

A Escrita do Outro Mundo e o Outro Mundo da Escrita: *Chico Xavier, o filme*

Alessandro Zir¹, Dalhousie University, azir@dal.ca

Resumo

A discussão proposta resgata elementos que permitiriam uma abordagem da obra de Francisco Candido Xavier enquanto fenômeno de escrita, e até mesmo de escrita literária. Tal resgate é feito a partir de uma análise crítica da cinebiografia do psicógrafo mineiro, realizada por Daniel Filho. Busca-se apontar para elementos substanciais, de uma ordem ficcional, que seriam constitutivos tanto do filme quanto do trabalho do “escritor” cuja vida o filme retrata. A fim de alcançar tal resultado, confronta-se a cinebiografia com a biografia em que supostamente é baseada, e com uma das obras-chaves de Xavier. No caminho, retomam-se noções desenvolvidas por Maurice Blanchot a respeito do processo de criação literária.

Palavras-chave: Chico Xavier, Cinebiografia, escrita, literatura, ficção.

Abstract: The discussion that follows brings forward elements enabling an understanding of the work of Francisco Xavier as a writing phenomenon, and even as a literary one. This task is achieved by critically analyzing the cinebiography of the automatic writer from Minas Gerais, directed by the Brazilian director Daniel Filho. The discussion points out fictional elements, which are constitutive, both of the movie and of the work of the “writer” whose life the movie shows. In order to attain this result, we confront the cine-biography with the biography in which it supposedly relies, and with one of the key works of Xavier. While doing so, the discussion reviews and relies on ideas developed by Maurice Blanchot about the process of literary creation.

Keywords: Chico Xavier, Cine-biography, writing process, literature, fiction.

¹ Alessandro Zir é doutor pelo *Interdisciplinary PhD Program* da *Dalhousie University* (Halifax, Canada). É membro do GIFHC (Grupo Interdisciplinar em *Filosofia e História das Ciências*), do ILEA (Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados da UFRGS). Desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao PPG Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Tem publicações no Brasil, Canadá, Chile, Portugal, e Estados Unidos, incluindo um livro, capítulos de livros, artigos, traduções e ficção. Tem apresentado trabalhos em simpósios internacionais em instituições como o *Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte* (Berlim, Alemanha), a Biblioteca Municipal de Évora (Portugal), e a Universidade Católica Portuguesa (Braga, Portugal).

Antes mesmo da abertura se desdobrar, o espectador é advertido de que algo importante fica fora das duas horas e meia do filme de Daniel Filho — o tamanho do homem cuja vida se vai mostrar. *Uma biografia (e uma cinebiografia) deve ser fiel aos fatos e à essência de uma vida. Mas uma vida ultrapassa em tamanho aquilo que pode ser dito ou mostrado sobre ela.* Ao sair da sala, o espectador mais desconfiado vai concluir que, ao contrário do que lhe tinha sido advertido, é no que o filme tem de infiel aos fatos que ele é capaz de resgatar a desmesura que se julgava impossível referir, o *tamanho*² de Chico Xavier. Como lembra Michel Surya, no início da biografia que ele escreve sobre Georges Bataille, o segredo mais recôndito de qualquer biografia legítima é que ela, necessariamente, nos escapa (Surya, 1992:7).

Voltando ao filme de Daniel Filho, o roteiro é todo ele amarrado ao redor da entrevista coletiva concedida por Chico ao programa televisivo *Pinga Fogo*, no início da década de 70. Logo no início, mostra-se Chico a dirigir-se ao estúdio de gravação. É a partir do que ele diz no programa, ou melhor, da sua imagem televisionada, que se reconstrói o passado do médium espírita. Fatos importantes são reconstituídos, mas não com uma fidelidade dogmática. Um deles em especial serve de pivô à narrativa: o caso da morte do jovem Maurício Garcez Henriques pelo amigo José Divino Nunes, cujo segredo será revelado pelo médium, de forma a influenciar o inquérito judicial. As circunstâncias mostradas no filme não se encaixam com o que se pode ler na biografia de Chico escrita por Marcel Souto Maior, na qual o filme, aliás, estaria baseado.

É nessa assimetria entre o filme e o livro, uma assimetria que subverte a suposta fidelidade de ambos aos fatos da vida de Chico, que o filme se torna fiel a Chico Xavier senão em todo o seu tamanho, pelo menos numa das facetas mais essenciais do personagem: a de escritor. Todo o bom escritor não se pode furtar a ser também um

² Quer dizer, a sua medida exata, ou talvez, ainda, a sua dimensão metafísica. Seja lá como for, o termo “tamanho” é utilizado no filme, e antes de nos livrarmos dele, e de toda carga apelativa e demagógica que carrega, cremos que vale mais a pena, repetindo-o, deixar ressoarem os riscos por ele implicados. Riscos constitutivos do filme, da biografia e do personagem em que ambos são baseados. E a que título, afinal, só esta resenha, deles escaparia?

inventor. Mesmo numa perspectiva realista, o que vale é a força intrínseca da obra, aquilo que é capaz de a instituir como obra e lhe dar autonomia em relação ao que ela supostamente reflete (Adorno, 1997:104). A maneira como o filme reconstrói a vida de Chico é feliz nesse sentido, tornando-o também eficaz até mesmo como cinebiografia.

Soma-se a isso o cuidado com elementos intrínsecos à experiência cinematográfica. Depois da advertência, a abertura literalmente pinga de um conta-gotas (basta ter olhos para ver), criando efeitos de luminosidade e textura bastante originais, que se ligam a recursos sonoros sofisticados. São ousados também os movimentos de câmera e a edição. Não se está falando aqui de “efeitos especiais”, mas de algo mais substancial, de uma ordem quase artesanal. Um exemplo é a passagem entre o presente e o passado, produzida por um mergulho a partir da imagem de Chico no chuveiro televisivo. Esse domínio da linguagem cinematográfica infelizmente esmorece da metade para o final da narrativa. A música de Egberto Gismonti, por outro lado, é rica e dissonante o suficiente para evitar que se caia na pieguice. E nos casos em que a linha melódica se torna mais previsível, a trilha é em pouco tempo interrompida. Da mesma forma, as interpretações dos atores, por mais dramáticas, são contundentes³. Os personagens de Christiane Torloni e Tony Ramos, por exemplo, carregam uma tensão permanente que impede que o filme escorregue para o clichê.

Sabe-se que, além de funcionário público, como religioso, Chico Xavier desempenhou ao longo da vida inúmeras atividades. Estima-se que tenha dado atenção a mais de um milhão de pessoas, que o procuravam em casa ou que ele visitava em lugares como presídios. Fundou cerca de 2.000 instituições de caridade. Pregava o evangelho a encarnados e desencarnados. Participava de sessões de desobsessão, de cura, de materialização. Além disso, teria escrito cerca de 10.000 cartas ditadas do outro mundo, e 412 livros, sendo a escrita, de todas essas atividades, aquela à qual ele atribuía maior importância. Sua prioridade seria o livro, era o que dizia, em conformidade com o que seriam as orientações dos seus guias espirituais. Escritores, mesmo os mais espiritualizados, e talvez, justamente esses, não se apegam aos fatos. Constitui um sinal

³ Há algo aqui do que Adorno chama de *mimesis* pré-intelectual que ocorre tanto em performances musicais de alta virtuosidade técnica como no trabalho do ator (Adorno, 2006: 148, 159).

da veracidade de uma carta psicografada por Chico o detalhe de nela o filho se referir à mãe, de forma inusitada, como “Cica”, e não “elefantinha”, seu apelido usual⁴.

Sabe-se também que Chico renegava tanto o mérito quanto a renda resultante da venda dos seus livros, que era revertida em cartório para instituições de caridade. Isso constitui uma prova da seriedade da sua vocação religiosa, mas não é argumento contra a sua caracterização como escritor, num sentido mais fundamental, antes pelo contrário. Está-se aqui diante de algo que ultrapassa a questão externa relativa a direitos autorais. A atividade de escrever livros seria para Chico um meio de “esquecer de si mesmo”⁵. Saindo-se ou não deste mundo, tem-se assim a possibilidade de entrar no espaço que necessariamente distancia o verdadeiro escritor daquilo que ele produz, e que Maurice Blanchot denomina, com referência a Mallarmé, um espaço de supressão (*abolition*), anulação (*annulation*) ou aniquilação (*anéantissement*) do autor (Bident, 1998:120-21; Blanchot, 2004: 68ff).

Outras características de Chico o aproximariam de um certo protótipo que não é exclusivo do místico, e é compartilhado por vários escritores. Os inúmeros problemas de saúde, o celibato e demais dificuldades de enquadramento social. Sobretudo a insônia. Chico teria aprendido, ao longo da vida, a dormir cada vez menos, atingindo uma média de cerca de quatro horas por noite. É Blanchot quem, mais uma vez, permite aqui a aproximação, invocando as seguintes palavras de Kafka: «Se não houvesse essas pavorosas noites de insônia, eu nada escreveria». Na visão do crítico literário francês, a insônia, tanto na experiência de Kafka como na dos surrealistas que se entregavam à hipnose antes de escrever, estaria intimamente relacionada àquilo que tradicionalmente se chama de “inspiração”. Ficar acordado no seio da noite para entrar em contato com a potência que fascina (Blanchot, 2009: 244; *cf.* 87, n. 3).

O próprio ato de psicografar poderia ser aproximado da chamada escrita automática defendida por André Breton. Recurso que de certa forma dispensaria o talento e a cultura do escritor, implicando, por outro lado, uma entrega exigente ao processo de escrever enquanto tal, livre inclusive de qualquer preocupação de ordem

⁴ O caso é relatado por Marcel Souto Maior (2010: 235). Num outro exemplo, contado no mesmo livro, uma carta psicografada parece convincente à mãe, com exceção de um nome nela referido, que Chico apaga com uma borracha dizendo: «A borracha é como a reencarnação. Apaga o que está errado para escrever o certo...» (2010: 243).

⁵ Emmanuel, o guia espiritual, teria dito a Chico: “Sua missão é formar livros e leitores. Formar leitores é suportar suas exigências, sem censuras. Formar livros é se esquecer de você” (Maior, 2010: 81).

utilitária (Blanchot, 2009: 233-38). Esse último ponto parece antes conflitar com o conteúdo das obras psicografadas por Chico, cujo caráter pedagógico extrapola do literário na direção do propagandístico. É possível, entretanto, que a burocracia mais do que fantasmagórica, idealista, pressuposta num livro como *Nosso Lar* não passe de um arremedo de si mesma. A defesa da ideologia progressista é nesse livro feita a partir de uma retórica rebuscada e nada econômica, em que se destacam expressões e termos esdrúxulos como “interstício das experiências carnavais”, “discursos de longa tiragem verbal”, “núcleos de adestramento” (para espíritos), “radicalista” e “volitação” (Xavier: 1992: 96, 203, 216, 280).

Finalmente, tem-se a questão da relação problemática do escritor com a verdade. Blanchot é radical nesse sentido: «assim que em literatura a imparcialidade (*probité*) entra em jogo, a impostura já está presente. A má fé é aqui a verdade, e quanto maior é a pretensão à moral e à seriedade, mais seguramente se mistifica e engana» (Blanchot, 2004: 20). O escritor Gustavo Flávio diz num romance de Rubem Fonseca: «Para um escritor a palavra escrita é a realidade. Li tantas vezes nas colunas sociais que Delfina Delamare estava bonita e elegante como sempre que não tive dúvidas em incorporar, como se fosse uma percepção própria, esse clichê alheio». Um mote recorrente em *O Caso Morel* é «nada temos a temer, exceto as palavras» (Fonseca, 1993: 19; Fonseca, 1995: 31, 38, 74). E o que diz Chico? «A verdade é um veneno... Quando Pilatos perguntou (a Cristo) o que era a verdade, ele ficou em silêncio...» (Maior, 2010: 134).

Sem aprofundar nenhuma dessas questões, e independente da alegação (falsa) de fidelidade aos fatos, o filme de Daniel Filho é fiel a Chico enquanto escritor. É fiel ao seu bom-humor despojado, de um sarcasmo ferino, beirando o horror kafkiano, como quando Chico se queixa do sofrimento causado pela catarata do olho esquerdo, e o guia Emmanuel lhe responde seco e duro: «ter dois olhos é um luxo». Ou como quando Chico é envolvido no escândalo da revista *Cruzeiro*, que coloca em cheque seus poderes mediúnicos, e o guia lhe conforta: «Você tem que agradecer. Jesus foi para cruz e você foi só para o *Cruzeiro*». Tais passagens denotam também outra estratégia típica de escritores como Kafka, a qual consiste em responder à violência causadora do sofrimento nunca pelo desacato, mas por uma espécie de subtração. A conclusão patente a se tirar das análises de críticos como Elias Canetti e Georges Bataille, é que Kafka gostaria de se tornar cada vez menor (Canetti, 1988; Bataille, 1957: 116, 123-4).

Quanto a Chico, ele afirmaria com orgulho ter sido em outra reencarnação não um leão, mas sua pulga (Maior, 2010: 80).

Para concluir, pode-se dizer que é apenas no filme que Chico, finalmente, se emancipa de Emmanuel. Verdade ou mentira? Chico se emancipa do seu guia para ter a liberdade de usar peruca. Ignorando os moralistas de plantão, o filme se apropria dessa faceta excêntrica do personagem cuja história supostamente nos conta. Busca-se ser fiel, senão à escrita do outro mundo, ao outro mundo da escrita, esse mundo estranho, onde questões de outra ordem entram em choque com valores estabelecidos. Assim como Kafka (Blanchot, 2009: 74-75), a preocupação maior de Chico não teria sido a de dar à própria personalidade aceitabilidade e coerência, sair ileso diante da suspeita, por exemplo, de insanidade. Cidadão de um outro mundo em que tudo tem um peso diferente do nosso, seu verdadeiro risco era o da perdição — deixar de se estar, para além dos fatos, à altura, senão do próprio tamanho, da própria desmesura.

Referências

- ADORNO, T. W. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Notes, a Draft and Two Schemata. Edited by Henri Lonitz. Translated by Wieland Hoband. London: Polity, 2006
- ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997
- BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Saint-Amand: Galimard, 1957
- BIDENT, C. *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*. Mayenne: Champ Vallon, 1998
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*, Saint-Amand: Gallimard, 2009
- BLANCHOT, M. *De Kafka à Kafka*, Saint-Amand: Gallimard, 2004
- FILHO, DANIEL. *Chico Xavier: O Filme*. Brasil, 2010
- FONSECA, R. *O Caso Morel*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995
- FONSECA, R. *Bufo & Spallanzani*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- MAIOR, M. S. *As Vidas de Chico Xavier*, São Paulo: Editora Planeta, 2010.
- SURYA, M. *Georges Bataille, La Mort à l'Oeuvre*. Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1992
- XAVIER, F. C. (pelo Espírito André Luiz), *Nosso Lar*, Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1992