

**18º Congresso Brasileiro de Sociologia**

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho: 19 – Literatura e Ciências Sociais

**O ardor dos sentimentos saudosos como  
resistência ao moderno na obra de Sándor Márai**

Eduardo Moura Pereira Oliveira  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **Introdução**

O escritor húngaro Sándor Márai possui mais de noventa obras publicadas entre 1918 e 1988. Seu estilo foi comparado a Thomas Mann, Robert Musil e Arthur Schnitzler, inclusive tendo sido contemporâneo desses autores. Influenciado por Gyula Krúdy, Joseph Roth e Franz Kafka, foi um dos escritores mais aclamados da Hungria nos anos 1930, o que intensificou a sua participação na opinião pública como colunista em periódicos. De figura notória entre a *intelligentsia* húngara, Márai começou a vivenciar um longo e doloroso processo de desaparecimento literário que o acompanharia até o fim da vida. Experimentou o caminho que vai da notoriedade à insularidade literária. Típico de sua personalidade, “sepultava em si mesmo as grandes penas, as dores profundas, e não costumava falar absolutamente nada delas” (ZELTNER, 2005, p.109), como se sua trajetória pessoal fizesse parte de uma narrativa maior, de estilo expressionista, cuja intensidade só aguçava a sua tormenta. Em contrapartida, suas “respostas” ao mundo aparecem na forma de novelas, poesias, textos autobiográficos e anotações em diários. Os textos de Márai seguem em processo de redescoberta desde 1990. Em suas linhas, sinais de um passado e de um fatalismo indicam a sensação de distância do autor em relação ao seu lugar e seu tempo. Mais de que a solidão, a obra de Márai é como uma epopeia da frustração, expressão ontológica do desmoronamento gradual de si em face de um mundo cujas transformações não são mais possíveis de serem acompanhadas.

Para as pretensões desse trabalho, após essa breve apresentação sobre contexto de Sándor Márai, segue uma discussão metodológica a respeito de uma sociologia da literatura, identificando os procedimentos analíticos a serem considerados. Em seguida, a obra *As Brasas* será descrita e relida à luz de algumas questões sociológicas, tais como a memória, o segredo e certa forma de se relacionar com o passado.

## ***Procedimentos analíticos para uma sociologia da literatura***

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 da ciência, única 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 o particular, 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 à 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, 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. “Afiml, 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

imane, que busca reconhecer o teor social de uma lírica que nega a sociedade, 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 pra 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 expressado 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, 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 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 imane de leitura, isto é, a obediência e a ultrapassagem, ou, o 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 as 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, em esforço de preservação da natureza subjetiva contida nas obras que guardam a expressão de sentimentos íntimos em conflito com o mundo externo. 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. Como dirá Lukács, o ensaio é como um tribunal cuja essência não está na sentença, mas no processo em julgamento (Lukács, 2015, p.52).

Em face do exposto, pode-se dizer que não existe forma artística desarticulada de um contexto histórico 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 aspecto: os desdobramentos literários de um movimento histórico e social que provoca a cisão entre a vida subjetiva e o mundo externo. Reside aí 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.

### ***Implicações políticas contidas na articulação entre sociologia e literatura***

Ainda sobre a questão envolvendo as tensões entre o científico e o artístico-ficcional, importa 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, o que significa conceber a oposição entre o discurso da verdade e o discurso da ficção como uma relação de poder. 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 à análise de *As Brasas*.

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 prefigurado 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, assim, cabe um estudo a partir de suas reações. 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 opera com 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, uma breve exposição de *As brasas* para, em seguida, ensaiar uma análise da obra.

### ***A incandescência dos sentimentos em As brasas***

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. A relação entre homens deslocados de seu tempo é atravessada por um segredo perseverante e o reencontro será o estopim para um duelo de palavras. O general aristocrata Henrik, protagonista de *As brasas*, tem como 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. Parece acreditar na própria capacidade em se manter austero diante do fluxo da vida moderna em suas transformações.

O livro abre com a descrição do momento em que o general recebe a carta anunciando que o amigo Konrad está na cidade e virá para o jantar naquela mesma noite. Imediatamente, o anfitrião trata de checar detalhes da recepção com os empregados do castelo. Especialmente, com Nini, de 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, para além da ama de leite, Nini é a guardiã dos segredos da casa. Onisciente naquela família, Nini dedicou sua vida a cuidar daquela família, 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, 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. Para o general, o tempo está parado, tudo permaneceu como no passado.

Os momentos que antecedem a chegada de Konrad são tomados por lembranças e sensações confusas, entre a surpresa pelo tão esperado encontro e o cansaço pelo tempo que passou. E como se em sua consciência, o sentimento tivesse se conservado; no entanto, envolta dela, a ação do tempo tivesse tratado de desbotar as cores daquele rancor.

A partir daí o livro se desdobra em dois blocos: no primeiro, Henrik reflete sobre suas memórias, incluindo aí os desentendimentos entre o seu pai e a sua mãe, a relação afetiva com Nini e as experiências de juventude. O segundo bloco é o do encontro, que tem início no jantar e segue noite adentro. O jantar é também o momento em que a obra dá uma guinada em direção ao exercício de julgamento de Konrad pelo amigo, enquanto o convidado que ouve as acusações em silêncio. “Peço-lhe que me escute”, diz. Henrik faz uma recapitulação de suas vidas e executa uma revisão minuciosa da trajetória daquela amizade, desde o colégio até o momento em que Konrad parte subitamente sem dar explicação. O general examina o descompasso na trajetória do amigo, posicionado entre a aptidão para a música e seu caráter pouco identificado com a atmosfera militar na qual estava imerso. Henrik levanta hipótese, faz deduções, costura o passado através de um exercício dialético com o objetivo de dar sentido à atitude do amigo. A fala do general é linear, ordenada de acordo com a sequência dos eventos. Faz a marcação de todos os episódios importantes de forma moderada, em palavras despidas de ornamentos, como se procurasse acompanhar o funcionamento da consciência de alguém capaz matar o amigo. A revisão daquela história de amizade chega ao ápice em 02 de julho de 1899, dia em que os dois saem à caça e Konrad aponta a arma para a cabeça de Henrik.

No capítulo catorze, quando o general reconstitui verbalmente o episódio em que seu amigo Konrad tenta mata-lo, faz uma reflexão a partir do amanhecer, do instante em que não é noite, nem dia, quando a clareza e a escuridão trocam de posição e chegam a se tocar. O interstício entre a noite e o dia aparece como o hiato metafórico onde ocorre a separação entre a luz, com suas regras claras, e o caos escuro onde aparecem os sonhos

atormentados e os desejos secretos. Esse instante em que, no lirismo do personagem, “alguma coisa acontece na escuridão dos corações humanos” é descrito como ambiente propício para que um indivíduo tente matar seu melhor amigo.

A reflexão sobre o instante em que os caçadores saem, entre a noite e o dia, corresponde ao problema das tensões entre uma consciência individual e uma consciência coletiva, entre desejos e regras. Márai expõe o conflito entre as ideias do *eu* e do *outro* à luz de elementos fixados socialmente, como o valor da amizade. Em um trecho, o general diz a Konrad: “deve ser um horror o instante em que a tentação agarra o coração de um homem e o induz a levantar a arma para matar o amigo” (*As brasas*, 2012: 143). Em outro trecho conclui: “assim é o homem, a razão e a experiência não conseguem se impor sobre os componentes fundamentais de sua natureza” (idem, p.147).

O general Henrik diz ter consciência da traição do amor de sua vida, Krisztina, com o seu único e melhor amigo. “Um belo dia as coisas chegam à maturação e dão uma resposta às nossas perguntas” (idem, p.120). O anfitrião lembra de uma conversa sobre os trópicos, entre a sua mulher e o amigo. E do livre acesso ao diário em que Krisztina revelava seus segredos mais íntimos. Por outro lado, as palavras da mulher foram se tornando difusas e enxutas, com o passar dos anos.

A forma como Márai vai construindo a cena, repleta de tensões, como uma caminhada angustiante ao clímax, dá o tom do drama. O general traz a lembrança da guerra, onde a gigantesca fogueira matou dez milhões de seres humanos. “Em meio a tanta destruição, sabia que me restava um assunto pessoal a resolver” (p. 140). Diz ter voltado da guerra e recomeçado a esperar, até o presente momento, 1941, quando o mundo queima em chamas novamente. Impressiona a perseverança da espera, a força de um sentimento que o tempo não foi capaz de apagar as suas brasas. Após uma vida de espera, lhe resta saber se Krisztina sabia do plano para matar o marido. No entanto, antes de Konrad responder, Henrik revela o diário, lacrado com cera, e faz indicações para uma parte nunca lida em todos esses anos. Ali estaria registrado os desejos mais secretos daquela mulher e a abertura do caderno significaria o acesso aos segredos guardados durante aqueles quarenta anos. Pergunta a Konrad se ele deseja abrir o diário e diante da resposta negativa,

arremessa o diário nas brasas. A noite termina e, quando Konrad anuncia a partida, Henrik questiona se ambos não passam de covardes, pois sobreviveram à pessoa que tanto amaram. Identifica como possível significado de suas vidas o laço egoísta de uma paixão irresistível por alguém que os magoou. Pergunta a Konrad se o significado de suas vidas não estaria na paixão que invade e permanece a queimar até a morte. Essa emoção “grandiosa” e “desumana”, que faz com que a mesma criatura possa ser “boa ou “má”. Konrad, após ouvir pacientemente e quase que passivamente por toda a noite os pensamentos de Henrik, responde de forma desconcertante. O amigo visitante, antes próximo da inércia, diz: “Por que me pergunta? Você sabe muito bem que é assim?” Os amigos se despedem. Sabiam que se tratava do último encontro.

### **Para uma leitura de As Brasas: o passado como redenção**

Como indicado, o título do livro traduzido literalmente indica a permanência das chamas até a morte. Do ponto de vista da obra, fortes sentimentos não estariam suscetíveis ao apagamento pela ação do tempo. Não deixam de queimar até o fim da vida. Para Henrik, o fato do amigo de uma vida ter pretendido matá-lo e, em seguida, fugir obscura e illogicamente sinalizou o caráter da deslealdade, o que produz uma ferida lacerante no conjunto de princípios aceitos pelo general. Henrik está envolto pelos códigos sociais referentes ao convívio com pessoas com as quais é mantido um grau de afeição. Em vínculos de amizade, é exigido algum tipo de fidelidade, no sentido de demonstração de zelo pelo outro. Henrik é aquele que se sentiu logrado em suas expectativas; esperava um comportamento alinhado aos códigos de amizade. Na obra, Marái tece um jogo de luzes e sombras, presenças e ausências enredadas, esgarçando o sentido das palavras. Na trama, essas oposições parecem estar referidas aos personagens; Henrik como o sujeito da fala, Konrad como o sujeito do silêncio; Henrik com os pés ficados em suas memórias, Konrad como aquele que parece estar mais próximo do esquecimento.

Na segunda dissertação da *Genealogia da Moral*, Nietzsche relaciona a memória com uma série de sacrifícios impostos ao homem, de maneira a imprimir grau de previsibilidade capaz de torna-lo confiável ao convívio

comunitário. A memória é o que torna um homem capaz de fazer promessas e, assim, apto ao convívio social. Refere-se à capacidade humana de dar a sua palavra, logo, firmar compromissos com o outro. O ponto é que o homem necessita da memória para, em sua constância, ser pensado como social. Noções como dívida – o credor que adquire o direito de punir o devedor – e castigo, enquanto meio de infundir medo, conferir responsabilidade e atribuir culpa, movimentam o homem em direção a uma consciência moral. Diante do castigo, viu-se levado a interiorizar os próprios impulsos e instintos, enquanto dá a sua palavra. Prometer é projetar um comprometimento de antemão, um recurso que é ativado somente por meio da memória. Já o esquecimento é deliberado, algo que impede a fixação de marcas; sua atividade é suspensa pelo cultivo da memória, garantia da constância de costumes voltados para uma moralidade.

Na obra, Henrik é o sujeito da memória, uma espécie de credor a cobrar revelações ou pedidos de perdão de Konrad. O general indica ter sido criado em contexto de disciplina militar e, agora, ao final da vida, despeja sem impedimentos seus ressentimentos, mantidos guardados por quarenta anos. Cobra de seu amigo respostas que façam sentido, capazes de explicar o que julga como traição, o golpe que lhe causou uma mágoa impossível de ser esquecida. Em oposição ao sujeito da “traição”, Henrik se apresenta como o sujeito da confiança. No entanto, essas fronteiras vão gradativamente sendo desfeitas ou nuançadas pelo próprio raciocínio de Henrik. Esse nó entre a faculdade da promessa e a garantia do convívio humano entre diferentes será observado por Hannah Arendt sob a ótica da liberdade de ação.

A ação é dotada de um caráter decisivo na vida humana; sua dose de incerteza a respeito das consequências produzidas inclui a capacidade de destruir relações. Constitui-se por um ato cujo resultado carrega certo grau de imprevisibilidade, diante da possibilidade de dar início a processos sem precedentes na história e de mudar o curso dos assuntos humanos. Seu potencial criador, no entanto, não permite ao homem ter o controle dos processos que desencadeia por meio da ação. Do mesmo modo que não é possível prever com segurança suas consequências, é impossível desfazer o que foi feito, pois seus resultados podem ser múltiplos e perdurar no tempo. Desse modo, é possível afirmar que uma ação não se encerra em si, não tem

fim pelo fato de “não pode voltar atrás”. E é a partir das potencialidades contidas na própria ação que a redenção dos constrangimentos diante do que não pode ser desfeito adquire sentido. Segundo Arendt, é a faculdade do perdão a única capaz de remediar o irreversível. Paralelamente, o remédio da imprevisibilidade está contido na faculdade de fazer promessas e cumpri-las. Formam um par, pois, enquanto o perdão está voltado para o passado, a promessa está projetada para o futuro (idem. p.293). Arendt observa tais faculdades como a garantia da permanência e durabilidade das relações humanas. Nesse sentido, o perdão é a ação incondicionada que liberta tanto aquele que perdoa, quanto aquele que é perdoado. Essa discussão é central para o impasse envolvendo os personagens de *As Brasas*.

Reconhecendo em Nietzsche o nexos entre a faculdade de prometer e de perdoar vinculados a uma esfera moral, Arendt vai afirmar a centralidade da ação no curso dos assuntos humanos. Enquanto faculdades inscritas no tempo, o perdão é referente a algo já feito, portanto, pertencente ao passado, enquanto a promessa é uma faculdade projetada, isto é, que se lança para o futuro. A partir dessa chave, não podem estar dissociadas da memória e do esquecimento, seja no terreno das interações, seja nas formas de narrar a própria história no mundo.

A reflexão dialética empreendida por Márai em *As Brasas* parece seguir do registro do ressentimento daquele que arde em mágoa para a busca de uma verdade essencial capaz de permitir executar seu perdão ou sua vingança, reação que permitiria realizar o desfecho do que foi a sua vida. Henrik, quando regata e reavalia o que foi a sua trajetória, pontua constantemente o marco da traição como o divisor de águas. Já o silêncio de Konrad tende a indicar estar em paz com o passado, o que lhe aproxima de uma atitude aparentemente menos envolvida. Ao mesmo tempo, existe um segredo não acessado por Henrik, uma angustiante dado que supostamente o ajudaria a estar em paz, aos setenta e cinco anos.

De acordo com Simmel, o segredo, ao contrário das imediatas concepções infantis, onde cada impressão é acessível a todos, é a expansão da vida. Instaura um mundo paralelo ao mundo manifesto, um jogo de ocultações e revelações que designa uma forma sociológica dotada de

características específicas. Primeiramente, o segredo, enquanto não revelado, permanece neutro a significações valorativas; no entanto, não deixa de ser a expressão de uma maldade moral, na medida em que o detentor do segredo conserva uma condição de superioridade ou adiantamento em relação ao outro. Para o excluído da posse do conhecimento, a negação da informação sigilosa confere um valor especial e é vista como propriedade. O valor de um segredo, portanto, reside no fato do outro nada saber a seu respeito, o que configura uma relação marcada pela desigualdade entre o indivíduo que detém a posse da informação e aquele que está excluído do acesso a ela. Os amigos Henrik e Konrad, protagonistas de *As Brasas*, travam uma calorosa discussão envolvendo o fundamento do desaparecimento súbito de Konrad, suposto o guardião do segredo mantido sob sigilo durante quarenta e um anos. Embora educados lado a lado, uma diferença marcava a relação entre os amigos. Márai dirá: “cada um perdoava o amigo por seu pecado original: Konrad perdoava Henrik seu patrimônio; e o filho do oficial da guarda perdoava a Konrad sua pobreza” (1999, p.51). Por outro ângulo, enquanto Konrad lia livros sobre a convivência humana e sobre a evolução social, o general Henrik costumava ler apenas livros sobre cavalos e relatos de viagens. As diferenças em relação à propriedade e aos interesses intelectuais não constituem mera casualidade para uma análise envolvendo o segredo entre os personagens. Nesse sentido, Simmel dirá que, aos olhos do homem médio, as pessoas superiores têm algo de misterioso capaz de despertar o interesse do outro (2004, p. 146). Por sua vez, o autor de *As Brasas* entende que em toda relação de poder existe um leve e imperceptível desdém por quem dominamos (1999, p.51). O domínio consiste em conhecer, entender e, em certo sentido, desprezar o objeto dominado, reflete Márai.

Todas as forças daquele que não possui o acesso ao secreto se relacionam no sentido da revelação, o que significa também a libertação do poder exercido por aquele que o guarda. O segredo, enquanto preservado, contém um potencial de surpreender, de alegrar, destruir ou, como nas palavras de Simmel, o poder “das voltas do destino” (2004, p.147). Através do personagem Henrik, Márai procura “intensificar o desconhecido” por meio de um intenso diálogo. Simmel dirá que o segredo, ao mesmo tempo em que



“coloca uma barreira entre as pessoas”, “cria o desafio tentador de a romper” (ibid). Entre a resistência em conservar e a tentação de revelar, temos um aspecto das relações humanas precioso na obra de Márai e que define uma forma sociológica profundamente marcada por um sentimento de poder. De acordo com Simmel, a noção de segredo como um elemento de individualização repousa sobre dois pontos: 1) quanto mais elevada a posição social, maior a exigência por elevados graus de secretismo; 2) o segredo intensifica a diferenciação pessoal.

No caso do general Henrik, embora todo o sentido da amizade estivesse depositado naquela relação, lembrava por vezes, com algum grau de pudor, da origem menos abastada de seu amigo. Indicava ter consciência de certa diferenciação marcada pela condição social, algo que a intimidade e o convívio lado a lado não chegaram a extinguir. No entanto, sua posição não garante o acesso ao acontecimento sigiloso que mudou o rumo de sua vida. Por outro lado, quem guarda esse segredo é Konrad, o que configura uma inversão na batalha das sensações de poder à luz da forma sociológica do segredo. Ao longo dos diálogos, o general Henrik parece empreender uma exaustiva luta pelo acesso ao segredo guardado por Konrad, interação cuja desigualdade é inadmissível aos olhos de Henrik, dado o contexto de amizade entre os dois. Não obstante, na linha de Simmel, o segredo é o alimento da diferenciação. Se a natureza do segredo é individual, ao mesmo tempo, está estruturada em uma teia de relações que envolve sempre outras pessoas. O ponto aqui é pensar como a expressão máxima de uma amizade e suas noções derivadas – lealdade, cumplicidade, simpatia – não escapam das “particularidades da existência”, formas sociológicas capazes de provocar turbulências na relação. Nesse sentido, uma grande amizade perturbada por um segredo pode indicar, em um plano maior, que a mais amistosa das relações ainda está sujeita a desarranjos e conflitos causados por este elemento de diferenciação.

Existe ainda uma dimensão temporal que atravessa a obra e cuja importância não pode ser desprezada. Os personagens estão vivendo no início dos anos 1940 e suas vidas parecem ter sido interrompidas em 1899. Em certo, sentido, só o laço que os manteve unidos, da amizade até a traição,

parece fazer sentido, como se o tempo tivesse parado. Cabe aqui uma reflexão a respeito de uma temporalidade peculiar contida em *As Brasas*.

Em *Mitologia da Saudade*, Eduardo Lourenço refaz a trajetória histórica e mitológica portuguesa, voltado para o problema de uma identidade profundamente marcada pelo tema da saudade. 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. Portugal reinventa o passado de maneira singular. Os grandes feitos do passado edificam o arquétipo de um sonho cujas marcas constituem a imagem de um povo consagrado, escolhido divinamente. Alguns mitos históricos portugueses, como o sebastianismo e o quinto império aparecem como sinais desse traço cultural.

E o que essa mitologia da saudade pode acionar, tendo como foco *As Brasas*? Sentimentos que operam com o passado, mas não um passado qualquer. Em vez de ser pensado como a dimensão do irrecuperável, recanto das alegrias perdidas, trata-se de um passado que nutre o sentido da própria existência, uma vez que aparece como história de algo a ser realizado. É importante destacar dois registros da obra de Márai no que se refere a esse passado que retorna – especialmente em *As brasas*, retorna personificado na figura do amigo de Henrik, Konrad: 1) a busca no passado de uma identidade perdida, recuo que permite um encontro consigo, em face da experiência de desterro e do exílio; 2) o resgate do passado na forma ficcional abre espaço para a reinvenção, a produzir um recomeço. Alinhado às teses de Lourenço a respeito da cultura portuguesa, encontramos possíveis versões de revisita a um passado que permite sonhar, para além das sensações de melancolia ou nostalgia. Marca-se aqui uma espécie de saudade que libera o sonho de realização daquilo que se deseja. Assinala-se aqui uma forma de experimentar a saudade que, em vez de posicionar o passado em um lugar longínquo, acionam, em maior ou menor grau, um recomeço. Segundo Lourenço (1999, p.33-34), enquanto a nostalgia se inscreve em um horizonte de espacialidade, a saudade está fincada em uma experiência mais radical. A memória e a

imaginação pertencem à ordem da representação, mas, segundo Lourenço, a saudade é a pura vivência, concreta, acompanhada do sentimento de irrealidade (idem). Lourenço está propondo uma tese sobre a memória que não se resume à “irrupção do passado no presente”, como realizou Proust, ou mera fuga do presente para o encontro de um “eu essencial” no passado. Enquadra a saudade como “sentimento incandescente”, lugar onde a metáfora da combustão (*as velas ardem até o fim, as brasas*) pode não ser simples coincidência. É possível que a obra de Márai contenha uma forma “saudosa” de lidar com a perda e com o afastamento. Nessa linha, o modo como se revive o passado pode ser recriador, apontado para um horizonte de expectativas. Importa lembrar que *As Brasas* foi escrito em 1941, momento em que a Hungria lutava ao lado das forças do eixo e figurava como uma espécie de estado-fantoches dos nazistas. A percepção da destruição era acompanhada do sentimento de sujeição a uma ordem externa. Nesse aguçado quadro de crise, o autor parece recorrer ao ardor dos sentimentos que inspiram saudades e deles fazer brotar motivos para continuar vivendo.

O esforço de interpretação de *As Brasas* procurou identificar como uma obra posicionada no contexto de 1941, escrita por um autor pertencente a um mundo que deixou de existir, o Império austro-húngaro, empreende um exercício dialético entre o fatalismo e a esperança, agarrando-se a uma construção poética do passado como fundamento de uma vida. As dimensões da memória, do perdão, do segredo e de uma saudade projetada para o futuro guardam, na lírica de Márai, a expressão do desespero diante da incapacidade humana de alterar o rumo dos acontecimentos. No entanto, há mais que o mero fatalismo e a sensação de desamparo. Na obra, Henrik está a todo o momento pontuando as consequências das ações de Konrad. Sabe de tudo o que aconteceu e se sente impotente diante da traição envolvendo as duas pessoas que mais amava. Por outro lado, após resgatar o passado e compartilhar o ressentimento diante do amigo, toma a atitude de queimar o diário. Metáfora de um passado que deve ser marcado em suas dores para obter a reabilitação, para se libertar no sentido de renovar expectativas.

### **Obra analisada:**

MÁRAI, Sándor. *As Brasas*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

### **Referências bibliográficas:**

ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARENDDT, Hannah. *A condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura - II*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro; EdUERJ, 1996.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

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

SIMMEL, G. *Sobre la Aventura: Ensayos Filosóficos*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

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