

VELHICE E MORTE: HISTÓRIAS DE SOLIDÃO

OLD AGE AND DEATH: STORIES OF SOLITUDE

Tieko Yamaguchi Miyazaki
(UNEMAT)¹

Elisângela Pereira de Lima
(UNEMAT)²

RESUMO: O artigo analisa a velhice e morte de três personagens: o patriarca Raimundo Caetano do Rego Castro, do romance *Galileia*, de Rolando Correia de Brito; em contraposição, o tuxaua Anacã, de *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*, e, a seguir, o casal Rudi Angermeier e Trudi Angermeier, do filme alemão (2008) *Hanami, Kirschbluten*, em português, *Hanami, Cerejeiras em flor*, de Doris Dörrie. A aproximação dessas personagens tem o objetivo de levar à compreensão das diferenças de suas histórias e destinos com

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). tymiyazaki@gmail.com.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). elisangelalothammer@hotmail.com

base em diferenças de civilizações e culturas, a partir de um núcleo comum, natural e inevitável: a velhice e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: Velhice; morte; *Galileia*; *Maira*; *Hanami*.

ABSTRACT: The article analyzes the old age and death of three characters: the patriarch Raimundo Caetano do Rego Castro, from the novel *Galileia*, by Rolando Correia de Brito; in contrast, the tuxaua Anacã, from *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*, and then the couple Rudi Angermeier and Trudi Angermeier, from the German movie (2008) *Hanami, Kirschbluten*, in Portuguese, *Hanami, Cerejeiras em flor*, scored by Doris Dörrie. The approach of these characters is intended to lead to an understanding of the differences in their stories and destinations based on differences of civilizations and cultures, from a common core, natural and inevitable old age and death.

KEYWORDS: Old age; death; *Galileia*; *Maira*; *Hanami*.

Introdução

A leitura do romance de Rolando Correia de Brito, *Galileia* (prêmio São Paulo de Literatura- 2009), focalizando a agonia de Raimundo Caetano do Rego Castro, patriarca do clã da fazenda Galileia, uma antiga sesmaria no interior do Ceará, no sertão dos Inhamuns, praticamente reduzido ao silêncio pela doença que o consome, ainda que cercado pela família que se reúne para, ironicamente, celebrar o seu aniversário, obriga, por contraposição, a voltar à obra de Darci Ribeiro, *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*, de 1976, e rever o segundo capítulo, *Anacã*, da primeira parte do romance, *Antífona*, em que se focaliza a morte e sepultamento de um tuxaua. Ainda que esse tema – do homem na velhice, obrigado a avaliar a sua vida – esteja presente em várias outras obras bem próximas de nós, como *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, *La muerte de*

Artemio Cruz, de Carlos Fuentes, *Leite derramado*, de Chico Buarque de Holanda, *Memorial de uma faxineira*, de Wilson Daher, como efeito do eco que tal contraposição das duas obras brasileiras deixa no leitor, é a necessidade, como que numa visão síntese dela, de rever o longo filme de Dörrie, *Hanami, Kirschbluten* (*Hanami, Cerejeiras em flor*), de 2008, que nos invade. Em duas partes se divide o filme: Rudy e Trudy, já quase idosos, na Alemanha, e a viagem do marido ao Japão após a morte da mulher. Como se observa, um arco amplo se instala: do interior brasileiro ao extremo Oriente, passando pelo meio da Europa. Da narrativa dessacralizada, do ritual mítico, à experiência lírica da visão do Monte Fuji e à dança agônica do butô. O que ele nos oferece nesse abraço?

1. *Galileia*

O patriarca Raimundo Caetano do Rego Castro é uma personagem do relato de seu neto Adonias, médico no Recife, que, como seus dois primos, meio-irmãos, Ismael e David, volta à fazenda Galileia, agora um latifúndio improdutivo, vizinho da cidade de Arneirós, para quando se pensava comemorar o aniversário do avô. A reunião de família, porém, programada como festejo, se converte ironicamente em vigília de morte.

Dois possíveis eventos, de considerável importância dentro do convívio familiar, são simultaneamente expostos: a comemoração de vida do patriarca, aspectualmente modalizada como contínua, e um acontecimento modalizado aspectualmente como perfectivo se contrapõem e convergem para a criação de um clima de tensão que atravessa a narrativa toda.

A morte não ocorre no tempo presente da narrativa. Isso evidencia que a agonia do patriarca é, de um lado, pretexto para a abordagem da complexa realidade dessa família brasileira, agora em decadência, e, de outro e ao mesmo tempo, pretexto para a

abordagem da evolução da civilização, primeiro, naquela região brasileira, oriunda da mistura de judeus, cristãos-novos e índios jucá e, em seguida, da própria civilização ocidental.

Quem é Raimundo Caetano do Rego Castro? Os seus descendentes guardam na memória uma imagem construída a partir da autoridade suprema do patriarca sobre os membros da família e dos agregados, conforme atestam as suas fotos em paredes da casa grande. Concentra durante o longo período da sua vida o poder e o saber material e simbólico da família. Destemido e opressor, o patriarca Rego Castro sempre procedeu segundo as suas vontades e as suas verdades. Acaba, no entanto, totalmente ignorado pela mulher Maria Raquel – que constrói ali mesmo uma vida própria ao redor de telenovelas e da produção e comercialização de redes, “invert(endo) a antiga ordem patriarcal” (BRITO, 2008, p.60), – em decorrência da infidelidade comprovada pelos dois filhos gerados em “uma negra acolhida como cria desde os nove anos” “(BRITO, 2008, p.61), Tereza Araujo (que dela separa, levando-os para longe). Vive ele próximo de três – dos cinco - filhos, Natan, Josafá e Salomão, os dois primeiros abandonados pelas mulheres e o último celibatário, os quais, morando cada qual em sua casa em torno da do pai, configuram uma espécie de taba. Uma taba paródica, apesar dos nomes bíblicos da prole, pelo deterioração das relações e dos afetos. Das cinco filhas, uma delas - Donana - é morta a facada pelo marido, acusada injustamente de adultério, estigmatizando a família de uma maldição que a todos pune. As demais, quase anônimas – uma solteira, outra viúva e a terceira divorciada - dali se distanciam física e sentimentalmente: “Os outros cinco filhos de Raimundo Caetano, quatro mulheres e um homem, debandaram em busca de horizontes mais largos, supondo ficar a salvo do controle tirânico do pai.” (BRITO, 2008, p.55), sintetiza o narrador.

Também os netos Ismael, Davi e Adonias se esparramam pelo mundo. Ismael é filho natural de Natan, o primogênito do patriarca,

com uma índia kanela, a quem o pai renega, mas que o avô reconhece como filho. Natan também é pai de Davi, o menino quieto, de “cachos louros e olhos vivos num corpo magro” (BRITO, 2008, p.15), estuprado na infância, e que a mãe carrega consigo para a cidade. Ester é mãe de Adonias, a filha do patriarca que dali foge, para nunca mais querer voltar.

A conclusão do acima resumido se encontra na confissão de Adonias: “Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados.” (BRITO, 2008, p.9).

A passagem do tempo e da vida não é ignorada por esse homem poderoso. Apesar do protesto da esposa, “Raimundo Caetano mandou erguer uma capela na Galileia, construiu dois túmulos ao lado do altar, um para ele e outro para Maria Raquel.” (BRITO, 2008, p. 63). Apesar dessa coragem de encarar o destino fatal de todos, ele não prevê como esse final se daria, nem como seria a sua caminhada, particular, a ele.

Como se as parcas o vigiassem aqui na Terra, “Na tarde em que contemplou a obra funerária recebendo as últimas pinceladas de tinta, Raimundo Caetano sentiu uma fisgada nas costas, na altura dos rins, e precisou sustentar-se para não tombar o corpo grande e pesado.” (BRITO, 2008, p. 64). Um dos seus filhos, Josafá, e os rapazes negros Esaú e Jacó, na meninice acolhidos mas não adotados por Raimundo Caetano, agora empregados da família, prestaram-lhe socorro. “O caso era grave, um aneurisma de aorta abdominal.” (BRITO, 2008, p. 64). Como se as deusas infernais marcassem a inexorabilidade dos destinos, “A operação teria êxito, não fosse um acidente cirúrgico, uma lesão de medula que deixou Raimundo Caetano sem andar.” (BRITO, 2008, p. 64). A perda da mobilidade, suporte de toda a atividade do patriarca, de física se expande a todo o seu universo atingindo-o em seu núcleo: perde a autonomia, muito bem expressa na imagem do homem que, antes, “O corpo

atravessado numa rede, um lençol debaixo da cabeça, um pé tocando a parede, [...] se embalava até que o sono chegasse.” (BRITO, 2008, p. 58). Ele que, de hábitos inflexíveis, cumpria diariamente um ritual particular, encarnação sertaneja do protótipo de caciques, ditadores que entendem reter o poder e seu controle sobre os outros a partir do controle de si mesmo:

Com horas certas de acordar e dormir, Raimundo Caetano só fazia três refeições por dia. Quando o relógio da casa tocava cinco badaladas, ele sentava à mesa para o café da manhã. Até o almoço, servido pontualmente às onze horas, não botava um copo d’água na boca. Às cinco da tarde, jantava. Às oito da noite, iniciava o complicado ritual noturno. Dormia num corredor da casa, pois ninguém o convencia a deitar-se num quarto, desde a separação física de Raquel. (BRITO, 2008, p. 58).

Obrigado a viver prostrado em uma cadeira de rodas ou em uma cama, longe do prazer do balanço da rede, o corpo paralisado, o patriarca precisou aprender a suportar seu “corpo gordo e cheio de escaras”, sofrimento aguçado pela mente preservada, situação que Adonias retrata, numa espécie de onisciência literariamente concedida.

Foi como se o condenassem à insônia perpétua, ao inferno de ver as noites passarem, olhando os caibros e ripas do telhado. As pernas paralíticas não embalavam o corpo, o corpo não adormecia a mente, a mente trabalhava sem trégua, tecia rolos de fio de pensamentos, como os teares em que se fabricavam as redes. Enredado nas lembranças, sem ter mais ninguém a quem abrir o coração, porque era o último da sua espécie, Raimundo Caetano sentiu-se condenado à morte sem direito à apelação. (BRITO, 2008, p. 58-59).

Estilisticamente muito feliz o trecho acima em que, de um lado, num lance de onisciência o narrador confirma que o

rememorar e o balanço do passado, doloroso porque sem futuro, sem tempo de conserto, reparação, ou renovação, não só cabem aos netos nesse momento condensado, ambíguo, da reunião familiar, mas também ao próprio objeto dela, situado no centro de duas forças contrárias. De outro, a metáfora escolhida para expressar a mente lúcida, remetendo a outro elemento que forma com esse estado de debilidade física uma oposição significativa: a mulher traída que, após a separação do marido, inventa uma nova forma de vida dedicada à fabricação de redes e a telenovelas: “[o patriarca] tecia rolos de fio de pensamentos, como os teares em que se fabricavam as redes.” (BRITO, 2008, p. 58-59).

A maestria de Ronaldo Correia mescla o discurso indireto livre, trazendo ao primeiro plano o que deveria ser o discurso direto da personagem: “O avô desejava morrer [...]” acredita o neto médico, embora, intuindo a atuação de forças desconhecidas que aprofundam o sentido dos acontecimentos, suponha: “[...] mas algo o retinha preso à vida.” (BRITO, 2008, p. 122).

Nesse jogo em que o que se manifesta é o discurso do narrador - o neto que reluta a voltar à fazenda, aterrorizado com que isso importaria, o revisitar o seu passado e principalmente o da família que ele intui marcado por uma tragédia mal identificada – mas que, por frinchas e brechas, deixa vaziar o discurso do outro, do avô, interessa para este artigo o fato de que assim se marca o discurso não manifestado: o do silêncio imposto pela enfermidade, *o silêncio de quem está à porta da morte*.

Mas o que de imediato atinge o leitor de Ronaldo Correia nessas focalizações da enfermidade do patriarca são as referências ironicamente impiedosas à matéria física. Lembrando narrativas sobre a agonia de Henrique VIII, e em tomadas que remetem a romances naturalistas, o corpo apodrece lentamente abandonado sobre uma cama. O corpo fétido se encarrega de declarar que a vida se desfaz e *sem nenhuma transcendência*:

Os dois rapazes, Esaú e Jacó, promovidos a enfermeiros, embora só tenham experiência com as bicheiras dos cavalos, olham a nudez do corpo, tomados de receio. As mãos tocam a pele, espalham óleos, alongam músculos. Nada mais se resguarda. A fragilidade que o poder recobria se expõe. As escaras de Raimundo Caetano escorrem pus, exalam cheiro de peixe podre, das traíras e curimatãs que morrem na lama do açude, nos anos de seca. Cheiro pestilento de carniça, perfume agridoce entrando pelas narinas das pessoas, atravessa quartos, corredores e salas; o vento carrega para longe, ninguém escapa de senti-lo, de receber a mensagem de adeus. (BRITO, 2008, p. 105).

Nesse estado terminal, as relações do patriarca com a família se resumem ao renegado Ismael. Nenhuma aproximação de afeto. Um pouco do neto médico – que sentencia que nada há que fazer- mais preocupado em entender a tragédia que, segundo ele, paira sobre a família. A mulher segue indiferente, persistente na desforra da infidelidade e desrespeito; as demais mulheres, filhas e noras, se refugiam na cozinha; sequer há referência à antiga empregada, a quem pagara o seqüestro dos filhos com a participação no comércio de rede.

Com a mesma maestria vista acima, Ronaldo Brito segue focalizando o desamparo do patriarca. Recusando-se os familiares a cuidar dele, os empregados que levam os nomes de uma dupla bíblica – Esaú e Jacó –, assumem essa incumbência. Choca a crueza com que se evoca a competência deles, o conhecimento adquirido no trato de animais, pois é essa a realidade da vida deles, que têm à mão para traduzir o que está à sua frente. O olhar e as mãos alheias – duplamente alheias, porque não são de familiares- vão dando conta não só da tarefa imposta- “promovidos a enfermeiros”- mas também da avaliação crítica entre dois estados, em que a exposição íntima é a humilhação maior: “Nada mais se resguarda. A fragilidade que o poder recobria se expõe.” (BRITO, 2008, p. 105). A dessacralização cabal se consuma, do homem e do patriarca.

A descrição do corpo em decomposição segue a mesma orientação estilística há pouco apontada. Sem piedade, ela evoca

todo um espaço rural, conhecido, cotidiano. Ao recorrer a ele, pelo caráter de realidade imediata que se impõe, a qualificação sensorial se toma como grade de significação; evitando a rarefação de qualquer abstração, detém-se nos pormenores. A purulência das escaras remete a açude em tempo de seca, a lama em que o peixe podre se especifica como traíra e curimatã. A pestilência – que especifica como agridoce - impiedosamente invade todo o espaço da casa; primeiro, o espaço interior, em movimento direcionado – do quarto para a sala, passando pelos corredores – e, depois, pelo espaço exterior. Como se, dessa forma, ironicamente o domínio e poder do patriarca do passado se fizessem valer, impondo a sua presença também no final: “[...] ninguém escapa de senti-lo, de receber a mensagem de adeus.” (BRITO, 2008, p. 105). A mensagem de adeus, nada poético, nem sentimental, expresso pelo mau cheiro que, inevitável, exala o corpo de Raimundo Caetano.

O cheiro fétido é a expressão sinédóquica da putrefação do corpo humano, que alcança onde a percepção visual não chega. O corpo, ainda que em processo de decomposição, entretanto, como diria o narrador de *Vidas secas*, é de um ser *vivente*. O narrador, no vigésimo e último capítulo, referindo-se aos antepassados jucás, índios que habitavam o sertão nordestino, sugere uma explicação irônica. Ao remeter ao ritual mítico de uma tribo indígena, a lembrança sublinha o seu contrário, a já aludida dessacralização de que o poderoso líder é objeto, nas mãos de um destinador indiferente e que a todos iguala. Cercado, ou mal cercado pelos familiares, que pelo contrário só rondam pela casa, o velho patriarca aparece como que objeto de um repasto totêmico às avessas.

Nossos antepassados jucás comiam a carne dos grandes chefes quando eles morriam, para incorporar suas virtudes. Ou os enterravam no meio das palhoças, numa cova rasa, coberta por uma fina camada de areia. O cheiro da carne podre entrava pelo nariz das pessoas durante dias. As qualidades atravessavam as narinas, chegavam aos pulmões e percorriam o corpo nos rios de artéria. (BRITO, 2008, p. 226-227).

Nem festa de aniversário nem funeral, o prazo que as visitas se deram se esgota, e elas se preparam para a volta, pensando no que lhes possa tocar a partir de então. O velho patriarca morrerá sem dúvida, assistido somente por Ismael, o mestiço de índio kanela, filho renegado, em busca de uma Ítaca após as suas andanças pelo mundo. Talvez, somente ele entendesse o sentido do que observa o narrador em seguida à citação acima: “Nosso avô Raimundo Caetano conhece as histórias, não leu apenas as Escrituras Sagradas. Talvez queira ser comido num banquete, como os chefes jucás.” (BRITO, 2008, p.227). Ou seja, paródico repasto totêmico.

2. *Máira*

Não tão longe está Ismael de sua origem kanela. A iminência da morte do patriarca em *Galileia* e principalmente as cenas em que ela é descrita nos remetem, por contraste, a uma obra do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, lançada no ano de 1976, *Máira*: um romance dos índios e da Amazônia. Obra que certamente Rolando Brito conhece. O contraste, no entanto, é provocado por um aspecto comum, muito marcado no romance nordestino: o mau cheiro exalado pela putrefação do corpo humano. Se em *Galileia* a narração fica a cargo de um descendente que a duras penas é obrigado a voltar ao lugar da família, também em *Máira* a perspectiva é centrada em Avá, um índio que, ainda menino, adotado por um padre, segue o sacerdócio cristão, renomeado Isaías. Mas, após uma viagem a Roma, ele volta sentindo-se totalmente perdido.

Já no segundo capítulo, *Anacã*, da primeira parte do romance, *Antífona*, focaliza-se a morte e o sepultamento de um tuxaua. O corpo de Anacã, o tuxaua, é depositado em uma cova pouco funda: “Abrem uma cova longa, perfeita, na medida exata do corpo de Anacã, que está ali ao lado, mas *tem só palmo e meio de fundura* e é limpa e lisa como uma caixa.” (RIBEIRO, 2007, p. 39. Grifo nosso). A

informação da profundidade da cova de Anacã logo desperta a atenção do leitor civilizado, que sabe bem o que significa a expressão “cova rasa”. Sepultado em uma cova rasa, como determina o ritual indígena, a natureza cumpre o seu papel previsto e aceito pela tribo: “Anacã repousa agora ali, onde há de apodrecer [...]” (RIBEIRO, 2007, P. 39). O cheiro pestilento que anuncia e denuncia a morte em *Galileia* é o mesmo de Anacã morto.

Nos dois romances a morte física de um líder é expressa pelo mesmo elemento, e na intensidade que lhe é própria. Entretanto, a recepção dele nos dois romances se opõe: no primeiro, ele afasta, repele; no segundo, ele congrega, é abertura. Em *Máira*, na visão mairum a morte de Anacã afirma a recriação do mundo, com a vinda de um novo tuxaua. Já a morte do patriarca em *Galileia*, apesar de toda a evocação bíblica dos nomes, e outras referências, desvela a ruína de uma civilização que se esfacela, sem perspectiva do que dali possa surgir.

Raimundo Caetano e Anacã têm idades aproximadas, quase um século de vida. Com relação ao primeiro, a avaliação se sintetiza no desabafo de Adonias, na crueza do cientista: “Não tenho calma para conversar com ele. O que se faz com uma pessoa de *oitenta e cinco anos*, consciente e sem chances de curar-se?” (BRITO, 2008, p. 166. Grifo nosso). Já o narrador de *Máira*, antes do falecimento de Anacã, presume: “É como se ele quisesse pôr os pés, uma vez mais, em cada lugar que pisou no seu *século de vida*.” (RIBEIRO, 2007, p. 38. Grifo nosso). Enquanto ao primeiro a indicação literal quantitativa aponta para subtração, para perda, aniquilamento progressivo, ao segundo a expressão de totalidade aponta para acúmulo, soma, retenção.

Essa diferença tem razão de ser, pois se origina na diferença de visão de mundo. Ambos têm a convicção básica do que implica envelhecer. Em *Galileia*, como já apontamos, algo leva o neto a inferir que “O avô desejava morrer [...]” (BRITO, 2008, p. 122), ainda que em seguida reconheça o apego do moribundo à vida. Ismael

questiona e Adonias responde dentro de sua perspectiva prática: “– Adonias, o que você achou do avô? – Achei que ele está pronto para morrer. Já construiu até o túmulo.” (BRITO, 2008, p. 131). Em *Máira*, a aceitação da morte, como necessidade ditada pela natureza, se expressa na atitude do próprio Anacã.

– Sim, mandei chamá-los – diz o tuxaua em voz baixa de onde está acocorado, olhando pro chão. – Mandei chamá-los, sim. Estou cansado, vocês sabem. Já dancei muito Coraci-Iaci. Já cantei muito maré-maré. Já comi muito pacu. Já bebi muito cauim. Fodi bastante. Já ri demais. Estou velho. (RIBEIRO, 2007, p. 39).

Ele sabe de si mesmo: “*Chegou minha hora, vou acabar.*” E sabe das conseqüências e obrigações coletivas: “ Sim, vou deixar vocês aí, sem tuxaua. Órfãos de mim. Preciso morrer para que surja e cresça o tuxaua novo. (RIBEIRO, 2007, p. 37. Grifo nosso). Por isso é também com naturalidade e afeto que a tribo acata a decisão de Anacã. O passado é presente, porque feito de experiências realmente vividas, e o futuro também o é, ao saber do tempo que assim se abre. Um momento de convergência que se pontua nesse olhar a cada um com que o tuxaua distingue cada indivíduo. Conectado à sua tribo, cada um é reconectado ao universo pelo olhar do xaua. Esse olhar que não existe na agonia do patriarca em Galileia, e aparece marcante – como ausência e como presença- em *Hanami*, como veremos. A morte dele significa a glorificação da vida e sua continuidade em favor da comunidade. Por isso, o enterro é um ato coletivo.

Quando o globo vermelho toca o horizonte, é quase com alegria que Remui se levanta e se aproxima, enche as duas mãos de terra fofa e a depõe carinhosamente sobre Anacã. Cada homem se aproxima por sua vez, enche as mãos de terra e vai ajudando a cobrir o corpo morto do tuxaua. (RIBEIRO, 2007, p. 40).

Embora o patriarca sertanejo tenha considerado o destino final humano, como demonstra a preparação de seu túmulo, a vida presa a uma cadeira de roda indica que ele se sujeita ou é sujeitado pelo tempo e pela natureza. Impotente em todos os sentidos fica à mercê deles, em estado passional de espera. Anacã igualmente sabe e aceita o destino do corpo. Mas, ao contrário do outro, tem o domínio sobre o tempo, determinando a hora de sua morte. E ele a cumpre, ou a faz cumprir-se: ele não se mata, se morre.

Em resumo, à ausência de transcendência de qualquer ordem ou natureza da morte do sertanejo, opõe-se a transcendência plena do indígena.

3. Hanami

Rudy e Trudy Angemeier, um casal alemão, de idade madura, do interior do país - cujos filhos já adultos vivem as suas vidas em outras cidades, Berlim e Tóquio- tem o seu cotidiano regrado surpreendido pela notícia da enfermidade fatal de Rudy, somente confiada à mulher. Em vista do pouco tempo de vida do marido, Trudy o convence a visitar os filhos em Berlim. No entanto, dá-se conta o casal de que a visita se transforma em incômodo para a família. A história muda de rumo quando, ironicamente, é Trudy quem morre inesperadamente. Sozinho, Rudy volta para casa e descobre que sua mulher, além do amor ao butô, acalentava o sonho de visitar o Monte Fuji e as cerejeiras em flor. Em Tóquio vive o caçula Karl, único dos três filhos a merecer um retrato junto à cabeceira da cama dos pais. Também este recebe com desconforto a visita do pai viúvo, sem disposição nem tempo que lhe dispensar. Rudy procura formas de se adaptar à capital estrangeira e estranha. Na época do *hanami*. É, então, surpreendido pela visão de uma jovem que ali dança ao som de uma música, vaporosamente vestida, e com um telefone na mão. Pobre, vivendo sozinha numa pequena barraca, diz dançar para conversar com a mãe morta. A partir daí nasce um

relacionamento afetivo entre Rudy e a jovem que o acompanha à procura de lugar de onde avistar o Monte Fuji.

Esse é o enredo do longa de Doris Dörrie, que se divide claramente em duas partes: a que se passa na Alemanha e a que se desenrola no Japão.

O filme se abre com uma sequência de imagens do Monte Fuji, reproduções de xilogravuras de Hokussai.³ E com a voz de Trudy em *off* em que ela praticamente resume o grande tema do filme: vendo as radiografias fatais, ela sintetiza o que, na sua visão, seria o mais importante, mesmo nesse momento crucial:

Sempre quis ir ao Japão. Com ele. Ver ao menos uma vez o Monte Fuji. As cerejeiras em flor. Com ele. Mesmo porque não consigo me imaginar vendo qualquer coisa sem o meu marido. Seria como se realmente não estivesse vendo.

O solilóquio em que ela se vê a si mesma objetivada é taxativo. Nas frases curtas, marcadas pelo ponto final, de um lado, as figuras que expressam o que ela quer, o que deve ser, o que ela é; de outro, ele, o outro: “Com ele”. E a relação entre ambos: a dependência, absoluta, que determina, controla, regula, e cujo resultado é a anulação, negação não só da mulher, mas de um e outro. Ela dita não só a relação intersubjetiva, como a relação dos sujeitos com o mundo. Fora desse círculo nada existe. Daí o trágico da pergunta: “Como posso continuar a viver sem ele?”

As implicações na prática da vida se compreendem quando, mais tarde, refletindo sobre o distanciamento dos filhos, Rudy afirma a sorte do casal por ter um ao outro. Por isso, agora, pergunta-se quem fica: “Como posso continuar a viver sem ele?” Confirmando um certo consenso, acossada dentro da nova situação, a filha se queixa da mãe que morre deixando-lhes o pai: a mulher saberia sobreviver sozinha, o homem não. Engana-se a

filha, pois a própria Trudy se faz a mesma pergunta: como viver sem o marido?

Amarrando o relato assim dividido, num sentido unificado, a partir da própria enunciação - retomada de certa maneira no fecho - o filme se descobre todo alinhavado pela reiteração de um corpo de figuras - centralizadas no Monte Fuji, nas cerejeiras em flor e no butô - que se distribuem isotopicamente em diferentes contextos. O primeiro, o Monte Fuji, é tomado não só na imagem canônica de sua simbologia, como também se faz representar em elementos sinedóquicos de seu contexto real, como o mar, suas ondas e barcos, as nuvens e o povoado vizinho no vale. Não o mar pensado por Rudy para receber as suas cinzas um dia, nem o mar Báltico que atrapalha seu sono, mas esse mesmo mar, um amplo horizonte - agora calmo, sereno - contemplado por ele após a morte da mulher. Curiosamente, entretanto, nesse filme cuja trilha sonora é ruidosa - barulho de carros na cidade principalmente - também o mar às vezes assim aparece. Referência ao famoso quadro de Hokusay, *A Grande onda de Kanagawa* ?⁴

A outra figura, o butô, se anuncia na referência à sua apresentação em Berlim, a que Trudy assiste; no pequeno álbum de fotos dela como dançarina, folheado pelo menos duas vezes por Rudy; dançando com o marido, no quarto de hotel; e é a sua lembrança como dançarina de butô que a visita na hora da morte. Naturalmente na figura da jovem Yu e a morte de Rudy no final.

A importância da cerejeira em flor já se destaca na fala que abre o filme. Volta insistentemente no quimono de Trudy durante todo o filme. Aparece discretamente em pequenas ramas floridas colocadas em vaso, e espetacularmente no *hanami*.

Confirmando a sua linguagem estilisticamente expressiva, Dörrie povoa seu filme de outras figuras menores, construindo uma rede de simbologia. Há que pontuar os dois charutos de repolho, cujo valor só chega na explicação de Yu a Rudy. A que significação também aponta essa recorrência da vassoura e da pequena pá? Ela

aparece no momento em que Yu se prepara, amorosamente, para entrar em sua casa/tenda; no apartamento de Karl, que termina num arremedo de dança do butô, e, finalmente, retroagindo significativamente sobre as aparições anteriores, na cremação, em que o gesto desastrado do caçula deixa cair cinzas do pai. Participaria ela de uma isotopia que se inicia com a referência ao trabalho de Rudy como administrador do lixo e, depois, já no Japão, à sua preocupação com a reciclagem de vidro e plástico? Haverá implicação na observação insistente do hábito oriental de tirar os sapatos na porta de casa? Ou na cena em que Yu varre com cuidado a porta de sua tenda, e ali deixa amorosamente o tênis desgastado, um deles com um pompom rosa?

Por outro lado, está lá a mosca no trem para Berlim, na refeição da família em Berlim, repetida após a morte de Trudy, o seu zumbido ocupando o vazio da casa na volta de Rudy. E o reparo - por contraste - de Rudy de que não há mosca no Japão. Talvez fazendo par com ela, o corvo, que povoa negativamente o imaginário popular japonês.

Com esses recursos expressivos, que história se conta?

Libertos da tarefa de criar os filhos, Rudy e Trudy se elaboram cada qual uma postura a favor da harmonia do casamento. De visão essencialmente prática, autoritário como o patriarca de Galileia, Rudy coloca no centro de sua rotina o trabalho, regrada como o trem que o conduz completamente vazio, onde ele pode compartilhar o jornal com o seu funcionário; e a crença na saúde física, garantida pelo hábito expresso –ironicamente – pelo dístico: “Uma maçã ao dia, ir ao médico se adia”. Vida possível numa vila de casas antigas e ruas atravessadas por gato e pato. Como o trem e seus trilhos, cumpre-se sistematicamente a sua saída e seu retorno. “Ele não gosta de aventuras”, define a mulher. Por isso, ela o espera à porta da casa, o ajuda a desvestir-se do casaco para vesti-lo da blusa de malha, e lhe traz as pantufas; prepara-lhe o jantar, o lanche e a maçã diária que ele na verdade não come. Meio que desafortada, a diretora parece querer

- como faz com outras figuras, às vezes de forma excessiva – marcar o marido com outro traço de mesmo sentido prático: o apego à comida. Detalhe irônico, senão trágico de certa forma, na recusa da família em Berlim, agora vegetariana, às tradicionais salsichas, presente do vilarejo que ele saboreia com gosto.

Preterindo, pois, os seus sonhos e desejos, que alimenta em um pequeno universo de objetos que distribui pela casa, Trudy se faz a esposa sempre presente. Sabe-se dependente do marido por amor. O amor como mediador intersubjetivo nem sempre positivo. Deixando-se moldar pelo outro, ela na verdade se torna carrasco não só de si mesma como dele também, ao lhe permitir viver uma vida superficial por regradada, geometricamente a mesma.

A quebra dessa rotina introduz duas durações divorciadas. Para o marido, trata-se de visita aos filhos e depois de um passeio às praias do Báltico. Mas para a mulher se abre uma duração com fim marcado. Trudy é mergulhada num estado passional de espera com final certo, em que ela compete com a natureza resguardando o marido do que ainda é possível. Dramática, porque ela ocupa o lugar do choque entre a consciência do estado do marido e a sua inconsciência, manifestas nas referências casuais ao tema do tempo de vida humana (Dorrie nem se esquece de estampar no céu uma pandorga com uma forte imagem de caveira.) A mais irônica, por solicitar a resposta imediata, verbal, de Trudy, é a solicitação pela família da declamação de “A efêmera”, poema ou versos criados durante a florada das cerejeiras, símbolo por excelência do efêmero.⁵⁵

Nesse contexto, a morte de Trudy não cumpre a função proppiana de afastamento para entrada do vilão, mas do destinador-doador da força transformadora, submetendo a personagem à prova de competencialização. Discreta e silenciosamente como na vida, a mulher doa a sua ausência, sua ausência física para que ele, removendo o obstáculo, recupere a sua identidade. O verdadeiro Rudy nasce ali, apto, agora, de contemplar o mar e perceber que este está sereno.

Significativamente, a câmara focaliza esta personagem, incapaz de perceber as lágrimas que a mulher mal esconde sob os óculos escuros, exatamente no olhar, como Anacã. Os olhos recobram a sua função primordial, humana, de comunicação e diálogo. Agora, eles vêem, enxergam; perscrutam, interrogam. O pai olha e interroga o filho como nunca o fizera. Ele reaprende a olhar ao redor, aos outros, e admirar a copa-cobertura das flores das cerejeiras.

Nesse sentido a homofonia entre o nome da garota japonesa -Yu- e o pronome em inglês, *you*, sublinhada pela pequena confusão entre eles, não deve ser gratuita. Tu sou eu, ou eu sou tu? Questão primordial que deveria ter mediado o seu casamento, e que ele vai tentar ao longo da segunda parte do filme. É esse o jogo que entra em cena: agora eu-Rudy vou ser tu-Trudy, para ser eu verdadeiramente.

O Japão não comparece no relato motivado pelo local de trabalho do filho caçula. Na verdade, reitera o mundo urbano alemão, sugerindo como também esta civilização cultuada como milenar, e totalmente distinta da ocidental, já está contaminada. É tão contaminada que na chegada de Rudy a Tóquio, as ruas centrais se configuram como verdadeiro caleidoscópio, turbinado, visual e sonoramente sujo. Mas ele é capaz, por outro lado, de oferecer outras saídas. O Japão ruidoso do Guinza também o surpreende com o grupo de jovens alegres que oferece abraços gratuitos, abrindo espaço para a entrada da dançarina, sozinha, no parque povoado de gente, debaixo de cerejeiras, com o rosto pintado, vaporosa no vestido rosa, tendo numa das mãos um telefone também rosa atado por um fio.

É dentro desse contexto que se situa essa dança japonesa do pós-guerra, estranha, surpreendente, considerada como dança das trevas, o *butô*⁶. Assim como o Monte Fuji e as cerejeiras, essa criação da década de 60 do século passado, mal conhecida no Ocidente (de que se envergonhava Rudy, por excessiva), obriga a

perguntar pela motivação dela na alma de uma alemã. De um lado, a imagem iconicamente límpida, de linhas puras do Fujiyama, e, de outro, essa performance corporal extremada, em que todo o corpo é exigido em movimentos retesados ou contorções que deformam. Não se entende de imediato a que ela remeteria na subjetividade de Trudy, essa mulher doce, discreta. Mais difícil pelo obscuro, lunar, saturnino dessa dança nascida num momento crucial da história japonesa, opondo-se à claridade – ainda que não propriamente solar –, ao superativo desse acidente, geográfico. Apesar desse aspecto limpo, do que parece estar sempre ali, oferecido a quem o procura, é também impossível a quem conhece alguma coisa da história da pintura no Japão não lembrar-se do quanto o Monte Fuji intrigou uma sensibilidade como a de Katsushika Hokusai, que persistiu na sua procura em 36 xilogravuras. O que se representa nessas 36 gravuras? O visível e o invisível? (Para Rudy era um monte como outro qualquer, como retruca à mulher.) Poder-se-ia tomar o Monte Fuji, nesse sentido, como a grande metáfora dessa narrativa? O mundo natural assim representado – nesse monte rodeado de mar, exposto aos olhos humanos na linha do horizonte – que eco poderia encontrar no humano obscuro? Daquilo que a discrição impede de revelar mas que vem à tona longe das luzes? Trudy chora enquanto assiste à encenação, enquanto o marido a espera passeando pelo hall, cujas paredes estão cobertas de figuras a Picasso (?) (*Guernica*?).

A jovem órfã que dança sozinha – mas não solitária – no meio do parque logo opõe, à incomunicabilidade em famílias alemãs modernas, a receptividade ao velho estrangeiro desconhecido. Eles se encontram quando a natureza presenteia o homem com o espetáculo das cerejeiras floridas, sob cujo abrigo, numa paisagem aberta, multicolorida, famílias se confraternizam, mas ao mesmo tempo lembra o passageiro do mundo material. Sob o *hanami*, a garota dança. E explica, no butô, a sombra dança. De quem? Todo mundo tem sombra, vivo ou morto. Dança-se com a morte, ela está em mim. É preciso agarrar o vento, agarrar a sombra.

Pois, então, entender a mulher, agora morta, que se ocultara, se silenciara em favor do bem-estar do marido, é o que Rudy, descurado pelos filhos, busca ao realizar no seu lugar os sonhos dela. Acompanhado pela jovem japonesa, ele procura uma vila de onde possa contemplar o monte. Ecoando o que teria sido a busca obstinada do pintor, o Monte Fuji escapa, escondendo-se atrás das brumas. Uma expectativa dolorosa se abre também no espectador que torce para que um dia desanuviado se faça. E ele se faz. E dolorosamente o espectador é surpreendido quando se dá de frente com o espetáculo de Rudy que, vestido com roupas da mulher, com o rosto pintado, dança na praia o seu butô, em que sonha fazer dupla com a mulher, assim recuperada, como ensinara Yu. É surpreendido nesse momento pela morte aprazada e de que ele não suspeitara.



<https://www.youtube.com/watch?v=ePRJzSn6KCc>. Acesso: 04/06/2018

É também com uma sequência de imagens do Fujiyama que o filme se encerra. Durante a visita de Rudy e Yu à viela de onde pudessem contemplar o monte, este se transforma numa

personagem, com vontades e paixões. Como dissemos, ele não é só o monte, mas o seu contexto. Por isso, ele aparece duplicado, refletido na água, marcando onipresença. Sem agressividade, pelo contrário, doce na imagem diluída pela água. E também fazem parte dele as nuvens e principalmente a neblina que o oculta aos olhos humanos. Na interpretação lírica de Yu, o Fujiyama é tímido, muito tímido. Nada da imposição da pedra e de sua verticalidade superativa. Faz-se, assim, esperar, ansiosamente buscado nas vezes da porta aberta por Yu ao amanhecer. Mas, ao final, depois da crise da enfermidade que pela primeira vez se manifesta, numa forma de descida aos infernos, como que cedendo ao desejo humano -profundo, dolorido- ele surpreende Rudy, que dança vestido das roupas da mulher, com os rosto pintado, oferecendo-se como se, bem próximo, saísse das sombras, na escuridão do amanhecer. No final, duplicado, pois, nas águas do mar: referência aos ensinamentos de Yu, quanto à significação da sombra no butô? Estampando a sua imagem como prêmio final: de quê?

Apesar da disforia da visita a Berlim e a Tóquio, e da quase ausência dos filhos nos funerais, substituídos por desconhecidos, é preciso reconhecer que não há propriamente uma divisão maniqueísta entre filhos e pais. Por isso, não surpreende o choro, na despedida, da filha rebelde, mimada; de certa forma se explica na segunda parte pelas palavras do caçula em Tóquio. Se os irmãos se ressentem -e fazem troça- da preferência da mãe pelo caçula, este confessa ao pai, emocionado com o jantar preparado por este, a sua fuga da dependência da mãe (remissão às avessas ao relacionamento dos pais?). E “Olha aonde vim parar”, se admira ele. A quem se ama carrega-se ainda que à revelia. Daí o sentido do balanço final da família ao redor de uma mesa, numa refeição a que, significativamente, aparece a mosca -cuja ausência em Tóquio chama a atenção de Rudy- enquanto no Japão Yu segue dançando, agora com dois telefones, um dos quais pende da árvore.

Conclusão

Em comparação com o comportamento dos familiares do patriarca Rego no interior do Ceará, é possível avaliar as circunstâncias históricas da nova civilização na Alemanha e no centro da japonesa, que determinam o tipo de vida e de convivência dos homens, repercutindo principalmente na velhice de cada um. Ao ficar sozinho, o idoso, necessitado de amparo e cuidado, não encontra lugar. Nem os filhos conseguem encontrar lugar para ele, em apartamentos minúsculos, em que mal cabem, cercados pela metrópole barulhenta, do trânsito dantesco, em que se disputa o espaço a gritos, em claro contraste com as ruas de uma vila atravessadas por gato e pato.

A diretora é impiedosa. Não só reitera – pela boca das próprias personagens – a indisponibilidade da família para cuidar dos pais, mesmo que por poucos dias – ironicamente fazendo-os substituir por desconhecidos, como sublinha ainda a – quase – ausência deles nos funerais de um e de outro. Dos filhos, engolidos na dinâmica vertiginosa do emprego, do trabalho com que homem ou mulher se sustenta na vida particular que cada um procura criar segundo o modelo dessa civilização, deles talvez não se possa falar propriamente em vítimas e vilões individuais. Está-se longe da convivência tribal, aproximando os indivíduos de todas as formas. Começando pela espacial, no filme parece impossível para quem deixa a vila para morar em Berlim ou Tóquio; em Galileia, essa distribuição espacial fica a meio caminho. Ainda que vivendo em casas vizinhas à sede do velho patriarca, isso não garante a aproximação humana. Enfim, apesar do poético da segunda parte de *Hanami*, em que toda uma dimensão mítica da vida se recupera, próxima da presente no interior brasileiro em comunidade já quase em extinção, fica, da comparação dos textos, a interrogação pelo horizonte do ocaso – solitário? – da vida de cada um.

Referências

CALDEIRA, Solange. “Butoh: a dança da escuridão” <http://WWW.mimus.com.br/solange2.pdf>. Acesso 07-04-2018.

DAHER, W. *Memorial de uma faxineira e outras histórias contadas e recontadas*. S.José do Rio Preto: THS, 2009.

DÖRRIE, Doris. *Cerejeiras em Flor (Kirschblüten – Hanami)* Alemanha, 2008). Direção: Doris Dörrie. 2008.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 104. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *Maira: um romance dos índios e da Amazônia*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007

https://en.wikipedia.org/wiki/Tatsumi_Hijikata. Acessado em 05-05-2018

<http://virusdaarte.net/a-grande-onda-de-kanagawa/>. Acesso: 12-05-2018

https://pt.wikipedia.org/wiki/Katsushika_Hokusai. Acesso: 09/04/2018.

<http://www.asiacomentada.com.br/2010/09/tsukimi-em-busca-do-luar-da-uniao>. Acesso: 05-05-2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=ePRJzSn6KCc>. Acesso: 04/06/2018

Notas

³ **Katsushika Hokusai** [] (outubro ou novembro de 1760 – 18 de abril de 1849) foi um artista japonês, pintor de estilo ukiyo-e e gravurista do período Edo. Em sua época, era um dos principais especialistas em pintura chinesa do Japão.^[1] Nascido em Edo (atual Tóquio), Hokusai é melhor conhecido como autor da série de xilogravuras *Trinta e seis vistas do monte Fuji* [...], que inclui sua pintura icônica e internacionalmente conhecida, *A grande onda de Kanagawa*, criada durante a década de 1820.

Hokusai criou as *Trinta e seis vistas* tanto como resposta às suas viagens quanto como parte de sua obsessão pessoal pelo Monte Fuji. Foi desta série, especificamente, que vieram as obras *A grande Onda* e *Fuji em tempo claro*, que garantiram uma considerável fama de Hokusai dentro do território japonês e também fora dele. https://pt.wikipedia.org/wiki/Katsushika_Hokusai Acessado em 9-4-2018

⁴ *A Grande onda de Kanagawa* é uma xilogravura feita no início do século XIX, que tem a natureza como personagem principal da obra. Três barcos estão à deriva, um deles na base da onda colossal. As pessoas parecem desesperadas diante do perigo iminente.[...] A onda gigantesca e ameaçadora, cuja crista encontra-se congelada, parece prestes a desabar, engolindo tudo. Sua

espuma tem o formato de garras afiadas, como se quisesse mostrar a agressividade que a natureza possui, ainda que nem sempre a mostre. Portanto, a obra de Katsushika Hokusai demonstra o quão frágil é o homem diante da força que a natureza detém. <http://virusdaarte.net/a-grande-onda-de-kanagawa/>. Acessado em 12-05-2018.

⁵ Juntamente com o budismo e o confucionismo que se difundiram no Japão vindos da China, através da Coreia, conceitos inerentes a esses ensinamentos constituem cultura comum entre os três países. Como a consciência do fugaz: a profunda harmonia que se estabelece entre o belo e o efêmero do mundo exterior com a emoção interior das pessoas, provocando sentimento de pesar patético pelo momento breve que se esvai sem piedade. Explicado como *mono-no-aware*, esse conceito domina a estética japonesa, mais precisamente a partir do período *Heian* (794-1185, Quioto). Explorado com talento em obras como *Genji Monogatari*, impregnaria para sempre as artes – literatura, música, pintura, arquitetura, paisagismo. E também o próprio dia a dia no Japão. A refinada corte de *Heian* apreciava buscar a beleza da natureza cambiante. Assim, a contemplação de flores na primavera (*hanami*); no verão, excursões por campos e montanhas, a caça a vagalumes (*hotaru-gari*); no outono, o misterioso apelo do luar (*tsukimi*), o cricrilar de insetos (*mushi-kari*) e a contemplação de folhas se tingindo de vermelho (*momiji-gari*); no inverno, enfim, o silencioso cair da neve (*yukimi*). <http://www.asiacomentada.com.br/2010/09/tsukimi-em-busca-do-luar-da-união>. Acesso: 05-05-2018.

⁶ Foi no submundo de Tóquio que Tatsumi Hijikata [...] deu início ao que nos anos 60 seria conhecido como *Ankoku Butoh*, a dança das trevas. Expressão marginal, nascida na sarjeta, retoma tradições antigas japonesas aliando-as a técnicas da dança ocidental. Nele o dançarino não dança para si mas para reviver algo bem maior. Segundo Ohno (1906-2010), o *butô* é uma forma de dança que “choca e surpreende”. Segundo ele, busca no inconsciente comum a todo homem a beleza, a crepitude, a simplicidade e a complexidade, o cômico e o trágico.[...]” A partir do *Butô*, Hijikata promoveu uma revolução através do corpo, submetendo o corpo a “deformidade”, exacerbando o que há de grotesco no interior humano. https://en.wikipedia.org/wiki/Tatsumi_Hijikata. Acessado em 05-05-2018.

RECEBIDO EM 30/06/2018

APROVADO EM 15/11/2018