

Morte e ironia em "A exposição das rosas", de István Örkény

Death and Irony in "A exposição das rosas" by István Örkény

Leonardo Francisco Soares*

Resumo: Estudo da narrativa "A exposição das rosas", de István Örkény, examinando o tema da morte e a problematização de sua representação. Nascido em 1912 e falecido em 1979, Örkény testemunhou de forma intensa e intrínseca as grandes convulsões que abalaram a Europa no século XX. Longe do panfleto, sua literatura tem como traço marcante a ironia. Na novela analisada, Iron Korom, um jovem e inexperiente diretor, tenta realizar um documentário sobre as horas finais de três pacientes desenganados, com o intuito de, nas suas palavras, ajudar os seus contemporâneos a compreenderem a experiência da morte. A partir do projeto de Korom, o texto de Örkény coloca-nos diante de um confim: o limite da representação.

Palavras-chave: Literatura Húngara. Representação. Ironia.

Abstract: This paper presents a study on the narrative 'A exposição das rosas' by István Örkény. We analyze death and issues on its representation. Born in 1912 and dead in 1979, Örkény testified in an intense and intrinsic way the great convulsions that affected Europe in the twentieth century. Far from the pamphlet, his literature has a remarkable feature of irony. In the novel analyzed, Iron Korom, a young and inexperienced director, tries to conduct a documentary on the final hours of three close to death patients, aiming at, in his words, help his contemporary folks to understand death experience. Based on Korom's project Örkény makes us face a threshold, that is, the representation's limit.

Keywords: Hungarian Literature. Representation. Irony.

Em suas *Lições americanas*, [1] a partir da crença de que "há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar," [2] Italo Calvino refletia a respeito de alguns valores, qualidades e especificidades do texto literário que deveriam permanecer e persistir no novo milênio, cujo prenúncio se revelava, naquele momento (1984-1985), através das indagações freqüentes a respeito do destino da literatura e do livro na era da "tecnologia pós-industrial." Tais valores ou qualidades desenhavam um projeto de resistência à "peste da linguagem":

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda da força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda a centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. [3]

Esse embotamento dos pontos expressivos não seria, segundo Calvino, um "flagelo" específico da literatura, também as "imagens," nas palavras do autor, foram, em grande parte, destituídas de sua força cognoscitiva, de sua riqueza de significados possíveis: "grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar." [4] Assim, para que se fizesse possível uma melhor percepção da realidade e uma melhor experiência com a linguagem, experiência essa que escapasse da inconsistência, da homogeneização e da uniformidade na linguagem e nas imagens, o escritor italiano propunha seis valores: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a *consistência*, que deveriam vir à superfície em contraposição aos modos de significação pré-estabelecidos. Devido à morte súbita do autor, as conferências nunca foram proferidas e apenas as cinco primeiras foram

concluídas; a *consistência* jamais seria escrita, e as *Seis propostas para o próximo milênio* ficaram reduzidas a cinco.

Em 2000, o escritor argentino Ricardo Piglia se propôs o exercício e o desafio de escrever a sexta proposta que faltava no projeto de Calvino.[5] Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, o intento de Piglia não foi escrever a sexta proposta "à maneira de Calvino", ou seja, desenvolver a noção de *consistência* – fosse pela via da paráfrase, da imitação ou mesmo da mímica – "assumindo" o estilo do escritor italiano. O suplemento construído pelo autor argentino seria de outra ordem. "Versão utópica de Pierre Menard, autor del Quijote", como afirmara o próprio Ricardo Piglia, o seu projeto não era construir uma *outra proposta* mas a *proposta*. Assim, ele se colocava a seguinte questão: qual seria essa sexta proposta, que não chegou a ser desenvolvida, escrita a partir da *margem*? Como veríamos nós, latino-americanos, o futuro da literatura ou a literatura do futuro e sua função?

Escrever da margem é escrever no limite, assim a questão colocada no projeto de Piglia é também uma questão sobre os limites da literatura, os limites da experiência: "como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir." [6] A partir da leitura de alguns trechos de Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia recorta um gesto, um *deslocamento*.

Movimento interno ao relato, uma tomada de distância, quase uma elipse, que desloca a "verdade" do eu em direção ao outro, a proposta que Ricardo Piglia agregaria àquelas de Ítalo Calvino seria exatamente a noção de *deslocamento/ distância*. "Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na borda, no que se ouve, no que chega do outro." [7]

A literatura de István Örkény, produzida na *margem* de lá da Europa, parece contornar o mesmo propósito de Ítalo Calvino e de Ricardo Piglia: a construção de possibilidades de sobrevivência das palavras e das imagens em tempos difíceis. Örkény vivenciou de forma premente a experiência do cotidiano materializar-se como catástrofe. Nascido em 1912 – às vésperas da Primeira Guerra Mundial e do esfacelamento do Império Austro-húngaro – e falecido em 1979 – dez anos antes da queda do Muro de Berlim –, o autor testemunhou não menos que quatro diferentes regimes políticos (o sistema dualista; a breve república; o reino sem rei sob um regente fascista; o comunismo), duas guerras mundiais e uma malfadada tentativa de revolução (1956).[8] Em 1942, um ano depois de publicar o seu primeiro volume de contos, Örkény, sendo judeu, foi enviado à frente russa, não como combatente, mas em um batalhão de trabalhos forçados. Logo, seria tomado prisioneiro de guerra pelos soviéticos e conheceria a fundo a vida nos campos de concentração russos, o que marcaria profundamente o seu trabalho como escritor – já em 1946, publicaria o romance *Lágerék Népe* (O povo dos campos de Concentração) no qual refletiria o drama do extermínio sistemático.[9] De volta à Hungria, no final de 1946, ele experimentaria, ainda, do variado cardápio de barbarismos oferecido pelo "breve século," o silêncio forçado, depois da fracassada revolução de 1956, quando ficou seis anos proibido de publicar suas obras.[10]

Apesar de – e contra – tudo isso, Örkény escreveu uma longa seqüência de textos, exercitando os mais diversos gêneros. Em sua bibliografia incluem-se romances, novelas, contos, peças de teatro, entre outros. As questões pelas quais sua escritura é atravessada são semelhantes àquelas de outros escritores do século XX: onde inscrever a lembrança, a memória do passado tão presente? Como representar a catástrofe inserida em um universo impregnado dessa mesma catástrofe?

A experiência do horror puro supõe uma relação nova com a linguagem dos limites e uma organização de um projeto de resistência que escape às armadilhas da "estilização estética." Assim, valores, qualidades e especificidades trazidos por Calvino e Piglia em suas propostas se fazem presentes nos textos de Örkény: a busca de outro nível de percepção, de uma mudança de ponto de observação, para que se possa considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica; o tratamento não convencional do tempo narrativo, enfatizando a sua incomensurabilidade com relação ao "tempo

real"; a recusa da visão direta, mas que não significa recusa da realidade que cada um carrega consigo como um fardo pessoal; a economia de expressão em busca do essencial – máximo de eficácia narrativa e de sugestão poética; a interrupção no momento exato, a escolha do momento em que se deve recuar...

Uma situação ambígua é colocada por suas narrativas: a angústia de uma tarefa que carrega com igual intensidade tanto a impossibilidade de trasladar a vivência em linguagem como a necessidade irreduzível de fazê-lo. A saída se encontra não na simples comunicação, informação da lembrança, mas na reinscrição e na reinvenção sensível da memória através da difusão de modos de significação que escapem à indolência da comunicação ordinária, recuperando a capacidade de se manifestar o "valor" da experiência e não apenas a sua *pobreza*, para retomar as noções de Walter Benjamin.[11]

Em sua busca de construir técnicas de reinvenção da memória através da insurreição de outras linguagens e sintaxes, Örkény, durante o seu período de "descanso forçado", após a tentativa de revolução em 1956, compõe um gênero literário específico pelo qual se tornaria conhecido dentro e fora da Hungria: um tipo de narrativa curta que ele chamou de *Egyperces novellák* (Contos de um minuto ou Histórias de um minuto). Na sua "Instrução para uso," que prefacia essas "narrativas instantâneas," o escritor explica o "funcionamento" desses textos:

Os contos anexados, apesar de curtos, são textos com valor. Têm a vantagem de nos poupar tempo, pois não exigem uma atenção prolongada durante semanas ou meses. Enquanto esperamos que o ovo esteja cozido ou que o número de telefone que marcamos (sic) fique desimpedido, podemos ler um conto de um minuto. Não levantam obstáculos à má disposição ou ao nervosismo. Podemos lê-los sentados, de pé, ao vento ou à chuva, ou quando vamos num autocarro sobrelotado. Quase todos podem, até, ser lidos com prazer durante um passeio. Atenção! Se alguém não compreender alguma coisa, volte a ler o texto. Se continuar a não o entender, então o defeito está no conto. Não há gente estúpida, só há contos de um minuto mal escritos.[12]

O tom irônico já denuncia o jogo proposto pelo autor, isto é, a própria proposta de leitura em um minuto, que caracterizaria o "gênero," revela-se uma provocação, um embuste, pois o tamanho e a forma dos textos cobertos pela alcunha de Histórias de um minuto variam significativamente e, conseqüentemente, o tempo de leitura e o grau de compreensão também.[13] Há histórias que ocupam apenas algumas poucas linhas – por exemplo, "Clímax" que ocupa seis linhas – e outras que cobrem mais de uma página – como "Vamos aprender línguas estrangeiras." Além disso, essas narrativas não são tão fáceis para entender como faz crer o autor em suas "Instruções", porque, diante delas, o leitor é convocado a produzir uma multiplicidade de sentidos concentrados em um número reduzido de linhas. Na verdade, ao criar "um gênero específico" – inclusive com "Instruções para uso" – e, ao mesmo tempo, questionar e esvaecer os seus limites e fronteiras na própria estrutura das produções criadas, Örkény coloca em dúvida a própria topologia dos gêneros. Tal postura denuncia uma das conseqüências da experiência do cotidiano como catástrofe: o questionamento de um discurso autônomo, único e independente sobre a realidade.

Marcadas pela *leveza*, que permite outro nível de percepção e um despojamento da linguagem, pela *rapidez*, através da economia de expressão, e pelo *deslocamento*, que possibilita a mudança e o recuo do ponto de observação e de enunciação, essas *Histórias de um minuto* borram os limites entre a prosa e a poesia, entre o cômico e o trágico, entre a ficção e o fato (o "discurso dito sério"). A título de exemplo dessa produção de Örkény, "traduzo,"[14] a seguir, uma das histórias:

Em memória do Dr. K.H.G.

- Hölderlin ist ihnen unbekannt?[15] – perguntou o Dr. K.H.G. enquanto abria a cova para a carcaça de um cavalo.
- Quem é esse? – perguntou o guarda alemão.
- O autor de Hyperion – disse Dr. K.H.G., que gostava muito de explicar as coisas – A figura mais significativa do Romantismo Alemão. E que tal Heine?
- Quem são eles? o guarda perguntou.
- São poetas – disse o Dr. K.H.G. – Mas de Schiller, certamente, você ouviu falar?
- Esse eu conheço – disse o guarda alemão.
- E Rilke?
- Esse, também – disse o guarda alemão e, ficando vermelho como páprica,[16] atirou na nuca do Dr. K.H.G.

O momento histórico é a Segunda Guerra Mundial, o trágico, o absurdo e o grotesco desse período é resumido em um breve diálogo. O tom é seco e preciso, não há ênfase ou sinal aparente de emoção. A catástrofe – a morte de um sujeito como metonímia de uma ruína maior – manifesta-se de modo contido e concentrado. A estrutura da narrativa é reduzida a um mínimo: não há cenário preciso – onde estão os dois interlocutores? Apenas a "cova" e a "carcaça" são citadas, o que, por seu turno, leva o leitor a conceber um desnível nas posições das duas personagens: o guarda, no alto, olhando; o Dr. K.H.G., em baixo, cavando –; a quase ausência do narrador – quase porque, apesar de o texto apresentar uma notação que se aproxima daquela do texto teatral, o uso da língua alemã na primeira frase ou a referência aos poetas, em especial Heinrich Heine, escritor alemão cuja ascendência judaica é tão marcante em sua obra, por exemplo, denunciam o seu olhar –; a escassez de adjetivos e descrições pormenorizadas – apenas as falas breves, o vermelho da páprica e o tiro, abrupto –; enfim, o todo da representação permanece enigmático e carregado de ambigüidades.[17] O distanciamento provocado pela economia na estrutura do texto joga a ação para uma espécie de limbo, um ponto cego – semelhante à seqüência do massacre da família de Ivo Levi sob a névoa em *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos. Devido à indefinição/inexpressão, obriga-se ao leitor o exercício da interpretação, da reflexão crítica em vez da identificação emocional. Além disso, ao rejeitar a descrição detalhada, no sentido da representação clássica, Örkény questiona a própria validade desse tipo de representação e aponta o "olhar indireto" para o horror como alternativa para não se cegar. Como salienta Ítalo Calvino a respeito da relação entre Perseu e a Medusa:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.[18]

É também em torno desse questionamento que se constrói a novela "A exposição das rosas" (1977), que foi o último trabalho de Örkény, no qual examina o tema da morte e a problematização de sua representação. Ao optar pelo *deslocamento* e pelo *distanciamento*, ancorado pela ambivalência difusa do grotesco, o autor decide-se também por uma ética específica que consiste em implicar o leitor na construção do sentido do texto. Assim, em vez de apenas se identificar emocionalmente – ou se intoxicar (por meio de uma "catarse culinária") – com o narrado, esse leitor é provocado a se envolver de forma crítica e continuar, pelas vias do pensamento, o duro trabalho dessa escrita.

Todavia, provocar a identificação emocional do espectador, assumir a expressão do *pathos* é o objetivo do jovem e inexperiente diretor-assistente Iron Korom, protagonista da novela. Realizar um documentário sobre as horas finais de três pacientes desenganados, com o intuito de, nas suas palavras, ajudar seus contemporâneos a compreender que a morte faz parte também da vida, é o seu

grande projeto. Os três moribundos selecionados seriam o professor de lingüística Gábor Darvas, a operária Mariska Mikó e o escritor/roteirista e apresentador de televisão decadente J. Nagy. Porém, o primeiro morre antes de iniciadas as filmagens, cabendo, então, à sua viúva, a tarefa de narrar, diante das câmaras, seus últimos momentos. Após o seu testemunho, tudo é preparado para o acompanhamento dos últimos instantes da senhora Mikó e, logo depois, de J. Nagy. "Não adiantava discutir com a morte (...) porque ela não representava uma interlocutora; afinal, ela sabe dizer apenas uma única coisa: 'não'" (ER, p.20), resignava-se o professor Darvas, que morre justamente no meio de uma frase. Por seu lado, a operária preocupava-se com o destino e conforto de sua mãe cega. Devorada pelo câncer, refletia: "No meu caso, a morte é uma questão de dinheiro, doutor, porque o que será de minha mãe, se ela ficar sozinha? É isso que preciso resolver" (ER, p.27). Por fim, o escritor, boêmio e bonachão, J. Nagy, que não tinha "planos" de falecer tão cedo, aceita participar do trabalho do amigo Korom, e acaba "acelerando" a morte, por acreditar na relevância do seu papel.

A novela constrói-se como uma espécie de *making of* do documentário de Iron Korom. A ambivalência aqui já começa na estrutura da narrativa. É preciso esclarecer que esse *making of* não é um "diário de filmagem" tradicional, pois, ao longo da leitura, podemos perceber um embate sutil entre a voz narrativa e a ética que perpassa a filmagem do documentário de Iron Korom.

Tal embate é evidenciado logo nas duas epígrafes que abrem a narrativa. Na primeira, "A morte não é uma das experiências da vida; a morte não pode ser vivida", famoso aforismo retirado dos *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgenstein, o sentido do vivido é colocado à prova diante da morte, e vice-versa. O filósofo parece afirmar que a experiência da morte não pode ser representada, pelo fato de estar além do vivido, por não sobrevivermos a ela. Por sua vez, a segunda epígrafe, "A morte é a única musa", do escritor húngaro Dezsö Kosztolanyi, complexifica ainda mais essa questão. Filhas de Zeus e de *Mnemosýne*, as Musas são potência de evocação. Nas palavras de Hesíodo, elas podem dizer tudo: "sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações." [19] Sob sua inspiração o aedo vê o que nunca viu e se lembra do que nunca conheceu. Assim, a partir das duas epígrafes, a experiência da morte adquire um caráter ambivalente e tensionado: potência de evocação e criação ou experiência para além da vivência, para além da linguagem? Estabelece-se, assim, uma tensão dialética entre a aparente impossibilidade e a necessidade da representação da experiência da morte.

Por seu turno, a personagem Iron Korom não vê problemas ou tensões em seu projeto de filmar o/no limite da morte. Afinal, para ele, a câmara é um instrumento privilegiado para retratar esse tema: Estou convencido da importância de meu filme. A televisão é o primeiro veículo da História das Artes que nos oferece a possibilidade de apresentar, aos espectadores, pacientes que sofrem de doenças incuráveis, de tal modo que a filmagem de seus momentos mais dramáticos pode tornar-se um bem público para milhões de pessoas. Gostaria de levar minha tarefa a cabo com tato suficiente para evitar todos e quaisquer efeitos chocantes, sem ofender a sensibilidade ou o bom gosto dos espectadores. (ER, p. 14)

O jovem diretor demonstra uma crença ingênua – ecos do chamado "realismo socialista"? – no poder da imagem-movimento em provocar uma "impressão de realidade", "um sopro de autenticidade", sem se ocupar, entretanto, em pensar se tal representação "imediate" é de veras eficiente. Além disso, dentro do recorte proposto pela personagem, não há lugar para a representação da dor extrema, para além de sua contenção estoica: "J. Nagy morreu na tarde do dia seguinte, exatamente como desejava: foi uma morte cinematográfica, atraente, sem qualquer intervenção médica ou qualquer fato assustador." (ER, p.71). Esses e outros impasses do projeto de Iron Korom serão colocados em questão pela voz narrativa. Se o diretor procura, o tempo todo, marcar a objetividade documental de sua realização, o narrador, muitas vezes nas entrelinhas, desvela a falácia de tal empreendimento, denunciando a construção e manipulação das cenas e corroendo os alicerces do projeto de Iron

Korom. Filma-se, corta-se, monta-se como numa ficção: "Iron acalmou o médico: ele deveria prosseguir, recitando o poema, tranqüilo. O que for necessário, ele irá cortar mesmo durante a edição." (ER, p. 26). Há o caráter de repetição para câmara de muitas passagens; a morte transmuta-se em pose: "Ele deu os parabéns ao médico e a Mariska, porque, afinal de contas, haviam representado os seus difíceis papéis com tanta fidelidade. Nem se podia perceber que se tratava de uma encenação." (ER, p. 28). Enfim, o poder de objetividade documental da imagem-movimento revela-se mais um logro que um ganho.

A ambigüidade entre encenação e verdade instala-se no interior do documentário de Iron Korom à revelia de seu autor quando da morte de J. Nagy. À pedido do amigo, Korom chega para a filmagem às dez e trinta. Nagy propõe um jogo:

(...) eu não morrerei uma vez, mas duas. Que diabo você fica olhando? É uma coisa simples. Agora mesmo poderei interpretar para você uma agonia que deixaria até o Ularik satisfeito. Depois, se necessário, você poderá filmar a agonia verdadeira também. Você terá duas mortes e poderá aproveitar no documentário aquela que estiver melhor. (ER, p. 74).

O que Iron Korom não desconfia é que essa "versão primeira" da morte de J. Nagy será a única, pois ao longo dos quinze minutos em que dura a gravação o corpo de J. Nagy absorve sessenta comprimidos soporíferos. À noite, quando informado do ocorrido, Iron Korom corre para o estúdio e, na sala de edição, assistiu seguidas vezes à fita, agora, carregada de outro peso, em busca de um vestígio da presença pretérita – o espanto do "isso-foi" de que nos fala Roland Barthes em *A câmara clara*, e que indicia a morte quando se olha uma fotografia.[20] Porém, Korom encontra-se diante da imagem-movimento, J. Nagy fala, persiste diante da câmara, é duração, o referente desliza. Retomando a análise que Ismail Xavier, faz de de *Nick's movie – Lightning over water* (1980), de Wim Wenders, pode-se afirmar que, nesse momento, dois efeitos se tencionam: o índice de morte (J. Nagy está morto) e a preservação de uma dinâmica viva (o caráter protensivo da imagem fílmica).[21] Além disso, o que mais surpreende na ação de J. Nagy é que a experiência da morte não redunde em impotência ontológica do sujeito, mas em um sujeito que recria e remaneja a ordem simbólica. As últimas palavras da personagem arriscam uma resposta para a questão da criação artística: "Toda arte é mentira, Iron." (ER, p.79); "(...) A única coisa sincera no mundo é a morte." (ER, p. 80).

Também é relevante o fato de a novela de István Örkény assumir a forma de um *making of*, um documentário do documentário: o filme, a trama em processo e em julgamento (construção), e não o formato de algo concluso, como a constatação de um veredicto (conclusão).[22] Assim, a própria conformação da narrativa, ao colocar a representação hiper-realista em xeque, alude a uma possibilidade outra de representação da experiência da morte, uma representação em que se estabeleça "o jogo mutuamente fecundante entre a imaginação e a reflexão,"[23] e não o desejo puro e simples de reprodução e identificação. É preciso ressaltar ainda que, além de revelar outras dobras do texto na entrelinha da narrativa, Örkény demarca outra temporalidade, outra voz narrativa – contemporânea à exibição do documentário na televisão – através de notas de rodapé, de cartas escritas pelas personagens e de uma resenha do documentário, que aparece como anexo ao final do texto. Tais notações, além de ficcionalmente atestar a realização e finalização do documentário, permitem ao leitor "entrevier" o resultado do projeto de Iron Koron.

É por uma dessas notas de rodapé que o leitor é informado, por exemplo, de que a imagem do jovem pastor protestante, extremamente nervoso diante das câmaras durante o sepultamento da operária Mariska Mikó, foi substituída na montagem final do filme pela cena de um padre católico "de bela voz" (ER, p.64), que, na mesma hora, encomendava a alma de alguém no velório ao lado. Assim, a protestante Senhora Mikó termina por receber um enterro católico apostólico romano, sendo o logro justificado pela necessidade de "plasticidade" da imagem.

Como se pode perceber, o humor, tomado como marca registrada das narrativas de Örkény, também se encontra presente em "A exposição das rosas". O sentido de demolição que ele inocula, carregado de subentendidos, adquire, ao longo da leitura, uma coloração menos simples de se interpretar. Assim, como adverte Arthur Nastrovski:

Basta chegar ao fim da primeira linha para experimentar o que ele [István Örkény] mesmo chama de "ferrão da ironia" queimando. Mas também basta a leitura dessa mesma linha para se perceber que o humor, aqui, é uma última arma, uma última chance, ou a última face apresentável do desespero. A corrosão se espalha por todos os lados, incluindo o próprio escritor, e seu maior esforço, então, é afirmar a presença de algum objetivo além da mera desmistificação.[24]

Por outro lado, o humor irônico e corrosivo de István Örkény, em "A exposição das rosas," é perpassado o tempo todo por um tom melancólico. Uma relação peculiar se estabelece entre melancolia e humor. Assim, diria Ítalo Calvino, "a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (...) e põe em dúvida o eu e o mundo, como toda a rede de relações que os constituem." [25] Na verdade, mais do que o encontro entre humor e melancolia, o que se percebe na leitura dos textos de Örkény é a afirmação da alegria e da melancolia como duas forças, dois sentidos que se afirmam na feitura e na textura da narrativa; o que nos leva a retomar a noção de "alegria melancólica", desenvolvida por Idelber Avelar:

Pois é a alegria na melancolia – a alegria que deriva de que ainda nos melancolizemos ante a barbárie política – que prova que ainda não fomos narcotizados pela pilha de catástrofes a ponto de tomá-las como naturais; pela mesma razão, é a melancolia na alegria, o reconhecimento de um limite, uma impotência fundamental da afirmação gaia o que evita que a alegria caia na felicidade complacente própria dos que são cegos à catástrofe.[26]

Longe da felicidade complacente dos cegos e dos crentes em finais redentores, István Örkény arrisca-se a responder, mesmo que provisoriamente, à questão da relação entre vida e arte, que, como adverte Arthur Nastrovski, é mais propriamente a relação entre a arte e a morte.[27] Através do humor, ora cômico, ora melancólico, do distanciamento e da invenção, a sua literatura é um exercício lúcido de reinvenção da memória como restituição, tarefa impossível, mas necessária.

* **Leonardo Francisco Soares** é Professor Adjunto do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em Letras: Estudos Literários pela UFMG.

Notas

[1] Um ciclo de palestras escritas para serem apresentadas na Universidade de Harvard, em Cambridge como as "seis" Charles Eliot Norton Poetry Lectures. (Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 5).

[2] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 11.

[3] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 72.

[4] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 73.

[5] Publicado no segundo número do Caderno de Cultura *Margem/Márgenes* (outubro de 2001), mas escrito um pouco antes, o ensaio "Una propuesta para el nuevo milenio" seria retomado e ampliado em conferência apresentada em Cuba, na Casa de las Américas, em 2000, constituindo, depois, o

pequeno livro *Tres propuestas para el próximo milenio -y cinco dificultades*, publicado em 2001 pela editora Fondo de Cultura Económica.

[6] PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 2.

[7] PIGLIA. Una propuesta para el nuevo milenio, p. 3.

[8] As informações a respeito da biografia de István Örkény foram colhidas nas seguintes fontes: ASCHER. Prefácio, p. 7-9; NESTROVSKI, Arthur. O ferrão da ironia, p. 86-89; ISTVÁN Örkény: the man behind the story. Disponível em: <http://www.mocw.org/previous/tlcp/orkeny.html>; ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher Disponível em: http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm.

[9] JOVANOVIC. Cicatrizes do totalitarismo, p. 99.

[10] István Örkény participou de movimentos de oposição dos escritores, sendo que em setembro de 1956 ele seria eleito presidente da Associação dos Escritores. Após a revolução deflagrada em 1956, uma frase sua condenando o papel do rádio tornou-se um refrão: "Mentimos de noite, mentimos de dia, mentimos em todos os comprimentos de onda." (Cf. ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm).

[11] BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 114-119

[12] ÖRKÉNY. *Histórias de 1 minuto*, p. 7.

[13] Apesar de inéditas, na forma de livro, no Brasil, encontram-se na internet traduções de Nelson Ascher de algumas dessas "estórias instantâneas," acompanhadas do original em húngaro, (Cf. ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher Disponível em: http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm). Também é possível acessar as estórias vertidas para o inglês por Judith Sollosy (Cf. ÖRKÉNY. *One minute stories*. Selected and translated Judith Sollosy. Disponível em:). Em Português, as histórias de István Örkény foram traduzidas duas vezes; primeiro em 1983, em uma edição bem reduzida, intitulada *Contos de um minuto*; depois, em 2004, em uma edição mais completa, organizada por Piroska Felkai, intitulada *Histórias de 1 minuto*.

[14] Tomei como referência a tradução para o português de "In memoriam Dr. K.G.H.", direta do húngaro, feita por Piroska Felkai. (Cf. ÖRKÉNY, István. *Histórias de 1 minuto*, p.37), porém, com algumas modificações minhas a partir da comparação com outras duas traduções para o inglês, também diretas do húngaro, uma de Judith Sollosy (Cf. ÖRKÉNY. *One minute stories*.. Disponível em: ; a outra de Margit Köves (Cf. KÖVES. Translation as a cooperative process. Disponível em:). Também consultei o original em húngaro (Cf. ÖRKÉNY, István. In Memoriam Dr. K. H. G. Disponível em:).

[15] Em alemão no original, "Você não é familiarizado com Hölderlin?"

[16] O termo páprica, do húngaro *paprika*, refere-se a condimento em pó, vermelho, feito de pimentões maduros e secos. (Cf. PÁPRICA. In: HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p.2124). Para aproximar do tom coloquial do texto de Örkény, a melhor tradução seria o "vermelho feito pimentão" por outro lado obscureceria a referência ao termo húngaro *paprika* como caracterizador da figura do soldado alemão.

[17] É inevitável a aproximação dessa análise do texto de István Örkény em oposição à representação clássica com a leitura que Erich Auerbach faz, em *Mimesis*, do relato bíblico do sacrifício de Abraão em contraponto ao estilo homérico. De modo semelhante, mas em um contexto diferente, Auerbach irá contrapor a "luminosidade," o "primeiro plano" do texto homérico com a "contraluz," o "segundo plano" do texto eloísta: (Cf. AUERBACH. *Mimesis*, p. 1-20).

[18] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 17.

[19] HESÍODO. *Teogonia*, p. 107 [versos 27-28].

[20] BARTHES. *A câmara clara*.

[21] XAVIER. Introdução, p. 8. Como ainda lembra o teórico, a presença da morte no cinema, a feição peculiar do mundo na tela, o poder da imagem cinematográfica de presentificar o instante vivido, são uma constante na análise da imagem fílmica, desde os escritos de André Bazin.

[22] Cf. FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino, p. 17-47.

[23] SELIGMANN-SILVA. A história como trauma, p. 95.

[24] NESTROVSKI. O ferrão da ironia, p. 88.

[25] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 32.

[26] AVELAR. *Alegorias da derrota*, p. 188.

[27] NESTROVSKI. O ferrão da ironia, p. 89.

Referências

ASCHER, Nelson. Prefácio. In: ORKÉNY, István. *A exposição das rosas: duas novelas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003, p. 7-9. (Coleção LESTE).

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.114-119. (Obras escolhidas, v. 1)

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000, p. 13-71.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

ISTVÁN Örkény: the man behind the story. The Last Cherry Pit at the Ministry of Cultural Warfare. Disponível em: < <http://www.mocw.org/previous/tlcp/orkeny.html> > Acesso em: 23 maio 2004.

JOVANOVIĆ, Aleksandar. Cicatrizes do totalitarismo. *Bravo*, São Paulo, n. 73, p. 96-101, out. 2003.

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

ÖRKÉNY, István. *A exposição das rosas: duas novelas*. Trad. Aleksandar Jovanovic. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção LESTE)

ÖRKÉNY, István. *Contos de um minuto*. Lisboa: Bico d'Obra, 1983.

ÖRKÉNY, István. Estórias instantâneas (trechos). Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <http://www.hungria.org.br/novela_orkeny.htm> . Acesso em: 05 maio 2004.

ÖRKÉNY, István. *Histórias de 1 minuto*. Trad. Sel. e Int. Piroska Felkai. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004.

ÖRKÉNY, István. IN MEMORIAM DR. K. H. G. Disponível em: <<http://www.sulinet.hu/tananyag/97105/on/konfliktus/13l.html>> Acesso em: 15 abr. 2004.

ÖRKÉNY, István. *Novelle da un minuto*. Roma: Edizioni e/o, 1996. Resenha de: Renzo Ruffini. *Orologi: le misure del tempo*, Roma, n. 93, p. 40, ago. 1996. Disponível em: <<http://www.orologi.it/articoli/oro96/rece93.htm>> Acesso em: 30 maio 2004.

ÖRKÉNY, István. *One minutes stories*. Selected and translated by Judith Sollosy The Hungarian Quarterly, v. XLIV, n. 170, Summer 2003. Disponível em: <<http://www.hungarianquarterly.com/no.170/5.html>> . Acesso em: 23 mar. 2004.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens: caderno de cultura*, Belo Horizonte, n. 2, p. 1-3 out.2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

XAVIER, Ismail. Introdução. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 7-13.