cada vez mais enfraquecido. Somente aguçavam o cheiro que tanto lhe causava enjoo, enquanto Nini migrava a Paris. Quando recebeu a extrema-unção, já se encontrava acolhido no peito de Nini, em meio aos prantos da mãe. Ao lado da avó e de um padre, a vigília durara seis dias, seis dias abrigado no colo de Nini até partir de Paris para Bretanha. Todo sentido de distanciamento se apossou do menino a partir do cheiro estranho e ubíquo do estrangeiro. Sentia-se agredido pelo que afetava seus órgãos olfativos, a impassibilidade convertida nas partículas de frieza da avó, que, ao encontra-lo, levanta a sua cabeça, examina o seu rosto e diz: *tous le même*. Ao lado de Nini, sentia a segurança característica daquelas pessoas que se fazem verdadeiros abrigos afetivos. Assim é Nini.

Noventa e um anos, dos quais setenta e cinco foram vividos naquele castelo. Chegou no dia do nascimento de Henrik, a quem amamentou pela primeira vez. Desde então, além de ama de leite, Nini é a guardiã dos segredos da casa. Onisciente naquela família, Nini dedicou sua vida a cuidar de tudo ali, recém-expulsa de casa pelo pai, o carteiro da aldeia. Velou a mãe do general, cuidou do pai acidentado e aguardou, no portão do castelo, o retorno do general das noites de núpcias. Foi Nini quem cuidou dos trajes e do funeral da mulher do general, Krisztina, morta quando completava doze anos de casamento.

Vidas unissonantes, o general Henrik e sua ama, setenta e cinco anos sob o mesmo teto, em comunhão. Conheciam-se mutuamente. Nini sabia como Henrik queria a sala de jantar, exatamente da mesma forma como Konrad o encontrou, quarenta e um anos atrás.

O longo esforço de trazer o passado pela memória o leva ao momento em que foi matriculado no colégio militar, em Viena. Lugar de silêncio e disciplina, onde conheceu Konrad, aos dez anos. 1875: fez-se uma longa amizade. Henrik inspirava cuidados, médicos identificaram no organismo do jovem uma predisposição a doenças. Embora o pai o tivesse alertado sobre os riscos, encheu-se de coragem, afirmou o desejo de permanência no colégio e falou do novo amigo.

Henrik foi daqueles jovens silenciosos, cuja conduta indica estar suportando alguma coisa. Sua quietude delineava traços de uma sensibilidade branda, como se informasse uma necessidade ardente e indeclarável de afeto, de entregar sem medida seus sentimentos a uma pessoa.

A intensificação da amizade com o passar dos primeiros anos instituiu duas perspectivas: Nini e a condessa, mãe de Henrik. Nini temia o dia em que essa amizade sofresse uma ruptura capaz de provocar um profundo sofrimento em Henrik. A condessa,

mais resignada, considerava a perda do amor como uma lição a qual todos acabam tendo que aprender, mais cedo ou mais tarde, na vida. Segundo a mãe, é o destino de toda pessoa perder o objeto do seu amor.

Na escola, enquanto os demais jovens cultuavam o próprio orgulho através de relações inclinadas a extrair sacrifícios do outro, Henrik e Konrad despertavam a inveja alheia ao irradiar o brilho de uma devoção desinteressada em sua amizade. Praticavam esgrima e equitação, atividades em que Henrik demonstrava habilidade, enquanto Konrad não encontrava muito jeito.

Galícia, por volta de 1885. Já oficiais, os dois partem para uma visita aos pais de Konrad. O embaraço vinha do esforço em agradar aos visitantes, o que instalava ares de relações servis naquela residência escura e abafada. Os pais de Konrad haviam sacrificado suas próprias ambições sociais em nome da melhor formação ao filho. Konrad falara das dificuldades atravessadas por seus pais quando Henrik, quase que espontaneamente, soltou um pedido de desculpas. Konrad tratou de explicar a dificuldade em viver sentindo a obrigação de corresponder ao sacrifício dos pais, imersos na pobreza sem se queixar.

Dizia o pai de Henrik que Konrad não era soldado. A falta de habilidade na esgrima e na equitação era contrabalançada com a aguçada sensibilidade para a música. Konrad tinha o que é conhecido como “ouvido musical”; era capaz de suspender conversas, se perder no vazio e concentrar todas as suas energias na audição, afetado pelos sentimentos que a música lhe transmitia.

Certa vez, Henrik e o pai observavam um dueto ao piano entre Konrad e a condessa. Notaram uma estranha força que parecia desarrumar a ordem da casa, seguido de um comentário sobre a origem polonesa de Chopin, em tom resignado, como se tivesse sido apartado de seu lugar de origem. Nessa ocasião, o pai de Henrik comentou que o garoto ao piano “jamais seria um verdadeiro soldado” (MÁRAI, 2012, p. 44).

A partir de suas memórias, Henrik realiza longas reflexões sobre a vida. Resgatar como era Konrad o faz pensar nos papéis desempenhados, nos segredos e máscaras mantidos em nome da manutenção das relações humanas e da própria vida. Análogo ao serviço militar, em que a imagem de uma estrutura ordenada e sólida é tão importante quanto a sua própria ordem e solidez, Konrad realizava seu ofício como um monge. Às vezes falava de suas leituras, nunca da própria vida. Com a música, estabelecia uma relação curiosa entre o temor e o desejo apaixonado. Konrad amava as músicas capazes de despertar as paixões, enquanto nos salões e bairros elegantes o que se ouvia eram combinações harmoniosas dóceis, as quais evocavam ternura e suavidade. Konrad parecia estar em descompasso com o seu ambiente,

refugiado em leituras sobre a convivência humana e sobre a vida social. Sua origem modesta, em oposição ao patrimônio de Henrik, marcava uma fissura naquela aliança, embora existisse grande mobilização para que as complicações causadas pelo dinheiro não pudessem abalar a amizade. Conversavam e trocavam experiências sobre a vida, Konrad com base nos livros, Henrik depois de voltar de algum compromisso social. Os amigos se entendiam e a relação prescindia do dinheiro, do ponto de vista de Henrik.

Quando o pai de Henrik atestou que o amigo nunca seria um soldado, ao vê-lo tocar com a condessa, estabeleceu uma diferença que não se limitava ao patrimônio de cada um. A distância estabelecida entre Konrad e o mundo, incluindo aí o seu ofício de militar e os protocolos cerimoniais nos salões, conferia certo desprezo ao que o cercava. Seus comentários irônicos, suas doses de depreciação se alinhavam a uma figura solitária, que passava o dia imerso em leituras. Tal atitude configurava certo poder sobre o amigo, especialmente nos momentos em que as conversas quase assumiam a forma de professor e aluno. No entanto, nem mesmo as relações com as mulheres, que às vezes traziam ciúmes e tensões, eram capazes de abalar aquela amizade. Ao final das contas, as diferenças tomaram a direção da zombaria e tratavam de revestir o sentimento de amizade.

Enquanto visita as memórias, o general Henrik se despiu do uniforme militar e vestiu o terno preto. Trocou o traje de guerra pelo traje solene, indicando que talvez o encontro esteja mais próximo do extraordinário do que do belicoso. Destrancou uma gaveta e retirou três objetos: um maço de cartas com fita azul, um caderninho lacrado revestido de veludo amarelo e uma pistola belga. Segurou as cartas, pensou e pôs de volta na gaveta. Guardou no bolso o caderninho. Examinou a pistola e a jogou de volta na gaveta. Sobre essa passagem, é possível identificar uma espécie de representação visual de símbolos da condição do protagonista, enquanto indivíduo exilado pelos efeitos de uma traição que envolve a esposa e o melhor amigo. Nessa iconografia, as cartas poderiam expressar o amor, enquanto o caderninho poderia sugerir a existência de um desconhecido, um segredo protegido pelo seu lacre, já que se trata do diário íntimo de Krisztina. Já a pistola é o instrumento de vingança, expressa a possibilidade de quitação da dívida.

Nas palavras de Sándor Márai, o caderno estabelece o nexo entre o amor e a vingança. Ele preserva as confissões íntimas da personagem Krisztina, mulher de Henrik. Trata-se do diário dela, nunca aberto pelo marido, mesmo depois de ter se tornado viúvo. O diário de capa amarela, cor da radiação, cintilante, aquilo que atrai os olhos. O diário aveludado, de textura provocante, que convida a ser tateado na suavidade de seus pelos macios e cerrados. Henrik guardou em seu bolso a fundamentação da vingança e foi até a janela do quarto, de onde

avistou a carruagem com o hóspede se aproximando. Seu rosto perdeu a vivacidade, ficou imóvel, como se a expectativa fosse maior do que a realidade da chegada daquele que fora o seu maior amigo.

Ao sair do quarto, observa os rostos pintados e expostos ao longo do corredor. Pensou que talvez seus antepassados tenham vivenciado uma geração mais saudável que a sua, dada a capacidade de resistir ao mundo. Para o general, tratava-se de homens que acreditavam na honra, no dever e no silêncio. A ama o esperava no final do corredor. Acertam detalhes dos preparativos. As poltronas, os quadros, os candelabros voltavam a fazer sentido em suas posições de arrumação. Parece que tudo ali se limitou a existir durante os últimos quarenta anos, mas agora readquirem vida na medida em que acionavam as recordações.

Nini pergunta qual o objetivo do general com todos aqueles preparativos, de modo a deixar tudo da forma como estava quarenta anos atrás e servir o mesmo prato servido no passado. Henrik quer saber a verdade. Apesar de conhecer os fatos, deseja arrancar de Konrad planos, intenções e segredos não revelados.

3.3.2 Encontro

O hóspede se aproxima. Após um aperto de mãos, examinam-se com o olhar, à procura de sinais da vontade de viver. Embora surpresos, os dois pareciam saber que o reencontro aconteceria. Pensar na capacidade alheia de resistência ao tempo leva ao fundamento do vigor, ao que justifica aquela vitalidade persistente: a expectativa do reencontro foi o que os manteve vivos, mesmo distantes um do outro.

Konrad conta que depois de uma temporada nos trópicos, entre Mali e Cingapura, instalou-se em Londres, onde vivia. Konrad senta-se na mesma poltrona onde havia se sentado da última vez, enquanto narra a sua experiência nos trópicos, o tipo de relato que agrada a Henrik.

Segundo Konrad, os trópicos deixam uma marca na vida de quem esteve por lá, como uma doença; corrompem os bons costumes e na medida em que se apresentam com a sua fascinação misteriosa, cercados por paixões de todos os tipos. Nesse momento, estão sentados em uma sala que parece um museu com seus objetos. Entre estes, destaque para um conjunto formado por quatro estatuetas de porcelana, a representar a dupla face do mundo; o ocidente está virado para Henrik, enquanto o oriente está virado para Konrad.

Ao longo da conversa, Henrik faz sucessivas provocações a Konrad em relação ao que aconteceu no dia em que o amigo partiu. Quando perguntado se tinha negócios a resolver no seu retorno, Konrad afirma seus setenta e cinco anos e a conseqüente proximidade da morte

como fundamento da sua visita. Ambos concordam que as transformações que causaram a dissolução do império austro-húngaro após 1919 liquidaram as referências e o sentido de lealdade à pátria. “O misterioso elemento que unificava todas as coisas esgotou seu efeito” (MÁRAI, 2012, p. 74). Nesse ponto, Konrad sinaliza que a ausência do valor de lealdade ensejou espécies de fugas por parte dos dois amigos: um se refugiou nos trópicos, enquanto o outro se refugiou no passado.

A temática do exílio aparece aqui como chave de compreensão do drama presente em *As brasas*. Ambos se isolam e passam a assumir uma vida particularmente solitária em lugares longínquos. O sentido de exílio enquanto expatriação não é ao acaso: o desaparecimento de uma grande potencia europeia deu lugar a pequenos estados marcados pela rivalidade e por graves problemas econômicos. O império austro-húngaro representava um sentido de respeito aos princípios e regras que norteiam a honra à pátria, um compromisso inspirado pela fidelidade. Trata-se de um sentimento caracterizado pela constância e por um respeito venerável a algo, nesse caso, ao imperador e ao império. Henrik e Konrad preservaram desde crianças um sentimento de grande afeição e simpatia um pelo outro; no entanto, as diferenças em relação à origem de cada um aparecem como o estopim do desentendimento, uma vez subtraído o elemento unificador, isto é, a pátria.

Para Konrad, existia a pátria ao lado da Polônia e da Galícia, ao lado de Chopin e do quartel onde serviu. Para Henrik, além da pátria, existia a honra e a vida militar, suas referências por toda a vida. O cultivo de hábitos distintos entre si e que a pátria havia unificado aparecem agora como disposições antagônicas, como peças desencaixadas de um quebra-cabeça cuja imagem perdeu o sentido. O fim da Áustria-Hungria incide sobre a amizade na forma da permanência e da retirada. Duplo fruto da transformação, dupla reação diante do fluxo que conduz ao novo arranjo. Reportam-se aos acontecimentos pós-1919 como projeção das linhas adotadas por cada um em 1899. Nesse ponto, a história não se lança no tempo como redenção, mas como condenação à repetição do mesmo. O ponto de interseção aqui reside na quebra da fidelidade prometida. Em 1899, o ato cujo resultado fez ruir a amizade; em 1919, o fim do objeto de dedicação, o qual se jurou defender. Dois acontecimentos atravessados por um traço em comum, a crise das juras de fidelidade. Konrad, que nunca foi um soldado de verdade, indica ter abandonado seus juramentos e transformado seus sonhos. Henrik defende a existência daquele mundo pelo qual ainda nutre sentimentos e jura fidelidade, ainda que não exista mais. Já a mudança de curso na vida de Konrad aparece agora como fruto de uma falta de compromisso com os valores de outrora. “Sabíamos que para você tudo era mais difícil de suportar que para nós”, diz Henrik (MÁRAI, 2012, p. 76).

Após o jantar, um raio atinge a rede elétrica e faz da sala de jantar um breu, iluminado apenas pelas brasas da lareira e por duas velas. Um criado surge com um candelabro e os leva para outra sala, composta por um piano, três poltronas e uma estufa. Um ambiente repleto de memórias, onde Konrad certa vez tocou Chopin ao lado da mãe de Henrik e deu sinais de não ser um soldado, aos olhos do pai do amigo. A sala cujos móveis sinalizam o triângulo formado pelo binômio amizade-amor. Henrik, casado com Krisztina e amigo de Konrad. Três nomes, três poltronas, além do piano de cauda.

O tempo passou. Enquanto o continente revive a ameaça de destruição, dois velhos, conscientes de que não lhes resta muito tempo, realizam balanços do que foram as suas vidas. Da força singular que move o sentido da vida e obriga a permanecer. O segredo, a traição, a vingança, a confissão, o perdão, a redenção – algo na vida permanece pendente. Se, do ponto de vista de Konrad, o amigo se refugiou na própria casa enquanto lugar isolado e seguro, tal olhar não é compartilhado com Henrik: “o pior é sufocar dentro de si as paixões que a solidão acumulou” (MÁRAI, 2012, p. 83). Em vez de fugir, Henrik esperou. Perdeu a sua capacidade de acreditar, apenas preparou-se para o momento em que poderia conhecer as razões que o reduziram a essa condição de solidão. Como em um duelo sem espadas, cuidou para que os sentimentos não esmorecessem em seu coração.

Amizade é mais que entendimento e afeição entre duas pessoas. Em contraste com a simpatia, sentimento que deságua em “pântanos de egoísmo e vaidade” mais cedo ou mais tarde, a amizade é como um serviço emocional que se presta, pelo qual não se espera recompensa. Henrik propõe um sentimento que se lança em via de mão única, uma definição de amizade cujo sentido rompe com uma dinâmica de reciprocidade. Um ideal de amizade é pensado como o sentimento que não espera contrapartida, apenas trabalha em favor da relação. Amizade como princípio ético que leva a uma conduta honrosa. Ao pensar no pai, Henrik chama atenção à observância de certos princípios capazes de estabelecer certa convergência entre a amizade e a honra. Trata-se de um sentimento idealizado, uma disposição emocional complexa que inclui o sentido de obrigação em razão de um preceito moral e uma atitude de aceitação. Amizade sedimentada pela vaidade – foi contra esse sentimento que Henrik buscou lutar ao longo dos quarenta e um anos. Pois uma amizade condicionada pela fidelidade seria um sentimento que ambiciona ser premiado em sua abnegação, de acordo com o general. Por outro lado, a amizade é a unidade orgânica formada por dois corpos, como uma formação gêmea.

Acontece que Konrad, em seu orgulho, não perdoava Henrik por sua condição afortunada e fazia questão de fazer lembrar essa diferença entre os dois. Ao ingressar na

carreira militar e frequentar círculos sociais mais abastados em relação ao de sua origem, Konrad sentia-se solitário. “Compreendi como devia ter se sentido um estrangeiro entre nós” (MÁRAI, 2012, p.94), atesta o general, antes de questionar se Konrad era mesmo um amigo.

Enquanto lembra do significado simbólico dos árabes em relação à caça, Henrik faz uma de suas digressões em direção ao modo ambivalente através do qual a civilização ocidental, incluindo aí os húngaros, trata a caçada. O contraste entre a série de execuções provocadas pelo cristianismo e a enorme capacidade de sentir culpa. A capacidade de matar e ao mesmo tempo cultivar uma piedosa auto recriminação diante do ato cometido. Henrik pontua a volatilidade presente nos acontecimentos, aquilo que faz da vida um conjunto de circunstâncias imprevisíveis.

Tal fronteira é o lugar onde lados opostos se tocam e forma uma zona misteriosa no íntimo humano. Onde o mundo alto encontra o mundo baixo, onde o moderado encontra o extremado, na imaginação prosaica do general Henrik (MÁRAI, 2012, p. 103). Refere-se ao momento em que o amigo levantou a arma e apontou para a cabeça do amigo com a intenção de mata-lo. Aconteceu durante o amanhecer, momento em que os caçadores saem, quando ainda não é dia, tampouco a noite se desfez por completo. Quando a escuridão se prolonga pela floresta e pelos corações humanos escondendo as regras de convivência e dando lugar às paixões e aos egoísmos, aos ciúmes e às vinganças. Henrik aponta os vinte e quatro anos de ódio, os quais se apossaram do amigo e nutriram o desejo de vingança. As razões do ódio estariam calcadas nas diferenças de classe e no orgulho de Konrad. Expõe o combate entre as leis da expressão e as do pacto, entre o ímpeto apaixonado e aqueles sentimentos suaves ligados ao pacto e às amizades. Necessidade de imposição de uma vontade cuja força não é maior que o silêncio. Paixões caladas pela brandura dos pactos e da honra no cumprimento das regras de amizade. Assim Henrik vê a traição do amigo: o desejo de ser diferente do que era, algo que, para o general, constitui o pior dos tormentos, o pior dos sentimentos a queimar nos corações humanos.

Europa, 1941. Algumas realidades se impõem sobre as posições e sobre o curso da vida das pessoas. O longínquo castelo na bacia de Cárpatos não está imune ao avanço da onda de destruição, onde dois velhos amigos realizam o que ambos reconhecem como o último encontro. Momento em que o jantar se converte em um balanço sobre a vida dos dois, crivada por um episódio de traição e fuga. Para Henrik, resta superar, suportar o que somos como espécie. “Devemos aceitar que os nossos sentimentos não serão correspondidos, que as pessoas que amamos não retribuem o nosso amor, ou pelo menos, não como gostaríamos” (MÁRAI, 2012, p.106).

Amizade, o dom do vínculo seguro estabelecido entre duas pessoas. Na infância, a parceria; na juventude, a formação. Identidades que caminhavam lado a lado até encontrar a bifurcação. A origem de Konrad lhe permitia apenas ser cumprimentado, enquanto a Henrik eram concedidos sorrisos de confiança, uma sociabilidade desprezada e odiada pelo amigo.

Ingenuidade, sentimento que denota franqueza diante de um estado de confiança supostamente recíproca no curso da interação entre duas ou mais pessoas. Reconhecida somente a posteriori, confere ao indivíduo uma leveza de espírito capaz de suspender a hipótese do fracasso. Efeito colateral dos amores seguros, a ingenuidade repousa em um solo cuja cerca é pregada com a confiança. Deposita no terreno protegido a esperança de fertilidade que assegura o estado cândido da alma. Henrik suportava os segredos, a inteligência e o ar de superioridade do amigo; afinal, existem circunstâncias nas quais pouca coisa resta além da aceitação. A capacidade de reconhecer que as diferenças são menores do que o sentido de aliança instaura um ambiente seguro, onde a confiança na constância do vínculo, uma vez quebrada, varre para o passado o sentimento na medida em que extrai uma positividade. Não à toa, pessoas se reconhecem como ingênuas dentro de um enquadre apontado para o passado. Não é comum dizer “eu serei ingênuo”, ao passo que o “eu fui ingênuo” é bastante recorrente. Tais considerações alocam a ingenuidade como uma sensação de reconhecimento de algo que “foi” e supõe para si “não ser mais”. Daí o aspecto positivo, o sentido de superação baseado na própria capacidade de gerir a fé investida. Para aqueles que se reconheceram como ingênuos, uma tarefa é auto imposta: dosar mais cautelosamente sua capacidade de gerar expectativas otimistas ou racionalizar a própria sensação de segurança diante das realidades presentes. Henrik era amado no ambiente onde Konrad era tolerado, disposições desdobradas em diferentes graus de confiança no vínculo afetivo, embora envoltos por uma aliança comum.

Éramos diferentes mas unidos, eu não era igual a você, e no entanto nos completávamos mutuamente, éramos ligados por uma aliança, por um entendimento, e isso é muito raro entre as criaturas. (MÁRAI, 2012, p.109).

Henrik posiciona a amizade como um sentimento mais forte do que o egoísmo, conduzido pela crença de que, apesar de tudo o que aconteceu, ainda se considera amigo de Konrad.

A traição se apresenta em um ato, a saída à caça na floresta, “palco ancestral da vida”, onde a escuridão das sombras das árvores faz homens e selvagens não se reconhecerem como tais. Na trilha, Henrik avista um cervo e permanece estático. Konrad, dez passos atrás, também avista o animal. Ouve-se um leve estalido característico de quem engatilha a arma, instante em que Henrik sente os movimentos do amigo: levanta o cano, apoia no ombro e faz

a pontaria. A disposição geométrica alocava a cabeça de Henrik e a do cervo na mesma linha de tiro, condição propícia para uma “morte acidental” provocada pelo erro de cálculo do amigo. Durante aproximadamente 30 segundos Henrik sentiu a inevitabilidade do destino tocando-o em uma mistura de angústia e medo. Permaneceu imóvel, pois sabia que, apesar de identificar o amigo como um mau atirador e sentir que poderia talvez se esquivar do tiro, era preciso aceitar as decisões inexoráveis da traição, como se os homens não fossem feitos só de medo, mas também de um impulso à curiosidade de conhecer o próprio fim. Nesse instante, o general sente os movimentos da arma sendo abaixada, e os amigos caminharam rumo ao alto da colina, onde começou a caçada. “Ali nossas vidas se dividiram” (MÁRAI, 2012, p.116).

Ao retornar da caçada, Konrad voltou à cidade, para onde, segundo o amo, também havia se dirigido Krisztina, mulher de Henrik. À noite, os três retornariam ao castelo para o jantar. No reencontro com o marido, Krisztina estava lendo um livro sobre os trópicos, tema que, mais tarde, se tornou objeto de uma longa conversa com o amigo de Henrik. Em tom de rememoração, o general admite não ter sido capaz de fazer a associação e só mais tarde saberia que os livros teriam sido encomendados pelo próprio Konrad, cujo interesse parecia se concentrar na capacidade da mulher suportar as condições climáticas dos trópicos.

Na mesma noite, mais tarde, o general folheia o livro, inquieto sobre os interesses de sua mulher em tema tão atípico. Identifica um desejo de fuga por parte de Krisztina, em meio a conjecturas mal concluídas sobre o que teria acontecido naquele dia. Custava a acreditar na possibilidade de uma paixão arrebatadora ter motivado o plano de assassinato e fuga envolvendo Krisztina e Konrad.

“Os homens contribuem para o próprio destino, determinam certos fatos do que irá acontecer com eles. O homem e seu destino se realizam reciprocamente, moldando-se um no outro” (MÁRAI, 2012, p.132). Konrad foi quem apresentou Krisztina a Henrik, quando ambos tinham dezessete anos. Ao lembrar o retorno da viagem de núpcias, Henrik identifica o momento em que sentiu pela primeira vez que Krisztina não lhe pertence de todo. Registre-se centralidade da diferença como marca da raça humana, seja na amizade, seja na relação entre homem e mulher, seja em sociedade. No dia em que sentiu Krisztina diferente, lembra angustiado do seu distanciamento.

3.3.3 Balanço

Ao ser surpreendida pela chegada de Henrik na casa, Krisztina reage visivelmente nervosa. Enquanto conta sua lembrança a Konrad, Henrik se reconhece como alguém que não tem motivos para sentir ciúmes. Traz o diário como um símbolo da transparência na relação

de marido e mulher. Consentiram que o diário seria o lugar onde Krisztina guardaria seus sentimentos, incluindo os desejos mais secretos e constrangedores. O diário foi um pedido da própria Krisztina, com o objetivo de sempre expressar-se com a mais absoluta liberdade, isenta de determinadas obrigações impostas pelas normas sociais. O diário é um gesto de Krisztina, um receptáculo de suas confissões que, de início, chegou a constranger o próprio marido. “Quem se refugia com tanta veemência na sinceridade é porque tem medo: medo de se encontrar um dia com a vida carregada de segredos inconfessáveis” (Márai, 2012, p.124). Qual a intenção daquele que prepara uma espécie de atestado de sua intimidade para o objeto do seu amor? Segundo Henrik, é o medo de não suportar o peso dos próprios segredos acumulados em relação ao marido que motiva Krisztina a pensar no diário.

Se a máxima de Stendhal de um amor sempre acompanhado pelo medo da perda for procedente, Krisztina realiza o gesto que assegura ao marido certa constância no curso de seus sentimentos íntimos. No entanto, para Henrik, o medo de Krisztina está direcionado não à perda do amor, mas à vida que o casamento lhe proporcionara. Identifica a gratidão como o momento chave capaz de dilacerar as posições de Krisztina e;

"sente gratidão, imensa gratidão, a seu modo, como pode sentir uma jovem mulher em viagem de núpcias com o marido, um rapazola rico de linhagem nobre." Cruza os dedos, fixa os motivos do tapete com ar absorto. "Quer mostrar essa gratidão a qualquer preço, por isso é que também inventa o diário, esse estranho presente (MÁRAI, 2012, p. 125).

3.4 Sociologia e literatura: pressupostos teóricos

3.4.1 Para uma sociologia dos sentimentos dentro de uma ficcionalidade

Ao analisar a obra literária e sua capacidade de expressar a vida, uma dificuldade metodológica se impõe no sentido de verificar as possibilidades de conexão entre certo estado de espírito contido no interior de uma singularidade e as teorias, marcadas pela pretensão de objetividade e universalidade. Refere-se ao problema das condições de possibilidade de uma ciência da arte, que implica em por vezes fazer a conjugação entre o universal e o particular. Nesse ponto, cabe uma reflexão sobre a expressão lírica dos sentimentos contida em *As Brasas* e sua conexão com realidades sociais e históricas, largamente discutidas pelas ciências sociais. Importa perguntar se seriam as teorias sociais moldes a partir dos quais a obra pode ser analisada, o que consiste em pressupor a anterioridade do conhecimento sistematizado, único capaz de fornecer a lente objetiva que permite a visualização do drama íntimo clamado pelo poeta. Desse modo, a pergunta que serve de enquadre é: estaria a expressão subjetiva de

um sentimento, hierarquicamente subordinado aos postulados objetivos, às teses consolidadas, calcadas em procedimentos sistemáticos de verificação da vida social?

Diante dessa pergunta aparece o problema da lírica, presente na novela de Márai, e sua conexão com o mundo. O debate aqui proposto busca compreender como a obra do poeta lírico se articula com as teorias e identificar qual a forma de registro adequada a esse tipo de análise. Tal debate, que visa percorrer os fios de ligação entre o poeta e o mundo, encontra em aspectos da tradição da teoria crítica a proposta do ensaio como terreno fértil para a interpretação de obras estéticas dessa natureza. Assim, seria a partir dessa crítica que a lírica, enquanto expressão do mundo social, pode ser pensada.

Lírica é uma composição constituída pela expressão ética ou dramática de um sentimento. Um terreno de expressão que muitas vezes não reconhece o poder de socialização. O lírico requer imersão na particularidade individual. Parte da estética moderna se desdobra a partir dessa orientação: basta pensarmos na afirmação de uma entidade espiritual distanciada, por parte do idealismo alemão, ou na primazia das reações subjetivas em contraposição ao social, por parte do expressionismo.

Nessas obras, a referência ao social fica evidente, uma vez que a busca ou a atitude inclinada a se apartar de uma coletividade é justamente a essência da conexão com o mundo externo em termos de oposição. Na arte, essa conexão é realizada pela forma estética e sua conquista é fincada em um princípio de universalização. Um poema não expressa um sentimento que todos vivenciam, mas sua lírica é capaz de extrair da mais singular expressão um princípio universal. Torna manifesto algo não considerado, não captado, a palavra atomizada que fala à humanidade, de sua solidão, da espessa sensação de unicidade.

Aqui aparece a o problema da primazia do discurso científico sobre a voz da subjetividade. A tarefa de fazer da expressão lírica do sentimento um objeto de interpretação sociológica é assombrada pela subordinação de composições literárias a questões sociológicas já levantadas pelas teorias. Consiste em identificar os conteúdos políticos, culturais e sociais da obra e tomá-los como atestado de comprovação das teses das ciências sociais. As obras de arte seriam, desse modo, como ilustrações da teoria, que funcionaria como lente através da qual o objeto pode ser pensado. Pressupõe uma exterioridade anterior, um feixe de causações capazes de interpretar a obra, direção que se opõe ao zelo dos artistas e literatos, sempre cautelosos em extrair significados de suas obras.

Pensar a relação entre a lírica e a sociedade do ponto de vista sociológico acaba expondo de maneira aguçada os desencontros entre uma linguagem poética e os moldes explicativos. Theodor Adorno apontou tal desconforto em palestra de 1957, *Sobre a lírica e a*

sociedade, onde problematiza a tarefa de interpretar conteúdos líricos por parte das ciências sociais. “Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar” (ADORNO, 2012, p. 65). Para Adorno, o cuidado com o lirismo reside no fato de se tratar de uma abordagem que permite pensar a relação indivíduo e sociedade de maneira particularmente sutil. O lírico opera sob uma lógica que se nega a endossar a matéria objetiva, socialmente consolidada. As disposições emocionais expostas na linguagem do eu lírico aparecem em sua plenitude como a negação da realidade objetiva. “Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim” (idem, p.69). Para Adorno, o espírito lírico “enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente”. Trata-se de uma reação à coisificação do mundo e uma tentativa de ultrapassá-lo. Para Adorno, importa elevar a noção de lírica para além dos seus limites até encontrar os “sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade” (idem, p.72). Assim, propõe o procedimento imanente, que busca reconhecer o teor social de uma lírica que nega a sociedade e, no entanto, não deixa de ser social, na medida em que guarda os sedimentos de uma realidade histórica negada. Segundo Adorno “a referência ao social não deve levar para fora a obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (idem, p.66):

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada em si mesma como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa (ADORNO, 2012, p.67)

Para o autor, o eu expresso pela lírica é o da fratura com a objetividade, aquele que perde a sua identificação com a natureza e procura restabelecê-la pelo mergulho no próprio eu (idem, p.70). O que está a marcar é a possibilidade de o texto lírico fazer indicações para uma coletividade. Isso, no entanto, não significa apenas apontar os elementos sociais condicionantes da obra, mas essencialmente identificar a negação de uma lógica de dominação, na forma da expressão do sentimento íntimo, individual. O aspecto que faz a mediação entre o lírico e o universal é a linguagem, lugar de expressão de uma individualidade irrestrita: “a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos (...) mas ela continua sendo, por outro lado, por meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade” (ADORNO, 2012, p.74).

O argumento de Adorno é o de que a lírica, expressão máxima do sentimento íntimo, não apenas está relacionada a um todo social, mas é através da linguagem que liga o eu lírico

ao todo, revelando o teor objetivo do poema. A interpenetração entre o poético e a realidade precisa ser analisada através de um método imanente de leitura, isto é, a obediência e a ultrapassagem, ou a subordinação ao social e a expressão estética de uma necessidade de superá-lo. Nesse sentido, a proposta não implica em pensar o autor em sua vida privada, sua psicologia ou suas condições sociais, mas na intermitência desses fatores, um raciocínio que não se encerra em si, privilegiando o teor social contido na própria obra.

A crítica de Adorno está direcionada às pretensões totalizantes do método científico, o que o leva a privilegiar formas alternativas de reflexão e construção argumentativa. Enquanto o raciocínio puramente lógico consiste em operação intelectual que visa à indicação sistemática do verdadeiro, o ensaio é a forma interpretativa baseada na experiência, inclinada a capturar a vida em fluxo. O ponto aqui é o de reconhecer o ensaio como forma que substitui o discurso pretensamente distanciado e logicamente definitivo por aquilo capaz de mover o pensamento, a saber, o pensamento engatilhado pela experiência. Os elementos analisados são construídos de forma legível, elementos que se cristalizam por seu movimento em uma dinâmica que avança pela interação recíproca de conceitos voltados para uma unidade não conclusiva, despida de um conceito único e totalizador. Em vez disso, a exposição de aspectos parciais, fragmentos em movimento. “O ensaio não quer procurar o eterno no transitório, nem destilar a partir deste, mas eternizar o transitório” (2012, p.27).

Adorno aponta a fertilidade da crítica contida na forma ensaística, uma crítica liberada da busca pelos fundamentos essenciais, pelos aspectos não revelados ou pelas verdades não conhecidas. A apontada insegurança presente na crítica tecida pelo ensaio, em oposição à suposta segurança oferecida pelos tradicionais procedimentos científicos, é precisamente o que contém a sua potência, pois abre mão de postulados finalistas.

Ele (o ensaio) não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conteúdo de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão (...) O ensaio coordena elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável a critérios lógicos (ADORNO, 2012, p.43).

O ensaio é forma estética, consiste em uma estrutura textual de caráter crítico e teórico sobre uma obra, observando suas conexões com uma realidade histórica e social. Em *Sobre a forma e a essência do Ensaio*, de 1911, Georg Lukács trata este gênero narrativo como o registro pertencente ao plano do intelecto, diferente da poesia, que opera através do sensível. Linguagens que tratam de vivências, no entanto, o poeta não está preso a qualquer tipo de verdade, ou o que leva em consideração é tão somente a sua verdade interior. Por sua vez, do crítico ensaísta se espera a expressão de algum grau de verdade frente ao seu objeto. Lukács

lembra que o ensaio é sempre sobre algo já existente; sua tarefa não é criar, mas reordenar. “A poesia retira seus motivos da vida (e da arte); para o ensaio, a arte (e a vida) servem de modelo” (LUKÁCS, 2015, p. 43). Corresponde a um exercício dialético no qual não há ponto de partida: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada (ADORNO, 2012, p. 35). O que Adorno e Lukács argumentam é a impossibilidade de edificar teorias a respeito de obras de arte, identificando a forma ensaística como terreno privilegiado à leitura das obras de arte. “Quanto mais a experiência espiritual busca se consolidar como teoria, agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal, tanto mais ela corre o risco do desastre” (ADORNO, 2012, p. 37). Há, tanto em Adorno quanto em Lukács, um esforço de preservação da natureza subjetiva contida nas obras que guardam a expressão de sentimentos íntimos em conflito com o mundo externo. Como dirá Lukács, o ensaio é como um tribunal cuja essência não está na sentença, mas no processo em julgamento (LUKÁCS, 2015, p. 52). Nesse sentido, o ensaio estaria mais próximo da criação, no sentido de reordenação, de revitalização. O ensaio aciona o mundo inteiro através de uma singularidade.

3.4.2 Implicações contidas na articulação entre sociologia e literatura

Em face do exposto, pode-se dizer que não existe forma artística desarticulada de um contexto histórico e social. Uma obra é resultado do esforço em representar algo pertencente ao seu horizonte de vivências, uma realidade objetiva, finita, inscrita em determinado tempo e espaço. Importa sublinhar aqui um ponto: os desdobramentos literários de um movimento histórico e social que provoca a cisão entre a vida subjetiva e o mundo externo. Como em *As Brasas*, uma literatura que não se detém a aspectos objetivos e se volta para estados da alma, uma poética que infla a subjetividade, esforço de reconciliação e recomposição dessa totalidade, entre a alma e o mundo objetivo.

As tensões entre o científico e o artístico-ficcional implicam ainda destacar os aspectos políticos envolvendo a hierarquização dos discursos, especificamente, o procedimento que consiste em tomar a teoria como molde a partir do qual a obra de arte deve ser interpretada. Nesse ponto, considero a tese de Luiz Costa Lima sobre a relação de poder que atravessa a conceber a oposição entre o discurso da verdade e o discurso da ficção. O discurso da verdade deteria a prerrogativa de fornecer a orientação às sociedades modernas, enquanto as obras ficcionais seriam relegadas ao campo do passatempo frívolo, vistas como mero falseamento da realidade, uma espécie de compensação de mundo. Costa Lima denuncia o controle histórico do imaginário pela domesticação do discurso ficcional, devidamente separado e alocado em oposição ao discurso da verdade.

A prática ocidental da verdade só tem sido capaz de tolerar o ficcional enquanto o dobra e o domestica, isto é, quando nele pode reconhecer a encenação alegórica de uma parcela sua. Só enquanto ilustração pode deixar de ser visto como concorrente da verdade e ser convertido em mera fábula, em divertimento permitido, senão mesmo em instrumento didático eficaz. E, não sendo possível essa dose de alegoria, poderemos especular que nunca a ficção estará protegida contra o exclusivismo da verdade (COSTA LIMA, 1988, p.308).

Nesse sentido, a fundação da disciplina sociológica procura se consolidar elegendo a literatura como seu *outro*, isto é, para obter reconhecimento dentro das ciências, a sociologia passa por um processo de “purificação” cuja orientação é a de se manter diametralmente oposta ao discurso literário (LEPENIES, 1996, p.17). Essa é a tese de Wolf Lepenies, em *As Três Culturas*. Como terceira cultura, a sociologia ocupa uma posição precária, ou seja, entre orientações científicas e hermenêuticas, entre a fria razão e a cultura dos sentimentos. Tal ponto é fundamental para a pesquisa, pois corresponde a um dos objetivos: investigar em que grau é possível compreender o saber sociológico como modalidade narrativa. A hipótese está calcada na tese de Paul Ricoeur, especificamente em *Tempo e Narrativa*, apresentada aqui como fundamento metodológico para a análise de *As Brasas*.

3.4.3 A recepção como procedimento analítico

Paul Ricoeur parte de Aristóteles para elaborar um conceito de *mimesis* triádica no qual o sujeito se *refigura* pela interseção do mundo da obra com o mundo do leitor. A *mimesis I* seria um mundo *pré-figurado*, aquilo que o sujeito leva consigo, isto é, suas estruturas inteligíveis, sua capacidade de articular símbolos e suas noções temporais. A *mimesis II* seria a *configuração* do texto ficcional, o mundo da obra, a intriga que integra, segundo Ricoeur. Já a *mimesis III* é o Ser da obra, *refigurado* pelo ato de leitura. Diz Ricoeur: “seguimos o destino de um tempo préfigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado” (2012I, p.95). O ato de leitura, portanto, é o próprio devir, pois parte do sujeito, passa pela obra e culmina no Ser da obra. Através da *mimesis* triádica Ricoeur aproxima um mundo ético (inscrito na ordem do real) de um mundo poético (imaginado). Ricoeur vai considerar as referências cruzadas entre história e literatura, entre as narrativas inscritas na ordem da racionalidade científica e as obras de ficção.

(...) esses empréstimos que a história faz da literatura não poderiam ser confinados ao plano da composição, ou seja, ao momento da configuração. O empréstimo concerne também à função representativa da imaginação histórica: aprendemos a ver como trágico, como cômico etc. determinado encadeamento de eventos. O que constitui precisamente a perenidade de certas grandes obras históricas, cuja confiabilidade propriamente científica foi, no entanto minada pelo progresso documentário, é a exata adequação de sua arte poética e retórica à sua maneira de ver o passado. A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de história e um admirável romance (RICOEUR, 2012 III, p. 318).

Ricoeur defende que o leitor implícito da narrativa histórica é aquele que refigura o tempo ocorrido ou imaginado. No terceiro volume, defende que a grande experiência dos homens com o tempo é proporcionada pelo romance. O tempo potencializado, rememorado, acelerado ou vagaroso, o tempo parado – experiências potencializadas do tempo que Ricoeur identifica nas obras de Marcel Proust, Thomas Mann e Virginia Woolf.

Ricoeur está prolongando um debate dos anos 1960, iniciado pela Escola de Constança. Integrada por Hans R. Jauss e Wolfgang Iser, pretendiam rever o método analítico que alimentava a crítica e as teorias literárias. O leitor, linha de chegada da obra, é tomado por Iser como construção textual. Cabe, assim, um estudo a partir de suas reações. O autor parte do pressuposto de que diferentes leitores em diferentes épocas e lugares podem discutir e comparar o sentido de uma mesma obra, o que abre caminho para uma analítica dos efeitos.

A estética da recepção está baseada em duas dimensões, segundo Iser: *assimilação documentada dos textos*, lugar onde os testemunhos indicam as reações e atitudes em face da leitura, e *prefiguração da recepção*, que corresponde ao próprio texto e seu potencial de efeito (ISER, 1996, p. 7). Significa dizer que a recepção opera com métodos históricos-sociológicos, enquanto o efeito se desdobra através de métodos teórico-textuais. Ao pontuar essas dimensões, Iser está chamando atenção para o movimento que o leitor faz da recepção ao momento em que (re)monta singularmente a obra. Reside aí uma ponte entre horizontes de expectativas da obra e do leitor que se comunicam reciprocamente. Nessa chave, o método aqui se baseia na “relação dialética entre texto, leitor e sua interação”, o que “requer atividades imaginativas e perceptivas, a fim de diferenciar suas próprias atitudes” (idem, p. 16).

Expostas as implicações metodológicas e feitas as considerações para um procedimento que privilegia o exame interpretativo da obra e a sua costura a aspectos do pensamento social, cabe, a partir desse ponto, realizar um exame dessa relação entre tempo e sentimentos passados, presente na obra. No capítulo próximo, a discussão pretende se aproximar do tema da nostalgia e, conseqüentemente, trazer uma reflexão sobre formas específicas de revitalizar o passado. Em seguida, a análise se estende ao problema da articulação entre o *medo* e a *confiança* enquanto componentes desse tipo de exílio que ocorre no íntimo do indivíduo, decorrente da traição.

4 O TEMPO E OS SENTIMENTOS

Que é o tempo? Um mistério: é imaterial e – onipotente. É uma condição do mundo exterior; é um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e à sua marcha.

Thomas Mann, “A montanha mágica”.

O romance opera com uma temporalidade deslocada. Passa-se em 1940 de fato; no entanto, todos os eventos fazem referência a 1899. Na parte da espera, desdobra-se na tensão entre o que está em vias de acontecer (1940) e o que aconteceu (1899), interstício no qual o protagonista aparece perturbado subjetivamente por hipóteses que exprimem dúvidas e desejos. Essa dupla temporalidade vivida pelos personagens Henrik e Konrad pode ser compreendida através de algumas considerações sobre o tempo e a existência.

A constatação intersubjetiva da passagem do tempo está inscrita em faculdades elementares dos seres humanos. Enquanto seres dotados de memória de longa duração, somos capazes de perceber sensorialmente o movimento circular do nascer do sol e das estações do ano, das passagens entre os estados de guerra e de paz, de frio e de calor, de alegria e de tristeza. Notamos o caminhar do tempo através de seus passos, convencionalmente chamados de acontecimentos.

O passar do tempo estabelece por si só uma dupla tese da realidade: somos capazes de notar seu fluxo, entretanto, tal fluxo possui a faculdade de desaparecer das nossas consciências. As vivências pessoais ora acompanham a passagem do tempo, ora anulam a consciência dessa passagem. Dois exemplos podem ajudar na compreensão dessa dupla realidade. No primeiro, podemos dizer que a regularidade de determinadas atividades é capaz de desenvolver percepções aguçadas da passagem do tempo, como no momento em que sabemos exatamente a que horas precisamos despertar do sono. Trata-se de uma consciência do período temporal próprio de uma etapa, no fluxo dos acontecimentos. No segundo exemplo, basta pensar nas ocasiões em que o tempo nos pega de surpresa, por exemplo, quando não percebemos que o dia já acabou ou que o fim do ano se aproxima. Aqui aparece a questão da consciência do tempo. Desse ponto, cabe perguntar: por que ocorre essa dupla dimensão do tempo?

A nossa consciência desobedece a padrões estabelecidos por esse tempo linear e contínuo, compreendido como uma sucessão de instantes mensuráveis. O simples exercício de

evocação e desembaraço das experiências internas aparece a nós como informações imediatas, um movimento qualitativo, heterogêneo e mutável. A vida nos aparece como sequência ininterrupta de momentos diversificados formando uma espécie de eternidade. Por outro lado, o pensamento moderno captura o fluxo qualitativo da vida através de medições, separações e espacializações. Para separar e organizar metodicamente a relação entre as emoções e o tempo, a modernidade supõe uma existência composta por unidades homogêneas divisíveis, uma concepção de tempo oposta à ideia de duração. Destaco aqui o primeiro corte metodológico a ser realizado no plano de uma compreensão do tempo: a diferença entre duração e sucessão.

A duração é a lei de um universo sempre em vias de constituição. Ela é este movimento de um objeto que vem ao ser, sem jamais deixar de estar vindo. E é por isso que a temporalidade da aparição da essência é um dado constitutivo da própria essência. Não há apenas referência do sentido A ao sentido B; o conhecimento de A é conhecimento do nascimento de B. [...] As essências não se isolam, organizam-se dentro de um processo que as faz passar umas nas outras. Irredutíveis analiticamente umas às outras, elas se superpõem sinteticamente – não numa síntese subjetiva e cognitiva -, mas numa síntese que é ontológica, que é a própria duração ou surgimento do objeto (PRADO JR., Bento, 1989, 87).

Baseado na compreensão de Henri Bergson, o tempo é um escoamento, mas um escoamento que se basta a si; não se trata de algo (uma coisa) que escoo designando estados pelos quais se passa. A duração é *uma* e contínua, como no exemplo da melodia, presente em *Duração e simultaneidade*, de 1922. Assemelha-se ao tempo da melodia ouvida de olhos fechados: apagadas as diferenças entre sons e abolidas as características distintivas, sentimos a melodia como um todo. A melodia ouvida apenas em sua fluidez, movimento de transformação sonora ininterrupto, sem a identificação de notas, sem a distinção de acordes, sem a audição dos instrumentos isoladamente. Bergson fala de uma “multiplicidade sem divisibilidade”, de “sucessão sem separação”. A ideia fundamental de tempo baseada no vivido é a duração, enquanto as separações, as partições, as divisões entre estados de coisas são “instantâneos de transição artificialmente captados” (BERGSON, 2006, p.51). Em claras palavras, o tempo não está subordinado a categorias com as quais estamos acostumados a conceber, tais como o tempo do relógio ou o tempo do calendário. Tais categorias tendem a organizar o tempo, a parti-lo em fases, etapas, estações, estados etc. Ao contrário, para Bergson, o tempo é o tempo da consciência, fluxo contínuo, sem delimitações ou fronteiras entre os momentos que vivemos.

O ponto da discussão para uma análise da dimensão temporal de *As Brasas* repousa sobre a dificuldade em separar um momento do outro, do ponto de vista da consciência. Na obra, o tempo da consciência do protagonista Henrik, uma vez submetido a um sentimento

forte, ocasionado por uma traição, não se findou. Não é um tempo subordinado ao calendário, mas sim um tempo que se propaga em sua vida. Como ideia, existe o tempo capaz de fazer com que uma coisa apareça, passe e desapareça. Como existência, a consciência dessa transitoriedade faz da memória o centro de articulação entre o passado e o presente e indica o sentido de continuidade, o que obstrui o sentido de fluxo e, assim, o desaparecimento das coisas. Henrik está tomado por sentimentos perseverantes no tempo. Em suas ideias, parece buscar essa transitoriedade, esperar que um modo de vida dê lugar a outro, mais brando e mais sereno. No entanto, essa mudança esperada não se realiza no tempo de sua consciência, o que faz da sua vida uma prisão trancada por sentimentos guardados na memória.

De acordo com Bergson, na prática, o cálculo do tempo aparece como um recurso metodológico de mensuração das épocas: aponta e compara modos de vida em diferentes tempos, identifica as transformações, classifica. Embora essa concepção de tempo como sucessão figure como um recurso adequado à mensuração, para a consciência, de acordo com Bergson, não existe obediência aos padrões temporais estabelecidos externamente. Na contramão da prática, a duração é a vida em sequência ininterrupta, o que garante a “sobrevivência do passado” (BERGSON, 1979, p.17). Trata-se aqui da memória “que prolonga o antes no depois” e impede os estados das coisas de serem “puros instantâneos” dentro do escoamento do tempo (BERGSON, 2006, p.51). O tempo de *As Brasas* indica ser justamente esse, o do prolongamento do antes no depois, ou, visto de outro modo, um tempo somente, um tempo que dura.

O que Bergson está propondo é um tempo em que não há diferença essencial entre passar de um estado ao outro e permanecer no mesmo estado (1979, p.14). Ocorre que muitas vezes não conseguimos perceber as mínimas transformações na vida – daí a ideia da dupla tese da realidade: quando notamos o passar do tempo e quando ele passa despercebido. O cerne da questão é que os cortes temporais são arbitrários, são artifícios, o que indica a hipótese da continuidade dos sentimentos no tempo. Passamos da alegria para a tristeza, do trabalho para o ócio, do frio para o calor. E tendemos a considerar tais estados como blocos, separados de um estado anterior. O pensamento de uma maneira geral está mais voltado para uma organização baseada na identificação das discontinuidades e na separação das experiências. Por que organizamos a vida em estados e o tempo em blocos, épocas, fases?

Precisamente pelo fato de que fechamos os olhos à incessante variação de cada estado psicológico, somos obrigados, quando a variação tornou tão considerável a ponto de se impor à nossa atenção, a falar como se um novo estado tivesse se justaposto ao precedente (BERGSON, 1979, p.14).

Bergson usa a metáfora do colar. Os estados psicológicos são como o colorido da vida, como as contas de um colar onde cada pequena peça guarda uma tonalidade. Cores sólidas, distintas entre si e justapostas. Importa supor, no caso do colar, a existência de um fio não menos sólido que mantém as contas juntas. Tal fio é recoberto pelas cores de cada conta e para nós é como se o fio não existisse. Percebemos apenas o colorido, dos estados psicológicos, não o sentido de continuidade.

Se a nossa existência se compusesse de estados separados dos quais um “eu” impassível pudesse fazer a síntese, para nós não haveria duração. Porque um eu que não se transforma não dura, e um estado psicológico que permaneça idêntico a si mesmo também não tem duração se não for substituído pelo estado seguinte. De nada valera então alinhar esses estados uns ao lado dos outros no “eu” que os mantém, pois jamais esses sólidos enfileirados sobre o sólido constituirão a duração que flui. A verdade é que se obtém assim uma imitação artificial da vida interior, um equivalente estático que melhor se prestará às exigências da lógica e da linguagem, precisamente porque se lhe terá eliminado o tempo real. Mas quanto à vida psicológica, tal qual transcorre sob os símbolos que a recobrem, percebemos que o tempo lhe é o próprio estofo (BERGSON, 1979, p.15-16).

Diante do exposto, podemos compreender como a duração pode indicar o progresso contínuo do passado, um passado que infla na medida em que se conserva e avança no tempo. A experiência de sentimentos intensificados pelo ato da traição não permite uma compreensão da passagem de um estado ao outro. Em *As brasas*, é como se a vida de Henrik estivesse aprisionada em determinado estado psicológico. Como no exemplo do colar, poderíamos afirmar que o protagonista está aprisionado em uma cor.

4.1 A apreensão intersubjetiva do tempo em *As brasas*

O tempo social é um elemento de convenção voltado para o estabelecimento de um padrão de regularidade das ações humanas. A história se movimenta por entre o físico e o psíquico, entre as estações do ano e os estados da consciência. Expressa uma cisão epistemológica própria da era moderna, que classificou fenômenos a partir do par objetividade-subjetividade, sendo o primeiro identificado com o racional e o segundo com o emocional. No entanto, ao pensarmos um modo de compreensão do tempo, o dado imediato que nos aparece são as vivências, particularmente o nó que entrelaça o indivíduo à sociedade.

A vida se movimenta no compasso das transformações sociais, sempre conectadas ao feixe de representações, ao conjunto de valores e à ordenação dos fins presente em cada indivíduo. Interpretação e compreensão formam o pressuposto elementar de Wilhelm Dilthey a partir do qual Weber edifica um método de investigação do social. As vivências formam imagens, causam impressões, provocam sensações em relação ao mundo objetivo; constituem representações a partir das quais nossos afetos são regulados (DILTHEY, 2010, p.21).

A vivência do tempo corresponde a uma impressão do tempo derivada da faculdade de apreciar, própria da consideração de um centro nervoso sensorial. Sentir o tempo, atitude mental disposta a experimentar deduzindo, extraindo fatos do que *foi*, do que *é* e do que *será*, respaldada pela enumeração ou arrumação detalhada das impressões. Assim, sentir o tempo na modernidade é oferecer refúgio ao presságio⁵⁴, ao fato vivenciado que aparece às impressões como sinal do que está em vias de acontecer.

Há de se reconhecer que, nas sociedades modernas, o presságio figura nos últimos tempos dentro de um registro marginalizado, dados os imperativos científicos e suas exigências de elementos comprobatórios, atestados de legitimidade enquanto verdade norteadora. Relegado ao lúdico ou ao terreno das doutrinas fundamentadas em pressupostos metafísicos, o presságio é a pedra bruta dos sentimentos inscritos no tempo, a ser lapidada por inferências lógicas e racionais, dentro da própria experiência. Parte da constatação de que uma das faculdades primárias do humano é o instinto de sobrevivência, isto é, o desejo de resistir ao tempo, de se lançar no tempo e se propagar em vida. Não por acaso ao verbo “sentir” são acrescentadas flexões léxicas inscritas dentro de uma temporalidade. Ressentir e presentir, terrenos onde estão assentados grupos de sensações afetivas do passado e do futuro, distribuídas de forma polissêmica na cultura⁵⁵. Seja um sentimento fincado no passado ou projetado ao futuro, é no instante presente que o sujeito sente o movimento de *reencontro*.

Ao abordar o presságio como intimamente associado às formas de se sentir o tempo, aponto para a capacidade humana de considerar o indício de algo que está para acontecer. Tal consideração ocorre a partir de uma imagem do passado acionada via memória no instante em que se vive. O esforço de compreensão do protagonista reside sobre esse ponto. Na passagem a seguir, Henrik pergunta sobre a natureza da consideração daquela amizade, considerando os sinais da traição, o que o leva a considerar a hipótese da fuga, terreno das sensações baseadas nas vivências e seu potencial de discernir presentindo.

Você era realmente um amigo? No final das contas, preferiu fugir. Partiu sem uma palavra de despedida, embora eu talvez não possa afirmar com tanta certeza, já que na véspera, durante a caçada, acontecera alguma coisa, alguma coisa cujo significado só compreendi mais tarde: talvez tivesse sido o seu modo de se despedir. Raramente sabemos que palavra ou que ação nossa prenuncia fatalmente, irrevogavelmente, uma mudança nas relações humanas. Aliás, por que, afinal, fui à

⁵⁴ Refiro-me a um modo de conceber as sensações do tempo e no tempo a partir de uma apreensão direta da vida no fluxo das experiências, considerando as projeções que a mente realiza. A ideia de um sentimento que oferece refúgio ao presságio designa o lugar onde a capacidade de sentir ou presentir o que está iminente, nesse sentido, o terreno inconfessável do “sentir o que vai acontecer”.

⁵⁵ Em significado literal, ressentir é tornar a sentir, sentir uma vez mais; no entanto, pode significar a exigência de um reparo do dano emocional provocado por uma determinada mágoa.

sua casa justamente naquele dia? Você não tinha me chamado, não tinha anunciado sua partida nem deixado qualquer mensagem. O que eu procurava naquela casa para a qual você jamais me convidara, no mesmo dia em que foi embora para sempre? Que pressentimento me levou a subir numa carruagem, com a máxima urgência, e me abalar até a cidade para procurá-lo em sua casa já então deserta? (MÁRAI, 2012, p. 95-96)

4.1.1 A condição de irreversibilidade da cultura e o tempo como válvula

Para uma reflexão sobre o espírito, enquanto sujeito que apreende, e sua relação com o tempo, cabe recorrer às teses de Georg Simmel a respeito do conceito de cultura. Assentada sobre um dualismo, a ordem entre o espírito e a realidade é resultado de um processo marcado pelas lutas entre a vida subjetiva e uma realidade externa implacável. Simmel adverte que a cultura nunca é apenas o que ela apresenta em determinado momento, mas inclui uma dimensão elevada e irreal contida em si mesma⁵⁶. Cultura não é algo encerrado em si, mas sim uma liberação de energias. Ao situar uma dimensão irreal que está para além do instante presente, Simmel entende a cultura como algo referente a um passado original, que não obstante se lança ao futuro.

Nesse ponto, Simmel está trazendo a dimensão da apreensão subjetiva do tempo, incluindo aí seus conteúdos afetivos, para uma reflexão sobre a cultura⁵⁷. No texto *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, de 1911, Simmel identifica os esforços íntimos de algumas disposições da alma em conter o futuro no processo da vida, tais como a vontade, o dever e a esperança. Se o transcorrer do tempo traz consigo a angústia da sensação do fim de algo, em contrapartida, o espírito realiza movimentos emocionais no sentido de um propósito de perpetuação da própria vida do espírito. Simmel compreende a cultura como um movimento onde a vida e o tempo se relacionam conflituosamente.

O pressuposto é o de que não existe ordem original capaz de instaurar algum grau de harmonia entre o indivíduo e a realidade que o cerca. Expõe a existência de dois termos interligados e que se relacionam em termos de tensão. Fundamenta-se na metafísica de Aristóteles, segundo a qual a oposição dos contrários posiciona o que *é* e o que *não é*. De acordo com essa lógica, o *uno* está no registro do mesmo, do semelhante, ao passo que o

⁵⁶ In the midst of this dualism resides the idea of culture. It is based on an inner fact which can be expressed completely only allegorically and somewhat vaguely as the path of the soul to itself. For no idea is ever only what it is at this moment, but always something more: a higher and more perfected form of itself within itself, not concrete but still somehow present. We are not referring here to a nameable ideal, fixed at some point in the intellectual world, but rather to the release of tensions residing within it, to the development of its individual embryonic form obeying an inner formal impulse. (SIMMEL, 1997, p.55).

⁵⁷ Whereas every inanimate thing only possesses simply the moment of the present, that which is alive extends in an incomparable way over the past and the future. (SIMMEL, 1997, p.56).

múltiplo pertence ao campo da diferença. Portanto, o estático, o permanente e o fixo assumiriam a forma da singularidade, enquanto o fluxo, o movimento e a transformação se encontrariam na forma da pluralidade. Em termos práticos, o indivíduo é uno, singularidade exposta ao contato com a cultura objetiva, entendida como arranjo formado por uma pluralidade em constante movimento e a partir da qual constitui a sua personalidade. Diante desse movimento, observamos uma dinâmica em que o indivíduo, na trilha em busca da sua própria realização, passa necessariamente pela pluralidade, antítese de sua condição singular.

O conceito de cultura de Simmel parte da consideração de uma realidade psíquica e para uma noção de um todo preconcebido. Nas palavras de Simmel, “A cultura sai de uma unidade fechada, passa pela pluralidade desenvolvida e chega à unidade desenvolvida” (SIMMEL, 2014, p.79). Do ponto de vista do sujeito, consiste em vivenciar um sistema de conhecimentos e fins que em princípio aparece como estranho e destituído de sentido, não coincidindo com a sua centralidade anímica. Paira sobre a realidade psíquica, cultura subjetiva, de acordo com Simmel, uma sensação de estranhamento ou de isolamento em relação à esfera de valor própria do mundo objetivo, externo. Trata-se aqui do “caminho da alma para si”, um caminho para além dos valores subjetivos e interiores, valores consolidados tais como as normas sociais, o direito, a técnica, a arte e a religião.

Assim, a cultura é a cláusula pétrea da constituição de si, fincada no conjunto de condicionantes e circunstâncias a partir dos quais a alma subjetiva se movimenta. Como se estivesse a caminhar sobre “pontes inconclusas”, ou em processo de demolição, em relação ao objeto, o sujeito está diante da possibilidade de determinar e traçar a curva de sua trajetória; no entanto, “a imanência de sua lei o arrasta novamente à sua órbita fechada em si mesmo” (SIMMEL, 2014, p.81).

A divergência mais abrangente e profunda entre indivíduo e sociedade não me parece estar ligada a um só tema de interesse, e sim à forma geral da vida individual. A sociedade quer ser uma totalidade e uma unidade orgânica, de maneira que cada um de seus indivíduos seja apenas um membro dela; a sociedade demanda que o indivíduo pregue todas as forças a serviço da função especial que ele deve exercer como seu integrante; desse modo, ele também se transforma até se tornar o veículo mais apropriado para essa função. Não há dúvida de que o impulso de unidade e totalidade que é característico do indivíduo se rebela contra esse papel. Ele quer ser pleno de si mesmo e não somente ajudar a sociedade a se tornar plena; ele quer desenvolver a totalidade de suas capacidades sem levar em consideração qualquer adiamento exigido pelo interesse da sociedade (SIMMEL, 2006, p.84).

No texto sobre a tragédia da cultura, Simmel observa a tensão gerada pela discrepância entre o ambiente externo e a elaboração interna que o indivíduo faz desse espaço que o cerca; como se fosse jogado no mundo sem que sua vontade participasse das suas condições.

Considera as divergências entre as criações da alma e os produtos da vida: “frequentemente é como se a mobilidade da alma criadora morresse em seu próprio produto” (SIMMEL, 2014, p.82). Destaco aqui o ponto em que Simmel define a forma do sofrimento como uma conjugação do passado. Pois nesse percurso da alma para si, não há possibilidade de retorno ao que foi, ou seja, da unidade fechada para a pluralidade desenvolvida, não se volta novamente à unidade fechada⁵⁸. “Nas objetivações do espírito, sobressai uma acentuação de valor que, com efeito, nasce na consciência subjetiva” (SIMMEL, 2014, p.83). A cultura implica na travessia dos conteúdos objetivos e seus diferentes graus de aderência no processo de desenvolvimento da alma, a qual se movimenta por um caminho sem volta.

Trata-se aqui da relação entre indivíduo e sociedade enquanto forma inscrita na correlação existente entre sujeito e objeto, de modo que um termo só faz sentido dentro do outro. O desejo de superação desse dualismo se desdobra na nostalgia, assumindo a forma de um imaginário onde o sujeito e o objeto poderiam conviver harmonicamente, ou no desejo de antecipação da superação desse dualismo. Na vida, o descompasso entre a alma subjetiva e os conteúdos objetivos supõe o retorno ou a aceleração do tempo como formas de reconciliação ou fusão entre sujeito e objeto. Desse modo, passado e futuro figuram aqui como escapes ao mundo imediato, apreendido.

4.1.2 A lógica de equiparação dos tempos: a construção da nostalgia

O drama de Henrik, deslocado do seu tempo e exilado de um mundo que deixou de existir, expõe o problema da relação entre a construção subjetiva do mundo e sua interpenetração da realidade objetiva, esta última de caráter universal. Ao pontuar o problema da apreensão objetiva do mundo como desafio para as ciências humanas, Dilthey aponta a faculdade da *comparação* como capacidade primária do humano, capaz de elevar um dado contido na consciência e distingui-lo. Um modo de analisar que opera retroativamente a partir de um movimento sequencial de enunciados significativos, um discurso. Olhamos duas canetas e somos capazes de notar a diferença de coloração, uma azul, outra vermelha, embora o objeto permaneça igual em sua função de escrever. Não foi preciso uma reflexão sobre o dado, mas uma operação simples e lógica do pensamento. O conhecimento decorre de vivências particulares encadeadas por conexões psíquicas, experiências que podem ou não ser apreendidas em diferentes graus de prazer, como por exemplo, quando ouvimos ruídos e, em seguida, as notas harmônicas de uma canção.

⁵⁸ É preciso destacar que se trata aqui de um percurso ontológico, no sentido de que não diz respeito ao curso das histórias individuais, mas a algo constituinte do sujeito.

É a partir da comparação que criamos conceitos lógicos relacionais capazes de perceber graus de igualdade e diferença entre dois estados de fato. Dilthey dirá que a função elementar contida na *comparação é a separação*, a compreensão da independência entre dois fenômenos. Um exemplo: como compreendemos a localização espacial das coisas, seja um bairro, seja um objeto da casa, seja uma página de um livro? Através da relação entre elementos múltiplos, que nos permitem criar intervalos e fazer separações. Uma apreensão da sucessão de acontecimentos no tempo somente pode se realizar através da capacidade de separar elementos em meio a uma multiplicidade de vivências. Saber a localização das coisas é resultado do ato de referir e ligar, uma faculdade calcada nas relações de espaço e tempo. Assim se forma a intuição do tempo, segundo Dilthey (2010, p.79). Se tomarmos isoladamente uma badalada do relógio, temos uma impressão. Por outro lado, a sucessão de badaladas que seguem repetidamente estabelece uma síntese do todo com as partes. É somente na reunião de impressões das sucessivas badaladas que a apreensão do tempo se dá, na vivência da percepção e na conexão com a memória.

Nesse sentido, a percepção do tempo é indissociável da relação com o passado. Qual o ponto dessa discussão? Tocar a fronteira na qual sujeito conecta o que *foi* ao que *está em vias de acontecer*, primeiro movimento a partir do qual Márai chega ao terreno do “tivesse sido”. Por ora, no entanto, cabe explicitar que no eixo separação-comparação é realizada a costura sensorial das relações de semelhança e disparidade; enquanto o *separar* permite a realização de abstrações e análises, o *comparar* prepara a formação dos juízos e dos conceitos (DILTHEY, 2010, p. 79). Chegamos aqui ao ponto de articulação entre a apreensão do tempo e a formulação de juízos a seu respeito. No esforço de um procedimento metodológico essencialmente voltado para a compreensão do mundo histórico através de uma subjetividade, o que permite ao sujeito conceber sensivelmente uma vivência como “boa” ou “ruim” é uma atividade intelectual retroativa.

Ao articular suas preocupações epistemológicas ao método hermenêutico, Dilthey propõe uma zona de diálogo entre as disciplinas das ciências humanas. Sua teoria do conhecimento parte das formas de apreensão e se inscreve dentro de uma temporalidade, argumento central para compreender a construção dos juízos sobre o passado vivido.

O percurso do pensamento daquele que apreende relaciona o fato com a sua causa final, uma espécie de movimento teleológico onde as capacidades elementares separam e comparam, elaborando uma *reprodução imagética* de determinada realidade (DILTHEY, 2010, p.79-80). Trata-se da relação entre a imagem da lembrança com a vivência sensível do

presente⁵⁹. Nesse ponto, o pensamento assume a forma de um segmento contínuo, no qual a lembrança, enquanto representação do vivido, é equiparada à realidade. Aqui reside a conexão da apreensão subjetiva com a realidade. Esse intercâmbio entre as formações representacionais, no âmbito da vivência sensível e da representação lembrada, move-se livremente e continuamente, o que estabelece a ligação do pensamento com a linguagem. Pois a forma linguística se direciona ao objeto que ela procura expressar, o que configura o caráter discursivo do pensamento. Nesse nível da consciência, a apreensão não está ligada apenas a uma assimilação, mas a uma manifestação do pensamento, ou seja, a uma expressão a qual opera na forma da linguagem.

Para Dilthey, essa contramão da palavra que vai em direção ao objeto que ela procura expressar é a travessia da apreensão ao juízo. Compreendido como exposição de um estado de coisas de um objeto, o juízo está encerrado no interior daquilo que é dado, e de acordo com as leis de pensamento (DILTHEY, 2010, p. 81). A passagem ao juízo marca a disposição de duas forças do pensamento em convívio: “A bilateralidade nessa relação é determinada pelo fato de o juízo, estar fundado, por um lado, no dado e, por outro, explicitar aquilo que no dado só está implícito, (...) no dado como possível de ser desvelado” (idem, p.81).

Nesse sentido, o juízo contém a plasticidade do dado atravessada pela vivência sensível, desmembrada em etapas correspondentes a níveis de capacidades do pensamento: separação e comparação, representação e reprodução imagética. Sobre este último ponto, no entanto, cumpre esclarecer como opera essa relação, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o caso específico de *As brasas*. Por representação, entende-se a relação entre representante e representado no curso do pensamento enquanto linguagem. No registro de uma temporalidade, a reprodução imagética se inscreve na representação lembrada. Trata-se de uma articulação entre dois tempos de modo a acionar o passado no presente e explicitar o que não é de conhecimento do sujeito, nesse caso, Henrik. O protagonista está entravado em um patamar de conhecimento insuficiente, que não lhe permite elaborar um juízo. É tal insuficiência que faz do passado e do presente um só tempo; seu esforço em acionar a imagem de 1899 que retorna através da lembrança não libera a vivência presente de uma separação em relação ao passado. Trata-se de um aprisionamento no tempo parado, indiscernível do ponto de vista da subjetividade do protagonista.

⁵⁹ Explica Dilthey: “Essa relação da representação lembrada com o que é sensivelmente concebido é a relação da reprodução imagética” (2010, p. 80).

Re-produção guarda em seu arcabouço semântico o sentido de “produzir de novo”, “repetir”, “tornar a ver”. Tudo o que o protagonista de *As Brasas* faz é reestabelecer o passado como dado cuja imagem, ao ser reproduzida, preserva seu vigor referencial. A lembrança é resgatada como estrutura idealizada na qual é possível realizar observações e formular juízos. Trata-se de uma representação lembrada que se abre não apenas como forma de orientação diante do dado presente, mas como esforço de sobrevida ao que não existe mais. Passado revivescente, o voltar à vida através do voltar a ver. Sendo assim, a apreensão de um tempo lembrado e seu juízo correspondente reaparecem no dado presente, momento em que o sujeito está diante do objeto ou da situação. Quarenta e um anos depois, o reencontro é a reprodução imagética da representação lembrada. Mais que uma lembrança, o episódio foi obscurecido pela súbita retirada dos principais agentes envolvidos, o amigo e a mulher do protagonista, os supostos traidores da amizade e do matrimônio. Para Henrik, a ausência das duas pessoas com quem mantinha os mais fortes laços afetivos o leva a suspender a própria capacidade de responder a estímulos. Isola-se e espera algo que o faça restituir o que a vida foi. Acresce-se que, em sua consciência, faltam informações sobre as reais intenções daqueles que planejaram a traição. Henrik indica estar posicionado entre a apreensão e a formulação de um juízo. Sua memória retém uma série de lembranças, apresenta uma qualidade sensível específica, no entanto, posicionada no limite de uma apreciação valorativa. Isso ocorre porque conhece os fatos, mas não a verdade que lhe permitiria fazer um julgamento:

"A verdade é justamente o que não conheço", acrescentou. "Mas conhece os fatos", disse abruptamente a ama, em tom agressivo. "Os fatos não são a verdade", respondeu o general. "Os fatos só são uma parte. Nem mesmo Krisztina conhecia a verdade. Ele, Konrad, talvez a conhecesse. E agora vou arrancar isso dele", concluiu calmamente" (MÁRAI, 2012, p.60).

A tese de Dilthey segundo a qual as vivências possuem uma dupla dimensão aqui pode ser de grande valia para a compreensão do modo como Henrik constrói seu mundo nostálgico, no qual ocorre a transposição de 1940 por 1899. As sensações da vida em seu processo se cruzam e referem-se umas às outras em diferentes níveis de apreensão do mesmo objeto, em busca de esgotá-lo. Por outro lado, toda apreensão está ligada a uma forma de estar no mundo, de acordo com as relações apreendidas entre o sujeito e as coisas. Correspondem a dois níveis de consciência: a vivência em seu *aprofundamento* no objeto particular, e a vivência em sua *extensão* ao universal (DILTHEY, 2010, p.84). Embora sejam interdependentes, o aprofundamento conduz à extensão. Isto é, a vivência significa uma abertura à apreensão cada vez maior de um objeto dado através das formas de representação, extraindo cada vez mais elementos fáticos contidos nele. Em seguida, na dimensão da extensão, as vivências se

conectam a novos objetos e estabelecem relações que desaguam em novas apreensões ou nas mesmas apreensões, já vividas e retidas pela lembrança (Dilthey, 2010, p. 86). A particularidade que fundamenta essa discussão é a hipótese de Henrik ser uma figura no curso da apreensão ao juízo. Lança mão da intuição, da lembrança, da conexão das partes com um todo, até mesmo do próprio juízo, avançando constantemente em níveis de consciência. Segue uma marcha teleológica, na qual todas as lembranças e conjecturas múltiplas parecem estar direcionadas a uma finalidade última, como um sentido ao que foi a própria vida. Por essa razão, para Henrik importam apenas as vivências direcionadas à apreensão objetiva do que aconteceu em 1899, ou seja, tudo o que antecedeu ao fato - a traição⁶⁰.

Enquanto a vivência ainda não se esgotou ou a objetividade dada de maneira fragmentária e unilateral nas intuições particulares ainda não alcançou uma apreensão plena e uma exposição completa, continua subsistindo uma insuficiência que exige que continuemos progredindo. Percepções que dizem respeito ao mesmo objeto são ligadas umas às outras em uma conexão teleológica, na medida em que progridem no mesmo objeto. Assim, uma percepção sensível particular sempre exige outras mais que completam a apreensão do objeto. Nesse processo de complementação, a lembrança é necessária como uma forma ulterior de apreensão. No interior da conexão própria ao apreender objetivo, a lembrança encontra-se em uma relação fixa com a base da intuição, na medida em que tem por função reproduzir e lembrar essa base, mantendo-a, desse modo, aproveitável para a apreensão objetiva (DILTHEY, 2010, p.85).

O salto é o de considerar a lembrança como algo que está para além da reprodução do vivenciado e abrange a vivência relativa ao acionamento do passado. Está em jogo o processo que articula lembrança a algo não completamente apreendido, no limiar da formulação de um juízo. De acordo com Dilthey, a vivência não esgotada ou não apreendida plenamente é a vivência subsistente, que conserva a sua força pela lembrança.

A exposição das formas através das quais os indivíduos se relacionam com o tempo situa o deslocamento temporal dos personagens de *As brasas*. O drama de um homem traído duplamente e que passa a viver isolado à espera da compreensão do que aconteceu com a sua vida expõe a imbricação de tempos distintos, onde o passado se reacende como brasa, lugar onde a vivência deu conta de varrer o tempo social, o tempo objetivo.

Após as considerações de Dilthey sobre a apreensão do tempo, torna-se notável a ideia do “experimental deduzindo” na medida em que a lembrança se inscreve no plano de um percurso teleológico. Análoga ao problema da alma que caminha sobre pontes inconclusas, de acordo com Simmel, a relação entre a unidade psíquica e o tempo se dá como busca pela apreensão do que foi a vivência, um processo inacabado, capaz de acionar lembrança,

⁶⁰ Sobre esse ponto, Dilthey dirá: “(...) somente aquelas vivências que apresentam um desempenho na direção da apreensão desse elemento objetivo determinado possuem uma posição” (DILTHEY, 2010, p. 85).

intuição, representações e conexões conjecturadas. Dilthey está posicionado no registro de uma escola hermenêutica que rejeita as lógicas positivistas e naturalistas. Considera os juízos, os valores e as escolhas humanas, o que faz de cada pessoa uma singularidade dotada de funções cognitivas e emocionais. Tal indivíduo pode ser compreendido através de suas vivências, experiências inscritas em determinado contexto histórico.

Ao privilegiar a unidade psíquica e suas tensões com o mundo social, pode-se considerar o pressuposto do deslocamento do indivíduo em relação ao seu tempo. A consideração de Simmel a respeito da vida do espírito cujo propósito é o de perpetuação no tempo, assim como seus desejos, seus valores e suas conquistas, aparece em conflito com o fluxo de um tempo que varre aquilo que da vida se deseja reter. Em outro prisma, Dilthey dirá que a apreensão objetiva das vivências – experiência orientada por níveis de consciência – guarda nela mesma reproduções imagéticas das lembranças, uma vez que transpassam no tempo.

Dois autores do início do século XIX sensíveis ao caráter transitório contido no fluxo do tempo e sua capacidade de fazer o indivíduo se retrair para pontos cada vez mais distantes, exilados no que a vida foi um dia. Dilthey, através da sua hermenêutica romântica, e Simmel, na forma de ensaios críticos da modernidade, fazem parte de um contexto no qual o movimento orientador das sociedades ocidentais consiste na ruptura com o passado. Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre as consequências dessa ruptura. Assinala-se o fato histórico que marca o século XX de modo a produzir consequências nas formas de vivenciar o tempo: a ruptura com o passado e a relação que se estabelece entre esse movimento e a formação da nostalgia.

4.2 O moderno como o presente em movimento

Hannah Arendt expõe o problema pela sentença do poeta René Char, “nossa herança foi deixada sem nenhum testamento”, no livro *Entre o Passado e o Futuro*. De acordo com a metáfora, o testamento teria a função de orientar o sujeito sobre a natureza do bem a ser transmitido e através de quais meios o legado deve ser usufruído no futuro. Tal como o testamento, o passado foi abandonado pelo esfacelamento das tradições que outrora serviam de referência às sociedades.

“Do ponto de vista do homem que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças a “sua” luta constante e a “sua tomada de posição contra o passado e o futuro” (ARENDR, 2011, p.37).

O tempo partido ao meio no ponto onde se está, o tempo que aparece menos como presente e mais como uma lacuna, um espaço vazio de tempo. O pressuposto é o de um buraco entre o passado e o futuro, decorrente da ruptura com a tradição, fenômeno que nem mesmo precisou de algum grau de consciência para se estender ao longo da história, exceto em dois momentos. O primeiro ocorreu com os romanos, ao adotarem o pensamento e a cultura gregos. Mais recentemente, o romantismo apareceria como pensamento cuja marca envolve o reconhecimento da tradição como herança gloriosa, capaz de servir como referência aos rumos da sociedade (ARENDR, 2011, p.53).

Por outro lado, desde o Renascimento, a tradição passou a ser vista cada vez mais como um grilhão a ser rompido. Na medida em que a tradição foi perdendo a confiança durante a era moderna, o tempo passado também se tornou alvo da dúvida e da desconfiança, expressões do espírito cartesiano. Hannah Arendt está centrada em uma discussão política e, tomando como referência a polis grega, critica a ruptura com a tradição de discussão sobre questões públicas, próprias de uma coletividade. O legado da esfera pública como lugar de exercício da liberdade e de realização do homem foi quebrado, o que marca o declínio do pensamento sobre o coletivo, enquanto público. O afastamento da tradição se dá a partir de alguns autores, entre os quais Marx e Nietzsche, que edificaram novos sentidos para a história, em prejuízo do que Arendt vai denominar *vita activa*⁶¹. Ao dizer que o homem se encontra posicionado não no presente, mas em uma lacuna no tempo, Arendt traça o diagnóstico da ausência de sentido para a realização das liberdades, assim como para o próprio sentido da história. Enquanto conjunto de conhecimentos relativos ao passado, a história “não mais compôs-se dos feitos e sofrimentos dos homens; tornou-se um processo feito pelo homem” (ARENDR, 2011, p.89). Significa afirmar que a história não se desdobra tomando a ação passada como referência, mas é fabricada artificialmente pelos homens – basta tomarmos a direção da máxima marxista “fazer história” como modelo desse tempo⁶². Eis o ponto de ruptura da história como lembrança, momento em que os rumos da vida passaram a ser compreendidos como produto da ação humana, enquanto o passado deixa de ser referência. Ao acreditarmos que a história terá um fim definido pela ação humana,

⁶¹ *Vita activa* refere-se às condições fundamentais de vida no mundo, tripartidas em trabalho, obra e ação. A obra é o meio de modificação do mundo através da construção de algo que transcenda a sua própria condição de homem. A ação é a capacidade de construção de algo novo a partir da relação dos homens uns com os outros, uma dimensão essencialmente política da vida humana. Mais em AREDR, Hannah. *A condição Humana*. São Paulo: Forense universitária, 2000.

⁶² Sobre essa questão, Arendt constata:” A noção do ‘fazer história’ de Marx teve uma influência que excedeu de longe o círculo de marxistas convictos ou revolucionários determinados” (ARENDR, 2011, p. 112).

tomamos aqueles princípios superiores e incognoscíveis, tais como a liberdade e a justiça, e reduzimos a intenções planejadas. Isso ocorreu, por exemplo, quando Marx se apropriou do conceito hegeliano de história para anunciar um progressivo desdobramento da realização da ideia de liberdade, lembra Arendt (2011, p.113).

A crescente ausência de sentido do mundo moderno é talvez prenunciada com maior clareza que em nenhum outro lugar nessa identificação de sentido e fim. O sentido, que não pode ser nunca o desígnio da ação e que no entanto surgirá inevitavelmente das ações humanas após a própria ação ter chegado a um fim, era agora perseguido com o mesmo mecanismo de intenções e meios organizados empregado para atingir os desígnios particulares diretos da ação concreta: o resultado foi como se o próprio sentido se houvesse separado do mundo dos homens e a ele somente fosse deixada uma interminável cadeia de objetivos em cujo progresso a plenitude de sentido de todas as realizações passadas constantemente se cancelasse por metas e intenções futuras (ARENDR, 2011, p. 113).

A mudança essencial no entendimento dessa história potencializada pela racionalidade consiste em destituir os sentidos em favorecimento de uma cadeia de fins, os quais, por sua vez, deixam de ser compreendidos até serem, os próprios fins, destituídos de significado, tornando-se meros meios. Consiste em um modelo de história que abandona o infinito rastro do passado para centrar-se na ação, isto é, fazer algo que possui um início e um fim. A crítica paira sobre a relação meios e fins, “que transforma todo fim alcançado nos meios para um novo fim, como que destruindo assim o sentido onde quer que ele se aplique” (ARENDR, 2011, p. 115). Nesse sentido, fica clara a noção de que a ruptura com a tradição produz como resultado a limitação das capacidades de ação e de realização das liberdades, na medida em que substitui o sentido por uma sequência infundável de fins particulares.

Situa-se, a partir dessa reflexão, uma concepção da história que não lembra o passado, mas o aciona com fins de “fazer a história”, apropriar-se da história, privatizar a história com base em objetivos particulares. Uma disposição intelectual que contempla o processo histórico menosprezando o que aconteceu de fato para buscar discernir tendências objetivas. Tal arranjo produz como resultado essa ruptura do nexos entre o passado e o futuro, flagrante de uma crise na modernidade. Cada um extrai do passado o que lhe convém, de acordo com seus fins particulares. Ao abrir mão da tradição de atuação na vida pública, os homens renunciam a sua liberdade em troca de ganhos sociais e econômicos, recompensas de natureza privada, por assim dizer. Na medida em que um ambiente de conformidade se instaura entre as pessoas, o político torna-se constituído por interesses particulares, o que nutre a sensação de que nada se transforma ou nada possui um sentido comum convergente à realização de uma coletividade. Esse conformismo diante de um vertiginoso crescimento da atenção aos interesses privados tendo em contrapartida a ausência de sentido faz dos homens seres aprisionados no presente,

encerrados em uma espécie de eternidade. “A época moderna, com a sua crescente alienação do mundo, conduziu a uma situação em que o homem, onde quer que vá, encontra apenas a si mesmo (ARENDDT, 2011, p.125). Arendt traça, através de um olhar crítico sobre as temporalidades na modernidade, as linhas gerais do isolamento pela fratura com o passado.

Henrik é produto desse tempo. No entanto, paradoxalmente, seu aprisionamento está situado no passado e não no presente. O fundamento de sua prisão não está na ruptura com o passado, mas justamente na consideração desse passado como instância inacabada, aberta, ilógica, situação diante da qual precisa se posicionar. Para ele, nada faz mais sentido diante de uma vivência inacabada. Escolhe trancar a própria jaula que o aprisiona no tempo subsistente. Arendt critica uma história em que o passado foi desligado da vivência presente. Na contramarcha, Henrik está exilado, voluntariamente exilado, tal como Márai faria em vida, sete anos mais tarde, ao deixar a Hungria comunista. Em comum com a vida do escritor, a recusa em viver diante do quadro que se instalou. Na obra, em vez de se lamentar, Henrik procura declarar a sua parte de culpa, ainda que não ocorra um momento em que se veja como culpado. Segue inconformado e com os pés fincados no passado, determinado a identificar sua parcela de responsabilidade na ruína daqueles vínculos afetivos. A direção do personagem, ao se exilar no passado, corresponde à recusa em se distanciar de um sentido, em face da sobreposição desenfreada de fins que o mundo moderno instaura, como pontuou Arendt. Ao manter suas referências no passado e não toma-lo como superado ou resolvido, Henrik toma para si a sua parcela de responsabilidade diante do curso dos acontecimentos. Trata-se de “responsabilidade” enquanto atitude disposta a produzir respostas diante de um problema. Segundo tal modelo, a ruptura com o passado libera os homens de assumir responsabilidades, na medida em que o nexos entre *o que foi* e *o que é* deixa de existir. Aqui a nostalgia do personagem assume a forma de resistência ao fluxo de acontecimentos potencialmente capazes de fazê-lo esquecer o que aconteceu. Na linha da *herança sem testamento*, do poeta René Char, Henrik não abre mão do valor herdado e faz da sua memória o seu testamento, único instrumento capaz de orientá-lo no tempo.

Como se nada no presente ano de 1940 pudesse acolhê-lo, Henrik vive distante, apenas na companhia de Nini. A personagem coadjuvante esteve presente desde o nascimento de Henrik e acompanhou todos os acontecimentos da casa. Ao longo da obra, Nini não possui participações ativas no sentido de mudar o curso dos acontecimentos, exceto quando vai até a França acolher em seus braços o menino que não conseguia se recuperar da febre. No entanto,

Nini personifica a onisciência e a impassibilidade daquele microcosmo, quase imperceptível, como a passagem do tempo.

4.3 A retrospectiva como redescoberta

Henrik não esqueceu a traição e passou 41 anos à espera de uma resposta capaz de aproxima-lo de algo como a libertação e, conseqüentemente, a reabilitação da própria vida. Konrad e Krisztina, seus dois principais vínculos afetivos, partiram; a pátria à qual servia vibrantemente deixou de existir. Duplamente exilado, o personagem indica ser um cultor da memória. Recorre ao passado procurando o evento que fez a vida deixar de ser o que era para se perder no tempo. Henrik não apreendeu objetivamente o passado, ativa suas memórias enquanto caminha sobre pontes inconclusas, em conflito com o que a vida se tornou. Para Henrik o tempo é uma prisão, uma vez que não lhe permite sair de sua condição, iluminado por um futuro ou abrigado pelo passado. Ao exilar-se no passado, seu dilema se desdobra da seguinte forma: permanecer isolado de seu tempo ou, como alguém poderia dizer, “superar”, o que significaria se aprisionar na jaula do presente, o mundo dos fins desordenados e onde as pessoas não se responsabilizam pelo que foi. O passado aberto e inconcluso é o mais seguro terreno sobre o qual pode caminhar sem recair em um resignado fatalismo. Nesse sentido, é possível afirmar que Henrik está temporalmente exilado, na medida em que vive de fato no presente para reviver o passado intersubjetivamente. Quais as linhas dessa retrospectiva?

O protagonista está imerso em suas memórias, especificamente concentrado no recorte de sua vida que vai até os 34 anos, em 1899. O corte é realizado por uma fratura nas relações afetivas, um episódio moralmente rejeitável e repreensível do ponto de vista de Henrik. Concentra-se tal episódio nesse atentado psicológico que lança o indivíduo na solidão, quando sente que suas preocupações deixam de ser algo de interesse dos que ama. Portanto, seu desamparo é o ponto de partida para uma memória que, dadas as linhas gerais sobre a experiência de vida de Henrik, permanece incompreensível. Por desamparo, entende-se aquela condição na qual o sujeito foi privado de ajuda ou atenção de natureza material ou afetiva. Uma vez desamparado, torna-se exposto, vulnerável ou, na hipótese de não sofrer ameaça direta, vê-se sozinho. O princípio hobbesiano daquela vida que, uma vez vulnerável, reúne todas as forças em nome da própria sobrevivência aqui se faz presente na forma da memória enquanto abrigo. Na ausência do outro, a memória figura como outro-eu; estabelece a convivência pelo trato íntimo entre o *outro-eu* e o *eu*, entre o que *fui* e o que *sou*. Identidades que, através da relação, vão sendo construídas e destruídas reciprocamente, ganhando e perdendo espaço no tempo. Diante desse raciocínio, cumpre questionar em que ponto da

história o *fui* prevalece sobre o *sou*, isto é, quando a ação do tempo foi capaz de provocar perdas determinantes para que o *outro-eu* se apresente hoje como aquele que sente mais intensamente o sabor do gosto pela vida que o *eu*? Nesses períodos é que memória recebe intensas e recorrentes visitas.

O exercício da memória não é apenas memorialístico. É inventivo. É a invenção que levamos a efeito com os elementos fornecidos pela própria memória. Mais do que a fotocópia ou a pura representação, vem a ser a manifestação do passado iluminada pelos refletores do futuro (PORTELLA, 2003, p.7).

O crítico literário Eduardo Portella compreende o tempo dentro de uma chave que abarca o passado, o presente e o futuro. Tais dimensões estão dispostas dentro de uma simultaneidade, a “ressuscitar coisas mortas” do passado e “lançar luz” sobre o futuro. Para o general Henrik, o reencontro com o que *foi* não corresponde a uma flexão *retrospectiva*, mas também *prospectiva*. Como mencionado no capítulo anterior, a ingenuidade é a suspensão da hipótese do fracasso, um sentimento sempre reconhecido tardiamente. Do tempo em que está posicionado de fato, 1940, considera não simplesmente a hipótese, mas a consumação do próprio fracasso no que tange aos vínculos de amor e amizade. Nesse sentido, é possível afirmar: o Henrik que não considerava a possibilidade de perda no passado passou a incorporar o fracasso no presente como síntese de sua vida. Não há novidades ao dizer que existem motivações para um indivíduo isolado, aos setenta e cinco anos, longe das pessoas que amou, exilar-se no passado como recanto seguro onde o *outro-eu* se depara com uma vida repleta de possibilidades. Não obstante, cabe compreender qual o salto da retrospectiva à prospecção. Saber o que pelo tempo foi varrido irreversivelmente, embora não o suficiente para deixar o passado aniquilar por completo o campo de possibilidades do presente.

No primeiro capítulo deste trabalho, situamos a definição freudiana de luto como o sentimento decorrente da ausência do objeto amado. Por sua vez, a melancolia se mantém como ferida aberta ao não realizar o desligamento afetivo, o que provoca o esvaziamento do próprio ego, uma vez que o objeto perdido se apresenta como um constructo da própria identidade. Considerando o fato de Henrik ser um personagem imerso no contexto de perdas irreversíveis e agravadas pela proximidade da própria finitude, cabe permitir-se uma analítica de caráter mais especulativo, visando compreender a dinâmica das expressões relativas aos sentimentos do passado. Valendo-se do caráter polissêmico contido nessas noções da tristeza humana, o luto e a melancolia assumem um contorno de prosa livre, no sentido de trabalho exploratório vinculado ao esforço de compreensão das gramáticas emocionais que conjugam o tempo e o gradativo avanço da idade.

Luto é a tristeza decorrente da ausência de um dado objeto ao qual se dedicou amor e devoção. Nesse registro, o oposto ao luto seria a presença e, no plano da expressão das emoções, o *regozijo*. Por outro prisma, não é raro o luto ser interpretado como um estado emocional combalido, logo, que inspira compaixão. E como a cultura trata de elevar valores como a superação, a autossuficiência e a força da racionalidade, não é raro encontrar reações ao luto no sentido de agir procurando reverter esse estado emocional combalido. Desse modo, a pessoa enlutada busca sair do seu estado de luto executando tarefas como se quisesse acelerar o tempo e deixar o estado no qual se encontra. Nesse registro, o oposto ao luto seria a *esforço empenhado* em ultrapassar e remover o estado de tristeza.

Há, no entanto, um terceiro sentido que caracteriza as pessoas enlutadas. Trata-se de sinalizar externamente a dor da perda a partir da observação de códigos de comportamento enlutado. No mundo, podemos encontrar expressões desse luto na forma do jejum, do corte de cabelo muito curto, do isolamento ou da abstenção do sexo. No Ocidente cristão, uma das mais conhecidas expressões do luto consiste no hábito de vestir roupas pretas buscando cobrir o corpo ao máximo. Os panos pretos teriam a função de expressar o castigo da treva que atinge aqueles que sofreram a perda, acompanhados de semblantes fechados ou encobertos. Trata-se de um sentido de luto circunscrito dentro de um tempo determinado, no qual é preciso *saber esperar* o momento em que o luto vai embora. Após o fim do luto, a pessoa se abre e abandona o estado de castigo auto imposto, simbolizando um momento de remissão e de gratidão pela vida. Em face desse sentido, aparece como oposição ao luto uma noção de *descoberta*, enquanto reconhecimento do valor da vida.

Portanto, entre as três dimensões do sentido de luto, encontramos pelo menos três pares que correspondem a formas semânticas de tensionar contrariamente esse estado da alma, enquanto antônimos: luto-regozijo, luto-empenho, luto-descoberta. Henrik, por motivos óbvios, não se encontra no registro da tensão entre luto e regozijo, uma vez que expõe sua solidão como um estado do qual não extrai nenhum tipo de prazer. Tampouco executa deliberadamente o esforço de superar esse mal-estar através de ações práticas. No entanto, o luto que encobre, o luto que se recolhe, o luto que aguarda é o luto que oferece amparo ao responsabilizar-se. O luto que reconhece o caráter aleatório regente dos mistérios da vida e da morte, que reconhece a dimensão elevada do inescapável e simplesmente se retrai e espera. Justifica-se aqui o isolamento e a espera do general Henrik a partir da sua perda. Tal sentido de luto pode estar apontado para arranjos nos quais não existe uma clara consciência das razões da perda, ou quando o acontecimento não é minimamente conhecido ao ponto de

permitir a formulação de um juízo a respeito. Para Henrik, a reclusão voluntária dentro de um escuro castelo encravado entre as florestas é o equivalente aos panos pretos que encobrem os corpos e rostos dos enlutados. Em comum, há isolamento e espera indeterminada, na medida em que se aceitam os mistérios que habitam os acontecimentos inexplicáveis.

Edifica-se aqui a *descoberta* como ato oposto e tensionado com o estado de perda. Se Freud nos forneceu a orientação a respeito das dores do luto, cabe questionar qual o grupo de sentimentos que percorre o interior da ânsia de descoberta. Mais do que a satisfação de remover aquilo que cobre, o ato de descobrir, na medida em que extrai a proteção, torna o objeto vulnerável aos olhos do descobridor.

Conhecer consiste em dominar, ainda que parcialmente, o conjunto de condições nas quais o sujeito está imerso, como demonstrou Michel Foucault: “(...) não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (1997, p. 27). Henrik deseja desvendar o passado a partir daquele que o preserva oculto, isto é, a partir de Konrad, o guardião do segredo. Se Konrad detém a força das razões íntimas e não compartilhadas que fizeram romper a um só golpe os laços com o amigo e a amada, Henrik detém a força moral que o posiciona em conformidade com os preceitos vigentes. Manifesta-se, nesse ponto, a lição de Émile Durkheim, particularmente quando situa a força do que ele chamou de “moral elevada”, de caráter mais essencial e universal, independente de condições locais ou étnicas. “Devo respeitar a vida, a propriedade, a honra dos meus semelhantes mesmo que não sejam meus parentes nem meus compatriotas” (DURKHEIM, 2013, p. 153). Para Durkheim, os atentados à moral profissional, à moral familiar e à moral cívica são sempre menos graves, em face do atentado à vida.

Na novela de Sándor Márai, os personagens parecem incorporar as oposições analisadas pelo sociólogo francês. Enquanto Henrik incorpora em suas razões e sentimentos um padrão de conduta moral, Konrad desliza em direção aos interesses individuais, a ferir os códigos de amizades instituídos desde a infância. Ao tentar matar o amigo, Konrad abandona as regras de reciprocidade de afeto e se distancia de uma moral cuja força se origina fora do indivíduo. Konrad se coloca sujeito a sanções no momento em que quebra o contrato com uma força estabelecida socialmente. “A sanção é uma consequência que resulta não do ato tomado em si mesmo, mas de ele ser conforme ou não a uma regra de conduta preestabelecida” (DURKHEIM, 2013, p. 3).

Nesse microcosmo da conversa entre os ex-amigos, importa destacar que a sanção assume não apenas a função de aplicação de uma pena ou recompensa formulada a partir de um juízo, no caso, formulado por Henrik. A sanção espontânea⁶³, produto de um comportamento ou ação não adaptado às regras de uma coletividade na qual o indivíduo está imerso, ocorre mais alinhada ao sentido de restituir o estado das coisas tal como foi até Konrad considerar matar Henrik. Ao longo do diálogo, não há repressão, insulto, imposição de vontade unilateral ou tentativa de exercer um domínio sobre o outro. O que ocorre é cobrança, no sentido de reclamar o passado e exigir explicação. Henrik expõe detalhadamente suas memórias sempre a pontuar as consequências daquele dia para o que seria a sua vida a partir de então. Como quem conta a história da própria cicatriz, fala do sentimento que perdurou até o dia do encontro, causando-lhe todo esse sofrimento moral que resiste ao tempo.

O modelo de solidariedade edificado a partir dessa relação de amizade é baseado nas diferenças. Henrik e Konrad não tinham os mesmos interesses, as mesmas condições econômicas e preferências pessoais. Não pertenciam à mesma classe social. A passagem que dá início à amizade ocorre no colégio militar. Portanto, trata-se de um arranjo oposto ao modelo em que as pessoas estabelecem vínculos baseados em semelhanças. Desse modo, considerando o reconhecimento das diferenças, há um abrandamento das sanções contra as violações de regras entre os dois. Significa dizer que o tom é menos repressivo e mais restitutivo. Pontuo aqui o sentido de *saldar a dívida* pelo sofrimento emocional causado no passado, verificar e ajustar o que se fez desigual.

Ao buscar descobrir o passado, o protagonista de *As brasas* enumera detalhadamente os episódios que viveu, como se realizasse uma pesquisa histórica de sua própria trajetória e tendo como única fonte a própria lembrança. Tal procedimento pode ser lido como a realização do movimento que vai do luto à descoberta através da apreensão e da dominação do passado enquanto objeto, o que lhe permitiria desfazer um suposto estado de vantagem de Konrad. No entanto, para compreender o que sente aquele que deseja descobrir por meio da restituição, e não da repressão, cabe preliminarmente questionar se o fator poder é o único e determinante na relação entre os amigos daquele enredo. Existe, de fato, um estado de indignação decorrente do reconhecimento de uma situação de desigualdade em relação ao conhecimento sobre as motivações da traição. No entanto, importa perguntar se é somente a

⁶³ Ao contrário das sanções legais, previstas na lei, as sanções espontâneas são as “punições” que ocorrem por estranhamento da conduta do indivíduo inserido em determinado contexto social.

relação de poder o aspecto a se considerar, em se tratando de um sujeito isolado, ao fim da vida e a observar a expansão nazista.

A descoberta confere domínio do objeto, assim entende a ciência, por exemplo. A descoberta também produz conhecimento capaz de redistribuir as relações de poder entre os atores, assim podemos compreender a política, em outro registro. Não obstante, há um terceiro terreno sobre o qual a noção de descoberta rende sentido para uma compreensão das sensações associadas. Descoberta como *encontro do qual se extrai um valor de restituição*. O escritor argentino Jorge Luiz Borges possui como uma de suas características a capacidade de desvendar a falácia contida nas promessas de compreensão racional e lógica do mundo. No conto *O Imortal* (1949), a busca do militar romano por encontrar a cidade dos imortais significa o esforço de vencer o tempo, a celebração da maior das realizações humanas, capaz de encerrar muitos dos debates em torno de um sentido maior, diante do alcance da imortalidade. No entanto, a típica duplicidade borgiana nos leva a descobrir que a conquista da eternidade produz uma comunidade de trogloditas impiedosos, homens bons e maus em suas vidas passadas e futuras, uma vez que tudo se perde na insignificância da eternidade. Diante disso, conclui: “a morte torna preciosos e patéticos os homens (...) cada ato que executam pode ser o último”. Observa-se a partir dessa obra que a imortalidade, esse objeto do desejo humano, contém um sentido perverso. Tal conclusão nos leva a descobrir o valor contido em coisas menores, finitas, ou mesmo indesejáveis, como a ideia de morte.

Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. (...) Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário. O elegíaco, o grave, o cerimonioso não vigoram para os Imortais. (BORGES, *O Imortal* In. *O Aleph*, 1990, p. 152).

A passagem que permite visualizar o raciocínio proposto, presente nesse conto de Borges, é a de uma devolução do sentido perdido sobre a morte, em face da ambição humana pela imortalidade. Devolução, pois, em um mundo moderno, a morte tornou-se a face humana indesejável, recalçada, ilógica. Há uma virada que consiste no reencontro de um sentido vivificante, uma recomposição de si pelo elemento puro capaz de confortar o espírito. Em *O Imortal*, trata-se da própria mortalidade. É esse o sentido da descoberta que se pretende sublinhar. Em *As brasas*, Henrik deseja descobrir detalhes do passado não para compreender o saldo do que foi a sua vida, nem para rearranjar a distribuição de poderes entre ele e Konrad, ainda que esses sentidos orbitem sobre a obra. Entretanto, antes de uma busca pelo conhecimento ou um desejo de retaliação, o que poria o sentido da obra num registro de

vingança, o que o protagonista busca é a descoberta da capacidade de depositar confiança no vínculo, enquanto valor perdido.

Nesse jogo dos negócios humanos, não existe redescoberta, uma vez que a traição ressignifica a confiança na medida em que a lança no registro da ingenuidade. Possui um sentido de *remover aquilo que cobre o que intersubjetivamente se constatou para si no passado e que se perdeu no tempo*. A imagem mais clara desse modo de sentir talvez habite os longínquos recantos da memória, na vastidão dos campos de possibilidades de realizações daquilo que se desejou um dia. Corresponde ao que o fluxo varreu e tornou parte irreconhecível de si, uma vez que o presente não permite mais tal estado da consciência. Uma emblemática noção dessa disposição emocional pode ser encontrada através da ingenuidade, já mencionada.

Ingenuidade é o sentimento que diz para si o tempo do não mais – “eu *fui* ingênuo”. No capítulo anterior, quando lancei olhares sobre a obra, considerei a ingenuidade como um estado dado como superado no presente, o sentido de superação característico do mundo moderno. Parte da construção de uma imagem de indivíduo autossuficiente, independente, dotado de uma personalidade singular, e de uma racionalidade que permite a realização autônoma de seus objetivos. Logo, sua capacidade de dosar a confiança investida e de racionalizar a sua fé depositada corresponde a um sentido de preservação de si na modernidade. Em uma lógica análoga ao diagnóstico de Simmel a respeito da subjetividade do indivíduo na metrópole, no qual o intelecto predomina sobre as emoções, criando uma personalidade mais calculista.

No enunciado “fui ingênuo”, o sujeito se reporta ao passado para dizer de si no presente: “sou mais hábil e apto para lidar com a malignidade e a dissimulação”. Portanto, do ponto de vista de uma auto avaliação intersubjetiva, a ingenuidade produz um estado emocional natimorto, que surge junto com o reconhecimento de sua condição de inexistência pela superação, por parte do indivíduo de quem se espera cálculo e racionalidade. É como se um imperativo moderno impregnasse o termo “fui ingênuo” da ideia de “está superado”. Além disso, a ingenuidade, uma vez reconhecida em si, inspira desagrado, na medida em que deflagra um status inferior hierarquicamente em relação ao astuto.

Todavia, Henrik não olha para o passado supondo sua falta de habilidade por se deixar enganar. Existem segredos e motivações ainda não conhecidas pelo protagonista. Diante dessas considerações, Henrik não está procurando vingança, saldar a vida ou reconhecer em si mesmo um sentido de superação. Por outro prisma, restaurar a relação não o fará confiar mais

nas boas intenções humanas. Não há expectativas. Não há desejo de superação. Há, sim, o reconhecimento de que qualquer sentido de superação seria inútil ao final da vida. O pretérito perfeito “eu fui” indica irreversibilidade, do mesmo modo que a fé atraíçoadada produziu uma marca indelével no íntimo. Desse modo, o que resta como sentido, ao personagem Henrik? O que o protagonista realmente quer do ex-amigo, o que realmente espera desse encontro? Qual o fundamento da cobrança por alguém que se sente traído, embora considere irrecuperável o dano sofrido?

4.4 Sentidos da nostalgia

A ação contida no verbo *cobrar* está associada a “fazer com que seja pago”. Guarda, entretanto, uma noção de *recuperação para recomposição*, de reaquisição do ânimo, como em “recobrar o fôlego”, por exemplo. O objeto a ser recuperado poderia ser, hipoteticamente falando, o passado; no entanto, existe a plena consciência do seu caráter irrecuperável. O desejo de recuperar o passado e suas decorrentes tristezas pela consciência da impossibilidade de tal empreendimento chama-se nostalgia.

O nexa linear e subsequente entre passado, presente e futuro se desfez, provocando consideráveis mudanças nas formas de subjetivação. A época moderna é a época da progressão no tempo, uma vez que o passado deixa de fornecer as bases de orientação. Nesse sentido, compreender *As brasas* significa compreender que papel o passado pode exercer em subjetividades marcadas por grandes perdas, seja um exílio, uma morte ou uma traição⁶⁴. Se há um aspecto presente na construção psicológica do protagonista Henrik é o da consideração do passado como um tempo valioso e que se perdeu, o que o caracterizaria como um sujeito nostálgico.

Em uma resenha do livro *Antropology and Nostalgia* (OLIVEIRA, 2017), escrevi que a “origem do termo remonta ao grego *nostos*, ‘retorno ao lugar de origem’, e *algos*, que significa ‘dor ou tristeza’ daqueles conscientes da condição irreversível daquilo que passou”⁶⁵. Nessa coletânea, organizada por Olivia Angé e David Berliner, é lançada a questão sobre a relação entre a nostalgia e as ciências sociais, considerando a quantidade de trabalhos que guardam diagnósticos da perda em suas teses. As leituras da modernidade seriam

⁶⁴ Nesse ponto, uma reflexão identifica o caráter intercambiável desses termos. A morte e exílio poderiam ser aproximados, uma vez compreendidos como obra de uma traição por aquele que fica, que permanece, que sobrevive ao tempo, em relação àquele que partiu ou que foi responsável pelo decesso.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/30406/21379>

caracterizadas por supor a ausência de algo que existia no passado e se perdeu, seja a consciência da sua condição, seja a sensibilidade, seja o grau de individualismo.

The foundation of sociology as an academic discipline was built upon a conception of modernity imbued with nostalgia. Durkheim, Weber, Tönnies and Simmel's theories involve a critical stance towards the emergent Western industrial society, framed by a moral opposition between tradition and modernity. As compared to the former, they share a view of the latter as characterized by cultural and political breakdown, in a rhetoric permeated with a sense of social degradation. Primitivist nostalgia played a crucial role in the formation of anthropology as well, with the first ethnographies by Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Edward Evans-Pritchard and Marcel Griaule, among many others, fueled with a longing for vanishing societies and ruptured equilibriums (ANGÉ & BERLINER, *Anthropology and nostalgia*, 2016, p.3-4).

Tal observação aloca as ciências sociais no plano de oposição entre um passado com referência e um presente de onde se identifica rupturas capazes de provocar perdas. A provocação chama atenção para o problema da subjetividade do pesquisador diante do objeto, um aspecto de importância central, na medida em que contribui para os debates metodológicos a respeito do que se produz nas ciências sociais. No entanto, para as pretensões deste trabalho, importa o destaque para a nostalgia em um sentido amplo, enquanto atitude predisposta a voltar no passado e comparar, identificando ganhos e perdas. A partir do século XIX, a nostalgia perde conotações clínicas na medida em que adquire um sentido metafórico, de “história como declínio”. A aceleração do tempo fornecia o sentido de distância do passado, enquanto emergia o fenômeno da construção social de memória em escala fabril. A produção discursiva da memória e sua instrumentalização jurídica, social e política traz a linguagem para a primeira pessoa, onde as histórias de vida, as biografias e as entrevistas pessoais ganham espaço em defesa da dimensão subjetiva, uma transformação que, segundo Beatriz Sarlo, esteve inscrita em um plano ideológico maior, a “virada linguística” (SARLO, 2007, p. 18)⁶⁶.

Não é difícil identificar o vigor desse tipo de discurso hoje. Na TV, reportagens tratam da conjuntura econômica a partir da condição de um personagem; no direito, a jurisprudência se debruça sobre casos particulares os quais passam a ser tomados como modelos para reflexão jurisprudencial; na academia, as pesquisas assumem a forma da experiência subjetiva, contadas em primeira pessoa. Correspondem ao movimento de entrada da personalidade no domínio público, reflexo das alterações na subjetividade no sentido de se tornar mais intimista (SENNETT, 2014, p.319). No contexto em que os relatos memorialísticos passam a concorrer com a história pelo critério de verdade, uma explosão

⁶⁶ SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 18.

discursiva sobre a memória se manifesta a partir da segunda metade do século XX, particularmente depois do Holocausto, na Europa, e das ditaduras, na América Latina. Nos anos 1960 e 1970, uma série de transformações culturais aproximaram o Ocidente de uma atitude nostálgica, nas roupas, nos hábitos alimentares e na comercialização de produtos. No entanto, assim como o Holocausto e as ditaduras latino americanas representam um marco para os estudos da memória, o fim do socialismo e o mundo pós-1989 se tornaram um paradigma para os estudos da nostalgia (ANGÉ e BERLINER, 2016, p. 1).

A compreensão do modo pelo qual as pessoas revitalizam seu passado permite situar o conjunto de significados atribuídos à noção de nostalgia. Em largo sentido, um desejo de recaptura do que a vida fora antes; estado emocional que desagua em duas formas de nostalgia, segundo Berliner: *endonostalgia*, que seria a nostalgia do passado vivido pessoalmente, baseado na experiência subjetiva, tendo como referência a Madeleine proustiana. Em seguida, a *exonostalgia*, que consiste nos discursos de perda, baseados em um senso de degradação em consequência do contato com uma cultura hegemônica e colonizadora, ou mesmo em função do ritmo das transformações sociais (BERLINER, 2016, p.21).

A tese de Fred Davis, *yearning for yesterday*, segundo a qual as reações nostálgicas traduzem um esforço de continuidade da identidade no mundo em constantes transformações, ajusta a discussão para o fator identidade. A nostalgia seria uma espécie de resistência da própria identidade diante de um cenário marcado pelo fluxo de um tempo que ao se movimentar traz descontinuidades, medos e incertezas (2016, p.5). Ainda no registro da identidade profundamente marcada pelo enaltecimento do passado, pode-se situar a tese do ensaísta português Eduardo Lourenço. Conjugando referências históricas e literárias, nota o caráter difuso presente na imagem do português, lugar onde a fantasia e a realidade se misturam. Dotado de uma “cegueira culposa” que o leva a uma “contemplação maravilhada de si mesmo”, Portugal parece viver isolado, à margem do mundo em relação à Europa, e, ao mesmo tempo, ciente da própria vocação universal. Como se houvesse um lugar de acolhimento e redenção além-mar, a cumprir uma espécie de destino, livre da condição de limite da Civilização, Portugal alimenta a sua saudade reinventando o passado de maneira singular. Sua história se apresenta como uma sequência de justificativas a uma realização vindoura.

A *mitologia da saudade* de Eduardo Lourenço aciona uma forma de sentir o passado que atravessa a dimensão do irrecuperável para nutrir-se de expectativas de realização. Diante

deste quadro, podemos tomar tais considerações como ponto de partida para um avanço na investigação dos sentimentos que circundam a obra *As Brasas*. Sentimento cuja intensificação acontece no fim do século XIX, com a emergência dos nacionalismos e o desabrochar de uma ideia de amor à pátria, um traço bastante próximo das posições do protagonista Henrik em *As Brasas*. Nas palavras de Lourenço, “o saudosismo será, mais tarde, a tradução poético ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal” (2016, p.35).

O império austro-húngaro representava uma das grandes potências mundiais entre os anos de 1865, ano de nascimento do personagem Henrik e 1918, quando termina a guerra e sai derrotado. A referência de um império regido pela casa de Habsburgo expressa a imagem do grande império, o qual combina a plena realização da cultura e da política na dianteira da conjuntura europeia. Em 1919, essa condição se perde. A partir daí os grandes feitos do passado passam a edificar o arquétipo de um sonho cujas marcas constituem a imagem de um povo consagrado, alimento de um sonho fincado no passado e apontado para o futuro.

Ainda que reservadas as grandiosas diferenças no que envolve características históricas, políticas e culturais, a tese de Eduardo Lourenço toca em um ponto particularmente sensível sobre as formas de sentir o passado. Em comum, Portugal e Hungria guardam o sentido de passado como aquele sonho da noite anterior, o qual, uma vez acordados, desejaríamos conscientemente retornar à fantasia e permanecer sonhando. Aqui se situa o ponto nevrálgico da tese, a ser observado mais profundamente no capítulo próximo: *uma imbricação de sentimentos capazes de dar forma a um estado em que não se pretende voltar à ingenuidade, mas na qual, através da retenção do tempo que se estende e mantém o sentir em brasa, sentir-se seguro para voltar a assumir responsabilidade e pôr seus próprios sentimentos sob os cuidados de outra pessoa.*

Segundo o sociólogo Anthony Giddens (1991), a confiança é um sentimento necessário à vida moderna, dado o estado de insegurança e o grau de irreversibilidade contido na perda da confiança⁶⁷. Por sua vez, podemos também argumentar que não existe retorno a

⁶⁷ Giddens compreende o problema da confiança no mundo moderno a partir da noção de *desencaixe*⁶⁷. Enquanto as culturas pré-modernas possuíam formas particulares de cálculo do tempo, baseadas no nexos entre tempo e espaço, a modernidade é caracterizada por um grau de dinamismo capaz de dissociar tempo e espaço, o que cria um padrão de relação distante de determinada situação. Tempo desencaixado do espaço e das situações, orientado pelas *fichas simbólicas*⁶⁷ e pelos *sistemas peritos* (1991, p.32). Significam os meios de intercâmbio, e especificamente o dinheiro, e os “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam as

um estado de ingenuidade, de modo que conforme o avanço das experiências de vida, o indivíduo tende a acumular habilidades capazes de protegê-lo contra as astúcias de outrem. Nesse sentido, tais disposições, a confiança e a ingenuidade, possuem um traço de irreversibilidade, assim como o tempo. Uma vez lançados no fluxo da vida, esses estados emocionais se transformam.

O ponto aqui é o de investigar o que habita o esforço de Henrik, protagonista de *As Brasas*. Seria algo como uma espécie de luta intersubjetiva para voltar a confiar? A retomada da confiança tal como confiou um dia seria uma contradição em si, estado emocional inadmissível aos parâmetros modernos de individualismo? Os aspectos apontados nesse capítulo parecem apontar um sentido que está para além da *descoberta*, da *restituição*, da *recomposição de si*, do *perdão* ou da *vingança*. Também não se trata de reencontrar o tempo perdido, tal como uma inspiração proustiana poderia apontar. Permanece a pergunta: qual a volta que o pensamento dá para um sujeito isolado, aos setenta e cinco anos, profundamente marcado pela traição e a observar a ascensão do nazismo, conservar o ardor de seus sentimentos?

grandes áreas” do ambiente social (1991, p.38). Tais mecanismos, segundo Giddens, dependem da confiança, um sentimento necessário à vida moderna em sua complexidade. Baseado na concepção de confiança de Simmel, no livro *The Philosophy of Money*, Giddens entende confiança a partir de um estado de “crença” ou “fé” (1991, p.41).

5 DO REFLUXO AO REMANSO DOS SENTIMENTOS

Somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa 'citation à l'ordre du jour' – e esse dia é justamente o do juízo final.

Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história III”

5.1 A métrica do medo e da confiança

Drama é o gênero cuja força narrativa está centrada na figura do indivíduo. A sequência de eventos no drama se desenrola através de um conflito emocional de forças, situação que comove pela capacidade de apresentar uma condição penosa e desgastante. A ideia do drama moderno está inscrita no conjunto de tendências filosóficas, especialmente as vinculadas à tradição alemã, entre 1795 e 1915. No livro *Ensaio sobre o trágico* (2004), Peter Szondi faz uma distinção entre o que chamou de *poética da tragédia* e uma *filosofia do trágico*, ao longo da história. Aristóteles formulou uma poética da tragédia, um ensinamento que permanece na dimensão empírica como doutrina da alma. Daí a ideia da arte como imitação ou representação da vida, o que produz a catarse, um fruto da mimesis. A tragédia pode ser definida enquanto forma e conteúdo, enquanto organização interna entre outras poesias e sua finalidade, isto é, a produção de catarse. Assim, na linha aristotélica, analisar uma obra dramática consiste em estudar a forma capaz de produzir a catarse, entendida aqui como uma descarga de desordens emocionais provocadas pela forma estética da tragédia. No capítulo seis da *poética*, Aristóteles define a tragédia a partir de dois estados emocionais: “é a tragédia a imitação de caráter elevado, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama) e que, suscitando o ‘terror’ e a ‘piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1987, p.205). Embora, por vezes, “terror” e “piedade” tenham sido traduzidos como “medo” e “compaixão”, persiste o terreno semântico sobre o qual a catarse nasce. Vejamos como esses sentimentos operam para, em seguida, compreender como a narrativa da própria vida passada assume um sentido de purificação no qual se nota o esforço de eliminação de resíduos sentimentais localizados no passado e que causam sofrimento em alguma medida.

O conceito de catarse talvez seja um dos mais discutidos do pensamento de Aristóteles, muito em função de não aparecer definido de forma clara, mas elíptica, como uma espécie de explicação de aula. De fato, a poética é escrita como em um caderno de anotações, formato próximo do instrumento didático. Em relação à catarse trágica, Aristóteles apontou o medo e a compaixão como sentimentos da ordem da purificação, o que revela o paradoxo do sofrimento que caminha para o prazer. No capítulo cinco da *Retórica*, outra obra do filósofo, o medo é definido pelo sofrimento diante de um mal futuro que se faz temível pela capacidade de arruinar ou destruir.

“certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes” (ARISTÓTELES, 2000, p.33).

De acordo com o filósofo, os “grandes desgostos ou danos” se tornam temíveis quando “não se mostram distantes”. Significa dizer que o temível somente se faz como tal se estiver próximo. O medo é um sentimento cuja força se intensifica na medida da distância espaço-temporal em relação ao temível. Como no caso de Henrik, o medo do ultraje à virtude se torna mais forte quando não é possível ao sujeito reverter a sua situação ou quando não existem recursos contra o próprio sofrimento. Por outro lado, existem dois tipos de situações em que o medo tende a se distanciar: em primeiro lugar, aqueles que se encontram em situação de prosperidade ou cercados de força, riqueza e poder. Estes não esperam o sofrimento se aproximar, não consideram a possibilidade de serem arruinados por outrem. Confiam, por assim dizer. Além dos prósperos ou poderosos, também não temem aqueles “que creem já terem sofrido todas as coisas temíveis e se tornaram indiferentes ao futuro” (ARISTÓTELES, 2000, p. 35).

Enquanto sentimento temperado pelo grau de distanciamento, o medo implica em uma reserva: é preciso guardar no íntimo alguma capacidade de consideração da própria salvação, diz Aristóteles. É por isso que, quando uma pessoa sente medo, é muito comum a tentativa de coloca-la em um registro de imaginar o sofrimento anterior de outras pessoas que sofreram situações semelhantes. O gradativo distanciamento ou o mero desejo de se afastar do temível proporcionalmente traz a aproximação para si dos meios de salvação, o que faz ascender a escalada de confiança. Isso ocorre por que o temível se movimenta no espaço e no tempo. Ameaças ao corpo e à alma sofrem variações, do mesmo modo que doenças “chegam e vão embora”, algozes se aproximam e se distanciam, tempestades se aproximam e se deslocam

para longe. A métrica do medo é definida pelo grau de proximidade espaço-temporal do temível, uma medida cuja intensidade depõe de forma proporcionalmente invertida sobre os níveis de confiança. Em claras palavras, o próximo inspira mais medo, logo menos confiança, enquanto o distante tende a aumentar a confiança na medida em que atenua o medo. Aqui o passado exerce um papel fundamental para a definição da medida cujas extremidades ficam polarizadas pelo par temor-confiança. De acordo com essa lógica, o passado aumenta o grau de confiança na medida em que se distancia, designando uma espécie de segurança em função de seu caráter inconversível. Inalterável e distante, o passado abranda seu potencial ameaçador em relação ao instante em que se vive.

“São confiantes os que se acham nas seguintes disposições: se creem que tiveram muitos resultados felizes e nada sofreram, ou se muitas vezes chegaram a situações perigosas e escaparam, porquanto os homens são insensíveis, ou por não terem experiência, ou por disporem de proteção (...) (ARISTÓTELES, 2000, p.37).

Lança-se, a partir dessas observações, uma valiosa questão a respeito da equação temor-confiança. São confiantes os que “tiveram resultados felizes”, sentença cuja flexão verbal aponta para um pretérito perfeito, isto é para uma ação que teve seu início e seu fim localizados no passado. Um acúmulo ou mera reunião de resultados felizes no passado possui a capacidade de alicerçar a confiança presente – esse é o primeiro ponto a se assinalar. Além disso, são confiantes os que sobreviveram depois de atravessar uma determinada situação de perigo; entretanto, não são todos os sobreviventes que permanecem confiantes após escapar do perigo. Após uma experiência de ameaça iminente, são capazes de se sentir confiantes os insensíveis em decorrência da ausência de experiência ou da presença de proteção. Insensibilidade pode ser entendida aqui como aquilo que desconsidera o conjunto de gestos, palavras e signos estabelecidos socialmente ou determinados pela natureza e que as pessoas tomam para si em demonstração de respeito. Decorre da inexperiência, isto é, a ausência de um conjunto de conhecimentos empíricos acumulados de forma a edificar uma espécie de arcabouço e fornecer elementos que possibilitem conhecer, reconhecer ou prever alguma coisa. A insensibilidade decorre também da proteção, seja de um semelhante sem temor, de um superior ou de alguém capaz de transmitir segurança em relação ao temível.

Tomemos como exemplo uma suposição elementar, baseada na apreensão subjetiva de algo capaz de produzir experiências que vão do medo à confiança. Do ponto de vista daquele que deseja se banhar, o mar pode significar relaxamento corporal ou ameaça. A escala do temor à confiança para vivenciar o banho está disposta nos seguintes fatores: 1) os sinais emitidos pelo mar (violência das águas, força dos ventos, nebulosidade etc.); 2) por pessoas que vivenciaram o mar (conselhos, informações, orientações) e; 3) o acúmulo de experiências

pretéritas sobre entrar no mar. Para o sobrevivente do perigo, na medida em que desconsidera sinalizações externas do mar no presente (insensibilidade), passa a depender das sinalizações internas do passado, localizadas em sua memória (experiência), ou de alguém que considere as sinalizações internas do próprio passado e estabeleça um ambiente de segurança (proteção). Considerando a sua trajetória, podemos supor que Henrik estaria na posição de sobrevivente, pois permaneceu vivo após a traição e após o planejamento de sua morte pelo amigo. Enquanto sobrevivente, para voltar a se aproximar de um estado de confiança, precisaria desconsiderar algumas sinalizações, entretanto, de que maneira? Essa desconsideração dos sinais socialmente estabelecidos somente se realiza pela suspensão do arcabouço de dados empíricos, pela suspensão da própria experiência. Chegamos aqui ao plano do esquecimento. Além dessa via, Arístóteles estabelece também uma relação entre a insensibilidade necessária ao retorno da confiança pelo sobrevivente e a garantia de proteção. No caso de Henrik, a proteção viria pela presença de alguém que considere as sinalizações do próprio passado e divida de modo a formar elos de compreensão e identificação. Chegamos ao plano da partilha, que significa arcar juntamente. De Konrad, se espera o compartilhamento das experiências comuns, o que ofereceria alguma dose de amparo, de proteção. Há, portanto, uma dimensão presente no personagem Konrad, o qual figura como possibilidade de proteção pela consideração das sinalizações do passado, o que o tornaria sensível ao drama do amigo durante as últimas décadas.

O segundo ponto a ser assinalado é do par temor-confiança como sentimentos que obedecem a uma variação de grandeza ao longo de uma dimensão temporal. Não obstante, é preciso observar a escala das variáveis experiência e sensibilidade como aspectos capazes de atenuar ou aguçar esses sentimentos. Trata-se aqui de relacionar registros do passado e do presente através das disposições, respectivamente, da experiência e da sensibilidade. Entre temer e acreditar, está em jogo a capacidade de levar em conta as sinalizações do passado e do presente. Não é ao acaso que a juventude por vezes é vista culturalmente aos olhos das pessoas de média idade como “pouco sensível”, muito em função da sua inescapável condição de “pouco experiente”. Há um nexó íntimo entre experiência e sensibilidade, um eixo que depõe sobre os medos e esperanças, na medida em que os jovens também tendem a ser vistos como “destemidos”.

5.2 A quebra da confiança e a reminiscência dos sentimentos

Henrik gozava da proteção capaz de lhe assegurar uma vida sem muitos infortúnios. Quando se distanciou de Nini na França, seu medo logo foi embora com a chegada da ama de

leite. E quando foi informado pelos médicos que corria perigo, disse ao pai não ter medo, mas fez uma ressalva: "O que quero é que Konrad fique sempre conosco. A família dele não é rica. Gostaria que viesse passar o verão na nossa casa" (MÁRAI, 2012, p.33). Em sua visão retrospectiva, Henrik contrasta seus medos de infância à presença de pessoas que se constituíam como abrigos afetivos. O amigo Konrad personificava o estado de confiança em oposição aos medos do jovem. Ao lado de Nini, do pai, da casa e, mais tarde, da mulher Krisztina, o amigo formava um abrigo afetivo, feixe de vivências essencialmente ligado ao lugar de origem, ao lugar com o qual se identifica. A traição é o movimento brusco de quebra da fidelidade prometida; arranca o indivíduo do seu abrigo e o arremessa naquilo que é desconhecido, e por isso pouco confiável, logo temível. Movimento análogo ao exílio, no qual o lugar de origem fica para trás, enquanto o tempo se encarrega de varrer qualquer possibilidade de retorno ao que a vida foi um dia. Expressa-se uma ordem prescrita em face desse movimento que quebra a forma e dispersa os pedaços: o medo precisa da proteção ou da experiência para permanecer circunscrito dentro de um estado da consciência que não toma a situação como sem saída. Portanto, são a experiência e o outro as instâncias que executam o trabalho de frear os medos em seu caminho na direção do desespero.

Na solidão aprendemos a compreender todas as coisas, e não temos medo de mais nada. Certas criaturas, que carregam na testa o sinal do favor dos deuses, se consideram eleitas, e em sua maneira de enfrentar o mundo há uma espécie de segurança condescendente. Mas se era assim que você me via, enganava-se. Só o espelho deformador da inveja podia lhe dar de mim imagem semelhante. Não digo isso para me defender, pois o que busco é a verdade e quem quer a verdade deve iniciar a busca em si mesmo. O que para você parecia, em mim e ao meu redor, uma graça e um dom divino, era pura ingenuidade. Fui um ingênuo até o dia em que... pois é, sim, até o dia em que entrei no quarto que você abandonara como um fugitivo. Talvez fosse essa ingenuidade que induzisse as pessoas a me demonstrarem amizade e confiança, a me apresentarem com sorrisos e benevolência. Sim, havia em mim algo — falo no passado, e tudo de que falo é tão distante, como se se referisse a um morto ou a um desconhecido —, havia em mim uma espécie de leveza e candura que desarmava as pessoas. Foi uma época em minha vida, uma década de minha juventude, em que o mundo dobrava-se dócil às minhas pretensões e ambições. Foi meu período de graça. Em períodos assim, todos correm ao seu encontro como se você fosse um conquistador que deve ser festejado com taças de vinho, com moças e guirlandas de flores (MÁRAI, 2012, p.107-108).

Solidão se caracteriza pela ausência de abrigo e, desse modo, a vulnerabilidade a ameaças. No fragmento, Henrik se reconhece como "ingênuo" durante o tempo em que se via em segurança. Sua ingenuidade inspirava a confiança e a amizade das pessoas. O protagonista reconhece em si uma espécie de "leveza e candura", disposições da alma que fazem de sua presença algo confiante e destemido. Refere-se a si no passado como alguém morto, distante, em contraste ao presente no qual conversa com o amigo. Desse modo, Henrik se apresenta como figura cujo traço delineia um estado de confiança; no entanto, tal estado

emocional está assentado em dois fatores diferentes entre si. A confiança do passado está baseada na proteção; a confiança do presente está baseada na experiência. Inclui-se, ainda, que dois abrigos afetivos do passado permanecem no presente como guardiões de Henrik: Nini e o castelo.

A tese de Michael Pollak segundo a qual os elementos constitutivos da memória são os acontecimentos, as pessoas e os lugares, permite situar o sentido de permanência do que garante a manutenção da própria identidade.

“A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.204).

O ponto que solidifica um sentimento de segurança mesmo depois de 41 anos da traição está fincado em dois símbolos do espaço-tempo, pilares remanescentes de 1899: o castelo, a forma da residência, lugar das experiências, onde tudo aconteceu; e Nini, personificação da noção de tempo em sua onipresença, a mulher que viu o general nascer, que presenciou todos os acontecimentos do castelo, e permanece ao lado de Henrik. Nesse sentido, embora irreparável e irreversível, o golpe da quebra de confiança causada por Konrad não foi capaz de encerrar o sentido de permanência que sempre esteve presente naquela trajetória. Ao lado da experiência de vida, permanecem o castelo e a governanta como signos de um passado acolhedor. Existem, portanto, elementos que preservam o “sentimento de continuidade”, inclusive do próprio indivíduo e da percepção de si. Ocorre que, para o general, essa continuidade envolve a apreensão de segredos que lhe permitiriam voltar a colocar sua confiança aos pés da relação de amizade tal como foi. Para o general, a recuperação do passado envolve a recomposição da própria identidade: “Imagino que esta noite você tenha vindo aqui para me contar (o que existe em seu íntimo)?”, indaga Henrik (MÁRAI, 2012, p. 217). “Vim porque queria vê-lo mais uma vez. Não é natural?”, responde Konrad (MÁRAI, 2012, p.69). O ponto: enquanto Henrik debate-se para sair da condição daquele que teve a sua fidelidade ferida, Konrad retorna ao final da vida “apenas” para reencontrar o que, de fato, possui valor para ele.

Pode-se afirmar que o reencontro ocorre a partir de dois amigos que perderam as suas referências e se exilaram. Em 1899, Konrad partiria em direção à Inglaterra e, mais tarde, aos trópicos. Em 1907 morre Krisztina. Henrik permaneceria no serviço militar até a guerra. No diálogo sobre essas datas, ao comentar o aspecto sombrio da guerra, Henrik ouve do amigo que em dado momento havia pensado em se reapresentar ao regimento, em solidariedade aos

combatentes. Nesse momento, o general faz uma acusação sobre tal ausência e Konrad se justifica alegando ser cidadão inglês, como se pertencesse a outra pátria. “Não se pode mudar de pátria a cada dez anos” – diz Konrad. “Creio ao contrário que não se pode mudar de pátria em nenhuma hipótese. Só se pode mudar de documentos” – replica Henrik. É quando o amigo argumenta em oposição. “Minha pátria não existe mais, desintegrou-se. Minha pátria eram a Polônia e Viena, esta casa e o quartel lá na cidade, a Galícia e Chopin. Que sobrou de tudo isso?” (MÁRAI, 2012, p.74) Konrad explica os motivos que o fazem “ir embora”. Prossegue alegando a falta de sentido em prestar fidelidade a coisas que não existem mais: “Havia um mundo pelo qual valia a pena viver e morrer. Esse mundo morreu. O novo já não faz o meu gênero” (MÁRAI, 2012, p.75). Aqui, Konrad demonstra certa resistência ao curso que as transformações políticas e culturais causaram, o que explicaria a sua atitude de deixar tudo para trás. Henrik também demonstra tal resistência ao novo arranjo do mundo, mas tomando o passado como referência central a partir da qual preserva sentimentos incapazes de esmorecer – daí a ideia de continuidade das “velas que ardem”. “Para mim aquele mundo continua vivo, mesmo se na realidade não existe mais. Está vivo porque jurei fidelidade a ele”, defende-se Henrik (MÁRAI, 2012, p. 75).

Nesse ponto, podemos observar modos distintos de subjetivação e atribuição de sentido às transformações objetivas, políticas e culturais, que ocorreram em volta de Henrik e Konrad. Explicitam as tensões entre os interesses individuais e os acontecimentos externos de cada um em função da singularidade que habita a trajetória de cada um. A vontade de cada um, nesse caso, é a matéria da vida humana, é a coisa em si, o essencial no homem independente do tempo e do espaço, aquilo que Simmel mais tarde chama de *conteúdo*, ao trazer a discussão para o problema da tragédia da vida moderna. Simmel considera os interesses, os impulsos e os instintos como o polo oposto ao objeto da sociologia, isto é, a forma. A forma é um padrão de vínculo social relativamente estável, organizado por homens como efeito de “influenciar e ser influenciado por eles” (SIMMEL, 2006, p.166). A vida é emoldurada de maneira pragmática como forma de produzir continuidade, regularidade. As formas são molduras da vida social, construções humanas que recaem sobre seus criadores e se recriam em novas formas.

Simmel parte de uma compreensão da sociedade como “interação psíquica entre os indivíduos” (2006, p.15). Ao ajustar o foco para a vida social, situa um fluxo incessante que liga os indivíduos uns aos outros, exercendo influência mútua e estabelecendo “laços de associação que são incessantemente feitos e desfeitos para que sejam então, refeitos,

construindo uma fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos (...)” (SIMMEL, 2006, p. 17).

No curso histórico da relação entre Konrad e Henrik, é possível observar variados interesses individuais, ainda que a forma em que eles se encontram tenda a permanecer a mesma. Vontades distintas e conflitantes, dentro da mesma moldura de vida social. Como mencionado, a forma é um aglomerado de fenômenos que tendem submeter o comportamento e as reações a um modelo padronizado. Simmel propõe a compreensão do social pelas interações entre indivíduos, mas atento às formas de socialização e à tensão entre as vontades individuais e as formas sociais. Uma vez que as formas tendem a emoldurar a vida, forças individuais operam contra a supressão de suas próprias vontades. A conservação de um arranjo social estabelecido era tomado como um valor a ser defendido por Henrik, na medida em que confere algum grau de segurança em face dos efeitos indesejados que uma eventual transformação pode produzir. Esse valor é considerado superior aos interesses individuais pelo general. Quando Konrad aponta para o desaparecimento de um mundo pelo qual valia a pena viver e morrer, expõe o próprio reconhecimento da forma de vida que deixou de ser, diante do fluxo de acontecimentos. No entanto, para Henrik, o fluxo da vida não foi capaz de varrer a forma; existem aspectos ligados à sua identidade que permanecem vivos e lhe permitem buscar a retomada da vivência perdida no passado.

A conversa sobre as perdas ocasionadas pelas transformações aparece como pano de fundo para o acontecimento que mudou aquela amizade. Enquanto Henrik começa o processo de isolamento a partir da traição, em 1899, o desterro sentido pela ausência de referências afeta Konrad ainda na juventude; seu deslocamento em relação à vida começava pelas suas origens. Filho de mãe polonesa e pai galego, Konrad respirava o sacrifício dos pais e, na medida em que conquista uma posição social reconhecida como privilegiada através da carreira militar, vê a sua paixão pela música se esvaír. Certa vez, depois de voltarem da casa dos pais, Konrad disse a Henrik: “é muito difícil viver assim”. E quando Henrik perguntou as razões dessa dificuldade, uma vez que seus pais estavam felizes, ouviu de Konrad: “eles, talvez” (MÁRAI, 2012, p.39). Já Henrik sentia-se culpado em relação ao modo como Konrad reagia às diferenças econômicas entre os dois, como se a riqueza alheia fosse algo injustificável (MÁRAI, 2012, p.93). A recordar a fuga do amigo, Henrik dá indicações de compreender tal atitude, dado o traço de isolamento que acompanhou Konrad durante toda a vida.

Nós o desculpávamos, conscientes de que para você a música era mais importante que tudo. Não conseguíamos explicar por que tinha ido embora, mas nos conformamos, pois percebíamos que devia ter feito isso por um motivo bastante grave. Sabíamos que para você tudo era mais difícil de suportar do que para nós, que éramos verdadeiros soldados (MÁRAI, 2012, p.76).

Notável o fato de que, ao mesmo tempo em que compreende, Henrik pontua o traço distintivo entre os dois. Como se o baixo grau de resistência às pressões externas, em oposição aos valores militares, justificasse a fuga e comportamentos desalinhados aos códigos de lealdade. Até o momento da traição, enquanto Henrik afirma a sua posição, Konrad se incomoda com o que ele mesmo havia se tornado. Sentia a sua vida suprimida pela unidade coletiva que se perpetuava no tempo, conservando a sua condição de isolamento. Não se trata aqui de verificar a medida da vontade de cada um em realizar-se, mas importa compreender a vontade como impulso incognoscível, fonte inesgotável de sofrimento.

5.2.1 Limites da identificação entre Henrik e Konrad

Simmel apresenta a individualização como o efeito colateral da socialização; a diferenciação do indivíduo se torna cada vez mais evidente na marcha do processo de complexificação das relações sociais. Simmel pontua o caminho do desenvolvimento gradual dos organismos como o deslocamento de formas antigas para novas formas, nas quais o indivíduo se vê atravessado por um impulso dual, baseado no apreço pelo antigo e pelo novo. A admiração ou simpatia pelo antigo se apoia na segurança oferecida pela forma de vida que sempre existiu: “o que é amplamente disseminado é também o que plantou raízes mais firmes em cada indivíduo” (SIMMEL, 2006, p. 44). Por outro lado, nosso espírito é dotado de uma “sensibilidade para a diferença”, aquilo que nos faz “desprender do óbvio, do cotidiano que habita em nós e fora de nós”. Desse ponto, é possível situar Henrik como o tipo mais próximo da semelhança e do apreço pelo antigo, enquanto Konrad estaria posicionado como aquele que possui uma “sensibilidade para a diferença” mais aguçada. De fato, Konrad é quem produz o ponto de inflexão, o ato inesperado que muda o curso daquela relação. Sendo a semelhança e a diferença princípios de desenvolvimento interno e externo ao longo da história da cultura, essas posições se movimentam de acordo com as formas de interação. Uma forma de interação, denominada amizade, cujas características são o entendimento mútuo, a grande afeição e a solidariedade, não escapa de produzir interesses pela diferenciação. Em outras palavras, uma relação entre duas pessoas, por mais harmônica e mutuamente marcada por alto grau de identificação, deve sempre considerar a possibilidade de afirmação do particular diante do indiferenciado. O pressuposto impõe uma lógica dilemática de relacionamento: na medida em que as aproximações entre duas pessoas se tornam cada vez mais íntimas, aumenta

a ameaça à identidade individual. A trajetória de Konrad ao lado do amigo e imerso num ambiente com o qual não estabelece nenhuma sensação de realização tende a apagar gradativamente sua própria identidade. A garantia de preservação de sua individualidade está baseada no estranhamento e demarcação da diferença em relação ao amigo cuja presença representa uma ameaça.

O problema sociológico que se impõe aponta para a condição trágica do convívio, terreno das relações humanas analisado por Simmel e por Freud, cada qual à sua maneira. Encontram sua raiz comum na preciosa parábola § 396 de *Parerga e Paralipomena*, de Arthur Schopenhauer. Trata-se da exposição de uma dinâmica das relações humanas, em linguagem clara e, ao mesmo tempo, densa, do ponto de vista da força metafórica.

Un grupo de puercoespines se apiñaba en un frío día de invierno para evitar congelarse calentándose mutuamente. Sin embargo, pronto comenzaron a sentir unos las púas de otros, lo cual les hizo volver a alejarse. Cuando la necesidad de calentarse les llevó a acercarse otra vez, se repitió aquel segundo mal; de modo que anduvieron de acá para allá entre ambos sufrimientos hasta que encontraron una distancia mediana en la que pudieran resistir mejor. — Así la necesidad de compañía, nacida del vacío y la monotonía del propio interior, impulsa a los hombres a unirse; pero sus muchas cualidades repugnantes y defectos insoportables les vuelven a apartar unos de otros. La | distancia intermedia que al final encuentran y en la cual es posible que se mantengan juntos es la cortesía y las buenas costumbres (SCHOPENHAUER, § 396, 2009, p. 665).

Na parábola, dois males se impõem, havendo necessidade de escolha entre alternativas opostas e insatisfatórias, uma vez que provocam o sofrimento e a dor. O grupo de porcos-espinhos precisa aproximar seus corpos uns dos outros para não morrer de frio, mas na medida em que se aproximam e sentem espetar as pontas dos espinhos, sofrem um segundo mal. A morte por congelamento seria o primeiro mal, o que faz da aproximação algo necessário. Entretanto, a gradual aproximação provoca uma situação onde os porcos-espinhos se espetam e se ferem mutuamente. O dilema se debruça sob a questão: aproximação para não congelar ou distanciamento para não se ferir? Os homens se movimentam para cá e para lá entre ambos os sofrimentos.

Em *As Brasas*, o que ocorre é uma espécie de dialética da aproximação e do afastamento: o menino Henrik pede ao pai que mantenha o amigo Konrad ao seu lado; na juventude, Konrad fere Henrik com uma espécie de culpa pela sua riqueza, enquanto Henrik fere Konrad pela suposta ausência de dificuldades financeiras, além de afirmar um modo de vida consonante com o formato militar. O ponto de inflexão, o ato capaz de mudar radicalmente a amizade tal como foi até então é a revelação do plano de assassinato e posterior fuga, por parte de Konrad. Mas por que é Konrad quem quebra definitivamente a

confiança de Henrik e não o contrário? O que leva alguém a pôr em risco todo o valor sentimental investido ao longo de uma vida e se tornar indiferente ao outro? Ou, nas palavras ecoantes de Sándor Márai ao longo dessa e de outras obras, o que acontece quando alguém vai embora de vez?

Quando Simmel fala do impulso dual expresso em uma apreciação pelo antigo atravessada por uma apreciação pelo novo, demarca a imbricação de tendências para assemelhar e para se diferenciar. Tal diferenciação ocorre mesmo em arranjos marcados por uma aguçada marca de identificação em relação ao conjunto de valores ou ao histórico comum, como é o caso daqueles irmãos criados sob o mesmo teto, dentro do mesmo sistema de regras e que, no entanto, fazem questão de marcar as diferenças entre um e outro. Simmel dá o exemplo das grandes associações ou agremiações que possuem pontos de vista uníssomos, mas que, depois de um considerável tempo de convívio, produzem cortes e se desmembram em facções dotadas de opiniões divergentes. Diante de uma associação rival ou radicalmente oposta, essas facções podem se mobilizar e se reunir novamente; não obstante, permanece a ideia de que toda uniformidade está sujeita a se confrontar com uma diferença. Uma singularidade necessita do fator de diferenciação para afirmar a sua condição de única: “é como se cada individualidade sentisse seu significado tão somente em contraposição com os outros, a ponto dessa contraposição ser criada artificialmente onde antes não existia” (SIMMEL, 2006, p.47).

Na história narrada em *As brasas*, a amizade é a formação sociológica predominante até 1899, período no qual Henrik aparece em estado de concórdia com a moldura de sua vida. A forma não envolve o protagonista em termos de conflito e oposição, pelo menos até o momento da traição do amigo. Já Konrad elabora desde a juventude uma concepção de si em descompasso com a cultura objetiva que o cerca. Sobre a sua personalidade, o amigo Henrik afirma: “você sempre foi um sujeito estranho, de uma raça diferente da nossa. Quem é parente de Chopin não pode ser músico impunemente” (MÁRAI, 2012, p.122). É recorrente ao longo de toda a obra a marcação de um conflito entre as aspirações de músico e a carreira militar, entre o sacrifício financeiro dos pais e o imperativo de ocupar uma posição de prestígio. Simmel irá constatar um senso de superioridade voltado para o nível individual, ao passo que os valores que orientam uma coletividade tendem a ser vistos como inferiores: “quando se considera o indivíduo em si e em seu todo, ele possui qualidades muito superiores àquelas que introduz na unidade coletiva” (SIMMEL, 2006, p.48). O indivíduo se sente rebaixado em relação ao nível social; considera que as suas aptidões estão sendo desperdiçadas por regras

definidas externamente. Konrad enquadra-se nesse tipo de drama íntimo, o indivíduo distante de suas origens, desviado de suas vocações. Apaixonado por música, mas alocado resignadamente na carreira militar, por obra da vida. Konrad é o tipo simmeliano que se vê como dotado de qualidades superiores em relação ao modo como se insere na forma da vida social. Em síntese, “essa exigência é uma violação do indivíduo perpetrada por uma pluralidade de seres e em seu benefício, que frequentemente leva o indivíduo a uma total especialização e ao atrofiamento” (SIMMEL, 2006, p.85). No momento que antecede a 1899, já na fase adulta, Konrad atravessa um estado marcado pelo reconhecimento de que caminha para o declínio de algo dentro de si, algo referente à perda do vigor para a realização de seus desejos individuais.

Konrad envelhecia depressa. Aos vinte e cinco anos já usava óculos de leitura. E de noite, quando o amigo voltava para casa vindo de algum compromisso mundano e ainda cheirando a tabaco e água-de-colônia, meio bêbado e desarrumado e com ares de rapazola que vive na farra, conversavam baixinho por muito tempo, como dois cúmplices, como se Konrad fosse um mago que passasse seu tempo sentado em casa a espremer o cérebro para descobrir o significado das criaturas e dos fenômenos, enquanto seu aprendiz dava a volta ao mundo para recolher segredos sobre a vida das pessoas. Konrad lia de preferência livros ingleses sobre a história da convivência humana e a evolução social. O filho do oficial da Guarda só lia com prazer livros sobre cavalos e relatos de viagens. E, como gostavam um do outro, cada um perdoava o amigo por seu pecado original: Konrad perdoava a Henrik seu patrimônio, e o filho do oficial da Guarda perdoava a Konrad sua pobreza (MÁRAI, 2012, p.51).

O sinal de “envelhecimento rápido” e de passar “seu tempo sentado em casa” lendo livros de “história da convivência humana ” faz de Konrad um indivíduo em estado de conflito com a forma. Em *Nietzsche e Schopenhauer*, Simmel discute a matéria-prima do que mais tarde viria a refinar sob o nome de “conteúdo”, no plano de um projeto sociológico. Para Simmel, a vontade ocupa a centralidade dos eventos humanos. Lendo a obra de Schopenhauer, identifica o percurso do trágico: se a vontade encontra um obstáculo, o resultado é o sofrimento. Mas se a vontade está livre para a realização, há satisfação e bem-estar, sentimentos que não duram e a vontade volta a buscar novos objetos, como se a vida fosse um movimento circular que vai do desejo à angústia e da angústia ao desejo. Qual o ponto? Não há fim último, vontade final, objetivo definitivo, o que engendra toda uma cadeia de discussões a respeito dos valores.

Na citação anterior, fragmento de *As brasas*, é dito que Konrad “perdoava” Henrik por seu patrimônio e Henrik “perdoava” o amigo por sua pobreza. O próprio uso do sentido de perdoar sugere uma precondição de concessão em nome do convívio, de prevalência da forma sobre uma suposta motivação que impulsiona a identificação e aquece o sentido de amizade. A forma da amizade criou o seu domínio autônomo em relação à matéria da vida. A amizade

passou a se determinar a partir de si mesma; distanciou-se do sentido e da vontade. Konrad era sensível à “arte” e às questões “da convivência humana”; quando a forma na qual está inserido se torna paulatinamente mais autônoma de seus conteúdos, o questionamento do sentido o toca mais profundamente que em Henrik. Quando em um verão, Konrad tocou a quatro mãos junto com a mãe do amigo, Henrik e o pai observavam algo “estranho”, “perigoso”:

Da música parecia se desprender uma força mágica capaz de levantar os móveis e inflar as pesadas cortinas de seda das janelas. Era como se todas as coisas velhas e mofadas, enterradas há tempos nos corações humanos, recomeçassem a viver, como se no coração de cada criatura se aninhasse um ritmo mortal que, em dado momento da vida, poderia começar a pulsar com violência implacável. Os pacientes ouvintes compreenderam que a música representava um perigo. Mas a mãe e Konrad, sentados ao piano, já não ligavam para esse perigo. A *Fantaisie polonaise* era só um pretexto para a explosão de forças que se agitam e fazem eclodir tudo o que costuma ser cuidadosamente camuflado pela ordem estabelecida (MÁRAI, 2012, p.43).

Do ponto de vista do amigo, Konrad demonstra estar ligado a algo misterioso capaz de “levantar coisas enterradas nos corações humanos”. Ameaçar a “ordem estabelecida” e “recomeçar a viver”, ideias associadas a Konrad, aquele que guarda calor dentro de si. Na parábola de Schopenhauer, “el que posea mucho calor interior propio hará mejor en mantenerse lejos de la sociedad para no causar ni sufrir ninguna moléstia” (SCHOPENHAUER, § 396, p. 665). Para Schopenhauer, a vontade é a coisa em si, é aquilo que está em luta com as condições formais do mundo tal como se apresenta ao sujeito. Essa é a condição de Konrad, em oposição a Henrik até o momento em que se desenham os contornos de uma traição, seguida de uma fuga. Destaca-se aqui o ponto onde Konrad está mais inclinado a se levar por paixões capazes de perturbar a ordem de uma amizade cujo formato se autonomizou dos interesses, dos impulsos, das motivações. De acordo com Schopenhauer, aos que guardam “muito calor próprio interior” é recomendável se manter longe do convívio social “para não causar ou sofrer alguma moléstia”. Konrad tinha vontade de vida e negar essa vontade significava se referir ao nada. Schopenhauer defende que a vontade, e não a razão, é a expressão decisiva e constitutiva do homem. Em *O mundo como vontade e representação*, parte da pergunta “O que é o mundo?” e, ainda no início do livro, lança a frase que se tornaria aforisma de sua obra: “o mundo é a minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). A proposição tende a conceber o mundo em duas metades: sujeito e objeto. Tal divisão possui grande importância para a análise do trágico em Simmel, pois é da divisão entre sujeito e objeto, própria da modernidade, que ocorre a absorção dos sujeitos pelos objetos da cultura, o que cria o drama da vida moderna. “Não, você não era um soldado e me dei conta da profunda solidão em que vivera no nosso meio (...) Percebi que

você vivera entre nós e no entanto nunca fora um dos nossos” (Márai, 2012, p.94), acusa Henrik. O personagem Konrad faz parte de um enredo esvaziado de sentido para ele mesmo até se tornar oficial da guarda. Henrik percebeu isso e, no último encontro, traça algumas linhas a respeito da personalidade do amigo, em tom acusatório e, ao mesmo tempo, compreensivo.

Era da raça de Chopin, ou seja, era uma criatura cheia de reserva e de orgulho. Mas no fundo da alma ocultava um impulso espasmódico: o desejo de ser diferente do que era. É o tormento mais cruel que o destino pode reservar ao homem. Ser diferente do que somos, de tudo o que somos, é o desejo mais nefasto que pode queimar num coração humano. Pois a única maneira de suportar a vida é se conformar em ser o que somos aos nossos olhos e aos do mundo (MÁRAI, 2012, p. 106).

Seu deslocamento em relação ao mundo que o cerca expressa uma vontade íntima de romper com a forma, algo que começa a se desenhar para o leitor através das conjecturas de Henrik sobre a paixão de sua mulher com o amigo. O desejo perturbador de ser diferente do que se é, sensação próxima do engessamento das liberdades individuais diante das formas objetivas de vida. Nesse ponto, fica a questão para o protagonista: O que de fato acontecia entre Konrad e Krisztina?

5.3 As diferenças e o silêncio como forma de prisão

Henrik é o personagem cujos pés estão enterrados no mesmo lugar há 41 anos, desde o momento em que sentiu o amigo apontar a arma não para um cervo, mas para a sua nuca, durante a caça. Retomando as linhas gerais do objeto de análise, a impressão é a de que *As brasas* é uma novela esvaziada de ação; toda a narrativa se desenrola em torno da espera de resolução de algo que começou no passado e não foi esclarecido. Como o vínculo entre duas pessoas que mantiveram fortes laços afetivos durante toda a vida é rompido unilateralmente de maneira radical, combinando traição, plano de assassinato e fuga? A questão aqui é menos compreender as razões para a ruptura do vínculo e mais verificar a incidência de diferentes modos de se relacionar com as formas, no sentido simmeliano.

No texto de 1908, *Social Forms and Inner Needs*⁶⁸, Simmel desloca o polo dos conteúdos para os relacionamentos e opera com uma oposição *relação e forma*, duas camadas que se desenvolvem em ritmos distintos. Formas podem fixar relações e os melhores exemplos estão na lei: no matrimônio, nos contratos societários e em comunidades religiosas, as relações entre duas ou mais pessoas se dão através de um arranjo sólido e fixado

⁶⁸ Fragmento reimpresso em *Gerog Simmel: on individuality and social forms* (2017). Originalmente publicado no livro que sintetiza o esforço de explicação teórica do projeto sociológico de Simmel, a obra *Soziologie* (Munich and Leipzig: Duncker & Humblot, 1908).

independente do grau de simpatia de um de seus membros. Dada essa rigidez da forma, sua capacidade de acompanhar o curso da relação pode estar além ou aquém da vida. A relação é um curso, um fluxo vibrante, oscilante ao sabor de humores e pensamentos. Simmel está a marcar o contraste entre a forma e esse fluxo.

Whether they are the forms of individual or social life, they do not flow as our inner development does, but always remain fixed over a certain period of time. For this reason, it is their nature sometimes to be ahead of the inner reality and sometimes to lag behind it (SIMMEL, 2017, p.352).

Destaca-se aqui a discrepância entre o tempo de desenvolvimento das formas e o tempo de desenvolvimento interior. Forma pode estar à frente ou atrás do sentido da relação; por isso é vista como uma desvantagem em relação à vida, dada a sua incapacidade de acompanhar o sentido, a vibração, o ânimo ou desânimo que atravessa o fluxo de uma determinada relação. A forma é uma espécie de centro de gravidade⁶⁹, o equilíbrio estável suscetível a forças capazes de provocar deslocamentos de posição. Simmel quer marcar o contraste entre a forma e o fluxo das relações, que nada mais é do que o fluxo da própria vida psíquica em suas alternâncias de humor e oscilações. O ponto aqui é o da vida enquanto força capaz de quebrar a forma e criar novas formas, ainda que essas novas estejam incompletas ou inacabadas. “When the life, which pulsates beneath outlived forms, breaks these forms, it swings into the opposite extreme, so to speak, and creates forms ahead of itself, forms which are not yet completely filled out by it” (SIMMEL, 2017, p. 352).

Henrik personifica a figura do homem cujo agir contempla a moral. Possui a disposição de espírito de uma pessoa que age com maior vigor diante das regras. Sua conduta é moral na medida em que visa um modo de conduta livre das inclinações e das vontades. A construção psicológica do personagem passa por um austero ânimo para atender as obrigações morais, não permitindo espaço para o jogo entre razão e sensibilidade. Suas ações não estão baseadas em nenhuma pré-condição, não estão voltadas a nenhum interesse específico, não estão subordinadas a nenhuma inclinação e não se relacionam com o que se espera da ideia de uma “boa ação”. Sua autonomia reside em sua autodeterminação, a liberdade de agir sem condicionamentos ou inclinações, como um típico legislador dos costumes. Nesse sentido, Henrik se movimenta com desenvoltura dentro dessa moldura da vida, denominada “forma”. O equilíbrio estável de sua vida edificava uma espécie de base de segurança na qual o general

⁶⁹ Even if this leads only rarely to specific inadequacies; even if, in fortunate cases, the fixed external form constitutes the center of gravity or indifference above and below which our life evenly oscillates; there still remains the fundamental, formal contrast between the essential flux and movement of the subjective psychic life and the limitations of its forms (SIMMEL, 2017, p. 352).

circulava: o castelo, Nini, Krisztina e Konrad. Versões da proteção, da devoção, da cumplicidade e da afetuosidade. A construção, o apego, a correspondência e a afeição.

O castelo representava uma construção centenária cravada entre as florestas, fortificada em suas características, distante de ameaças e provida de meios de proteção física de seus habitantes. Nini é a governanta cuja onipresença garante o estado de conforto do protagonista. Certa vez, quando deixou o castelo em direção a Paris, em viagem junto da mãe, o jovem Henrik adoeceu. Somente a presença de Nini foi capaz de salvar o menino, uma vez distante de sua proteção. Aos noventa anos, Nini está presente, garantindo a continuidade das coisas “tal como elas sempre foram” dentro do castelo. A arrumação, a posição dos móveis, o jantar a ser servido. Nini personifica uma noção de funcionamento regular. Sua constância garante certo grau de segurança, na forma de um apego sincero ao general.

Krisztina foi a mulher de Henrik, uma personagem que habita a trama como um fantasma em suas sucessivas aparições. Morreu em 1907, oito anos depois da traição, de anemia perniciosa, descrita como a mudança nas condições de vida que provoca uma mudança na composição do sangue (MÁRAI, 2012, p.73). Kristina participa de cenas como a lembrança da viagem de núpcias, gostos culinários e algumas lembranças especialmente importantes. Como no momento em que Henrik descobre, em sua visão retrospectiva, que foi Konrad quem havia emprestado um livro sobre os trópicos a Krisztina, dias antes do ensaio de assassinato. Somente mais tarde entenderia as razões daquela conversa ao jantar, na mesma noite da caçada: “Você (Konrad) está impaciente para conhecer a opinião de Krisztina: se ela acha que uma pessoa nascida e crescida num clima diferente é capaz de aguentar as condições de vida dos trópicos...” (Márai, 2012, p.118). Em outro momento, Henrik lembra do olhar de Krisztina, ao encontrar o marido no retorno à casa, dia em que o amigo considerou mata-lo.

Krisztina me olhava no rosto escrutando-me com tamanha atenção que para ela parecia uma questão de vida ou morte saber em que eu estava pensando naquele momento — admitindo que estivesse pensando em alguma coisa — e o que eu sabia... Provavelmente, isso era mais importante do que sua própria vida. Isso é sempre o mais importante, mais importante até que o resultado: saber o que pensa de nós a vítima, a pessoa que escolhemos como vítima... Olhou-me nos olhos como se quisesse me obrigar a falar (MÁRAI, 2012, p. 117).

Fica ao leitor a ideia de que a mulher faz parte da traição, na medida em que participa da quebra do vínculo da confiança conjuntamente. No entanto, apesar da paixão, Krisztina amou Henrik por toda a sua vida, aspecto lembrado por Nini: "Você precisa saber de uma coisa. Enquanto estava agonizando, Krisztina evocou o seu nome" (MÁRAI, 2012, p.60). De fato, Krisztina está ausente, participa da trama estritamente como lembrança. Não pode ajudar a esclarecer os detalhes que o marido busca compreender, exceto por uma possibilidade. Uma

vez ausente, não pode falar, mas deixa registros de sua intimidade guardados em um diário pessoal. Segundo Henrik, tratava-se de um espaço onde sua mulher escrevia impressões, segredos e desejos, um caderninho de livre acesso pelo marido e que havia sumido durante muitos anos, até ser encontrado tempos depois da morte de Krisztina, ao acaso. Como foi encontrado em circunstância ocasional, não há nenhuma recomendação sobre permissões ou proibições para lê-lo. Em tom provocativo, Henrik convida Konrad a lerem juntos o caderno, pedido negado de imediato. “Não quer ou não tem coragem?”, insiste Henrik (MÁRAI, 2012, p.157). Em seguida, o caderno é lançado às brasas.

Henrik quer saber a verdade. No entanto, por não saber se Krisztina estaria de acordo com a ideia de compartilhar seus pensamentos íntimos, rejeita abrir o caderno e ler as confissões da mulher que o traiu. Pois abrir seu caderno sem a autorização da mulher, ainda que ele esteja morta, seria uma forma de traição do ponto de vista do marido. Aqui é possível observar que Henrik não abandona seu papel, sua posição, enquanto marido. O cerne da questão está na ideia de que o que Henrik sente, em relação à quebra da confiança, posiciona quem ele é. Consiste em uma concepção segundo a qual um sentimento está relacionado com um modo de representação da realidade, logo, uma linguagem. Nesse sentido, a compreensão desse sentimento depende do contexto do sujeito que a expressa. Significa dizer que Henrik não abandona sua posição de marido para chegar a algum nível de verdade sobre o amor de sua mulher. Não sai da relação para observá-la à distância, uma vez que o ato de abrir o diário seria expressão de um desejo unilateral, descompromissado. Ler o diário seria como quebrar os códigos de fidelidade com Krisztina; tal atitude o lançaria à mesma posição a qual é alvo de sua crítica.

Esse modo de se comportar diante da forma que conduz Henrik ao desejo de ouvir de Konrad alguma explicação razoável, logicamente compreensível. Quando Nini diz a Henrik que ele já sabe a verdade, fica indicado a ideia de que o general precisa ouvir do amigo. Henrik é o sujeito traído em relação a um contexto e, sendo assim, o sentido de seu sentimento em relação à traição está fincado na sua posição, seja a de amigo, em relação a Konrad, seja de marido, em relação à Krisztina.

Os amigos Henrik e Konrad nem mesmo sabem se as confissões íntimas de Krisztina estão endereçadas a um ou a outro. A decisão de destruir os segredos de Krisztina indica não apenas um ato de cumplicidade e respeito ao caráter privado das memórias da mulher, mas acena com a possibilidade de não quebrar o vínculo de em relação a Konrad. Henrik quer a

verdade e, ao eliminar a versão da mulher, sinaliza estar disposto a acreditar no relato do amigo sobre o que aconteceu. Entretanto, logo após a passagem, retoma o general:

Agora você pode responder a minha pergunta. Não há mais nenhum testemunho que possa contradizê-lo. Krisztina sabia que naquela manhã no bosque você tinha intenção de me matar?"

"Agora não respondo nem sequer a esta pergunta", diz Konrad (MÁRAI, 2012, p.158).

A reação de Konrad é emblemática. Na segunda metade da obra, Henrik diz querer fazer duas perguntas a Konrad, perguntas que se parecem se espalhar largamente em reflexões repletas de minúcias. A imagem é a de um homem lançado na condição de estar entre a omissão e o silêncio. Henrik não considera os fatos de que tem consciência como suficientes para atestar a traição e a fuga. Por outro lado, resta saber sobre a abrangência dos planos entre Konrad e Krisztina, além da real participação de sua mulher em toda a trama. Pra se ter uma ideia, a pergunta lançada na citação anterior aparece inicialmente da seguinte forma: “Diga-me, por favor: Krisztina sabia que naquela manhã, durante a caçada, você quis me matar?” (MÁRAI, 2012, p.153). E diante do silêncio de Konrad, elabora a pergunta longamente, fundamentando a pertinência da questão com base em passagens da memória. Entre suas conjecturas, justifica: “pois Krisztina, quando sabe de sua fuga, comenta: “Era um covarde — só diz isso, são as últimas palavras que a ouço pronunciar, e é também a última opinião que expressa sobre você” (idem , p. 154). Henrik se pergunta o que teria dado errado para que Konrad fosse tomado como um covarde. Covarde por hesitar no momento em que esteve com a “caça” em mira ou covarde diante da possibilidade de viver uma vida toda ao lado de Krisztina?

Conservadas ao longo de quarenta anos, as perguntas de Henrik assumem a forma de um clamor, na medida em que consideram a possibilidade de escapar daquilo que se apresenta ao protagonista como uma espécie de prisão. Saber os reais planos da esposa indica os limites de sua indiferença em relação à vida do marido, além do grau de envolvimento com o amigo. Seria uma paixão súbita, incontrolável e de curta duração ou a formação de um sólido laço de afinidade entre duas pessoas que desejam viver juntas pelo resto de suas vidas?

A segunda questão examina o saldo final do que foi aquele triângulo formado por Henrik, Krisztina e Konrad. Parte do tempo que se viveu para o resultado da vivência; o que restou daquelas histórias de vida e dos laços que as unem. Krisztina, o ponto de interseção ausente, a mulher que detém o amor dos amigos e que não sobrevive a essa divisão, que não resiste ao distanciamento definitivo entre os membros daquele triângulo. O que resta quando o

objeto de uma atração irresistível morre? A covardia daquele que parte e a presunção⁷⁰ daquele que fica. Covarde é aquele que se deixa dominar pelo temor diante da ação ou plano de ação que executa ou pretende executar. Presunçoso é aquele que tira conclusões antecipadas e julga baseado em indícios. Ao prosseguir com sua reflexão, Henrik pergunta se o significado de suas vidas não teria sido a paixão que arde até o fim, aquilo que os mantém vivos, mesmo na ausência do objeto de seus quereres? A essa pergunta, Konrad responde: "Por que me pergunta? Você sabe muito bem que é assim" (MÁRAI, 2012, p.163).

Quatro décadas após ser traído, Henrik reencontra seu melhor amigo, agora no papel de algoz. Aos 75 anos, expressa seus sentimentos na medida em que revisita toda a sua vida à luz do dia em que esteve sob a mira da arma de Konrad. Procura, ao longo das páginas, apreender o sentido de uma traição. Busca redescobrir através da retrospectiva, depois de esperar quase uma vida inteira. No primeiro momento, seu esforço de redescoberta se debruça sobre uma ideia de verdade como fundamento para uma retaliação. Depois da busca pela vingança⁷¹, simplesmente esperou, por cansaço ou por questionar sua própria posição:

Quem dedica ao outro toda a confiança da juventude e toda a abnegação da idade madura, além do dom mais precioso que uma criatura pode oferecer a seu semelhante — a fé mais apaixonada, cega e absoluta —, e se vê recompensado com a infidelidade e o abandono, tem talvez o direito de se ofender, de querer se vingar? E se o que foi traído e abandonado se ofende, se grita por vingança, era realmente um amigo? (MÁRAI, 2012, p.88).

Henrik opera através de uma reflexão dialética entre a responsabilização de si e a responsabilização do outro. Está aprisionado em um não lugar, a saber, entre o perdão e a vingança, entre a remissão e a represália. Está engessado pelos detalhes que não conhece. De acordo com Nini, Henrik conhece os fatos, no entanto, não chega a extrair uma explicação ou versão alternativa à sua, para que uma eventual confrontação pudesse estabelecer um conflito. Como foi dito, não há um sentido de superação, uma vez que não se pode remover o que foi feito. Há o reconhecimento de uma ingenuidade pelo protagonista, particularmente no que se refere ao contexto em que não considerou a possibilidade de as diferenças econômicas, pessoais e vocacionais entre os dois serem capazes de fazer ruir aquela amizade. Diante do

⁷⁰ Emprego o termo "presunção", pois é este que fica sugerido ao longo da obra. O protagonista Henrik classifica a si mesmo dessa forma: "Em minha vida experimentei tudo, vi tudo, a paz e a guerra, coisas miseráveis e grandiosas; vi um covarde como você e um presunçoso como eu; vi desencadear-se lutas e restabelecerem-se compromissos" (MÁRAI, 2012, p. 162).

⁷¹ Em *As Brasas*, ao receber o comunicado sobre a chegada de Konrad, Henrik parece confuso sobre seus sentimentos: "primeiro, sentimo-nos ofendidos e queremos vingança. Depois, esperamos. Já fazia muito tempo que esperava. Não sabia mais a que ponto o rancor e a sede de vingança tinham se transformado em espera (MÁRAI, 2012, p.16).

que a vida tinha se tornado, um defendia a perpetuação da forma, enquanto o outro desejava a sua superação.

5.4 O exílio de Henrik como forma atrofiada do que a vida foi no passado

A sociologia de Simmel privilegia as formas concretas da vida social, pois é somente através destas que os conteúdos podem se manifestar⁷². Há duas dimensões no pensamento de Simmel: a sociologia formal e a teoria do conflito. Sobre o conflito, Simmel parte do pressuposto da sociedade como o lugar onde o comportamento humano é governado por normas vinculativas. A regularidade da conduta deve assegurar a existência continuada dos grupos particulares. Segundo Frisby⁷³, é a partir de Kant que Simmel concebe a ideia de um agir emoldurado – “age de acordo com a máxima que possa servir de regra para toda a humanidade”, enquanto o primado da noção de conflito em face da condição individual é tributário de Nietzsche. O cumprimento de um dever moral presente nas ações humanas traz consequências que merecem atenção especial. Preliminarmente, um ponto deve ser destacado: as articulações envolvendo indivíduo e sociedade, a saber, qual o grau de inserção do indivíduo na sociedade e em que medida suas ações o aproximam ou distanciam de uma coletividade.

O conflito está sugerido justamente por meio da inerência da sociedade no indivíduo. Pois a capacidade do ser humano se dividir em partes e sentir qualquer parte de si como seu ser autêntico – parte que colide com outras partes e que luta pela determinação da ação individual – põe o ser humano, à medida que ele se sente como ser social, em uma relação frequentemente conflituosa com os impulsos de seu eu que não foram absorvidos pelo seu caráter social. O conflito entre sociedade e indivíduo prossegue no próprio indivíduo como luta entre partes da sua essência (SIMMEL, 2006, p.83-84).

Nesse ponto, considera-se a hipótese do esforço de Sándor Márai em narrativizar “partes da sua essência” em conflito. O traço dramático da dupla Henrik e Konrad é o da condição inescapável e paradoxal: o deslocamento para dentro ou para fora da forma não altera o grau de desorientação dos personagens, traço característico da fluidez e volatilidade dos tempos modernos.

Ao entrar em conflito com a forma, Konrad quebra a moldura da amizade em favor de seus ímpetos ou desejos pessoais. Seu movimento brusco se desdobra em três atos, de maneira

⁷² Explica Frisby: “Society consists of the sum of social interactions. In any specific historical phenomenon, of course, content and social form are fused since there can be no social development that is merely social and one that is pure content”. In. Frisby, 1992:44.

⁷³ Explica Frisby: “a primary source of this new ‘enlightened individualism’ was the philosophy of Nietzsche which gained popularity in 1890’s, often amongst those who saw in his ideas ‘the justification of an unrestrained egoism, and who considered that they gave an absolute right to develop in the highest degree the personality of the individual in defiance of all social and altruistic claims’ (FRISBY, 1986:44).

sintética: traição, plano de homicídio e fuga. Não dá uma palavra sobre a traição; nega a proposta de abrir o diário de Krisztina e, em seguida, se nega a comentar sobre o que acontecia entre eles. Sobre os planos ou a consciência de Kristina a respeito do destino de Henrik, Konrad também se nega a falar. Por fim, ao ser perguntado sobre o significado das suas vidas e de toda aquela paixão, replica argumentando que o próprio Henrik sabia “muito bem” que “é assim”. Negação, silêncio e inversão sob a justificativa de que ambos vivenciaram tudo aquilo juntos e sabem o que aconteceu. A Henrik, Konrad reserva a negação, o silêncio, a inversão.

Se a quebra da forma permitiu a Konrad deixar a prisão que a sua vida havia se tornado, o mesmo movimento brusco acaba lançando Henrik em um estado de imobilismo perturbador. Como se o protagonista estivesse condenado ao inexplicável durante mais de 40 anos, espera que o reencontro com aquele que foi seu melhor amigo possa retirá-lo do trauma, entendido aqui como experiência não assimilada. Entretanto, o encontro não acena com a menor possibilidade de recomposição, de retomada da confiança, de conforto espiritual ou de descoberta.

Mas o pior é sufocar dentro de si as paixões que a solidão acumulou. Quem faz isso não foge de lugar nenhum, não mata ninguém. Então, o que faz? Vive, espera, mantém sua vida bem organizada. Vive como um monge, mas segue uma estranha regra laica, aliás, pagã... Para um monge tudo é mais simples, pois acredita em alguma coisa. O homem em questão, que entregou sua alma e seu destino à solidão, não acredita em nada. Espera e só. Espera o dia ou a hora em que mais uma vez poderá conversar com a pessoa ou as pessoas que o reduziram a essa condição; conversarão sobre as razões que o obrigaram a essa solidão. Prepara-se para esse momento por dez ou quarenta anos, digamos até, para sermos exatos, por quarenta e um anos, assim como quem se prepara para um duelo. Cuida de tudo o que é seu para não ficar devendo nada a ninguém se por acaso tiver que morrer no embate. E treina todos os dias, como fazem os espadachins profissionais. Como treina? Graças às recordações, fazendo com que a solidão e o tempo que passa não esmoreçam o que leva em seu coração. Já que em sua vida há a perspectiva de um duelo, mesmo sendo um duelo sem espadas, vale a pena preparar-se até o fim. E eis que um belo dia chega o momento (MÁRAI, 2012, p.83).

Reduzido à condição de desesperança e solidão, Henrik foi aprisionado em uma versão radicalizada da forma que defendera. “Vive, espera, como um monge”, diz sobre as suas últimas quatro décadas. Como um desfecho um tanto irônico, Konrad dá a Henrik o que ele afirmava como valor em sua conduta: uma vida desbotada pela ordem, imanimada, sem os impulsos apaixonados capazes de ameaçar o estado das coisas tal como elas são em sua regularidade tradicional, reverente ao passado. Henrik “treina todos os dias graças às recordações”; está aprisionado no passado, no castelo, no silêncio. Sua condição é radicalmente solitária, considerando a presença de elementos que garantem a fixidez da identidade e a continuidade do sentimento, nos termos de Pollack. Nini é a personificação do

tempo, um tempo que cuida para que “tudo estivesse tal como no passado” (MÁRAI, 2012, p.15). Há, na figura de Nini, um sentido de permanência implacável, irresistível, na casa. Embora protetora de Henrik, a ama não é capaz de ajudar no caso da traição do amigo. “Todos haviam se calado, até Nini (...) Ela sabia. Mas ela nem sequer me disse alguma coisa. Eu estava completamente sozinho naqueles dias” (MÁRAI, 2012, p.96). Acresce-se que, a mulher do general está morta e o ex-amigo, distante. Sua chegada, porém, não significa a chegada de uma opinião ou de um posicionamento capaz de acirrar ou atenuar a questão do protagonista. Recusa-se a reconhecer, nega-se a qualquer resposta que vá além de reações lacônicas e não consente com nada, ao mesmo tempo em que considera o fato de que o general faz perguntas às quais já possui a resposta. Nesse sentido, Henrik tem à sua volta sinais da permanência de sua identidade e do sentido de continuidade do que a vida foi.

Márai escreve a existência humana distanciada do poder de ação ao posicionar seus personagens dentro de uma trama implacável, marcada pela irreversibilidade do tempo e pelo silêncio daqueles com os quais se preservaram laços afetivos. A questão do isolamento aparece na medida em que Henrik não tem consciência de sua real condição; a chegada do amigo representa a esperança de esclarecimento, de resolução ou de conforto, de certa maneira. No entanto, em alguns momentos o leitor tem a impressão de que Henrik está quase em um monólogo, o que acirra o seu isolamento diante do silêncio alheio. O protagonista de *As Brasas* está imerso no castelo onde viveu toda a vida, castelo que poder ser tomado aqui como forma fixa, expressão de certo grau de estabilidade, até de proteção, considerando o seu lar enquanto resíduo remanescente da pátria. Por outro lado, o castelo é a afirmação da forma em suas consequências perversas: silenciosa, escura, longínqua, quase inabitada. O castelo é a residência familiar de sempre, o local de nascimento, a proteção, o acolhimento, a memória. Quase como em um movimento hermenêutico, o castelo adquire o sentido da forma que fixa e acirra suas características até o extremo. É longínquo até isolar; é acolhedor até sufocar; é a residência de sempre até anular as alternativas. O castelo é o lar ressignificado como exílio, lugar de onde Konrad declararia uma condenação perpétua ao amigo, cuja pena consiste no aprisionamento à forma social. Enquanto fluxo, a vida moderna contesta os planos de totalização, de fixação, de regularidade. Konrad foi embora, Krisztina morreu. Para Henrik, restaram Nini e o castelo.

A própria direção dos textos de Simmel tende a captar uma ideia de movimento, de dinâmica em face do caráter fugidio e fragmentado da modernidade. Simmel tece um problema a partir da observação crítica das dinâmicas que funcionam em escala micro na sociedade e extrai de determinados aspectos, tais como a moda, a vida urbana e as artes,

diagnósticos do espírito do tempo. Propõe o exercício de um raciocínio paradoxal onde as diferentes faces de um mesmo fenômeno provocam um dilema. Nesse ponto, suas linhas conduzem a saídas contraditórias e ao mesmo tempo insatisfatórias. Força o leitor a pensar nos problemas da modernidade sem cair nas armadilhas da negatividade. No texto *A metrópole e a vida mental*, aponta o dilema da conjugação de liberdade e solidão habitando o mesmo espaço social. Analisando as grandes cidades, Simmel observa uma lógica valiosa para pensar os negócios humanos. Diz que “a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível” (SIMMEL, 1967, p.20). A proximidade implica no distanciamento mental, a convivência estreita evidencia a diferença, que pode ser entendida como qualidade do que é diferente, do que distingue, mas pode ser entendida também como falta de harmonia. Simmel identificou esse traço da diferenciação na luta dos homens pelo lucro e pela afirmação da própria personalidade (1967, p. 22). Assim, aponta para o que chama de “reverso da liberdade”, ambiente em que “a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana” (SIMMEL, 1967, p.20). Aqui observamos a mesma lógica presente no dilema dos porcos-espinhos de Schopenhauer: enquanto o distanciamento produz frio, a proximidade pode ferir. Henrik vivencia o dilema do exílio no lar, do isolamento gélido após ser ferido por chegar perto demais do amigo.

Na trama de Márai, a proximidade entre os amigos criou condições para a elaboração da própria individualidade, especialmente da parte de Konrad. A chegada de um terceiro elemento faz de Krisztina um centro de interesse capaz de marcar a diferenciação entre os ex-amigos. Em outro texto, Simmel (2013) postula que a formação de duas pessoas está fadada à unificação ou à separação, logo, a uma configuração desequilibrada pelo contraste. No entanto, a chegada de um terceiro elemento marca a aparição de uma nova formação sociológica, caracterizada pela presença desse elemento que funciona como um centro de confrontação e disputa. Em alguns casos, a chegada desse terceiro elemento pode assumir a função de salvar a unidade do grupo, preservar certo grau de harmonia na formação, como no caso do filho em relação ao matrimônio. Entretanto, tal centro de disputa pode fazer da relação conflituosa um meio para a realização de fins egoístas. Entre duas partes que se controlam, uma terceira, chamada por Simmel de *Tertius gaudens*, pode levar vantagem, na medida em que não precisa tomar iniciativa.

Krisztina não apresenta algum sinal de vontade específica, nada além de chamar Konrad de “covarde”, embora não exista clareza sobre as razões de seu entendimento. Sobre o *tertius*, trata-se de um tipo de terceiro elemento de uma formação sociológica de três

indivíduos, na qual dois estão em disputa e um terceiro se beneficia do conflito⁷⁴. De fato, a real natureza do sentimento de Krisztina é desconhecida; ela está morta e seu caderno de confissões pessoais foi destruído pelas chamas. Ocorre que, quando Konrad partiu, o jogo acabou. Significa dizer que não há saída esclarecedora, apenas a presunção de um indivíduo baseada em suas memórias. Como se andasse em círculos, Henrik parece percorrer os universos labirínticos kafkanianos, mas não através de um aparato burocrático ou na rota de uma lógica absurda, como é característico no escritor tcheco. O labirinto de Márai é o da quietude, do indivíduo em estado de paz terminal, absorto em suas próprias memórias,

Um belo dia as coisas chegam à maturação e dão uma resposta às nossas perguntas. E de repente compreendo que esse livro também é um sinal e uma resposta. Eis o que diz: Krisztina quer ir embora para outro lugar, sonha com países distantes, em suma, deseja uma vida diferente. Talvez queira fugir daqui, proteger-se contra algo ou alguém — alguém que poderia ser eu, mas também poderia ser você. É claro como o dia, penso eu, que Krisztina pressente alguma coisa, por isso quer ir embora daqui, por isso lê livros de especialistas dos trópicos (MÁRAI, 2012, p.120-121).

Tudo o que Henrik possui são indícios que o levam a se movimentar entre o passado e o presente procurando hoje uma voz capaz de ajudar a explicar aquilo que “foi” em oposição ao que “tivesse sido”. Henrik não alcança uma zona inteligível capaz de opor passado tal como foi e passado imaginado enquanto possibilidade. Revive o passado entre o realizado e o realizável; todas as suas ações referem-se a um passado, inclusive enquanto possibilidade. A impressão é a da imagem de Henrik a caminhar da dimensão do “foi” em direção ao “tivesse sido”. Mas há um silêncio perturbador a desorienta-lo, o que o leva sempre ao mesmo ponto, do passado como aquilo que foi. Nini sabia, “e nem sequer disse alguma coisa” (MÁRAI, 2012, p.96). Krisztina olhou para Henrik com quem olha para uma vítima, indicando saber de coisas que o outro não sabe (idem, p.117). Konrad sabia de tudo e se recusa a falar: “agora não respondo nem sequer a essa pergunta” (idem, p.158). Restam o castelo como símbolo do inalterável e o segredo a se perpetuar e impedir o protagonista de compreender seu próprio passado como algo mais que a submissão aos efeitos de uma quebra da fidelidade. Nesse sentido figura uma nostalgia temperada pela resignação enquanto submissão a desejos outros, ocultos, inacessíveis pelo resignado.

Como as tensões históricas entre indivíduo e sociedade indicam, toda força de submissão está sujeita a uma força contrária, tal como a própria tese do conflito nos sugere. Segundo Simmel, o conflito é uma forma de socição voltada para resolver dualismos e

⁷⁴ Além do tertius, Simmel aponta pelo menos mais três tipos de terceiros elementos em uma formação social: aquele que promove a separação para dominar (*divide et impera*), aquele que promove a conciliação (o mediador) e aquele que decide o conflito em favor de uma das partes (o árbitro). Ver: SIMMEL, Georg. *A tríade*. In. COELHO, Maria Claudia (organização, apresentação e tradução), *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

alcançar algum tipo de unidade, mesmo que seja pela aniquilação do “outro lado” da força⁷⁵. A resignação é o sentimento que põe em estado de confronto a própria vontade e o curso dos acontecimentos. Henrik busca resolver esse dualismo fincado no passado, entre a sua vontade e o fluxo que varreu seus laços afetivos. A chegada de Konrad não resgata uma eventual possibilidade de reconciliação ou restituição, mas está em jogo o direito de compreender o passado de modo a se imaginar “como teria sido”. Quando a resignação se encontra no terreno da nostalgia, ela pode se manifestar somente até a fronteira onde se encerra a vida enquanto possibilidade imaginada. Em claras palavras, não há meta, não há possibilidade de solução satisfatória. A “verdade” buscada por Henrik vai se esvaziando de sentido ao longo de sua fala, se perdendo no acachapante silêncio. Henrik retoma pontos e suas palavras repetem e retornam, ecoando pelo castelo. Estamos no limiar entre o que a vida deixou de ser e que poderia ter sido, terreno no qual estão eliminadas as dimensões do “é”, do “pode ser” ou do “será”. Não há ameaça de dano maior do que o que a vida finalmente “foi”, com seus silêncios e segredos. Para Henrik, a “verdade” permitiria uma nostalgia menos desorientada quanto ao comportamento daqueles que amou e que partiram. Seu absurdo existencial é resultante de um estado de abandono incontornável. Henrik está em conflito contra o que “foi”, consciente de que se trata de uma luta perdida, a qual lhe permite apenas se movimentar entre uma nostalgia da confiança, período que antecede à traição, e uma nostalgia resignada, correspondente à fase em que foi abandonado e cai em exílio dentro da própria casa.

Na primeira fase, Henrik pertence a um formato de vida que o acolhe e no qual se sente integrado: nesse sentido, mais seguro para confiar seus sentimentos a outra pessoa. Faz isso primeiramente com Nini, ainda na infância com Konrad e, na vida adulta, com Krisztina. É mais confiante e se verá, mais tarde, como ingênuo. Sozinho, condenado a uma vida isolada dentro do castelo, vive a versão atrofiada da forma de vida outrora reverenciada. O reencontro com Konrad, aos 75 anos, consciente do curto tempo de vida que lhe resta, significa mais que uma busca pela verdade. Não obstante, está para além da busca por vingança, perdão ou restituição; ao contrário, indica buscar a compreensão que viria pelo encontro com o outro, um movimento no sentido de atenuar o sofrimento do exílio imposto pelo amigo.

⁷⁵ Explica Simmel: “If every interaction among men is a sociation, conflict-after all one of the most vivid interactions, which, furthermore, cannot possibly be carried on by one individual alone-must certainly be considered as sociation. And in fact, dissociating factors-hate, envy, need, desire-are the causes of conflict; it breaks out because of them. Conflict is thus designed to resolve divergent dualisms; it is a way of achieving some kind of unity, even if it be through the annihilation of one of the conflicting parties. This is roughly parallel to the fact that it is the most violent symptoms of a disease which represent the effort of the organism to free itself of disturbances and damages caused by them” (SIMMEL, 2016, p. 70).

5.5 O gesto e a vida

O reencontro é também um gesto. O que é o longo *flashback* empreendido por Henrik diante de Konrad, qual o sentido dessa retrospectiva narrada para quem viveu e testemunhou todos os acontecimentos? O gesto é o sinal intensificador da vida, aquilo que conjuga realidade e possibilidade pelo ato. Preso nas próprias memórias, Henrik converte em narrativa a própria vida de modo a verificar se seu gesto é capaz de produzir alguma redenção ou libertação do que a vida havia se tornado nas últimas quatro décadas. Aqui, remetemo-nos ao esforço de Kierkegaard em dar uma forma à própria existência, no episódio que ficou conhecido pelo fim do noivado com Regine Olsen, quando passou a viver de modo excêntrico e se tornou motivo de piada entre os jornais.

No texto *Quando a forma se estilhaça ao colidir com a vida: Søren Kierkegaard e Regine Olsen*, Lukács esboça uma teoria do gesto como algo inequívoco; o gesto é “a forma na vida”, “valor criador de vida, intensificador de vida” (LUKÁCS, 2015, p.65). Trata-se de um caminho absoluto, capaz de colocar uma realidade, aspecto que permite identificar no jovem Lukács uma teoria da ação. Na medida em que Henrik narra detalhadamente a sua vida para Konrad, aciona um absoluto através de um gesto. No entanto, assim como Kierkegaard fracassou, Henrik fracassa dada a incomensurabilidade da vida em relação à forma narrativa. O que Lukács pretende mostrar através desse fragmento da vida de Kierkegaard é um enorme fosso entre o gesto e a vida. “Somente o gesto expressa a vida. Pode-se, porém, expressar uma vida?” Nesse argumento, o gesto é algo real, completo em si mesmo, capaz de mudar o curso das coisas, tal como fez Kierkegaard; no entanto, é insuficiente para expressar a vida.

Ao terminar seu noivado, Kierkegaard disse a Regine que não a amava, que nunca a amou e se autodeclarou um ser leviano. No entanto, intimamente, Kierkegaard diz: “eu era uma eternidade mais velho que ela (...) foi um pecado arrastá-la comigo nessa grande correnteza (...) se a minha vida não fosse uma grande penitência...” (LUKÁCS, 2015, p. 67). Regine, por sua vez, se casou e tempos mais tarde, ao vê-la, Kierkegaard confessou: “nenhum marido pode ser mais fiel à esposa do que sou a ela” (idem, p. 68).

O que está em jogo nessa atitude inexplicável? Kierkegaard, consciente de sua melancolia, e da importância para Regine de constituir matrimônio, precisava de um gesto capaz de instituir um absoluto, um gesto que se apresenta como realidade pura, capaz de abrir caminhos para a realização dos planos da amada. Seu gesto mudou radicalmente o curso de toda a sua vida; para Lukács, um sacrifício necessário. Nessa história, o gesto é a renúncia à relação com Regine, enquanto o amor por Regine é a vida. Nesse sentido, o gesto pode se

contrapor à vida, mas tal como sugere o texto, se estilhaça a nessa colisão. Podemos marcar aqui o argumento que a interpretação de Lukács a respeito do episódio da ruptura do noivado entre Kierkegaard e Regine Olsen quer propor. O gesto é um salto em direção ao acontecimento, mas não resiste às disposições da alma. É absoluto, mas não impõe uma certeza rígida; quando se contrapõe à vida, o gesto produz uma espécie de “mal-entendido”. Lukács expõe essa tensão na trajetória de Kierkegaard: “Não se pode, caso se queira, esconder por muito tempo uma melancolia tão profunda quanto a de Kierkegaard por meio de encenações ligeiras, e nunca se pode ocultar definitivamente um amor tão ardente sob a aparência de infidelidade” (idem, p.76).

A passagem permite uma reflexão sobre dois movimentos ao longo de *As brasas*: a traição de Konrad e o modo como Henrik tensiona esse gesto com todos os momentos de amizade vividos no passado, onde havia um sentido de fidelidade e parceria. Trata-se aqui de um violento gesto, na contramão não apenas dos princípios de amizade, mas também de princípios éticos elementares. No entanto, Henrik não sustenta uma certeza rígida quanto à intenção ou mesmo à realidade do gesto. Quando o gesto entra em rota de colisão com um sentido, como um ato brusco capaz de quebrar a fidelidade entre um casal, ou uma traição no contexto de uma amizade, a univocidade do gesto cede lugar a um mal-entendido. Sobre essa questão Lukács diz: “sim, o gesto repercute sobre a alma, mas esta age de volta sobre o gesto que pretende ocultá-la”. Na mesma linha, conclui que “nenhum dos dois, nem o gesto nem a alma, pode passar a vida inteira nessa pureza rígida, isolado um do outro” (LUKÁCS, 2015, p. 77). O gesto de Konrad impõe uma nova realidade ao abrir um fosso na relação de amizade constituída; no entanto, aquela relação permanece aberta, inconclusa.

Quarenta e um anos depois, o reencontro enseja a hora do esclarecimento, de Henrik conhecer o que aconteceu a respeito daquele gesto no passado, de ouvir algo sobre as intenções do ex-amigo. Ocorre que o gesto de Konrad não foi claramente entendido, não foi unívoco. Quando o gesto permite uma compreensão diversa da que ele significou imediatamente no momento em que é executado, deixa de ter univocidade, o que ajusta o foco não para as ações, mas para os motivos das ações. O ponto de argumentação aqui é o de um gesto que, assim como o de Kierkegaard, se fragmenta ao ser confrontado com a vida. No reencontro, quando Henrik vê a oportunidade de esclarecer o que aconteceu no passado, Konrad desfere o segundo gesto. Após ouvir a narração detalhada de suas vidas e diante das perguntas colocadas pelo amigo, se recusa a responder e devolve as questões a Henrik como se ele soubesse de tudo e estivesse ali apenas realizando um julgamento no qual o rebaixaria por seu ato. Com a

despedida, a tão esperada possibilidade de esclarecimento permanece aberta. Voluntariamente ou não, as respostas de Konrad perpetuam a condenação de Henrik em sua dúvida, em seu isolamento, em seu silêncio.

5.6 A deslealdade é revelada

Lukács forneceu as bases para se pensar no *desabrigo transcendental*, incessante movimento de busca por sentido na modernidade diante de uma turbulenta transformação de valores. Como mencionado no primeiro capítulo, antes de dedicar seus esforços a verificar o potencial realístico das obras, particularmente inscritos em uma estética marxista, o jovem Lukács problematizou as relações entre a subjetividade lírica e a história. No prefácio da *A alma e as formas*, Judith Butler comenta:

“poucos anos depois de sua guinada ao marxismo bolchevique, o centro de gravidade de sua crítica literária se deslocou e desde então qualquer referência ao conceito de alma em sua antiga conotação espiritual e romântica tornou-se praticamente impossível para ele” (Butler in. Lukács, 2015, p.12).

O jovem Lukács dedicou esforços a compreender a relação entre a vida e a forma. Sua própria vida iria se cruzar com a de Sándor Márai ao final dos anos 1940, particularmente após a guerra. Enquanto editor da mais conceituada revista literária húngara, Lukács assume a função de ser responsável por disseminar na cultura a ideologia do partido, momento em que entra em rota de colisão especificamente com o trabalho de Márai. O escritor sul-africano J. M. Coetzee relata o período cultural em que Márai inicia o processo de exílio que se estenderia pelo resto de sua vida.

Na Hungria, começa a debacle final. A polícia secreta está em toda parte. Márai para de escrever para os jornais, mas continua a publicar seus livros, inclusive dois volumes de uma trilogia sobre o período hitlerista que Georg Lukács arrasa numa resenha, escolhendo ler o que Márai tem a dizer sobre os fascistas como uma crítica velada aos comunistas. A partir de então Márai se cala, vivendo modestamente de seus direitos autorais. Passa os dias imerso nos romancistas menores da Hungria do século XIX, com suas histórias do mundo em que crescera (COETZEE, 2011, p. 138).

Mais tarde, como relatado no capítulo primeiro, Lukács seria ele mesmo tomado como alvo de perseguição pelo regime, o que o aproximaria do lugar ocupado por Márai no sentido da interrupção de suas produções intelectuais por conta do cerceamento das liberdades em contexto pós-guerra, na Hungria.

Portanto, embora ocupando posições políticas diametralmente díspares, Márai e Lukács se deparariam com o exílio provocado pelo regime comunista húngaro. Além disso, em sua juventude, Lukács forneceu uma chave de leitura para a compreensão das relações inacabadas, talhadas por um gesto capaz de provocar grandes separações, muito embora insuficientes quando a alma traz sentimentos perseverantes. As traições, quando evidenciadas,

são capazes de provocar certo desterro mental dado o choque provocado pela quebra de fidelidade. Para aquele que se sente traído, não é incomum dividir a própria vida em “antes” e “depois” da experiência amarga, o que conduz a uma lógica na qual o sujeito tende a sentir nostalgia do tempo em que confiou e desgosto em relação ao período em que a deslealdade é revelada.

Buscando superar a construção canônica que tende a tomar as teorias sociais como hierarquicamente superiores às narrativas ficcionais, considero duas noções chaves para pensar a trajetória de dois intelectuais húngaros, contemporâneos e cujas trajetórias são tão distintas ao ponto de um enxergar o outro como desafeto. No entanto, ambos possuem um traço em comum: foram alvos do desterro provocado pela perseguição de regimes totalitários. Em 1945, Lukács retorna de Moscou para a Hungria. Em 1948, Márai deixa a Hungria rumo a Nápoles. Entre 1945 e 1948, Lukács implementou uma agenda para a literatura húngara, concentrando seus estudos na produção nacional dos anos 1920 e 1930. Como membro da Academia Húngara de Ciências, seu papel era reunir os intelectuais e trazê-los para perto do partido. O ponto de virada que faz de Lukács um sujeito isolado dentro da sua pátria:

At the general elections in August 1947, a leftist alliance, in which the communists were the largest party, managed to obtain majority in Parliament. As a result, the platform of a united front was being actively reconsidered; in 1948, a merger between the social-democrats and the communists led to the formation of a single party, the Hungarian Working People's Party. In retrospect, Lukács judged this event to be the turning point in the Party's assessment of his usefulness. In March 1949, the People's Front was officially abandoned as a Party line, and the people's democracy was equated with “the dictatorship of the proletariat without soviets”. A month later, Rákosi commissioned a critique of Lukács, to be written by the philosopher and Party veteran László Rudas. Thus the “Lukács Debate” was opened, in the course of which Lukács's literary policies, driven by the ambition to implement a united ‘realist front’ in Hungarian literature, were severely criticised. Lukács was also stigmatized as “cosmopolitan and as a thinker detached from the realities of class struggle, a seeker of a false “third way” between capitalism and socialism. The situation was exacerbated by criticism in Moscow from Lukács's old foe, Aleksandr Fadeev, the powerful leader of the Soviet Union of Writers, who charged him in an article in Pravda of February 1, 1950 with disdain for contemporary Soviet literature and Socialist Realism (THIANOV, 2009, p.139-140).

Em 1949, Lukács era um exilado dentro da própria Hungria, um intelectual levado a escrever autocríticas e a fazer retratações, momento em que foi severamente criticado por Merleau-Ponty, que o apontou como “traidor do credo marxista”. O partido o mantinha como fachada, como expressão de um pensamento intelectual aberto em diálogo com a Europa. No entanto,

Lukács, after 1949, was reduced to a window-dressing dignitary whose international eminence was utilized to bestow on Hungarian communism the air of acceptability and decency, while his voice in the country was silenced through oppressive and humiliating maneuverings. Although Lukács was quietly rehabilitated by his seventieth birthday in 1955, the price to pay was too high (TIHANOV, 2009, p.140).

“Lukács foi silenciado por manobras opressivas e humilhantes”. Se suspendêssemos a dimensão histórica contida em sua biografia e fizéssemos o exercício de narrativizar a fase tardia de Lukács, teríamos uma espécie de versão ficcionalizada do “desabrigo transcendental” apontado pela teoria do jovem Lukács, referindo-se ao romance. Não é ao acaso que o romantismo alemão manteve íntima relação com o romance, o que levaria Lukács a constatar: “a forma do romance é a expressão do desabrigo transcendental” (2009, p.37).

A passagem dos anos 1940 aos anos 1950 da vida de Lukács, uma vez ficcionalizada, expressa um sentido de desabrigo, momento em que a sua trajetória se encontra inscrita em uma época específica e não válida atemporalmente, como na épica. Do mesmo modo, ironicamente, o jovem Lukács havia partido de uma passagem biográfica para se lançar ensaisticamente à procura de um conceito específico. As histórias de Søren Kierkegaard e Regine Olsen de fato existiram tal como qualquer biografia sobre essas pessoas poderia atestar. No entanto, o jovem Lukács a aciona como um instrumento analítico de modo a lançar um conceito de gesto. A história real do casal Søren Kierkegaard e Regine Olsen, seja de uma perspectiva ficcionalizada, seja de uma perspectiva biográfica, aparece como expressão dramática da melancolia infundável, decorrente da tensão entre o gesto e a vida.

Aqui reside um dos pontos centrais para o argumento proposto. Nesse trabalho, o biográfico, o histórico, o ficcional ou o teórico são modalidades de um discurso a orbitar sobre uma questão específica: o exílio como sensação, como disposição de espírito característico da modernidade. Justifica-se aqui a escolha de um romance para acionar problemas teóricos, de modo a desfazer as hierarquias entre as narrativas teóricas e ficcionais.

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos, se identifica com esta, é mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são expressão de um rosto (MAGRIS, Claudio. In. *A cultura do romance*, 2009, p.1016).

Como no trabalho de Elias Canetti, a obra de Márai é expressão de um drama específico cujo rendimento teórico está para além da ordenação hierárquica de sua escrita, seja como biografia, seja como ficção, seja como instrumental para pensar realidades históricas. Ironicamente, a aproximação entre Lukács e Márai reside na percepção, mais cedo ou mais tarde, de que a opressão do regime é capaz de produzir um estado de desalento mesmo dentro da terra natal. Aqui reside a noção de exílio transcendental, cuja expressão se encontra no personagem Henrik, de *As brasas*.

O jovem Lukács ficcionaliza o romance vivido entre Kierkegaard e Regine Olsen a serviço de uma teoria social. Ao analisar a biografia de Kierkegaard, compreendeu um tipo de

drama específico. Ideologicamente oposto, Márai ficcionaliza um drama específico na forma do personagem Henrik, inextrincavelmente associado a sua biografia, um drama cuja expressão marca a condição do indivíduo no contexto do mundo moderno. Talvez esse modo de compreensão ampliado do exílio tenda a aproximar Lukács e Márai através de seus dramas pessoais. Um sentido de apaziguamento pelo “inimigo comum”, na forma dos gestos opressores, ou pela sensação de ter a voz silenciada pelo regime político vigente. A factibilidade desse reencontro entre desafetos, ainda que ficcionalizada, guarda um dado nostálgico, pois remete ao que foi o jovem Lukács em sua sensibilidade aguçada, momento em que procurou compreender o drama íntimo de Kierkegaard ao final dos anos 1910. Seria uma sensibilidade perdida ou solapada por políticas, relações ou, em microescala, por quebras de fidelidade? A perseguição do regime religaria o velho Lukács ao jovem Lukács pela noção de desabrigo, um movimento nostálgico que permite pensar *ficções biográficas* de um Lukács dotado de um apaziguamento pós-exílio. Tal ensaio permite pensar *possibilidades ficcionalizadas* de reencontro entre esses dois intelectuais húngaros, não apenas em sentido biográfico, mas especialmente em sentido analítico, dado o rendimento do problema que ambos colocam, cada um à sua maneira, seja em suas escritas ou em suas vidas.

5.7 A conjugação nostalgia e esperança como remanso de um sentimento

Márai criou uma combinação complexa entre amor, inveja, paixão e amizade. Ao defender a tese de que abruptas quebras de fidelidade são capazes de impor verdadeiros exílios mesmo em ambiente familiar e que o caráter irreversível da perda da confiança conduz a sentimentos nostálgicos, importa explicar mais cautelosamente algumas questões.

A nostalgia está direcionada a algo ou a alguém que não está mais presente ou próximo. É essa consciência da ausência que faz brotar sentimentos nostálgicos. Portanto, por lógica, a presença desse algo ou desse alguém extinguiria esse sentimento inspirado pela ausência. Nesse sentido, se é pela ausência de algo que a nostalgia se manifesta, podemos dizer que a nostalgia é um sentimento que faz ou exerce as funções de outros sentimentos. Por exemplo, a nostalgia dos encontros de família na casa do avô durante a infância é nada mais que a evocação dos sentimentos associados à experiência passada de participar dos encontros de família na casa do avô durante a infância. A nostalgia é, assim, um sentimento *ersatz*, uma espécie de sentimento substituto. Ela entretém uma dupla relação com a ausência: do objeto e dos afetos a ele associados.

Como já foi mencionado, a importância da nostalgia está relacionada diretamente com a velocidade da mudança no mundo moderno. Se a nostalgia é um sentimento cuja função é

suprir determinada ausência, tratamos então de uma projeção que, ao reviver virtualmente o que não existe mais, torna mais suportável as consequências de uma ação que resultou em danos íntimos irreversíveis, tais como a perda da confiança. Ao revisitar as suas memórias, Henrik recaptura a essência de um tempo em que algo se perdeu, a saber, a capacidade de confiar seus sentimentos a alguém. Reedita os momentos em que confiou no amigo e substitui a crença de que as suas expectativas serão realizadas pela lembrança de um tempo em que acreditou que as suas expectativas seriam realizadas. A diferença é que Henrik, após o primeiro gesto de Konrad, composto pela traição e pela fuga, vai para o reencontro, 41 anos depois, com a sua capacidade de confiar suspensa. Significa dizer que não existe mais a confiança, apenas a nostalgia da confiança.

Hannah Arendt pensou em faculdades humanas convertidas em gestos capazes de lidar com o que não pode ser desfeito. Voltando-se para uma reflexão sobre as ações humanas dentro de um registro do tempo, reconhece a fragilidade como a principal característica dos negócios humanos, uma vez que a incerteza está subjacente à ação. O potencial de dar início a processos sem retorno faz da ação o centro de transformação e alargamento das capacidades humanas. Seu potencial criador, no entanto, não permite ao homem ter o controle dos processos que desencadeia por meio da ação. Considerando a ação e sua impossibilidade lógica de retroceder no tempo, Arendt aponta para o perdão como o remédio atenuante diante do caráter irreversível da ação. O perdão permite a recuperação, uma vez que alguma coisa é cessada e a capacidade de ação é reiniciada. Arendt entende a faculdade do perdão como aquilo que permite a continuidade da vida, a liberação diante dos erros que os homens cometem.

Mas para Henrik não há a possibilidade de recomeço da ação ou de ato capaz de liberar a continuidade da vida. Em primeiro lugar, porque Henrik só encontra o silêncio à sua volta. O silêncio de Nini, que se abstém de compartilhar suas impressões, de Kirsztina, que está morta, e de Konrad, que se nega a responder. Está exilado em um tempo-espaço específico: o passado em seu castelo.

Sobre o problema do perdão como remédio para a irreversibilidade da ação, Arendt vai afirmar: “o código moral inferido das faculdades de perdoar e de prometer baseia-se em experiências que ninguém jamais pode ter consigo mesmo e que, ao contrário, se baseiam inteiramente na presença de outros” (Arendt, 2015, p.294). Cabe, então, nos perguntarmos a respeito das experiências que o indivíduo tem consigo mesmo, nas quais, mesmo na presença dos outros, não há nada que o faça sair de sua condição de solidão. O que acontece quando o indivíduo se vê declinar no tempo junto de suas dúvidas inaudíveis? Nesse caso, a questão de

Henrik não diz respeito a perdoar ou a se vingar, mas a aplacar o sofrimento moral com a revitalização imaginária de um passado em que confiou seus sentimentos a um amigo. A nostalgia da confiança não implica voltar a confiar, mas revitalizar sentimentos vinculados ao momento em que se confiou. Trata-se de um sentimento inconcluso, aberto precisamente na fenda causada pela traição. Um sentimento que considera a vida sem deixar de levar em conta o gesto.

Diante da ausência da capacidade de acreditar no cumprimento das expectativas, revitalizam-se no passado os sentimentos associados ao tempo em que se acreditou. Assim, cabe perguntar se a nostalgia da crença no cumprimento das expectativas não funcionaria como uma bandagem para a quebra da confiança causada por outrem, como são os casos das traições. Diante dessa reflexão, uma segunda questão se impõe: qual a relação entre a nostalgia da crença de que as expectativas serão correspondidas e a própria esperança de que as expectativas voltarão a ser correspondidas? Pois não se trata de voltar a confiar, mas sim de retomar para si alguma dose da sensação de conforto que se sentiu um dia produzida pela capacidade em si de confiar, tanto maior quanto ingênua, no sentido de inconsciente da própria presença. Uma dose mínima, suficiente apenas para que suportemos as perdas causadas pelo tempo e para que possamos reconsiderar as possibilidades de realização ao menos parcial daquilo que se deseja.

Vincent Crapanzano (2004) encontra sinais dessa espécie de esperança paralisada, ao examinar o papel que o passado exerce na formação da identidade dos brancos sul-africanos, parcela dominante da população no contexto do fim do *apartheid*. O objetivo inicial do estudo era investigar os efeitos da dominação. No entanto o antropólogo encontra uma experiência específica do tempo: a consciência de que algo ameaçador vai acontecer liga a esperança a um sentido de medo e nostalgia. Os brancos sul-africanos, um grupo de pessoas que vê seu status ameaçado pela implementação de uma democracia racial, desejavam fazer a manutenção de algo irreversível no curso dos acontecimentos políticos e sociais. Como resultado, Crapanzano identifica uma retórica do futuro entrelaçada a uma retórica do passado, uma esperança desprovida de desejo, inerte. Nesse sentido, seria a esperança no contexto de ameaça iminente o gatilho que aciona sentimentos referentes ao passado, a nostalgia. Reside aqui uma forma de nostalgia que dá sentido ao presente, uma vez que a esperança se encontra em estado de paralisia.

É possível que a nostalgia do acreditar permita a liberação de tensões retidas pelo que a apreensão subjetiva reteve do fluxo dos acontecimentos no tempo. Essa descarga de desordens emocionais possivelmente vai ao sentido da catarse aristotélica, ou seja, de

purgação de sentimentos aflitivos, onde os medos encontram algum conforto. A experiência de traição tem a capacidade de afastar a confiança do indivíduo irreversivelmente, na medida em que se reconhece como ingênuo e se torna mais sensível aos temores. A traição cujo resultado produz solidão se faz análoga à experiência do exílio, dada a impossibilidade de retorno ao estado de confiança que se perdeu pelo gesto. Revitalizar o passado no qual se confiou consiste em operar no esforço de preencher a lacuna deixada pela perda da realidade vivenciada. Tal preenchimento se realiza através dessa espécie de nostalgia sem esperança, mas sensível a atenuar o estado emocional no presente. A nostalgia de Henrik aponta para os sentimentos associados à confiança que se teve um dia, confiança irreversivelmente perdida. O exílio produzido pela traição desagua na intranquila agitação de sensações voltadas para a responsabilização, infundável processo de ruminação dos fatos passados. Para aquele que *perdeu o chão*, seja como degredo, seja como metáfora da experiência de traição, a nostalgia da confiança está ligada a sentimentos associados à capacidade de acreditar. Nesse ponto, o sentido da revitalização do passado e das sensações associadas à confiança perdida no tempo apontam para um estado de apaziguamento de si com os conflitos íntimos decorrentes do esforço de responsabilização.

Talvez essa indicação esteja no ato final de *As Brasas*. Quando Konrad vai embora, Henrik se dirige para o quarto e, ao passar pelo corredor, pede a Nini para que pendure novamente o quadro de Krisztina. Ao ser prontamente atendido, o general se diz mais calmo, após a longa noite. Em seguida, exprime com ar de franqueza: “não tem a menor importância” (MÁRAI, 2012, p.164).

O desfecho da obra fornece a dimensão do afeto e do cuidado prevalecentes, uma dimensão da vida que não cabe às palavras, tão procuradas por Henrik, mas ao gesto que expressa o laço.

"Boa noite, Nini." "Boa noite".

A ama fica na ponta dos pés e levanta a mão miúda, de pele amarelada e enrugada, para fazer um sinal-da-cruz na testa do velho. Beijam-se, um estranho beijo rápido e meio encabulado: se alguém os visse, não poderia deixar de sorrir. Mas como todos os beijos humanos, este também, por seu jeito carinhoso e grotesco, é a resposta a uma pergunta que é impossível confiar às palavras (MÁRAI, 2012, p.164).

Um estado íntimo mais tendente não a um recomeço, mas a um descanso, a um remanso dos sentimentos.

CONCLUSÃO

I

Ao longo dessa pesquisa, procurei verificar as possibilidades de diálogo entre a narrativa ficcional e as teorias sociais. A proposta se desmembra em duas linhas de investigação. A primeira é, através de um exercício interpretativo do romance *As brasas*, empreender um estudo das relações entre a quebra de confiança, o exílio existencial decorrente dessa quebra e a expedição nostálgica realizada por esse indivíduo que teve seus laços afetivos desfeitos e levados pelo tempo. Especificamente, procurei compreender certa gramática dos sentimentos a atravessar essas categorias. A segunda linha aponta para uma questão metodológica e procura situar uma forma de pesquisa cuja orientação tende a questionar os modelos hierárquicos entre as narrativas ficcionais e as teorias. A posição crítica contra a domesticação do discurso ficcional, diante de teorias que se posicionam como detentoras do discurso da verdade, se reflete em um procedimento baseado no exame interpretativo da obra e verificação de possibilidades de costura a aspectos da teoria social.

O trabalho considera o rendimento analítico presente em certos aspectos da obra no plano de um estudo voltado para a sociologia das emoções. O primeiro ponto a ser destacado concentra-se na ideia de exílio. O que aparece desde as primeiras páginas é a compreensão do exílio como experiência para além da noção de expatriação. A partir das considerações de alguns autores, o conceito de exílio aqui aparece esgarçado pelas ideias de desabrigo, de isolamento e de solidão. Diante dessa concepção, é possível pensar no exílio não como desterro, mas como deslocamento temporal. O desabrigo aqui se faz pela passagem do tempo e sua capacidade de fazer com que pessoas e objetos se percam no passado. Assim, podemos compreender o exílio como a solidão provocada pelo deslocamento temporal capaz de provocar perdas.

Qual o ponto nevrálgico da obra? A quebra de fidelidade que produziu a perda dos vínculos, um cenário no qual a única forma de entrar em contato com as pessoas amadas é através de uma visita à própria memória. Para o protagonista Henrik, a relação harmônica com Konrad e a vida ao lado de Krisztina ficaram no passado. A partir daí, constitui um problema: qual a ordem de sentimentos que orbita a experiência do indivíduo temporalmente exilado e que perdeu seus vínculos por conta de uma traição?

Desse problema, parti para uma análise de *As brasas*, obra dividida em duas metades: a espera, permeada por longos flashbacks dos momentos anteriores à traição, e o encontro, quando os flashbacks passam a se concentrar nos eventos ligados ao episódio de traição. Ao longo de todo o livro fica notável que a nostalgia aparece como uma modalidade de relação afetiva com uma forma de existência que se deixou de ter. Daí a centralidade da noção de nostalgia como sentimento que está na contracorrente do exílio. A nostalgia é o refúgio do exílio, o lugar onde somente o indivíduo pode vivenciar em sua singularidade.

A discussão sobre tempo e sentimentos permitiu organizar mais sistemicamente as formas de sentir em articulação com a cultura e com a política. O último capítulo buscou aprofundar a análise da obra, enfocando a quebra da confiança e o silêncio imposto por uma das partes. Apresento agora a conclusão desse percurso analítico, considerando os dados de observação, as reflexões propostas pela obra, os rumos da discussão empreendida e os sentimentos ligados a uma nostalgia que aparece como forma de sobrevivência ao exílio.

II

Qual o sentido de querer ouvir o que já se sabe? Qual a função da fala que reitera e deseja a reafirmação, do ponto de vista dos sentimentos? Movimento frasal interrogativo que deseja o eco, o som indistinto, a correspondência que apaga as diferenças. A resposta que retorna a quem já conhece seus conteúdos estabelece algum grau de sintonia na relação entre duas ou mais pessoas. Mais que um eco, é ressonância, processo de transferência mútua de afetos na forma verbal, em frequência comum.

O que o mestre projeta no aprendiz, o que a mãe aspira do filho, o que o professor deseja do aluno? Mais que o domínio da técnica, mais que o controle das próprias ações, mais que o conhecimento da matéria estudada, concentram suas energias em poder confiar. A resposta que reafirma, nesse sentido, é a amálgama, é o que dá a liga entre os heterogêneos e forma uma composição baseada nas diferenças. Ouvir o que já se sabe é ter o atestado que preserva alguma dose de amparo via correspondência. Tal como a metáfora da ressonância, Henrik deseja que Konrad chegue a um estado de vibração em frequências sintonizadas em relação aos acontecimentos do passado, gesto cujo efeito seria o de indicar alguma sensibilidade, algum cuidado com o amigo. Henrik quer ouvir a composição, ainda que consciente da traição. Henrik quer saber o que, segundo Konrad, ele mesmo já sabe.

O que Henrik espera desse reencontro? Pronunciar palavras capazes de transubstanciar os sentimentos ligados a determinado episódio do passado, particularmente o episódio que o

condenou a um exílio existencial. Para tanto, radicaliza o recuo e vai até a infância, ao momento em que nasce a amizade com Konrad. Desse encontro até a traição, é tomado pela *melakolía*, a sensação de ter o cólon tomado pela bile negra. O gesto da traição subtrai parte de sua capacidade de acreditar no outro, logo, torna-se menos confiante, estado aguçado pela separação de pessoas que costumavam estar sempre juntas, a mulher e o amigo. Exilado, Henrik perde a confiança, mas a resgata através de um sentimento *ersatz*, através de uma bandagem. Se toda nostalgia é desencadeada por uma perda ou afastamento, há de se considerar a natureza do objeto perdido ou afastado. Trata-se, nesse caso, de duas pessoas e um sentimento particularmente atingido na medida em que não é correspondido às suas expectativas. A mulher, levada irreversivelmente pelo tempo, e o amigo, que desapareceria inexplicavelmente da vida de Henrik durante quatro décadas. Mais do que a nostalgia de quem se foi, trata-se particularmente da nostalgia do sentimento dirigido a quem se foi.

Seria o momento de uma nostalgia da confiança? Seria essa a característica sentimental do exilado, enquanto figura perdida no espaço e isolada no tempo de forma implacável? Ao longo desse trabalho, considere a impossibilidade lógica de um retorno ao estado de confiança tal como foi no passado. A ingenuidade que vai sendo mitigada ao longo das vivências, os medos que sofrem variações de acordo com uma lógica métrica do distanciamento espaço-temporal em relação ao temível, o caráter peculiar dos sobreviventes, que voltam a ser confiantes apoiados em alguma dose de insensibilidade calcada, ou na inexperiência, ou na falta de proteção. Tratei do luto enquanto estado emocional que enseja a descoberta, a retirada do véu e o esforço de recomeço consciente de que a vida não será como foi até a perda. Verifiquei as hipóteses da restituição da relação, da recomposição a um estado emocional anterior, da concessão do perdão e da execução da vingança. Não me parece haver um sentido de saldar a “dívida”, um movimento capaz de produzir o retorno a um estado anterior, nem mesmo a recuperação de uma ingenuidade em que as cores das experiências com as pessoas eram mais vivas. No entanto, existe algum esforço de retorno mínimo, nem que seja para sentir certo deleite pela lembrança do sonho da noite anterior, tal como na imagem vivificada por Eduardo Lourenço.

III

A nostalgia é a pedra em meio à correnteza do tempo. Expressa o desejo de preservação da identidade no fluxo das transformações do mundo. Ao assumir o papel de referência passada no presente, a nostalgia figura como o próprio esforço em reter algo em

que confiar. Chegaríamos à conclusão de que toda nostalgia acaba como um sentimento que aspira à confiança, em maior ou menor grau. O movimento de retorno a um tempo mais seguro, tempo em que existia a consciência de um conhecimento mais transparente sobre as coisas. Portanto, se o próprio sentido de nostalgia implica em uma disposição psíquica sensível ao desejo de voltar a acreditar, qual o particular que faz com que o caso de Henrik apresente um ponto de inflexão em relação ao entendimento da nostalgia de uma maneira geral?

O protagonista de *As brasas* vai ao passado, realiza um longo *flashback* diante do amigo e, ao final, faz perguntas cujas respostas ele já sabe. Não quer saber o que *foi*, pois isso ele já sabe. Quer ouvir a reafirmação e sentir o acalanto na forma verbal daquele com quem conviveu e compartilhou as experiências.

Henrik quer abrir uma fenda no passado que *foi* e reviver em sua intensidade a dimensão do *se tivesse sido*. Quer transubstanciar o pretérito perfeito do indicativo em pretérito mais que perfeito do subjuntivo. Transubstanciar um fato em uma incerteza, reabrir o consumado e convertê-lo em dúvidas e desejos. Sua nostalgia é mais que a revivescência de um tempo supostamente mais seguro; é a abertura desse tempo ao registro da imaginação. Se Henrik considera a sua idade avançada para livrar-se dos impedimentos e realizar deduções, fazer especulações baseado em evidências incompletas, dá indícios de saltar de paradigmas éticos para paradigmas estéticos. Trata-se aqui de uma nostalgia que permite sonhar, que não se restringe à evocação de imagens do passado; é criadora de possíveis rumos para a vida, ainda que os rumos só existam no imaginário. Tal como um escritor, Henrik narra a sua vida diante de Konrad procurando a reafirmação capaz de lhe fornecer a confiança sobre a qual se realizará a liberação das emoções entravadas pela dúvida. A dúvida que libera todo o mal até encontrar algo cintilante em que acreditar.

A velhice, a mentira e a discórdia são três dos inúmeros males liberados pela curiosidade de Pandora ao abrir a caixa, retendo apenas um único elemento. Três males pelos quais Henrik se vê assolado. Assustada, após soltar todas as desgraças do mundo, Pandora nota que ainda resta no fundo da caixa uma pequena desgraça, ou graça. O elemento restante na caixa, a última das dádivas humanas, é a esperança. Pandora a abre uma segunda vez, mesmo sabendo que a primeira tinha provocado a liberação de todos os males.

Aos setenta e cinco anos e vendo a Europa se autodestruir pela segunda vez, Henrik se sente enganado e isolado. Reviver a traição é, para Henrik, reabrir a caixa, uma vez que não há mais nada a ser feito, uma vez que todos os males parecem estar soltos e consumados pelo

tempo. Aponto aqui para a reabertura da caixa de Pandora como a metáfora da expedição nostálgica que Henrik faz ao passado. No cerne dessa reedição do passado está a possibilidade de revivescência da expectativa de que algo atenuante ocorra. Em meio aos males do presente, Henrik, assim como Pandora, repete o ato anterior ligado a sentimentos indesejáveis. Ambos distanciam-se do medo na medida em que executam a aposta final, sinalizando acreditar na possibilidade de um abrandamento da mágoa. No mito de Pandora, esse sentimento chama-se *esperança* e está posicionado sempre como o último dos sentimentos, aquele capaz de resistir e reaparecer mesmo depois da liberação de todos os males. No caso de Henrik, a noção de esperança aparece menos explícita do que no mito, o que nos leva a pensar em uma emoção mais velada. Em vez da realização daquilo que se deseja, apenas a preservação da expectativa. Ao expor minuciosamente o impacto da traição em sua vida, Henrik renova a crença de que a sua sinceridade afetiva pode sensibilizar o amigo. A expectativa de que a sua sinceridade afetiva possa ser correspondida está baseada em uma crença na probidade moral, na integridade individual do outro. Trata-se de uma expectativa alinhada a um personagem cujos atos sempre procuraram se orientar por uma ética do dever. Nesse sentido, do ponto de vista de Henrik, compete a Konrad responder. Para além do sentido de capacidade ou aptidão, a competência atribuída a Konrad está posicionada semanticamente no *com-petĕre*, onde *com* significa a reunião, o conjunto, a junção; e *petĕre* significa o tentar chegar, a busca, o esforço. Compete a Konrad responder, não enquanto disputa, mas no sentido de esforço conjunto. É nesse ponto que está concentrada a confiança de Henrik. A *com-fidĕre* de Henrik, aquele que concede fiança, aquele que dá fé junto ao outro. O paradoxo semântico é que ao confiar, ao dar crédito, ao acreditar, Henrik afiança, isto é, concede abono a uma suposta obrigação de outrem. O fiador é aquele se responsabiliza ao dar fé, é aquele que transmite segurança e responde pelo afiançado. Ocorre que diante das perguntas dirigidas a quem compete responder, o esforço conjunto não é realizado sob uma lógica baseada na ideia de que é o fiador que responde pelo afiançado. Konrad radicaliza a sua posição de afiançado ao se negar a responder, usufrui do crédito concedido pelo amigo, aprisiona Henrik em sua própria fé. A confiança é uma forma de responder pelas ações da pessoa por quem se afiança. A partir dessa condição, Konrad, diante das perguntas do amigo, “apenas” diz: “responda você”.

Sinteticamente, temos os seguintes fatores a orbitar sobre a ideia de ouvir mais uma vez o que já se sabe: a confiança e a comunhão. Acrescidos de um fatalismo provocado pela ação do tempo, temos um tipo de nostalgia profundamente atravessada pela consciência do caráter irrecuperável, o que faz da revivescência uma possibilidade estética capaz de atenuar o

sofrimento pela fantasia do *se tivesse sido*, de sonhar com um pretérito-mais-que-perfeito. Aqui reside um tipo de sentimento característico do exilado. Consciente de que o tempo se perdeu, de que o espaço se transformou e de que não existe a menor possibilidade de retorno ao que *foi*, a experiência do exílio enseja um conjunto de sensações e representações liberadas de um compromisso com a realidade. Torna-se sonho enquanto desejo vivo e intenso. As brasas de um sentir que encontra canal de expressão pela narrativa sensível a um retorno ao passado, a uma possibilidade de reescrever a vida em um registro liberado da realidade. Marái expressa seu exílio através da fantasia de reescrita da própria vida de um exilado: Henrik. Pois retornar ao passado é também uma forma de remoer, se abrindo a ressentimentos e a pressentimentos. Reabre, pela via da imaginação, o conjunto de possibilidades levadas pelo tempo.

A partir do nexos entre a experiência do exílio e a necessidade de resgatar as vivências passadas, identificamos duas características presentes nesse tipo de nostalgia: a possibilidade de reelaboração emocional do passado e o esforço de preservação de algo remanescente referente à própria identidade do exilado, uma identidade mutilada por obra do desterro temporal. O ponto nevrálgico a ser refletido é que essa reelaboração emocional do passado se realiza através da narrativa, paradoxalmente um fluxo, assim como o tempo. Significa dizer que Henrik não retorna a um passado estático. Sua procura em transubstanciar o consumado em incerteza, em compreender o que foi indicativo como subjuntivo, não dá sinais de figurar como uma pedra em meio à correnteza do tempo, tal como se compreende a nostalgia de um modo geral. Nesse sentido, se Henrik não está agarrado a um passado estático, pode-se dizer que há uma nostalgia fluida, uma nostalgia que pode se expandir e correr para outras direções. Aqui retorno ao ponto exposto no segundo capítulo sobre o poder curativo da narrativa, identificado pela reflexão de Walter Benjamin⁷⁶, um intelectual que também passaria o resto de sua vida em exílio a partir do fracasso de sua tese e da expansão nazista⁷⁷. Nesse fragmento, presente em *Rua de mão única*, Benjamin compreende a dor como uma “barragem” e a narrativa como uma “correnteza” capaz de “largar tudo o que encontra em seu

⁷⁶ Relata Benjamin: “a criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: - Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. – A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg (Benjamin, 2000, p.268).

⁷⁷ Em 1923, Benjamin começa a trabalhar em sua tese de livre-docência “A origem do drama no barroco alemão”. A não aceitação de seu trabalho o conduziu ao exílio pelo resto de sua vida, trabalhando como crítico-jornalista e se deslocando entre diferentes cidades da Europa até 1940, quando se suicida na fronteira franco-espanhola, no contexto de fuga diante da expansão nazista.

caminho ao mar ditoso do esquecimento” (2000, p.268). Não é ao acaso que a experiência de exílio possui íntimo vínculo com a necessidade de expressão individual, tornada pública ou não.

IV

Em *As brasas*, a vida de Henrik é tomada como unidade análoga a uma obra de arte. Cada episódio de sua vida possui relação com todos, cada passagem está ligada ao todo que constitui a sua biografia. Como um quadro, a vida de Henrik é unidade expressiva inscrita em determinado contexto político e cultural. O exílio produz essa “perda terminal” com os vínculos anteriormente estabelecidos, os vínculos afetivos e a ligação com a própria identidade. No exílio, a necessidade de expressão se torna questão de sobrevivência. No reencontro, Henrik expressa cada episódio do passado e o relaciona com o todo de sua vida. Nesse ponto, podemos identificar os traços da modernidade vienense presente na *intelligentsia* da qual Márai faz parte para uma compreensão da nostalgia. Enquanto em outras obras clássicas da literatura seria possível encontrar chaves de leitura nas quais o passado pudesse ser revivido com a mesma intensidade no presente, na revivescência de Márai o lado sombrio faz com que o resgate do passado seja nada mais do que uma questão de sobrevivência. Uma vez mais, recorro ao modo pelo qual Benjamin compreende tal exercício, contado em *Infância em Berlim*⁷⁸: podemos tentar nos lembrar de como aprendemos a andar no passado, no entanto, isso de nada adianta, pois já sabemos andar e jamais tornaremos a aprender a andar.

A nostalgia do exilado consiste no pensamento ou ato de revitalizar o passado sensivelmente atento ao objeto que se perdeu no tempo e, a partir daí, expressar possibilidades de transubstanciar o fatalismo e a solidão consumados em incertezas abertas. Se o exílio é uma condição de “perda terminal”, ou de “morte sem o golpe de misericórdia”, como afirmou Said (2006, p. 46-47), a nostalgia característica do exilado é o anseio pelo golpe de misericórdia, não um golpe capaz de consumir o fim, nem mesmo de proporcionar um recomeço, mas de conceder o fim da penitência. Talvez seja a sensação de redução de espaço e de tempo pelo exilado, uma espécie de ansiedade sem expectativa, o que atesta a sua sensação de falta consumada pelo tempo. A perda é “terminal” na medida em que não espera a ocorrência de algo, o que atesta seu caráter irreversível na vida. Resta apenas um desejo

⁷⁸ Sobre essa questão, Benjamin reflete: “Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (Benjamin, 2000, p. 104-105).

pelo golpe de misericórdia, resta apenas o anseio pelo fim da penitência. A recusa de Konrad em considerar as perguntas de Henrik, sob a alegação de que ele já sabe as respostas, tende a manter o protagonista de *As brasas* na condição de isolamento em que se encontra durante as últimas quatro décadas. Konrad sinaliza a impossibilidade de retroceder e reestabelecer a vida como foi; Henrik não deseja reestabelecer a vida como foi, mas retrocede no tempo em nome de uma espécie de serenidade terminal. Uma quietude característica daqueles que precisam apenas expressar as tensões entre a dimensão do *foi* e a dimensão do *se tivesse sido*.

Como apresentado nessa conclusão, há três dimensões interligadas presentes em *As brasas*, particularmente baseadas na condição do personagem Henrik. A primeira consiste na perda da confiança, como já foi apontado, em íntima ligação com o sentimento de nostalgia. A segunda aponta para o estabelecimento da comunhão pelo compartilhamento de experiências capazes de produzir a sensação de que não se está sozinho. O terceiro refere-se ao movimento que o indivíduo realiza no sentido de sair do caráter irreversível de sua condição e reabrir possibilidades de sonhar.

No primeiro capítulo, pontuei um estado de desamparo apontado pela noção de *desabrigo transcendental* presente no romance moderno, de acordo com Lukács (2009, p.38). Ao longo deste trabalho, recorri ao conceito de cultura simmeliano para compreender as mediações entre a vida interior individual e as criações objetivas. Ao tomar o pressuposto da ausência de harmonia entre os planos de desenvolvimento individual e as forças objetivas da cultura, considerei a discussão sobre a subjetividade moderna para situar um estado em que o indivíduo vivencia negativamente a sensação de estranhamento em relação ao mundo que o cerca. Trata-se de um exílio interno, existencial, identificado por Susan Rublin Suleiman (2009, p. 368). Tal percurso teórico permite a verificação de tipos de exílio inscritos no registro temporal, o que permitiria identificar o nexos entre o exílio e a nostalgia enquanto *vínculo perdido no tempo*. Sob uma perspectiva voltada para o estudo dos sentimentos, identifiquei no personagem Henrik o *fatalismo* como a consciência da inevitabilidade do destino e a *solidão* enquanto distanciamento em relação ao mundo externo. A nostalgia característica do exílio de Henrik funciona como a colocação de uma bandagem sobre esses estados emocionais: no fatalismo, a bandagem da narração; na solidão, a bandagem da comunhão.

Chegamos aos dois aspectos característicos dos sentimentos do exilado a partir da obra de Márai, tendo a nostalgia como a repetição e revitalização da trajetória de vida pessoal. Essa nostalgia atua como forma de 1) transubstanciar um passado que *foi* pela dimensão do *se*

tivesse sido e; 2) sentir-se em comunhão ao compartilhar a narrativa de uma vida vivida conjuntamente, repleta de experiências comuns. Em claras palavras, sendo um sentimento *ersatz*, a nostalgia do exilado é a busca por sentir novamente a expectativa sobre a vida tal como se sentiu no passado. Além disso, é a busca pelo compartilhamento, não qualquer compartilhamento, mas aquele que sensibiliza e provoca o esforço conjunto, que estabelece ou reestabelece a comunhão.

Ao longo do quinto capítulo, afirmo que Henrik tem consciência de que entra em uma luta já perdida. A nostalgia que é fruto de uma transformação provocada por uma traição se divide em duas etapas. A primeira é a espera, onde o sujeito se encontra mergulhado na tensão entre a revitalização da confiança e o reconhecimento da perda. Por tal razão, vive o dilema entre a confiança e a resignação. Já em uma segunda etapa, podemos considerar o reencontro como a possibilidade de se deixar levar pelo fluxo narrativo de sua vida, compartilhada com o amigo. Trata-se de uma revitalização do passado pela via da narrativa retrospectiva voltada para o cultivo das hipóteses que contrariam o passado e mantêm o sentir em brasa. Além disso, tal modalidade narrativa inclina-se em reestabelecer algum grau de comunhão através de experiências compartilhadas.

Identifiquei o movimento pendular entre uma nostalgia da confiança, referente ao período que antecede à traição, e uma nostalgia resignada, que reconhece a obra do destino e lamenta o curso que a própria vida tomou. Tais considerações podem ser tomadas à luz da trajetória de Henrik no tempo, especificamente, o período que vai até o momento em que ocorre o reencontro com o amigo. No livro, o que marca a passagem da confiança à resignação é a traição. Supõe que estados de confiança convertidos em resignação por obra da quebra de fidelidade desaguam em esforços de reabertura do passado tomados pela expectativa de transubstanciação do consumado em incerteza e comunhão pela sintonização de experiências. Articuladas entre si, podemos afirmar que Henrik deseja um pretérito mais que perfeito no sentido de reabrir sua capacidade de confiar no vínculo pela via da narração.

A reflexão de Benjamin aqui pode ser fértil. Se a nostalgia é uma pedra em meio à correnteza, a nostalgia do exílio consiste no momento em que o sujeito solta a pedra e se deixa levar pela correnteza em busca de um remanso, em busca da paz terminal. O esforço consiste, portanto, em transubstanciar a correnteza do tempo em correnteza narrativa da própria vida. Fazer do passado uma força a perseverar no fluxo das mudanças. Dar sentido à vida é se render a essas emoções e ser capaz de travar infindáveis batalhas em nome delas.

Ocorre que, ao final do livro, Henrik recebe o silêncio de Konrad como resposta às suas perguntas. É mantido na condição de solitário e não de conhecedor dos segredos a respeito da traição, em função da recusa do amigo. Não obstante, após se soltar na correnteza de sua narrativa, Henrik indica ter alcançado certo grau de serenidade, como se seus próprios sentimentos encontrassem um lugar onde flutuar em meio ao fluxo. Um estado em que os sentimentos não desaparecem, mas se aquietam. Após se despedir de Konrad, pede a Nini que pendure novamente o quadro de Krisztina na parede do corredor e, ao se deitar, confirma estar mais calmo depois da conversa. Nesse momento, permanecem as perguntas: a expectativa de comunhão pelo reencontro foi bem sucedida ou frustrada? A recusa de Konrad a responder as suas perguntas produziu consequências significativas?

Henrik permanece dentro da forma na qual viveu toda a sua vida, isolado, sentindo a falta das pessoas que partiram subitamente sem explicar. Henrik faz arremessos da própria imaginação no árido solo de um passado hipotético. Passado enquanto dúvida. O reencontro com o amigo, quatro décadas depois, adquire o sentido de perpetuação do silêncio. Henrik é personagem cuja elaboração psíquica envolve o reconhecimento dos limites e a consideração das próprias potências. Ao abrir a carta contendo a mensagem sobre a visita de Konrad, Henrik se depara com a possibilidade de voltar a acreditar no efeito redentor de uma reabertura do passado. A metáfora do remanso como o canto curvo de águas calmas no mesmo rio que corre violentamente de modo a carregar tudo serve para situar o estado de paz no qual Henrik se encontra depois de, mais uma vez, se deparar com o silêncio do amigo.

Após confiar na possibilidade de um pretérito mais que perfeito, após acreditar que o consumado pudesse se abrir ao possível, resta apenas observar a despedida de Konrad. Nesse sentido, temos dois atos que podem ser tomados como sacramentos, na medida em que guardam a expectativa de receber a graça: a comunhão, referente ao período que antecede a traição; a penitência, que começa com a traição e vai até o reencontro, quando a expectativa de comunhão é reconsiderada. O movimento nostálgico empreendido por Henrik a partir do momento que recebe a mensagem é o que expressa algum desejo de reestabelecer o estado de comunhão via narrativa e ao mesmo tempo, reabrir o passado enquanto possibilidade.

No entanto, há um terceiro estado emocional provocado pelo silêncio do amigo. Significa mais que a perpetuação da penitência, pois o tempo tende a desbotar os sentimentos, o tempo e seu poder de fazer com que nada permaneça como está. Refiro-me ao sacramento final, à graça concedida. Diz Henrik: “que importância têm, no final da vida, a verdade e a mentira, os enganos e as traições, as tentativas de homicídio ou até mesmo o próprio

homicídio (...)?” (MÁRAI, 2012, p. 145). Qual o sentido de escutar o que já se sabe ou mesmo o que ainda não se sabe? É possível que os sentimentos tendam a procurar um estado de tranquilidade, ao final da vida? E a nostalgia, que atravessou a confiança em direção à resignação, que procurou converter o passado *foi* pelo passado *se tivesse sido*, que revitalizou a trajetória comum em nome de um compartilhamento capaz de reestabelecer a comunhão, encontrou apenas o silêncio como resposta. “E o que era uma tortura intolerável, a ponto de nos fazer pensar na morte ou no homicídio, (...) tudo adquire menos consistência que a poeira levantada pelo vento nos cemitérios” (MÁRAI, 2012, p. 145). Quando as questões deixam de importar ou perdem sentido pelo silêncio do outro, pouca coisa resta àquele que se exilou por conta de uma traição, momento em que o indivíduo sente o exílio como “estado terminal”. Não obstante, a nostalgia apareceu a todo o momento como forma de resistência ao exílio, seja pela confiança, seja pela resignação. O salto dado por Márai através da reflexão de Henrik corresponde a uma repetição capaz de produzir a diferença. Não vale como resultado, mas como esforço. A revitalização do passado que *foi* e que espera se abrir em possibilidades imaginativas, a respeito do que a vida teria sido, caso isso ou aquilo tivesse ocorrido de outra forma. Para alcançar esse passado mais que perfeito, Henrik empreende a nostalgia mais que perfeita, definida aqui como a revitalização do passado enquanto hipótese aberta à imaginação de possibilidades mais confortantes. O tempo mais que perfeito é o das hipóteses que contrariam o passado; ocorre quando absolutamente toda possibilidade real de reparar o passado se extinguiu. Por essa razão, afirmo que habita a passagem de um paradigma ético para um paradigma estético. Baseia-se na fantasia imaginativa de hipóteses mais brandas para o que foi a própria vida, do ponto de vista daqueles que se sentem exilados devido a uma quebra de fidelidade e de vínculo provocada por outrem.

Se Konrad tivesse respondido, Henrik teria certezas que não lhe permitiriam imaginar a possibilidade mais que perfeita para o que foi a sua vida. A serenidade de Henrik, depois de se despedir do amigo, está paradoxalmente fincada na preservação da dúvida, a dúvida ligada a um conjunto de sensações que precisam necessariamente considerar todas as hipóteses - as dilacerantes e as reconfortantes.

A nostalgia mais que perfeita atenua os golpes da traição, na medida em que considera as incertezas em relação ao passado indesejável. Não ter consciência se Krisztina sabia do plano para mata-lo abre para Henrik a possibilidade de considerar a hipótese mais branda. Entre a pior ou a melhor das hipóteses, permanece a curiosidade de Pandora, o último sentimento no fundo da caixa.

A nostalgia mais que perfeita é a revitalização de um passado irreversível, porém aberto à esperança.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das letras, 2012.
- _____. *A condição Humana*. São Paulo: Forense universitária, 2000
- _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *A retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo, Editora Globo, 1999.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Zahar, 1979.
- _____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.
- BLOCH, Ernst. *O princípio da esperança – vol I*. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUERj, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BURKE, Peter. *Exile and expatriates in the history of knowledge, 1500-2000*. Massachusetts: Brandeis, 2017.
- COETZEE, John Maxwell. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- COHEN, Albert. *Literaturas: entrevistas do Le Monde*. São Paulo: Ática, 1990.
- COSTA LIMA, Luiz. *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- CRAPANZANO, Vincent. *Imaginative Horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências sociais*. São Paulo Unesp, 2010.
- DURKHEIM, Émile. *Lições de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- ENGELS, Friedrich. *A Situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRISBY, D. *Sociological Impressionism*. New York: Routledge, 1992.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve Século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das letras, 2013.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura- II*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *O fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro; EdUERJ, 1996.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Cia das letras, 2004.
- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- LE RIDER, Jacques. *A Modernidade Vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo: Rocco, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- NEUBAUER, John & ZSUZSANNA TÖRÖK, Borbála. *The exile and return of writers from East-central Europe – A compendium*. Walter de Gruyter: Berlim, 2009.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- MAGRIS, Claudio. *O romance é concebível sem o mundo moderno?* In. *A cultura do Romance*. São Paulo: CosacNaify, p.1013-1030.
- MÁRAI, Sándor. *As Brasas*. São Paulo. Cia das letras, 2012.
- _____. *Confissões de um burguês*. São Paulo: Cia das letras, 2006.
- _____. *Diários 1984-1989*. Barcelona: Salamandra, 2008.

NEUBAUER, John & TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna. *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. New York-Berlin, Deutsche Nationalbibliothek, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo. *Anthropology and Nostalgia*. Angé, Olivia, and David Berliner (eds.) New York: Berghahn Books, 2015. 235 pp. Resenha crítica em *Interseções – revista de estudos interdisciplinares*. Vol.19, N.1, de Junho de 2017.

POLLAK, Michael, *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRADO JR, Bento. *Presença e Campo Transcendental: consciência e negatividade da filosofia de Bergson*. Edusp: São Paulo, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa I, II e III*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ROCHA, João Cezarde Castro (org.). *Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROSENFELD, Anatol (int e org.). *Entre dois mundos*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga y Paralipómena II*. Madrid, Editorial Trotta, 2009.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo : Companhia das Letras/Unicamp, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória e literatura*. Campinas, Editora Unicamp, 2003.

_____. *Para uma filosofia do exílio: A.Rosenfeld e V.Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria*. Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ. Ano I, nº 3, 2010. Disponível em:

<http://www.iel.unicamp.br/projetos/escritas/php/cadastros/downloadArq.php?acao=baixaImg&idPubli=239>

SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: Chicago University Press, 1992.

SIMMEL, Georg. *Simmel on culture*: edited by David Frisby and Mike Featherstone, London: Sage Publications, 1997.

_____. *A Metrópole e a Vida Mental*. Em: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *Questões fundamentais de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *A tríade*. In: COELHO, Maria Claudia (organização, apresentação e tradução), *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução na linguagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

STHENDHAL, Henry-Marie Beyle. *Do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TYMIENIECKA, Anna-Teresa. *Temporality in life as seen through literatura – Contributions to phenomenology of life*. Springer: Dordrecht, 2007.

WEBER, Max. *A objetividade do conhecimento nas ciências sociais*. In: COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). *Weber: Coleção Grandes Cientistas Sociais*, 13. São Paulo: Ática, 1999.

WIESEL, Elie. *O tempo dos desenraizados*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ZELTNER, Ernő. *Sándor Márai; una vida em imágenes*. València: Universitat de València, 2005.