

# Leonardo Padura. “O Homem que amava os cachorros” (por Pablo González Blasco)

**Leonardo Padura. “ O Homem que amava os cachorros”. Editora Boitempo. 2013. 600 pgs.**

*(“El hombre que amaba a los perros”. Maxi Tusquets Ed. Barcelona 2014. 765 pgs.)*

✘ Tinham-me recomendado o livro; várias vezes, e de fontes confiáveis. Mas o formato digital da obra do premiado escritor cubano, não acabava de me convencer. Menos ainda por tratar-se da versão portuguesa. Quando consigo ler os livros na língua original -o que muitas vezes não é possível para quem não é poliglota- declino as traduções. Anotei entre as pendências e na primeira ocasião que tive, entrei num sebo em Madrid. “Os livros de Padura duram pouco aqui. Vendem-se mal entram”. O comentário do livreiro bastou para me dirigir diretamente à Casa do Livro, pois o tinha localizado previamente no catálogo. Não o encontrei entre os autores de língua espanhola e perguntei ao atendente. Ele certificou-se de que efetivamente estava na relação e foi descobri-lo numa prateleira dedicada às “Narrativas Negras”, enquanto eu me perguntava o motivo de tal classificação. Uma ficção “noir”? Eu tinha entendido que se tratava de um episódio histórico. Curiosidade que demorei pouco em satisfazer.

No final do livro, enquanto o autor prepara os agradecimentos, adverte que se trata de uma novela, apesar da agonizante presença da História em cada uma das suas páginas. E de fato, este livro singular e admirável, é um romance histórico com fundamento absoluto na realidade. Uma história que Ivan, o aprendiz de escritor, relata a partir dos encontros com uma personagem que, do momento em que o encontrou, batizou-o como o homem que amava os cachorros. Uma narrativa que oscila entre os três personagens principais que conduzem a sinfonia histórica romanceada. Mas, repito, um romance que te congela: não apenas pelo frio soviético, mas pela verossimilitude dos fatos e do peso histórico, que o romance, povoado de inúmeros personagens coadjuvantes, torna-o ainda mais estarrecedor.

De um lado, Leon Trotsky, o intelectual da revolução russa, companheiro de Lenin, e depois dissidente dos rumos que a revolução tomou, comandada por Stalin. Aquele Trotsky peregrino nos diversos exílios, até ir parar no México. Um homem em quem “unicamente seu orgulho, seu otimismo histórico e sua responsabilidade lhe faziam persistir nas suas ideias: depois de trinta anos de luta revolucionária era evidente que aquele homem tinha ficado sozinho, vendo como à sua volta o mundo quebrava-se sob o peso da reação, dos totalitarismos, da mentira e da ameaça de uma guerra devastadora”.

Desfilam personagens da revolução russa caídos em desgraça, aqueles que se exilaram e os que não tiveram coragem de fazê-lo. E os que sendo militantes exemplares, como Maiakovski, tiveram de se suicidar para voltar a ser poetas. E no centro de todo este expurgo de dissidentes, a figura triste e cruel de Stalin, que move os fios do destino de uns e outros. Uma personagem de quem, sem entrar diretamente em cena, se faz uma descrição que produz calafrios: “Stalin tinha demonstrado ser um verdadeiro gênio do conchavo: a diligente eliminação de qualquer oposição dentro do Partido converteu-se na sua arma política mais eficaz para esfumar a democracia e, depois, instalar o terror e levar a cabo as purgas que lhe davam o poder absoluto (...) Entendi que a crueldade de Stalin não obedecia somente à necessidade política ou ao desejo do poder: também se devia ao seu ódio aos

homens; ou pior, ao seu ódio à memória dos homens que o tinham ajudado a criar suas mentiras, a prostituir e reescrever a história (...) Quantos mataria Stalin? Enquanto ficasse um bolchevique com memória do passado, os verdugos teriam trabalho. A guerra a morte não era contra a oposição, mas contra a história”.

Ramón Mercader é o segundo protagonista deste romance histórico. O comunista espanhol, que militou junto das forças republicanas na guerra civil espanhola, e foi sendo preparado para o golpe final: a eliminação de Trotsky, como parte da purificação da história soviética. A descrição da personagem, e dos coadjuvantes satélites da figura de Ramón, é magnífica e tremenda. Com destaque para Caridad, a mãe de Ramón, uma aristocrata convertida ao comunismo, que lhe faz entender -não como mãe, mas como voz de comando- que o ódio é uma doença imparável, inculcando-lhe a sólida convicção de que a impiedade é necessária para alcançar a vitória. E que a vida de um, dez, cem, mil homens podem e devem ser devoradas se a transformação social assim o reclama para alcançar seus fins. O sacrifício individual é muitas vezes a lenha que se queima na fogueira da Revolução.

Os mentores que vão formatando Ramón no seu ódio, são personagens que gritam com realismo fanático. “Os burgueses utilizam muito bem o medo, e nós tivemos que aprender a exercitá-lo: sem medo não se pode governar nem empurrar um país para o futuro (...) Isso permite ser ímpios, desfazer-nos de toda compaixão. É melhor que nem tu nem eu tenhamos um nome verdadeiro, e esquecer que alguma vez tivemos um. *Nomina odiosa sunt*. Importa o sonho, não o homem, e ainda menos o nome (..) A verdade e a mentira são muito relativas, e neste trabalho que fazemos não há fronteiras entre uma e outra. Esta é uma guerra escura e a única verdade que importa é cumprir as ordens. É igual se para chegar a esse momento temos de subir numa montanha de mentiras ou de verdades”.

São os mesmos que, passados os anos, tornam a gritar de novo, mas agora com um realismo que tem como nota predominante a decepção completa e o medo. “Nesses anos atravessou-se a ponte que ia do entusiasmo até a decepção de comprovar que o grande sonho estava com uma doença mortal e que em seu nome tinham se cometido genocídios. Essa foi a perspectiva que fez entrever aquilo que, durante anos, tinha ficado na penumbra, e agora surgia com perfil definitivo. Foram os tempos em que veio à luz o grande desencanto(..) assim tinha se pervertido a maior utopia que alguma vez os homens tiveram ao alcance das suas mãos, mergulhando nas catacumbas de uma história que mais parecia um castigo divino do que obra de homens bêbados de poder, ânsias de controle, e pretensões de transcendência histórica (..) O sonho teórico e atrativo da igualdade possível tinha se trocado no maior pesadelo autoritário da história(..) As promessas que tinham nos alimentado na nossa juventude e nos encheram de fé, romanticismo participativo e espírito de sacrifício fizeram-se água e sal enquanto nos rodeava a pobreza, o cansaço, as decepções, os fracassos, as fugas e os desgarrs. Os que decidiam por nós, decidiram que um pouco de democracia estava bem, mas não demais...E no final, esqueceram até desse pouco que nos correspondia, e toda aquela coisa bonita converteu-se numa delegacia de polícia dedicada a proteger o poder.”

A esse lamento que se arrasta pelas páginas do livro como pano de fundo, soma-se a voz do terceiro protagonista, Ivan, o escritor desencantado, um cubano -o próprio Padura? - que funciona como âncora do romance, dando entrada, ora a Trotsky e sua entourage, ora a Ramon y seus compinchas. Ivan, que também ama cachorros, como Trotsky, como Mercader, como o próprio homem misterioso

que passeia pela praia com dois galgos russos, e lhe confia seu segredo. O escritor aponta nos estertores do livro que esta história “não é história de Ivan, mas que também é, como é a nossa, e a de tantas pessoas que não pediram para estar nela, mas não conseguiram de ela escapar, e irão ao utópico lugar onde talvez saibam o que fazer com a verdade, com a confiança e com a compaixão. ”

Enquanto lia este magnífico livro, lembrei-me de um comentário que meu avô -espanhol que sofreu a guerra civil- costumava fazer. “Hitler nunca estudou história, esse foi o seu erro. Cometeu a mesma falta estratégica que Napoleão: dividiu as frentes, quis atacar os russos no seu terreno e se deu mal”. Depois eu pensei que nem estudou história, nem leu Guerra e Paz, onde está tudo contado. E lembrei do meu avô, porque quando hoje abrimos os jornais e nos encontramos com essa enxurrada de contínuas decepções -das utopias militantes que prometem o paraíso na terra através da revolução e se revelam descaradas farsas- seria bom lembrar que esse filme já foi visto e revisto. E também escrito, como nesta obra marcante de Padura, que torna diáfana a condição humana, e a ganância que se disfarça de solidariedade, sendo apenas egoísmo espúrio dos próprios interesses. Talvez precisamos de menos redes sociais com milhares de informações pipocando, e mais leitura para entender o mundo. Leituras boas, substanciais. Por exemplo, esta que nos ocupa.

**Pablo González Blasco** é médico (FMUSP, 1981) e Doutor em Medicina (FMUSP, 2002). Membro Fundador (São Paulo, 1992) e Diretor Científico da SOBRAMFA - Sociedade Brasileira de Medicina de Família, e Membro Internacional da Society of Teachers of Family Medicine (STFM). É autor dos livros “O Médico de Família, hoje” (SOBRAMFA, 1997), “Medicina de Família & Cinema” (Casa do Psicólogo, 2002) “Educação da Afetividade através do Cinema” (IEF-Instituto de Ensino e Fomento/SOBRAMFA, São Paulo, 2006) , “Humanizando a Medicina: Uma Metodologia com o Cinema” (São Camilo, 2011) e “Lições de Liderança no Cinema” (SOBRAMFA, 2013). Co-autor dos livros “Princípios de Medicina de Família” (SOBRAMFA, São Paulo, 2003) e Cinemeducation: a Comprehensive Guide to using film in medical education. (Radcliffe Publishing, Oxford, UK. 2005). Publicado originalmente: <http://www.pablogonzalezblasco.com.br/2016/08/27/leonardo-padura-o-homem-que-amava-os-cachorros/#more-2692>

---

## [Escola sem Partido; uma visão alternativa \(por Iarcisio Amorim\)](#)



O projeto de lei n. 867 de 2015, popularmente conhecido como Escola sem Partido tem como princípios, dentre outros: a neutralidade política; ideológica e religiosa do Estado; o pluralismo de ideias no ambiente acadêmico e; o direito dos pais a que seus filhos recebam a educação moral que esteja de acordo com suas próprias convicções[1]. O projeto, que já conta com outras versões a nível municipal e estadual, vem suscitando críticas devido a sua ênfase na imparcialidade do ensino e no fato de que relega a educação moral para o plano privado. Por outro lado, seus defensores alegam que a introdução da lei protegeria os estudantes, vulneráveis no processo educativo, das tentativas de doutrinação política exercidas por professores que aderem a esta ou aquela determinada corrente política.

Recentemente, um artigo do historiador Demétrio Magnoli na Folha de São Paulo chamou atenção com seu título “Escola deve ser sem partido, mas também sem Igreja”, que sugeria que o autor concordava em parte com o argumento dos defensores do projeto. Em seu texto, porém, Magnoli denuncia a tentativa de certos setores conservadores da sociedade de se aproveitarem da lei para manter a influência da religião sobre a educação moral, prevenindo a reflexão sobre certos valores liberais, como “o respeito a diferentes orientações sexuais” e “o repúdio a preconceitos raciais”, que o autor tem como princípios básicos e universais, assim como os inscritos da Declaração de Direitos Humanos de 1948. Para ele, tais valores não dependem de uma posição partidária e por isso devem ser ensinados na escola, mesmo contra a vontade dos pais[2]. A verdade é que em sua tentativa de salvar a escola republicana do conservadorismo do projeto, Demétrio Magnoli comete o mesmo erro dos seus promotores, o de tomar os princípios liberais como neutros, impedindo tanto o pensamento crítico, como a capacidade de perceber que toda concepção de justiça e direito está ligada a uma visão de mundo, cujas crenças - ainda que em constante mudança - determinam as normas de comportamento.

Grande parte da crítica ao projeto Escola sem Partido se dirige ao mito da imparcialidade, alegando-se que a busca por tal ideal mascara a tentativa de manutenção de certas relações de poder, que seriam expostas em um ensino crítico. Embora diversos problemas de natureza política emergam quando professores de ensino primário e secundário avançam suas convicções partidárias em classe, a separação do ensino moral do restante do currículo escolar parece sim corroborar uma visão liberal de ensino, que não reconhece que os valores democráticos derivam das próprias concepções éticas de uma comunidade política. Com efeito, o filósofo estadunidense John Rawls acreditava na possibilidade de um estado no qual normas básicas de justiça e matérias constitucionais seriam o resultado de um acordo racional entre indivíduos com diferentes visões de mundo e origens socioculturais pois, segundo ele, qualquer cidadão razoável poderia comprometer-se com a moralidade liberal - com todos os atributos advindos dos princípios de igualdade e liberdade - deixando outras questões morais, ligadas a ideologias seculares ou religiosas, para o âmbito privado. Rawls equivocava-se por imaginar que certas concepções de justiça surgiriam como fruto de uma racionalidade pura, desembaraçada das influências do ambiente, classe, religião ou partido, que como argumenta Michael Sandel, seu compatriota de Harvard, determinam as concepções de bem, e portanto as visões de justiça[3].

De fato, boa parte das críticas ao projeto liberal Rawlsiano vem de autores comunitaristas e multiculturalistas que apontam para o risco de generalização dos valores liberais para culturas que prezam pela unidade entre suas visões culturais e religiosas e a vida política. No Reino Unido, tal conflito torna-se explícito quando minorias religiosas demandam o reconhecimento de práticas consideradas antiliberais, como a circuncisão feminina ou os casamentos arranjados. Sobre o último ponto, Nancy S. Netting conduziu há uns poucos anos uma pesquisa na qual entrevistou jovens de origem indo-canadense sobre suas visões a respeito dessa tradição. Embora encontrasse alguns opositores, ela demonstrou que para muitos deles a visão de que o amor e uma escolha individual não era comum entre os jovens. Com efeito, Netting percebeu que a ideia de que a vida da pessoa deveria ser orientada para a coletividade, de modo especial a família, desafiava certas concepções liberais de liberdade. Até mesmo a noção de amor como um sentimento posterior a escolha, e não um determinante a priori, põe em causa a naturalidade como essas questões são abordadas no ocidente[4]. Mesmo que atualmente exista uma tendência por reconciliar certas demandas culturais com os princípios liberais, através do oferecimento de um arranjo de opções matrimoniais para os

jovens, fica claro que o conceito de liberdade Rawlsiano está longe de um consenso no mundo real. Assim, a declaração de Direitos, a qual Magnoli se refere, também pode ser vista como partidária e etnocêntrica.

Mas seria isso um problema? Como então reconciliar o pluralismo de ideias, necessário em uma democracia, com o papel cívico da escola? Como pontuei anteriormente, a insistência numa suposta neutralidade somente iria mascarar o comprometimento do Estado com certos valores éticos, que emergiriam em algum ponto do debate trazendo novamente à tona os conflitos ideológicos. O esforço dos agentes públicos e atores políticos deveriam concentrar-se na regulação do processo educativo, de modo a promover maiores possibilidades de crítica, com uma abordagem formativa e visão de equidade. Nessa linha, os sistemas de ensino da Inglaterra e da Irlanda proveem um bom exemplo de como essa abordagem pode funcionar. Em contraste com o modelo de neutralidade liberal, eles assumem que os valores morais que dão origem as concepções de justiça nesses países tem sua origem na história e tradições sociais. O papel do ensino religioso ilustra essa perspectiva: oferecido como uma matéria obrigatória, ele integra questões morais e cívicas de modo a suscitar o pensamento crítico no aluno. Na Inglaterra, uma das metas do ensino público é o “Desenvolvimento Moral e Espiritual”, que busca fomentar a reflexão acerca “das origens do universo, o propósito da vida, a natureza das provas, a singularidade da vida humana e o sentido da verdade”[5]. Na Irlanda, o processo educativo visa ir além dos fatos empíricos para abarcar “as dimensões estéticas, espirituais, morais e religiosas da experiência da criança e seu desenvolvimento”[6]. Nos últimos anos, o ensino religioso dos dois países sofreu diversas transformações para integrar o estudo de religiões não cristas e minoritárias. No entanto, o cristianismo segue considerado como a principal fonte dos valores cívicos, fato que é reconhecido pela Ato de Reforma Educacional Britânico, que exige até mesmo participação dos alunos em um ato cristão de oração conjunta - permitindo a dispensa a pedido dos pais - e pelo Conselho Nacional para Avaliação e Currículo da Irlanda, que declara que no país “o cristianismo é parte de nossa herança cultural e desempenhou um significativo papel em moldar nossa visão de identidade, nosso mundo e nossos relacionamentos com outros”[7]. Em suma, ambos endossam uma concepção abrangente da relação entre cultura e vida pública, ao mesmo tempo em que enfatizam o papel do professor em promover a reflexão do aluno sobre um vasto ramo de questões morais que emergem do convívio social e do contexto histórico.

Não é difícil perceber como tal modelo de ensino afasta-se das propostas liberais que traçam uma linha divisória entre valores públicos e concepções particulares de bem, excluindo do espaço público qualquer discussão sobre ideologias privadas, preferências comunitárias ou doutrinas religiosas. Mais importante, tal divergência filosófica deve-se ao próprio entendimento que promotores de uma visão liberal ou comunitária de Estado têm sobre o mundo, a natureza da razão, e da justiça - em poucas palavras, sobre a verdade. Embora os teóricos liberais tenham mais dificuldade em aceitar tal fato, é notável que a própria visão de que as normas de justiça derivam de uma racionalidade não-metafísica, ou seja, de razões seculares desvinculadas de uma compreensão abrangente dos fins da vida humana - como John Rawls, Ronald Dworkin e outros filósofos políticos propõem - está comprometida pela sua própria parcialidade. Como Jürgen Habermas apontou, para aqueles que pertencem a uma tradição de fé, “sua concepção de justiça religiosamente fundada lhe diz o que é politicamente correto ou incorreto”, o que significa que “o estado liberal, que expressivamente protege tais estilos de vida em termo de direitos básicos, não pode ao mesmo tempo esperar de todos os cidadãos que eles também justifiquem suas posições políticas independentemente de suas convicções religiosas”[8]. Vale dizer que nem mesmo Rawls questiona a razoabilidade das doutrinas

religiosas ou mesmo ideologias políticas, que possuem uma racionalidade ética própria, mas acredita que sua moralidade abrangente aplica-se apenas ao âmbito privado, devido as discordâncias que suscita. Entretanto, como apontam os teóricos republicanos e comunitaristas, toda concepção de justiça, ainda que restrita a normas básicas de direito, é controversa, e a própria ideia de uma esfera pública diferenciada dos valores éticos comunitários é inaceitável em diferentes culturas e sistemas de pensamento. Em resumo, tais visões de mundo são auto-excludentes.

Mas como tal conclusão pode nos ajudar a compreender as contradições do projeto escola sem partido? Voltemos ao exemplo do ensino religioso. É verdade que o professor, de acordo a proposta de lei, deveria promover a discussão de diferentes teorias e vertentes de pensamento. O problema é que o próprio sistema de ensino, na sua base, já se fundamenta em determinadas concepções políticas e teóricas. Supondo, por exemplo, que exista uma discussão em classe sobre a relação entre esfera pública e religião, e conseqüentemente sobre a própria necessidade do ensino religioso. Seria difícil falar em imparcialidade uma vez que países como Estados Unidos e França adotam uma visão mais estrita de neutralidade liberal, com um ensino público laico, enquanto que na Inglaterra, Irlanda e outros países europeus a ideia de que as tradições religiosas são um importante componente da vida pública determina as políticas educacionais, fazendo com que as escolas do Estado promovam uma concepção comunitarista de justiça desde o princípio. Ainda que os alunos possam - e devam - continuamente refletir sobre tais arranjos e critica-los, é razoável dizer que a criança que foi educada em uma escola que valoriza o ensino religioso terá uma visão específica do seu significado, tendo acesso a recursos e experiências diferenciadas. Enquanto isso, os que receberam um ensino secular, ainda que se informem por outros meios, tenderão a apreender o estilo de vida que a concepção liberal de justiça suporta através de sua própria vivência. Isso porque a relação entre experiência e aprendizado é tal que não se pode desprezar a influência do meio e das práticas sociais na interpretação pessoal do mundo em que se vive. De maneira nenhuma isso significa dizer que os alunos irão sempre apoiar a política educacional vigente em seu país, mas ainda que não o façam, sua visão será marcada pelos recursos e experiências a que tiveram acesso em seu ambiente cultural. É significativo que mesmo com o declínio das práticas religiosas na Inglaterra, a maioria de sua população ainda defende a permanência do ensino religioso no currículo nacional[9]. De certo, qualquer discussão sobre essa temática deverá ocorrer dentro de um arranjo político pré-estabelecido, que reflete desde o início a concepção de justiça da maioria - por ex.: liberal na França e nos Estados Unidos, e comunitarista na Inglaterra ou na Irlanda.

Visto, portanto, que a ideia de neutralidade do ensino mostra-se improcedente, pode-se perguntar qual o papel do educador na formação do aluno, dado o risco de monopolização das opiniões pelo professor ou outras autoridades competentes de ensino. Sobre esse ponto, deve-se aceitar a proposta dos autores do projeto de que diferentes versões teóricas - bem como concepções de justiça e bem - sejam apresentadas aos estudantes, pois o objetivo do ensino critico-reflexivo não é a exclusão da formação moral do estudante, mas um constante exercício de reavaliação das normas de justiça vigentes. Nesse processo, deve-se ter mente que: 1) é impossível a visão de um objeto por todos os seus ângulos, e portanto as versões apresentadas emergem também de uma situação particular no qual certas questões vem à tona na história e no contexto do desenvolvimento de cada comunidade - nunca a partir de um ponto de vista neutro; 2) nas escolas públicas, os conteúdos didáticos devem seguir decisão deliberativa democrática, distinguindo-se os programas de alçada federal, estadual e municipal, de modo a refletir as concepções da maioria e condicionar - embora sem extinguir - a discricionariedade das autoridades escolares; 3) a reflexão sobre a diversidade de

opiniões não deve impedir, mas promover a deliberação sobre princípios de moralidade e justiça, que deverão sempre estar sujeitos a reavaliação ao longo do tempo [10]. Com efeito, em meio a seu receio de render o ensino público às forças conservadoras da religião, Demétrio Magnoli erra por impor ele mesmo uma visão dogmática do ensino, tomando certos princípios liberais como verdades universais, acima de qualquer disputa. Em sociedades cada vez mais multiculturais, tal abordagem liberal perde cada vez mais seu apelo e mostra-se incapaz de lidar com a divergência entre diferentes concepções de justiça. Nesse contexto, somente um ensino no qual a formação moral está entrelaçada com a avaliação das visões substanciais de bem pode dar uma resposta coerente às demandas sociais do mundo moderno e fazer valer o papel da escola como promotora do pensamento crítico.

*Tarcísio Amorim é doutorando em Ciência Política pela University College Dublin e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.*

#### **NOTAS:**

[1] BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Projeto de lei n. 867, de 2015**. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1317168.pdf>>. Acesso em 23/08/2016

[2] MAGNOLI, Demétrio. Escola deve ser sem partido, mas também sem Igreja. **Folha de São Paulo**, 13 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/demetriomagnoli/2016/08/1802413-escola-deve-ser-sem-partido-mas-tambem-sem-igreja.shtml>>. Acesso em 23/08/2016.

[3] SANDEL, Michael. **Liberalism and the Limits of Justice**. New York: Cambridge University Press, 1982.

[4] NETTING, Nancy S. Two-Lives, One Partner: Indo-Canadian Youth between Love and Arranged Marriages. **Journal of Comparative Family Studies**, v. 37, n. 1 (Inverno), 2006, pp. 129-146.

[5] REINO UNIDO. National Curriculum Council. **Spiritual and Moral Development: a Discussion Paper**, 1993, p. 6. Disponível em: <[www.educationengland.org.uk/documents/ncc1993/smdev.html](http://www.educationengland.org.uk/documents/ncc1993/smdev.html)>. Acesso em 23/08/2016.

[6] REPUBLICA DA IRLANDA. Department of Education. **Primary School Curriculum: Introduction**. Dublin: Government Publications, 1999, p. 27.

[7] REPUBLICA DA IRLANDA. Department for Education and Skills. National Curriculum Council Association. **Religious Education Syllabus: Leaving Certificate**, p. 3. Disponível em: <[https://www.curriculumonline.ie/getmedia/634e6941-03f5-4599-a-97-61316e336360/SCSEC29\\_Religious\\_Ed\\_syllabus\\_eng\\_1.pdf](https://www.curriculumonline.ie/getmedia/634e6941-03f5-4599-a-97-61316e336360/SCSEC29_Religious_Ed_syllabus_eng_1.pdf)>. Acesso em: 31/05/2016.

[8] HABERMAS, Jürgen. Religion in the public sphere. **European Journal of Philosophy**, 14, 1, 2006, p. 8.

[9] RE YouGov Survey: Public Support for RE in Schools, 2015. Disponível em <<http://www.ahrc.ac.uk/newsevents/news/faith-and-education-debate/>>. Acesso em: 25/08/2016.

[10] Vale ressaltar que a descentralização - e não privatização - da educação moral é mais eficaz, pois permite aos alunos confrontarem diferentes visões de mundo diretamente a partir de suas bases comunitárias, onde os conteúdos das proposições podem ser demonstrados a partir da própria experiência individual a coletiva.

Publicado no site da revista-livro do IFE (Instituto de Formação e Educação), *Dicta&Contradicta*, em Setembro de 2016 ([link](#)).

---

## Medos privados em lugares públicos (por Túlío Sousa Borges)



*A good scare is worth more to a man than good advice.*  
Edgar Watson Howe

*This suspense is terrible. I hope it will last.*  
Oscar Wilde

Alfred Hitchcock (1889-1980) é, indubitavelmente, um dos grandes do cinema: mestre do suspense (mas também do romance) e dono de apurado senso de humor; popular (e justamente por isso) muito controverso; inimitável, ainda que incessantemente imitado. Britânico em várias acepções da palavra, transformou-se em artista universal, contribuindo mais do que qualquer outro para o desenvolvimento do caráter cosmopolita - porquanto visual - da sétima arte.

Quando cruzou o Atlântico rumo à América, o cineasta já havia rodado alguns de seus melhores filmes, conquistando uma reputação invejável. Nasceu em Leytonstone, Londres, em uma família católica. Sua educação jesuítica no Saint Ignatius College - bem como a severidade do pai, um atacadista de frutas e verduras sem qualquer inclinação artística - acabaria por exercer influência decisiva em sua obra.

Aprendeu o ofício, narrar por meio de imagens, na época do cinema mudo. Formado em engenharia e habilidoso desenhista, iniciou sua carreira como *designer* de títulos na Famous Players - Lasky de Londres, produtora que se tornaria a Paramount. Foi se envolvendo cada vez mais com a produção de filmes do estúdio, acumulando diversas funções. Por lá conheceu Alma Reville, sua esposa e

eterna colaboradora. Dirigiria seu primeiro filme, *The Pleasure Garden* (1925), na Alemanha, onde conheceu o Expressionismo, que seria, ao lado do Cinema Soviético, a principal influência em seu estilo de direção. Até 1939, véspera de sua ida a Hollywood, ele viu-se obrigado a recorrer à engenhosidade técnica para driblar o problema dos poucos recursos à sua disposição e transformou-se aos poucos em um mestre.

No *thriller* *The Lodger* (1927), seu terceiro trabalho de direção, ele encontra sua vocação. Trata-se, coincidentemente, da primeira vez que aparece em um dos filmes - "para mobiliar a tela", conforme dizia. O gérmen de seu estilo está lançado. *Blackmail* (1929) seria o primeiro filme sonoro britânico, além da primeira ocasião em que Hitchcock utilizaria um monumento nacional como palco do clímax - nesse caso, o teto do British Museum. Não obstante, sua experiência será relativamente frustrante até 1934, quando a primeira versão de *The Man Who Knew Too Much* inaugura quatro anos de êxito, marcados por outros cinco filmes que estabeleceriam sua fama como um ótimo diretor de *thrillers*, sobretudo de espionagem.

O mal é presença constante ao longo de sua filmografia. Apesar disso, Hitchcock parece guiar-se antes de qualquer outra coisa pela reação emocional que deseja obter - normalmente uma variação do medo. É um grande manipulador. Daí a importância da montagem, influência soviética, no seu trabalho. Numa entrevista a Peter Bogdanovich, ele comenta: "Sabe, no que me concerne, o conteúdo é secundário em relação ao manejo; o efeito que sou capaz de provocar no público, e não o assunto." Conseqüentemente, o que em geral lhe interessa é a existência de uma ameaça, seja ela representada por maus indivíduos ou por um universo amoral.

Com estilo único, Hitchcock constrói um mundo próprio, estranho e perigoso, onde impera a lógica dos pesadelos. O cineasta acaba fazendo as vezes de um demiurgo perverso, que vez por outra lança uma irônica piscadela para o outro lado da tela. Ao mesmo tempo, não passa de um menino assustado que compartilha seus maiores medos.

O diretor tenciona perturbar a sensação de segurança dos espectadores. Segundo Bogdanovich, por exemplo, seus filmes alertam para os perigos da complacência. Um exemplo notável seria *Lifeboat* (1944), que o próprio Hitchcock descreveu como um "microcosmo da guerra", onde ele contrasta, de maneira magistral, a organização e implacabilidade dos nazistas com a pusilanimidade dos Aliados, estes enfraquecidos por disputas internas. O inimigo é representado pelo capitão de um submarino alemão, um homem relativamente simpático e, exatamente por isso, muito traiçoeiro e duplamente perigoso. Interpretado por Walter Slezak, faz parte de uma extensa e ilustre galeria de memoráveis personagens hitchcockianas.

Há pouco espaço para a vida real nos filmes de Hitchcock, que nunca são tediosos, constituindo, desse modo, formidáveis possibilidades de evasão. *Ennui*, esse tema moderno por excelência, surge como trampolim para o incomum, servindo como parte da motivação dos dois psicopatas de *Rope* (1948) e daquele de *Strangers on a Train* (1951) - filme que sinaliza o início da fase áurea do diretor.

Não nos esqueçamos tampouco do início de *Shadow of a Doubt* (1943), quando se introduz a conexão telepática entre a adolescente Charlie (Teresa Wright) e seu tio de mesmo nome (Joseph Cotten). Entediada pela vida em sua pacata cidade na Califórnia, a jovem invoca emoção e perigo. No já mencionado *Spellbound*, Ingrid Bergman - em desempenho soberbo - é uma psiquiatra aparentemente frígida que acaba se apaixonando por um paciente amnésico suspeito de assassinato.

Dr. Petersen dá então lugar a Constance, que decide “fugir com um par de iniciais”- “brincando com uma arma carregada”, no dizer de seu velho mentor.

Na mesma linha, Hitchcock gosta de mostrar pessoas comuns inadvertidamente envolvidas em situações extraordinárias. Tem-se, por exemplo, a clássica trama do homem injustamente acusado, que persegue os verdadeiros malfeitores enquanto tenta escapar da polícia. Em *Saboteur* (1942), por exemplo, a rotina desaparece logo no início do filme, envolta por um mar de chamas, fazendo com que o protagonista, um simples operário, se veja obrigado a empreender uma longa e maravilhosa jornada ao redor dos Estados Unidos para dismantelar uma rede de subversivos.

As mesmas coordenadas são visitadas no simplesmente brilhante *North by Northwest* (1959) – que, como bem observa Truffaut, sintetiza a carreira americana do diretor. Na primeira seqüência do filme, o executivo de publicidade Roger Tornhill (Cary Grant) elabora sua agenda com a secretária enquanto se dirige a um de seus corriqueiros almoços de negócio. A situação, comicamente banal, contrasta marcadamente com o vertiginoso clima dos créditos iniciais, estabelecido, entre outras coisas, pela superlativa trilha sonora de Bernard Herrmann. Ao deixar a secretária, Tornhill percebe que ela não poderá cumprir a tarefa de ligar para a mãe dele, pois esta joga cartas em um apartamento sem telefone. Pouco tempo depois, uma curiosa confusão de identidades irá catapultar o protagonista para o centro de uma aventura kafkiana. Com fina ironia, Hitchcock demonstra que nossos planos podem ser inesperadamente arruinados pelo acaso.

Retomamos aqui um instigante paradoxo<sup>[1]</sup>, pois estamos falando de um diretor muito minucioso, que planejava todas as tomadas até os últimos detalhes no período de gestação do filme. Com o tempo, passou a desenvolver *storyboards* para todas as cenas. Utilizava a câmera cirurgicamente, a fim de obter o efeito desejado. Insistia, por exemplo, na importância de não se desperdiçar um *close-up* antes da hora.

Assim, tinha tudo na cabeça antes de chegar ao set; e detestava a filmagem em si, já que nela havia a necessidade de fazer concessões e, assim, a possibilidade de perder o controle da produção.

A partir de um determinado momento, passou a empregar seu inegável talento publicitário para assinar suas realizações. Por meio de breves e notórias aparições nos filmes, verdadeiras *gags*, criou uma *persona* inconfundível, robustecida pelo sucesso da série de televisão *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965).

Nem sempre conseguia recrutar os atores que desejava, seja porque os mais famosos subestimavam *thrillers* (Gary Cooper declinou o convite para trabalhar em *Foreign Correspondent*, de 1941), seja porque os estúdios lhe impunham outros.

“Atores são como gado”, disse certa vez em um contexto bem específico. E os utilizava como marionetes. Foi-lhe, então, muito desagradável dirigir Montgomery Clift em *I Confess* (1953) e Paul Newman em *Torn Curtain* (1966), já que ambos haviam formado opiniões próprias a respeito dos respectivos filmes. É claro que Hitchcock preferia trabalhar com estrelas, pois provocavam a cumplicidade do público; aproveitava-se da *persona* do astro e a manipulava, subvertendo-a ocasionalmente. Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart e Janet Leigh são alguns dos principais exemplos. De todo modo, estrelas ou não, atores de Hitchcock sempre parecem sonâmbulos na tela, reforçando a atmosfera onírica de filmes como *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* e *Vertigo*

(1958) - seu melhor trabalho.

Aveso por temperamento ao imprevisível, Hitchcock sempre cultivou a organização e a limpeza. Comportava-se de maneira conservadora, vestindo quase sempre o mesmo terno e pouco alterando o cardápio de suas refeições. Ademais, evitava confrontações sempre que possível. Quando era entrevistado, dizia invariavelmente as mesmas coisas, demonstrando elevado grau de autoconhecimento. E esse mesmo homem se especializou no ofício de chocar as platéias, provocando sensações que são, em parte, dele próprio. Soube dramatizar muito bem, por exemplo, o medo que sentia não apenas da polícia, mas de outros agentes da lei. Normalmente apresentados como burocratas insensíveis, esses tipos costumam exercer, ao lado dos vilões principais, o papel de antagonistas.

“But then of course, the Law has no sense of drama, has it?” diz Sir John Menier (Herbert Marshall), o protagonista de *Murder!* (1930), que soluciona o crime em questão com a ajuda de Shakespeare. No mesmo filme, um grupo de jurados debate com desleixo o caso, arbitrariamente condenando uma inocente à forca. Em *Saboteur*, o fugitivo encontra abrigo na casa de um sábio cego capaz de perceber sua verdadeira índole. Esse senhor também é um hábil *conversationalist*, que, ao ouvir da sobrinha a respeito da caçada humana, faz o seguinte pedido: “In fact, dear, would you mind not having any further quotations from the Police? Their remarks are always so expected. They kill conversation”.

Em *I Confess*, Hitchcock demonstra a incapacidade do sistema legal diante de *intractable moral/religious conflicts*. Por sua vez, os policiais aparentemente amigáveis - bem como o cumprimento mecânico dos procedimentos de detenção - em *The Wrong Man* (1956), tornam ainda mais humilhante - e aterrorizante - a injusta prisão de ‘Manny’ Balestreros (Henry Fonda), ainda que o filme não seja, no todo, muito bom. Tudo isso faz lembrar muito *Changeling* (2008), de Clint Eastwood, outro poderoso pesadelo em celulóide - embora Eastwood seja de uma solenidade opressiva que não poderia estar mais distante do estilo de Hitchcock.

Ninguém observa uma revoada - ou mesmo um simples bater de asas - da mesma maneira depois de ter visto *The Birds* (1963). Na maioria das vezes, Hitchcock logra estabelecer essa profunda comunhão com o espectador e isso se deve em boa parte ao domínio daquilo que ele próprio denomina “regras do suspense”, sobre as quais discorre com admirável eloquência nas entrevistas supracitadas. O que mandam essas regras?

Como observamos, o fundamental para Hitchcock consiste em reter a atenção do espectador, custe o que custar, por meio do seu envolvimento emocional no filme. É importante não apenas criar, mas conseguir preservar a emoção, de modo que a tensão seja mantida. Na interpretação de Truffaut, o suspense seria a dramatização do material narrativo de um filme ou, melhor ainda, a apresentação mais intensa possível das situações dramáticas.<sup>[2]</sup>

Para que o suspense funcione, Hitchcock deixa bem claro, é preciso estabelecer as situações com clareza, fornecendo um conjunto de informações essenciais para a compreensão do que acontece e do que pode acontecer. O diretor sempre mencionou o exemplo de uma cena com bomba. Se ela explode de repente, sem aviso, há apenas um susto; por outro lado, no caso de uma bomba ativada, que está prestes a explodir, cria-se ansiedade. Ao falar sobre seu estilo, Hitchcock também menciona uma distinção algo rígida, apesar de importante: aquela entre suspense e mistério. Diz que não se

interessa pelo segundo, parecendo ignorar o fato de que *Vertigo* não seria tão bom sem seu aspecto misterioso.

Hitchcock manipulava a tensão de diferentes maneiras. Às vezes, lançava mão de um *red herring* – i.e., algo para distrair a atenção para longe do que realmente importa. Nos filmes, isso aparece como uma situação aparentemente ameaçadora que acaba se revelando inofensiva. É o caso, por exemplo, do cachorro que surge nas escadas em *Strangers on a Train*. O mais usual, porém, é a criação de ameaças a partir de circunstâncias a princípio inofensivas, em plena harmonia com o desejo de criar a sensação de insegurança.

Contribui muito para isso o aspecto insólito dos locais em que se passam os filmes. Neles, afinal de contas, uma casa não é meramente uma casa, nem um trem apenas um meio de transporte; ambos são lugares onde coisas ruins podem – e, não raramente, terminam por – ocorrer. Em alguns casos, essa aparência estranha é planejada; noutros, acidental. Deve-se, por vezes, à profundidade das tomadas, à utilização da câmera “subjetiva”, ao fato de que o diretor preferia rodar seus filmes no estúdio (com o uso de diversos truques visuais) ou, finalmente, à própria trama.

Fetichista, Hitchcock retém a atenção da platéia por meio do uso de algum objeto capaz de concentrar a força dramática da narrativa: a faca tanto em *Blackmail* (1929) quanto em *Sabotage* (1936); as algemas em *The 39 Steps* (1935) e *Saboteur*; as chaves em *Notorious*; o isqueiro de *Strangers on a Train*; a aliança de *Rear Window* (1954).

Mas assim como John Ford, Hitchcock também entendia a necessidade de intercalar cenas de comédia e romance no meio do drama a fim de quebrar um pouco a tensão; diferentemente do primeiro, consegue fazer isso sem prejudicar a coesão narrativa. A diferença talvez tenha algo que ver com o sentimentalismo de Ford, mas não podemos nos esquecer de que romance e humor harmonizam-se naturalmente com o suspense na obra de Hitchcock, diretor de alguns dos mais belos beijos do cinema e adepto de uma abordagem essencialmente irreverente.

Em suas extraordinárias tramas, o protagonista corre perigo, mas também é elevado a um novo nível de consciência. A situação desesperadora pode melhorá-lo ou destruí-lo. Uma das possibilidades que se lhe apresentam é o amor, gerando outra típica ironia hitchcockiana: as mesmas circunstâncias que aproximaram o casal ameaçam sua felicidade. Em *Secret Agent* (1936), a guerra é o obstáculo. Quando o casal de espíões se reencontra na estação de trem grega, seu abraço é atrapalhado por uma cerca e pela espada de um soldado. Em *Rear Window*, James Stewart só percebe que realmente ama Grace Kelly no momento em que a vida dela está por um fio. Perto do fim de *North by Northwest* – e depois de ter escapado de alguns atentados – Cary Grant confessa a Eva Marie Saint que jamais se sentira tão vivo. Eles se despedem, pois não sabem se voltarão a se encontrar, mas as carícias são interrompidas pela buzina do agente do FBI que os avisa da necessidade de partirem para suas respectivas missões. Em *Lifeboat*, existe um ódio mútuo entre a colunista de moda ‘Connie’ Porter (Tallulah Bankhead) e o mecânico comunista Kovac. Quando o bote parece prestes a afundar, no entanto, beijam-se apaixonadamente. É apenas um dos dois casais que se formam entre os nove sobreviventes que nem sequer sabem se chegarão vivos à terra firme. Eis aqui o tema da indiferença cósmica aos anseios dos amantes!

Hitchcock não teria conseguido empregar todos esses recursos em benefício de suas tramas se não houvesse dominado desde cedo as técnicas do cinema. Seu estilo se desenvolve ao longo de muitos

anos e por mais que ele afirme não se interessar muito pelo conteúdo do que filmou, a consistência temática de sua filmografia salta aos olhos. *The 39 Steps* seria refeito duas vezes, como *Saboteur* e *North by Northwest*. A queda do avião no oceano em *Foreign Correspondent* sugeriria nada mais nada menos do que a trama de *Lifeboat*, cujo vilão absorve algo da Sra. Danvers de *Rebecca* (1940), primeiro filme americano do diretor. Isso tudo sem mencionar que, por sua vez, o conceito de um microcosmo da guerra já havia sido tentado de forma canhestra na cena do trem em *Saboteur*. Como trama psicanalítica, *Spellbound* antecipa *Marnie* (1964), que inverterá os papéis de médico e paciente.

O sentimento de culpa está presente em quase todos os filmes e o duplo - com suas raízes expressionistas, católicas e vitorianas - é outro tema importante. Hitchcock sente prazer ao sugerir que todos têm um lado negro. Junto com ele, torcemos ocasionalmente pelo malfeitor e sentimos satisfação com a morte de certos crápulas - como a esposa do tenista em *Strangers on a Train* ou o advogado chantagista de *I Confess*. Como diria Bruno Anthony, "todo mundo é um assassino em potencial". Entrementes, o diretor transita de comentários acerca das conflituosas relações entre os sexos a piadas de humor negro sobre as dificuldades de se livrar de um cadáver.

Discutir o cinema de Alfred Hitchcock, com suas virtudes e defeitos, envolve o risco de adotar uma dicotomia por demais artificial entre público e crítica. Costuma-se pensar que o diretor obteve aclamação popular durante toda a sua carreira. Nada poderia estar mais distante da realidade. *Vertigo* - sua grande obra-prima, o filme que coloca os demais em segundo plano - foi recebido negativamente nos cinemas.

Tragicamente, o diretor sempre ansiou por reconhecimento, não aproveitando totalmente a liberdade ensejada por sua relativa alienação. Brincando de transferência de culpa, ele responsabilizou a suposta velhice de James Stewart pelo fracasso do filme. Cary Grant, quatro anos mais velho do que Stewart, seria curiosamente chamado para protagonizar o filme seguinte, *North by Northwest*. Certidões de nascimento, porém, não importam, pois Grant projetava a imagem correta e Hitchcock sempre se preocupou com a verdade da tela. Além do mais, tudo isso parece muito apropriado no caso de um diretor que discutiu com muita propriedade o poder das ilusões.

As características gerais associadas à fase de transição, que vai de *Rebecca* a *Stage Fright* (1950), valem na realidade para descrever toda a filmografia do diretor, eclética e repleta de altos e baixos, às vezes num mesmo filme. *Saboteur* pode até carecer de coesão, mas isso não justifica sua má reputação, especialmente se levarmos em conta que seus retratos da bondade e comunhão humanas rivalizam com o melhor que já foi produzido pela literatura. *Notorious*, por sua vez, é melhor e mais representativo do que alguns filmes feitos pelo diretor na década de 1950.

De todo o modo, a periodização tradicional da carreira de Hitchcock tem sua razão de ser. Depois de *The Birds*, grande filme que se perde na escalada do horror, inicia-se o declínio derradeiro. Como muitos já afirmaram, o diretor foi ficando cada vez mais irrelevante do ponto de vista comercial. Apesar disso, nenhum dos filmes dessa época pode ser considerado particularmente ruim. Normalmente apolítico, Hitchcock fez denúncias contundentes do comunismo em *Torn Curtain* e *Topaz* (1969). Acabou classificado como "um dos cínicos mais morais de nosso tempo" por Vincent Canby do *New York Times*.

*Family Plot* (1976), último trabalho do diretor, é uma pérola, digna de ser colocada entre seus

grandes filmes. Os primeiros minutos lembram os bons momentos de David Lynch, outro diretor - razoavelmente influenciado por Hitchcock - que privilegia o aspecto visual do cinema.

A influência de Hitchcock é tão multifacetada e complexa que mal podemos começar a mapeá-la. Alguns bons realizadores do passado tomaram-lhe muita coisa. É o caso de J. Lee Thompson em *Cape Fear* (1962) - e não apenas por causa da composição de Bernard Hermann. Por outro lado, Peter Stone bebeu da mesma fonte - com destaque para a leveza de *To Catch a Thief* - antes de escrever *Charade* (1963), dirigido por Stanley Donen e estrelado por Cary Grant, que dessa vez contracena com a adorável Audrey Hepburn.

Roman Polanski também pode ser considerado um herdeiro, ainda que tenha superado Hitchcock como artista. Os exemplos abundam: *Repulsion* (1965), *Le Locataire* (1976), *Frantic* (1988) e o subestimado e incompreendido *The Ninth Gate* (1999). *Chinatown* (1974), hitchcockiano por várias razões, mas sobretudo por girar em torno do problema do *dovoyeurismo*, supera qualquer coisa que o mestre do suspense tenha feito. Subestimar Hitchcock seria um erro, mas não podemos nos esquecer de que ele foi acima de tudo um *entertainer*, enquanto Polanski é um artista "mais sério".

Todos os admiradores de Hitchcock na *nouvelle vague* se inspiraram em sua obra. Ecos podem ser percebidos em quase todos os *thrillers* de Chabrol. E *La Mariée était en Noir* (1968) é uma bela homenagem de Truffaut, que parece ignorar alguns dos princípios que regiam o trabalho do homenageado.

Brian De Palma, que dificilmente transcende a paródia e o pastiche, talvez seja o seu mais notório imitador. O virtuosismo de De Palma, porém, seria desprezado por Hitchcock, que, ao contrário do americano, subordinava seus elaborados *set pieces* à narrativa.

O tema do homem inocente inspirou a série de suspense *The Fugitive* (1963-1967), transformada no início da década de 90 em um ótimo filme protagonizado por Harrison Ford. Do lado negativo, surgiu mais recentemente uma cópia particularmente infeliz de Hitchcock, o jovem D. J. Caruso. O plano geral da cidade do Québec em *Taking Lives* (2004) é uma clara referência à tomada semelhante de *I Confess*. Mais importante, Caruso atualiza - e, portanto, distorce - Hitchcock para um público cada vez mais estúpido e juvenil, haja vista suas releituras de *Rear Window* - *Disturbia* (2007) - e *North by Northwest* - *Eagle Eye* (2008).

Talvez a última palavra deva caber a Dario Argento em *Ti piace Hitchcock?* (2005). Trata-se de uma produção para a televisão que faz uma bem-humorada e inteligente homenagem a Hitchcock, com incontáveis referências a seus filmes. No final do filme, Argento sugere que o cinema não passa de uma reciclagem de velhas idéias. Difícil aceitar a tese em sua totalidade. Não obstante, quando a massa tem precedência, o maneirismo se apresenta como tentação...

.....

<sup>[1]</sup> Na introdução ao célebre livro de entrevistas *Hitchcock/Truffaut*, o diretor francês menciona o instrutivo contraste entre um Hitchcock público, seguro de si mesmo, deliberadamente cínico e aquele Hitchcock vulnerável, sensível e emotivo.

<sup>[2]</sup> *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. Companhia das Letras, 2004, p. 25

**Túlio Sousa Borges** é crítico de cinema da revista virtual *Candango* e bacharel em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília.

Artigo publicado originalmente na revista-livro do Instituto de Formação e Educação (IFE), *Dicta&Contradicta*, edição nº 3, Junho/2009.

---

## Os fantásticos contos de Bernardo Veiga (por Renato Moraes)



Bernardo Veiga escreveu um livro surpreendente. E muito bom! Em uma conversa que tive com ele, ele me confidenciou que não costuma ler as obras dos autores brasileiros contemporâneos. De fato, o que ele produziu não tem nada a ver com o que vem sendo escrito pelas personalidades do mundo das letras, que merecem - muitas vezes justamente, sem dúvida - o olhar elogioso da crítica. Tampouco é possível relacioná-lo com os escritores que vendem uma barbaridade no campo da fantasia, da literatura infanto-juvenil, do mistério ou do romance. Esse último pessoal não costuma receber qualquer referência séria dos jornalistas ou da academia, mas parece que não estão muito preocupados com isso.

O que Bernardo tentou fazer - e, a meu ver, com sucesso - foi criar uma fantasia com forte conteúdo simbólico. Isso, em torno de um personagem que cativa pelo seu mistério, sua integridade, suas saídas surpreendentes. Os *Contos fantásticos de Abelardo* não formam um todo coerente, porque a situação das personagens muda de uma estória para outra - em um momento, Abelardo era um atleta; em outro, é um aleijado; mais adiante, ele e todos nascem envolvidos em cordas; passam-se umas páginas e todos estão se atirando em um buraco... - de modo anárquico e inesperado. A imaginação de Bernardo Veiga é admirável, para dizer o mínimo.

Os contos são bastante bem escritos. Um português elegante, mas moderno e sem dificuldades para qualquer leitor mais ou menos culto. E está a serviço de uma série de descrições e narrativas curtas, normalmente de pouco mais de uma página, que vão direto ao ponto.

O livro de Bernardo não é para ser devorado, ainda que um conto chame o outro para ser lido. É preciso refletir, o que será especialmente importante para aqueles que não conhecem bem a simbologia da vida cristã e da teologia. Mas mesmo quem não compreenda as inúmeras alusões do livro, ter a oportunidade de lê-lo representará uma diversão de qualidade, que faz pensar e termina com uma sensação agradável no espírito.

Bernardo Veiga é doutorando em filosofia e tradutor de Tomás de Aquino. O pensamento pés-n-chão de Tomás, que se expressa de maneira precisa e algumas vezes árida, em nada atrapalhou o escritor fluminense a formular estórias que voam para todos os lados. Talvez a fantasia exija um

apoio sólido, uma visão clara e compreensiva do mundo, a partir da qual possamos perceber as maravilhas do que não é possível explicar. Então, imaginamos algo diferente do mundo em que vivemos, mas que compartilha com ele do essencial: um ser espiritual continua sendo espiritual e apresenta as mesmas características anímicas, para o bem ou para o mal, seja ele um elfo, um anão, um orc, um vampiro ou um anjo. O bem e o mal seguem se digladiando, nunca ficando claro quem vencerá. Assim é que se escreve fantasia. Que o digam Chesterton, Tolkien e C. S. Lewis.

Seguem abaixo uma curta entrevista com Bernardo Veiga e um conto do seu livro, que ele e o editor gentilmente cederam para ser publicado em nosso site. É um dos contos mais enigmáticos do livro, que demorei a compreender - se é que o entendi... Mas serve como uma pequena amostra de *Contos fantásticos de Abelardo*.

## **Entrevista:**

### **Qual a sua inspiração para criar o personagem Abelardo?**

A ideia do livro veio em doses homeopáticas. Um dia escrevi o primeiro conto e ainda não tinha a ideia do todo, depois veio um segundo e um terceiro, e percebi que Abelardo já existia, era alguém totalmente evidente, mas que permanecia escondido. O livro é um mistério sobre Abelardo. Tudo gira em torno da sua figura e do que ele representa para os que lhe são próximos. Eu me inspirei principalmente no dilema existencialista de Kierkegaard, de como alguém pode ser movido por certezas internas incomunicáveis, que estão acima da razão e nos realizam plenamente. Diante de situações extremas, é necessário um salto no escuro, uma entrega ao desconhecido, além do mero calculismo, que nenhum pensamento nosso consegue prever.

### **Por que você escolheu a forma de vários contos interligados por um mesmo personagem principal?**

Os contos podem ser lidos de dois modos, ou como histórias livres e cada uma tem um começo e fim nelas mesmas, ou como uma alegoria da personalidade de Abelardo. E neste caso, cada conto é uma pista da sua identidade. Eles podem ser aparentemente contraditórios, mas cada conto indica um aspecto alegórico da sua figura. Em um conto, por exemplo, Abelardo era o único que vivia fora de uma bolha, em outro, um diretor de sonhos, em outro, só sabia contar até um, e em outro sabia todas as coisas. A ideia é reunir as diferentes qualidades mesmo opostas e tentar descobrir quem ele é.

### **Qual a sua forma de escrever, como se dá seu processo criativo?**

Uma vez ou outra escrevo quando algo me afeta pessoalmente, uma discussão mais acalorada ou alguma decepção. Geralmente a dor é produtiva; inspira mais. Mas a inspiração é só a ignição, o resto é cansativo. Na maioria das vezes, escrevo de modo chato e pouco romântico, decido que vou escrever e a ordem vem de cima; se por teimosia meu espírito decide que quer produzir, estou ferrado!, tem que sair alguma coisa. Eu me tranco no quarto, ando de um lado para outro, releio o que tinha escrito e tento produzir. Se sair um parágrafo, ou uma página, a agonia passa. E o melhor da criação - mesmo a mais simples - é o alívio dessa agonia.

### **Você é um estudioso de filosofia. Em que isso ajuda ou atrapalha sua escrita de ficção?**

Acho que mais ajuda do que atrapalha, porque as duas tratam do mundo, mas de modos diferentes.

Enquanto a filosofia tenta ser mais direta e sistemática, a arte é mais aberta e indireta. Por exemplo, a filosofia de Boécio diz da eternidade que “o instante que corre faz o tempo; o instante que permanece faz a eternidade”, mas, por exemplo, o poeta Mario Quintana diz: “a eternidade é o relógio sem ponteiros”. Ambos estão relacionando certa noção de tempo com a eternidade, mas na filosofia é necessário certo rigor de raciocínio, na arte é necessário beleza, e ambas se encontram de alguma forma na realidade das coisas. A filosofia ajuda a apontar com mais clareza o objeto, que pode ser tanto uma pedra, um tipo de personalidade, ou algo abstrato e também pode, no caso da filosofia da arte, indicar as estruturas de um determinado gênero literário, como ele se dá, como se produz determinado efeito, e só. Depois, ela observa e dá lugar à arte.

### **Você pretende publicar outras obras de ficção?**

Sim. Estou escrevendo um livro sobre a deusa da discórdia: Éris. Na história, ela cria um conflito de quem é maior: Afrodite ou Atena, a pulsão erótica ou o cálculo racional, e tudo se resolve no mundo dos mortais. O livro é livremente inspirado no *Sonho de uma noite de versão* do Shakespeare, em que há poções de amor e arrebatamentos passionais imediatos pela primeira pessoa que vê. Enfim, ainda está no começo, mas vou ver no que dá.

Um conto do livro:

#### ***A guerra***

Sempre que Abelardo decretava guerra, a primeira coisa que fazia era apresentar os planos de ataque ao inimigo. E o inimigo ficava atônito e não sabia como reagir, mas Abelardo insistia: “Estes são os planos. Em breve eu lhe mando o número exato de soldados, as armas e tudo mais que quiser saber”. E tudo era sincero. Realmente acontecia exatamente como Abelardo dizia, tudo conforme o horário e lugar apresentados, as tropas, os estratagemas, a espionagem. Tudo era revelado.

No decorrer da guerra, os seus súditos começaram a reclamar: “Por que você revela essas coisas? Não há mais surpresa!”. E Abelardo se calava, mantinha a firmeza e continuava a revelar os planos. E parecia muito contraditório, pois mesmo mostrando cada detalhe das estratégias, havia realmente uma guerra de verdade, disputas, mortes, mas tudo às claras.

Mas, ainda durante as batalhas, aconteceu algo mais estranho: o inimigo decidiu também revelar cada detalhe. E isso foi muito inusitado. Que Abelardo fizesse isso, até tudo bem, enfim, era Abelardo. Mas o seu inimigo decidir fazer o mesmo, mostrar cada plano, os soldados, as armas, revelar tudo? Ambos sabiam todos os detalhes dos ataques um do outro. E nesse momento, ocorreu um pensamento comum, cada um queria ajudar as estratégias do outro, queriam auxiliar os grandes ataques, evitar certas perdas e começaram a adaptar, aconselhar e mudar os antigos planos um do outro. E o faziam com sinceridade e eficácia. Os conselhos melhoraram as batalhas, havia uma guerra mais intensa e eficaz, com redução de custo e de tempo. E um começava a elogiar o outro: “Realmente, Abelardo, obrigado pela ajuda!”. E Abelardo também retribuía.

Depois de constante ajuda mútua, quase no fim, já não havia mais distinção dos lados da guerra e a vontade dos dois parecia a mesma.

VEIGA, Bernardo. *Contos fantásticos de Abelardo*. São Paulo: Giostri. 2015. p.15.

**Renato José de Moraes** é advogado e doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Publicado originalmente em <<http://www.dicta.com.br/os-fantasticos-contos-de-bernardo-veiga/>>

.....  
**Gostou do artigo? Curta nossa página e encontre cultura e conhecimento:**[www.facebook.com/ifecampinas](http://www.facebook.com/ifecampinas)

---

## [Gran Torino: A liderança de si próprio \(por Pablo Gonzalez Blasco\)](#)

**(Gran Torino) . Diretor: Clint Eastwood. Clint Eastwood, Bee Vang, Ahney Her, Christopher Carley, John Carroll Lynch. 116 min. 2008.**



“Um filme onde Clint Eastwood, o machão de ‘Dirty Harry’ e ‘Magnum 44’, acerta as contas com ele mesmo”. Esse era o tom das manchetes quando o filme entrou em cartaz. Mais uma vez, porém, fui obrigado a discordar das críticas repletas de lugares-comuns, prontas para serem consumidas por um público em que a superficialidade reina soberana, e que por isso mesmo engole qualquer comentário simplista.

A verdade, no entanto, é outra. Há tempos Clint Eastwood vem arrumando as próprias contas e nos surpreendendo com filmes ótimos, de sensibilidade delicada, tais como “Cartas de Iwo Jima”, “Sobre Meninos e Lobos”, “A Troca”, dentre outros. Longe ficou aquela figura do policial durão, do sexista – como se diz hoje, em rasgado anglicismo – para surgir o homem maduro, o cavalheiro, que sintoniza com o universo feminino e não teme transparecer os próprios sentimentos.

É bem verdade que esse percurso de ajuste de contas teve suas idas e vindas, sobretudo quando Clint entra em cena. É o egoísmo que se disfarça de compaixão em “Menina de Ouro”, incapaz de suportar o sofrimento, não tanto o alheio quanto o próprio. É o romance impossível que transpassa e marca para sempre a vida da mulher rural em “As pontes de Madison”, onde o diretor-ator demonstra notável conhecimento dos sentimentos femininos; verdadeiro ensaio que busca contestar o provérbio “ninguém entende as mulheres”: “Um momento” – parece dizer o fotógrafo das pontes de Madison – “eu as entendo!”. E, para demonstrá-lo, conduz Meryl Streep a construir a inesquecível “Francesca”. São tentativas vitais de quem aposentou as armas do justiceiro implacável – do “eu-

resolvo-tudo” –, e quer olhar o interior do ser humano, com respeito, buscando apenas aprender. Talvez seja por isso que Eastwood demore a voltar em cena e fique atrás das câmaras, dirigindo – quer dizer, tentando entender os bastidores da alma humana. Agora, porém, entra novamente em ação, apesar de avisar que será seu último filme como ator. Eu tenho cá minhas dúvidas...

Gran Torino é um filme maduro em todos os sentidos. Maduro na temática – embora a abordagem da questão dos imigrantes pareça-me irrelevante para a densidade da fita. Maduro, sobretudo, na construção da personagem que, convenhamos, é ele mesmo, o próprio Clint. Se tivesse que dar um subtítulo ao filme colocaria algo assim como “sem idade para as mudanças”. Ou, de forma mais rebuscada, atrever-me-ia a imitar o estilo de Cervantes, em Dom Quixote, escrevendo: “Onde se relata como um homem pode mudar aos 78 anos”. Esse é o núcleo do filme: a possibilidade de mudar, fazer questão de tirar o melhor de si próprio, com uma violência que é um transbordar de mansidão. Melhorar “nem que seja a porrete”, como dizia Augusto Matraga, do nosso Guimarães Rosa.

O filme começa lento, com um enterro que posiciona Walt Kowalski em seu novo papel de viúvo. Demora a decolar, parecendo até que não há argumento. Uma espera de quem nada espera, porque nada lhe sobrou. É o momento de reflexão sobre a rotina que preside os dias, a vida. O velho viveu a vida recolhendo insatisfações, e agora sua motivação definha. Lembrei dos comentários de um amigo, médico geriatra, sobre os seus pacientes: “A vida biológica está no fim” –dizia ele – “mas a biografia é rica, muito rica. É preciso encontrar algo que ative a biografia para substituir a biologia”. E Walt encontra nos vizinhos orientais a faísca que dispara o arco voltaico, a vontade de viver e, com ela, a necessidade de mudar.

Lembranças entranháveis foram se assomando à minha memória durante as duas horas de filme. Lembrei-me de um grande amigo já falecido: “Minha vida pode se dividir em duas partes: antes e depois de conhecer vocês, este grupo de amigos formidáveis – costumava dizer ele, quando nos reuníamos periodicamente. Ele, que à época tinha  70 anos, ilustrava esta mudança com uma recordação da sua vida: “Quando tinha 40 anos, um amigo me disse que tomasse cuidado para não brigar com as pessoas, porque nessa idade era difícil fazer novos amigos. Ele estava tremendamente equivocado”. Mário – assim se chamava – veio a falecer com 85 anos, rodeado de amigos, velhos e novos. Para mim, sempre foi a prova cabal de que não existe idade para mudar. Assisti ao esforço de um homem que conseguiu dominar um temperamento forte, superar limitações que arrastava desde a adolescência, entusiasmar-se como uma criança com projetos de vida.

Essas lições de vida ganhavam agora nova perspectiva ao ver Clint Eastwood às voltas com as mudanças. Mário também tinha um carro antigo, que havia comprado do próprio João Goulart (nunca soube se era verdade, provavelmente o era), e surpreendeu-me quando, muitos anos depois, roubaram-lhe uma perua Chevrolet modelo Caravan 1978, que deixara estacionada à frente da casa de outro amigo comum. Ficou sereno, sorridente. Descobrimos que o carro não tinha seguro, e perguntamos o motivo de tamanha tranqüilidade: “Eu tenho dinheiro para comprar outra. Tenho mais é que agradecer a Deus. É o mesmo que vocês quando dizem que perderam dinheiro na bolsa. Felizes vocês que tinham dinheiro para aplicar”. Orgulhava-se de nunca ter comprado nada a prazo, e de ter honrado todos os seus compromissos antecipadamente. Andava sem relógio porque sempre chegava antes da hora. Foi um privilégio ser amigo desse homem que, certamente, teria gostado de Gran Torino.

O Cinema evoca lembranças, faz-nos pensar. E quando nos deparamos com um filme maduro como este, a reflexão acompanha cada um dos fotogramas. Na verdade, quando se faz cinema nesta idade – na idade do Clint e do Mário – não se perde tempo com superficialidades. Já se viveu muito; viu-se praticamente tudo; já houve oportunidade de se lidar com as grandezas e as misérias humanas. Por isso, parte-se diretamente para o que interessa; atinge-se o miolo do ser humano, sem rodeios,

direto ao ponto. Dizia Victor Frankl – o psiquiatra austríaco que sobreviveu à Auschwitz e lá confirmou sua teoria sobre a necessidade de se ter sentido para a vida para se viver bem – que seria bom termos duas vidas: uma para tentar acertar e outra para ser vivida, de fato, passando a limpo a vida, sem erros. Nessas idades tem-se a certeza de que a vida é uma só, que está passando, e não há tempo a desperdiçar. A reflexão assume o papel de protagonista: do ator, do diretor e do espectador, todos em perfeita sintonia.

A reflexão não é hábito em alta nestas épocas de muita comunicação, de rapidez, de vida “on line”, e até de “second life”. O virtual desloca o real e confunde o homem que se encontra perdido entre os dois mundos, náufrago da sua própria indigência. Mesmo assim, o Cinema impacta, tem pegada. Mas quando falta o hábito de refletir, o impacto dura pouco. Surgem lembranças, emoções, até alguma saudade pontual, um par de lágrimas, mas tudo fica por isso mesmo. São como fotografias instantâneas – aquelas polaróides horrorosas – que se desbotavam com o tempo. Hoje, a técnica da fotografia progrediu muito e as facilidades estão ao alcance de qualquer bolso. Câmaras, celulares, palms e blackberrys registram tudo, de todos, a todo o momento. Pode-se até antever que se saiu bem na foto; e, na dúvida, repete-se a tomada. Mas a reflexão continua ausente. Por isso, tenta-se compensar a carência daquelas outras imagens que se plasmam no coração e se incorporam à própria biografia, com fotografias disparadas em profusão.



Com frequência, tenho a possibilidade de comprovar tudo isso quando me convidam para ministrar palestras sobre a educação das emoções, cenário onde utilizo habitualmente cenas de filmes. Projeto imagens, faço comentários simultâneos, facilito a reflexão. A opinião do público costuma ser sempre a mesma: “Eu já tinha visto esses filmes, mas não com esses olhos. Vou ter de ver de novo”. Na verdade, os olhos são os mesmos, mas a reflexão sobre o que se contemplou é que dá o tom de novidade. E acontece o que sempre ocorre quando nos debruçamos em atitude reflexiva sobre a vida, ou sobre os filmes que, afinal, são espelho da vida de todos nós: abre-se um panorama novo, sente-se vertigem diante das possibilidades que a vida – e o celulóide – nos oferecem. Conhecer é lembrar com afeto, re-cor-dar, extrair do coração (cor, cordis, em latim) as imagens que lá estão ocultas, colocar outras novas, dialogar com elas sem medo. O homem – dizia o filósofo – é um ser que esquece e, por isso, necessita recordar. E como esquece o essencial – não os detalhes – tem de lembrar quem ele é, o que pretende, o que busca na vida. O Cinema nos ajuda a recordar estes aspectos essenciais, quando há disposição para refletir.

Sim, é possível mudar, transformar-se, tornar-se melhor, buscar caminhos novos para a vida, sem aceitar a idade como desculpa para o conformismo. Nisto consiste a liderança de si próprio, que é a primeira e a mais importante das lideranças. “O homem paciente” – lê-se no livro dos Provérbios – “vale mais do que o valente; e o que domina o seu ânimo, mais do que o conquistador de cidades”. Esta liderança, agregada à experiência de vida, é exemplo contundente para todos – jovens e velhos – exemplo que nos chega temperado pela compreensão de quem viveu muito, e por um carinho doce, aconchegante. “No entardecer da vida” – dizia o místico João da Cruz – “seremos julgados no amor”. O que realmente conta no final da vida é a capacidade de olhar as coisas com ternura, com amor. Olhar para si próprio, fazer questão de melhorar a cada dia e contagiar os outros com essa vontade de mudar. A idade nada tem a ver com a aposentadoria da alma.

“O difícil não é lidar com o que você fez porque foi obrigado, mas com o que você fez e ninguém lhe obrigou a fazer”. Bela declaração do velho Clint-Kowalski, que transpira a coragem de quem assume

os próprios erros. Jogar as culpas no “sistema” – na família, no emprego, no chefe, na sociedade, no governo – é o recurso dos medíocres, alérgicos a qualquer tipo de responsabilidade. Algo que hoje é lugar-comum. Saber matar a bola no próprio peito e sair jogando implica liderar a si próprio. Alguém me disse que Clint continua querendo resolver as coisas sozinho, bancar o herói, embora tenha deixado distante a figura do matador. Respondi que há coisas na vida que tem de ser resolvidas individualmente, de nada servindo apelar para o “sistema”. Não entender isso é o que transforma reuniões e trabalhos-em-grupo em verdadeiros fracassos. Só é possível trabalhar em grupo quando cada um sabe arcar, a priori, com a própria responsabilidade. Trabalho em equipe não é diluição de responsabilidades, uma espécie de variante do inconsciente coletivo em versão indolente. Saber trabalhar em equipe é ter a humildade de ouvir, de querer entender os outros, de assumir para valer as próprias responsabilidades. É o binômio humildade-honestidade, indispensável para arcarmos com as responsabilidades que nos cabem, mesmo que os outros não nos cobrem ou sequer consigam visualizá-las.

***Pablo González Blasco***

Publicado originalmente em: <<http://www.pablogonzalezblasco.com.br/2009/05/19/a-lideranca-de-si-proprio/>>

---

**Tags:** Crítica, História, Livro, revolução romance,

**Fonte:** IFE Campinas. Disponível em:  
<http://ife.org.br/leonardo-padura-o-homem-que-amava-os-cachorros/>