

“CACHALOTE” E O INCÔMODO HEROÍSMO DE SOBREVIVER

Ricardo Postal*¹

RESUMO: Esse trabalho tem por objetivo discutir o romance gráfico “Cachalote”, de Daniel Galera e Rafael Coutinho pensando em como as personagens das várias histórias encarnam o papel do herói. Tradicionalmente portador de valores sobre-humanos e capacidade de ultrapassar as provas que trarão, em seu retorno à pátria natal, benesses para os seus (conf. CAMPBELL, 1995) o herói perdeu essas características na modernidade. Entretanto, histórias continuam sendo contadas, mostrando vidas interessantes, outras nem tanto, mas servindo todas, de uma maneira ou outra, de exemplos de comportamento. Assim, se nas HQs podemos encontrar uma proliferação de heróis, no romance contemporâneo os valores heroicos foram destituídos da relevância que possuíam no romantismo, por exemplo. Fusão entre esses dois gêneros (romance e HQ), “Cachalote” oferece um interessante questionamento sobre a representação de tipos humanos para além do comum, uma vez que são todos tocados pela tragicidade da incomunicabilidade e da impossibilidade de realizar o que desejam, seja em arte, escrita ou no nó perfeito. Enfrentar sua provação e encontrar o segredo para os enigmas que os impedem de avançar são os aspectos que fazem com que nos perguntemos se não são assim, na simplicidade da sobrevivência frente a um mundo que parece insuperável, heróis transpostos em traço, incomodados pelo peso indizível de uma cachalote.

PALAVRAS-CHAVE: romance gráfico; herói; *Cachalote*; narratologia;

¹ *Doutor em Literatura Brasileira. Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade Federal de Pernambuco, Recife – PE. (ricapostal@gmail.com).

O lugar do heroísmo dentro do mundo atual da ficção parece ter sido relegado ao que no final do século passado costumeiramente se chamava de para-literatura. Porém, a teoria da literatura e a narratologia em especial, precisam compreender que tudo que está sendo narrado, filmicamente, fotograficamente, em formato de história em quadrinhos, é relevante para se pensar o atual estado da ficção e da narração, para além das bordas do que a academia considera a “alta literatura”.

Quebrar essas arraigadas noções não significa trazer os romances gráficos, por exemplo, para a esfera da literatura, mas sim considerá-los, nas suas especificidades, dentro de um campo de ação narrativa com uma poética própria que tange o literário não só no seu aspecto textual, mas do arranjo e montagem da história. Quero dizer que o romance gráfico não necessita da teoria literária, pois possui já um estatuto na cultura e tem sido estudado pelos acadêmicos da comunicação, semiólogos, desenhistas, designers, etc.

A teoria da literatura é quem pode ampliar sua compreensão sobre os fenômenos narrativos quando se dispõe a tocar as frinchas existentes entre literatura e cinema, literatura e quadrinhos, literatura e canção e mesmo entre o que essas manifestações têm de não literário e que ainda assim as tornam aparentadas com a arte de narrar e poetizar.

O trabalho já realizado pela Literatura Comparada no campo de análise de adaptações cinematográficas de obras literárias pode ser seguido pelo de pensar as adaptações de romances gráficos feitos a partir de clássicos da literatura, porém existe um outro aspecto, o dos romances gráficos criados para serem única e exclusivamente o que são.

Nesse ensaio, portanto, esboçaremos nossas indagações sobre uma maneira de narrar contida no romance gráfico – aqui, especificamente, *Cachalote* (COUTINHO & GALERA, 2010) – e suas relações com as estruturas narrativas (TODOROV, 2004), pensando na participação das personagens que, em suas jornadas, empenham-se como heróis de outrora na conquista do prêmio absoluto de vencerem a prova de continuar existindo, afrontando a vilania da falta de sentido e da incomunicabilidade modernas.

Uma perspectiva para analisar o *romance* gráfico é cotejá-lo com o romance (*literário*, diria mesmo *clássico*) e pensar seus confins (linhas de fronteira) com a narrativa.

O romance, em sua forma constituída e clássica do século XIX, segue transformando-se ao adentrar no século XX, no qual outras artes visuais e narrativas alteraram a maneira de lidar com a temporalidade e a espacialidade.

Susan SONTAG (2004) mostra que a fotografia alterou nossa percepção de mundo a ponto de vermos tudo na descontinuidade quadrada do fotograma. Ela continua dizendo que o mundo é maior que a foto, o que nos causa a vontade de ver para além do que foi enquadrado, mesmo que isso não tenha importância, e que o mais importante seja colecionar fotos, instantâneos precisos e organizados no caos do tempo que segue:

Um novo significado da idéia de informação construiu-se em torno da imagem fotográfica. A foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo. Num mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens ('enquadramentos') parecem arbitrarias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso. (Inversamente, tudo pode ser adjacente a qualquer coisa.). A fotografia reforça uma visão nominalista da realidade social como constituída de unidades pequenas, em número aparentemente infinito – assim como o número de fotos que podem ser tiradas da qualquer coisa é ilimitado. Por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: "Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto". *Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.* (SONTAG, 2004. p. 33) (Grifo meu)

Tal visão de mundo atomizada e facilmente bricolável permite no isolamento do quadro o refreamento da continuidade, a prisão do momento congelado, ao mesmo passo que a sequência se dá pela edição de outros momentos congelados. A inteireza só é perceptível no conjunto de fotos acumuladas, cujas relações entre si são construídas pela sua justaposição.

Porém o detalhe focalizado, precisamente enquadrado e justaposto ao fluxo do mundo que segue em sua constante marcha já estava presente na técnica do romance realista:

Quando falamos de uma boa prosa, raramente comentamos que ela realça o detalhe expressivo e brilhante; que privilegia um alto grau de percepção visual; que mantém uma compostura não sentimental e que se abstém, qual bom criado, de comentários supérfluos; que é neutra ao julgar o bem e o mal; que procura a verdade, mesmo que seja sórdida; e que traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver. (WOOD, 2011, p. 47)

Todos esses atributos "fotográficos" James Wood percebe na "boa prosa" de Flaubert:

Flaubert parece observar as ruas com indiferença, como uma câmera. Da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide *não* notar. E já nem percebemos que o que ele *escolheu* não é

observado ao acaso, mas severamente escolhido, que cada detalhe está quase congelado em seu amálgama de escolhas. (WOOD, 2011, p. 48)

O que Flaubert escolhe mostrar, congelado nos fotogramas de detalhes, se articula com o quadro geral através de um refreamento temporal perceptivo e de um jogo contrastante em que o leitor é jogado entre o micro e o macro (ambos simultâneos), mas cuja relevância de atenção é dada pela focalização:

Para tanto, Flaubert aperfeiçoou uma técnica que é essencial para a narração realista: misturar o detalhe habitual e o detalhe dinâmico. [...] Os detalhes de Flaubert são de marcações temporais diferentes, alguns instantâneos e outros recorrentes, mas todos se combinam no mesmo plano como se acontecessem simultaneamente. (WOOD, 2011, p. 49)

Ao final, os pequenos detalhes, imensamente relevantes, não são a bricolagem de instantâneos justapostos que a modernidade trará, mas sim elementos técnicos narrativos que já se pressentiam no romance, e que se transformarão na maneira fluida e definitivamente cinematográfica de montar histórias. No ponto em questão o romance, forma protéica, ainda contém a experiência inteira e realista de uma vida.

Walter Benjamin, *bricoleur* de citações, nos diz em *O narrador* (BENJAMIN, 1985), que o romance é algo fechado em si, completo, em oposição à narrativa (que ele via desaparecendo) que se caracterizava pela possibilidade do continuum para além de seu término, pois quando alguém acabava de contar uma estória, era sempre possível pegar daquele ponto e seguir, desenvolver a vida de uma personagem do ponto em que um narrador parou, ou em que aquela noite de contação terminara. A narrativa mantém também uma ligação com o mito (conforme pensado por ELIADE, 1994), uma vez que:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece ser algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. *Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.* [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1994. p.200). (Grifo meu)

Exemplo de uma experiência autêntica e real para quem a escuta (que são características do mito); e continuável eternamente, aberta e aprofundável no questionamento

que ecoa, como a fotografia – “convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, op.cit) – ; a narrativa, que como Benjamin caracterizou viu seu ocaso, não deixou de germinar em outras instâncias, com formas diversas, para além do romance.

Aqui entra em cena o romance gráfico, que une os dois estatutos: é, como a fotografia, um recorte escolhido precisamente sobre o que quer mostrar, mas ao mesmo tempo não tem a obrigação romanesca de costurar perfeitamente seus limites, tanto que no caso em questão, de *Cachalote*, muito fica em aberto, pedindo e dependendo da imaginação do leitor.

Isso pareceria um contrasenso porque, pensado em oposição ao romance tradicional, na leitura da letra somente, sabemos que o leitor vai preenchendo tudo com sua imaginação, rostos, formas, cores, sons, luzes, e no romance gráfico temos a concretização visual com escolhas que o autor fez e nas quais tirou nossa possibilidade imagética-visual. Porém, com astúcia de escrita e traço, pode-se ir mostrando ao mesmo tempo em que a inconclusão e as múltiplas possibilidades de interpretação sigam escondendo e chamando uma participação sempre atenta do leitor. Especialmente quando os silêncios superam as palavras e é preciso ler nas expressões sentimentos que estariam dados na narrativa convencional. Compreender a angústia de um rosto ausente é mais trabalhoso que ler algo como: “Ele estava atônito, jamais vira...”

Pensado como um romance, *Cachalote* apresenta temas contemporâneos na composição de suas personagens, cujas histórias se assemelham no aspecto da jornada que elas percorrem para alcançar um vazio e uma incompletude sempre presentes.

Esses percursos tem muito da tradicional jornada do herói como mostrada por Joseph Campbell, que porém, falando do herói nos dias de hoje (isso em 1949), nos diz:

O problema da humanidade hoje, portanto, é precisamente o oposto daquele que tiveram os homens dos períodos comparativamente estáveis das grandes mitologias coordenantes, hoje conhecidas como inverdades. Naqueles períodos, todo o sentido residia no grupo, nas grandes formas anônimas, e não havia nenhum sentido no indivíduo com a capacidade de se expressar; hoje, não há nenhum sentido no grupo – *nenhum sentido no mundo: tudo está no indivíduo*. Mas, hoje, o sentido é totalmente inconsciente. *Não se sabe mais o alvo para o qual se caminha. Não se sabe o que move as pessoas*. (CAMPBELL, 1995. p. 372-373). (Grifos meus)

Impossível não pensar nas caminhadas individuais e sem sentido, sem objetivo fixo, das personagens de *Cachalote* ao ler a citação grifada acima.

O playboy que mantém um caso com a mulher do tio é obrigado a entrar em sua jornada, uma vez que é expulso de casa, rumando a esmo sem saber por que nem para quê.

O ator chinês embarca, depois do ato trágico de seu amigo, no trajeto de compreensão do próprio ocaso, sem obter, do hedonismo em que mergulha, a satisfação definitiva que procura para aplacar-se.

O escultor aceita ser a personagem da obra de outrem enquanto busca responder uma questão que o perturba, se é real a origem da cicatriz da namorada, se ele pode ter chegado aos limites da violência, sendo que esse duplo descontrolado nunca deixa de assombrá-lo.

O escritor atravessa os dias lutando com sua depressão, com sua falta de inspiração e com as relações estilhaçadas que não lhe garantem mais espaço na vida de quem ama.

O mestre dos nós aprofunda-se no abismo dos desejos desconhecidos tentando entender os limites da doação, sem compreender totalmente que ir além é tanto ter quem o completa como perder-se definitivamente.

Opondo-se à unidade do romance, esse conjunto de pedaços de vidas completamente diferentes, demonstra haver uma linha, um tom dominante que não iguala as histórias, mas mostra trajetórias parecidas.

Atravessando países, vidraças, os fantasmas do passado, o medo, todos eles passam pela dura prova de sobreviver a si mesmos e ao invés de nos depararmos com histórias heróicas, ou histórias de superação, o que temos é a mais plana vida recortada e corrente, avançando no cotidiano de pessoas que duramente descobrem os descompassos que suas existências elaboram e vencem as provas do peso imenso do desacordo, do deslocamento.

Esses heróis não cumprem então a tarefa derradeira:

O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL, 1995. p. 242)

Das jornadas todas, nenhum deles traz a boa nova que instaura a tranquilidade e o equilíbrio. No mundo em que vivem não há mais ordem que se restaure, só absurdo e um vazio indizível que continua perseguindo-os como se nunca deixassem a região abissal. Sem ressurreição ou redenção, vagam continuamente e se vemos no último quadro um final, sabemos que eles continuarão emaranhados no incômodo heroísmo que só lhes permite sobreviver.

A incomunicabilidade, presente em todo o romance, aparece de forma mais crua na conversa que o escritor trava com seu vizinho da casa de campo, e que relata à ex-esposa:

- Me dei conta de que o tempo todo, enquanto tínhamos aquela conversa absurda sobre o lixo, ele estava querendo me contar isso. [o AVC da esposa]
- Sei.
- Eu tava meio grogue. Ele tentou achar o momento certo.
- Ele deve gostar de ti.
- Acho que sim. (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p)

Esse último diálogo é travado em quadros separados, tão separados quanto estão os dois no presente. A pequena estória é emblemática porque faz a ex-esposa lembrar da casa de campo e dos momentos passados ali, da trilha onde colhiam cogumelos enquanto ele sai pela tangente. O espaço em que estiveram unidos é trazido pela consciência sobre o tato que o vizinho teve em procurar o momento preciso para dizer o que tem dificuldade em comunicar, assim como o que não conseguem dizer talvez os tenha separado e os faça não poder mais voltar àquele tempo e lugar. Além disso, se lê que ela acredita que gostar de alguém é respeitar o tempo do não-dizer, a fraqueza, as imperfeições.

Não há nada mais anti-heróico que a imperfeição, uma vez que o herói em sua jornada deve, ainda que com alguns percalços, passar pelas provas para se transformar e nos dar o exemplo.

Mais adiante, num próximo encontro, já sem a filha que os une, o diálogo é truncado por silêncios incômodos, a ponto da ex-esposa dizer:

“O que tu tem feito? Novidades? Conta algo pra mim, tô meio sem assunto hoje.” (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p) O que é reforçado pela imagem das mãos muito próximas sobre a mesa da pastelaria, mas que não se tocam. Depois de dar a ela os remédios que “consegue” a contragosto para ela e da leitura do destino pelo realejo, ele, incomodado, vai embora, deixando-a sozinha sem querer ouvir o que ela diz ter para contar. No silêncio da solidão e do choro ela se livra dos remédios, mas não encontra remédio para o mal que os destrói a ambos.

No terceiro encontro, num parque, o clima é leve, ambos cheios de novidades positivas, ela com menos problemas no trabalho, ele voltando a escrever e contando todo empolgado o enredo de seu conto novo, falando sem parar até que ela encontra o momento certo para contar o que não conseguia, que está grávida do novo namorado. Ambos centram a atenção em si mesmos enquanto vemos a filha se afastar perseguindo um cachorro. Eles se reconciliam com a solidão que partilham e que definitivamente os une.

O escultor encontra-se numa encruzilhada tal que começa a deslocar sua vida para um filme que ao final nunca saberemos se de fato existiu. O que o liga com a realidade é a cicatriz de sua amante que teima em aparecer-lhe como um mistério, já que no plano do sonho

ele imagina ter sido ele o autor da violência que marca. Esse descontrole, quando referido pelo diretor como uma cena é o que o faz aceitar o filme, no qual ele também perde o controle e esbofeteia a namorada. Filme imitando sonho imitando a vida. Parece simples, mas quando tudo se esvai na dúvida ficamos, como ele sem ter noção do vivido e do imaginado. A prova cabal que é o cartaz do filme nos é mostrado como se ele o visse, e a dúvida persiste, uma vez que quando alguém de fora da possível alucinação, sua namorada, desenrola o mesmo, ele não nos mostra o que destrói.

O ator chinês decadente não consegue lidar com o cuidado que seu colega mais jovem tem por ele, não consegue dizer (a não ser no testemunho final à câmera dos curta-metristas) que admirava o ator mais jovem que se suicida. Preso no papel de si mesmo, ele vertiginosamente mergulha no hedonismo saindo desse transe quando aparece a oportunidade de fazer cinema de verdade, interessado e interessante, mas isso não deixa de ser ilusório também quando a realidade o alcança com as acusações sobre a morte do colega. Vencido, ele se deixa prender, mais que isso, se deixa levar, uma vez que nada mais faz muito sentido.

Um pouco diversas são as jornadas do playboy e do mestre dos nós, ambas contendo ensinamentos provocados pelo arranjo das relações entre as pessoas, porém uma chegando ao final com um grande aprendizado e a outra com a completa negação disso.

O playboy nos é apresentado desde o início como um canalha, cercado de seus iguais e senhor de si. Isso muda quando é expulso e tem que se deparar com a solidão. Obviamente ela acha que ela pode ser dirimida pelo dinheiro, mas percebe que com esse vazio não está acostumado. Encontra ao acaso pessoas que ele considera menores, dispensáveis, compráveis e usáveis. O amigo fica com pena deste confuso pedaço humano se esfacelando e o acolhe, porém a natureza do playboy sempre se manifesta e irrompe nas falas em que o poder do cartão de crédito é exacerbado. Perdido, isolado, exilado num lugar que não é seu e numa condição nunca antes enfrentada, ele corre para terminar no esforço inútil de mover uma baleia, de salvar quem não pode mais ser salvo. No riso final, resignado, ele encontra o sentido do absurdo e o ponto limite em que não há volta. Porém, até ali, ele continua inteiro no seu nunca mudar, sem ter aprendido nada com os percalços e trombadas da vida. Da baleia em diante não sabemos e só devemos imaginar.

De todas as histórias, é a do mestre dos nós que guarda mais contato com a narrativa tradicional e com a jornada do herói, fazendo referências diretas ao mundo dos contos povoados de princesas e cavaleiros. Também é o que contém mais aspectos romanescos na sua elaboração, uma vez que temos uma ambientação antes de chegarmos à ação em si.

Tudo começa com o próprio garoto nos contando de suas habilidades com as cordas e de seu gosto por amarrar garotas, que vêm ao seu encontro procurando por sua arte, arte essa que não precisa de palavras, mas de um acordo tácito para se realizar com precisão: “Raramente são bonitas. Mas gostam do que eu gosto. E têm paciência. E me dizem com todo seu corpo que querem estar ali.” (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p)

A inutilidade das palavras frente às amarras cede lugar à impossibilidade de pedir pelos nós quando ele encontra a face da beleza, a quem passa a chamar (para si e para os leitores) de princesa. Esse ser frágil e quebrável é quem o conduz ao encontro fatal, em que duas forças complementares se tornam unas. Mas tomado pelos cuidados da paixão, ele cede, restando a força que poderia machucá-la, enquanto ela quer a exclusão total da preocupação.

Ele pensa estar salvando a princesa: “O príncipe tira a princesa da torre e eles montam em seu cavalo. Galopam além dos limites do jardim do castelo. Não sabem para onde vão. Só sabem que é proibido.” (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p)

Mas ela não quer nem precisa ser salva, ela vai provocando cada vez mais os limites, jogando o jogo que julgava que ele conhecesse:

- E isso aqui, Lara? O que você quer que eu faça? Tem um limite, sabe?
- Sua idéia de limite é bem diferente da minha. É uma pena. Você é cuidadoso demais comigo. Não gosto disso. (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p)

A estória evolui para uma dissolução entre os dois e então aparece o “auxiliar” com o conselho decisivo:

- A Lara tem uma coisa...ela não gosta de ser protegida demais. Saca? Todo mundo faz isso com ela, os pais, os amigos. Ela odeia. [...] Como explicar...Ela não suporta ficar só na superfície das coisas. Mergulha com ela, cara. É isso que queria te dizer. Mergulha com ela. (COUTINHO; GALERA, 2010. s/p)

Quando ambos estão prontos, as águas não são profundas o suficiente para tamanha viagem, que nos é mostrada se escondendo, gradativamente, entre o desejo de luz e de ver o ato total por parte dela, e pela vontade de não presenciar a destruição da beleza que tanto gostaria de cultivar, por parte dele. Conciliam-se no acender da luminária e no fechar dos olhos, para nós, decisiva escuridão.

A beleza total da entrega não é vista, assim como não vemos nunca o rosto da princesa. O herói descobre que para conquistar deve perder e para controlar deve ceder. Os enigmas perduram e as estórias seriam continuáveis, caso o narrador assim quisesse, porque nada se fecha como num romance, nada está acabado.

Essa parece ser a tônica de *Cachalote* onde o inacabamento da vida segue adiante na incapacidade gritante das personagens de dizerem o que mais lhes angustia, perquirindo os caminhos da solidão, da insanidade, da incerteza, do desamor, para encontrarem somente fragmentos, pequenas pistas de um sempre continuar.

Certa somente está a velha senhora, que toca seu piano, nada tranquila com a baleia, gesta o improvável filho e deixa-o ir ao mar, sabedora de que a maré vai e volta, de que o tempo acrescenta mais questionamentos à certeza inquebrantável do continuar.

Não há nada de leveza em *Cachalote*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1)

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.

COUTINHO, Rafael; GALERA, Daniel. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.