

*Sônia
Viegas*

Sônia Viegas
Escritos

filosofia viva

filosofar
os antigos
os modernos
questões contemporâneas

filosofia e arte

literatura
artes plásticas & teatro
cinema

vida filosófica

cartas de Sônia
cartas para Sônia
poemas
depoimentos
imagens
curriculum vitae

Sônia Viegas

Escritos

filosofia e arte

ORGANIZAÇÃO *Marcelo P. Marques*

ITêssitura

Belo Horizonte 2009

Copyright © Ângela Viegas Andrade e Mônica Viegas Andrade, 2009

Desenho de Capa Fernando Velloso

Editoração da Capa Eduardo Velloso

Digitação dos originais Regina Zélia Purri

Projeto Gráfico & Diagramação de Miolo Milton Fernandes

Organização & Apresentação Marcelo P. Marques

Coordenação Editorial Ângela Viegas Andrade & Mônica Viegas Andrade

Editora Responsável Maria Adélia Vasconcelos Barros

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA NINA C. MENDONÇA – CRB 1228-6

V656e

Viegas, Sônia.

Escritos : filosofia e arte / Sônia Viegas ; organização, Marcelo P. Marques. –
Belo Horizonte : Tessitura, 2009.

300 p.

Inclui referências

ISBN 978-85-99745-22-9

1. Filosofia. 2. Cultura. 3. Filosofia na literatura. 4. Artes plásticas. 5. Teatro
(Literatura). 6. Cinema. I. Título. II. Marques, Marcelo P.

CDD: 100

2009

Direitos desta edição reservados à

Tessitura Editora

Av. do Contorno, 5351 . 1601

30110 – 923 . BH . MG . Brasil

55 . 31 . 3262 0616

www.tessituraeditora.com.br

Sumário

Apresentação 9

filosofia e arte

Prefácio 13

literatura **S ã**

O velho e o mar 19

A fábrica do absoluto 31

A morte de D.J. em Paris 41

O peixe e o pássaro 45

Sermão da sexagésima 49

A consciência da poesia brasileira 55

A experiência do absoluto em Fernando Pessoa 57

Fundamentos filosóficos da obra de Camões 81

Fernando Pessoa e a consciência infeliz 103

A matéria vertente 119

A aprendizagem do instante 125

Guimarães Rosa, José J. Veiga, Rubem Fonseca: três climas, três imaginários 127

artes pláticas & teatro **7ie**

De um quadro de Velázquez 137

O Aleijadinho e o barroco da alegria 139

Casas 153

A afirmação do homem pelo não 155

Medéia, metáfora da revolta, vai aos teatros do interior 159

cinema **ga**

Gritos e sussurros. A interdição da linguagem 165

Esse obscuro objeto de desejo 171

São Bernardo 179

A queda 189

Lição de amor 199

Os visitantes da noite 211

O eclipse 221

A rosa púrpura do Cairo 225

Ran: uma luta contra o caos 229

Imagens do inconsciente 237

O sacrifício 245

A Macabéia de Clarice Lispector e a outra, de Suzana Amaral 249

A festa de Babette	253
<i>As sutilezas e os contrastes de</i> Um dia muito especial	259
O selvagem da motocicleta	263
<i>O cinema e a revolução</i>	275
Alice nas cidades	281
<i>O mito da</i> Balada de Narayama	291

Apresentação

Sônia Maria Viegas Andrade (1944-1989) foi professora no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, durante vinte e dois anos, até sua morte prematura, aos 45 anos. Sônia começou sua vida profissional como professora no Colégio Universitário da UFMG, no final dos anos 1960, e logo em seguida no Depto. de Filosofia; dez anos depois defendeu sua dissertação de Mestrado – *A vereda trágica do Grande Sertão: Veredas*, estudo filosófico sobre a obra maior de João Guimarães Rosa, pelo qual recebeu o Prêmio “Cidade de Belo Horizonte”, outorgado pela Prefeitura Municipal.

Além de participar ativamente da vida acadêmica da FAFICH – UFMG, onde ministrou disciplinas filosóficas em diversas áreas (filosofia geral, história da filosofia, filosofia da educação e filosofia da cultura), Sônia atuou na vida cultural de Belo Horizonte, cooperando com instituições públicas e privadas, e também com diferentes comunidades profissionais. Enquanto professora, pesquisadora e educadora, Sônia foi uma autêntica pensadora dos problemas da cidade, das artes e da educação.

Suas aulas e conferências ficaram conhecidas como verdadeiras obras de arte, pela intensidade de sua entrega, assim como pela vibração que suscitava em seus ouvintes. O que marcou sua reflexão foi a capacidade de relacionar as questões clássicas da filosofia com os problemas vividos por cada um, revitalizando as primeiras e resignificando os últimos, indo, assim, além do que geralmente se compreendia por atividade acadêmica. Em 1986, Sônia criou o Núcleo de Filosofia, através do qual ampliou e consolidou sua atuação como uma pensadora autenticamente comprometida com seu tempo.

A filosofia tem sua origem na poesia e aspira voltar para a poesia. Trabalhar o sentido nas coisas, nos gestos, nos acontecimentos, experimentar intensamente o significado da vida, eis em que consiste o poetizar, atividade humana por excelência.

Sônia Viegas. *Apresentação do Núcleo de Filosofia*

É importante enfatizarmos a amplitude da dimensão oral de sua atuação como intelectual (aulas e conferências), numa época em que a cultura acadêmica ainda não era marcada pelas exigências de publicação escrita, tão tecnicamente codificada como é hoje. A decisão de publicar nestes três volumes os *Escritos* de Sônia Viegas foi tomada depois de muita reflexão sobre como compartilhar a obra desta singular pensadora mineira. Há alguns anos, numa equipe formada por Ângela e Mônica Viegas, filhas de Sônia, e ainda pelos colegas Ricardo Fenati e Newton Bignotto, avaliamos a possibilidade de transcrever o último curso de Mitologia grega e, eventualmente, outros, gravados em fitas cassete. Devido às implicações materiais e editoriais com as quais teríamos que lidar para transcrever uma grande quantidade de conferências e aulas gravadas, decidimos não fazê-lo, mas pretendemos, aos poucos, divulgá-las como arquivos de áudio e vídeo, em página de internet.

O material aqui reunido em três volumes é muito significativo e indicador da profusão criativa de Sônia Viegas. O que apresentamos nestes *Escritos* são, portanto, textos que a própria Sônia decidiu publicar em livros, revistas acadêmicas e jornais (com algumas transcrições de conferências): um volume com temas mais acadêmicos – *Filosofia viva* –, que inclui sua dissertação de Mestrado (anteriormente publicada pela Editora Loyola); outro de filosofia da cultura – *Filosofia e arte* – que reúne artigos publicados em revistas e jornais (incluindo o *Cinema comentado*). O terceiro volume, intitulado *Vida filosófica*, foi concebido com o intuito de mostrar, através de cartas (dela e para ela), depoimentos de amigos e de ex-alunos, assim como de imagens, o vigor filosófico da vida de Sônia Viegas.

Marcelo P. Marques, outubro de 2009.

filosofia e arte

Prefácio

Reunimos neste volume as reflexões de Sônia Viegas sobre filosofia da cultura. Penso que é principalmente enquanto pensadora das múltiplas manifestações artísticas que Sônia se insere de maneira original na cidade, pensando a cultura em seu sentido forte de tessitura simbólica que nos constitui, nos enreda mas também nos liberta. Em seus cursos e conferências, tratava com frequência dos limites da filosofia, mostrando como ela nasce do não-filosófico, e propondo-a como pensamento ou interpretação da cultura. Sônia sempre pensa a filosofia a partir da poesia, compreendida como *poíesis*: a capacidade humana de fabricação de seu próprio mundo, enquanto modo de ser e de agir distintivos do humano, fazer estrutural que tece a complexa rede de significações que é o mundo, mundo da cultura, horizonte da abertura do indivíduo para o ser, para a vida e para o outro.

As três seções deste livro agrupam comentários de obras de arte, artigos publicados em jornais ou conferências pronunciadas em diferentes momentos de sua vida.

A seção *Literatura* reúne comentários de Camões, Fernando Pessoa, Hemingway, Guimarães Rosa, Yeda Bernis, Roberto Drummond, Bartolomeu Campos de Queirós, Affonso Ávila e Benedito Nunes. Alguns textos são anteriores a sua dissertação de mestrado. Nela, Sônia lê, por um lado, em chave hegeliana a travessia do sertão dos Gerais, empreendida pelo jagunço Riobaldo, como percurso do *páthos* ao *éthos*, análogo ao do herói épico grego. Por outro lado, sua visão da relação entre palavra poética e palavra filosófica é construída em sintonia com as filosofias contemporâneas da linguagem; sua perspectiva é a de alguém que percorre tanto a tradição literária, de Homero a Mallarmé e Guimarães Rosa, como a filosófica, de Heráclito a Kierkegaard e Heidegger, apropriando-se de ambas e articulando-as para formular soluções marcadamente pessoais.

Nos artigos desta seção, encontramos as teses fundamentais desenvolvidas na análise do *Grande Sertão: Veredas*, mais ou menos explicitadas, segundo o au-

tor em questão: a constatação, pela arte, da indigência do discurso da ciência e da filosofia; os desafios postos à linguagem poética, perante a insuficiência flagrante da linguagem conceitual; a incapacidade de se jogar luz sobre os recônditos do vivido; a exigência de se criarem, poeticamente, mundos que expressem e acolham as inquietações e contradições do homem de hoje. Sônia pretende que, no mundo contemporâneo, a palavra poética, ao penetrar no lixo, na loucura, no absurdo e no grotesco, retoma a cumplicidade entre especulação teórica e poesia, reconhecida por Aristóteles, ao pensar o filósofo como o melancólico, aquele que distende sua coragem *contra* a noite, aguçando sua sensibilidade *para* a noite.

Não se trata de uma retomada da transcendência pelo viés do divino ou da história, nem de um retorno heideggeriano ao *lógos* grego, mas de uma poética da indigência, pela qual a solidão do sujeito “aporta nas dobras da linguagem, onde o silêncio devolve à consciência as perguntas que ela nem mesmo consegue mais formular”. Sônia pretende acompanhar “o poeta à procura de uma filosofia poética, tentando descobrir não o que ele disse à sua maneira, mas o não-dito, o não-escrito, em que foi enterrar seu poema, como um navio, cheio de sentido, ancorado nas areias do mistério”.

A seção *Artes plásticas & Teatro* traz comentários sobre o Aleijadinho, Velázquez e Carlos Wolney; e ainda sobre o Beckett de Eid Ribeiro e a *Medéia* de Italo Mudado, ambos diretores teatrais.

Da arte grega ao barroco mineiro, a diversidade e amplitude de suas disciplinas no curso de filosofia da UFMG indicam a inquietação que alimentava suas interrogações sobre a arte: História crítica da arte, Estética, A voz da tragédia, Arte medieval, A crítica do juízo em Kant, Lições de estética hegeliana, Filosofia da cultura em Nietzsche, Pintura moderna. Um exemplo expressivo foi a disciplina de Cultura grega que criou, na década de 1970: era refletindo sobre a arte que ensinava filosofia grega, abordando-a essencialmente como fato de cultura, ou seja, como solidária da poesia, da pintura, da escultura e da arquitetura.

É importante destacarmos a figura de Moacyr Laterza, companheiro de Sônia em momentos importantes de sua vida. Moacyr foi seu mentor intelectual e também co-autor de muitas de suas reflexões sobre estética e filosofia da arte; foi ele quem a orientou na concepção e redação de sua dissertação de mestrado

sobre Guimarães Rosa; juntos promoveram o *Laboratório de Estética* da UFMG. Penso, em particular, em suas reflexões sobre a arte barroca, domínio no qual elaboraram a noção de *Barroco da alegria*, para caracterizar a especificidade do barroco mineiro.

Sônia dizia que pretendia desenvolver um projeto de doutorado sobre o olhar. Ouso imaginar alguns momentos que poderiam ter feito parte desse itinerário reflexivo: a reciprocidade do jogo de olhares a partir das passagens clássicas do *Fedro* de Platão; depois, talvez, o olhar reverencial na contemplação dos afrescos e vitrais das catedrais medievais e góticas; uma passagem pelo jogo complexo de olhares das *Meninas* de Velázquez; uma referência necessária à noção de intencionalidade, desenvolvida pela fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, para, quem sabe, finalmente, tratar da experiência do cinema, na qual enfocaria a constituição do sujeito contemplador da obra através da magia do olhar reflexivo do próprio personagem, como no filme *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen.

A seção *Cinema* revela o fôlego interpretativo contagiante de Sônia e sua imensa disponibilidade para pensar a arte contemporânea. Em ocasiões diferentes comentou filmes, tanto no *Savassi Cineclube* como na *Sala Humberto Mauro* do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Alguns desses comentários foram gravados, transcritos e publicados; eventualmente, alguns foram reunidos no livro *Cinema Comentado*, publicado postumamente. Sônia analisa obras de Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Eduardo Escorel, Marcel Carné, Woody Allen, Akira Kurosawa, Suzana Amaral, Gabriel Axel, Ettore Scola, Francis Ford Coppola, Wim Wenders, Shohei Imamura, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Kanedo Shindo, Peter Schaffer e Dušan Makavejev. Dentre esses, selecionamos os textos e as anotações para comentários com melhor acabamento conceitual, deixando de lado os apenas esboçados.

O cinema comentado por Sônia Viegas (na década de 1980) se insere numa vertente da crítica que reconhece já em Homero, com Auerbach, a plasticidade (ou *cinematicidade*) inerente à narrativa poética ocidental, e que encontra no cinema contemporâneo perfeita expressão filosófica. A visibilidade ou visualização do sentido (e de sua falta) é marca essencial de um fazer poético que o cinema oferece à reflexão filosófica. Seu caminho interpretativo: entrar na narrativa ou

na seqüência de tomadas, deixá-las dizer o não-dito imageticamente, produzir idéias e argumentos em colaboração humilde e ousada com a imagem filmada, explicitar na poética contemporânea o poder questionador, o fôlego reflexivo e a prática deslocadora que tem em comum com a autêntica filosofia.

Marcelo P. Marques

Sô

literatura

*O velho e o mar*¹

As reflexões de Hemingway não parecem reflexões de um velho, porque geralmente os mais carregados de idade não se mostram tão livres e corajosos. Elas são um verdadeiro mundo interior, de alicerces nobres e jovens. São nossas reflexões, reflexões de todo homem consciente de sua existência, responsável pela própria vida.

Para ele, o problema não é ir ao encontro de um objetivo distante, de uma recompensa: o homem que não enxerga finalidade presente em seus atos jamais conseguirá fazer de sua existência um caminho. Importante é exclusivamente viver. Viver cada momento, cada momento sentir todo o valor que se encontra na vida, a vida em si mesma. Luta pela luta, só isso dignifica o homem, empresta um significado aos seus menores gestos. Em síntese, Hemingway segue as mesmas diretrizes de um Camus ou de um Sartre.

O velho e o mar é um testemunho de verdade, de consciência humana em sua luta para se tornar mais e mais consciência humana. Define o homem, mas não através de catecismos de moral ou de qualquer norma preconcebida. Hemingway bem sabe que não se pode definir matematicamente a fórmula humana. Ela varia de indivíduo para indivíduo, e, mesmo dentro de cada um, de momento para momento. O homem se fecha em sua própria consciência; o que caracteriza uma pessoa é o segredo que a constitui. “Em virtude de sua originalidade e de sua subjetividade, o eu foge a toda definição estrita, a todo sistema definido. O seu conhecimento é vivido, quer dizer, praticamente realizado e estritamente incomunicável”.² Nem mesmo ao corpo é possível impor conceitos generalizados. É errado dizer que o corpo seja exclusivamente uma estrutura óssea, coberta de carne, cheia de órgãos, pois isso não explica a sua relação com as nossas pessoas, com a nossa vontade, com os nossos sentimentos. Não pode ele ser considerado

¹ Resenha de HEMINGWAY, E. *O velho e o mar*, publicada na *Revista do Colégio de Aplicação da UFMG* (1961) p. 9-17.

² ETCHEVERRY, A., S. J. *O conflito actual dos humanismos*. Trad. M. P. dos Santos. Porto: Tavares Martins, 1958, p. 63.

tão distante da realidade humana, se é meu corpo, é o seu, impassível fora de nós. É preciso observar a sua íntima relação com o *homem*. De outra forma, nada vale, nada constitui a sua chocante opacidade de matéria. “Existência, para nós, é a presença neste mundo e neste corpo: uma atividade concreta”³.

Em *O velho e o mar* podemos sentir essa importância do corpo. Santiago empresta vida à sua própria mão, porque se vê refletido nela, na fraqueza de sua câibra

“E agora está melhor, mão?” (...) “Como você se sente, mão?” “Vou comer mais por sua causa”.⁴

Até nesses pormenores se revela o existencialismo de Hemingway.

Kierkegaard, que da mesma forma tenta abordar os mesmos princípios,⁵ acredita num Deus para a explicação dos problemas humanos, deus-fuga às explicações de maior quilate. Mas o próprio Kierkegaard, sozinho consigo mesmo, não encontrou resposta lógica à questão que sempre o atormentou: “O homem, esse desconhecido, o que é ele no segredo de sua intimidade?”⁶ Kierkegaard resolveu-se pela fé.

Já um Sartre, um Camus e um Hemingway negam a existência de um ideal fora do homem. Para eles, o homem é diferente das coisas que o cercam, não é, como as coisas, subordinado a um fim inevitável. O destino de cada um é a medida de si mesmo. Não há ninguém que possa se comprometer perante as atitudes humanas senão o próprio homem. Existe um compromisso marcado entre o homem e a vida. Compromisso absurdo, que requer reações absurdas e tem por fim uma morte absurda. “Viver, diz Camus, é fazer viver o absurdo”.⁷ Quanto mais sem sentido for a vida que se leva – muito embora nos assuste o paradoxo – mais difícil ela será de ser vivida. A vida está condenada a se constituir um valor por si mesma. Se uma pessoa não consegue realização, fazendo de cada momento um sucesso, essa pessoa não tem o direito nem mesmo de desejar a morte: o suicídio

³ ETCHEVERRY, 1958, p. 63.

⁴ HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Trad. Fernando C. Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 67.

⁵ ETCHEVERRY, 1958, p. 64-65.

⁶ ETCHEVERRY, 1958, p. 7.

⁷ CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, p. 76.

é uma fuga aos problemas, à luta. Não dissolve o absurdo da vida; apenas destitui o homem da angústia de não se ter realizado. Estratifica, bem como toda morte, as possibilidades humanas; destrói num só instante aspirações por um futuro que talvez desse um sentido ao passado e ao presente.

O velho e o mar reflete o contrário: liberdade e responsabilidade humanas, “vontade de encerrar o homem no homem”.⁸ É uma reportagem do real, e Hemingway é um cronista fiel das consciências. Como cronista autêntico, reconhece a sua incapacidade de se imiscuir no pensamento dos homens. Dá ampla liberdade a quem o lê de se olhar bem no interior, de se analisar, de sentir quem é Santiago e o que ele, leitor, é ou pretende ser. O livro de Hemingway mostra que o homem livre é, “responsável e solitário dentro da noite”,⁹ o homem que enxerga na vela, “assim enrolada”, “a bandeira de uma derrota permanente”.¹⁰

É o próprio Hemingway quem o diz: “Prosa é arquitetura e não decoração interior. O barroco já passou”.¹¹ Com um estilo, ao mesmo tempo, familiar e novo, cada palavra do autor tem uma função importante na estrutura da obra de fato, cada palavra tem uma função importante na estrutura da obra. E, se o romance é rico de detalhes, cada detalhe salienta o significado humano do conjunto. Não nos pode passar despercebida, por exemplo, uma só das reflexões de Santiago, o pescador, pois é nelas que se observa a autenticidade desse velho, são características suas. Os diálogos e monólogos constituem a parte principal da obra, pois afirma-se também na técnica a solidão de Santiago. Não há ninguém para lhe fazer companhia além do peixe e do mar. Encontra-se refletido nos dois, fala-lhes, conversa com o Santiago retratado neles. As suas reflexões recebem de Hemingway continuidade e vida.

Ainda nelas podemos notar que, quando o velho pescador exprime um desejo, deixando-se guiar pelo sentimento, fala alto; quando raciocina as suas palavras, tirando conclusões lógicas, apenas pensa:

⁸ ALBÈRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. Trad. H. Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958, p. 7.

⁹ ALBÈRÈS, 1958, p. 7.

¹⁰ HEMINGWAY. *O velho e o mar*, p. 7.

¹¹ *O Diário* (Supl. Cultural) n. 75, ano II – B. H., 18/3/1960.

Melhor é você também ser corajoso e confiante, velho, disse o pescador a si mesmo em voz alta. (p. 98)

Goçtaria tanto que o rapaz estivesse aqui e também de ter um pouco de sal... (p. 64)

Mas a câibra não tardará em desaparecer, pensou o velho. Tem de passar para que a canhota, possa ajudar a direita. (p. 73)

Quando amanhecer, pensou o velho, tenho de alcançar aquela outra linha de setenta metros, e cortá-la também, e ligar mais esses dois rolos de reserva. (p. 58)

Goçtaria tanto de ter aqui o rapaz..., disse em voz alta. Mas o rapaz não está aqui, pensou. Você só tem a você mesmo agora, o melhor que tem a fazer é chegar àquela, outra linha, escuro ou não escuro, cortá-la e depois ligar esses dois rolos de reserva. (p. 58)

A técnica de composição – sobretudo nos diálogos e monólogos – desempenha papel importante.

A personagem principal é a primeira a aparecer:

O velho chamava-se Santiago, (...) era, magro e seco e tinha a parte posterior do pescoço vincada de profundas rugas. Tudo o que nele existia era velho, com exceção dos olhos que eram da cor do mar, alegres e indomáveis. (p. 7-8)

Quanto ao vocabulário, nada apresenta de excepcional. Simples, perfeitamente adaptado à linguagem dos pescadores, às vezes carregado de afetividade. Ângela Leão, em sua tese, cita um belo trecho de Hemingway para exemplificar um caso de afetividade no gênero.¹² Trata-se da possibilidade de se usar a palavra mar em espanhol, no masculino ou no feminino, indiferentemente. Questão de escolha nos diz ela, e, portanto, de estilo:

¹² LEÃO, Ângela T. V. *A estilística: tentativa de conceituação e de aplicação a alguns fatos da língua*. Tese de livre docência. Belo Horizonte: UFMG, 1958, p. 56-57.

O velho pensava sempre no mar como sendo ‘la mar’, que é, como lhe chamam em espanhol quando verdadeiramente lhe querem. Às vezes aqueles que o amam lhe dão nomes feios, mas sempre como se se tratasse de uma mulher. Alguns dos pescadores mais novos, aqueles que usam bóias como flutuadores para as suas linhas e têm barcos a motor, comprados quando os fígados dos tubarões valiam muito dinheiro, quando falam do mar dizem ‘el mar’, que é o masculino. Falam do mar como de um adversário, de um sítio ou mesmo de um inimigo. Mas o velho pescador pensa sempre o mar no feminino e como se fosse uma coisa que desse ou não desse grandes favores, e, se o mar fizesse coisas selvagens ou cruéis, era só porque não podia evitá-lo. ‘A lua afeta as mulheres’, pensou o velho. (p. 31)

Também quando se dirige aos tubarões, chama-os “galanos” ou “dentusos”, visando a expressar-se com mais ênfase, talvez, a dar mais força às suas palavras:

Comam isso, galanos. E saibam que mataram um homem. (p. 141)
Vá-se embora, galano, vá para o fundo do mar. (p. 129)
Não posso impedi-lo de nos atacar, mas talvez possa cravar o arpão. Mas que enorme dentuso! (p. 119)

Santiago – é preciso estabelecer diferenças – monologa e dialoga, expressando-se algumas vezes na primeira pessoa, algumas vezes na terceira. Quando há forte necessidade de tomar qualquer iniciativa, vacila, cria-se um conflito íntimo entre o velho que quer agir e o que não quer: os dois constituem um *doublé* na consciência do pescador, que conversa consigo mesmo, o superego impondo-se ao ego, num esforço tremendo, a fim de não se deixar vencer pelas circunstâncias penosas da luta com o peixe. Assim vemos:

É um peixe enorme e tenho de dominá-lo. (p. 72)
Seria absurdo se eu me traísse a mim próprio e morresse com um peixe desses nas mãos. (p. 102)

Peixe! Peixe, de qualquer modo você tem de morrer. Acha que precisa matar-me também? (p. 108)

Deixa vez tenho de trazê-lo para junto do barco. Já não sou capaz de agüentar muitos outros círculos. Sim, você pode. Pode agüentar durante toda a vida. (p. 108)

Você está cansado, velho, disse ele. Está cansado por dentro. (p. 133)

Agora descansarei durante mais uma hora e, depois de verificar que ele continua a nadar regularmente, irei até a popa para limpar o golfinho e tomar uma decisão. (p. 88-89)

Descanse agora, velho, e deixe-o trabalhar até que chegue o momento de você entrar em ação. (p. 89)

Mas você ainda não dormiu, meu velho. Já se passaram meio dia e uma noite e agora outro dia e você ainda não dormiu. (p. 90)

Em outras construções, Hemingway já se mostra um tanto paradoxal. Coordena estruturas e frases cujo sentido, aparentemente, não se consegue explicar. Vejamos o trecho:

Talvez eu não devesse ter escolhido a vida de pescador, pensou o velho. Mas foi para isso que eu nasci. Não posso esquecer-me de comer a albacora logo que amanhecer. (p. 57)

A última frase não dá, à primeira vista, a impressão de continuar a idéia exposta no princípio. Contudo há uma relação: se o velho se lembrou de que devia comer, foi exatamente porque o alimento lhe traria forças para se realizar, também naquela luta, como pescador.

Durante todo o livro, desde o título até a última frase, o autor chama Santiago de velho. Talvez a finalidade desse tratamento seja destacar dos outros o velho pescador.

Tudo que nele existia era velho, com exceção dos olhos que eram da cor do mar, alegres e indomáveis. (p. 8)

O rapaz foi buscar a velha manta da cama e colocou-a sobre os ombros do velho. Eram uns ombros estranhos, ainda poderosos embora muito velhos, e o pescoço também era ainda muito forte. (p. 18)

A cabeça do velho era muito velha e, com os olhos fechados, não havia vida em seu rosto. (p. 19)

Assim, Hemingway salienta, ao mesmo tempo, aquilo que de jovem existia no pescador: o pescoço que sustém e os olhos que discernem.

No dizer de Afrânio Coutinho, realismo “é antes um temperamento, uma tendência, um estado de espírito, do que um tipo ou gênero literário acabado. Ele existe sempre que o homem prefere deliberadamente encarar os fatos, deixar que a verdade dite a forma, e subordinar os sonhos ao real”.¹³

Já se tornou lugar-comum da crítica literária dizer que a obra de Hemingway é realista. Examinemos, então, no próprio livro, algumas passagens que justificam essa afirmação.

Estabelecendo uma divisão das características do realismo, segundo ainda Afrânio Coutinho,¹⁴ tornaremos mais fácil o exame: o realismo procura apresentar a verdade, sobretudo, por meio do retrato fiel das personagens; encarando a vida objetivamente, fornece uma interpretação exata do real; preocupa-se com as emoções, sucessos e fracassos do momento; contrapondo-se ao romantismo, prefere a narração à descrição; sua técnica narrativa é lenta e minuciosa; a ficção realista se distingue pelo predomínio da personagem sobre o enredo, da caracterização sobre a ação, do retrato dos indivíduos e da crônica de suas vidas sobre os incidentes.

Como já observamos nos capítulos anteriores, o livro de Hemingway é de fato objetivo, não havendo por parte do autor qualquer intromissão na vida de suas personagens. O pescador, do princípio ao fim, é um só, apresenta particularidades e defeitos próprios. Analisando os diálogos que o velho trava intimamente, notamos a ausência de sentimentalismos, pois o *doublé* de consciência criado nos

¹³ COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. p. 199.

¹⁴ COUTINHO, 1959, p. 199-203.

diálogos do velho Santiago não lhe permite nem ao menos ser complacente consigo mesmo. O superego destrói todos os indícios de sentimentalismos possíveis do ego. Além disso, a personagem é, nos mínimos detalhes, o protótipo do homem. Até nas fraquezas: quando se resolveu a rezar, mesmo sem fé, buscando consolo; quando sentiu necessidade de se revelar à opinião pública, como vencedor na luta de braços com o negro (“Muitos dos apostadores tinham pedido um empate porque precisavam ir para o trabalho nas docas, onde carregavam sacos de açúcar ou fardos mais pesados da companhia de carvão Havana. De outra forma estariam todos de acordo que a luta continuasse. De qualquer modo, Santiago pusera termo à luta e antes que os trabalhadores tivessem de ir às suas fainas”) (p. 81); na sua dependência ao jogador de beisebol, Di Maggio, constantemente preocupado em pensar o que ele acharia da sua luta com o peixe, se seria capaz de tal esforço; escravizando-se ao tempo, atormentando-se com o correr das horas e dos dias (“Mas lembre-se daquela vez em que passamos mais de oitenta dias sem apanhar coisa alguma e depois pescamos dos grandes, todos os dias, durante três semanas”) (p. 8). “Quero sair antes de amanhecer” (p. 13). “Peixe, disse o velho, eu gosto muito de você e o respeito muito. Mas vou matá-lo antes do fim do dia” (p. 61).

Os detalhes, por significarem fatos inter-relacionados, conglutinando um enredo, são importantes: dão à obra uma impressão de cena viva, exata, mais narrativa que descritiva, mais sentida que simplesmente vista. Citemos um exemplo:

Pegou no gancho, estendeu para a popa onde estava o atum e puxou-o para junto de si, tendo o cuidado em não embarçar os rolos de linha. Tornando a colocar a linha sobre o ombro esquerdo e usando o braço esquerdo, tirou o peixe do gancho e tornou a arrumá-lo no seu lugar. Pôs um joelho sobre o atum e começou a cortar, desde a cabeça à cauda, tiras longitudinais de carne vermelho-escura. Cortava-as do começo da espinha dorsal até a orelha da barriga. Depois de cortar seis tiras, estendeu-se no fundo da proa, limpou a faca nas calças, pegou na carcaça do peixe pela cauda e atirou-a na água. (p. 65-66)

As personagens (principalmente Santiago) vivem o presente, aproveitam-no ao máximo. Todas as suas ações são de momento: luta, sensações, alegrias ou tristezas.

As milhares de vezes que já o demonstrara não significavam nada. Agora ia prová-lo de novo. Cada vez era uma só vez e quando o estava fazendo o velho nunca pensava no passado. (p. 76)

O rapaz: a importância do rapaz na vida do velho se deve ao fato de que ele representa para o pescador uma espécie de desafio. Solitário, o velho só encontrava possibilidades de se expandir com ele. Os dois apenas se compreendiam e se completavam: “O rapaz ficava triste ao ver o velho regressar todos os dias com a canoa vazia e ia sempre ajudá-lo a descarregar os rolos de linha, ou o gancho e o arpão, ou ainda a vela que estava enrolada à volta do mastro”. (p. 7)

O velho ensinara o rapaz a pescar e por isso ele o adorava. (p. 8)

O velho examinou-o com os seus olhos queimados pelo sol, muito carinhosos e confiantes”. “Se você fosse meu filho, levá-lo-ia comigo e desafiaria a má sorte. (p. 12)

O velho dirigiu-se para a porta e o rapaz seguiu-o. Estava estremunhado de sono e o velho passou-lhe o braço pelos ombros. (p. 27)

Manolin tinha-se levantado mais tarde e viera em seguida para a cabana do velho, como fazia todas as manhãs. O rapaz viu que o velho respirava, observou-lhe então as mãos e começou a chorar. Saiu para rua sem fazer o menor ruído e afastou-se para ir buscar o café. Durante o caminho não parou de chorar. (p. 144-145)

Os sonhos: Santiago sonhava sempre com leões:

Por que é que os leões serão sempre a parte mais importante dos meus sonhos e a recordação que parece ter ficado mais profunda em minha memória? Não pense mais, velho, disse de si para si. Descanse um pouco encostado à madeira do banco, e não pense em coisa alguma. Agora é o peixe que está trabalhando. (p. 76-77)

Considerando o sonho como estado especial do organismo, efeito de reações fisiológicas não bem determinadas, o inconsciente, podemos afirmar que a presença dos leões no sonho do pescador refletia o maior ou menor estado de tensão nervosa em que se achasse. Assim observamos: em primeiro lugar, luta de leões nos momentos de luta do pescador; em segundo, nas fases de relaxamento ou de descanso, leões que brincavam na praia como gatinhos, e que eram amados tal como era amado o rapaz (p. 26)

De tudo o que dissemos, podemos chegar a algumas conclusões. Quanto à composição técnica, trata-se de um romance-tese, porque apresenta uma sucessão de fatos encadeados, onde se estabelecem os princípios filosóficos de Hemingway e se esconde a teoria existencialista da *luta pela luta*. Quanto ao estilo, pensamos que é direto e narrativo, de efeito realista. Quanto à situação no tempo, a época não constitui um fator importante no livro; a história tanto poderia ter-se passado hoje, como ontem ou amanhã, ressalva feita a alguns detalhes sem maior importância. Quanto à situação no espaço, tal como o tempo, pensamos que pode ser abstraída da obra de Hemingway, uma vez que qualquer sítio à beira mar lhe serviria como ambiente. Finalmente, pensamos que o argumento é efetivamente real, muito embora as personagens sejam fictícias.

REFERÊNCIAS

- ALBÈRES, R. M. *Jean-Paul Sartre*. Trad. de H. Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942:
- CASTAGNINO, Raúl H. *Qué es literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova, 1954.
- COUTINHO, Afrânio: *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- ETCHEVERRY, Auguste S. J. *O conflito actual dos Humanismos*. Trad. M. P. dos Santos. Porto: Tavares Martins, 1958.
- HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Trad. Fernando C. Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. Mouton y Yebra. Madri: Gredos, 1954.

LEÃO, Ângela T.V. *A estilística: tentativa de conceituação e de aplicação a alguns fatos da língua*. Tese de livre docência. Belo Horizonte: UFMG, 1959.

MICHAUD, Guy. *L'oeuvre et ses techniques*. Paris: Librairie Nizet, 1957.

O Diário. Suplemento Cultural 75, Belo Horizonte, 18/3/1960.

Paris Match, 562 16/1/1960.

SARTRE, Jean-Paul. *Qué es literatura?* Trad. A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1957.

SENNINGER, Ch.; CHASSANG, A. *La dissertation littéraire*. Paris: Hachette, 1955.

SILVEIRA, Brenno. *Pequena História da Literatura Norte-Americana*. São Paulo: Martins, 1943.

*A fábrica do absoluto*¹

Escrito depois da primeira guerra mundial, em 1927, o romance de Karel Čapek é sobretudo uma advertência satírica à sociedade industrial. *A fábrica do absoluto* tenta mostrar, através de situações propositadamente ridículas e absurdas, que a nossa sociedade está consolidando-se em prejuízo dos valores humanos. Onde deveria existir compreensão, confiança e aceitação do outro, encontramos falsos princípios, convenções e inúmeras necessidades e compromissos que absorvem o homem, a fim de amoldá-lo a uma sociedade de produção e de consumo.

Čapek viveu as calamidades da primeira grande guerra e boa parte do período de tensão e de preparação da segunda. Percebeu que o caos a que o homem então se entregou (a crise de seus valores individuais e sociais, a revolução tecnológica, o conflito entre as nações, as novas perspectivas da política internacional, a mudança do poderio econômico e mesmo a desesperada necessidade de paz e confraternização mundial) não estivera a serviço do próprio homem, mas de uma história que, inadvertidamente, passou a comandar seus próprios desígnios e interesses. Uma história que se utiliza do homem como de um pequeno instrumento para a realização de algo do absoluto.

É esse engano lamentável que Čapek pretende retratar em sua obra de ficção: a decepção do homem que, cansado do combate, se descobre sozinho no campo de batalha, e percebe que foi utilizado e manipulado em seus ideais mais íntimos. E o agudo senso crítico do escritor está exatamente aí: na retratação fantasiosa de uma situação onde não se sabe mais distinguir a verdade do mito, o real do fictício, o necessário do supérfluo, o essencial do circunstancial. O “verdadeiro” será, então, o que choca e constrange, o que se impõe de fora para dentro, o que, enfim, exige do homem uma rendição antinatural e mística. O verdadeiro será o caráter irrefutável – e nesse sentido absoluto – de uma situação consumada. Dentro dela, o homem

¹ Resenha de ČAPEK, Karel. *A fábrica do absoluto*. Trad. M. Gomes dos Santos. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1927. (Coleção Miniatura), publicada em *Arxe – Colégio Universitário da UFMG*, 1969.

agirá como um instrumento, exterior a si mesmo, se bem que sua alienação lhe proporcione a comodidade de estar sempre à margem dos fatos, à mercê da sucessão “milagrosa” dos acontecimentos. Transforma-se no circunstancial que precisa ser ajustado, aproveitado e, em último caso, eliminado, a fim de que o essencial – Civilização e Humanidade, sempre e apenas com maiúsculas – permaneça coerente com as diretrizes traçadas pela sequência irreversível dos fatos históricos.

Seria, então, o caso de se perguntar o que estaria por detrás da história, o que seria o responsável pelo curso dos acontecimentos e pela modificação da situação do homem no mundo, já que não pertence mais ao homem a tarefa de conduzir o seu destino. Esse elemento é a própria estrutura da sociedade industrial, que transformou o homem, de ser criador de cultura em ser consumidor de cultura. É a engrenagem tecnológica, muito bem urdida, que se apropriou da autonomia e racionalidade humana, integrando-as na máquina administrativa do Estado, desvinculando o homem do ambiente que, durante séculos, ele preparou para si mesmo, desumanizando a cultura em nome de determinadas diretrizes de seu processo de evolução. Nesse contexto, Čapek lança sua advertência: o que pode o homem ante o espetáculo de sua obra? Não será, evidentemente, a vaidade quase divina de contemplar de fora a civilização que ele opôs à natureza. Tampouco a resignação humilde do operador que serve à máquina a fim de sobreviver dentro das condições que esta lhe impõe. Se a história se transformou numa sequência autônoma de fatos que se passam à revelia do único ser realmente histórico, resta ainda ao homem tentar superar esse paradoxo do seu tempo – pois, afinal, foi dele que partiu a semente de tudo. Que o homem imponha à civilização uma descontinuidade, obrigue-a a parar a fim de que, liberto da vertigem de sua própria obra, ele adquira a calma suficiente para se reconstruir, e situar-se em meio à ordem técnica que sobrepôs à ordem natural.

Čapek se antecipa ao “fatalismo” histórico, e sua ficção assume o papel irônico, mas positivo, de lembrar ao homem que, apesar de tudo, ele é ainda um ser criativo, se não no plano da realidade, pelo menos no plano da fantasia. E nenhuma realidade pode tolher sua imaginação. Muito ao contrário, a imaginação pode até profetizar a realidade! Ao escritor cabe a utilização dessa capacidade criadora no domínio da palavra, mas qualquer homem, desde que o queira, pode utilizá-la

no domínio da ação, onde a fantasia não terá apenas o tom profético, mas a missão que sempre teve: criar uma realidade à medida da espontaneidade do homem, desnaturalizar o mundo uniforme e exterior e sintonizá-lo com a interioridade humana. Há apenas um obstáculo: a fantasia é também ambigüidade e pode ser levada a trabalhar em função do distanciamento entre o homem e sua própria interioridade. Ela pode construir, paralelo ao mundo dos interesses humanos, um mundo de gratificação onde o homem irá buscar a compensação ilusória dos seus fracassos e das suas limitações reais. Este segundo plano projetará no irreal as necessidades e limitações que o primeiro plano lhe impõe.

E aqui chegamos à essência da ficção de Čapek: subverter a ordem dos dois planos, quebrar a separação existente entre eles, lançar para o mundo fictício a imagem do homem e colocar no plano da realidade o que, na verdade, é apenas gratificação ilusória. E o leitor, envolvido nessa técnica, pode facilmente apreender a mensagem, que sempre estará no limite dos dois planos, na própria percepção que temos do inadequado e chocante da transposição efetuada: a realidade, transformada em mito, é bem mais gritante que a convencional, e o mito, transformado em realidade, perde sua capacidade mistificadora. O objetivo de Čapek é, pois, desmitificar o mito a fim de que o leitor tome consciência da realidade. Esta é colorida e acentuada com a fantasia: aparece no despropositado, no absurdo, no milagroso, no antinatural. O mito, por sua vez, é revestido de realidade: aparece nas relações humanas rotineiras, nos relatos dos jornais, na necessidades mais banais, na intimidade de cada personagem, como se fosse um elemento integrante de seu ser e não, como na verdade acontece, uma aspiração projetada à distância, no irreal. É como se, tendo dotado a realidade da capacidade de produzir o fantástico, Čapek quisesse demonstrar que, mesmo em tal situação, o mito não desaparece, porque sua razão de ser não está propriamente no seu caráter fantástico, mas na sua importância psicológica para o homem que não quer ou não pode se enfrentar. No plano psicológico ele é, pois, real na medida em que necessário, não importa a dimensão em que situemos a verdadeira realidade.

O inadequado e chocante da transposição efetuada apresenta ainda um outro aspecto: sente-se o inadequado, não apenas porque houve uma subversão da realidade, mas também porque esta é vista na perspectiva do ridículo, do burlesco. A

ironia, a sátira perseguem as situações e os tipos, desmascarando-os, relevando-os na sua intimidade. Não há, por isso, uma simetria entre as situações e o enredo, mas uma insistente desarmonia, que gera o ridículo. O autor se utiliza desses recursos para quebrar a monotonia das situações: o desajuste entre a emoção e a situação vivida, entre o que é e o que deveria ser; a desproporção entre a ação e o ideal que a impulsiona; a falta de compreensão e de comunicação entre indivíduos que perseguem os mesmos objetivos ou que experimentam as mesmas sensações; a desproporção entre a singularidade de um acontecimento e suas conseqüências sociais; o desajuste entre o comportamento de um indivíduo e seus interesses pessoais; a mudança brusca e incontrolável de atitudes e valores.

Quebrando a monotonia das situações, Čapek impede ao leitor que se familiarize com elas. Constantemente solicitado no seu próprio senso do ridículo, o leitor é obrigado a manter-se à distância da obra, e não pode ser absorvido pelo enredo ou identificar-se com os personagens. É como se cada personagem estivesse, a todo momento, indagando as situações, reivindicando um mundo próprio, porque está deslocado no contexto de que nasceu. Esta desproporção será mantida até o fim, como um legado ao próprio leitor.

Desmascarado o mito, ausente o herói, cabe ao leitor vencer a barreira imprevisível do fantástico e do burlesco e recompor com olhos críticos a realidade. Sua posição, forçosamente irônica, em face das situações e dos personagens não o deixa ao menos iludir-se com suas próprias emoções, dizendo para si mesmo: “eis o que, no fundo, também eu sou”, e se comprazer no autocompadecimento. Este seria, ainda, o reconhecimento e a aceitação do seu próprio ridículo.

A fábrica do absoluto nos apresenta, pois, a realidade envolvida no fantástico e no ridículo. A estória gira em torno da invenção e industrialização de uma máquina que consegue utilizar integralmente a energia atômica. Acontece, porém, um fenômeno estranho. O carburador (tal é o nome que lhe dá o seu inventor, Marek), não apenas desagrega a matéria, como também “fabrica um subproduto: o absoluto”. Como diz Marek, o aparelho “debita por um lado energia mecânica e por outro, substância divina”.

Como se vê, a primeira subversão já foi realizada: a utilização total da energia atômica aparece como fabricação do absoluto. A idéia não é inventada ao aca-

so, mas tem fundamentos na filosofia panteísta. A sua adaptação às necessidades de uma sociedade industrial adquire o caráter de produção do absoluto latente na matéria, mediante a utilização mecânica desta última.

Um Deus saído da máquina, ou seja, criado pelo homem à sua imagem e semelhança, eis o absoluto prestes a ser industrializado por G.H. Bondy. Miraculoso, revelar-se-á a cada homem através de um “choque religioso” de “proporções jamais vistas”. Técnico, revelar-se-á como o “operário infinito”, gastando sua energia pura numa insaciável necessidade de produção, como se tivesse “encontrado o equivalente do seu próprio infinito: a abundância”. O próprio G.H. Bondy, que representa o insensível e calculista homem de negócios, não pode deixar de confessar que, perto do carburador, sentira que tinha diante de si “qualquer coisa poderosamente grande, qualquer coisa de esmagador”. Uma espécie de “beatitude torturante”, uma “formidável certeza”, “aquele espanto, aquela piedade consternadora”, “como diz Marek, que desarticula o homem por dentro, tornando-o a expressão encarnada de uma força invisível e inapreensível: o instrumento de uma energia infinita.

O absoluto oferece, pois, ao homem a possibilidade de utilizar o máximo de energia com o mínimo de combustível. Oferece-lhe ainda a autonomia da máquina que, “em todos os domínios, multiplicava automaticamente as matérias-primas e centuplicava a produção”. Em virtude, porém, de seu próprio caráter antinatural (“uma nulidade química”), o absoluto faz tudo isto de uma forma miraculosa, que toma de assalto o homem, mistificando-o e alienando-o. A concretização do absurdo pode ser, à primeira vista, chocante, mas, com o correr do tempo, o homem se acostuma a ela (“habituo-nos a tudo... até a Deus”, diz o personagem Keval). Perde, então, o senso da medida (“o homem tem necessidade de tudo, exceto da ilimitada abundância”). Não sabe mais até onde vai o real e onde começa o ideal, porque este se envolveu com o seu real familiar. O homem não distingue mais o que é vivência do que é pura aspiração, a realidade da utopia. A possibilidade infinita de concretizar todas as suas aspirações o impede de ter aspirações.

Se for válido definir a condição histórica do homem como a sua realização gradativa num tempo programado em vista de seus ideais, diríamos que os personagens de Čapek perderam a sua dimensão histórica. São a antevisão da nossa

sociedade atual, sem história e sem liberdade, onde tudo está determinado em função da eficácia, e onde o homem se descobre inútil. A grande contradição que então se estabelece entre o homem e seu mundo consiste exatamente no fato de que, para adaptar-se à estrutura técnica, o homem precisa tornar-se humanamente inútil: não importa mais a sua capacidade de *ser*, mas as suas possibilidades de *ter*. A fim de tornar mais fácil tal ajustamento, a sociedade de consumo possui uma técnica específica: criar e renovar constantemente as necessidades humanas, para que o homem, absorvido pela urgência de ter, esqueça o ser.²

Essa contradição entre o homem e seu mundo aparece claramente no romance, no capítulo XIV – “O país da abundância” –, onde Čapek compara o absoluto industrial com o absoluto natural. O primeiro fabrica, o segundo cria, mas ambos possuem um defeito comum: a incontida atração pela abundância, “uma louca ausência de medida”. Se no plano da criação observa-se uma “desproporção entre a razão humana e a abundância cósmica”, no plano da fabricação observa-se uma desproporção entre o que o homem é e sua capacidade de produzir e consumir. O homem torna-se inútil naquilo que internamente é, porque a sociedade o solicita apenas como força de trabalho, como origem e fim de produção, nunca se preocupando em saber se ele se realiza humanamente no simples fato de produzir e consumir. E quando a técnica se torna suficientemente autônoma, até a sua força de trabalho é dispensada. Sem ideais, contraditório com uma realidade que sua limitada razão não pode compreender, resta ao homem consumir a abundância, criar as suas necessidades de acordo com a produção inesgotável. Perdeu o seu ser, deve agora realizar-se no ter; é preciso consumir incessantemente: enquanto o absoluto “tecia, fiava, tricotava, forjava, fundia, imprimia, construía, cosia, aplainava, serrava, escavava, queimava, branqueava, refinava, filtrava e moía durante vinte e quatro horas ou mesmo vinte e seis horas por dia”, o homem consumia.

É o momento decisivo: o homem deslocado de seu próprio ambiente. Não há lugar para ele no mundo técnico. Na distância entre ambos, efetua-se o milagre: o estranho é sempre milagroso. E o homem deixa-se dominar pelo mundo técnico como por uma força imperiosa que ele não compreende. As suas reações – e aqui

² Veja-se, a propósito, ALVES, R. Tecnologia e Humanização. *Revista Paz e Terra* 8 (1968).

reconhecemos novamente o burlesco – serão análogas às do primitivo, que abafava a estranheza do mundo cósmico personificando-o e endeusando-o: “baseado nos relatos da imprensa e em declarações de testemunhas oculares, (Blahous) descreveu o Kuzendismo, onde encontrou vestígios de fetichismo e mesmo de totemismo. No caso dos Binderistas, constatou o seu parentesco com os dervixes bailadores e com velhos cultos orgíacos. Fez alusão aos fenômenos produzidos quando da cerimônia inaugural da central elétrica, e ligou-os astuciosamente ao culto persa do fogo. Na comunidade religiosa de Machat, descobriu caracteres ascéticos e faquiricos, que comparou prontamente às bruxarias das antigas tribos negras da África Central”.

Essa aparência misteriosa do mundo técnico, no qual a adaptação do homem implica a sua inutilidade, gera o mistério: a adesão será automática, fanática e sagrada. “O sentimento do sagrado, o sentido do secreto são elementos sem os quais o homem não pode absolutamente viver”, diz Jacques Ellul. E como a “invasão técnica dessacraliza o mundo no qual o homem está chamado a viver”, pois, para ela, o mistério “é apenas o que ainda não foi tecnificado”, “o homem que vive no meio técnico sabe bem que não há mais nada espiritual em parte alguma. Acontece, então, “uma estranha reviravolta: o homem não pode viver sem o sagrado”, e “no mundo em que vivemos foi a técnica que se tornou o mistério essencial”. Assim, a necessidade do meio técnico sacraliza a máquina, que é adorada “como se adorava um ídolo, com a mesma simplicidade e o mesmo temor”.³

Eis porque o absoluto do romance de Čapek produz, paralelo ao trabalho industrial, o “choque religioso”, a adesão fanática. A máquina revela o absoluto, dessacraliza-o, e reveste-se ela própria do caráter sagrado: saem dela eflúvios de absoluto que contaminam o homem, criando nele a dependência subserviente da adoração. O poder da máquina é emprestado ao homem, ele já não pode mais passar sem ela.

Acontece, porém, que a técnica, deixada à sua própria sorte, não é humana, possui antes um fim em si mesma. Os seus interesses são puramente técnicos, e o absoluto, no seu afã de produção, “não se preocupa nem com a distribuição,

³ ELLUL, Jacques. *A técnica e o desafio do século*. Trad. R. Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 146.

nem com as necessidades, nem com mercados, nem com utilidades, nem com qualquer outra coisa. Despende a sua enorme energia unicamente a fabricar”. É o caos econômico e social, e não se pode mais contar com o homem, porque este foi ultrapassado pelas próprias necessidades de fabricação: é o inútil, o consumidor e o adorador. “Onde estão os comerciantes de antigamente, que compravam barato aqui, para vender caro além? Ah! desapareceram, pois a graça de Deus abateu-se sobre eles. Tiveram vergonha dos lucros e fecharam as lojas, a fim de meditar sobre fraternidade humana”. Desarticulado dentro da realidade, o homem terá ideais igualmente desarticulados, à medida de seu próprio absurdo. Tentará encontrar-se em meio ao caos, mas perseguirá sempre um eu abstrato, um amor irreal e um homem inexistente, o Deus que, apesar de tudo, não foi ou não poderia ter sido revelado. O absoluto foi concretizado na máquina, mas resta ainda a esperança do secreto; o meu absoluto é verdadeiro, o do outro é falso. Os partidários do marinheiro Kuzenda, que cultuam o deus da draga, travam luta de morte com os partidários de Jan Binder, que cultuam o motor atômico de um carrossel de cavaleiros de pau. E o absurdo da situação de cada um é sempre projetado no outro: “Binder, diz Kuzenda, o senhor dá-se a práticas de infame bruxaria. Ora, nós não consentiremos que tal se continue a passar nas proximidades da nossa draga-santuário”.

O fanatismo religioso assume, no fim, proporções mundiais, e todos os homens, todas as seitas, todas as nações empenham-se na defesa do absoluto, tentando desesperadamente integrá-lo nos dogmas tradicionais, nacionalizá-lo, individualizá-lo, possuí-lo dentro do estilo das velhas crenças, dos velhos valores. É como se cada homem, cada nação, cada seita procurasse reconstituir o passado perdido, vencer o intervalo histórico, reencontrar o fio de uma evolução interrompida.

O próprio Marek havia previsto as conseqüências de sua máquina: “o meu carburador é uma coisa tremenda. Vai revolucionar o mundo, tanto técnica quanto socialmente. Vai diminuir enormemente os encargos de fabrico”. “Mas, em contrapartida, projetará Deus no mundo como se se tratasse de um subproduto”. Marek, porém, encarna o cientista a quem não afeta o aspecto moral de seu trabalho. A consciência ética está nele desvinculada da atividade científica, em virtude da especialização e da autonomia desta última. Cabe a Marek inventar, a Bondy,

industrializar. O aspecto moral será analisado por outro “especialista”, o religioso, representado por Monsenhor Linda. Ainda aqui deparamos com o homem desarticulado: o cientista, o industrial, o religioso, o comerciante, nenhum deles realiza o homem em sua totalidade, mas apenas aquele aspecto humano relacionado especificamente com a atividade a que se dedicam, e com a qual se confundem, em que se projetam numa realização à distância. Nos ideais, nos valores, nos dogmas e nos preconceitos que constituem o seu legado humano ao *objeto* inanimado de suas especulações e de suas emoções. É o tecnicismo panteísta, ou mesmo fetichista: “se antigamente, diz Kuzenda, Deus encarnava numa fonte ou num carvalho, como nos tempos da Grécia antiga, ou mesmo numa mulher, por que não há de manifestar-se numa draga? Por que não haveria ele de gostar de máquinas?” Na verdade, a máquina de absoluto é a conseqüência de uma civilização que subverteu a ordem natural das coisas. Uma civilização onde a humanidade não é mais a mola propulsora do processo civilizatório, mas o efeito ou o sintoma do absoluto técnico. E o homem se constitui à medida desse absoluto, catalogado, classificado, seccionado: o produtor, o consumidor, o burguês, o proletário, o marginalizado, o adaptado, o político, o comerciante, o maçom, o católico, o protestante etc. Nela encontramos todas as classificações, em cada uma das quais o homem será apenas uma pequena seção da humanidade a perseguir a sua totalidade em algo sempre exterior a si próprio: sua atividade, seu dogma, seu país, sua causa, em suma, o mundo de ficção criado à sua imagem, o seu eu ideal. O sentimento de posse que projeta o sujeito no objeto é engrandecido: “quando nos acontece qualquer coisa verdadeiramente desagradável – diz o nosso romancista –, está na nossa maneira de ser encontrar uma espécie de satisfação no fato de tal coisa ser ‘a maior’, no gênero de desgraças em questão, que sucedeu desde que o mundo é mundo”. “Graças a um superlativo qualquer, fica-se com a orgulhosa satisfação de se ter passado por qualquer coisa excepcional, de ter batido um *record*”.

Em meio às etiquetas e classificações, nem mesmo reconhecemos o indivíduo que, afinal, é o único que realmente viveu, sofreu ou morreu, mas que foi obscurecido pela série de maiúsculas, reduzido a um “esboço sintético”, à “substância histórica”. E esta é a grande mágoa de Čapek: “a síntese histórica ordena que o cronista faça abstração da camisa de riscas, do carrossel de cavaleiros de madeira, e

mesmo de Jan Binder, e que conserve como ‘substância histórica’, como ‘essência científica’, unicamente o fato de ‘o fenômeno religioso se apoderar, desde o início, das camadas sociais mais diversas’. Bom, mas aqui o cronista deve confessar não poder abandonar Jan Binder, que foi enfeitado pelo seu carrossel, e até que sua camisa às riscas lhe interessa mais do que qualquer ‘esboço literário’.

Desmascarando, porém, o mito, Čapek nos redescobre o homem. Destruindo todos os carburadores, esgotadas todas as guerras, o homem pode dar-se ao luxo de pensar um pouco em si mesmo, e percebe que ele, que ficou esquecido em meio aos “esboços sintéticos”, é o único realmente importante. “Todos estão animados dos mais elevados sentimentos para com a humanidade em geral – diz o maquinista Brych –, mas não para com cada homem em particular. Mato-te, mas é para o bem da humanidade! Não está certo, Sr. Prior. O mundo será mau enquanto os homens não acreditarem uns nos outros”. Mas os homens que se amam não serão evidentemente os heróis que morreram na “maior de todas as guerras”, não lhes erigiram nenhuma estátua. É Jan Binder, ex-proprietário de um carrossel, é o maquinista Brych, é Kuzenda, o padre Josi, o redator Rejeck. Estão sentados à mesa de um restaurante, em boa compreensão. Sente-se que amadureceram: são, sobretudo, eles próprios.