Revista Brasileira

FASE IX

• OUTUBRO-NOVEMBRO-DEZEMBRO 2021 •

ANO IV • N.° 109

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2021

Diretoria

Presidente: *Marco Lucchesi*
Secretário-Geral: *Merval Pereira*
Primeiro-Secretário: *Antônio Torres*
Segundo-Secretário: *Edmar Lisboa Bacha*
Tesoureiro: *José Murilo de Carvalho*

Membros Efetivos

Alberto da Costa e Silva, Alberto Venancio Filho, Ana Maria Machado, Antonio Carlos Secchin, Antonio Cicero, Antônio Torres, Arnaldo Niskier, Arno Wehling, Carlos Diegues, Candido Mendes de Almeida, Carlos Nejar, Celso Lafer, Cicero Sandroni, Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Domício Proença Filho, Eduardo Giannetti, Edmar Lisboa Bacha, Evaldo Cabral de Mello, Evanildo Cavalcante Bechara, Fernanda Montenegro, Fernando Henrique Cardoso, Geraldo Carneiro, Geraldo Holanda Cavalcanti, Gilberto Gil, Ignácio de Loyola Brandão, João Almino, Joaquim Falcão, José Murilo de Carvalho, José Paulo Cavalcanti Filho, José Sarney, Lygia Fagundes Telles, Marco Lucchesi, Marcos Vinicios Vilaça, Merval Pereira, Nélida Piñon, Paulo Coelho, Paulo Niemeyer Filho, Rosiska Darcy de Oliveira, Sergio Paulo Rouanet, Zuenir Ventura.

REVISTA BRASILEIRA

Diretor

Cicero Sandroni

Conselho Editorial

Arnaldo Niskier
Merval Pereira
João Almino

Comissão de Publicações

Antonio Carlos Secchin
Domício Proença Filho
Evaldo Cabral de Mello

Produção Editorial

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

Revisão

Perla Serafim

Projeto Gráfico

Victor Burton

Editoração Eletrônica

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
Av. Presidente Wilson, 203 – 4.º andar
Rio de Janeiro – RJ – CEP 20030-021
Telefones: Geral: (0xx21) 3974-2500
Setor de Publicações: (0xx21) 3974-2525
Fax: (0xx21) 2220-6695
E-mail: publicacoes@academia.org.br
site: http://www.academia.org.br
ISSN 0103707-2

As colaborações são solicitadas.

Os artigos refletem exclusivamente a opinião dos autores, sendo eles também responsáveis pela exatidão das citações e das referências bibliográficas de seus textos.

Transcrições feitas pela Secretaria Geral da ABL.

Esta *Revista* está disponível, em formato digital, no *site* www.academia.org.br/revistabrasileira.

Sumário

Cicero Sandroni
Apresentação 7

ENSAIO

Antonio Carlos Secchin
Os fantasmas clandestinos 9

Cleber Vinicius do Amaral Felipe
Pinheiro Chagas, o romance histórico e o terramoto de Lisboa 13

Flávia Amparo
Os heróis autocráticos e os descaminhos da República brasileira em *O marechal de costas*, de José Luiz Passos 35

Marcelo Backes
A síndrome da cabana e o Brasil de Bolsonaro. Crônica de uma pandemia anunciada 51

Rosa Gens
Estranhezas na ficção de Artur Lobo e Silva Guimarães 61

SESSÃO DA SAUDADE

Dias Gomes 69

João Cabral de Melo Neto 77

RESENHA

Roberto Acízelo de Souza
Amadeu Lopes Sabino. *Tempo de fuga*. Porto: Porto Ed., 2021. 89

FICÇÃO

Myriam Campello
Quatro contos 93

Paulo Lins
Dois amores 101

Edgard Telles Ribeiro
Vida 107

Esta a glória que fica, eleva, honra e consola.

MACHADO DE ASSIS

Apresentação

Cicero Sandroni
Ocupante da Cadeira 6 na Academia Brasileira de Letras.

Este número apresenta 5 novos colaboradores da *Revista Brasileira*. Derradeira publicação de 2021, com ele, apesar dos percalços que todos vivemos em tempos pandêmicos, nossa *Revista* sincroniza-se em definitivo à regularidade trimestral que a norteia. Boa leitura, e até 2022.

ENSAIO

Os fantasmas clandestinos

Antonio Carlos Secchin

Ocupante da Cadeira 19 na Academia Brasileira de Letras. É Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982). Professor de Literatura Brasileira das Universidades de Bordeaux (1975-1979), Roma (1985), Rennes (1991), Mérida (1999), Paris III-Sorbonne Nouvelle (2009) e da Faculdade de Letras da UFRJ.

Em 1919, Cecília Meireles publicou o mais clandestino de seus livros: *Espectros*. A então jovem normalista estreava imersa na estética parnasiana, a tal ponto dissonante de seu futuro estilo que ela, simplesmente, extirpou o livro de sua bibliografia, como se esses *Espectros* jamais houvessem existido.

Num verso, ela convocara "Silenciosos fantasmas de outra idade". Portanto, cuidou apenas, e literalmente, de calar o que já declarara mudo. Além do sequestro bibliográfico da obra, teria também ocorrido sua aniquilação física, pois nem mesmo na biblioteca pessoal de Cecília encontrou-se qualquer vestígio do livro. Nada, porém, se perde de todo; como diria, noutro contexto, Carlos Drummond de Andrade, "de tudo fica um pouco". Assim, em 2001, para a edição do centenário da poetisa, um paciente pesquisador, após 82 anos de total desaparecimento da obra, conseguiu descobrir um exemplar de *Espectros*, reincorporando o volume ao patrimônio de nossa poesia. A coletânea, com 17 sonetos, dentre os quais peças dedicadas a Nero, a Cleópatra, a Sansão e Dalila, revelava apenas uma precoce e correta versejadora, hábil artesã de decassílabos e de alexandrinos.

Em 1923, liberta dos renegados e parnasianos fantasmas da adolescência, Cecília estreia pela segunda vez, com *Nunca mais...* e *Poema dos poemas*. A década de 1920 testemunhará um fecundo consórcio entre ela e o marido, o artista plástico português Correia Dias, pai de sua três filhas, amigo de Fernando Pessoa, e ilustrador de todos os livros da esposa. Daí advirão *Criança, meu amor*, de 1924, e *Baladas para El-Rei*, de 1925.

A parceria foi brutalmente interrompida no dia 19 de novembro de 1935, quando a caçula, Maria Fernanda, chama Cecília para apontar-lhe, na sala da residência, o corpo do pai, que se enforcou sem deixar sequer um bilhete de adeus, transferindo para a viúva a responsabilidade de sustentar a si e às filhas do casal.

Nunca mais... e *Baladas para El-Rei* revelam uma escritora de mérito, posto que que excessivamente tributária dos padrões estéticos do Simbolismo. Talvez por isso, ao reunir, em 1958, sua *Obra poética*, ela tenha optado por excluir ambos os livros. Porém, diversamente do tratamento

concedido a *Espectros*, não os apagou de sua bibliografia.

A obra "autorizada" pela autora se inicia somente com o quarto volume de poemas, *Viagem*, vindo a lume em 1939, pelo Editorial Império, de Lisboa. Lê-se, como um galardão, na capa e na folha de rosto: "Primeiro Prémio de Poesia da Academia Brasileira de Letras em 1938".

A vitória de Cecília, num controverso concurso de acalorados embates, teria representado uma afirmação da poesia moderna, enfim enaltecida e agraciada pela ABL. Convém, todavia, restabelecer a verdade factual: a primazia não coube a Cecília Meireles. Convoque-se, anterior a *Viagem*, mais um espectro literário: o livro, hoje de todo esquecido, *Poemas caboclos*, de Vinicius Meyer, premiado pela Academia em 1934. A coletânea, sem ostentar a qualidade da obra de Cecília, já é, todavia, inteiramente modernista, no emprego sistemático do verso livre, na total ausência de rimas, na temática regionalista e na linguagem coloquial, em certos aspectos próxima à de *Cobra Norato,* de Raul Bopp (1931). Ao descrever a mineração, as catas de ouro, Meyer assim se expressa: "como se um bando de noites/ surgisse de dentro da terra/ trazendo, nas mãos, punhados de sol". Em 1936, foi a vez de outro estreante ganhar o prêmio da ABL com poemas igualmente distanciados da tradição parnasiana. Seu nome: Guimarães Rosa; seu livro, *Magma*.

Não foi autora do Modernismo, no sentido estrito do termo. Ignorada pela vanguarda de 1922, tornou-se alvo constante da irreverência de Oswald de Andrade, que, em 1952, de modo ferino, assim a caracterizou: "A senhora Cecília Meireles é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravanca o livre tráfego da poesia". Alguns grandes poetas, porém – Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes –, souberam reconhecer-lhe o talento, a partir, exatamente, de *Viagem* – a definitiva "estreia" da escritora.

Trata-se de harmonioso conjunto composto por várias das obras-primas de Cecília, dentre as quais "Motivo" – "Eu canto porque o instante existe /e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ Sou poeta"– , "Retrato" – " Em que espelho ficou perdida / a minha face?" –, "Canção" – "Pus o meu sonho num navio/ e o navio em cima do mar;/ – depois, abri o mar com as mãos/ para o meu sonho naufragar" –, "Guitarra": – A maior pena que eu tenho,/ punhal de prata,/ não é de me ver morrendo,/ mas de saber quem me mata".

Aproveito o verso "Sou poeta" para, *data venia*, adentrar a seara do confrade Evanildo Bechara. Esse verso é citado para legitimar o substantivo na condição de comum de dois gêneros, a exemplo de "artista", e assim poder prescindir da forma feminina "poetisa". O dicionário *Houaiss*, no entanto, o considera nome unicamente masculino. Na atualidade, devido a suposta carga pejorativa – como se "poetisa" fosse a mulher que escrevesse maus poemas –, há uma nítida tendência a eliminar o vocábulo feminino em prol da utilização de "poeta" para designar ambos os gêneros. Ora, Cecília jamais valeu-se do termo "poeta" para referir-se a uma autora de poesia, ao contrário do que se poderia, por equívoco, inferir do verso em questão. Nele, com clareza, ela se reporta arquetipicamente ao "poeta", substantivo masculino, acima da distinção de sexo, englobando homens e mulheres na mesma categoria. Caso ela pretendesse identificar-se como "a" poeta, teria

necessariamente de se declarar, versos adiante, "irmã", em vez de "irmão", "das coisas fugidias", o que não ocorre. Além disso, para eliminar quaisquer dúvidas, nos originais datiloscritos de "Motivo", encaminhados ao concurso da ABL, Cecília fez questão – pela única vez ao longo do livro – de colocar o poema entre aspas, enfatizando que nele não registrava a manifestação direta de sua fala, mas o discurso de um Outro, de quem ela, pelas aspas, se fazia apenas mediadora e porta-voz. Esse Outro é o Poeta, na dimensão magnificada de todos os poetas e de todas as poetisas.

Dada a excelência do livro, causa espanto que pudesse ter havido tanto conflito e resistência na atribuição do prêmio da ABL. Hostilidades provindas, em especial, do obstetra e acadêmico Fernando Magalhães, e de Alceu Amoroso Lima, recipiendário de Magalhães. As razões da animosidade nunca foram de todo esclarecidas, mas é provável que a ambos tenha incomodado a desassombrada conduta de Cecília Meireles em artigos jornalísticos na defesa de uma educação pública laica, baseada no ideário da "Escola Nova" propugnado por Fernando de Azevedo. A celeuma chegou, como escândalo, às páginas dos jornais. Coube ao relator do prêmio, Cassiano Ricardo, efetuar vigorosa defesa do livro de Cecília, logo depois editada em *A Academia e a poesia moderna* (1939). Magalhães, obstinado opositor de *Viagem*, defendera a premiação do até hoje inédito *Pororoca*, de Wladimir Emanuel, de cujas não muito profundas águas poéticas Cassiano Ricardo pescou e tornou público o verso "milho, algodão, mandioca, tabaco, feijão". Além de desqualificar *Pororoca* e os demais competidores, o relator não poupou a figura do proponente, desferindo dardos envenenados na direção do confrade. Ao cabo da polêmica, seu parecer foi aprovado com apenas dois votos contrários – os de Fernando Magalhães e Alceu Amoroso Lima.

Vinte e sete anos depois, em 1965, a poesia de Cecília foi novamente consagrada pela Academia, dessa feita com o prêmio máximo da instituição, o Machado de Assis, excepcionalmente concedido em caráter póstumo. Cecília Meireles, mesmo em sua ausência física, tornou-se a primeira poetisa a conquistá-lo. Antes, do plantel literário feminino, saíra-se vitoriosa Tetrá de Teffé, em 1941, pelo romance *Bati à porta da vida*, numa época em o prêmio contemplava unicamente publicações avulsas. Na sequência, e já na configuração atual – que releva o conjunto da obra –, ele foi atribuído, em 1958, à ficcionista Rachel de Queiroz.

A contínua e qualificada produção de Cecília lhe asseguraria o posto de uma das maiores expressões de nossa poesia, desde *Viagem, Vaga música*, de 1942, *Mar absoluto*, de 1945, até *Solombra* e *Ou isso ou aquilo*, de 1964, ano de sua morte.

Todavia, pela ascendência açoriana, pelo casamento com Fernando Correia Dias, pelos laços de amizade com escritores portugueses, alguns críticos acusaram-na de ser pouco brasileira. Bastaria o denso mergulho em nosso passado histórico efetuado pelo *Romanceiro da Inconfidência* (1953) para desmentir a acusação. Ademais, em nome de que feroz controle de fronteiras seria lícito impedir que ela também cantasse a Holanda, a Itália, a Índia, o Japão e tantos territórios a que seu corpo e sua imaginação a transportaram? A grande poesia prescinde de passaporte, dispondo de salvo conduto para circular em liberdade como palavra

cidadã do mundo. Cecília Meireles não desenvolveu uma literatura circunstancialmente nacional; ela afirmou-se como notável escritora da língua portuguesa, para além das delimitações geográficas. Poesia em trânsito, na perseguição das coisas que ainda não têm nome. Poetisa pelos caminhos da terra, pelas asas do ar: não por acaso, considerava-se "pastora de nuvens". Poetisa pela trilha das águas, Cecília, a incansável navegante, com sua vaga música em perpétua viagem pelo mar absoluto.

Pinheiro Chagas, o romance histórico e o terramoto de Lisboa

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Professor de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Em 2018, publicou *Heroísmo na singradura dos mares: Histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. É coautor dos *Estudos sobre a Épica Luso-Brasileira (séculos XVI-XVIII)*, de 2021. O livro *Locus Horrendus: Representações do extremo*, conjunto de ensaios sobre figurações de lugares horrendos na literatura, encontra-se no prelo.

Introdução

Na condição de prosa ficcional inventada na Inglaterra com Walter Scott, o romance histórico tornou-se um expediente literário muito recorrente e debatido, especialmente no que diz respeito à maneira como conjuga verdade e ficção. Os códigos de sua composição estabelecem critérios, orientações e os fundamentos do gênero, instituindo sua verossimilhança – argumentação provável sobre acontecimentos sucedidos ou esperados – por meio da relação entre História e Literatura. Sendo assim, o decoro – ajuste entre as práticas letradas e sua audiência – pressupõe, nesse caso, um pacto fiduciário que se desdobra em uma "história dramatizada", pautada na aliança entre utilidade e deleite, prescrita pelo poeta romano Horácio e repetida ao longo dos séculos para atender a diferentes demandas artísticas. Na medida em que rivaliza com a ficção e com a historiografia, supondo a limitação da primeira e a falta de atrativos da segunda, o romance histórico foi colocado à disposição das agendas nacionais e do lucro, ocupando os rodapés dos jornais, projetando seus autores e constituindo maneiras de instruir e comover a audiência.

Além de estilizar elementos empíricos, a retomada de episódios da história pelo romance é uma maneira de historicizar o seu presente e validar a superação de experiências como, por exemplo, códigos de honra, hábitos cortesãos e outras posturas consideradas antiquadas ou passíveis de censura. Ao encenar as ações de personagens reais e inventadas, a dramatização romanesca recompõe a hierarquia dos valores sociais e os fundamentos da prosa, de modo que lugares-comuns antigos passam a ser evocados para compor novas pautas, amparadas na pretensão de originalidade, nos interesses do mercado cultural, nos direitos autorais e na ampliação de um público leitor que consome jornais, livros e revistas especializadas em busca de informação e entretenimento.

Convém ressaltar que a concepção de gênero não se torna inoperante com o Romantismo. De acordo com David Duff (2009, p. 201), o declínio das teorias tradicionais da arte não resultou em uma erosão da consciência do gênero, mas em um aprimoramento

dela. Em outras palavras, os novos códigos estabelecidos pela crítica continuam preocupados com convenções, preceitos e técnicas, reunidas para legitimar modalidades do fazer literário:

Mesmo a prática literária mais radical do período envolvia, tipicamente, não a transcendência dos gêneros, mas a transformação deles: gêneros literários foram revividos, fabricados, internalizados, ironizados, subvertidos, fragmentados, reunidos em novas combinações, adaptados a novos propósitos ideológicos, levados a refletir sobre si mesmos (e uns sobre os outros) – mas não, com raras exceções, totalmente abandonados. A ideia de que um texto literário pode ser um "gênero em si" adquiriu certa importância, e há muitas composições românticas que destacam suas idiossincrasias genéricas por meio de legendas, notas de rodapé e de outras maneiras. Mas tal era o tamanho do mercado e a sofisticação da indústria editorial que este também foi um período em que experimentos foram replicados, inovações padronizadas e novos gêneros estabelecidos, em alguns casos com extraordinária rapidez e sucesso comercial (DUFF, 2009, p. 201, tradução nossa).[1]

[1] *"Even the most radical literary practice of the period involved, typically, not the transcendence of genres but the transformation of them: literary genres were revived, fabricated, internalized, ironized, subverted, fragmented, brought together in new combinations, adapted to new ideological purposes, made to reflect on themselves (and on one another) – but not, with rare exceptions, abandoned altogether. The idea that a literary text can be a 'genre in itself' acquired some currency, and there are many Romantic compositions which foreground their generic idiosyncrasies through subtitles, footnotes, and in other ways. But, such was the size of the market and the sophistication of the publication industry that this was also a period in which experiments were replicated, innovations standardized, and new genres established, in some cases with extraordinary speed and commercial success".*

As antigas preceptivas, que acompanharam a instituição retórica até o século XVIII, reuniam normas para regulamentar os mais diversos gêneros discursivos, sistematizando formas de invenção, disposição e elocução, mas também repertórios de tópicas, estratégias oratórias, decoros, efeitos, *auctoritates*. Quando a retórica foi desmantelada e as estéticas, forjadas sobre suas ruínas, os preceitos abandonaram seu posto central, embora não tenham sido eliminados das formas ficcionais e historiográficas pós-iluministas. Desde então, os pressupostos artísticos foram anunciados/propagados ora pelo próprio autor, que, com frequência, os apresentava nos paratextos ou comentários preambulares, ora pelos comentários críticos publicados por meio de cartas, periódicos, dissertações. Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) recorreu aos dois expedientes para definir o chamado romance histórico.

Além de ter seguido carreira militar e política, Chagas produziu poesias, dramas, comédias, contos, folhetins, crônicas, romances, discursos, críticas, biografias, traduções, livros de história. Apesar desse repertório, a recepção de seu trabalho foi, em grande parte, hostil e, ainda hoje, os estudos sobre sua produção são escassos. É bem provável que suas querelas com Eça de Queiroz (MÓNICA, 2001), as censuras dirigidas a José de Alencar (RIBEIRO, 2009) e, de forma geral, sua participação na *Questão coimbrã* (VELOSO, 2007, p. 25-41) tenham agravado o descaso. Um levantamento da crítica foi realizado por Jane Gandra (2012, p. 15-32), sendo desnecessário replicá-lo, uma vez que nosso propósito é investigar a maneira como Chagas valorizou a dramatização da história e sua capacidade de gerenciar afetos e produzir quadros descritivos compatíveis com a antiga técnica retórica da

écfrase. Esses elementos podem ser detectados, com minúcia e profusão, n'*O terramoto de Lisboa* (1874), que será analisado na segunda parte de nosso estudo.

Romance histórico

Em seus *Ensaios críticos*, de 1866, Manuel Pinheiro Chagas escreveu que a missão do romancista histórico era "mais grandiosa, mais sublime do que a do próprio historiador". Ambos consultam as histórias e delas "arrancam os espectros das gerações extintas do seu túmulo secular". O historiador, no entanto, "estende o cadáver na mesa anatômica" e se contenta em "explicar friamente" os mistérios do organismo e investigar "o modo como o fluido vital fazia jogar essas molas, que a morte despedaçou, e cujos segredos o tempo obliterara". O romancista, por outro lado, "galvaniza o cadáver, restitui-lhe o movimento" de modo que o leitor *vê passar por diante de si não o esqueleto hirto e gélido, mas o corpo animado com o calor da vida, com o fogo das paixões, que o animara, que o abrasara outrora"* (CHAGAS, 1866, p. 58).

O ensaio de Chagas encontra-se em sintonia com um texto de Alexandre Herculano, publicado em 1840 na revista *O Panorama*:

Novela ou História, qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharam esse caráter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. (...) Essa é a história íntima dos homens que já não são; esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores (HERCULANO, 1840, p. 243).

Para Herculano, romances e novelas históricas são mais precisas quando há um conhecimento prévio e amplo de monumentos, tradições, crônicas. O mesmo pré-requisito foi sugerido, embora com outras palavras, por Pinheiro Chagas:

[...] estudo consciencioso da época é indispensável tanto ao historiador, como ao romancista, mas o primeiro cumpriu a sua missão, expondo claramente os resultados que colheu, e compreendendo e fazendo compreender o caráter genérico de uma determinada era. O segundo, além disto, vê-se obrigado a analisar a influência da organização social do passado nas paixões, nos costumes, na vida doméstica de cada um dos indivíduos dessa geração, que o historiador estudou em globo, e que o romancista tem de estudar nas suas mais insignificantes frações (CHAGAS, 1866, p. 59).

Depreende-se deste fragmento que a depuração de uma época, a escala de observação e o enfoque narrativo interferem na maneira como os objetos históricos são recepcionados pelo leitor.

Nos *Novos ensaios críticos* (1867), Chagas afirma que o romance histórico é "a única epopeia possível no século XIX", o "poema de um povo", o "ressurgir de uma geração" (CHAGAS, 1867, p. 13). Diferentemente do gênero épico, seu herói "múltiplo" não precisa

ser exaltado, pois é "gigante por si". Chagas distingue o olhar que, da praia, contempla a onda se chocando contra o rochedo e a visão que, do alto, acompanha inúmeras ondas *que se embatem, que se quebram, que se torcem, que se enrolam, que espumam, que verdejam, que cintilam ao sol, que rugem pavorosas, que sacodem os navios, que refervem em enormes cachões"* (CHAGAS, 1867, p. 13).

A onda, isolada, corresponderia ao indivíduo; o mar, à multidão. De um lado, é possível contemplar uma existência singular, suas paixões, peripécias, o que proporciona um "brando meditar"; encarar a multidão, por outro lado, corresponde à "moderna epopeia, o grande romance histórico".

Há, portanto, a possibilidade de *arrancar do mármore das tradições não só as estatuetas dos grandes vultos, mas também os baixos relevos onde se agitam os grupos dos personagens inferiores"* (CHAGAS, 1867, p. 14).

O romance histórico seria, no caso, a "parte mais elevada da história literária contemporânea", podendo ser dividido em duas classes: na primeira, o romancista "apodera-se dos grandes personagens", estudando seu caráter, intenções, fisionomia. Trata-se do processo da "estatuária", ou seja, que reproduz a época por meio de seus "vultos dominantes" e deixa agitar-se, ao seu redor, "a multidão confusa". O outro processo é do "baixo-relevo". Por meio dele, é possível estudar a "múltipla fisionomia" de uma época, a agitação dos personagens ignorados: "percorre-se com a lanterna do mineiro os últimos degraus da escada" (CHAGAS, 1867, p. 15). Chagas supõe a possibilidade de reunir os dois processos, ou seja, figurar estátua e baixo-relevo, pois *na tela vastíssima pode o pincel do artista derramar as grandes massas de luz e sombra, dispersar os personagens grandes e pequenos, reis e mendigos, sábios e ignorantes [...]"* (CHAGAS, 1867, p. 16).

Para atingir tal efeito, Pinheiro Chagas (1867, p. 25) cogita a possibilidade de unir intuição e observação minudenciosa, ou seja, nas "ressurreições históricas", uma "fantasia ardente, auxiliada por estudos fortes", poderia reproduzir "o aspecto geral de uma época tão verdadeiramente como a reconstrói a erudição juntando traço a traço".

Preocupações similares podem ser encontradas no romance *O juramento da Duquesa* (1873), quando Chagas abraçou o encargo de celebrar não "os grandes feitos das campanhas da Restauração", mas *os enredos da corte, as calúnias, as traições que se desenrolavam no reverso desse quadro brilhante das épicas pelejas e de sobre-humanas façanhas".*

Na sequência, o autor insiste que *também isto é história, também isto é mister que se conte, e não se colhe menos proveito da narrativa das fraquezas e dos defeitos dos nossos antepassados, que são para nós amargas lições, do que da narrativa das suas virtudes e das glórias, que são para nós glorioso incitamento"* (CHAGAS, 1902, p. 100).

Em *A máscara vermelha* (1873), a mesma preocupação com os "excluídos" da história foi manifestada durante uma comparação entre discursos históricos e trágicos:

A história não nos dá pormenores acerca da execução dos plebeus, limita-se a

dizer-nos unicamente como padeceram e morreram os nobres. Assim como a musa trágica se envergonhava de fazer figurar no teatro os infortúnios burgueses, e não calçava o coturno clássico senão para interessar os espectadores pelas desgraças dos grandes, assim também a história não se dignava ocupar-se da vida e gestos, e muito menos ainda da morte mais ou menos dolorosa dessa plebe vil que tumultuava na sombra (CHAGAS, 1902, p. 227).

Incomodava a Pinheiro Chagas uma história voltada para as grandes personagens que olvidava aquelas que circulavam às margens. Nas instâncias liminares de *O naufrágio de Vicente Sodré* (1894), ele admitiu a importância da "forma romântica" para apresentar a "vida íntima" dos antepassados ilustres dos portugueses, mostrando os bastidores "daquelas tragédias épicas, que constituem as nossas grandes e gloriosas guerras". Se a "velha fórmula do romance histórico" teria sido vítima de desprestígio por parte do público leitor, o autor assegurou que a

curiosidade de ver os personagens históricos apeados do seu pedestal, e movendo-se nas peripécias da vida comum, é cada vez mais intensa" (CHAGAS, 1894, p. I-II).

Chagas (1894, p. II) recorre a um conjunto de medidas para solucionar o dilema:

não procurar o drama fora da realidade, não inventar episódios, nem fantasiar personagens, procurar simplesmente ver as cenas tais como a história as descreve, compreender os personagens como eles se revelam nos seus atos.

A ideia é fazer "reviver" as épocas históricas sem prejudicar o interesse dramático das narrativas. Entretanto, o autor deveria se ater à fidedignidade dos autores consultados:

Há muitos em cuja narrativa se pode crer, mas em todo o caso, por maior que seja a boa-fé do narrador, há sempre a descontar os erros que ele comete involuntariamente, graças ao prisma que a sua paixão política lhe põe diante dos olhos, sem que ele dê por isso" (CHAGAS, 1894, p. III).

Chagas, em seguida, afirmou que recorreu às *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia, e evitou a fantasia, se limitando a empregar as personagens históricas e colocar-lhes nos lábios

as palavras que estavam no seu pensamento, mas que eles talvez não poderiam exprimir com a nitidez com que podemos formulá-las agora.

Para ele, a história "tem duas faces, e nenhuma se deve ocultar" (CHAGAS, 1894, p. IV-V).

Na introdução do romance *A joia do vice-rei* (1890), Chagas reforça as especificidades do romance histórico ao elogiar Alexandre Dumas, autor de *Os três mosqueteiros*:

Mas quem reparar que Alexandre Dumas não tem em vista senão desenhar uma época, os seus costumes, as suas tendências, o seu caráter genérico, reconhecerá que poucos espíritos souberam evocar, tão exatamente nas suas linhas capitais, os grandes períodos de história de França como este encantador espírito.

Em seguida, ele assegura:

Lendo os seus romances, tão criminados como frívolos e mentirosos, forma-se uma ideia da época em que eles se passam

mais completa e mais perfeita do que no-la poderiam dar os mais conscienciosos livros históricos".

Em se tratando de *A joia do vice-rei*, Chagas afirma:

[...] *É simplesmente a história posta em ação, são as cenas verdadeiras, tais como as encontramos na prosa dos nossos cronistas, e principalmente nos capítulos pitorescos das* Lendas da Índia *de Gaspar Correia, que vamos desenrolar diante dos olhos dos leitores. Nenhum personagem que vamos esboçar, é inventado por nós, a não ser talvez alguns desses vultos, em que é lícito dividir o grande personagem coletivo da multidão" (CHAGAS, 1890, s/p).*

Na sequência, ele se corrige: "Nada inventamos, apenas procuramos dar cor e animação ao desenho que nos deixou o velho narrador." Por fim, ele evidencia o propósito do gênero:

O que podemos, porém, afirmar é que isto é história, história dramatizada e não romantizada, quer dizer, posta em cena e não enflorada com ramalhetes fantásticos, que não há uma cena inventada, e que o nosso intento unicamente foi fazer passar por diante dos olhos dos leitores os personagens que descrevemos em toda a sua verdade (CHAGAS, 1890, s/p).

Não bastasse a fidúcia do relato, Chagas salienta a necessidade de dramatizar a história para reproduzi-la perante os olhos do leitor, preferencialmente, com uma linguagem compatível com o presente da enunciação:

Não tentámos nem por sombras ressuscitar a linguagem do século XVI. Essas ressurreições dão ao falar dos personagens um caráter rígido e afetado, mil vezes mais falso do que a tradução da expressão dos seus pensamentos na língua do nosso tempo (CHAGAS, 1890, s/p).

Retratar a história "diante dos olhos dos leitores" é um procedimento que se aproxima da écfrase, recurso destinado à produção de afetos por meio de uma descrição verbal detalhada e impactante. Seus artifícios tendem a exercer sobre o auditório um "efeito de realidade", pois estabelece uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade do que é descrito (*euidentia*). O leitor, no caso, atuaria como uma "testemunha ocular". A definição de romance histórico proposta por Chagas é tributária, direta ou indiretamente, dessa técnica que conjuga descrição e vivacidade para (co)mover e deleitar os leitores.

Na novela histórica *A passagem do cabo Bojador*, publicada em 1869 e reeditada em 1894, Chagas retratou, no primeiro capítulo, um diálogo entre o infante D. Henrique e Gil Eanes. Este referia os perigos que encontrariam os marinheiros ao ultrapassar o cabo Bojador; já aquele alegou que, com intenções íntegras, poder-se-ia passar ileso até mesmo pelo Inferno:

Para visitar as regiões sombrias, as mortais defesas, colheu Eneias no bosque misterioso o ramo de ouro protetor. Mas onde há ramo de ouro conhecido das Sibilas que seja melhor talismã do que a própria cruz de Cristo? Empunhai a cruz, Gil Eanes, tende fé, e vereis dissiparem-se os vãos prestígios com que o demônio vos aterra (CHAGAS, 1894, p. 131).

Durante a tão aguardada viagem rumo ao cabo, um "velho marinheiro de voz autorizada

e grave" começou a espalhar estórias sobre águas "negras como breu" que "referviam e erguiam-se como montanhas" e marinheiros que, na "flor da mocidade", desistiram da viagem quando avistaram o Bojador e voltaram para Portugal com "cabelos brancos" (CHAGAS, 1894, p. 136).

O mesmo marinheiro, chamado Lourenço Dias, narrou outra anedota, dessa vez protagonizada por São Brandão, que teria encontrado o paraíso terrestre depois de cruzar o mar "semeado de ilhas que pertencem a Satanás" e nas quais "as almas sofrem as penas do inferno". Depois de ultrapassá-las e ouvir "gemido e prantos" e as "patadas de cavalos de fogo" montados "por infelizes que soltavam gritos horríveis", São Brandão teria encontrado "uma ilha resplandecente", na qual cantavam pássaros de ouro com "asas de prata" e perito "de púrpura e de açafrão" (CHAGAS, 1894, p. 137). O romancista imitou uma passagem de Gomes Eanes de Zurara (1973, p. 50) presente na *Crónica de Guiné* ao sugerir que, depois do Bojador,

a terra é mais baixa que o mar, que o sol queima as praias escalvadas, e que as correntes impetuosas arrastam com irresistível força os navios para terríveis paragens, onde a morte é certa. (CHAGAS, 1894, p. 128).

Entretanto, quando finalmente ultrapassaram o cabo, a experiência não correspondia às expectativas. Segundo Chagas, esta teria sido a "maior façanha da história moderna".

Quando surge oportunidade, Pinheiro Chagas esclarece aspectos controversos das crônicas consultadas, como é o caso do *locus horrendus* que empregou para representar as proximidades do temível cabo: o vento da madrugada emitia "gemidos fúnebres" que "assemelhavam-se aos queixumes das almas penadas"; ouvia-se ao longe "um som rouco e mal distinto" do "mar quebrando com fúria nos rochedos"; o mar "tingira-se de vermelho escuro; parecia ter perdido a liquidez, e na superfície baça das vagas ficara por largo espaço traçada a esteira da barca aventurosa" (CHAGAS, 1894, p. 138). Na sequência, ele afirmou que a causa do fenômeno em questão

é conhecida hoje de todos os navegantes; para o sul do cabo de Não, a muita areia soprada pelo vento do deserto avermelha as águas do Oceano e torna-as espessas; mas os marinheiros de Gil Eanes julgavam que era um prenúncio da aproximação do mar Tenebroso (CHAGAS, 1894, p. 138).

A novela, no caso, não se limita à reprodução da fonte, pois presta ao leitor esclarecimentos que os antigos cronistas não poderiam formular. A ideia de fazer "reviver" os agentes históricos não parte de uma concepção ingênua de imparcialidade ou objetividade, já que cabe ao romancista a produção da verossimilhança narrativa.

As palavras do "velho marinheiro" ocuparam na intriga uma posição similar ao discurso proferido pelo velho do Restelo na epopeia lusíada: os dizeres de Lourenço Dias reuniam lendas que, outrora, impediram os nautas de ultrapassar o Bojador e costear as terras africanas. O cabo funcionaria como um *nec plus ultra*, como um limite a ser evitado, assim como o cabo das Tormentas algumas décadas depois. Pinheiro Chagas buscou reabilitar a memória de Gil Eanes e D. Henrique, atribuindo-lhes o prestígio merecido e integrando-os à história nacional. Há, portanto, um caráter instrutivo, uma tentativa de demonstrar que o dissipar das superstições

proporcionaram aos portugueses a possibilidade de prosperar. No entanto, ao favorecer a presença dos jesuítas, a má administração dos monarcas e o envolvimento em guerras alheias, a Dinastia de Avis teria impedido a manutenção dessa prosperidade (GANDRA, 2012, p. 79).

Elementos retóricos provenientes dos antigos gêneros letrados perseveraram no século XIX, muitas vezes encarados como descrição fidedigna de sentimentos, paixões ou, como dizia Pinheiro Chagas, de elementos provenientes dos "bastidores". Na tentativa de despertar a curiosidade do leitor sem entendiá-lo, Chagas atribuiu vida aos mortos e, simultaneamente, deixou ao público coevo lições nacionais, almejando atingir os antigos pressupostos da retórica: instruir, mover e deleitar. Como dizia o português Francisco Freire de Carvalho (1840, p. 82), autor de *Lições elementares de poética nacional*,

Descrição é a pedra de toque da imaginação do Poeta, e a que faz diferençar facilmente o engenho original do talento meramente copista. Na verdade quando um escritor medíocre empreende descrever a Natureza, figura-se-lhe, que todos quantos o precederam, tem esgotado a matéria; nada descobre novo e particular no objeto, que intenta pintar; a imagem, que dele forma, é vaga e mal circunscrita: consequentemente as suas expressões são fracas e gerais. Pelo contrário o verdadeiro Poeta põe diante dos olhos de seus leitores o objeto que descreve, sem lhe escapar nenhuma de suas feições mais notáveis; pinta-o com as suas cores naturais; dá-lhe uma existência, uma vida real; coloca enfim esse objeto debaixo de um ponto de vista tão adaptado e frisante, que o pintor pode em um quadro facilmente copiá-lo.

Não deixar escapar nenhuma das feições mais notáveis do objeto; pintá-lo com "cores naturais" (para não dizer nacionais); dar-lhe existência, galvanizá-lo e ajustar seus atributos ao "ponto de vista" do leitor. Poder-se-ia acrescentar: admitir um anacronismo necessário, proveniente do ajuste entre evento histórico e linguagem contemporânea; conferir importância às minúcias, ações privadas, acontecimentos sucedidos nos bastidores e, por isso mesmo, desvalorizados pela historiografia. Todas essas medidas foram preceituadas por Pinheiro Chagas em seus ensaios críticos e adotadas em seus romances, contos e novelas históricas, pois havia um decoro a ser seguido, ou seja, uma necessidade de ajustar a matéria ao gênero literário e o gênero ao "curioso" público consumidor de literatura.

O terremoto de Lisboa

O longo reinado de D. João V foi encerrado com sua morte, ocorrida a 31 de julho de 1750. Cinco anos depois, durante a gestão de D. José I, no dia de Todos os Santos, um cataclismo arruinou a capital portuguesa. O ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, recorreu ao engenheiro-mor Manuel da Maia com o intuito de reerguer Lisboa a partir de técnicas capazes de atenuar futuras calamidades. A chamada "gaiola pombalina", mecanismo que buscava reforçar os edifícios e protegê-los de abalos sísmicos, foi uma das medidas assumidas. Kant, em 1756, desconfiou que a tragédia referida teria sido agravada pela localização da cidade, construída na longitudinal do Tejo. De acordo com Leonel Ribeiro dos Santos (2016, p. 39), o filósofo alemão formulou "uma ética da compreensão do

fenômeno, da precaução e da gestão prudencial dos riscos e vantagens". Seria inútil lamentar o inevitável ou culpar a Providência. Melhor seria gerir e conviver com o risco, afinal, conhecer os fundamentos físicos do sismo ajudaria os homens a minimizar seus efeitos e a controlar seus desdobramentos.

A associação entre o terremoto e a intervenção prudencial e "ilustrada" de Sebastião José de Carvalho e Melo constituiu uma "mitologia" e, simultaneamente, um nexo entre catástrofe e o ideal modernizador. Essa orientação de ordem teleológica acaba transformando os textos contemporâneos sobre o evento em notícias desprovidas de convenções, apartadas da retórica e dos seus códigos linguísticos. No entanto, como demonstrou Filomena Amador (2007), as produções são heterogêneas no que diz respeito ao gênero literário e às estratégias argumentativas adotadas. Tal acervo documental inclui missivas, relações, dissertações, tratados, memórias. Mesmo as representações posteriores, que exaltam a figura do ministro de D. José I e seu eficiente projeto de reconstrução da capital, podem ser concebidas, erroneamente, como expressões espontâneas e sinceras do ocorrido. É necessário considerar os decoros, o gênero e os preceitos retórico-poéticos e estéticos mobilizados, expedientes que integram os códigos linguísticos e ajudam a compreender sua historicidade.

Publicado em 1874, *O terramoto de Lisboa* esclarece seu "teor" ainda na primeira página: acima do título, o livro é tomado como um "romance nacional". Quanto a isso, não há muito o que ser dito, afinal, sua matéria remete a um episódio histórico ambientado em Portugal do século XVIII. Talvez o rótulo situado após o título seja mais esclarecedor: "romance original por M. Pinheiro Chagas". Original de que forma? A princípio, convém lembrar que era prática recorrente a tradução de romances à época. O próprio Pinheiro Chagas traduziu vários, como *Captain Paul* (1838), de Alexandre Dumas, e *Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe. Ao alegar originalidade, portanto, o autor declara que o texto é de sua autoria.

Além disso, tal alegação constitui uma afronta à retórica, arte ou técnica baseada na imitação de *auctoritates*, autoridades, modelos distribuídos entre os diversos gêneros retórico-poéticos que circularam entre a Antiguidade e que foram diluídos no século XVIII, embora não tenham deixado de existir. Na condição de técnica pautada em preceitos, as práticas letradas eram dirigidas a públicos cultos ou discretos que dominavam as convenções empregadas e, por isso, eram capazes de avaliar os efeitos e a adequação dos procedimentos técnicos. Dessa forma, não existia originalidade enquanto "mercadoria inventada pela livre concorrência burguesa". O auditório, em outras palavras, não esperava um discurso autêntico, mas uma variação aguda e eloquente dos predicados e protocolos anônimos, coletivos e amplamente compartilhados. O nome do autor, como lembra João Adolfo Hansen (2013, p. 40),

não designa um indivíduo e sua psicologia, mas classifica o modelo da excelência do estilo de um gênero realizado como convenientia, adequação das partes do discurso ao todo, como decoro interno, e adequação urbana dele ao costume de um bom uso, como decoro externo.

Quando Chagas determina que seu romance histórico, além de nacional, é original, ele designa a si como indivíduo detentor dos direitos autorais. Além disso, a obra não

é tomada como fruto da variação estilística de um gênero retórico-poético preceituado desde a Antiguidade, mas como expressão particular, autêntica e psicológica cujos efeitos são, antes, protocolados pelo próprio autor, seja nas instâncias preliminares (prólogo, introdução), por meio dos ensaios críticos ou mesmo na trama que configura o romance. Dentre os literatos portugueses, talvez tenha sido Almeida Garrett aquele que melhor expressou essa tópica romântica, no seu poema de 1825 intitulado *Camões*:

A índole deste poema é absolutamente nova: e assim não tive exemplar a que me arrimasse, nem norte que seguisse. Por mares nunca dantes navegados. Conheço que ele está fora das regras; e que pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos. Porém declaro desde já que não olhei a regras nem a princípios, que não consultei Horácio nem Aristóteles, mas fui insensível depois o coração e os sentimentos da natureza, que não pelo cálculo da arte e operações combinadas do espírito. Também o não fiz por imitar o estilo de Byron, que tão ridiculamente aqui macaqueiam hoje os franceses a torto e a direito [...]. Não sou clássico nem romântico (GARRETT, 1858, p. 12-13).

A tópica da originalidade pode remeter, ainda, a um sentido de "contemporâneo" forjado no século XIX a partir de uma concepção universal, cronológica e linear de tempo. No caso, parte-se de uma discriminação diacrônica (o passado foi superado) e sincrônica (aquilo que é coetâneo nem sempre é contemporâneo). Tal pressuposto, escorado na ideia de superação do *Ancien Régime*, permite tomar o simultâneo como ultrapassado, antiquado, antigo (MUDROVCIC, 2018). Embora não possa ser apartado de um sentido exemplar de história, formulado por Cícero e repetido ao longo dos séculos, o romance histórico de Pinheiro Chagas critica aspectos de seu presente, como os hábitos fidalgos e a adulação ministerial, vestígios de um tempo que teria ruído com as revoluções.

Com um total de quatorze capítulos, *O terramoto de Lisboa* perfaz uma parcela da trajetória política de Sebastião José de Carvalho e Melo, institui uma trama ficcional envolvendo membros da nobreza, poetas, militares, padres e outros tipos sociais da época, investe em dispositivos retóricos e estéticos para figurar o terremoto de Lisboa. O autor adota a forma do romance para aproximar o leitor da história portuguesa e recorre a documentos datados e a procedimentos estilísticos para dramatizar elementos históricos. Para dar conta da trama, é necessário retomar, de forma sucinta, o conteúdo de suas partes.

O primeiro capítulo, intitulado "A aurora de um grande reinado", narra os últimos momentos do rei D. João V, de Portugal, e aproveita para salientar a artificialidade da etiqueta e das cerimônias aristocráticas, comparando o luto da família real, amparado no autocontrole, no respeito ao decoro e dignidade cortesã, e o sofrimento de uma família comum, que produz um "concerto de soluços" seguidos de "frenéticos abraços" e "gritos de desespero", atitudes que contrastam com a serenidade de D. Mariana de Áustria perante seu finado marido. Segundo Chagas (1874, p. 10), a rainha, ao ouvir a notícia "proferida pela voz fria e grave do médico", represou as lágrimas e se recolheu em seus aposentos. Os fidalgos, velando o rei de Portugal, conversavam sobre as possíveis mudanças nos ministérios, zelosos da

manutenção das intrigas de corte, enquanto "a roupa de cama desenhava lugubremente a forma hirta do cadáver esquecido". Segundo o romancista, a "[...] etiqueta dominava com o seu gélido império todos os espíritos e todos os corações" (CHAGAS, 1874, p. 10). Ao final do capítulo, Leonor Ernestina de Daun, esposa de Sebastião José de Carvalho e Melo e, portanto, futura Marquesa de Pombal, consola a rainha. Esta, em contrapartida, resolve aconselhar o filho, D. José, a admitir o marido de sua compatriota como ministro, que se tornará o novo secretário da guerra e dos negócios estrangeiros. Com a nomeação, o episódio é arrematado por meio de um juízo que antecipa o teor da narrativa e seu herói:

Esse decreto, que el-rei D. José assinava com indiferente complacência, ia iluminar de glória imortal o seu reinado, ia torná-lo uma das épocas mais brilhantes da história portuguesa (CHAGAS, 1874, p. 21).

O capítulo II, por sua vez, retrata um primeiro drama e, por meio dele, apresenta ao leitor algumas das personagens que integram a trama. Trata-se de um incêndio que consumiu o hospital de Todos os Santos, a despeito dos esforços coletivos para contê-lo. Luís Correia, no entanto, destacou-se frente aos demais:

O oficial é moço e elegante: os olhos negros e vivos, ainda que um pouco melancólicos, tom sério, rosto sereno. A estatura, pouco acima da regular, ajeita-se admiravelmente com o uniforme do regimento; nas lajes da arcaria ressoam de vez em quando as suas esporas de ordenança" (CHAGAS, 1874, p. 24). Ele combateu o incêndio, mesmo quando as

[...] chamas estampavam lugubremente no horizonte o seu clarão pálido, que rasgava levemente a escuridão das nuvens de fumo, que se evolviam grossas e pesadas do seio do edifício incendiado. Se fosse de noite, o espetáculo seria verdadeiramente pavoroso; assim o esplendor do dia ofuscava a luz das labaredas, e negava-lhe o realce que lhe dariam as trevas noturnas (CHAGAS, 1874, p. 26).

Os pacientes resgatados pareciam

[...] espetros pálidos, descarnados, alguns apenas envoltos nas roupas do leito e outros deitados nos colchões em que tinham vindo transportados, ofereciam ali ao ar livre o triste espetáculo de todas as misérias, de todas as dores humanas (CHAGAS, 1874, p. 27).

O investimento descritivo pode ser detectado quando as chamas se espalham:

De repente o perigo revelou-se e quando já não havia tempo de se remediar. Alguns tições inflamados caíram sobre a lenha, e logo se levantaram umas labaredas imensas, que, comunicando-se às paredes, fizeram redobrar de intensidade o fogo. Primeiro o pátio ficou cheio de um turbilhão de fumo, e por entre esse véu negro o povo podia ver caírem, como uma chuva de oiro, as centelhas rápidas e sucessivas. Logo depois o vento dispersou os primeiros novelos de fumo negro, a lenha esbraseando-se dardejou as labaredas como outras tantas línguas ardentes, e essa nova catástrofe apareceu em toda a sua sinistra realidade. O pátio estava transformado num mar de fogo (CHAGAS, 1874, p. 29).

Foi nesse mar de fogo que Luís Correia de Faria e Melo resgatou a jovem Teresinha em meio aos escombros. Também foi contra ele que se mediu outra personagem:

Um homem, de fisionomia desdenhosa e severa, mirando tudo com uma luneta de

oiro que levava de quando em quando aos olhos, dava algumas ordens breves e claras, que eram obedecidas imediatamente (CHAGAS, 1874, p. 34).

Tratava-se de Sebastião de Carvalho. Quando frei Domingos chama de "triste agouro" o evento trágico que presenciavam, o futuro Marquês de Pombal foi incisivo:

Excelente agoiro, acho eu. O fogo já está quase extinto. Os desastres mandam-nos a Providência. O que é de bom agoiro é que se saiba acudir a eles com prontidão. Ateia-se um fogo? Embora! A questão é apagá-lo. E, sr. frei Domingos, se aprouver a Deus, e se for da vontade de el-rei, não será esta a única fogueira que apagaremos (CHAGAS, 1874, p. 34).

Seu olhar, claro, fitava o edifício da Inquisição.

Até o momento, foi possível acompanhar de que maneira Sebastião de Carvalho tornou-se ministro, sob o reinado de D. José, e a intensidade de sua resolução quando precisa remediar problemas. Além disso, Luis Correia deixou evidente sua índole ao salvar e, em seguida, tornar-se protetor da "enjeitada" que retirou do hospital em chamas. A partir de então, sua mãe, D. Maria de Jesus, assume a "educação moral" de Teresa que, à época, somava não mais de quatorze anos.

O terceiro capítulo, "Um poeta horaciano", desenrola-se cinco anos após o incêndio. Teresa, detentora de uma beleza "em que havia um não sei quê de magnético e de perigoso", encarnava

[...] duas mulheres distintas, uma, cândida, meiga, boa, quando as paixões encontradas, que rugiam na sua alma como opostos vendavais, lhe não turvavam a serenidade, outra que despertava com o despertar dos veementes afetos, e que devia ter nos acessos de loucura amorosa os êxtases insensatos das mulheres do oriente, nos ímpetos de cólera o rugido feroz das leoas, que devia ou enroscar-se como a cobra nos braços do homem a quem amasse, ou silvar como a serpente furiosa que dardeja a língua farpada contra o inimigo que a irrita (CHAGAS, 1874, p. 37-38).

Luís Correia, por sua vez,

era uma alma de poeta, um moço grave, sério, melancólico, reflexivo, inacessível à corrupção do século em que vivia, e erguendo com altivez a sua fronte imaculada acima das torpezas que o rodeavam (CHAGAS, 1874, p. 38).

Depois de pintar o caráter de cada um, o autor segue com a narração, relatando uma ocasião em que D. Maria de Jesus recebe Garção, o poeta horaciano referido no título do capítulo, Aninhas, amiga de Teresa, e o padre Delfim. À mesa, institui-se uma querela entre o poeta, defensor da imitação dos modelos antigos, e Luís, favorável à ideia de que o poeta poderia "voar com as próprias asas". "Que heresias são essas?", pergunta Garção.

Quer que voltemos às alambicadas poesias da Fénix renascida? Quer a independência do estro, a licença, o desavergonhamento da inspiração? Nada! Nada! Acabemos com essas sandices, e voltemos aos bons modelos (CHAGAS, 1874, p. 42).

Ao que pergunta Luís:

E não poderá ser a poesia simplesmente a expressão dos nossos afetos e das nossas paixões? Não poderá ser a expressão da natureza? (CHAGAS, 1874, p. 42).

Ao que contrapõe o poeta:

A natureza sim, mas a natureza ornada. A simplicidade, concordo, mas a simplicidade artística! Pois queria que puséssemos em verso, por exemplo, em verso sério, é claro, em verso bucólico, a rusticidade verdadeira dos pastores? Que reproduzíssemos a sua linguagem grosseira e os seus hábitos brutais? Então a poesia deixaria de ser uma arte, para ser uma cópia ridícula! (CHAGAS, 1874, p. 42).

E reforça, depois de reconhecer que há lances belos na literatura moderna, especialmente em Shakespeare: "O princípio da autoridade não se pode desprezar, a civilização e o gosto precisam de reguladores supremos" (CHAGAS, 1874, p. 43).

No capítulo quarto, Teresa e Ana conversam sobre suas pretensões e, ao final, depois de recitar *Fedra*, de Racine, Teresa ganha os aplausos de um estranho que passava pela rua e que a escutou pela janela. No passo seguinte, o narrador volta a criticar os costumes da nobreza, por meio da relação entre uma viúva, D. Mafalda Rita Pessanha de Sá, e seu segundo marido, Gil Coelho, que encomendara uma genealogia para legitimar suas supostas raízes nobres. O episódio reproduz elementos de uma peça teatral criada por Pedro António Correia Garção (1724-1772), que compareceu como personagem momentos antes, durante o chá na casa de Luís Correia. Neste quinto capítulo, o casal referido promove uma festa e convida os protagonistas. Luís não pôde deixar de zombar da genealogia mal preparada, alegando: "Pois, meu caro amigo e sr. Gil Coelho, uma coisa tem de notável a sua família é que em quatro passadas atravessa a história toda" (CHAGAS, 1874, p. 72).

Foi nesta festa que compareceu o misterioso transeunte de caráter duvidoso que cortejou Teresa. Seu nome era D. Carlos de Mendoza. O poeta Garção manifestou sua impressão sobre ele:

Parece que viajou muito, e que foi assim que o seu espírito inteligente reuniu um grande cabedal, porque, ao passo que mostra um conhecimento profundo das literaturas modernas, principalmente da francesa, não pode ocultar a sua ignorância em tudo o que respeita a letras clássicas (CHAGAS, 1874, p. 75).

No capítulo VI, depois que Luís Correia pede Teresa em casamento, a jovem resolve fugir com D. Carlos, deixando uma missiva na qual admite que nasceu "para as tempestades" e que uma "fatalidade irremissível" a obrigava a partir.

No sétimo capítulo, dois meses após a fuga, o narrador traça o perfil de Sebastião de Carvalho, retratando-o como enérgico, severo, devotado às leis reinóis. Em uma contenda contra *lord* Tirawley, representante dos interesses ingleses, e na presença de outro ministro português, Diogo de Mendonça, Sebastião de Carvalho não cedera às ameaças do diplomata. Diferentemente de seu conterrâneo, pálido e trêmulo, ele não demonstrou receio. Chagas (1874, p. 111) advertiu que os

[...] dois homens representavam duas fases bem distintas da existência de Portugal. Um era o velho Portugal, mísero, humilhado, tal como D. João V o legou a seu filho, o outro era o novo Portugal, o rejuvenescido Portugal, tal como ele ia sair das mãos desse potente obreiro, enérgico, forte, respeitado, não sofrendo humilhações, e respirando com entusiasmo o cheiro inebriante da pólvora.

Entre os capítulos VIII e XI, o leitor descobre que Sebastião de Carvalho e D. Carlos Mendonza conspiravam contra os jesuítas, buscando indispor o rei contra a Companhia. Teresa, que ignorava tudo, fazia parte dos planos, pois deveria seduzir o rei e ganhar sua confiança. O intuito do futuro Marquês de Pombal era encontrar meios para se sobressair, se fazer ouvir, superar a influência dos padres e da Marquesa de Távora. Quando foi colocada a par da trama, Teresa rebelou-se, mas D. Carlos assegurou-lhe:

O que é necessário é que tu compreendas a vida como ela é, e não como a sonham Garção e os seus companheiros da Arcádia, que por desgraça frequentavam a tua casa e te encheram a cabeça de sonhos ridículos e de pastorais ineptas (CHAGAS, 1874, p. 131).

Depois de recordarem, juntos, do passado, ambos descobrem que eram irmãos, filhos de uma cigana e de D. João V, rei cuja morte fora retratada no início do romance. Cientes do incesto, D. Carlos resolve aprisionar a irmã/consorte, mas Luís Correia, com apoio de Sebastião de Carvalho, consegue permissão para perseguir o sequestrador e salvar Teresa. Durante o duelo entre ambos, ocorrido no dia de Todos os Santos, o chão começa a tremer. Entre os capítulos XII e XIV, deparamo-nos, finalmente, com a descrição do terremoto de 1755 sob a perspectiva de Luís, que permanecia em Lisboa, e Sebastião de Carvalho, que assistiu ao cataclismo da praia de Belém.

A dramatização do cataclismo

O romance insiste, a princípio, na amenidade do clima, na regularidade do tempo:

O céu estava azul e sem mancha, soprava brandamente uma aragem suavíssima, era regular a temperatura, os sinos das igrejas tocavam por toda a parte à missa, e nos templos a multidão aglomerada assistia ao santo sacrifício nesse festivo dia de Todos os Santos.

O terremoto foi repentino e as amenidades foram substituídas "pelas trevas, pela morte, pela ruína, pelo gelado pavor!" (CHAGAS, 1874, p. 171). Forma-se um verdadeiro *locus horrendus*:

As ruínas acumulavam-se por toda a parte, o chão das ruas, aberto em boqueirões medonhos, exalava fétidos miasmas, as nuvens de vapores que se exalavam da terra escureciam o Sol. [...] Cadáveres horrivelmente mutilados apareciam por entre as pedras; homens meio esmagados nos destroços, mas ainda vivos, pediam socorro que ninguém lhes dava (CHAGAS, 1874, p. 174).

O narrador recorre a uma antiga tópica para salientar a impossibilidade de se descrever o horror que imperava entre os lisboetas:

Não há instrumento humano, ainda que o faça vibrar o génio de Meyerbeer, o cantor sublime das grandes paixões e das supremas angústias, que possa exprimir o brado doloroso e terrível que saiu daquela igreja tão subitamente mudada num monte de destroços, brado composto de gritos, de gemidos, de blasfémias, de súplicas, nota plangente e estrídula que tinha por lúgubre acompanhamento o rugido subterrâneo que descrevemos já, e o desabar estrondoso das casas, igrejas e edifícios públicos que enchiam essa Lisboa toda de ruínas e de confusão (CHAGAS, 1874, p. 175-176).

Argumento similar foi empregado por Miguel Tibério Pedegache (1756, p. 15-16) em sua *Nova e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa, e todo o Portugal no 1.º de novembro de 1755*:

Que vozes, que expressões serão bastantes para explicar o estado deplorável, em que se acha esta nobre e florescente cidade! Quando os males são excessivos não admitem expressão. Supra a imaginação a realidade, e cada um se represente uma cidade destruída por um terremoto, arrasada por um incêndio, e saqueada pelos ladrões; onde se não vê, em lugar de palácios, e de casas, mais que tristes ruínas; em lugar de ruas, mais que montes de pedras; pois o terremoto, o mar, e o incêndio destruíram, e arrasaram a Igreja Patriarcal com todo o seu tesouro, e sessenta e dois mil marcos de prata, trabalhada pelos mais insignes artífices...

Tal alegação funciona como mecanismo de amplificação do evento e, simultaneamente, como critério validador da verossimilhança manifestada em descrições extraordinárias, ou seja, que fogem do convencional. Pinheiro Chagas não poupa sua pena e retrata os pormenores:

O trovão subterrâneo rugia com um som rouco e profundo, confundiam-se com esse ruído o estalar dos vigamentos, o medonho estampido das casas que desabavam, o toque dos sinos que a agitação do solo sacudia, e que entornavam na atmosfera a sua urna de desesperados gemidos. Voavam as telhas de um para outro lado, como folhas desprendidas das árvores, o Sol escurecia-se porque lhe extinguiam a luz as nuvens formadas pela concentração dos vapores que se exalavam das fendas enormes em que a terra por toda a parte se rasgava (CHAGAS, 1874, p. 176).

É possível que ele tenha se inspirado no fragmento abaixo, de Bento Morganti (1756, p. 113-114):

Em todo este tempo se ouvia um estrondo subterrâneo a modo de trovão quando soa ao longe. A muitas pessoas pareceu carruagem grande, que rodava com pressa. Escureceu-se algum tanto a luz do Sol, sem dúvida pela multidão de vapores, que lançava a terra, cujas sulfúreas exalações perceberam muitos. Foram vistas em várias partes fendas na terra de bastante extensão; mas de pouca largura. A poeira, que causou a ruína dos edifícios, cobriu o ambiente da cidade com uma cerração tão forte, que parecia querer sufocar todos os viventes.

O Tejo, fustigado pelos tremores, proporcionou nova ameaça:

O rio fugia como horrorizado das margens, repelido para longe pela convulsão da terra, as águas da maré, encontrando-se com as que se retraíam das praias, lutavam em furioso embate, encastelavam-se em montanhas gigantes, e, arrojando-se de novo sobre as praias, desabavam na cidade e submergiam os cais, entravam por Lisboa dentro até distâncias enormes, chegando às portas de Santo Antão, e de novo se retiravam e voltavam, mais aglomeradas, mais furiosas, mais espumantes, alagando as ruínas, quebrando nas paredes dos edifícios, trazendo consigo, enrolada nas ondas, a morte debaixo de um novo aspecto (CHAGAS, 1874, p. 176-177).

Olharam para o Terreiro do Paço, e o que viram assombrou os mais intrépidos. O Tejo, encastelado numa onda imensa, coroada de espuma, galgava por cima das casas em ruínas e despenhava-se no Rossio com hórrido fragor. A torrente enorme corria alagando a

praça, e diante dela fugia a multidão desvairada e louca (CHAGAS, 1874, p. 178).

Uma mãe narra seu infortúnio, quando buscava um lugar para refugiar-se com o filho:

Vinha a fugir com ele da igreja, já o salvara, já o trouxera para a luz do dia, e vem uma pedra, desaba uma pedra e mata-mo nos braços, e deixa-me ficar viva a mim, a mim que sou sua mãe! Que justiça é esta? Que Providência é esta que mata um filho nos braços de sua mãe? Se este horrível castigo foi chamado pelos nossos pecados, não os tinha o meu inocentinho, não os tinha decerto (CHAGAS, 1874, p. 180).

Um padre, tendo ouvido o desabafo, buscou consolá-la:

Pobre mãe, tenha ânimo. Não blasfeme! Para quê? Não se irrita Deus com as suas blasfémias porque a misericórdia infinita lhe permite avaliar a imensidade da sua dor, mas a alma do seu filhinho, que está agora vestida de luz nos coros imortais dos anjos, há de contristar-se ouvindo essas palavras. [...] Vá, chore e reze em vez de blasfemar, chore e dê-me esse corpo que não pode já aquecer com os seus beijos, olhe para o céu, reze, e veja, entre esta catástrofe terrível que não foi produzida pelos nossos pecados – que para castigar pecados lá estão as penas eternas – que é uma consequência das leis imutáveis da natureza, veja, através do firmamento, que principia de novo a azular-se, a face misericordiosa de Deus (CHAGAS, 1874, p. 180-181).

É muito provável que essa passagem seja direcionada não apenas ao famoso poema de Voltaire sobre o sismo de 1755, mas também ao padre Malagrida, mencionado no romance de Chagas. Gabriel Malagrida (1756, p. 4) afirmou que os responsáveis pela destruição de casas, palácios, templos e conventos não foram cometas, estrelas, vapores, exalações, tampouco contingências ou causas naturais, mas os pecados dos lisboetas. Em um texto sobre o terremoto de Lisboa, o jesuíta recorreu a uma analogia para alegar que

não faltaram também à infeliz Jerusalém os arrancos de terremotos estrondosíssimos, confederados com outros males, não menos formidáveis, porém tudo foi efeito, unicamente, dos seus grandes pecados (MALAGRIDA, 1756, p. 5).

Malagrida apoiou-se em referências bíblicas, segundo as quais Santo Tobias, por exemplo, inspirado pelo Espírito Santo, teria instado os seus irmãos de cativeiro na Babilônia a reconhecer a origem divina daquele cárcere. Em seguida, questionou: "Não sabem esses católicos que este mundo não é uma casa sem dono?" (MALAGRIDA, 1756, p. 5). Atribuir o terremoto a causas naturais faria com que os homens negligenciassem a Causa Primeira. Como consequência, as penitências não seriam materializadas e a indignação divina perduraria. Todos os esforços de Portugal, no sentido de reconstruir sua metrópole, seriam, assim, despropositados, pois contrariavam os desígnios divinos. O padre constatava um desajuste entre ação humana e Providência, como se a reconstrução de Lisboa desafiasse a vontade de Deus e, portanto, constituísse um mau uso do livre-arbítrio.

A opinião do padre no romance de Chagas é compatível com a de Joachim José Moreira de Mendonça (1758), para quem os terremotos eram causados pelo fogo subterrâneo. Divergindo de Malagrida, Mendonça concebia os terremotos como desastres

naturais, adotando uma abordagem baseada em argumentos racionais provenientes da observação. Aliás, sua descrição das ondas provenientes do Tejo é muito parecida com a de Pinheiro Chagas:

A estes impulsos da terra se retirou o mar, deixando nas suas margens ver o fundo às suas águas nunca de antes visto, e encapelando-se estas em altíssimos montes, se arrojaram, pouco depois, sobre todas as povoações marítimas, com tanto ímpeto, que parecia quererem submergi-las, estendendo os seus limites. Três irrupções maiores, além de outras menores, fez o mar contra a terra, destruindo muitos edifícios e levando muitas pessoas envoltas nas suas águas (MENDONÇA, 1758, p. 114).

Na figuração do sismo presente em uma carta de Bento Morganti (1756, p. 14), é possível constatar o emprego da mesma metáfora: segundo o autor, com os "impulsos da terra", o mar "se retirou", deixando "nas suas margens ver o fundo às suas águas nunca de antes visto". As águas encapelaram-se "em altíssimos montes" e invadiram a capital portuguesa com ímpeto, como se pretendesse submergi-la "estendendo os seus limites".

Aproveitando-se do caos reinante,

uns homens de fisionomia cínica, de pistola e de punhal na mão, passavam como uma alcateia de lobos entre tímidos rebanhos, perseguindo as mulheres, arrancando-lhes as joias, prostrando os homens para os roubarem (CHAGAS, 1874, p. 186).

A descrição dos criminosos pode ser encontrada, também, na carta de Bento Morganti (1756, p. 118):

Continuaram os tremores de horas a horas com menos violência; mas com igual horror, temendo-se, que a terra se abria com a veemência de tantos abalos. Comunicado o fogo ao castelo correu uma voz, que se retirassem todos dos subúrbios da cidade pelo perigo de se acender a pólvora, que ali se achava, e matar os que tinham escapado do terremoto. Como os corações estavam tímidos, não pesavam razões, com espavoridos alentos, e apressados passos caminharam quase todos aquela noite para fora da cidade, uma, duas, e mais léguas.

Estas vozes se atribuíram depois a alguns homens malvados, que quiseram ver a cidade desamparada para roubarem as casas do mais precioso. Causou este boato uma grande ruína, porque podendo-se em algumas partes atalhar o fogo, correu este livremente destruindo tudo quanto o terremoto havia perdoado; achando-se uma grande parte dos moradores desta populosa cidade, com as suas casas consumidas inteiramente, sem delas livrarem mais que as vidas.

A ideia se repete no relato de Francisco José Freire (1758, p. 12):

Consolava-se o povo consternado, experimentando em seu benefício efeitos tão úteis da vigilância do seu Príncipe; mas ao mesmo tempo vivia em contínua confusão, e susto, causado pelos facinorosos, que saindo das cadeias arruinadas, cometiam aquelas ações desumanas, que em dias de tanta reconciliação com Deus não se deviam esperar até das suas cauterizadas consciências. Porém eles, como gente habituada em iniquidades, vendo os templos, e as casas desertas, tais roubos, e sacrilégios executaram, que descarregaria o céu novamente o açoute, se o não aplacasse a justiça de El-Rey com o mais grato sacrifício.

E, novamente, em um poema de 1803, do oratoriano Teodoro de Almeida:

Entretanto os ladrões não recenando
Nem o braço de Deus, nem os castigos,
Com que então nos estava ameaçando,
Pareciam zombar destes perigos.
Atrevidos, roubavam, despojando,
Como fazem na guerra os inimigos;
Ora os mortos, vencendo a natureza,
Ora os vivos, que ainda é maior crueza.
(ALMEIDA, 1803, p. 71).

Como lobos famintos investiam
Nas ruínas os mesmos, que enterrados
Com gemidos bem ternos lhes pediam,
Que os livrassem da morte apiedados.
Mas das bolsas e joias, que traziam,
Num momento se achavam despojados:
E nalguns era tanta a crueldade,
Que contá-lo horroriza na verdade.
(ALMEIDA, 1803, p. 71).

No capítulo treze do romance de Chagas, intitulado "Para grande naufrágio grande piloto", deparamo-nos com a perspectiva de Sebastião de Carvalho diante da catástrofe, que assiste a tudo da praia de Belém. Frente ao assombro do rei e da imperícia de seus fidalgos, ele assume a dianteira e distribui ordens para conter o caos decorrente do terremoto, partindo de três prioridades: enterrar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos. Como assevera o narrador, no desfecho do romance, "O gênio de Sebastião de Carvalho fez em poucos dias brotar a ordem daquele caos, e em poucos anos uma cidade mais bela dessa cidade em ruínas" (CHAGAS, 1874, p. 222). Ao longo do cataclismo, o poeta Garção perdeu seu pai, Ana se viu órfã e Teresa, atingida por uma bala, sucumbiu. D. Carlos, responsável pelo tiro, padeceu em meio às chamas do incêndio, terceira grande catástrofe a devastar a capital portuguesa.

Chagas segue, de maneira quase protocolar, as providências enumeradas nas *Memórias das principais providências, que se deram no terremoto, que padeceu a corte de Lisboa no ano de 1755, ordenadas, e oferecidas à majestade fidelíssima de El-Rei D. José I, nosso senhor* (1758), escrito por Amador Patrício de Lisboa, assinalando o desconcerto ou a ineficácia dos outros ministros e fidalgos no agenciamento dos prejuízos proporcionados pelo cataclismo. Também é possível que conhecesse as cartas e documentos oficiais escritos/expedidos pelo Marquês de Pombal (1861).

Conforme Lukács, o romance histórico, surgido no início do século XIX com Walter Scott, seria continuação do grande romance social realista do século XVIII. Scott teria incorporado à literatura épica o retrato dos costumes, o caráter dramático da ação, o importante papel do diálogo no romance. Seu "herói" assume papel mediano, com firmeza moral e adesão a uma causa, mas desprovido de excepcionalidade. Os "grandes vultos" históricos passam a desempenhar papéis coadjuvantes, pois a apresentação
ampla e multifacetada do ser da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos" (LUKÁCS, 2011, p. 56).

A inclusão do elemento dramático seria parte dos esforços em representar a realidade histórica tal como teria ocorrido, manifestando, por meio da ficção, nexos entre a "espontaneidade" das massas e a "consciência"

possível das personagens históricas, retiradas do pedestal para serem retratadas com seus vícios e virtudes. Para cativar o leitor, a trama deveria ser traduzida a partir dos costumes e da linguagem da audiência, adotando-se um "anacronismo necessário" que consiste no ato de conferir aos homens "uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar em sua época" (LUKÁCS, 2011, p. 84).

Muitos desses traços estão presentes nos romances históricos de Pinheiro Chagas: adoção e defesa de uma linguagem contemporânea; tentativa de representar as "massas anônimas" por meio de personagens fictícias; figuração de indivíduos históricos sem grandes apelos heroicos. Por isso mesmo, seria anacrônico qualquer esforço no sentido de dissociar episódios verdadeiros e ficcionais, afinal, o gênero anula seus limites ao supor que a dramatização não vai de encontro à verdade, mas segue em seu encalço, conferindo-lhe precisão. Isso não quer dizer que o leitor do século XIX não fizesse distinção entre o real e a fábula: ele só não teria condições de encontrar a fronteira bem delimitada em um romance histórico, que, ao associar o verdadeiro e o verossímil, ressaltando uma matéria "intrinsecamente contraditória", acaba fundamentando seu enredo em um paradoxo indissolúvel.

Considerações finais

A alegação de que certo manuscrito foi encontrado em uma biblioteca ou casa abandonada e precisou ser "traduzido", simplificado ou atualizado para uma linguagem moderna, tornou-se um motivo quase indispensável na prosa ocidental produzida entre os séculos XVIII e XIX. Recorrendo a essa tópica, transferia-se para um suposto documento de época a responsabilidade pelos enunciados, especialmente quando se tratava de narrativas fantásticas. Outra forma de transmitir verossimilhança é recorrer a um testemunho, atribuindo-lhe a autoria do relato. Enfim, são variados os modos de assegurar o "efeito de real" (como dizia Roland Barthes) das narrativas. Os romances de Alexandre Herculano, segundo Maria de Fátima Marinho (1992), adotam esse *topos* com frequência. Porém, em vez de replicar tal lugar-comum, o narrador do romance histórico preceitua, pelo contrário, a conveniência da ficção, sugerindo que os documentos históricos contêm seções fabulosas e que as personagens inventadas podem contribuir com os efeitos didáticos e condensar a mentalidade das multidões. Inverte-se o motivo romântico para reforçar um argumento similar, que diz respeito à verossimilhança e aos efeitos que se pretendeu exercer sobre a recepção.

O público interessado em romances não era, como nos séculos XVI e XVII, o conjunto das ordens sociais dispostas hierarquicamente a partir da concepção de bem comum e em prol da *res publica*, articulada como corpo místico subordinado à figura do rei, mas uma esfera autônoma, crítica, que consome literatura (FELIPE, 2020). Diferentemente dos auditórios discretos do Antigo Regime, que refaziam as escolhas do autor, julgando o mérito da imitação (MARQUES, 2020), os leitores do XIX recepcionavam a ficção ora interpretando a distribuição dos elementos históricos e convenções ficcionais,[2] ora deti-

[2] "Para além de marcadores da passagem do tempo, os episódios históricos, tal como as personagens com referentes ou ecos históricos e as referências a figuras históricas, estabelecem uma relação profunda entre a acção do romance e o período e os factos históricos ficcionalizados,

dos no caráter dramático da trama, nas peripécias e curiosidades que ela representa. A novidade, no caso, é a existência de um público que não domina as doutrinas retóricas e poéticas; de um leitorado que, embora alheio às preceptivas, alfabetizou-se lendo manuais e se especializou em discutir pormenores nas seções de jornal; ou, ainda, de leitores pouco assíduos que manifestavam predileção por gêneros específicos, amparados em critérios como gosto e opinião. Além dos direitos autorais, do mercado cultural e do suposto rompimento com os modelos, institui-se uma nova forma de recepção, tributária da Revolução Francesa e, portanto, das ideias de liberdade, fraternidade e igualdade subsumidas nos contratos iluministas.

As convulsões sociais decorrentes do sismo de Lisboa; a atuação de Sebastião de Carvalho; as atribulações de pessoas "comuns"; as críticas à etiqueta e às cerimônias cortesãs; a leitura sistemática de fontes e o uso de descrições vívidas com o intuito de dramatizar o episódio histórico; todos esses elementos compõem o romance histórico de Chagas e demonstram a presença de expedientes outrora prescritos pelos gêneros retóricos, mas para atender à "educação" nacional e moral dos seus leitores, que se aproximariam da história portuguesa na medida em que sua encenação incorporasse os atrativos ficcionais e estéticos disseminados pela literatura.

Por fim, recorde-se a querela entre Luís Correia e Garção, ocorrida no terceiro capítulo do romance de Chagas. O "poeta horaciano" defendia a imitação dos antigos enquanto critério validador do fazer artístico: extrapolar o modelo significaria sacrificar a arte. Luís Correia, ciente da importância dos antigos, defende, no entanto, que a arte deve expressar também sentimentos, dores e angústias que acometem o autor e que deveriam alcançar a audiência. D. Carlos, em capítulo posterior, manifestou desapreço perante a postura de Garção, dizendo que a imitação dos antigos não condiz com a vida prática. Ele demonstra predileção por autores modernos, como Racine. Ora, além de evidenciar sua postura nos prefácios, introduções e ensaios críticos, Pinheiro Chagas dramatiza, em seus romances, dilemas do fazer literário, assumindo a posição "mediana", ou seja, de quem valoriza antigos e modernos, convenções e sentimentos, *auctoritates* e direitos autorais. Na condição de subgênero misto, o romance histórico se depreende de pesquisa, mas recorre a expedientes retóricos para evidenciar, isto é, para fazer ver os quadros que formula. Como Luís Correia, ele retoma o *ut pictura poesis* horaciano sem desvalorizar os sentimentos nacionais, a linguagem e as concepções de seu tempo. Como sugeriu Lukács em relação a Walter Scott, Pinheiro Chagas, por meio da dramatização de um episódio não tão distante de seu presente, historiciza elementos do seu tempo, preceitua a arte literária e proporciona à audiência instrução e deleite, distribuídos de forma descontínua e sem medida prévia, o que não quer dizer ausência de cálculo e rigor. O investimento técnico pode ser detectado, por exemplo, quando o autor retoma a "Cantata de Dido", poema de Pedro Antonio Correa Garção, que consta na comédia *Assemblea, ou partida*, publicada em suas *Obras*

exigindo o contrato de (co)interpretação do leitor informado competência literária e cultural no que diz respeito ao contexto histórico da acção, para que possa ser feita uma leitura profunda dos subtextos históricos/historiográficos que também constituem o universo ficcional, uma vez que a presença da História no romance não pode ser totalmente ignorada, em prol de uma leitura da obra como fruto apenas do poder criativo que dá lugar à ficção" (PUGA, 2006, p. 5-6).

poéticas no ano de 1778. Tal retomada pretende realçar não

[...] a Dido composta e clássica de Virgílio e de Garção, matando-se com todas as regras, tentando erguer-se três vezes, segundo a aritmética tradicional destes lances poéticos, e três vezes caindo desmaiada sobre o leito, não: era a fenícia de paixões enérgicas, a mulher educada no culto violento e sensual das divindades orientais, a mulher de apaixonado temperamento, como Gustavo Flaubert a devaneou, ao pintar, com os tons um pouco brutais da sua palheta de realista, o vulto de Salammbô (CHAGAS, 1874, p. 53).

O romance histórico *Salammbô* foi publicado em 1862 e se passa na antiga Cartago, onde Dido foi rainha. A recitação da cantata, inspirada no livro IV da *Eneida*, não configura uma emulação, pois o que se destaca não é a superação do modelo (convém recordar que Garção foi um insigne membro da Arcádia Lusitana), mas o temperamento de Teresa, análogo ao da personagem de Flaubert. Recusa-se o respeito irrestrito ao preceito horaciano, como fez Laurence Sterne (1998, p. 48) em seu mais conhecido romance:
cumprir-me-ia pedir perdão ao sr. Horácio; – pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse.

Sérgio Paulo Rouanet (2006, p. 321) apreende a passagem de Sterne como indício da "hipertrofia da subjetividade", ou seja, trata-se de um elemento que manifesta a volubilidade do narrador, algo que se repete em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis.

Em Pinheiro Chagas, o discurso é em terceira, e não em primeira pessoa, como nos romances supracitados, mas a negação da regra é um argumento comum em todos eles. Por intermédio de uma prosa que reúne, no seu bojo, os atrativos da ficção e da história, o romance histórico (não apenas *O terramoto de Lisboa*) talvez seja o gênero que melhor manifestou o imperativo da originalidade: no entanto, como buscamos demonstrar, essa demanda não prescindiu de largo investimento em convenções e resíduos da longeva e depauperada instituição retórica.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Teodoro de. *Lisboa destruída*: Poema. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1803.

CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de poética nacional, seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840.

CHAGAS, Pinheiro. *A joia do vice-rei*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1890.

CHAGAS, Pinheiro. *A máscara vermelha*. Romance histórico original. 3.ª ed. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1902.

CHAGAS, Pinheiro. *Ensaios críticos*. Porto: Casa de Viúva Moré, 1866.

CHAGAS, Pinheiro. *Novos ensaios críticos*. Porto: Casa de Viúva Moré, 1867.

CHAGAS, Pinheiro. *O juramento da duquesa*. Romance histórico original. 3.ª ed. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1902.

CHAGAS, Pinheiro. *O naufrágio de Vicente Sodré*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.

CHAGAS, Pinheiro. *O terramoto de Lisboa*: romance original. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira, 1874.

DUFF, David. *Romanticism and the Uses of Genre*. New York: Oxford University Press Inc., 2009.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Os lusíadas*, de Camões, e a *História trágico-marítima*: por uma poética do bem-comum. *Tempo*, Niterói, v. 26, p. 500-521, 2020.

FREIRE, Francisco José. *Memorias das principaes providencias, que se deraõ no terremoto, que padeceo a Corte de Lisboa no anno de 1755, ordenadas, e offerecidas à Majestade Fidelissima de Elrey D. Joseph I. Nosso Senhor*. Lisboa, 1758.

GANDRA, Jane Adriane. *A (de)formação da imagem*: Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queiroz. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GANDRA, Jane Adriane. *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GARÇÃO, Pedro Antonio Correa. *Obras poéticas*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.

GARRETT, Almeida. *Camões*. 5.ª ed. Lisboa: Casa da Viúva Bertrand e Filhos, 1858.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

HERCULANO, Alexandre. A velhice. *O Panorama*, n. 170, p. 241-248, 1840.

LISBOA, Amador Patrício de. *Memorias das Principais Providencias, que se deram no terremoto, que padeceu a corte de Lisboa no ano de 1755, ordenadas, e oferecidas à majestade fidelíssima de El-Rei D. José I, nosso senhor*. Lisboa: [s. n.], 1758.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MALAGRIDA, G. *Juizo da verdadeira causa do terremoto, que padeceo a corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755*. Lisboa: Officina de Manoel Soares, 1756.

MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico de Alexandre Herculano. *Línguas e Literatura*, v. 9, p. 97-117, 1992.

MARQUES, Pedro. Do ser discreto ou néscio com Gregório de Matos. In: CARVALHO, M. S. F.; LACHAT, M.; SILVARES, L. (Org.). *Hidra Vocal*: Estudos sobre Retórica e Poética (Em homenagem a João Adolfo Hansen). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020, p. 137-146.

MÁRQUEZ, Jaime Valenzuela. Relaciones jesuitas del terremoto de 1730: Santiago, Valparaíso y Concepción. *Cuadernos de Historia*, 37, p. 195-224, 2012.

MELO, Sebastião. *Cartas e outras obras selectas do marquez de Pombal*. 5.ª ed. Tomo I. Lisboa: Livraria Universal, 1861.

MELO, Sebastião. *Cartas e outras obras selectas do marquez de Pombal*. 5.ª ed. Tomo II. Lisboa: Livraria Universal, 1861.

MENDONÇA, Joachim José Moreira de. *Historia Universal dos Terremotos, que tem havido no Mundo, de que ha noticia, desde a sua creaçaõ até o seculo presente. Com huma narraçam individual do Terremoto do primeiro de Novembro de 1755, e noticia verdadeira dos seus effeitos em Lisboa, todo Portugal, Algarves, e mais partes da Europa, Africa, América, aonde se estendeu: e huma dissertaçaõ phisica sobre as causas geraes dos Terremotos, seus effeitos, differenças, e Prognosticos; e as particulares do ultimo*. Lisboa: Offic. de Antonio Vicente da Silva, 1758.

MÓNICA, Maria Filomena. Os fiéis inimigos: Eça de Queirós e Pinheiro Chagas. *Análise social*, v. 36, n. 160, p. 711-733, 2001.

MORGANTI, Bento. *Carta de hum amigo para outro, em que se dá succinta noticia dos effeitos do Terremoto, succedido em o Primeiro de Novembro de 1755. Com alguns principios Fisicos para se conhecer a origem, e causa natural de similhantes Phenómenos terrestres*. Lisboa: Offic. Domingos Rodrigues, 1756.

MUDROVCIC, María Inés. Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporâneos? *ArtCultura*, v. 20, n. 36, p. 7-14, 2018.

POMBAL, Marquês de. *Cartas e outras obras selectas*, tomo II. 5.ª ed. Lisboa: Tipografia de Costa Sanches, 1861.

PUGA, Miguel Rogério. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

RIBEIRO, Maria Aparecida. O saí e a serpente: diálogos entre José de Alencar e Pinheiro Chagas. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 29, p. 75-82, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa*, n. 6-7, p. 318-338, 2005.

SANTOS, L. R. Pensar a catástrofe, pensar a atualidade: Os ensaios de Kant sobre o terremoto de Lisboa. *Stud. Kantiana*, v. 14, n. 20, p. 21-49, 2016.

SILVA, Manoel Telles da. *História da Academia Real da História Portugueza*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio Sylva, 1727.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZURARA, Gomes Eanes de. Crónica de Guiné. 2.ª ed. Introdução, novas anotações e glossário de José de Bragança. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1973.

VELOSO, J. A. G. A (de)formação da imagem: Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queirós. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Os heróis autocráticos e os descaminhos da República brasileira em *O marechal de costas*, de José Luiz Passos

Flávia Amparo

Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. Professora Titular do Colégio Pedro II e Professora Associada da Universidade Federal Fluminense.

"Le rôle de l'écrivain [...] *ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre au service de ceux qui font l'Histoire: il est au service de ceux qui la subissent"*

(ALBERT CAMUS)

Em *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre considera que o patriarcalismo brasileiro, no campo social e político, desenvolveu uma tendência à apreciação de certo mandonismo que

(...) *tem sempre encontrado vítimas em quem exercer-se com requintes às vezes sádicos; certas vezes deixando até nostalgias logo transformadas em cultos cívicos, como o do chamado marechal-de-ferro. A nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica, é antes aparente e limitada a focos de fácil profilaxia política: no íntimo, o que o grosso do que se pode chamar de 'povo brasileiro' ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático.* (FREYRE, 2003, p. 114).

Embora hoje exista uma tendência de discordar do pensamento freyriano acerca da (suposta) "democracia racial" brasileira ou mesmo em relação aos princípios antinômicos que o sociólogo buscou reconciliar, observa-se, desde muito na História do Brasil, uma convergência relativa ao culto de heróis e de figuras cívicas, especialmente na esfera política, cujos perfis são francamente autocráticos. Desde os primórdios da formação republicana brasileira, a controversa figura do Marechal Floriano Peixoto, citada por Freyre, encarnou a síntese da reafirmação de um princípio ordenador como condição *sine qua non* para o desenvolvimento do país.

Seguindo o ideário positivista em voga nos anos finais do séc. XIX, de "ordem e progresso", o estrategista e herói da guerra do Paraguai cumpria os requisitos exigidos para a manutenção do novo regime, constituído em sua essência por um grupo de militares, especialmente os do Exército brasileiro, e de civis da elite intelectual, financeira e política do Brasil, que, por meio de eleição indireta, instituiu um governo republicano.

Floriano assumiu o poder após a renúncia de Deodoro da Fonseca tendo a missão de debelar as manifestações contrárias ao governo. Ficaria reconhecido pelo uso da força e do poderio bélico, das espingardas Kropatschek

ao canhão Schneider-Bange, contra os militares oposicionistas. Por sua obstinação na manutenção da ordem no começo da República Velha, em especial contra os federalistas do Sul e os líderes da Revolta da Armada, recebeu o epíteto de "marechal de ferro" e de "consolidador da República".

Esse estatuto ordenador imposto pela força se configura no cenário brasileiro como uma *democracia autoritária* que, segundo o escritor José Luís Passos, é imposta por figuras políticas de grande poder carismático, que imprimem no imaginário nacional uma "mística revolucionária" (FREYRE, 2003, p. 114). A idolatria dirigida a uma figura de mando, de herói nacional, configura o ideário popular de que um único homem pode solucionar todos os problemas brasileiros. A exemplo de alguns escritores do cenário mundial que se propuseram a revisitar figuras políticas de proeminência em narrativas ficcionais, Passos compõe o romance *O marechal de costas* com vistas a suprir uma lacuna na ficção contemporânea brasileira no que diz respeito à (re)encenação do papel desempenhado por líderes autocráticos no caminhar da nossa história.

Em entrevista ao portal *Diário de Pernambuco*, na Internet, Passos explica a sua motivação ao compor o romance e resgatar a figura do marechal:

Uma coisa que eu notei, enquanto pensava no projeto do romance, foi justamente o fato de que (...) *o Brasil não tem, digamos, uma série de obras sobre os nossos líderes políticos, as nossas figuras públicas. Onde é que está o nosso grande romance sobre Juscelino Kubitschek? Existe um grande romance sobre Vargas? Onde estão esses generais, por exemplo? Era possível um romance "macunaímico", satírico, sobre os generais de 64. Onde é que está essa narrativa? Ela não existe na literatura.* (...) *Isso me motivou, isso me levou a pensar na figura de Floriano e na fundação da República. E eu acho que fui empurrado para o tema também por causa dos acontecimentos recentes, de 2013 para cá, culminando no* impeachment *da Presidente Dilma Rousseff, que trazia de volta para mim, pelas mídias sociais, pela Internet, pelo jornalismo político as notícias e também a vontade de opinar sobre isso... ou, de pelo menos, não opinar, mas de produzir uma visão desse estado de coisas e também um contraponto, o início dessa situação.* (PASSOS, 2017 – transcrição)

Na entrevista, vemos como o autor assume uma das facetas da pós-modernidade, que é a recriação de figuras históricas na ficção a partir de uma textualidade revisitada, não como reconstrução nostálgica ou idealizada do passado, muito menos consentindo na produção de um relato fidedigno dos acontecimentos ou de uma verdade extraída de velhos compêndios de História. Mais do que propor um olhar historiográfico para determinados fatos e personalidades do cenário brasileiro e mundial, o autor reivindica a retomada do passado "como imaginação literária".

Recuperando o ato de formulação espontânea do autor na entrevista, é possível verificar como ele substitui o verbo *opinar* (dito inicialmente), pelo *produzir*, com vistas a ajustar a natureza da reconstrução histórica pelas vias da ficção. A rasura da palavra se adequa ao que Passos propõe no romance, oferecendo ao leitor "uma visão de um estado de coisas" e "um contraponto" entre os fatos históricos relacionados à República Velha, do governo Floriano, e aos episódios da República do governo Dilma.

A literatura, portanto, não se dispõe a aceitar ou a negar o passado, mas a reavaliar a tessitura dos fatos a partir de contraposições, equilibrando-se num discurso de ambivalência e ambiguidade, conforme o que Hutcheon define como rejeição às crenças e modelos e afirmação de um passado individual, que são recursos utilizados no processo construtivo da metaficção historiográfica:

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do status *de seus "fatos" e da natureza de suas evidências, seus documentos* (...) *A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao* status *dos vestígios desse passado.* (...) *Ela rejeita a projeção de crenças e padrões atuais sobre o passado e afirma, em termos vigorosos, a especificidade e a particularidade do acontecimento passado individual. No entanto, também percebe que estamos epistemologicamente limitados em nossa capacidade de conhecer esse passado, pois somos ao mesmo tempo espectadores e atores no processo histórico.* (HUTCHEON, 1991, p. 161)

O conhecimento do passado resulta em tarefa de grande limitação, na medida em que o distanciamento temporal e as incertezas sobre a veracidade dos "fatos" relatados nos documentos oficiais se apresentam como desafios à compreensão do contemporâneo. Resta apenas capturar a textualidade do passado por meio de rastros, de vestígios de sua existência, ainda assim como fragmentos a serem interpretados por um olhar que não está isento da própria individualidade, das ideologias e interpretações pessoais e das influências espacio-temporais.

Considerando esse papel intrínseco do estudioso do passado, como espectador e ator, e, principalmente, como intérprete dos fragmentos e vestígios do tempo, a tarefa de revisitar os acontecimentos e de retomá-los implica necessariamente na criação de uma nova textualidade. Ela seria mediada pela imaginação e pela capacidade de criar pontes de significado entre o ontem e o hoje, algo que encontra pleno acolhimento no discurso literário. Despida do compromisso de resgatar uma verdade, que não mais subsiste em qualquer campo do conhecimento atual, a literatura se propõe a trazer uma versão ou "visão desse estado de coisas", como vimos nas palavras de José Luiz Passos no *Diário de Pernambuco*.

Em outra entrevista, ao jornal *Rascunho*, o escritor retoma o assunto ao discutir o papel da literatura na reconstrução de um cenário de representações, unindo figuras do passado e do presente a personagens ficcionais. Ao fazer isso, há a intenção de compor no romance uma textualidade múltipla, marcada pela dialogia e composta pelas diferenças individuais:

A imaginação literária cumpre um papel importante nesse processo. É um modo de representar e entender situações humanas complexas, contraditórias, e encontrar ali dentro um entendimento das nossas falhas e limitações; e uma empatia até mesmo para com os nossos inimigos.

Ora, empatia não quer dizer aprovação nem congraçamento. Muito pelo contrário. Em O marechal de costas *busquei esse abraço ou abertura em relação àquilo que, em muitos sentidos, é meu vizinho e meu oposto, e que está na personagem do professor, na voz narrativa da cozinheira, no relato da vida de Floriano. Essa empatia para com as várias formas de diferença é ganho da imaginação literária.* (PASSOS, 2017, p. 9)

Essa concepção interpretativa e dialógica da literatura, no que se refere à construção das textualidades na ficção, aparece de várias formas, sendo uma delas por meio da exposição de discursos de figuras públicas, transcritos na íntegra dentro do enredo, como é o caso de pronunciamentos oficiais do imperador D. Pedro II e da ex-presidente Dilma Rousseff, ou de discursos de vultos históricos como Napoleão Bonaparte ou Joseph Fouché. Outra forma de dialogia se concebe pelos discursos das personagens ficcionais, como é o caso do professor, que é uma voz acadêmica, verborrágica e didática, que, em geral, se contrapõe aos pensamentos práticos e lacônicos da personagem da cozinheira.

Para exemplificar como algumas dessas vozes ficcionais são construídas na narrativa, destacamos uma das falas didáticas do professor num contexto relacionado a um corte temporal preciso: o episódio da "Revolta dos 20 centavos", ocorrida no Rio de Janeiro, em 2013. Diante da estátua de Floriano Peixoto, na Cinelândia (RJ), a personagem faz uma explanação professoral acerca de questões estéticas, históricas e políticas, por intermédio das quais somos expostos ao propósito do título do romance, à natureza do recorte biográfico. Enfim, temos acesso a dados interpretativos não apenas do arcabouço da narrativa, mas também relacionados a simbologias que subjazem na releitura do passado brasileiro e de suas figuras históricas:

Toda biografia é como adivinhar pelas costas o rosto de alguém. Damos à pessoa um traço possível. Quando ela vira, pode ser outra. Pode ser, aliás, o contrário, como uma estátua que estranha o rosto do seu modelo vivo. A História se encarrega de apanhar os lances de real que talvez nunca tenham sido levados a cabo pela mecânica do próprio real. E tudo, em se tratando do passado, vem retinto pela imaginação, foi o professor que falou isso. Na passeata de meses antes, tínhamos parado diante do monumento ao marechal, chegamos por trás dele. A base mostra dois índios, Anchieta fazendo a catequese e também Caramuru, ele apontou e disse, Figurando aí o colonizador português, seguido de um casal de negros africanos. O monumento faz referência a três datas. 1789, 1822 e 1889. Tem três inscrições. A SÃ POLÍTICA É FILHA DA MORAL E DA RAZÃO. O AMOR POR PRINCÍPIO A ORDEM POR BASE E O PROGRESSO POR FIM. LIBERTAS QUAE SERA TAMEN. *No topo da coluna está a imagem de corpo inteiro do marechal, de costas para a bandeira do Brasil.* (PASSOS, 2016a, p. 197)

O título do romance – ***O marechal de costas*** – alinha duas imagens simbólicas que se interrelacionam. Por um lado, a figura histórica do marechal que se dissipou no tempo, sendo captada apenas "de costas" para o presente; por outro, a ênfase dada à posição da estátua do marechal na Cinelândia, de costas para a bandeira do Brasil, frustrando a tentativa de fixação do perfil patriótico no resgate da memória do líder político. Se na primeira acepção procura-se definir "biografia" como relato impreciso do passado, na segunda, há uma releitura irônica da estátua, de modo que a imponência do estadista, imortalizada na imagem, também pode ser relida em seu sentido inverso, revelando descaso com as questões brasileiras e sugerindo que a pátria não era o alvo exclusivo da atenção do marechal.

O símbolo evocado no romance – a estátua – torna-se uma chave de leitura, na medida em que o simbólico passa a ser reinterpretado. Por esse viés, as inscrições presentes

na base da estátua comportam certa ambivalência e podem servir de referência interpretativa para a reconstrução da imagem histórica do personagem de acordo com o viés da narrativa de Passos: "o amor por princípio a ordem por base e o progresso por fim". A frase é um lema positivista relativo aos princípios da Religião da Humanidade, criada por Auguste Comte e transformada em dogma pela Igreja Positivista do Brasil, fundada em 1881.

Para além da mescla entre Filosofia, Religião e Política, a construção da estátua de Floriano sugere a adoração de um ícone republicano, representante ideal do modelo positivista de ordem e progresso. Contrariamente, no romance de Passos, a interpretação do lema é ironicamente reformulada. Não há a figura do herói da pátria, mas a do homem comum, uma vez que atos públicos do marechal e seus feitos mais célebres são substituídos por momentos de fragilidade da personagem, por cenas de ressentimento da infância/juventude ou pela manifestação da desordem emocional, da sexualidade exacerbada e do desejo por Josina, a meia-irmã que se torna esposa.

Portanto, mais do que o ordenamento e o progresso da nação, como base e fim das ações públicas, a personagem é retomada tendo "o amor como princípio", sendo submissa às paixões, aos desejos e às frustações pessoais, que são os motores de sua personalidade e de suas ações. O privado e o familiar, definitivamente, dividem espaço com o público e se sobrepõem a este como uma nova ordem, um novo progresso no campo da reconstrução memorialística.

A base da estátua de Floriano também representa parte do contraponto que será proposto pelo autor, a partir da reflexão irônica acerca do passado/ presente políticos do Brasil. As figuras retratadas aos pés da estátua de Floriano são exemplos de povos e indivíduos oprimidos em território brasileiro por dominadores externos e internos: figuras masculinas de colonizadores portugueses, de jesuítas a serviço da Igreja e de fidalgos escravocratas, seguidos dos dominados – negros, indígenas e mulheres, em posição recurvada, como marca de submissão.

Apesar do perfil histórico de submissão, são os sujeitos da margem que vão dar corpo à narrativa de Passos, enquanto o enredo principal do romance será tecido a partir de intervenções e reflexões destas personagens. Assim, é pela alteridade, pelo discurso de "outros", que os traços de indivíduos como Floriano Peixoto se destacam. De igual modo, as duas extremidades da pirâmide social são continuamente deslocadas no que se refere ao protagonismo na trama do romance.

Hutcheon fala desse desafio à noção de centro, no discurso contemporâneo, em favor de se repensar as margens e as fronteiras, deslocando a ideia de um centro fixo, imutável e legitimador dos discursos para a questão da alteridade:

O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade, que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção. (HUTCHEON, 1991, p.85)

Esse destaque dado às figuras marginais ocorreu, no romance de Passos, desde seu

processo de criação que, segundo o autor, teria nascido a partir de um conto escrito por encomenda da Revista *Granta*, intitulado "Marinheiro só" (PASSOS, 2017c). A narrativa curta relatava as ações do marinheiro Silvino de Macedo, um homem de patente militar subalterna que se envolveu na Revolta da Armada, contra os desmandos de Floriano no poder.

O conto seria o embrião do romance, que vai retomar o episódio de Silvino para compor uma parte do enredo. Podemos dizer que, tendo como ponto de partida a história dos excluídos, Passos assume a reconstrução/desconstrução do passado histórico do marechal, assim como permite que as demais cenas da vida dele sejam construídas por indivíduos que o cercam, como uma forma de desvio do centro em benefício de suas margens. Se Silvino é o contraponto do passado, elemento marginal que se opõe a um centro hegemônico no plano histórico, a cozinheira anônima, que narra os fatos do presente da narrativa, é quem filtra, no plano ficcional, os dados dos acontecimentos mais recentes da República brasileira, referentes à revolta dos 20 centavos e do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff.

Apesar de ser uma figura não histórica, a cozinheira sem nome é representativa de uma classe silenciada no plano político, renegada enquanto participante desse cenário de heróis e figuras de destaque. Também ela, segundo o autor, é inspirada num conto cujo foco é a exploração do trabalho no Brasil. Assim sendo, a escolha dessas figuras "avulsas" serve de exemplo a um processo de inserção de vozes dissonantes para compor a narrativa:

A cozinheira veio de um conto que publiquei sob encomenda do Ministério Público do Trabalho, para uma antologia chamada O verso dos trabalhadores*, com textos de ficção, reportagens e fotos tratando da exploração do trabalho no Brasil. Mas há o fato de que minha mãe é cozinheira de "mão cheia", como se diz; trabalha no setor há vinte anos. Queria uma voz contemporânea como testemunha dos caminhos da nossa República. Queria uma perspectiva que pudesse se contrapor à do cronista, do historiador, do professor. Ora, nada mais natural do que recorrer à mãe, você não acha?* (PASSOS, 2017b, p. 8)

Retomando a questão das personagens retiradas dos contos do autor, podemos afirmar que o livro procura retratar figuras de "segundo plano" numa perspectiva de contraste, de maneira que o "silêncio" de suas vozes possa ecoar no discurso narrativo com mais força que o "chocalho das opiniões sem base" (PASSOS, 2016a, p. 113).

Mais uma vez, é pela utilização do contraste, da sobreposição de vozes, que o autor compõe sua ópera de dissonância, conforme verificamos no diálogo entre o professor e a cozinheira:

De repente o professor falou comigo, E a senhora é sempre tão calada? Não respondi. E ele solene, Thomas Carlyle já disse, os homens superiores são silenciosos, e se considerarmos ao redor de nós a futilidade do mundo, palavras que quase nada dizem, ações que quase nada significam, foi o que ele falou, haveremos de gostar de refletir no grande império do silêncio. Magnífico, não acham? No grande. Império. Do silêncio. E vejam só, Carlyle era satirista e, ao mesmo tempo, um estilista da História. Talvez tenha sido o último de sua espécie. Quem sabe, não é? Fez-se silêncio. (PASSOS, 2016a, p. 75)

O "grande império do silêncio", de certo modo, passa a configurar o plano dialógico do romance, cujo foco narrativo em primeira pessoa (a cozinheira) serve de filtro irônico ao reproduzir as falas do professor de modo detalhado, com suas ênfases e pausas, e ao denunciar uma vaidade retórica, uma falta de correspondência, por exemplo, dos demais ouvintes em relação a ele. O discurso prolixo e cheio de citações é exposto em toda a sua nulidade, de modo a devorar a si mesmo como ausência que se replica.

A narradora em primeira pessoa do romance se apropria do seu entorno de modo a recontar as ações, discursos e cenários, só que adota o recurso da negação categórica dessas vozes e invalidação da autoridade e da legitimidade desses discursos, revelando a retórica esvaziada da classe-média. Sendo surda, se compraz em entrar em seu quarto, retirar o aparelho auditivo e fazer o mundo calar atrás de si. Ela representa as vozes silenciadas e também se torna a silenciadora das vozes de "autoridade", o filtro que revela o vazio da opinião e a falta de legitimidade dos discursos do saber/poder.

Jacques Rancière, ao analisar um conto de Flaubert sobre uma criada ("Um coração simples"), aponta essa tendência de captação do real no contexto da prosa ao revelar como as personagens que representam um universo passivo podem ganhar destaque no enredo, corrompendo o modelo tradicional, que procurava dar ênfase apenas aos perfis ativos e aos heróis aristocráticos. Segundo ele, seria essa atitude uma abertura para o que chama de "democracia literária":

Essa nova capacidade de qualquer um viver qualquer vida arruína o modelo que unia organicidade do relato à separação de homens ativos e homens passivos, almas de elite e almas vulgares. Ela produz esse real novo, feito da própria destruição do antigo "possível", esse real que não é mais um campo de operação para os heróis aristocráticos das grandes ações ou dos sentimentos refinados, mas o entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais, o tecido vivido de um mundo no qual não é mais possível distinguir as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem, e os indivíduos presos na repetição da vida nua. (RANCIÈRE, 2017, p. 27)

Embora o crítico tenha como modelo a prosa realista, podemos analisar de que modo esse processo tende a se transformar no contexto da prosa contemporânea, na medida em que essa "democracia literária" passa a ser corroída por dentro. O "tecido vivido do mundo" não é mais uniformemente composta pelo "entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais", mas se constitui pela rotura, pela desconstrução e pela corrosão dos discursos. Não há um fio condutor e, sim, uma série de encadeamentos de fios que interagem e que se confrontam, sem que nenhum deles adquira uma precedência.

Apesar de não existir um único fio condutor na narrativa de Passos, as vozes silenciadas que vêm à tona no discurso, como é o caso da cozinheira e de Silvino de Macedo, passam a se alternar às demais vozes e às ações exclusivas daqueles indivíduos do centro do poder e dos seus opositores mais evidentes, como Floriano, e mesmo os que partilharam os similares posicionamentos, como os almirantes que reagiram ao florianismo na Revolta da Armada. O escritor chega a definir seu romance como uma sobreposição de opiniões e traços de variadas personagens:

"Montagem é a palavra certa. Quis montar um painel, a partir de leituras, vozes, impressões e opiniões desencontradas, presentes nos dois momentos". (PASSOS, 2017c)

Esse processo do romancista, de utilizar personagens do povo (inventadas ou não) para compor um cenário histórico pelo viés da imaginação literária, equivale à complexificação do cenário privilegiado pela historiografia, pautado em personalidades de renome. Para isso, o escritor usa como contraponto ao discurso oficial as figuras que subjazem no fundo do quadro da história, retomando aqui uma imagem significativa utilizada pelo escritor Machado de Assis ao definir ironicamente o que seria a "História" e quais as suas implicações para a compreensão dos eventos passados pelos olhos vindouros:

A história é isso. Todos somos os fios do tecido que a mão do tecelão vai compondo, para servir aos olhos vindouros, com os seus vários aspectos morais e políticos. Assim como os há sólidos e brilhantes, assim também os há frouxos e desmaiados, não contando com a multidão deles que se perde nas cores de que é feito o fundo do quadro". (ASSIS, 2008, p. 1187).

Na crônica de 7 de julho de 1895, Machado faz uma contraposição entre o centro e as margens da história, utilizando a metáfora dos fios do tecido. O autor cria uma representação do quadro da História recuperando a ideia de figura-fundo, uma vez que o discurso hegemônico que legitima os fatos costuma destacar apenas os fios "sólidos e brilhantes" que se sobrepõem aos demais, no lugar de tornar visíveis aqueles que se perdem "nas cores de que é feito o fundo do quadro". Passos, por sua vez, pretende trazer à tona os fios perdidos da história que se apagaram nesse cenário, a fim de que, "retinto(s) pela imaginação" (PASSOS, 2016a, p. 197), possam servir de contraposição ao discurso centralizador.

O que torna a crônica machadiana ainda mais significativa, além de contestar o discurso das verdades históricas de seu tempo, é o fato de que ela também se relaciona ao contexto florianista, uma vez que o cronista usa essa imagem para fazer referência à morte de Floriano Peixoto. Como exímio observador da sua realidade, Machado constrói um discurso ambíguo para discutir a figura de Floriano, criando, por um lado, elogios genéricos, como "O marechal Floriano era dos fortes" (idem), e, por outro, dando ênfase à morte como argumento final que silencia a todos os homens, inclusive os fortes, sejam os que lutam por um ideal, sejam os que se opõem a este mesmo ideal, como Saldanha da Gama, opositor do marechal no episódio da Revolta da Armada.

Adotando um perfil de diplomata das controvérsias, Machado ainda propõe mais um contraponto: o dos vivos que se deixam governar pelos mortos, na medida em que levam adiante o mito como verdade a ser reafirmada e revalidada no futuro. O cronista eximiu-se de narrar acerca da principal questão, objeto de maior importância para a imprensa da época, que foi a presença de vastíssima multidão de pessoas no enterro de Floriano e, em especial, os discursos inflamados e exagerados feitos em homenagem ao estadista, resultantes de um ardor jacobino, ou seja, de uma completa idolatria à figura do ditador:

Os mortos não vão tão depressa, como quer o adágio; mas que eles governam os vivos, é cousa dita, sabida e certa. Não me cabe narrar o que esta cidade viu ontem, por

ocasião de ser conduzido ao cemitério o cadáver de Floriano Peixoto, nem o que vira antes, ao ser ele transportado para a Cruz dos Militares. Quando, há sete dias, falei de Saldanha da Gama e dos funerais de Coriolano que lhe deram, estava longe de supor que poucas horas depois teríamos a notícia do óbito do marechal. O destino pôs assim, a curta distância, uma de outra, a morte de um dos chefes da rebelião de 6 de setembro e a do chefe de Estado que tenazmente a combateu e debelou. (...)

A verdade é que temos vivido muito nestes seis anos, mais que nos que decorreram do combate de Aquidabã à revolução de 15 de novembro, vida agitada e rápida, tão depressa quão cheia de sucessos. (ASSIS, idem)

Um outro aspecto em destaque no contexto da crônica machadiana, e também um dos elementos norteadores do romance de Passos, é a reflexão sobre a influência dos dias passados no tempo vindouro. Em muitos aspectos, o passado parece governar o presente e o futuro, uma vez que há a presença de ecos daquele nestes, como se o peso mítico da memória coletiva permitisse que os vivos fossem governados pelos mortos, pelas ações de outrora, por modelos que ainda repercutem no cenário social e político. Até que ponto nosso destino depende de acontecimentos anteriores e, em que medida, de tempos em tempos, há uma espécie de reencenação de fatos muito semelhantes aos já decorridos no palco da História?

Edward Said revela em *Cultura e imperialismo* como a apreensão de eventos do passado pode ser uma importante estratégia de compreensão do presente, e de que modo há uma correspondência entre ambas as temporalidades. O autor também avalia como essas ações do passado podem ter grandes implicações no futuro:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (SAID, 1995, p. 33)

Passos também objetiva mostrar esses traços de permanência/coexistência temporais ao alinhar no romance eventos políticos de dois períodos distintos da República, compreendidos entre 1891-1895 e 2013-2016. Sobrepor esses caminhos e descaminhos da República brasileira parece ser um modo de interpretar o demasiadamente perto em contraste com o distanciado no tempo, indagando sobre a origem das nossas mazelas e sobre as formas de reexistência de indivíduos mais fragilizados diante do cenário que lhes é apresentado.

Em "A vida contada" (PASSOS, 2016), texto do blog de Passos no site da Companhia das Letras, o escritor aponta o paralelo entre o ontem e o hoje como um dos objetivos relevantes da escrita do livro: "Tentei mostrar como, aos poucos, a relação entre eles revela laços de dependência e ressentimento. Maltratados por traições e pela solidão, suas vidas denunciam, num eco sombrio, o paralelo entre a crise política presente e a era Floriano". Nesse mesmo texto, o autor retoma a ideia de um modo mais categórico,

afirmando um predomínio do passado sobre as ações recentes: "Enquanto escrevia o romance, me vinha uma sensação de *déjà-vu*. Alguém duvida de que, no presente, o ontem se impôs ao hoje?" (PASSOS, 2016).

Mais do que uma tentativa de atar as duas pontas da República brasileira, o escritor utiliza o espaço literário como campo de reflexão a respeito da dificuldade de desatá-las. Por outro lado, capta como os atos de poder e de opressão reverberam sentimentos de frustrações individuais, de fraqueza emocional, de necessidade de reafirmação que, em geral, vão afetar diretamente as questões coletivas. Um mito precede outro mito, como a admiração de Floriano por Napoleão Bonaparte; um discurso precede ao outro, mas ecoam mutuamente, como o de D. Pedro II em Uruguaiana, no final da guerra do Paraguai, e o da ex-presidente Dilma na mesma cidade, quase 150 anos depois.

Uma vez que a apreensão desse passado, de costas para o presente, é muito limitada, tornando impossível o discernimento entre mito e verdade, entre os fatos e suas versões, convém abrir espaço para o terreno do imaginário. Quando tratamos de imaginação aqui, tentamos recuperar o propósito da arte de representar, de criar imagens, não mais pelo processo mimético de retomada do real, mas pelo dialético, reconhecendo as múltiplas vozes que compõem a f(r)atura do tempo e as formas de apreensão da "realidade". Nas palavras de Walter Benjamin: "A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido." (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Esse reconhecimento do passado, uma vez que restam apenas *flashes* de memória, implica sempre numa reconstrução, numa reavaliação dos fatos. Os traços precisos que poderiam ser usados para formar uma imagem, para delinear um perfil, transformam-se em impressões advindas de um reconhecimento momentâneo de um dado tempo e, por isso mesmo, fragmentário. Se a captura do passado é tão imprecisa, a busca pelo presente também se revela como desafio, não pela ausência do contexto, mas pela sua maciça presença disseminada nas mais diversas facetas que o compõem, mediadas pelas outras duas pontas do tempo: passado e futuro.

O crítico Octavio Paz define o presente considerando-o pelo viés da ambiguidade:

A reflexão sobre o agora não implica renúncia ao futuro nem esquecimento do passado: o presente é o lugar de encontro dos três tempos. (...) *Alternativamente luminoso e sombrio, o presente é uma esfera onde se unem as duas metades, a ação e a contemplação. Assim como tivemos filosofias do passado e do futuro, da eternidade e do nada, amanhã teremos uma filosofia do presente. A experiência poética pode ser uma de suas bases. Que sabemos do presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças.* (PAZ, 2017, p. 90-91)

O "manancial de presenças" constitui a poética de José Luiz Passos, que opta por uma construção polifônica e multitemporal, numa tentativa de reverberar no interior do romance os variados discursos que constituem o intricado enredo histórico-social de um povo. Se nada ou quase nada se sabe do presente, e tampouco do passado, resta apenas capturar a alternância de luzes e de sombras que atores e espectadores projetam nesse cenário.

Outra questão premente, quando se pensa em traçar a linha temporal de uma época, é a impossibilidade de oferecer um quadro histórico amplo, sem incorrer em exclusões (in)voluntárias. Ainda que tratando da reconstrução do presente, é difícil determinar o foco principal de uma ação, pois, enquanto o espetáculo principal é encenado, há uma série de outras pequenas histórias acontecendo, em muitos casos anacronicamente, na medida em que parecem transcorrer em outro espaço e tempo. Essa teia complexa de enredos simultâneos não implica necessariamente em correspondência entre suas partes. Muitos indivíduos caminham à margem do tempo, como em eras primevas, alheios à linearidade histórica e às suas implicações progressistas.

A memória coletiva –, captada ora no fundo do quadro, ora na trama de destaque – cria uma poética singular no romance de José Luiz Passos, um itinerário de vozes migrantes na narrativa que revela os muitos olhares comuns e incomuns presentes numa mesma sociedade. Dentre esses olhares, há a beleza e a profundidade advindas de um saber oral, da experiência popular, não legitimado pelo discurso de poder, nem pelo saber academicamente instituído. Mais uma vez, pelo filtro da personagem da cozinheira, temos uma visão peculiar acerca da história desses excluídos:

A memória que tenho é fruto das fotografias que trouxe comigo, mostram meu pai e meus avós escondidos do presente, soprando seus mitos. Contar casos era mais natural do que olhar para a frente. Talvez daí venha a sensação de que a História é de um sentimentalismo comovente, supõe que dá gosto buscar um elo entre as situações de gente diferente, distantes umas das outras no espaço e no tempo. Hoje me perco imaginando, nessas descrições movimentadas, a busca não de fatos mas de vidas que traçamos chamando o passado à ordem do dia. Sei que as saudades são um desejo de acordo entre o de agora e o de antes. Mas não sou isso, não sou assim. Quando me volto para trás, vem de lá a companhia das meninas que matavam tempo comigo em brincadeiras de cozinha. Esse para mim é o cheiro do passado, nada se iguala a essas impressões. Elas seguem como um batalhão de secretas marchando na claridade do dia, e me trazem de volta a nuvem de escolhas que fiz tentando acertar no gosto das coisas, e em como, na consciência desse gosto, encontrar um país que não me apunhale, e que não esteja fedendo a fumaça de gasolina nem a plástico, nem a bolotas de carne frita. (PASSOS, 2016a, p. 199)

Há um tempo mítico, não-histórico, que se presentifica no discurso das margens, sem se alinhar cronologicamente à época em curso. As personagens do "fundo do quadro" escondem-se desse *presente* e seguem um outro ritmo de vida. Os marcos orais de sua cultura são mais ligados ao passado e refletem sobre acontecimentos atemporais representados pela memória, como os "casos" e "mitos" transmitidos de geração em geração. Essa cultura profundamente marcada pela experiência se contrapõe à cultura do consumo, marcada pelo descarte do passado e pela adesão contínua às novidades e às inovações.

As escolhas do trabalhador se limitam ao campo do possível e do provável, não ao campo do desejo e da vontade. Como partes perdidas do fio da história, as figuras da margem sustentam sua precária existência na

esperança de não serem apunhaladas pelas costas ou sumariamente cortadas pela tesoura das parcas do neoliberalismo, que hoje fiam o destino dos povos, assegurando aos consumidores privilegiados o contínuo espetáculo do descarte, de pessoas e coisas, como fundamento predatório de um mercado de consumo.

Por outro lado, a manutenção dos fortes tende a ser problemática uma vez que sua afirmação nesse mesmo quadro histórico só é possível pela constante negação do outro. No romance de José Luiz Passos, o medo da rejeição dos outros e a necessidade de reafirmação do poder são o motor das ações do marechal. Inspirado por Napoleão Bonaparte, o Floriano da narrativa segue os ideais do ditador francês, cujo discurso ecoa na trama:

Não me inclino às confissões, como Rousseau, já que elas não me explicam. Os eventos causados pelas minhas ações, sim. Ao atuar, altero meu povo, modifico-lhe a história, porque a gênese do passado está no presente, não o contrário. E esta será a primeira lição na ciência dos meus cronistas. (PASSOS, 2016a, p. 18)

A História, segundo o ditador francês, é construída pelas ações, logo, os que agem podem modificar a trama dos fatos, enquanto o povo deve ocupar o papel passivo de espectador da própria história, inevitavelmente preso à teia da inevitabilidade dos acontecimentos. O discurso do ditador se fundamenta na manipulação histórica, na ação política como fator determinante para a dissolução do passado. O primeiro recurso do autoritarismo, seguindo essa ótica, seria assumir o papel de agente da história, submetendo os outros ao perfil de passividade e de aceitação.

Contudo, o que se verifica na trama dos acontecimentos, que podemos considerar o ponto alto do romance, é o paralelo traçado entre o centro (Floriano) e a margem (cozinheira) a partir de uma suposta consanguinidade entre ambos. Por terem o mesmo lugar de nascimento, levanta-se a hipótese de a personagem ser bisneta do ditador. Para além da confirmação desse dado, o paralelismo torna-se evidente, em especial pelo viés do silêncio e do isolamento que aprazem a ambos.

A personagem do ditador, em vários episódios, tende a se afastar das demais pessoas e, em alguns casos, a tapar os ouvidos com as mãos, como se desejasse silenciar o mundo ruidoso que o assombra e o irrita, à semelhança da suposta bisneta. Seja na abertura do romance, em que se cala diante do palco do teatro, seja diante das afrontas dos primos em sua terra natal, que o chamam de caboclo e desprezam sua farda, a imagem de Floriano resgatada por Passos é a do homem solitário e de poucas palavras. Assim, o marechal deixa-se levar por um destino que, em várias situações, se sobrepõe à sua vontade e lhe impõe uma constante necessidade de autoafirmação.

O drama do ditador se reflete na metáfora da primeira cena do romance: ser obrigado a atuar no centro do palco, mas emudecer diante da plateia e valer-se unicamente do discurso do outro, enquanto permanece "à sombra das lanternas" (PASSOS, 2016a, p. 14). No episódio citado, ocorrido durante a juventude do ditador, é a fala de Napoleão Bonaparte, personagem representada por José Gentil na peça, que salva a cena:

(...) *porque é difícil tentar, tentar, tentar, e um constante medo do sucesso, pois quando pensamos nos grandes homens de antes,*

e também nos de hoje em dia, não podemos ignorar a sua imensa dignidade, que de bagatela em bagatela, frivolidade a frivolidade, nós todos, vocês devem almejar entender, copiar, memorizar. (...) *É para isso que temos nosso espetáculo de hoje.* (...)

É o espetáculo dos grandes homens do Império, e de outros impérios. E das repúblicas, dos doges de Veneza, a dos holandeses, as clássicas. Gregas. Também as modernas, da Europa latina. Bravo. *Com certeza, e bravos a vocês, brejeiros, das fazendas, do interior, que os brutos também merecem homenagens, por que não? Pois é exatamente isso o que acaba de acontecer.* (PASSOS, 2016a, p. 15)

Os dois excertos napoleônicos aqui transcritos, seja o do Napoleão histórico ou o do encenado por Gentil, representam o discurso de poder que precisa ser legado às gerações, cujos fundamentos elas precisam memorizar e reproduzir no palco da vida. Transformar figuras comuns em "grandes homens" seria a essência desse espetáculo dos Impérios e das Repúblicas, de ontem e de hoje. No caso brasileiro, os "brutos" do interior, os "caboclos", como Floriano, precisarão assimilar o papel de personagem principal para almejarem projeções futuras.

Voltando-se para as questões mais hodiernas, o romance *O marechal de costas* também discute a passividade de determinados segmentos da sociedade diante do contexto político, mas não os associa à alienação política apenas, mas ao novo momento da contemporaneidade relacionado à utilização das redes sociais como forma de protesto. Ao contrário de tomar posição e de se manifestar ativamente, as pessoas usam um discurso aparentemente "engajado" nas redes sociais, e esse "ativismo político" se resume ao jogo das opiniões, em geral sobre assuntos pouco ou nada importantes, quando não estão associados a questões fora da realidade.

Essa nova vertente de manifestação pública é contextualizada (e ironizada) na narrativa de Passos por meio da representação da história da arara Sheila, filmada 24h por dia pelo site ArarAoVivo e exposta ao olhar e ao julgamento dos internautas:

Paulo Camerino não era especialista em aves, começou a receber ataques pessoais. Administrava as câmeras do ArarAoVivo e sabia o lugar exato do ninho. Consultou os especialistas (...). *Mas todos concordaram que Paulo não deveria intervir. Não dê comida aos filhotes. Não tire nenhum dos três dali. Deixe Sheila como é. Aconteceu que os filhotes começaram a se atracar, disputando a pouca comida que a mãe trazia. Os internautas voltaram com novas tiradas morais. Todo mundo tem uma opinião sobre o mundo, concordam? Mas espalhar opiniões tocando o trombone das redes sociais não é fazer política. Isso é comércio. Claro está. Comércio de egos em busca de uma fichinha de validação. Olha o meu gato que lindo! E tomem vídeos e selfies. Não é assim que se diz, céu-fiz? Cada qual se acredita um Deus emendando o mundo pelo teclado. Por aí começam a teorizar.* (PASSOS, 2016a, p. 99)

A "Ágora contemporânea", conforme Bauman define (BAUMAN, 2008, p. 256), não se destina ao debate das questões de interesse coletivo, mas às manifestações da individualidade, à exposição do privado e ao transbordamento do egotismo da sociedade. A história de Sheila é representativa dessa nova forma de participação favorecida pelas mídias sociais. A opinião pública, em especial sobre assuntos privados ou extemporâneos,

é expressa no mundo virtual como única forma permitida de protesto, passivo e silencioso, enquanto o mundo físico e real acelera as ações que vão alterar o passado e interferir diretamente no presente e no futuro dessa coletividade, que se posta narcisicamente no espelho paralelo à vida.

Se, por um lado, a rede de opiniões do mundo atual leva ao exibicionismo ostensivo e a manifestações de ódio e preconceito públicos, capazes de manipular o cenário social, por outro, são essas opiniões as mantenedoras do *panis et circenses*, que alimentam a massa de discursos e promovem um espetáculo público dentro da arena delimitada das redes sociais. Seria o método mais eficaz para afastar a multidão insatisfeita do corpo a corpo de protestos mais efetivos e de uma participação mais ativa no campo político-social.

Essa estratégia gera, sem dúvida, elementos de controle das ações públicas, criando comunidades políticas virtuais que podem ser usadas, dependendo do interesse da classe política ativa, como manifestação legítima da opinião pública ou desvario de uma parcela alienada da população. Mesmo as manifestações do "corpo a corpo" das ruas vão perdendo a legitimidade, em especial quando as próprias mídias determinam quando, onde e por que devem ser organizadas, passando o espetáculo a ser filmado e transmitido conforme interesses pré-estabelecidos.

A multiplicidade de palcos na sociedade do espetáculo dilui os episódios da vida em pequeníssimas tramas e encenações, todas simultâneas à ação principal. Esta última transcorre mais silenciosamente, sem que o público possa atentar que estão enredados por uma trama maior, que se estende para fora do estrado, e que entrelaça ou lança fora os fios do quadro da História, conforme a necessidade de legitimação da trama principal.

Encenar na literatura essa intricada rede de discursos e ações, constitui, em primeiro plano, o desafio estético e narrativo de *O marechal de costas*. Num outro plano, constitui-se como uma contribuição importante de compreensão da própria trajetória humana no cenário complexo da vida, e do papel do artista e da arte de representar essa complexidade diante do olhar do leitor/espectador.

Esse ato do escritor, de pensar por "imagens", traz a público uma obra que evoca tempos presentes e pretéritos e se debruça sobre a gênese dos discursos que nos constituem como povo e como indivíduos, que nos afetam nos campos do privado e/ou do coletivo. Assim sendo, o romance de Passos seria a tentativa de capturar o relampejo de conhecimento de um dado instante, tal como nos fala Benjamim, em que entrevemos a face do passado, ainda que de costas para nós.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de (2008). *Machado de Assis: obra completa em 4 volumes.* 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BAUMAN, Zigmunt (2008). *A sociedade individualizada*: vidas contadas e histórias vividas. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar.

BENJAMIN, Walter (1994). "Sobre o conceito de História". In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. vol.1. 7 ed. São Paulo: Brasiliense.

FREYRE, Gilberto (2003). *Casa grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal. 48 ed. São Paulo: Global.

HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo:* história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

MORAES, Prudente de. Discurso de posse. In: *A Notícia.* Edição 60. 15 de nov. de 1894. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&PagFis=162&. Acesso em: 24 jul 2017.

PASSOS, José Luiz (2016 a). *O marechal de costas.* Rio de Janeiro: Alfaguara,.

_____. "A vida contada". Blog da Companhia das Letras. Disponível em: http://historico.blogdacompanhia.

com.br/category/colunistas/jose-luiz-passos-colunistas/. Acesso em: 10 dez 2016.

_____. "Uma conversa com o escritor José Luiz Passos" (entrevista). In: *Diário de Pernambuco.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C9bqLa7GdDw. Acesso em: 03 fev 2017a.

_____. "Um passado sempre presente". Entrevista com Márwio Câmara. In: *Rascunho.* n.º 203, março de 2017b.

_____. "Entrevista com José Luiz Passos". In: *Revista Z Cultural*. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/author/revista-z-cultural/page/2/. Acesso em: 04 mar 2017c.

PAZ, Octavio (2017). *A busca do presente:* e outros ensaios. Organização e tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

RANCIÈRE, Jacques (2017). *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna.* Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes.

SAID, Edward W. (1995). *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

A síndrome da cabana e o Brasil de Bolsonaro. Crônica de uma pandemia anunciada

Marcelo Backes

Escritor e tradutor, doutor em Germanística e Romanística pela Universidade de Freiburg, na Alemanha. Foi bolsista da Academia de Artes de Berlim em 2010 e recebeu o Prêmio Nacional da Áustria em 2015. Autor de *O último minuto* e *A casa cai* (Companhia das Letras), entre outras obras.

Quando uma história chega ao fim, normalmente se vê que ela começou bem antes de seu começo. Aquilo que no começo pensávamos ser o começo, na verdade fica em algum meio da história, porque não se viu muitas coisas, não se podia vê-las, nem sequer cogitá-las. Uma história também é, aliás, o resultado de seu final, e na maior parte das vezes apenas é contada porque chegou ao fim, porque aconteceu algo que tornou a narração da história necessária, histórica ou subjetivamente. E, nesse sentido, a história, seu pretenso final, de certo modo condiciona e obriga a narrativa, porque é preciso compreender o que aconteceu e porque, além de tudo, os acontecimentos verdadeiramente importantes lançam sombras longas que alcançam não apenas o futuro, mas também o passado, de modo que ao fim da história se acaba vendo, ora, ora, como foi que não percebi aquele grande encontro com a verdade, tudo começou bem antes do que eu no começo pensava que havia começado.

No nosso caso, a história ainda não terminou, mas precisa ser contada, tanto subjetiva, quanto talvez historicamente, ainda que, conforme já foi dito, apenas o final de algum modo condicione o início dessa mesma história. E o fato de a história ainda estar acontecendo, e mesmo assim precisar ser contada, também mostra que, de um ponto de vista pandêmico, vivenciamos uma época de cronistas, rasos por excelência, e não de poetas, profundos na essência. São sempre os cronistas que se ocupam dos acontecimentos do dia a dia, das histórias que ainda estão acontecendo e as contemplam superficial e horizontalmente. Os poetas precisam do tempo, da passagem do tempo, talvez até mesmo do final após o final da história, quando o trauma já não é mais tão grande e a narração já se torna possível, para então contemplar os acontecimentos narrativamente, num mergulho vertical e intenso.

...

Às primeiras notícias acerca da pandemia, eu pensei, um tanto egoisticamente: que coisa terrível, mas nada mudará para mim. Na condição de escritor e tradutor, já sou um eremita, apenas vou seguir minha vida conforme

sempre a vivi. Mas então percebi que desde 2018, sugado e esgotado pelo bolsonarismo, que assaca e ataca a arte em todas as suas variações, já não encontrava mais a concentração necessária para escrever qualquer coisa, além dos pequenos registros cotidianos, ou até mesmo traduzir algo decente. Que desde 2018 eu quase apenas dava minhas aulas, aqui a décima primeira leitura analisada de *Em busca do tempo perdido,* ali a terceira leitura completa de *A montanha mágica*, página por página, em outros grupos um mapa da literatura universal, começando no *Gilgamesh*, passando pela *Ilíada,* a *Bíblia,* a *Eneida*, a *Divina Comédia*, *As mil e uma noites*, o *Decamerão*, os poetas persas, *Hamlet*, *Dom Quixote,* o *Fausto* de Goethe até *De amor e trevas* de Amós Oz, também falecido para mim e para o Brasil no tão fatídico ano de 2018.

A questão era: e agora?

O que fazer?

A pandemia não permitirá que minhas aulas prossigam. Os encontros, duas horas, na casa confortável de diferentes anfitriãs, café à tarde, um vinhozinho à noite, Madame de Guermantes manda lembranças e já louva os fiordes da Noruega, Albertine vê como a cultura é importante, enquanto este narrador, que poderia se chamar Marcelo numa tradução mais antiga de Proust, percebe o mal-estar na cultura e que até a civilização, o processo civilizatório como um todo, se encontra ameaçada.

Tudo bem, terei de escrever e traduzir, tenho vários trabalhos pendentes, vou voltar para dentro de mim, tecer a rede de minhas anotações, ainda que antes não tenha conseguido. Não irei morrer na praia de Ipanema depois de nadar de modo incansável já por tanto tempo! O que me restaria fazer, se não isso? Reagi rapidamente e fiz minhas tentativas. Constatei logo cedo que o buraco era bem mais abaixo, no fundo do abismo, onde ficava o alçapão, que todos nós descobrimos. E mesmo que quisesse dar minha volta na Lagoa, não podia fazê-lo, porque era perigoso demais, porque tudo parecia tão ameaçador no noticiário alemão, que eu via ser repetido depois no Brasil, certamente porque no mundo inteiro era assim, enquanto hospitais modernos brotavam, cresciam e amadureciam em dez dias na China, só por causa da pandemia. A questão também era cretinamente simples. Quando peço, ou melhor, pedia, um suco na livraria de um encontro eventual, sempre escolhia abacaxi com hortelã, fruta-do-conde estava sempre em falta, mas era bom saber que também havia laranjas, uvas e açaís, white people's problems. Além disso, era necessário mostrar, como cidadão, que se era contra o *ἐνεργούμενος*, o *energoúmenos*, sim, o energúmeno no poder – a situação é escabrosamente grega e helenicamente trágica – e manter o isolamento social, porque ele desde o princípio minimizou a pandemia, porque ele causava aglomerações, porque ele desprezava a ciência, desdenhava da máscara e de qualquer outra proteção, porque ainda em março de 2020 ele disse que seriam no máximo 800 mortos, como em qualquer gripe sazonal.

Ou seja, a principal batalha era, mais uma vez, contra o referido energúmeno, o possesso de estupidez e de crueza, o mau espírito sanguinário, que quando questionado sobre a pandemia respondia que ela não passava de uma "gripezinha" e, quando nos aproximamos dos 500 mortos no Brasil, simplesmente respondeu, ao ser questionado mais uma vez:

"Não sou coveiro!"

Aos poucos, o energúmeno foi revelando cada vez mais sua face de genocida, aquele que já havia dito que a ditadura do passado errara em apenas torturar, que deveria ter matado, que pelo menos uns 30 mil deveriam ter sido mortos, e, durante a campanha eleitoral, ainda dizia que a esquerda precisava ser varrida do país, que o PT tinha de ser metralhado, e os comunistas (para ele quaisquer indivíduos que manifestem um leve pensamento de índole humanista e progressista) tinham de ser levados para a Ponta da Praia para serem executados. E, mesmo sendo tudo assim tão claro, os brasileiros de esquerda viram amigos e parentes votando naquele que dizia claramente que pretendia nos exterminar.

Em menos de uma semana do início da pandemia, percebi que eu não conseguiria escrever, que eu não conseguiria traduzir. Sem chances. Que ou eu dava um jeito de continuar dando minhas aulas ou de fato não haveria saída. E aí o mundo virtual se abriu como única alternativa, inclusive porque algumas alunas, 90% dos meus alunes são alunas, também abandonadas à solidão de um fazer nada, reivindicavam aulas por aplicativos de reunião e inclusive me incentivavam a buscá-los. Estudei-os durante alguns dias e acabei contratando a versão profissional do Zoom, ajudando a enriquecer ainda mais um dos mais célebres entre os, que coisa escabrosa, ganhadores da pandemia.

Em pouco, e já voltando às aulas, percebi que o mundo se dividia entre escapistas e mergulhadores; pelo menos entre os que não eram negacionistas. As notícias davam conta, enquanto isso, de que já eram 5 mil mortos no Brasil.

E Bolsonaro, o energúmeno?

"E daí?", foi o que ele respondeu, quando perguntado a respeito. Ele, o assim chamado presidente, aquele que mais deveria se ocupar do destino dos brasileiros...

Entre as alunas, os poucos alunos também, constatei aos poucos como o dilema entre escapismo e mergulho era uma postura natural sempre que um trauma se abatia sobre um agrupamento humano. Sim, o que é melhor quando tudo ao nosso redor parece machucar? Escapar ou mergulhar? Ler logo *A peste* de Albert Camus ou se refugiar n'*A insustentável leveza do ser* de Milan Kundera? Uns queriam compreender, outros abstrair. De qualquer modo, para tantos alunos que sempre puderam viajar quando bem entendiam, agora a viagem literária era a única maneira de frequentar mundos mais distantes. Sim, pois todos foram obrigados a perceber de novo, ao serem obrigados, em favor da sobrevivência, a ficar trancados em casa, que a literatura ainda é uma maneira bem filosófica, e psicologicamente densa, de conhecer o mundo lá fora e a alma aqui dentro.

Eu, porém, não conseguia criá-la, nem escrita, nem traduzida.

Apenas falar dela.

Entrementes já eram 30 mil mortos no Brasil. E Bolsonaro havia alcançado sua meta, mas ainda não estava satisfeito.

Do emudecimento, meus alunos estavam livres, apesar do trauma. Eles podiam ficar mudos. Quem tinha de falar era sobretudo eu. Apesar da dor, do ódio e do sofrimento. E até mesmo os efeitos da pandemia eram singularmente piorados pela atuação de Bolsonaro. Quando, num dos meus grupos, havia mergulhadores e escapistas, eu dizia aos mergulhadores que

deveríamos respeitar empaticamente os escapistas, alguns deles, por exemplo, com filhos médicos, lidando na linha de frente da pandemia, e que estes deveriam ser compreendidos por não terem forças para encarar a elaboração metafórica do trauma, no caso tão real, através da peste descrita de modo tão terrível e atual por um Boccaccio. E eu sempre tentava dizer também que havíamos sido obrigados a pensar no significado da vida antes mesmo de chegar a seu fim. Que no meio dela, quais novos Dantes atravessando um Inferno contemporâneo, havíamos sido acuados a um balanço e a uma reflexão. Mas aos poucos vi, olhando para o mundo, que eu estava entre os poucos que faziam esse balanço de verdade, porque tudo continuaria no mesmo, e que, para bem além da atuação de Bolsonaro, provavelmente a exploração e a desigualdade aumentariam, assim como a truculência de governos já truculentos.

50 mil mortos.

O número de aulas aumentou. Muita gente estava precisando. O número de integrantes nos grupos também. Passei a ter alunos de São Paulo, de Recife, de Porto Alegre, de Maceió, de Nova York, de Londres e de Londrina, até de Curitiba, a capital nefasta da "República", a autodenominada "República de Curitiba", que havia ajudado a destruir o Brasil com seu punitivismo jurídico, seu moralismo inquisitorial, sua perseguição política. Sim, pois se a Lava Jato já havia sido desmascarada no mundo inteiro com a revelação dos sórdidos diálogos que provavam os conluios entre juiz e acusação, a promiscuidade legal, a perseguição unilateral ao ex-presidente Lula, a proteção interesseira e tática a outros políticos citados, os acordos com meios de comunicação golpistas, a tortura psicológica a delatores, Sergio Moro continuava Ministro da Justiça do presidente que ele ajudou a eleger, ao mandar prender Lula, que liderava as pesquisas eleitorais em 2018, e inclusive depois, ao propiciar delações cirúrgicas e fantasiosas nos momentos mais decisivos do pleito.

Fatídico 2018.

E foi só quando viu que não poderia fazer o que bem entendesse, e que Bolsonaro se aproveitava também dele para se blindar em suas falcatruas e nas dos seus filhos, cada vez mais visíveis e vergonhosas, que o desacreditado Sergio Moro deixou o governo. E Bolsonaro, já aliado aos mais retrógrados entre os representantes da velha política, só buscava construir uma maioria no Congresso Nacional para evitar o próprio impeachment, hoje já são mais de cem pedidos, e ajudar a livrar seus filhos e a si mesmo de uma série de investigações pendentes.

100 mil mortos.

E tudo isso enquanto eu, além de tudo, por causa do aumento dos alunos e das aulas e lecionando como um doido, me juntava ao proprietário do Zoom e era também um culpado ganhador da pandemia.

Nas entrelinhas, o discurso oficial dos asseclas do presidente insinuava que a morte dos velhos fazia bem para as contas previdenciárias do país. Quando um jovem morria, logo o próprio presidente se encarregava de creditar tudo a alguma comorbidade, e eu via meus parentes e amigos de mais idade, minha sogra de 92 anos, sofrendo ao perceber o quanto o representante máximo da nação não se importava um milímetro sequer com a vida deles, desdenhando da possibilidade cada vez mais concreta de morrerem. A eugenia não era

sequer disfarçada. O negacionismo continuava imperando, assim como a prescrição de remédios inócuos como a cloroquina, comprados pelo governo em estoques gigantescos e assaz suspeitos. Depois a indicação oficial passou a ser o tal vermífugo. Imagine-se, os vermes recomendavam um vermífugo para combater o coronavírus. E não morriam. O gado acreditava em um vermífugo que originalmente foi criado para o gado. E a piada estava duas vezes pronta.

Só a vacina era e ainda é posta em questão.

Numa de suas falas, Bolsonaro chegou a dizer que não assinaria acordos com uma farmacêutica, pois se alguém virasse jacaré por causa da vacina não teria como reclamar. Bolsonaro ia dizendo chimpanzé, mas se conteve por um momento, ele que mede quilombolas em arrobas e disse que não daria um centímetro de terra a indígenas. Que eram os que mais morriam com a pandemia, junto com os pobres, os pretos e os velhos. E ainda bem mais tarde Bolsonaro vociferava medievalmente contra o que chamava de "vachina", dizendo que jamais a compraria. Além de se recusar a adquirir 70 milhões de doses de uma das farmacêuticas mais respeitadas do mundo, quando qualquer país minimamente civilizado estava lutando por elas. Não contadas, hoje se sabe, 10 outras ofertas de compra de vacina rechaçadas.

150 mil mortos.

E Bolsonaro continuava dizendo que era um absurdo quererem confinar todo mundo em casa, que a economia precisava girar e que o Brasil tinha de deixar de ser um "país de maricas".

Enquanto alguns se arrependiam do voto e outros passavam a criticar o presidente, os auxílios financeiros, reivindicados e aprovados sobretudo por causa da oposição, aumentaram a popularidade de Bolsonaro entre os mais pobres. E o pior, não há palavra pior que pior para dizer pior, lamentavelmente, o pior presidente da História do Brasil chegou a ter cerca de 50% de aprovação.

Aterrorizante.

O horror, o horror.

Se os arrependidos e neocríticos tivessem prestado atenção na História, saberiam que Bolsonaro não mudou nada, que ele continuou o mesmo de sempre, e que apenas estava levando a cabo suas propostas de governo. Arrependimento é bala de prata. E, no que diz respeito a Bolsonaro, dava para saber, sem precisar se arrepender. Tranquilamente. Com facilidade. Sim, dava para saber sim. Ninguém que é decente se arrepende assim no mais, mil vezes, e havia discípulos de Aécio no grupo, eleitores de Collor e até de Jânio, sobretudo quando o erro cometido mata os outros como moscas. Balzac já disse que o arrependimento periódico é hipocrisia, "uma virgindade que nossa alma deve a Deus". Nas *Ilusões perdidas.*

As desculpas da corrupção dos governos anteriores se tornavam cada vez mais evasivas. A perseguição política era dia a dia mais clara. Hoje até os tribunais superiores o reconhecem. De quebra, percebia-se que o corrupto Trump também vencera as eleições com um discurso que acusava os Democratas de corruptos. Que historicamente o nazismo e o fascismo haviam feito "pundonorosas" campanhas semelhantes, invocando os "cidadãos de bem", homenageados aliás no título de um célebre jornal da Ku Klux Klan, tudo a ver. Mas esta era a percepção apenas entre uma casta

de bem informados, que além disso questionavam a manutenção de um sistema liberal de exploração do trabalho por parte do capital, custasse o que custasse, como aconteceu também durante o fascismo e durante o nazismo, com os mesmos argumentos de que era necessário se proteger do perigo comunista. A elite, de sua parte, continuava lucrando com a política de Bolsonaro, e os arrependidos e neocríticos só viam bem tarde, tarde demais, o que já era claro desde cedo.

Creditar o surgimento de Bolsonaro à corrupção do PT foi, desde sempre, de uma ingenuidade assustadora, a mera construção de um discurso, resultado inclusive de interesses execráveis e muito bem pensados. É certo que o PT cometeu erros, mas seus erros foram iguais aos erros dos outros partidos, e a perseguição de que foi vítima tem muito mais a ver com seus acertos, intoleráveis para a ufana elite do atraso. Os argumentos dos mais radicais entre os asseclas de Bolsonaro eram inclusive semelhantes aos dos alemães em 1933 ou dos italianos em 1922: livrar o povo do referido comunismo, hoje, mais do que nunca, imaginário. Ver o fascismo grassando, antes mesmo de Bolsonaro chegar ao poder, não convenceu os eleitores, que fecharam os olhos para a História e ignoram inclusive que Hitler ou Mussolini, caso tivessem morrido em 1938, seriam idolatrados no mundo inteiro. Mas Hitler é Hitler, Mussolini é Mussolini e Bolsonaro é Bolsonaro. Eles necessitam de tempo, apenas. E as declarações de Bolsonaro mostram que ele nem sequer precisa esconder sua verdadeira cara, pois além do entusiasmo de uns 15% da população e do apoio de outros tantos, ele tem os profissionais da violência de seu lado, mormente a polícia militar. Ele, que apenas vagabundeou no Congresso durante 28 anos, abrindo espaço para uma penca de filhos, igualmente inúteis, na política. Sem qualquer honra, muito menos glória. Mamando, meramente, com o apoio da referida e ufana elite do atraso. O que já quase me faz pensar que a única alternativa ao lulismo no Brasil, tendo em vista os fundamentos corroídos do país, talvez fosse o stalinismo.

Na situação presente, muitos brasileiros chegam a parecer os jovens russos em *Guerra e paz* de Tolstói, que louvam o czar e a pátria e se dirigem, alegres, ao matadouro. Chegarão a compreender, algum dia, que tudo isso não faz nenhum sentido? "Eles nos mandam morrer, e nós morremos. Se nos castigam, quer dizer que somos culpados; não cabe a nós julgar nada", escreve Tolstói. Quando Nikolai Rostóv, o mais entusiástico entre os seguidores do czar, acorda, já é tarde demais. Mas a Rússia vence a guerra mesmo assim. E derrota o progressismo de Napoleão, lançando também a França numa restauração atrasada, que não deixa de lembrar o que vivemos no Brasil, embora aqui seja ainda pior. E também essa vitória permite à Rússia continuar por mais um século no atraso medieval em que se encontrava, propiciando o que aconteceria em 1917. Se achincalhado e espoliado como se pretende espoliá-lo e se o espolia, o proletariado do Brasil, atendendo à razão da História, um dia talvez também faça, oxalá, a revolução em seu próprio favor. Ou então o lulismo.

Todo o discurso de Bolsonaro e seus asseclas se dirige contra os mais fracos social, racial e sexualmente, e persegue artistas e trabalhadores da cultura. A seus olhos, eles nada mais são do que sanguessugas do sistema que

atentam, com sua arte degenerada, contra a família e os bons costumes. Além dos profissionais da violência, os militares e a polícia, Bolsonaro conta com os mais agressivos entre os amadores da barbárie, os mesmos que executaram Marielle Franco pela segunda vez ao rasgar ritualmente em público a placa de rua que a homenageava, sob os uivos de uma multidão sanguinária que não quer nem mesmo que o referido crime seja investigado e protege um presidente escondido numa casa de vidro, tentando evitar que sejam lançadas as pedras que devem existir às fartas nas mãos das instituições. Tantos mortos, desde então, tantos celulares apreendidos, tantas suspeitas próximas. É o pensamento bolsonarista que mata e continuará matando Marielle e tudo aquilo que ela representa, até mesmo as sementes que nascem de sua execução, repudiando as investigações, atacando quem exige que elas sejam feitas.

Mais de três anos e o crime ainda não foi solucionado.

...

E, sim, a história mencionada no princípio desta crônica, desta busca crônica, talvez tenha começado exatamente ali, no começo de 2018, quando Marielle foi tão brutalmente executada por um vizinho de Bolsonaro, homenageado por Bolsonaro. Ou talvez um pouco mais tarde, no mesmo ano de 2018, quando Lula foi preso. Ou então ainda mais cedo, quando Dilma foi golpeada no parlamento, como resultado de um "grande *(e mais do que espúrio)* acordo nacional", também sob os gritos do então deputado Jair Bolsonaro, que votou a favor do impeachment, dedicando seu voto à memória do coronel Brilhante Ustra, um torturador e assassino que enfiava ratos na vagina de mulheres na presença dos filhos delas, ainda crianças, e que Bolsonaro chamou, com orgulho, de terror de Dilma Rousseff. E isso em meio ao parlamento. Em discurso oficial. Sem que nada na "funcionante" democracia brasileira acontecesse...

O que é, pois, a pandemia nesse contexto todo? Para além da síndrome da cabana que impede abraços e torna todo e qualquer contato temerário?

Minha síndrome de cabana, eu tenho certeza, é com minha pátria. Meu temor de contato é com o Brasil.

E começou já em 2018.

Ou antes.

Sendo essas as circunstâncias, a pandemia, que é levada às piores consequências pelas ações nefastas de Bolsonaro e pelos boicotes presidenciais em relação a tudo que deveria ser feito, é a cereja sangrenta de um bolo bolsofascista, estragado desde o princípio.

Bolsonaro era a pandemia anunciada, por assim dizer.

...

Acossado a ponto de não poder traduzir nem escrever e vendo a miséria galopar, tomando conta do Brasil outra vez, eu pelo menos continuo dando minhas aulas. Cada vez mais aulas, exercendo como nunca meu papel dia a dia mais inócuo de erudito privado, enquanto vejo crescer a certeza de que um Fidel Castro se torna necessário quando um Fulgencio Batista impera e ao mesmo tempo percebo que a pandemia me obriga a ficar montado como Dom Quixote sobre minha mala, dando lançaços inúteis contra um governo que virou um moinho de vento fascista e já investiga e

persegue seus inimigos com listas ditatoriais de detratores, prende e tortura inimigos políticos, arrancando-me ainda mais a chance de deixar a pátria em busca do exílio.

Para culminar, e por mais que eu estivesse fazendo o papel de ilha à deriva e mesmo sabendo que nós os humanos não somos ilhas, mantendo o isolamento social e levando minha condição de ilha às últimas consequências, eu fui uma ilha que no entanto precisou de outra ilha para declamar meu John Donne. E, na condição de ilha com outra ilha, neste mínimo arquipélago, também eu peguei covid. Enquanto acordava todos os dias e pensava, um tanto aliviado, pelo menos não estou piorando, afinal de contas não se sabe o que o vírus fará com a gente, eu era torturado por pensamentos que bailavam entre a seriedade de uma morte eventual, sim, o medo de morrer me acossou como um lobo furioso, e as ameaças talvez fantasiosas e até ridículas que relatavam diminuições no tamanho do pênis entre as vítimas da doença. E, mais ou menos de hora em hora, eu ia do alho ao perfume para ver se meu olfato não voltava. No fim, nem mesmo foi grave a minha covid, o olfato voltou pleno depois de alguns dias, mas não deixa de ser duro constatar que a negligência de um governo ameaça eventualmente até o tamanho dos órgãos genitais de um cidadão, ainda que sejam os de um escroto esquerdomacho. O medo é sempre algo individual e, no caso, a razão está aí para nos lembrar, um mero medo, nada mais que um medo, um milhão de vezes estúpido diante dos, naquele momento, 200 mil mortos.

E assim eu passei o Natal e o Ano Novo de 2020 para 2021 sozinho, amedrontado e cozinhando em fogo brando todo meu ódio ao presidente que fez do Brasil, um país que outrora despertava simpatia no mundo inteiro, uma vergonha internacional, um pária na comunidade das nações, um exemplo do horror e do atraso, um país que apenas desperta temor e asco e ódio.

Mas este 2020 e este 2021 que no Brasil começaram em 2018 com a execução de Marielle e a prisão de Lula, talvez até mesmo em 2016 com o impeachment de Dilma Rousseff, quem sabe em 2013 com aquelas estranhas manifestações, ou então bem antes, já que o país só aboliu a escravidão em 1888 e sempre se alimentou do preconceito, da miséria e da desigualdade, quando irão terminar? O preconceito, a miséria e a desigualdade haviam diminuído um bocado nos governos do PT, pela primeira vez de verdade. Mas, agora, quem poderá ajudar o Brasil, se Bolsonaro apenas potencializa suas coisas ruins, como a mais sombria das noites, e faz 2018 e 2020 parecerem anos eternos?

Talvez 2022 traga a redenção, que inclusive pode pressupor, em termos históricos e como necessidade fundamental de ajuste de contas e pratos limpos, a chance de uma volta ao passado político recente, criminosamente achincalhado. A volta de Lula.

...

Em termos de pandemia, as coisas só têm piorado.

Em poucos meses, o número de mortos oficiais dobrou.

Hoje, exatamente hoje, chegamos a 400 mil.

400 mil mortos.

Oficialmente.

400 mil brasileiros mortos.

E provavelmente subnotificados.

Há inúmeras vítimas de "síndrome respiratória aguda grave". E o total de brasileiros

mortos, segundo alguns especialistas, já poderia chegar a 900 mil, quase um milhão.

Diante de uma hecatombe dessas, até a síndrome da cabana parece uma besteira.

A CPI do Genocídio, espera-se, apurará as responsabilidades.

Os sufis têm um provérbio que diz que no deserto não há nenhuma placa alertando que não se deve comer pedras. No Brasil do bolsonarismo, muitos já aprenderam a comer merda. Alguns afirmam até que seu gosto é bom.

400 mil mortos.

Oficialmente.

E a história ainda não terminou.

Nem de longe.

29 de abril de 2021.

P. S. de 26 de dezembro de 2021:

Eis que já ultrapassamos de longe as 600 mil mortes e agora Bolsonaro e seu já outro Ministro da Saúde, aproveitando lições natalinas, parecem querer matar as crianças brasileiras qual Herodes tupiniquins, negando-lhes a vacina. A CPI disse tudo, talvez tenha apressado a vacinação, mas ainda não deu em nada. A variante Ômicron grassa na Europa e o governo brasileiro apenas continua berrando "Não olhem para cima!", enquanto o cometa da extinção se aproxima e o meteoro dos apocalípticos vem. A única esperança, em abril ainda uma especulação profética e agora já bem clara, continua sendo Lula.

Estranhezas na ficção de Artur Lobo e Silva Guimarães

Rosa Gens

Professora da Faculdade de Letras da UFRJ. Doutora em Literatura Brasileira.

O presente artigo estuda dois autores brasileiros que se encontram esquecidos pela crítica: Silva Guimarães e Artur Lobo. Ambos mantiveram-se longe das rodas acadêmicas centrais do país. Presos a outras terras, tiveram a sua produção circunscrita a um eixo de divulgação limitado. Deixam entrever mecanismos de preservação por uma certa vertente, que sustenta a sua reputação, e suas produções terminam por guardar sinais de individualidade lendários. O critério de endeusamento de obras partia da tabela valorativa da capital do país, em detrimento do interior, e os dois autores situavam-se fora dele.

O mineiro Artur Lobo nasceu em 1869, em Coração de Jesus. Transitou por cidades: Uberaba, Salvador e Ribeirão Preto, até se fixar em Belo Horizonte, em 1897, onde faleceu, em 1901. Publicou livros de poemas: *Lei universal* (1890), *Ritmos e rimas* (1891), *Os evangelhos* (1893) e *Kermesses* (1896), encerrando a safra poética do autor. O primeiro texto narrativo surgiu em 1897, *Um escândalo*. O segundo, *Rosais*, foi publicado em capítulos no *Diário de Minas*, jornal em que Artur Lobo trabalhava como redator. *O outro*, seu terceiro volume ficcional, data de 1901, ano em que o autor, tuberculoso, vê agravar-se seu estado de saúde. Nessa época, seu pai morreu, e Artur Lobo resolveu recolher-se, afastando-se da cidade para repousar no alto da serra. Lá, escreveu os contos que compõem a sua obra evocativa, *Serões e lazeres*, publicada postumamente.

São, portanto, quatro livros de poemas e quatro ficcionais – vasta produção para quem morreu aos trinta e dois anos. Como aponta Ubiratan Machado, em prefácio ("O esquecido Artur Lobo") à *Seleta em prosa e verso* de Artur Lobo, publicada pela Academia Brasileira de Letras em 2012:

Tal esquecimento injusto se deve a alguns fatores fáceis de identificar. Artur Lobo viveu na província, apesar de algumas obras editadas no Rio de Janeiro, morreu prematuramente aos 32 anos, e os seus livros se tornaram extremamente raros." (MACHADO, 2012, p. XII)

Para efeito de estudo, no presente texto, centraremos nossas preocupações em dois volumes ficcionais do autor, *Rosais* e *O outro*. Se examinadas de uma maneira geral, as obras revelam a busca de um mundo

interior pleno, dinâmico, procura essa que é constante ao final do século XIX. Multiplicam-se então narrativas onde repercutem sintomas da psicanálise já nascente e, aliada a uma linha de exploração, observa-se a geração de textos que tratam do problema do duplo, da alteração de comportamento, da exposição de identidade.

O estranho pulou da psicologia para a literatura, e nunca mais foi o mesmo. Se levarmos em conta que Freud o estudou a partir da literatura, pois teve como base o conto "O homem de areia", de Hoffman, a literatura para voltar a ela, o que é, então, a literatura, se não a capacidade de explorar a vida e, se quisermos, estranhar a vida? O estranho pode se revelar como condição-limite para sustentar o belo. Para que o terror possa ser percebido em textos literários, é necessário que o oculto venha à superfície, tenha condições de aparecer. E o verdadeiro horror não deve revelar-se enfaticamente, e sim surgir suavemente, normalmente a uma personagem, vítima do conhecimento e do saber.

O texto de horror se constrói, portanto, a partir de uma ameaça latente. E a arte situa o horror, faz o espectador/leitor experimentá-lo, e torna possível pensar o que é ser humano e viver a experiência do seu aniquilamento. O verdadeiro autor de histórias de terror, qualquer que seja a sua dimensão, explora os limites do que as pessoas são capazes de fazer e as fronteiras do que são capazes de experienciar. Assim ele se aventura nos domínios do caos psicológico, desertos emocionais, traumas psíquicos, abismos abertos pela imaginação, histeria e loucura, todos os elementos que ficariam na divisa do bárbaro.

É assim que os dois textos, *Rosais* e *O outro*, podem ser vistos como desdobramentos, reflexos um pouco distorcidos do mesmo ser, imagens levemente diferenciadas da mesma temática. Diversas em sua situação, as tramas invadem o mesmo território, o da identidade humana, mescladas com aspectos de terror. Arguir a face social, perturbada pela possibilidade de manifestação do primitivo latente em cada criatura, tornara-se um tema caro ao naturalismo. Paralelamente, graças a incursões científicas e à sede do saber, afiançara-se a possibilidade de existência do mágico, do maravilhoso, e tornara-se marcada a voga, no período, de conferências, palestras, sessões, verdadeiros quadros de sensações que imprimiam o rosto do desconhecido. O estranho dominava, bem movido pelas correntes positivistas, que, apesar de perseguirem a ciência, guardavam a curiosidade pelo mistério e ostentavam a sedução pelo estranho.

No que tange à camada formal, as narrativas aqui comentadas de Artur Lobo mesclam a estrutura dos contos de terror e de mistério mais sofisticados às das narrativas populares, histórias de aterrorizar situadas na oralidade. Envolvido pelo ambiente espectral, o leitor deixa-se levar pelo requinte das imagens, pela saturação de atos que revelam mecanismos psíquicos, pelas construções de atmosferas terroríficas. Ao final da leitura, resta a indagação do humano, da sensibilidade e da ética.

Rosais é composto de dez capítulos. O narrador, Mário, visita o amigo doente, Carlos, em seu recanto, denominado Rosais. Desde a abertura do texto, pode-se constatar a criação de atmosferas inusitadas, o que vai prevalecer como tônica no estilo do autor. Aqui, a descrição da cidade:

A atmosfera estava cheia de sonhos e de paz... As ruas eram desertas e os dois ou três transeuntes que se nos deparavam, errando

num passo igual e automático, olharam-nos com a sonâmbula indiferença do sono magnético, como quem tem a vontade extinta e o destino resignado a todas as fatalidades supervenientes (LOBO, 1899, p. 10).

A calma estaticizada da cidade do interior prepara a apresentação da existência de outras formas de vida, fornece o espaço propício ao desenrolar de fatos inexplicáveis, a partir do passado e da imobilidade:

Lembro-me ainda que tive uma sugestão mal definida e pálida de um país fantástico de maometanos ou de selenitas, inspirada talvez nalguma página excêntrica de Hoffman (LOBO, 1899, p. 10).

A citação de Hoffmann leva-nos a pensar em certa linhagem, insistente no século XIX, capaz de infundir medo e terror, principalmente no que diz respeito à superposição, a partir de um movimento ambíguo, de racionalidade e irracionalidade. Nos contos de Hoffman, encontram-se presentes alguns dos componentes reiterados na obra de Artur Lobo, como o contraste entre luz (no sentido de clareza e entendimento) e sombra; atmosferas plenas de visões; manifestações de irracionalidade, sob o ângulo do mal.

Mário, o narrador, tem o perfil do intelectual que se encontra à beira do esgotamento nervoso. Dirige-se a Rosais para buscar um "repouso benéfico" (LOBO, 1899, p. 6). A concepção de ficção como depoimento expande-se. O narrador é um intelectual, com uma visão de mundo singular, e escreve o que vive, anotando observações em um diário. Dentre os movimentos existentes nas narrativas de terror, o suspense se faz necessário, obtido pelo crescendo de ações e cenas. A neurose/nevrose, comum a uma espécie de narrativa da passagem do século, retira a personagem do contorno social. Por outro lado, ativa a sensibilidade, permitindo que ela se situe além das aspirações burguesas. Assim, na caracterização ligada às sensações, a cidade pequena representa um espaço pleno de imagens de sombra e ruína, em contraste com a luminosidade dos Rosais. Tudo faz pensar em um mundo oculto, para além do visível. A linguagem mescla diferentes sensações provocadas pelo universo material, que se afiguram como simples deflagradores para que se possa atingir o espiritual. A paisagem é o estímulo para compor um território de emoções, delimitado pelo estado melancólico da personagem.

O texto coloca em movimento personagens pertencentes a uma esfera de abordagem psicológica, fechados por dramas morais. Mário passa por uma "crise de sofrimentos morais" (LOBO, 1899, p. 50) e busca no espaço do interior do país uma fuga para o tédio que o invadia. A Carlos, recluso nos Rosais, "devastado pela enfermidade", falta "um princípio diretor de vida" (Idem, p. 78). Entre ambos, Flora, esposa de Carlos. O Tio Padre assegura o tom religioso, funcionando como confidente. A tudo e a todos observando, encontra-se Brígida, a velha criada da família.

Do triângulo amoroso que serve de escopo à narrativa, irradiam-se outras preocupações, desencadeadas pelo estado sensível de que se acham tomadas as personagens. O clima de opressão intensifica-se no desenvolvimento da trama, obstruindo qualquer possibilidade de encontro amoroso ao final do texto. Mário apaixona-se por Flora através do convívio espiritual. Brígida é o carrasco que o espreita. Carlos, por sua vez, sente asco pela

esposa, volta-se para uma concepção desolada do existir, até que toma conhecimento da traição do amigo, a partir da leitura do seu manuscrito. À angústia de viver, prefere matar-se. Deixa uma carta em que revela a descoberta dos escritos de Mário e afirma que ele deve casar-se com Flora. Após ter acesso à carta, Mário adoece. O final rompe as expectativas do leitor: Flora está grávida, mas prefere ficar sozinha, e o amante parte para expiar o que foi considerado por ele como um crime.

É um universo de culpas, de dilemas morais, que se desprende da obra. O enredo mínimo se tece a partir da repetição de incidentes, pequenos índices do devassar das camadas psicológicas da personagem, às portas do fluxo da consciência. A linguagem do autor busca a expressão de estados de alma movimentados. A obra proporciona novos modelos de reflexão do mundo, ancorados na visão do sujeito fracionado, que se debate em episódios contínuos e repetitivos. As personagens são levadas a situações-limite pelo amor e pela angústia da vida; paralelamente, o tédio e a dor de existir as acompanham. Entretanto, em meio aos dilemas morais e à reconstrução do sujeito, parece que uma força externa leva as figuras a agirem de determinada maneira. Mário sente-se como um médium, possuído por uma vontade que não a sua. A dominação da vontade por um outro ser pontifica ao longo do texto, como uma linha de fuga para o tema da essencialidade da criatura humana. Da abertura ao desfecho, predominam as paisagens de horror que fluem da consciência do sujeito, de tal maneira que o território externo, antes claro e luminoso, embaça-se em toques simbolistas.

O outro foi publicado em 1901 e traz dois textos: "O outro" e "No cárcere". O primeiro trata de um tema que se tornará privilegiado nas primeiras décadas do século XX: a questão da identidade. Como em *Rosais*, predomina o tom confessional e a situação de articulação da palavra pessoal. A narrativa em primeira pessoa explora as dimensões do eu. A trama parte de Sérgio, o protagonista, que, junto à sua esposa, Laura, volta à vivenda paterna. Aos poucos vai sendo tomado por inquietudes, pressente uma presença estranha, sente-se possuído por um outro ser. Acaba por matar a esposa, a punhaladas, em frente ao cão Terrível, testemunha da cena de horror.

A narrativa é, portanto, a tentativa de reconstrução dos acontecimentos que provocaram o trágico episódio. Os verbos no passado, a superposição de sensações, pertencentes a dois planos temporais, marcam a vivência de um tempo anterior. A escrita se faz a partir de um ponto de vista em que o narrador se encontra "longe de todas as ambições humanas e à porta da morte" (LOBO, 1901). São agentes de reconstituição do passado a memória, a acuidade e a lucidez da consciência. A ficção se explica em sua origem, em um ato emotivo de inflexão, e os índices tornam-se flutuantes, já que, dramaticamente, o trecho termina por uma indagação: "Irei despenhar-me ainda na loucura?"(LOBO, 1901, p. 4).

A memória provocada pelo narrador, a partir de um episódio traumático, abafa o presente, de tal maneira que uma espécie de ilusão retrospectiva se instala. Sete capítulos compõem o texto, atravessados por fantasmas. Nele, insinua-se a perspectiva, já vislumbrada em *Rosais*, da existência de forças psíquicas até então desconhecidas.

No espaço da casa paterna, o narrador viveu a infância e recorda-se de nela ter sido

feliz. No momento, o narrador, Sérgio, acha-se marcado pela melancolia, e retira-se para a casa com Laura, sua esposa, que aparece enfaticamente corroída pela doença. Não se trata de um narrador confiável. Se Laura está "doente dos nervos", Sérgio não fica atrás. Constrói todo um suporte neurótico, crê-se perseguido, sofre um ataque de epilepsia. Ao mesmo tempo, propõe-se documentar fielmente o ocorrido. Como pode o leitor confiar, entretanto, em sua palavra, já que ela se encontra minada pelo desacerto psíquico?

A casa isolada, a vida isolada, o eu isolado favorecem o desenrolar dos acontecimentos. Ao mostrar o interior do humano, ocorre a espacialização do medo. Para o leitor acostumado à ficção de Edgar Allan Poe e à de outros autores ligados ao medo e ao mistério, tornam-se visíveis alguns índices sintonizados pela literatura de terror: os pressentimentos; a caracterização feminina, pálida, graciosa, e com uma aura de doença; a presença de um retrato que o narrador acredita mover-se. O narrador verá o quadro mover-se, vacilar, até que a figura nele existente se soltará da tela. O agente estranho entra no corpo de Sérgio. O outro é visto como um ser paralelo, um duplo externo que se projeta sobre Sérgio, que o faz tornar-se outro e desorientar-se.

A personagem, assim, vê preenchido o vazio de sua existência por uma presença que não deseja objetivamente, mas que termina por envolvê-lo em seu mal. O outro dialoga com ele, dizendo-se o seu inconsciente, horrorizando Sérgio. Vertigem do narcisismo, impossibilidade de aceitar o amor, o mecanismo de alteridade termina por levar a personagem a praticar um crime. A mola propulsora é Henrique, parente que o protagonista havia encontrado "vivendo obscuramente numa repartição pública e consagrando o resto do tempo com uma ponta de gênio à música"(LOBO, 1901, p. 76). Henrique é o motivo que o levará à tragédia: Sérgio acredita na traição e assassina Laura. Só então, com a visão do sangue, volta à realidade. Perde, então, a identificação projetiva com o outro: torna-se Sérgio, retorna a si mesmo, acorda para o erro. Não é difícil compreender por que Sérgio assassina a amada: no manual decadentista, as paisagens do corpo não devem ser desbravadas.

O segundo texto constante do volume *O outro* intitula-se "No cárcere; narrativa de um prisioneiro" e trata do drama de Mário, preso político que se encontra próximo da morte. O relato em primeira pessoa, empreendido pelo protagonista, revela sua angústia e preocupação com a família. No final, é anistiado.

Tanto em *Rosais* como em *O outro*, o leitor vacila entre a explicação concreta, palpável, desencadeada pela aceitação da doença do narrador, que o levaria a ter uma visão distorcida dos fatos, e a de possessão. O próprio narrador tende a privilegiar ora uma linha, ora outra. Eros e Tânatos? caminham de mãos dadas nas narrativas. O amor traz em si a ideia de morte, e o desencontro que ocorre, tanto em *Rosais* quanto em *O outro*, mostra quão frágeis haviam sido os laços, pois apoiados no carnal. A similitude dos motivos produtores de significação nos dois textos leva a pensar no primeiro deles como matriz do segundo.

As personagens femininas, em ambos, são fantasmas que semeiam a destruição. Colocadas em um território deserto, seja o recanto Rosais ou a casa paterna de Sérgio, movem-se como seres diáfanos, sob o signo da traição, acorrentadas por narradores

que se encontram excluídos do movimento do mundo e do real. Não é difícil tecer uma relação com Axel e Des Esseintes, personagens que se isolam e representam um levante contra o naturalismo. Heróis de papel, estetas, deixam de lado o cotidiano vulgar e refugiam-se na imaginação. Assim como Mário e Sérgio. Os narradores isolam-se da realidade urbana, procedimento que encontra eco nos decadentes, e, tomados por uma sensibilidade extrema, escrevem suas experiências. O amor físico perde a sua materialidade, em suas visões, e a corporalidade é superada, seja através da renúncia do encontro, em *Rosais*, seja através da impossibilidade do encontro em vida, em *O outro*.

Embutidas em uma época em que a crise da representação era patente, as obras de Artur Lobo buscaram um eixo pouco comum na literatura brasileira, embora extremamente usual nas produções populares. Ao se valerem do horror, têm um encontro marcado com a interdição, com o dimensionamento do medo, com a tematização de atitudes psíquicas. O estrato metafórico dos textos mistura-se a uma certa dose de sensacionalismo, abusando da retórica de efeito, de alguns truques da literatura gótica. E, ainda, a narrativa apresenta-se entremeada por algumas passagens inclinadas para a Ciência. Fascinadas pelo misterioso, carregadas de presságios, as narrativas de Artur Lobo esconjuram fantasmas positivistas, buscando novas formas de expressão.

Quanto a Afonso Silva Guimarães, deixou publicadas duas obras ficcionais, *Ossa mea* (1905) e *Os borrachos* (1921), além de um volume de poemas, *Voltas da lua e outros poemas jocossérios* (1949). Pertencente a família de inegável tradição literária, filho de Bernardo Guimarães, o escritor nasceu em Conselheiro Lafaiete, em 1876, e faleceu em Belo Horizonte, em 1955.

Suas obras não ultrapassaram a primeira edição e, tendo sido publicadas por tipografias – a primeira pela Beltrão, a segunda pela Athene, ambas de Belo Horizonte –, tiveram circulação restrita. O crítico Brito Broca, no texto "Um escritor esquecido: Silva Guimarães", constante de *Horas de leitura*, narra os seus percalços para conseguir encontrar os dois livros de ficção do autor.

A crítica da época acentuou sua tendência ao pessimismo. Não é de estranhar a ojeriza em relação ao pessimismo, atitude que pode ser observada em muitos dos críticos da época, embalados pelo sorriso de propaganda da *Belle Époque*. O ficcionista mineiro dissolve, na corrente de concepção, traços esperáveis na literatura ao início do século XX; *Ossa mea* reúne sete contos, ligados pela temática da morte, da destruição e da putrefação. Aspectos comuns da voga decadentista do final do século XIX não encontraram muita ressonância no Brasil na vertente que explora a sintonia da linguagem poética, o que, já de início, reveste de singularidade a obra do mineiro.

O conto que abre o volume e que lhe dá título – "Ossa mea" – congrega determinados componentes que o ligam à narrativa tradicional de base naturalista e aproximam-no de textos fechados em torno do simbolismo. Inicia-se com a apresentação, através do discurso em primeira pessoa, do corpo como estátua, provido de beleza perfeita. A descrição abarca músculos, tendões, afinal, aspectos físicos, dimensionados em linguagem científica que se mistura à elaboração poética. Os componentes são delineados, com vocabulário tendendo ao científico, em analogia à engrenagem. E fonte de sensações

prazerosas, imagem do desejo. A caracterização enfatiza-se de tal forma que o segundo passo, a remissão à degenerescência, fortifica-se. No que podemos chamar de ascensão da ruína, o narrador prossegue com seu discurso de exaltação, aceitando e negando a mortalidade.

E cerro os olhos e vejo-te. Minha amada, minha rósea carne: – atirada aos vermes, entregue ao coche da última corrida através da luz, luz viva, da luz esplêndida que não mais te aquece; abandonada à impiedade, à indiferença brutal dos veículos que, ligeiros como garras de uma rapina, te arrebatam e te levam (...) (GUIMARÃES, 1905, p. 12).

Chega, em um ponto do texto, a comparar a carne a um batráquio. A imagem, comum ao referencial artístico do final do século XIX, presente principalmente na decoração e em objetos de adorno feminino, foi popularizada pelo *art noveau*. Símbolo da queda, das profundezas, ligada à imagem do não limpo, configura-se como imagem de referência do texto: "És o batráquio, minha carne! Já sentes por vezes sobre ti o ímã dos venenos do ofídio. É triste, é miserando o teu fim" (Idem, p. 15).

A sedução pelo corpo, tema desenvolvido pelos românticos, recebe tratamento diferente. A caracterização do corpo-estátua, que tivera seu ápice no movimento parnasiano, aparece, no conto, transformada no corpo que traz a morte. Com ecos de Baudelaire, o corpo guarda em si a imagem do cadáver vivo, aliado ao situar da carniça que repugna. Ao final do texto, surge a imagem da caveira, regatando a finitude humana. O conto caminha, assim, num lento descarnar do corpo, em um desejo de morte. A massa corpórea aparece, ao início, como referente, e vai, pouco a pouco, se dissolvendo, para deixar lugar ao que há por baixo da pele: ossos e finitude. O corpo vai se despindo da carne, em um diálogo estabelecido a partir de determinados mitos e figuras, sedutores para a arte da época. A sensualidade emerge da fortificação dos componentes do corpo e o credo naturalista inspira a morbidez e a concepção arruinada da vida, abandonada no que tivera de religiosidade. Pensa-se a morte, por contemplação e para exultar.

Beleza e morte mesclam-se na cadeia de imagens do texto. O narrador distancia-se do próprio corpo, e dessa capacidade de se ver outro advém a reflexão. Nada mais atual para o início do século XX, impregnado pela imagem de Narciso. Na esteira baudelairiana, multiplicam-se textos que projetam no eu suas preocupações centrais, elegendo o espaço da consciência como palco. As concepções estéticas norteadoras da obra do autor podem ser claramente percebidas em *Ossa Mea*. A ligação aos processos naturalistas e a simpatia pelos simbolistas manifestam-se claramente em seu desenvolvimento, bem como a grandiloquência do discurso.

Os demais contos reunidos no volume vão se assegurar pela trama, e não mais pela dissolução do enredo. Em todos eles, caracteriza-se a morte e por vezes uma religiosidade mórbida, o que permite que as sensações burguesas vão por terra com a exposição do final da vida e da putrefação. As narrativas fornecem um coeficiente exato da tematização da morte, ou melhor, possibilitam o desvendar da morte em um universo de formas paralelas, permeáveis à condução narrativa. O momento, início do século XX, era propício à acolhida de temas ligados ao misticismo. Na construção textual, misturam-se

elementos da composição literária da época aos da oralidade, dos contos populares brasileiros. A natureza da ficção de Silva Guimarães é, em *Ossa mea*, portanto, original, categorizada em planos singulares. Ligada a aspectos simbolistas e naturalistas, denuncia concepções de dimensionamento estético valoradas ao início do século XX. Como sintoma de desagregação, regula-se a própria imagística do autor, fascinada pela degenerescência, apoiada em dissoluções e ruínas. A incidência da temática da morte corrobora a ligação a uma linhagem que absorve o decadente. Pela obra *Ossa mea* perpassa ainda uma atitude estética que permite o abalo de certos procedimentos narrativos, através do uso de expedientes que animam o texto. Em matéria estética, os contos reequilibram qualidade literária, alicerçada na perfeição da estrutura da frase, na elegância dos períodos. A superfície mostra a ruína, seja em paisagens, em cenas, no corpo ou na pele das personagens, assim como a exposição de imagens ligadas à morte e à decadência. Para os textos de aparência autobiográfica, que desenham o espaço de uma consciência, convergem a melancolia e a representação da alteridade, em um contínuo trânsito de preocupações éticas. Plasmados em duelos íntimos, apagam a sociedade, situando-se em espaços ermos, em que o sujeito se isola voluntariamente. Dentro de tal concepção, recusam a realidade em sua apreensão primeira, unívoca, para buscarem o sentido da vida no dividido, fornecendo significação ampla em desdobramentos. E o narrador adere às figuras retratadas, dimensionando-as num cenário validado, na maior parte dos textos, pelos aspectos regionais.

Os escritores Artur Lobo e Silva Guimarães guardam relações com a narrativa decadentista e exibem preocupação com aspectos psicológicos da existência. Deixam entrever um mundo subterrâneo, em que o medo e horror estão presentes e, nesse caminho, traçam um mapa dos valores da sociedade, ao exibirem a face do mal que pode estar presente em um lado mais escuro de cada ser. A dissolução do eu, a problematização da identidade, a ruína são aspectos reiterados nas obras aqui comentadas. A representação de atitudes psicológicas frente à identidade humana, bem como as linhas difusas entre vida e morte, sanidade e loucura, estabelecem-se nas narrativas em espaços de fechamento, capazes de conter desordens mentais, ou em ambientes regionais, responsáveis pela validação de tramas. Através de configurações de estéticas várias, erigem o estatuto de uma literatura individualizada, encenando, sobretudo, outras maneiras de percepção, pela extravagância e estranheza, mantendo a ansiedade dos leitores.

Referências

BROCA, Brito. *Horas de leitura*. Campinas: UNICAMP, 1992.

COUVREUR, Catherine (Dir.). *Le double*. Paris: PUF, 1995.

DIMAS, Antonio. A encruzilhada do fim do século. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas, UNICAMP, 1994. p. 537-574.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GUIMARÃES, Afonso da Silva. *Ossa mea*. Belo Horizonte: Tipografia Beltrão, 1905.

LOBO, Artur. *O outro*. Minas Gerais: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1901.

LOBO, Artur. *Rosais*. Minas Gerais: Diário de Minas, 1899.

LOBO, Artur. *Seleta (prosa e verso)*. Rio de Janeiro: ABL, 2012.

MACHADO, Ubiratan. O esquecido Artur Lobo. In: LOBO, Artur. *Seleta (prosa e verso)*. Rio de Janeiro: ABL, 2012.

WARNER, Marina. *Monsters of our own making: the peculiar pleasures of fear*. Kentucky: University Press, 2007.

SESSÃO DA SAUDADE

Dias Gomes

O Presidente Arnaldo Niskier declarou aberta a sessão dedicada a homenagear a memória do Acadêmico Dias Gomes, falecido no dia 18 do corrente, em São Paulo, de maneira tão violenta. Registrou a presença da família do Acadêmico Dias Gomes, do escritor Ivan Junqueira e do Sr. Aníbal Massaini.

O BEM-AMADO DIAS GOMES

Discurso de adeus proferido pelo Presidente Arnaldo Niskier em 19 de maio de 1999

O dramaturgo Dias Gomes, no dia mesmo em que a Universidade de São Paulo reconhece as novelas de televisão como produto cultural, viveu naquele estado a maior tragédia da sua vida. A extraordinária e bem-sucedida carreira, de êxitos incomparáveis, foi interrompida de forma lamentável.

A Academia Brasileira de Letras chora a perda do seu representante no teatro, do intelectual corajoso, de 76 anos, que, desde 1991, quando aqui foi recebido pelo acadêmico Jorge Amado, honrou a Cadeira 21, antes ocupada pelo saudoso escritor baiano Adonias Filho.

Autor de inúmeras peças teatrais bem-sucedidas, a partir de 1942, quando estreou com a comédia *Pé-de-cabra*, encenada por Procópio Ferreira, cujo centenário agora se comemora, Dias Gomes teve intensa participação no teatro profissional, com as peças *Amanhã será outro dia*, *Doutor Ninguém*, *Zeca Diabo* e *Um pobre gênio*, na primeira fase.

Homem do rádio, do cinema, da televisão e da literatura, numa atividade intermitente e multifacetada, foi perseguido em virtude das suas ideias, jamais se abatendo. Escreveu *O pagador de promessas*, em 1959, peça adaptada para o cinema por ele próprio. O filme, dirigido por Anselmo Duarte, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1962, tendo vencido vários outros festivais internacionais.

Autor ainda de *Odorico, o bem-amado*, *A revolução dos beatos*, *O berço do herói* e *O santo inquérito*, teve os seus trabalhos censurados, mas nunca arrefeceu na luta pela liberdade de expressão, daí a polêmica permanente que marcou a sua vida. Tive o privilégio de acompanhar de perto a encenação, no Teatro João Caetano, de *O rei de Ramos* e *Dr. Getúlio*, tornando-me seu amigo. Hoje, em nome da Academia Brasileira de Letras, choro a sua morte prematura.

Desde 1969 contratado pela TV Globo, foi autor de um sucesso após outro, entre os quais podemos recordar, com muita emoção,

O bem-amado, *Roque Santeiro*, *Saramandaia*, *O espigão* e *O fim do mundo*. Foi, ao lado da sua primeira mulher, Janete Clair, o autor brasileiro que mais destaque alcançou, na produção das nossas telenovelas e minisséries, com repercussão internacional.

Como um músico que toca vários instrumentos – e todos muito bem –, Dias Gomes ganhou diversos prêmios de teatro, de cinema, de televisão e de rádio, tendo escrito ainda romances de grande inspiração, como *Duas sombras apenas*, *A dama da noite*, *Odorico na cabeça*, *Derrocada* e *Decadência*. Sempre com uma impecável qualidade e de inequívoco sentido social.

Os personagens Zé do Burro, Odorico Paraguaçu, Dona Redonda, Tucão, Viúva Porcina e Sinhozinho Malta, da sua imensa galeria, esperam agora pela chegada do seu autor ao céu. A mulher de Dias Gomes, Maria Bernardete e seus cinco filhos (Guilherme, Denise, Alfredo, Mayra e Luana) certamente prosseguirão na luta pela democracia brasileira. A grande obra responderá pela sua presença imortal entre nós. Que ele descanse em paz.

PALAVRAS DE CÉSAR BORGES

Governador da Bahia
(Lidas pelo Presidente Arnaldo Niskier)

Senhor Presidente,

Tomada de imenso e incontido pesar, a Bahia recebeu a notícia do súbito e doloroso desaparecimento do grande escritor e notável dramaturgo, Acadêmico Alfredo de Freitas Dias Gomes, que todo o Brasil aprendeu a admirar através das telas mágicas dos aparelhos de televisão.

Dotado de rara inteligência e sensibilidade aguçada, Dias Gomes reunia todas as características de autêntico homem de letras, voltado para as coisas do espírito e do intelecto, sem ter perdido jamais a sua íntima ligação com o que há de mais ingênuo e autêntico na forma de ser do homem comum, sua própria condição humana. Era, por esse prisma, um sábio.

Com seu admirável trabalho como novelista, inovou o estilo e a linguagem da teledramaturgia brasileira, dignificando e difundindo, para o Brasil e diversas partes do mundo, a imagem e a cultura da Bahia e do Nordeste, conseguindo aproximar o povo da discussão de grandes temas nacionais.

Portanto, na condição de Governador dos baianos, solidarizo-me com a augusta Academia Brasileira de Letras, expressando as minhas mais sinceras condolências e de todo um povo que, neste momento, sente um enorme vazio no que denominamos sentimento de baianidade, pela perda de um querido e inesquecível conterrâneo.

Valho-me do ensejo para apresentar a Vossa Excelência, e aos seus condignos pares, as expressões de minha elevada estima e distinta consideração.

PALAVRAS DO ACADÊMICO BARBOSA LIMA SOBRINHO

(Lidas pelo Presidente Arnaldo Niskier)

Consternada com o trágico desaparecimento do grande dramaturgo brasileiro Dias Gomes, a Associação Brasileira de Imprensa apresenta à família e à Academia Brasileira de Letras votos de profundo pesar.

Companheiro de luta por um Brasil melhor, Dias Gomes esteve sempre presente nos momentos mais difíceis da campanha pela democracia e pela justiça social. Na sua arte dramatúrgica, retratou com fidelidade, talento e gênio as difíceis condições com que o brasileiro sobrevive, tendo sido alvo da censura do Regime Militar.

Com o desaparecimento de Dias Gomes, os brasileiros perdem um artista que interpretou nossa realidade social e nossos anseios por um país melhor, mais democrático e mais justo.

MENSAGEM DA ACADÊMICA RACHEL DE QUEIROZ

(Lida pelo Acadêmico Antonio Olinto)

Fiquei profundamente abalada com essa tragédia que interrompeu violentamente a vida e a obra de um escritor em pleno exercício de seu labor literário.

Dias Gomes atingiu, com suas peças e novelas, a alma de todo um povo, que entendia e acompanhava o modo como, fazendo rir ou sorrir, expunha o lado ridículo dos poderosos e as aspirações do homem comum.

PALAVRAS DO ACADÊMICO JOÃO DE SCANTIMBURGO

Venho me associar à consternação dos confrades, pela trágica morte do nosso ilustre companheiro Alfredo Dias Gomes, ou Dias Gomes, como era conhecido no mundo artístico. Morrer numa fria madrugada de São Paulo, por exclusiva inépcia do motorista, ainda mais me consternou, pois, com um pouco de habilidade do motorista, ele estaria vivo, trabalhando, como sempre, para dar ao povo a diversão favorita que o empolga.

Dias Gomes foi um mestre da dramaturgia televisiva. Todas as suas obras mereceram aplausos e continuarão a merecê-lo. Cineasta, ganhou para o Brasil, com Anselmo Duarte no papel principal, a Palma de Ouro de Cannes, na França, com *O pagador de promessas*. Outros trabalhos seus, para a televisão, encantaram os públicos brasileiro e estrangeiro. Filiado a uma ideologia já extinta, procurava introduzir nos textos algumas ideias. Mas se viu que eram anódinas. Assisti-o pouco, por não ser dado a acompanhar seriados de televisão, mas fiz uma exceção com o famoso Odorico Paraguaçu, uma de suas maiores criações.

Dias Gomes veio para a Academia por seu talento, sua inteligência e sua consagrada fama. Provou-o a apoteose que foi o seu enterramento. Ele ficará entre seus confrades como a lembrança de um intelectual de altos méritos, digno da cadeira que ocupou nesta casa.

PALAVRAS DO ACADÊMICO EVARISTO DE MORAES FILHO

Ainda adolescente, li *Les pauvres gens*, de Dostoiévski, no qual o enredo se desenvolve na troca de correspondência entre dois personagens. Escrevendo para Bárbara Alexeievna, Mácar Dievouchtine lhe dá a notícia da morte repentina de Gorchkoff. A esposa estava costurando na sala, enquanto o marido dormia no quarto ao lado. Impressionada pelo silêncio, levantou-se e foi ao quarto. "Lançou um olhar ao leito e viu o esposo sempre deitado na mesma posição. Aproximou-se dele, ergueu a coberta, olhou: – Estava todo frio! Estava morto, *mátitchaka*; o pobre Gorchkoff morrera, morrera subitamente, como se um raio o houvesse fulminado. Mas de que morrera? Sabe-o Deus. Isto me causou um choque tamanho, Varinka, que ainda não pude voltar a mim do meu espanto. A gente não compreende como é que um homem pode passar tão rapidamente do ser para o não ser. Coitado do Gorchkoff! Ah! Que destino! A esposa dele está consternada e banhada em pranto; a menina encafuou-se num canto. Anda a casa deles uma desordem; vão fazer a necrópsia... não sei dizer-lhe ao certo. Mas dá pena, oh! Se dá pena! É triste pensar que efetivamente a gente não sabe o dia nem a hora.... Partir assim de repente..."

Na verdade, o imprevisto nos cerca por todos os lados. A morte de Dias Gomes nos causa o mesmo espanto e a mesma emoção: passar assim tão rápido do ser para o não ser, quando muito ainda tinha a nos dar de criação literária impregnada

de sentimento do povo brasileiro, do qual era legítimo intérprete. A obra que deixou foi vasta – de novela, de romance, de teatro, de ensaio, de autobiografia. Sempre reto na sua conduta, sempre coerente com suas ideias literárias, jamais deixou de lutar por um Brasil mais humano e mais justo. Como diria Goethe, meteu a mão em cheio na vida, vivendo-a intensa, resoluta e belamente. Só nos resta chorá-lo e sentir saudades, nada mais.

PALAVRAS DO ACADÊMICO PE. FERNANDO BASTOS DE ÁVILA

(Na Missa de 7.º Dia do falecimento de Dias Gomes,na Igreja Santa Margarida Maria)

Meus irmãos e minhas irmãs.

Estamos aqui reunidos para participar da Missa de 7.º Dia de nosso amigo Dias Gomes, que a tantos de nós encantou com sua atuação artística de mais de 50 anos, no teatro, na televisão, no cinema, no rádio. Sua atuação que não se confinou no Brasil, mas atingiu um vasto horizonte cultural, nas mais de 12 línguas em que suas peças foram traduzidas.

Dias Gomes dedicou sua vida artística principalmente a dois valores, grandes valores: a justiça e a liberdade. Ele entendeu, talvez intuitivamente, que o sentido primordial da vida é promover a justiça pelo uso responsável da liberdade, pelo qual sofreu dura repressão de um regime político hostil.

Por amor da justiça, numa sociedade de uma minoria de ricos vivendo às custas de uma maioria de miseráveis, resolveu buscar inspiração na gigantesca experiência soviética do socialismo real, de cuja militância acabou se decepcionando, precisamente pela coerção ao exercício de sua liberdade.

Sua caudalosa produção artística, que lhe mereceu inúmeros prêmios e a entrada na ABL, invadiu o imaginário brasileiro com tipos inesquecíveis que eram a expressão personificada dos valores sociais que deveriam ser assumidos e dos antivalores que deveriam ser abominados. Sua arte se inspirava

na própria realidade brasileira e, por isso, se constituiu numa escola de cidadania para seus milhões de ouvintes.

Começou jovem a produção artística que nos legou, aos 15 anos de idade, quando escreveu sua primeira peça teatral e, no pleno vigor de sua idade madura, já preparava novos projetos que deveriam levar à culminância sua obra de renovação da dramaturgia e da telenovelística brasileiras.

Ele se considerava agnóstico, mas se refere a Deus, no final de seu último livro, *Apenas um subversivo*: "– Deus é um bom dramaturgo, não se pode negar. Só faço um reparo: repete-se muito. Todas as suas peças têm sempre o mesmo e previsível desfecho: a morte. Eu inventaria um final muito melhor para a vida".

Respeitando as crenças de todos, porém seguro de minhas convicções, eu imagino a esplêndida surpresa que experimentou ao descobrir que, com a morte, "nossa vida não é tirada, mas transformada", como ouviremos em breve nesta liturgia, com a passagem do tempo crepuscular irreversível para a plenitude instantânea da eternidade. Ele deixa aqui consternados de tristeza e de saudade seus entes queridos que tanto amou, mas este foi o passo para a inesperada surpresa do reencontro com os seus entes também tão queridos que foram na sua frente para a paz definitiva, onde reina a justiça e a liberdade, para cuja promoção ele dedicou sua vida.

Alfredo de Freitas Dias Gomes, o povo brasileiro te agradece.

Descansa em paz.

O DRAMATURGO DIAS GOMES

Palavras do Acadêmico Sábato Magaldi

Embora eu tivesse começado a fazer crítica em 1950, no *Diário Carioca*, devo confessar que ignorava completamente a colaboração de Dias Gomes com Procópio Ferreira, na década de 1940. Quando o diretor Flávio Rangel me participou que iniciaria a nova fase do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, no ano de 1960, com o *Pagador de promessas*, imaginei que se tratasse de peça de um dramaturgo estreante. Li com entusiasmo o texto e, antes da estreia, publiquei sobre ele um artigo, no Suplemento Literário do *O Estado de S.Paulo*. Dias Gomes o aproveitou como prefácio em sucessivas edições.

O pagador tinha a qualidade de trazer um acréscimo expressivo às diversas contribuições à nossa moderna dramaturgia, assinalando-se as de Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. Dramatizava-se o sincretismo religioso e, de outro lado, criticava-se a intolerância, de qualquer inspiração. O autor se afirmava com uma linguagem pessoal, num universo próprio.

A invasão, *A revolução dos beatos*, *O santo inquérito* e *As primícias*, entre outras obras, foram consolidando a imagem do dramaturgo, ainda que merecessem diferentes acolhidas de crítica e de público. *Dr. Getúlio: sua vida e sua glória*, que teve a parceria de Ferreira Gullar (a remontagem recebeu o título simplificado de *Vargas*), trouxe animador alento para o musical brasileiro, com

o achado da narrativa dos últimos episódios biográficos do ex-presidente da República serem vividos por uma escola de samba, cujos membros participaram de trama semelhante à histórica. Paralelamente à atividade desenvolvida no teatro, Dias Gomes se tornou o mais popular autor de telenovelas brasileiras de alto nível.

Seu senso de oportunidade o levou a fazer em *Campeões do mundo*, logo que se efetivasse a distensão, o primeiro balanço no palco da política nacional, de 1964 a 1979, sem o recurso à metáfora e a alusões utilizadas nos anos da ditadura militar, objetivando iludir a censura. A peça debatia o terrorismo e o apoio financeiro de poderosos aos aparelhos de tortura, as várias facções da esquerda que se ajudaram ou retardaram o processo democrático, o exílio e a continuação da luta dentro do país. Um belo mural dramático, de um escritor em plena maturidade.

A última incursão cênica de Dias Gomes data de uma década: trata-se do *Meu reino por um cavalo*, em que ele problematiza exatamente a crise do homem maduro. Trama sob muitos aspectos confessional, o protagonista Otávio Santarrita parece um *alter ego*, a ponto de dizer: "Engajamento não é sectarismo político, maniqueísmo ideológico, realismo socialista, essas bobagens. Nunca embarquei nessa. Mesmo quando militava no Partido, sempre prescrevi a minha liberdade de criação. Nunca submeti uma peça minha à apreciação de qualquer comitê. Sempre fui um indisciplinado e me orgulho disso. E hoje sou um livre-atirador". A honestidade intelectual de Dias Gomes induz Selma, mulher de Otávio, a observar para ele: "E agora você está apavorado porque não é capaz de fazer nada melhor do que já fez". O dramaturgo não admite nenhuma autocomplacência.

Dez dias antes da morte estúpida, Dias Gomes me contou, ao telefone, que escrevera uma nova peça. Desestimulado ultimamente pelo sistema de captação de verbas para montagem, dessa vez se sentia melhor, porque dispunha de uma produtora. O único problema era o encontro de um ator adequado para interpretar o papel principal e que estivesse disponível. Na televisão, coordenava o trabalho ficcional destinado a comemorar os 500 anos da descoberta do Brasil. No mais, estava muito feliz com a mudança da rua Visconde de Albuquerque para a praia de São Conrado. Lá, dormia e acordava, como na Bahia natal, ouvindo o barulho do mar.

João Cabral de Melo Neto

Em 2020, estava previsto um ciclo sobre João Cabral de Melo Neto como uma homenagem a seu centenário de nascimento. Com o cancelamento das atividades na ABL devido à pandemia, reproduzimos a Sessão da Saudade do dia 14 de outubro de 1999 após seu falecimento, em 9 de outubro de 1999, e publicado originalmente no número 178 dos *Anais* da Academia Brasileira de Letras.

ADEUS A JOÃO CABRAL

Lido pelo então
Presidente Arnaldo Niskier

"Severino retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
Que o espetáculo da vida..."

Vida que foi para João Cabral uma bonita e ao mesmo tempo sofrida obra de engenharia poética, como demonstrou no seu inesquecível *Morte e vida severina*.

Aqui está o poeta João Cabral de Melo Neto, presente pela última vez na Academia Brasileira de Letras, de que foi, por 30 anos, uma das figuras fundamentais. Aos 79 anos, apaga-se a voz de significação universal, com a singularidade de seu verso, tantas vezes lembrado para a glória do Prêmio Nobel de Literatura.

Nossa dor, que é também a de sua companheira Marly de Oliveira e de seus filhos e demais parentes, não apaga de nossa memória a convicção de que foi ele um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos – o poeta da razão – que jamais esqueceu, mesmo nos 40 anos de vida diplomática, suas raízes pernambucanas. O homem que soube desenhar em versos cálidos a saga do retirante nordestino, quando ainda não havia passado dos 35 anos de idade.

João Cabral, o poeta João, que não se conformava em perfumar a flor, é o mesmo que escreveu aos 22 anos o livro *Pedra do*

sono, para depois nos brindar, entre outros, com *O engenheiro*, *O cão sem plumas*, *Poesias completas*, *A educação pela pedra* e o antológico *Morte e vida severina*, com versões no teatro e na mídia eletrônica.

Fecham-se os olhos cansados do poeta João, e não conseguimos realizar o sonho que agora desvendo: ver o América Futebol Clube voltar a seus dias de glória. Nem o daqui do Rio, nem aquele que era sua verdadeira paixão: o América do Recife.

Quando preparava com ele a *Cabraliana*, que foi seu primeiro audiolivro, ouvi fantásticas histórias da vida diplomática, especialmente dos tempos de Portugal, Espanha e Marrocos, além de nele reconhecer um orgulho especial pela família, parente que foi de grandes escritores brasileiros, como Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Mauro Mota e Antônio de Moraes e Silva, o famoso Moraes do *Dicionário de Língua Portuguesa*. Parece que era herdeiro, em seu jeito tão humilde e cativante, de uma genética literária originalíssima.

É compreensível nossa consternação. Enquanto a saúde permitiu, honrou esta casa com sua assiduidade e seu sentimento da mais pura cordialidade. Sofrendo agora com seu silêncio, curvamo-nos diante do grande poeta, para afirmar que a Academia sempre o terá presente, com a saudade e a admiração de todos os seus confrades.

Descanse em paz, poeta João. Sua presença jamais deixará de estar conosco. Teremos o consolo de sua poesia imortal.

Honra à memória de João Cabral de Melo Neto

Palavras da Acadêmica Nélida Piñon

Washington, 13 de outubro de 1999
Sr. Presidente Arnaldo Niskier,

Aqui seguem algumas palavras a serem lidas na sessão de amanhã, dia 14, que honra a memória do poeta João Cabral de Melo Neto, abraço agradecido de Nélida.

O poeta deixou-nos antes que pudéssemos celebrar seus 80 anos. Esquivou-se da festa que o Brasil teria certamente merecido comemorar.

Sua poesia, contudo, legado maior de sua existência, alcança a cada um de nós, ecoa pelo mundo dos que cobram a estética da alma, a estética da palavra.

A poesia de João Cabral de Melo Neto definiu o tecido do real, sem se descuidar daqueles objetos a serviço do cotidiano a que estamos imperiosamente cingidos.

E, como se não bastasse estar assim presente no mistérios das coisas, soube, como raros, associar sua poesia aos miseráveis brasileiros, aos que foram alijados de seus direitos por nossos corações desapiedados.

O Nordeste, porém, era sua pátria mítica. Enquanto inventava, arfava, vivia, até o fim, não o abandonou. Para ele, este Nordeste, com o qual tanto se parecia, ademais de emblema do Brasil, era, por sua vez, heráldica de seu impulso criador, de seu espírito sensível e atormentado.

Em todas as instâncias, em todos os momentos, serviu ao Brasil, a Pernambuco, com inextinguível paixão. Uma paixão que

se distanciava aparentemente das chamas para não perder o juízo poético, o leme, o lume, o destino. Para não transmigrar do centro vital.

Pareceu sempre entender que seu afã de registrar a genealogia da grei pernambucana, de que era mestre, fora a maneira encontrada de fixar os enredos dos homens, sua desmedida perplexidade.

Reverencio, hoje, em minha ausência, este grande poeta que estendeu, como poucos, os limites da língua. Levou-a a seguir à sua palavra poética, estranha confluência do concreto e do sagrado – esta palavra que é, afinal, o verbo de todos os homens.

Abraço à minha querida Marly de Oliveira, sua viúva e notável poeta, neste momento difícil.

Descanse em paz, querido amigo, João Cabral de Melo Neto, brasileiro, sim, sobretudo senhor das imaginárias terras de Pernambuco.

Poeta verdadeiramente singular

Palavras do Acadêmico Evaristo de Moraes Filho

Vale o lugar-comum: a morte de João Cabral de Melo Neto é um perda irreparável para a Academia e para a literatura brasileira. Com ele, foi-se o maior poeta brasileiro, verdadeiramente singular; original, sem paralelo nos quadros da poesia nacional. João Cabral não compunha poesia, João Cabral construía poesia, como um arquiteto. Servia-se da razão e não da inspiração; era consciente de cada palavra e de cada imagem de que se servia, como quem coloca um tijolo em seu lugar próprio, e não em outro. Fazia poesia com rigor, por isso mesmo insubstituível.

Como pessoa, era também rigoroso consigo mesmo e com suas amizades. Amigo excepcional, discreto, severo, não deixava nunca em dúvida nenhuma atitude sua. Amigo de todas as horas, falando pouco, jamais criando qualquer situação de mal-estar. Enquanto frequentou a Academia, era um colega educado, modesto, jamais disputando posições e prêmios literários. Tudo que lhe foi conferido o foi espontaneamente, naturalmente, por merecimento próprio inconfundível.

Sua obra permanecerá como um dos momentos mais altos da poética brasileira, e todos que o conheceram guardarão dele a lembrança de um exemplar humano de qualidades e virtudes excepcionais. Foi um privilégio para todos nós ser contemporâneos e ter podido conviver com João Cabral de Melo Neto.

Homenagem a João Cabral de Melo Neto

Palavras do Acadêmico Carlos Nejar

João Cabral escolheu o dia 9 para nascer e se "encantar". Em 9 de janeiro de 1920 veio à luz e em 9 de outubro corrente se apagou num clarão invencível que iluminou a poesia brasileira neste século.

Abalou-nos a todos – seus leitores e companheiros. Nem se diga – e é pouco – que começou um novo sotaque na criação contemporânea, com o aparente prosaico que o avizinha de Berceo e Marianne Moore. Ou que foi nordestino e universal. Ou que trabalhou, como ninguém, uma poética do atrito, gerando assonâncias e dissonâncias até o núcleo. Com um andar de cabra no verso. Primando mais pela comparação, do que pela metáfora.

Tudo isso nos fala de João Cabral: inimitável. E, ao fugir da melodia, é um Stravinsky com "a sagração da primavera" no deserto.

Como esquecer *O cão sem plumas*, *Quaderna*, *A educação pela pedra*, *Uma faca só lâmina*, *Servilha andando*?

E foi o poeta coletivo, ligado aos habitantes de seu Nordeste, o Pernambuco de sempre, em *Morte e vida severina*, para muitos sua obra-prima. Elevou um monumento, comparável ao *Mio Cid* (Eduardo Portella percebeu no verso cabraliano a influência da gesta espanhola), que Otto Maria Carpeaux considerava "duro e sólido como os muros românicos de Ávila". E tal a gesta espanhola, de um realismo sóbrio e sem retórica. Com a capacidade genial de exprimir em alta poesia – o que só conseguem os grandes poetas – sua terra e sua gente. Alcançando uma arte civilizatória: a de fabricar favos no deserto.

Poeta e homem de teatro

Palavras do Acadêmico Sábato Magaldi

É curioso que João Cabral, um dos maiores poetas da língua, tenha afirmado que não se considerava com temperamento de poeta. Para ele, seu temperamento era de crítico. "Meu ideal foi sempre foi ser crítico literário", disse. E acrescentou, no primeiro volume de *Viver & escrever*, livro de depoimentos dados a Edla van Stein (Porto Alegre, L&PM, 1981): "Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores".

Concordando com uma observação daqueles que mais seriamente analisaram sua obra, ele confessou: "Há poetas que consideram a criação uma espécie de vômito. Eu acho o contrário: criação é composição. É a arrumação de coisas exteriores, junção de elementos para criar um objeto". E finalizando o depoimento: "Em geral, os poetas não vem a poesia como um objeto mas como um documento pessoal, uma expressão direta da personalidade, e tentam traduzir um estado de espírito escrevendo. Ao passo que eu acho que se deve criar um objeto que contenha aquele estado de espírito. Como o pintor faz, como o escultor faz. Eu vejo o poema como uma obra de arte".

Nesta sessão da saudade, porém, deixarei de lado a lembrança do grande poeta, para evocar o homem de teatro, condição que, propiciada pelo auto de Natal pernambucano *Morte e vida severina*, o tornou

extraordinariamente popular. E sem perda do seu decantado rigor, que em nenhum momento esqueceu.

A primeira tentativa de João Cabral de escrever uma peça de teatro nasceu da leitura do poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade. Não uma peça convencional, mas do que ele chamou teatro hierático. Trata-se de *Os três mal-amados*, de 1943, logo depois de seu primeiro livro, *Pedra do sono*, publicado em 1942. São onze monólogos sucessivos de três personagens – João, Raimundo e Joaquim, – num total de 33 intervenções. Só que ele não conseguiu escrever os monólogos das três mulheres, que seriam intercalados com os dos homens, e assim a parte pronta foi aproveitada como poema em prosa.

O auto de *Morte e vida severina* foi escrito em 1954-1955, a pedido de Maria Clara Machado, que não chegou a encená-lo. Antes que alcançasse o palco, João Cabral fez outra experiência com esse mesmo destino, infelizmente frustrado. O diretor Antônio Abujamra montou, em Madri, um espetáculo com meia dúzia de pessoas enfileiradas de costas para a plateia. Elas se viravam, diziam poemas soltos de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e outros e davam de novo as costas ao público. A força dramática do espetáculo levou João Cabral a escrever, em 1958-1960, um recital do gênero, denominado *Dois parlamentos*, que se transformou também em livro. A primeira parte, "Congresso no Polígono das Secas", recebeu a rubrica "ritmo senador; sotaque sulista", e a segunda, "Festa na casa-grande", "ritmo deputado, sotaque nordestino". A evidente ironia não esconde a rudeza da temática social nos versos dos cemitérios gerais e dos cassacos de engenho, semelhante à fonte de inspiração de *Morte e vida severina*.

O *Auto do frade*, "poema para vozes", que se passa no último dia de vida de Frei Caneca, um dos chefes da Confederação do Equador, líder da Revolução de 1817, fuzilado no Recife em 1825, foi escrito em 1981-1983 e publicado em 1984, não tendo encontrado ainda, apesar da beleza de seus versos, um encenador que lhe desse a mesma corporeidade cênica de *Morte e vida severina*. Por isso, até agora, o auto de Natal é a única obra do poeta a ter transposto com êxito a ribalta.

Para um leitor afeito apenas às regras tradicionais da dramaturgia, ele não parecerá ter recebido tratamento dramático eficaz. Ao invés da concentração típica do palco, *Morte e vida* narra a caminhada de um retirante da Serra da Costela, nos limites da Paraíba, até o Recife. Severino emigra, na esperança de fugir da "morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia". No longo percurso, ele só encontra a morte. De início, um assassinado ("sempre há uma bala voando / desocupada"). Depois, numa casa, cantam excelências para um defunto: "Dize que levas somente / coisas de não: fome, sede, privação".

Severino assiste ao enterro de um trabalhador de eito e ouve o que falam dele: "Essa cova em que estás, / com palmos medida, / é a conta menor / que tiraste em vida. / – É de bom tamanho, / nem largo nem fundo, / é a parte que te cabe / deste latifúndio. / – Não é cova grande, / é cova medida, / é a terra que querias/ ver dividida".

Não obstante todas as vicissitudes, em que Severino pergunta: "se em vez de continuar / tomasse a melhor saída: / a de saltar,

numa noite, / fora da ponte e da vida?", anunciam ao mestre carpina José que seu filho é chegado. E ele fala ao retirante: "é difícil defender, / só com palavras, a vida, / ainda mais quando ela é / esta que vê, severina; / mas se responder não pude / à pergunta que fazia, / ela, a vida, a respondeu / com sua presença viva. (...) / Mesmo quando é uma explosão / como a de há pouco, franzina, / mesmo quando é a explosão / de uma vida severina".

João Cabral, com mestria poética insuperável, vinculou a odisseia do retirante nordestino ao tema universal do nascimento de Cristo. Um Cristo do Nordeste, marcado pelo sofrimento, mas fazendo do próprio ato de existir um sentido para a vida. É forçoso concluir que a poesia enxuta e cortante, composta de apreensões essenciais, resultou no mais belo auto de Natal da história do teatro, em qualquer idioma.

Um vigilante da poesia

Palavras do Acadêmico Tarcísio Padilha

A poesia oferece ao vulgo a penosa impressão de desperdício de tempo e de energia criadora. Suscita a ideia de que é destituída de sentido, tarefa para desocupados e idealistas juvenis. Para que serve, afinal, a poesia?, indagam, arrogantes, os supremos juízes da corte sem apelação da mediocridade.

Não há respostas acadêmicas para a pergunta frenética. A rigor, os poetas vivem para que não pereça a poesia. Eles somente intentam alongar-lhe a duração e, se o fazem, é porque acreditam em seu sentido. Aliás, a mesma indagação foi dirigida à filosofia e Aristóteles sustentou que a filosofia suplanta a categoria da utilidade. Ou seja, a insossa pergunta é uma pseudoquestão.

Certa feita, durante uma conferência do escritor romeno Virgil Gheorghiu, autor do famoso romance *A vigésima quinta hora*, alguém propôs a questão habitual. Para respondê-la, o escritor e poeta resolveu contar uma estória, capítulo de sua própria vida. Narrou ele que, aos 18 anos, decidiu ser religioso, mas em sua aldeia a decisão provinha da comunidade, e ele não foi o escolhido. Não lhe restou senão prestar o serviço militar. Foi destacado para servir no único submarino da Marinha romena, por sinal em péssimas condições de aeração. Assim, ao submergir, o barco de guerra levava uma gaiola cheia de cobaias, pois elas começavam a dar os primeiros sinais de falta de ar seis horas antes dos homens. As cobaias pressentiam a tragédia, anunciavam a possível catástrofe, preludiavam o porvir. Pois bem, concluiu

Gheorghiu, os poetas são como as cobaias Sua sensibilidade se antecipa ao comum dos mortais e visualiza no horizonte o que nos escapa por completo.

Estas reflexões nos acodem ao ensejo da morte do poeta maior, João Cabral de Melo Neto. Para situá-lo no tempo e em face das correntes que emergiram, após a Semana de Arte Moderna, Cabral escreveu que os modernistas desobstruíram o caminho para a emergência de uma poesia consistente. O que permitiu a Carlos Drummond de Andrade e outros desabrochar uma vertente nova da poesia, sem a fixação em parâmetros cediços de um versejar superficial. João Cabral, ao se defrontar com grandes poetas, percebeu que se lhe impunha a obrigação de edificar uma poesia inédita, inovadora, absolutamente original. E ele o fez como um engenheiro, sobrepondo os tijolos, unindo-os com sólida argamassa, sem os ademanes sentimentaloides do romantismo epidérmico. A estrutura simples e bem direta de seus poemas sempre se lastrearam no homem do Nordeste, que ele carregou em suas andanças pelo mundo, fiel às suas raízes. Ao rigor intelectual de suas obras se adiciona o aspecto descritivo, mesmo visual de uma poesia participante, viva, atual, integrada ao contexto de uma realidade dura, pesada e desumana do Nordeste solitário, abandonado, esquecido do filão rico de outras regiões privilegiadas do país.

Muito se escreveu e ainda se há de escrever sobre a poesia de João Cabral. Cuido mais avisado refletir sobre o seu viver-morrer, sobre a grande passagem. Só a morte nos retrata, pois sela nosso perfil definitivo. Ultrapassa todas as dissenções, todos os conflitos, sedimenta nossa intimidade espiritual, como arremate existencial. É a suprema situação-limite, aquela que nos projeta num plano fora e acima das circunstâncias que constituíram o decor de nossa individualidade. Todas as contradições se diluem na ausência do espaço-tempo, coordenadas do humano existir. A morte é o momento-síntese da existência.

E o que pudemos registrar nesta instante privilegiado do percurso de João Cabral? Este poeta singular que se refugiu no agnosticismo e que alguns apodavam de ateu? Momentos antes de suspirar, de se desligar da temporalidade, João Cabral rezou o pai-nosso, com sua mulher. O último suspiro quase se confundiu com a prece derradeira, a evidenciar que sua oração foi sua mensagem final a todos os descrentes, a quantos, com pura sinceridade, se recusam ao *ita, pater* que marca a entrega, o adeus à disponibilidade. O poeta sempre pernambucano nos últimos meses falava de Deus, alongava o olhar limitado fisicamente para uma realidade que não dependia das fronteiras visuais, porque se alcandora num patamar superior. Sua poesia preludiou o grande encontro, preparou-o para o momento particular da superação dos momentos na integração do sempre agora, fora do *hic et nunc* do cotidiano.

Sua poesia porejou a denúncia a uma sociedade desigual, profundamente injusta. Sua obra mais famosa, *Morte e vida severina*, retratou o êxodo perverso do sertanejo, do homem bravo sobre o qual recai o peso dos desafios, configura o grito de dor de cunho social. É toda uma fenomenologia do homem abandonado a si mesmo que avulta do retrato genial, sem retoques da injustiça larvar que ainda grassa, infelizmente, na região que viu nascer o poeta que nos deixou.

João Cabral (1920-1999)

Palavras do Acadêmico Antonio Olinto

Foi com o sentimento e a emoção dupla de protesto-lamento que o poeta João Cabral de Melo Neto mudou a visão brasileira do mundo, em nossa busca de uma identidade nacional. Através da palavra posta em verso, deu-nos consciência do que somos. Nessa caminhada, louvou e amaldiçoou, numa tradição que vem das raízes mesmas de nosso povo e do idioma que nos transforma em gente. Pegou no falar da terra, para usá-lo sem o menor adorno, puro e limpo, em substantivos tensos e vigorosos, mas também num afago que no fim se mostra látego.

Se no livro que mostrou ao que vinha – e deu nome e número a toda uma geração – no volume chamado *O engenheiro*, lançado em 1945, optou por um ritmo de construção que fugia ao bom-mocismo de grande parte da poética brasileira de séculos anteriores, foi porque estava integrado em sua posição num país e num tempo, numa comunidade que se transformava e num ano, o de 1945, em que tinha início a era do átomo e em que se acentuava o sentimento de raiva de muitos contra as desigualdades inventadas pelo homem.

Em seu tom de protesto, mantinha João Cabral uma linhagem que nos explica e nos interpreta. Em prefácio para sua *Obra completa*, disse Marly de Oliveira: "*Morte e vida severina* é uma homenagem às várias literaturas ibéricas: os monólogos do Retirante têm um comum com o romanceiro ibérico e o uso do heptassílabo e a assonância; a cena do Irmão das almas homenageia o romance catalão do conde Arnaut; a cena do velório é pernambucana; a da mulher na janela é um poema narrativo em português arcaico incorporado ao folclore pernambucano".

Da literatura de protesto da Idade Média à de revolta no Nordeste brasileiro de hoje extraiu João Cabral de Melo Neto a história de todos os severinos, "iguais em tudo na vida, morrendo de morte igual". Tendo sido, a vida toda, com placidez, um homem contra a corrente, seus versos tinham mais vigor no protesto que soava como coro grego ou canto-chão. Trovador do tempo de Dante, que se chamou Arnaut Daniel, proclamava-se contestador, nos versos "*leu sui Arnaut qu'amas l'aura /E nadi contra suberna*", ou seja:

"Eu sou Arnaut que ama o vento
E nada contra a corrente."

Escrito em 1945/55, *Morte e vida severina* levou a todo o mundo o protesto / lamento de seu ritmo quanto à situação de homens, mulheres e crianças do Nordeste, num "auto de Natal pernambucano" que nos desnuda e nos integra numa luta em tudo semelhante à que nos levantou em revolta para derrubar a escravidão de brasileiros no século XIX.

Nas três fases do movimento poético brasileiro pós-22, a primeira durou de 1922 a 30. Este, ano da revolução que veio mudar o Brasil, foi também o da publicação do livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade. A segunda, de 1930 a 45, teria Jorge de Lima como figura principal, embora não houvesse ele chegado ainda então à culminância de *Invenção de Orfeu*. A terceira, de 1945 aos anos 1960, teve o concretismo permeio, na segunda metade dos 1950. Depois dos 1960, faz-se mister uma catalogação de

maior capilaridade, que dê ênfase aos diversos rumos que seguimos nos últimos decênios de século e de milênio. Como figura central no período de pós-guerra, tornou-se a poesia de João Cabral o ponto de convergência de nosso movimento literário, ao mesmo tempo que passou a ocupar o próprio centro de nossa poética geral, não só a partir da Semana de 22, mas também se analisarmos tudo o que fizemos em versos desde, não 1922, mas 1822, o ano da Independência. O ideal seria que tivéssemos uma *História da poesia brasileira*, que se publicasse nas cercanias dos 500 anos do Brasil, como levantamento, o mais minucioso possível, de nossa produção poética a começar por José de Anchieta. A memória de um país se revela, com mais propriedade, através da história de sua poesia e de seus poetas, e parece não haver momento mais propício do que na hora em que João Cabral nos deixa, deixando conosco o Brasil que sua obra fixou.

A explosão internacional da obra cabralina deu-se na cidade francesa de Nancy, onde *Morte e vida severina* foi encenada como auto de verdade, que o é. Logo depois, seria apresentada na Universidade de Essex, na Inglaterra, lida por alunos ingleses de português. O professor alemão Curt Meyer-Clason traduziu *Vida e morte severina* para apresentá-lo, juntamente a uma entrevista de João Cabral, na televisão de Munique. Nenhuma outra obra escrita deu jamais o impacto que o poema de João Cabral teve, na história de severinos em suas vidas severinas, em suas caminhadas severinas, em sua fome severina, em sua sede severina, em sua morte severina. Muitos de seus versos, destacados, valem por declarações de luta que ficarão em nossa literatura como os poemas abolicionistas de Castro Alves, na esperança de que a situação descrita por João Cabral tenha mudanças imediatas. Valeria a pena que essas declarações fossem publicadas em separado, armas de um combate. Como esta, para um severino morto:

"Não levas semente na mão,
És agora o próprio grão".

Ou esta definição de si mesmo que Severino faz:

"Somos muitos severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza".

Com a morte de João Cabral de Melo Neto, perde o Brasil seu "*miglior fabbro*", como disse Dante referindo-se a Arnaut Daniel, isto é "melhor criador", seu fazedor de poemas por excelência, o poeta que mudou a visão do mundo para muitos de nós, numa obra que o coloca entre os maiores poetas de nosso tempo, em qualquer idioma.

A oração final do poeta João Cabral

Palavras do Acadêmico
Pe. Fernando Bastos de Ávila

Foi ontem, a essa mesma hora. Ele estava rezando com Marly. Quem sabe se toda sua vida interior não foi uma secreta oração com os personagens que ele criou! Mas ontem, com Marly, estava rezando a seu Criador. Rezando a Deus. De repente, como contou ontem seu filho, serenamente, foi o silêncio final: "Silêncio, voz do amor, voz d'alma, voz das coisas; suave senhor dos céus, dos claustros e das grutas"...

Seus olhos, na tristeza que não lhe permitia mais ler, seus olhos gastos de ver tanta dor, tanto sofrimento, tanta injustiça impune, seus olhos se fecharam. Mas foi neste mesmo instante, enquanto ele orava a Deus, que aqueles olhos se abriram para a fulguração definitiva, de quem começava a ver Deus face a face que é o sentido bíblico do mistério da morte. Ele acabava de morrer; saía do tempo e entrava na eternidade, não uma duração interminável, mas a plenitude instantânea daquele Deus que terá sido a secreta paixão de toda a sua vida.

João Cabral, junto a Ele reza por nós e descansa em paz, no luminoso silêncio e na luz eterna.

Assim seja.

Missa de 7.º dia – 16 de outubro de 1999

Palavras do Acadêmico
Pe. Fernando Bastos de Ávila

Caros amigos,

Estamos aqui reunidos para participar da Missa de 7.º Dia de nosso querido amigo João Cabral de Melo Neto. Foi a família que escolheu esta basílica, porque foi aqui que ele vivera suas mais intensas experiências religiosas, inclusive seu casamento.

Todos nós, seus amigos, acompanhamos sua longa e dolorosa agonia dos últimos anos de sua vida.

João Cabral foi o homem que soube ver. Ele via, com implacável lucidez, não só as grandes estruturas de iniquidade e de opressão, como via principalmente os dramas e os sofrimentos secretos das vítimas inocentes da injustiça que sempre denunciou.

Via esses dramas e sofrimentos com tal nitidez que os passava logo para seus textos imortais. Sua visão tinha a clareza de um filme, e seus escritos eram e ficaram como pura beleza da revelação dos filmes.

Sua longa agonia foi marcada precisamente pela dor da perda da visão de quem vivia intensamente da luz de seus olhos.

Foram dois anos de um anoitecer inexorável que o prostraram numa profunda depressão que lembra dramaticamente a ânsia de Goethe: "*mehrlicht, mehrlicht*" – mais luz.

A força que o sustentou foi o carinho dos filhos e principalmente o amor da companheira que esteve a seu lado até o fim. Sem poder ver, foi ela que discretamente o

foi introduzindo numa nova visão, de novos horizontes, os horizontes da fé. Foi com ela que ele foi reaprendendo a rezar, a redescobrir o Deus que fora a paixão secreta de sua vida; a orar, isto é, a comunicar-se com o Deus que lhe trazia a revelação da beleza de sua vida e do mistério da morte que se aproximava. Sem poder ver, ele aprendeu a experimentar a inegável paz escondida no silêncio. Ele sabia valorizar o silêncio.

E foi assim que ele partiu: rezando juntos, ele e Marly, e de repente foi o silêncio final.

Quando seus olhos se fecharam, brilhou para ele a radiosa fulguração da plenitude instantânea, de quem saiu do tempo para a eternidade.

Eu creio que o destino definitivo do homem criado à imagem e à semelhança de Deus não é ser reduzido a um punhado de pó no fundo de um sepulcro. Eu creio na imortalidade da alma e na glória da ressurreição. Imortal, ele continuará a impetrar todas as bênçãos da terra e do céu, por todos aqueles que ele tanto amou e que ficaram desolados com sua partida.

RESENHA

Amadeu Lopes Sabino. *Tempo de fuga*. Porto: Porto Ed., 2021.

Roberto Acízelo de Souza

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estudos de pós-doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor aposentado de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense.

Início da década de 1970. No complicado xadrez da política internacional europeia, um militante do Partido Comunista Português é destacado para uma missão secreta em Berlim Oriental. Envolve-se numa trama cheia de perigos e incertezas, num cenário contraditório, entre o centro da Guerra Fria – a Alemanha, cuja divisão em dois estados parecia definitiva e irreversível – e a Península Ibérica, cujas ditaduras, por décadas consideradas definitivas e irreversíveis, davam sinais de começarem a encerrar seus longos ciclos históricos.

Se isso fosse tudo, estaríamos diante de mais um romance de espionagem – aliás facilmente adaptável para roteiro de um bom filme de entretenimento –, se bem que com a particularidade de apresentar-se requintado na linguagem e na arquitetura narrativa. Tenhamos em vista, porém, a propósito do romance em questão, um pensamento sustentado por Schiller n'*A educação estética do homem*:

O verdadeiro segredo do mestre [...] é este: pela forma, ele destrói sua matéria; e quanto mais imponente, ambicioso, sedutor, for o conteúdo em si mesmo, quanto mais o seu efeito se impuser, quanto mais o espectador se inclinar à consideração imediata da matéria, tanto mais triunfante será a arte que retém distanciado o apreciador e que afirma seu domínio sobre a matéria.[1]

Assim, como temos fortes indícios de que aqui estamos diante de um mestre, comecemos por admitir que *Tempo de fuga*, sendo um romance de espionagem, é bem mais do que isso.

Como o protagonista e narrador é um melômano (condição, aliás, que não chega a ser requisito usual para um espião das ficções literárias e fílmicas convencionais), e por isso a narrativa está pontilhada de alusões à música (a começar pelo título, no qual a palavra *fuga* tanto se refere a ações do enredo como remete à forma musical desse nome), avancemos nossa leitura confiados numa dessas alusões, segundo a qual existe "relação dialética entre partitura e interpretação" (p. 172).

[1] SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas [1795]. 3. ed. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Susuki. Introdução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 117-118.

Pois bem: nossa interpretação da partitura que é o romance ateve-se, até aqui, simplesmente a cantarolar a melodia, ou seja, a executar a *matéria*, que, no caso de uma narrativa literária, não é senão a sequência dos eventos contados. Até aqui, por conseguinte, apreendemos tão somente o personagem e sintetizamos suas ações, facilmente dedutíveis do seu *ethos*, isto é, um espião em atividade nos tempos da Guerra Fria. Podemos, contudo, refinar nossa interpretação, ensaiando um arranjo que, na singeleza linear da melodia, introduza acordes e tonalidades, isto é, que seja capaz de vislumbrar e dar a ouvir efeitos de harmonia potencialmente previstos na partitura. Tentemos então.

Bem, como harmonia é uma questão de simultaneidades, diríamos que a interpretação agora deve dar conta do que, no texto, modula e enriquece um plano discursivo mais imediatamente perceptível, e que, embora relativamente dele distinto, acha-se sutilmente nele implicado. Chamemos àquele *plano narrativo-descritivo*, e a este, *plano reflexivo*, na expectativa de que o qualificativo de cada qual seja suficiente para definir-lhes os respectivos propósitos e características. Entenda-se, porém: esses dois planos encontram-se aqui separados por motivos meramente analíticos; no romance, são na verdade simultâneos e interimplicantes, sua relação constituindo, portanto (se vale a analogia com a teoria musical aqui invocada), efeitos harmônicos potenciais a que a interpretação pode dar destaque.

Julgamos que, sobre o plano narrativo-descritivo, já dissemos o suficiente. Talvez se deva acrescentar apenas que, nele, a engenhosa armação do enredo e a elegância sóbria da sintaxe e do vocabulário resguardam o texto da fraqueza a que, em princípio, estaria destinado, tendo em vista a banalidade de seu argumento. Assim, o desenho narrativo é firme e claro, descrevendo o relato um círculo perfeito: no capítulo inicial, apresentam-se as ações já na iminência do desfecho, deixando-se uma série de pontas soltas que vão sendo progressivamente atadas umas às outras nos capítulos mediais, para enfim, no capítulo final, as ações alcançarem seu termo, com o episódio antecipado na curta frase que abre o romance: "Matei um homem" (p. 9). E, na micrologia do fraseado, tudo muito singelo e fluente (inclusive na agilidade coloquial dos diálogos), mas, ao mesmo tempo, sem vestígio de simplismos expressivos, aí compreendidos o lugar-comum e seu oposto, mas de igual efeito, as tiradas ostensivamente "literárias". A exemplificação seria fácil e pródiga, mas contentemo-nos apenas com umas poucas passagens:

Esquiva, de olhar ora amável, ora duro (variação que sempre me pareceu uma característica feminina alemã), era de uma beleza inquieta." (p. 62);

No terraço fronteiro ao restaurante, sob um extravagante sol mediterrâneo, esvoaçavam borboletas e trinavam aves. O Spree corria em direção ao Müggelsee, entre abetos e carvalhos de copa ampla, no cenário idílico das lendas germânicas. De súbito, uma oliveira carregada de azeitonas tentou firmar-se na margem do rio. Chegada à altura do primeiro andar, desapareceu num buraco fundo como o inferno." (p. 68);

Restaurara-se a secreta geometria das coisas. Klaus, espantado, de boca aberta no sentido próprio e no figurado, balbuciou: – Nada disso tem sentido... Nada. Tanto quanto... – Tanto quanto sabe, admito, Her Herder. (p. 118);

A beleza da minha amante, de aparência serena e transparente, atingia-me como um dardo de promessa, gozo e pena" (p. 126).

Quanto ao plano reflexivo, poderíamos inventariar diversas classes de enunciados que o compõem, entre os quais uma análise que se disponha a isso provavelmente concluirá pelo predomínio de juízos sobre questões políticas, éticas e estéticas.

De nossa parte, preferimos aqui destacar estas últimas, que, no texto, se concretizam de modo bem mais sutil do que mediante o processo dito metaliterário, que consiste na tematização direta, pelo escritor, dos problemas técnicos com que lida em sua arte. No caso de *Tempo de fuga*, assim, a nosso ver, a reflexão estética não se dá sob a forma de metaliteratura, porém se engendra por dispositivos menos evidentes, e por isso mesmo mais disseminados e diluídos na tessitura da obra. Tentemos então identificar no texto os elementos que se articulam nessa direção.

Primeiramente, notamos uma veladíssima autoironia na referência, central para o desenvolvimento do enredo, a certa "operação Gerstäcker" (e seu contraveneno, a Gerstäcker Zwei), neutralizada na última hora, e que consistiria na execução improvável de um plano para o regresso do filósofo Ernst Bloch para a Alemanha Oriental, espontaneamente ou por sequestro, plano que, por sua vez, se inviabiliza em função da descoberta de outro projeto não menos mirabolante, a "operação Lusitânia", que seria uma ofensiva militar do Pacto de Varsóvia sobre a Europa Ocidental, por meio de uma *Blitzkrieg* que, partindo do leste, terminaria com a ocupação de Lisboa. Ora, o nome da tal operação – Gerstäcker – alude, como se explica na página 13, a um escritor oitocentista alemão, Friedrich Gerstäcker, que granjeou grande popularidade como autor de uma obra cheia de apelos fáceis, feita de narrativas sensacionalistas e inverossímeis, com tramas repletas de aventuras e assinaladas por ação vertiginosa. Bem, mas o que seriam romances de espionagem, que têm por eixo sempre "operações" do gênero, permanecendo assim restritos a figurar monotonamente a mesma luta maniqueísta entre os que pretendem executar tais ações e os que tentam evitá-las? E, como *Tempo de fuga* é um romance de espionagem...

Mas não exatamente isso: eis que, numa imprevista reviravolta no nível conceitual – de resto, análoga às sensacionais reviravoltas do tipo de ficção em causa –, o protagonista narrador, tão enredeiro e enredado, assim se descobre:

Colecionando identidades, nomes, pseudónimos e passaportes, eu ia organizando o que de íntegro e impostor havia em mim. O exercício, que começara como um divertimento, tornou-se aquilo que de mais íntimo me caracteriza (p. 99-100).

Esse trecho não é um fragmento isolado, pois tanto ecoa outras passagens quanto nelas ressoa, e desse modo vai-se tecendo a teia fina que perpassa o romance, compondo uma reflexão sobre o papel da arte na vida dos indivíduos e das coletividades, ou, em outros termos, sobre as relações entre realidade e imaginação. Assim, se tudo "começa [...] como um divertimento" – inclusive escrever e ler um romance, ou tocar e ouvir música –, ao fim e ao cabo é por essa via que topamos com "aquilo que de mais íntimo [nos] caracteriza", e por isso, ao executar uma

peça ao piano, declara o narrador, reivindicando, sem recurso a explicações metaliterárias, um lugar específico para as artes na trama da cultura (e, pois, para o próprio romance que se está lento):

Entrava nos limites da criação, celebrava a revolta do homem contra a falta de resposta das ideologias às questões da vida e da morte, enaltecia o primado abstrato da música face ao alarido de multidões conduzidas por vendedores de quimeras (p. 56).

Tempo de fuga, assim, vem integrar-se a uma obra que, embora original e bem definida desde o início, com *A lua de Bruxelas* (2000) – a que se seguiram *A cidade do homem* (2010), *As claras madrugadas* (2015) e *O todo e seu nada* (2018) –, não cessa de renovar-se, com romances muito distintos uns dos outros, conservando, porém, a essência do que parece constituir-lhes a concepção geral: conciliação de personagens fortes e enredo atraente, que a maioria dos leitores não costuma dispensar, com inclinação reflexiva não menos vigorosa, em que se entrelaçam questões de ordem política, existencial e estética.

P.S.

Do lado de cá do Atlântico, neste mesmo ano de 2021, a Kotter Editorial, de Curitiba, dá a público, num volumito graficamente de muito bom gosto, um opúsculo do autor, intitulado *Quinas e flores-de-lis*. Trata-se de uma narrativa que, a partir de um acontecimento marcante, reconstitui compactamente a existência de uma figura esquecida da cultura artística luso-brasileira do século XX, a escritora, professora, declamadora e feminista Maria Sabino de Albuquerque (1898-1991). O processo combina lastro documental e elaboração imaginária, elementos que, fortemente articulados – na verdade, diluídos um no outro –, resultam numa bela e poética evocação da personagem. Mais até do que isso, oferecem, na moldura que a enquadra, a evocação de todo um tempo, no curso vertiginoso do qual, para condensá-lo na arte de Maria Sabina, o *declamar* poesia veio a ser simplesmente *dizer* poesia, indício de tantas outras transformações correlatas, na dinâmica dos processos sociais, culturais e políticos do Novecentos.

A novela, segundo informação da orelha do volume, será uma das *Vidas bissextas*, obra programada para publicação em breve.

FICÇÃO

Quatro contos

Myriam Campello

Contista e romancista, com oito livros publicados e uma extensa atividade como tradutora. Ganhou o prêmio Fernando Chinagglia, o prêmio de Conclusão de Obra da Biblioteca Nacional, o prêmio da União Latina-Concurso Guimarães para conto inédito. Seu último livro, *Palavras são para comer*, foi finalista do Prêmio Rio de Literatura 2018. Tem textos publicados em várias antologias brasileiras e estrangeiras, entre as quais a dos *Cem melhores contos do século*.

Mamba negra

Ela era a ____ da minha vida. Então quando acercou-se naquele dia e disse, Sei que me ama e sou perfeita para você mas adeus, suas palavras se chocaram contra a porcelana chinesa de meu peito, ribombo vindo do céu que eu julgara azul, quedei espatifada no chão silencioso, até hoje encontro cacos de mim sob móveis distantes, pequenos fantasmas cobertos de poeira, só os olhos de fora, é uma ___.

No segundo anterior nada previa o golpe mas quando ele chega___, não se enganem, ou está de tocaia quando é você que o inflige, que o desfere de própria vontade, todos guardamos em nós o carrasco e a vítima, basta soprar o vento da Fortuna, nunca entendi por que razão um sentimento sublime honroso e ___, que te entretece às fibras de outro ser, poético para dedéu, cheio de significados, traz consigo essa carga de morte.

A mamba negra é um ofídio belo boca e língua pretas, resoluto, avesso a mimimis, quando pica o sujeito ele estrebucha e resta onde quedou-se, tal a violência do arremate. A África subsaariana sabe que a Dendroaspis polylepis vale cada centavo do seu bote de ouro. Os zulus, peritos na questão, chamam a poderosa de "morte que anda".

Bem, o amor não é qualquer ___ ou poça dágua que se supera com um passo mais amplo e sim algo de porte, exige todos os seus ___, perdem-se anos remendando a alma, o fato é que ali estava eu e ali ela como no duelo final de um bang-bang, só que desta vez seria eu quem morreria, isso dói mais do que quando morre o outro, quando o outro morre também dói mas menos.

Inútil questionar um ser que já levantou velas. Fala-se a uma parede como se fosse dotada de audição. Perguntei apaixonara-se alhures? novo amor vencera o sólido sentimento que nutria por mim? Quando te respondem com o silêncio é melhor pensar rápido. Ela por sua vez quis saber por que parei de seduzi-la. Depois do primeiro segundo o sangue me ferveu. Sou professora as contas me perseguem, trabalho muito para esticar a grana, tarefas extras bico faço tudo para transformar o nada em alguma coisa por mais tênue que chegue ao fim do mês. E carreira, expectativas que atormentam alguém fora da curva, e o martelar das coisas

práticas que é sempre um juggernaut me esmagando. Parei de seduzi-la? Acaso sou um mandarim coçando o saco e contemplando os lótus, forrado de dinheiro e com tempo sobrando? Você é uma ___ ___ ___ ___, reagi mortalmente atingida.

Só duas gotas de veneno bastam à mamba para fazer um adulto comer terra, pois lhe faltam palavras. A pobre cobra podada de oratória precisou desenvolver seu próprio método de inserção ___ , mudo mas eficaz como uma frase humana no momento propício. Nessa linguagem cristalina e de gramática fácil passou a interagir garbosamente com o resto do planeta e se deu bem, os homens entendem a beleza da simplicidade. Havendo mais serpentes assertivas assim a vida fluiria numa ordem impecável.

Eu tomava o pontapé sem mais aquela e a culpa ainda era minha?! Vivemos num mundo injusto, de regras desalmadas. Equilibrar bolas no nariz terminar a tese congressinhos básicos exigências diversas tudo isso pode desde que me vista de Arlequim, foca amestrada em momento sabático. Nunca se sabe o rumo dessa barcarola, o que deseja, ao que aspira no ___ seguinte. Uma amiga esmerou-se em lingeries feitas para derreter um monge empenhado em seus votos, mas o marido, depois de uma discussão de monta no escritório, chegando em casa olhou-a como ao primo que lhe dava birra e teve dor de cabeça. Outra empapelou o apartamento com bilhetes ternos mas entre estes e o amado irromperam as exigências ferozes da síndica no corredor, causando no homem tal distúrbio que entrando pela porta só enxergou nos bilhetes ordens da generala. A criatura de quem nos despedimos de manhã dificilmente é a mesma que nos volta. Atentem para o clima geral olho no olho antes de se lançarem a recursos voláteis, a vida é cruel com as esperanças, ninguém tem o mínimo sossego, mais prudente dormir com um olho aberto do que fechar os dois e acordar na geena.

A velocidade da mamba é outro atributo ___ , vai direto ao ponto e larga o morto no chão, não quer saber, busca novas terras, tristonha pelo que deixou mas contentíssima com a viagem presente, não devemos julgá-la. É rápida e concisa ao matar não por querê-lo e sim por seu viés fisiológico ao enfrentar questões complexas. O passado é uma pele à espera da pele futura, é preciso largá-lo, diz a natureza, uma nojenta que só faz acompanhar com os olhos a descida humana para o abismo. Motherfucker!

Mas não percamos a pouca compostura só porque a alma imortal é sinuosa. Os amantes mentem desmentem negaceiam e torcem tudo como a um lençol lavado pingando suas águas. Bons tempos aqueles em que o rubor do outro nos guiava. Agora ficam todos em sua própria cor, imperturbáveis, peregrinos austeros acima de suspeita. Quando perguntei pela segunda vez à moça próxima se conhecia fulana, ela titubeou gaguejou e engatou três frases ___ antes de dizer "pessoalmente não", leve variação para quem ontem mesmo afirmara desconhecer fulana ponto. Embora distraída tenho ouvido fino para dissonâncias, a mentira é musical em sua própria força, pesco-a no fundo do mar se for preciso, para outras coisas durmo em pé mas nisso sou um porco das trufas. Desenterro essa morte pelo faro ainda que sobre depois muito pouco de mim.

Não costumo brigar contra a paixão alheia, crime sem assassino, ferrou está ferrado, o jeito é se mandar comece o luto, nada como a sucessão dos dias, nada como

os prados verdes que te esperam, nada como o nada. Essa atitude ___ serena sábia budista desprendida só acontece porque antes que eu contrate um jagunço para me trazer o coração pulsante e traidor, um demônio atento espeta-me com o garfo e me lembra minhas próprias perfídias no terreno. Aceitação cristã deve ser isso.

A neurotoxina da mamba vale uma ode à perfeição da química. Desliga o sistema nervoso do sujeito como quem puxa uma tomada e detém tudo por onde se entranha, trem para o beleléu. Ruma ao contrário com certeza olímpica mas todos querem um lugar nessa viagem. A humanidade, sabemos tão pobrinha que não pode recusar o sentimento só por este ser uma ventoinha desvairada. É___ ! Muitos pronomes possessivos cingem tal temática embora o amante não possua coisa alguma de seu, sequer um botão velho esquecido no bolso. Com sorte ele arrasta essa riqueza até à próxima esquina e ali fica, desde que não se distraia, o amor não vale mesmo o pão que come. Portanto amem. Mas sempre um olho no bandido outro no guarda.

Autores

Tem gente que acha bobagem conhecer autor, tudo de bom deles está na obra, implicantes ego descomunal bestas que só, a pessoa física dessas criaturas não vale o esforço. Alguns sem dúvida despejaram obscenidades sobre mim como num terreno baldio à espera deles. Outros me afogaram em perdigotos tantos que quase me abriguei sob a marquise próxima. Nem todos tomam banho. Alguns de tão raivosos tive que abandoná-los mal cheguei. Um desconfio que me roubou dinheiro (pouco mas servia). Tem também os lamurientos ressentidos exigem atenção no braço e pedem sem cessar, bico aberto entre a ferocidade e o lamento, a parada mais dura para o leitor que veja neles uma espécie de deus. Eu os enxergo como são. Tanto os mais velhos se envoltos na túnica do nada como os jovens quando exibindo seus parágrafos de espuma: todos começando as frases com o pronome eu. Entre eles só não encontrei até agora assassinos confessos. Mas quando nessa água múltipla uma frase cintila e o peixe súbito espadana prata o êxtase me morde: sei que cheguei a uma espécie de fonte.

Sou farmacêutica vivo entre poções mas literatura é o meu vício fã de quem destila tramas personagens, aproveito todo lazer que as farmácias me deixam para ler e olhar de perto os criadores dessa gente que nasce do ar e no ar peregrinam: conhecer em carne e osso os pais biológicos de histórias. Leio quando posso e que é sempre, escritora bissexta envergonhada mas nas páginas dos outros me esbaldo e vou fundo, bicando a vida no seu leito de rochas.

Ontem um jovem adentrou a farmácia procurando um produto e entre palavras outras confessou-se poeta. Em minutos subiu num pedestal himalaia planou entre as nuvens gordas do céu sem enxergar o resto, sequer a pulga à sua frente de olhos arregalados ante tanto esplendor - segundo ele eu. Ora, se fulano proclama-se escritor há que merecer o nome como um marceneiro suas tábuas. A palavra tem poder mas não faz de ninguém algo se algo antes não estiver ali, impureza dentro da ostra que a fricção da vida pode tornar pérola.

Se alguém então se declara poeta enrubesço pitanga como se se autoproclamasse santo ou sexy, qualquer raça superior a nós:

simplemente não se diz: os outros que pespeguem o rótulo sublime. É sempre um choque a palavra usada por pessoas mais distantes dela do que nós de Aldebarã.

Assim como há burros enfatuados sacudindo-se como cães no banho há os que levam suas vidas e calam suas dores. O livro de Sol Andradis foi condor invadindo o espaço aéreo visão singular pedindo ajuste no grito susto inaudito de tão bom. Esbarrei por acaso no volume fino nunca ouvira falar de Marisol Andradis mas as frases irromperam em mim como águas de trovão: catarata e estrondo. Era de Goiás mas anos fora tinham feito um shake da índole Brasil com outras terras subtextos delícia sólida sofisticação compondo a liga de ouro em que engastar suas joias de som e innuendos. Nas mãos de Sol a língua rodopiava móbil célere fundindo-se numa brincadeira keep walking de que só ela conhecia o segredo. Amassava batia compunha e destilava gatoesapaticamente a poeira de estrelas. Depois do mato e do corgo atravessava-se a porta e pronto emergia-se em Friedrichstrasse Paris Amsterdam. Eu era um tal joguete das delícias do texto que a última página me impelia à primeira, de cada vez lia o livro três vezes. Depois de me extasiar contudo Sol sumira só deixando o romance atrás de si. Um dia, visitando um dia a pequena editora de um amigo avistei a pasta volumosa. Ah, é uma autora de Goiás que transborda de todos os formatos mil e duzentas páginas vive em outro mundo, não há dinheiro leitor nem tempo hábil para semelhante mastodonte. Duvido que seja publicado.

Sumiu o ar que eu respirava: por pouco não ardi em febre: um alvoroço me fez dançar a alma. Inviável assim só podia ser Sol. Quer ver? Disse ele. Hesitei, caminhando na prancha da vontade e vendo os tubarões lá de cima. Como violentar um mundo deixado em confiança, invadir sem permissão sua alma escondida? Melhor não, falei. Ah como me arrependi do gesto burro. Tenho essas idiotices que depois me ferram mas aí é tarde. Por dias remoí a besteira como um cão seu osso já sem fibra. Quando pela internet soube que voltara a Goiás então ousei: propus-lhe uma entrevista para a Fharmacon, a página literária. / a página literária da Pharmacon. / que tal uma entrevista para a Pharmacon? vou mesmo a Goiás, assim a conheço.

Baixei no alvo que era Sol como uma flecha trêmula. Um menino abriu a porta, outro brotou por trás e então Sol. Dez anos a separavam da zombeteira Górgona do livro: sumira certa alegria irresponsável o excesso o não essencial: sobrara a quintessência brilhante alma de césio. Quando lhe perguntei de um novo livro uma onda de escuridão tremulou por seu rosto e foi contida como se sufoca um motim com mão de ferro. Mas pude ver humilhações recusas a esperança reduzida a nada. Lágrimas enchiam meus olhos quando deixei o conjugado de subúrbio. /Engoli as lágrimas ao deixar o conjugado de subúrbio, nunca mais vi Sol. / Nunca mais vi Sol.

Fenda fresta fenestra para a alma, ponte entre a carne e o verbo, entrevistopalco. Miolo de pão que marca a floresta. / Miolo de pão marcando a floresta. Um pensamento borbulha vindo das profundezas. Conviver com eles é flagrar o furo para a polpa interior como um segredo mágico. Na matéria mortal se esconde a fonte do que talvez não morra: na matéria mortal dessora o que pode ser perfeito. / o que é perfeito. Matéria mortal onde dessora a parte mais perfeita./ o núcleo mais perfeito. Jamais / Nunca me arrependi de conhecê-los.

Um quis me vender um bonde outro uma rifa de queijo: aquele xingou minha mãe e me chamou de idiota: um ainda se picava e queria que eu fosse junto: tantos riram em minha cara que pensei vou desistir. Mas no fundo da água densa eu vislumbrava o mistério. Não é sempre que acontece mas quando acertam fulguram. Sempre me deram algo esses unicórnios malucos cavalos comuns tirante o chifre mas o chifre é tudo. Quando os conheço dou um pulo em mim mesma. Uma pedra se move. Espio embaixo e vejo em transumância aquilo que se chama vida.

Múltipla escolha

A casa é sua?

( ) Sim. Não. Sim.
( ) É de uma moça que conheço. Portanto minha até segunda ordem.
( ) A casa é do escambau (série de outras coisas não mencionadas).

– Who is Escambau?

(É fato comprovado que passamos metade da vida dando explicações, e a outra metade inventando-as.)

Seu grande amor foi embora por quê?

( ) Amou pouco.
( ) Amou muito mas preferiu não chocar os pais.
( ) Amou muito mas evitou quizumba (conflito em que se envolvem numerosas pessoas; confusão) com os filhos.
( ) Amou?

Seu aparato mental funcionava a contento?

( ) Sim. Pois não raro se lançava a digressões de agudíssima percuciência, com desenrolos imago-poéticos muito além do que podia alcançar a mente comum. Era bamba na matéria. Sobretudo nas infinitesimais.
( ) Não. O caso é autoevidente. Havia algo de singular naquele sobe-e-desce. Muito olhar ao longe para ver apenas carneirinhos.
( ) Depende. Três dias por semana sua mente era um Hubble: alcance e nitidez. Nos outros, a casa da mãe Joana. [Sobre o assunto ver Spivack, Tese e contratese].

Hesitou em destroçar o que antes professara ser a razão de sua vida – um amor sem igual?

( ) Nem um tico. A rapidez com que destruiu a relação foi de tal monta que USA e China pensaram em comprar sua ideia e usá-la em bombas terminais.
( ) Sim. Alguns lhe notaram um leve tremor no supercílio esquerdo antes de mandar tudo para o inferno.

Terá no presente alguma lembrança do ocorrido?

( ) Lhufas. Para não ser molestada por acenos conscientes inconscientes e caterva (grupo de pessoas, animais ou coisas), a personagem sepultou a própria memória com a ajuda de potentíssimas escavadeiras que de um buraco fizeram uma montanha.
( ) Sim. Um sopro de lembrança a assalta por segundos a cada ano (sempre no dia de São Jorge). Depois, as areias do tempo soterram-lhe as lembranças até o ano seguinte, quando Jorge ressurge matando

o dragão. Nesses momentos sua mente dançante comove-se e odeia ao mesmo tempo, com igual ímpeto. Está e não está amoureuse na mesma fresta horária. Se o gato de Schrödinger não existisse ela poderia ir para a caixa em seu lugar, fornecendo ao público um perfeito exemplo quântico. Contudo é preciso pôr de lado a última esperança se quisermos entender todas as sutilezas da personagem. Soltem as amarras, apertem o cinto e deixem-se levar pela riqueza de sua índole.

Reconheceria ela a barafunda (balbúrdia, tumulto, pandemônio) que causara? Assinaria o monte de escombros como de sua autoria?

( ) Não. Recusava peremptoriamente o papel de verdugo. Pelo contrário, atirava essas pedras na direção oposta, isto é, em quem ficara sob o entulho. E anunciava aos quatro ventos que a soterrada fora ela própria, para espanto dos que tinham presenciado os fatos. Nesse instante a lógica ia para o brejo de uma vez, recusando-se a deixar o lodaçal ainda que lhe acenassem com uma compensação em euros.
( ) Mais ou menos. Graças à natureza gangorrial (gangorra: prancha retangular, comprida, apoiada no centro, que duas crianças, cada qual em uma das extremidades, impulsionam para o alto pela pressão dos pés no solo, de tal modo que quando uma das extremidades toca o chão a outra chega ao alto) da protagonista, a Verdade a visitava quando em vez. A Nostalgia também dava as caras, e a personagem se punha a escrever odes sublimes em homenagem a quem deixara a ver navios.
( ) Sim. Momentos pungentes. E tão raros quanto Nessie pondo a cabeça de fora no seu frio lago escocês. Em tais horas de saudade, revisitava toda a sua vida e prometia fazer algo a respeito. Num certo jantar de Natal, no instante em que todos se calaram e puseram-se a comer, ela se deparou com a extensão de sua asneira. Empalideceu, engasgou, quase morreu. Dada à extrema fluidez da questão, convocou-se um grupo de três sábios para bater o martelo sobre o assunto. Os três meditaram por seis meses, concluindo afinal que não podiam alcançar o objetivo proposto. E citaram o ditado que ronda o Cabo Horn a respeito destas águas furiosas: "Abaixo dos 40° de latitude não há lei. Abaixo de 50°, não há Deus". A personagem em foco, disseram eles, está bem abaixo dos 50°. E foram embora depois de pagos.

E o futuro?

( ) As duas nunca mais se viram.
( ) Viram-se mas não se falaram devido ao momentoso instante.
( ) A Deus pertence.

Táxi

Sem desmerecer: se a senhora não está bem imagina eu, casado há cinco anos com mulher que mal vejo, li numa revista que após três anos há sempre uma sacudidela, casamento e torradeira falham, parece que não gostam de sossego

Não sei como se desenrola sua vida (é resfriado não? Ou dengue chicungunha mosquito faz estrago tá com febre?)

dois filhos pequenos
apaixonado

sei que cada um é cada qual, o que chove cá não chove lá e sou mais velho. A senhora acha que idade diferente pesa?

Repentino
a amizade dela com a vizinha da frente. Até gostei, sabe, às vezes chego tarde, achei bom que tivesse companhia

Quando voltei nem sinal de janta no fogão. Meia hora depois chegou nervosa e aprontou a comida em três minutos, puta dona de casa desculpe a expressão, não posso me queixar

A vizinha é até uma moça legal. Mas daí a largar tudo pra ficar de conversa, a casa revirada assim não é possível, ontem eu é que dei banho nas crianças

por que não?
botei na casa tudo que uma mulher pode querer churrasqueira piscininha as crianças se esbaldam Net pros filmes românticos, levo todo domingo no pagode (agora menos já que não faz questão, prefere ficar quieta e navegar no seu mundo – me trancando de fora)

atazanado
até queria a sua opinião
atormentado

Meu irmão fala que casamento desafina sozinho nem precisa ninguém, a coisa sai dos eixos perde o tom, ele toca na banda e entende de instrumentos, é assim mesmo, cara, não encana, dá um trato nela, faz vontades, não trabalha tanto e volta tudo ao normal. Venho fazendo isso há quatro meses, não mudou foi nada!

perdido
como é que pode essa transformação?

Não me trata mal mas distante, fechada em si nenhuma fresta. Olhar fixo sempre em outra coisa que está longe. Perguntei se deparava com fantasma: seu sorriso me cortou ao meio a tal ponto me pareceu disperso. Sorriu não para mim mas abraçando o que anda dentro dela

Cabeça de mulher a gente não entende, o problema de pedir opinião a homem é que ele vem com uma linha de montagem de patifarias, que é só no que pensam

Medo dos postes sim já que pouco durmo, então tome de café e coca-cola, a cada três horas à noite uma eu capoto, levanto como um vampiro enxovalhado, sem repouso nenhum.

Sou mais velho quinze anos, ela costumava achar isso um tesão e fazia por onde. Fomos felizes até a gente se mudar para cá, "cuidado quando a casa ficar pronta" é um ditado chinês, será que tinta fresca atrai o que não deve? Seja lá o que for chinês é bicho sábio.

Eu perguntei!
Que eu estava imaginando coisas: só cansada casa crianças muitos afazeres.
Eu é que sei.

Quis passar uns dias na casa da mãe, dei o dinheiro achando que podia melhorar. Voltou de Colatina mais enfiada nos próprios pensamentos. Quando pressinto que vai despejar revelação me afasto pra não ouvir, a coragem sobe e desce ribanceira de segunda a segunda. Terça quero saber mas na quarta deixo a noite me engolir, brinco com as crianças janto

e pronto, hora da cama. Mesmo ruim a rotina está ali de sentinela reforçando os dias, a gente afunda nessa massa parda e vai vivendo, ninguém presta atenção o tempo todo. Deslizo junto com a vida mas sei que nada é o mesmo. De longe tudo parece como antes.

No outro dia me ligou que a vizinha tinha adoecido e precisava dela, ia ficar por lá naquela noite. Melhor passar mesmo mais tempo com a vizinha que sumir de vez, sei que não tem amigas, sente falta. E a senhora o que que está achando?

Dois amores

Paulo Lins

Ficcionista, poeta, autor, entre outros de *Cidade de Deus*.

Para Marcelino Freire

Do lado direito, vinha um sul do oeste, que foi ganhando força enquanto amanhecia, o sol não brotou de dentro do mar, a chuva veio rasgando pela praia, misturando-se às nuvens que se formaram na serra, o sábado sinistro pintou no Rio. A solução ainda é a rua, mesmo que o ultravioleta não bata direito na veia, nem no desejo que se incendeia nos pênis dos meninos. A molecada queria baile funk, comprar tênis pra dançar funk, funk na quadra da escola de samba que rola aos domingos, beijar a boca de Soninha, beijar a boca de Celinha, dançar, segurando na cintura, fazer a dança da bundinha, se esfregar no corpo dela. Lulu na Soninha, Dudu na Celinha. Têm que estar bonitos, têm que estar na frequência da onda, pra dançar conforme a música, e têm que ter tênis, tênis que foi feito colorido, o publicitário foi lá e bolou, a tv veiculou, o Diabo abençoou e colou. Fica mais bonito quem usa tênis caro pra dançar funk, só beija na boca se tiver bonito, só é bonito quem tem tênis da onda para dançar. Só dança funk quem beija na boca. Só beija na boca quem pode. Vender amendoim no trem pra comprar tênis caro, pedir esmola e vender doce na porta do cinema de filme candidato ao Oscar, depois, na calçada do teatro pra ir ao baile impressionar Soninha e Celinha, não almoçar, nem lanchar para juntar dinheiro do tênis, chupar só as balas que não foram vendidas como se fossem as três refeições do dia. O pai Valmir pediu dinheiro emprestado ao dono da birosca, que acrescentou na conta do mês de cachaça, lata de salsicha, cerveja, bananada, pacote de macarrão, miojo, extrato de tomate, guaraná clandestino, cigarro a varejo, bala Juquinha, espiral contra mosquitos, pingo de leite e deu para Lulu e Dudu comprarem um pouco de amendoim, pra vender no trem em sábado de chuva que tem menos gente: foram três viagens de Santa cruz à Central gritando "Olha aí o torradinho", despistando os seguranças, é proibido vender dentro do vagão ou circular nas estações, mas tem gente com fome de amendoim baratinho, é vender e partir pro depósito de doce, vender bala halls, chiclete, jujuba, doces de marca também nos sinais de trânsito. Se fosse dia de

sol, seria picolé na areia, água com gás e sem; mate, óculos escuros, cerva gelada, refri... Mas em dia de chuva, só rola cinema e teatro. Sem sol a cidade fica vazia. Com ele é um monte de gente quase pelada andando pela areia, nas calçadas, enchendo a cara, rindo à toa. Todo carioca é povo de rua. O sol é rei da putaria no Rio de Janeiro. Foram a pé da Central à porta do Estação Botafogo para vender doce para a turma que gosta dos filmes de Tarantino, Spike Lee, Claudio Assis, Beto Brant, Lírio Ferreira e Almodóvar. Eles gostam de mentex, fazem pilates, roupinha discreta, alguns vão à academia, são limpinhos, passam filtro solar, hidratantes, já leram Leminski, comem orgânicos, muitos não comem carne vermelha, todo mundo dá um-dois. Gente legal. Se eles não quiserem bala com muito açúcar, pede esmola que dão, só uma moedinha, é só dizer que é pra remédio; esconder a sede de beijo, de dança de funk, de ficar bonito, entocar a fome de tênis, a vontade de zoar; ocultar aquela ânsia de ser feliz para sempre. Só que tem a polícia, a guarda municipal, os donos do ponto, a máfia de rua, o dono da área, não podem entrar no cinema dos shoppings, não podem pedir esmola na saída das lojas, o português coloca pra correr, o segurança diz que eles já sabem que não pode ficar ali, lugar de branco bem arrumado. Queriam ter grana, parece que rico já nasce de tênis caro pra não sofrer. Mas o guarda maneiro finge que não vê, no começo deu uma dura, deixou a venda de doce lá fora na calçada, só não pode gritar que nem no trem, os donos da área não estavam lá, venderam tudo que levaram, voltaram ao depósito, outra sessão começará rapidinho. Vamos a pé e voltar de metrô. Não, vamos economizar, senão não vai dar. Cara, vai vender tudo de novo, dá para ir e vir de metrô. Não venderam. Vamos vender no sinal, ninguém aqui quer mais comprar, é só gritar muito, ficar na atividade para quando o sinal abrir, melhor limpar vidro de carro, arrumar uma latinha, comprar limpa-vidro e uma flanela, depois tomar conta de carro, ajudar a estacionar. Vamos pro Leblon, tem mais rico. Não, Copacabana tem mais gente e o pessoal de Copa dá mais esmola que o pessoal do Leblon, Gávea, Ipanema. Tem gente que não dá esmola para não acostumar o pedinte, nem mesmo para quem tem fome e nem pra quem tem sede de funk. Conseguiram reaver o dinheiro e mais um pouco, ainda não dava para comprar tênis. A parada é sair jogando limpa-vidro sem o piloto pedir, passar o pano rapidinho, depois mandar o puxador para deixar o vidro bem limpinho, eles sempre deixam uma moeda, qualquer cinco centavos é dinheiro. Com a chuva não dá para limpar vidro, já tinham pegado muita água, pisado em poça, os espirros vindo a cada golpe de vento com rajadas de pingos. Segunda-feira tem escola, depois tem aula de futebol, ainda à noite fazer dever de casa. A mãe não queria deixar trabalhar em coisa de rua, no décimo terceiro salário daria um tênis pra cada um. Copacabana tem mais gente, mas tem mais polícia que bate, que prende, que mata moleque preto de rua e dá sumiço no corpo. Enquanto chove, a coisa certa é tentar vender os doces debaixo da marquise até a chuva passar, uns compram, outros passam direto, senhores de seus guarda-chuvas. Celinha e Soninha foram para o salão da Maria, trançaram o cabelo, fizeram a unha. No fim do mês a mãe paga. A chuva parou, voltaram para a pista, venderam tudo num instantinho no cruzamento da Avenida Nossa Senhora de Copacabana com

Siqueira Campos, foram e voltaram de metrô, compraram mais doces para vender na porta do teatro. Tudo foi de acordo: metade da venda na entrada, outra na saída. A parada de malandro foi a de comprar bala ou chiclete para melhorar o hálito. O menino de rua vende coisa que tira o quefe da maconha. O trem, só amanhã de manhã. A onda é dormir num chão onde chuva não bateu, um lugar destacado, sem muita gente passando. Não pode ser muito escondido não, cara! Neguinho passa o rodo na gente. Dormir na praia então? Lá é pior, a parada é dormir na rua principal, onde passe gente a noite toda, nem que seja só de carro. Os porteiros não deixam, melhor na praça ali da Hilário de Gouveia. A praça é escura, os caras vão lá e sapecam também. Vamos ficar escondidos, lugar que não entra ninguém. Só na mata, vamos? Não, na mata tem cobra. E foram andando pelas ruas de Copa procurando um lugar com marquise, sem entrada de prédio, qualquer loja comercial grande, mas tá tudo ocupado com outras pessoas que dormem na rua, os lugares já têm dono, andar até achar, dor no peito, sola do pé dolorida, a chuva aperta, o camburão passa bem devagar, o sargento desconfia, dão a volta no quarteirão acelerando, vão surpreender Lulu e Dudu pelas costas. Parado aí, se se coçar ganha tiro na cabeça. Tá vindo de onde? Moram onde? Dá uma geral neles aí. A gente é trabalhador! Mora onde, moleque? Queimados! Tá fazendo o que aqui? Vendendo bala, limpando vidro, pedindo esmola. Tá cheio do dinheiro aqui, ó! De quem é esse dinheiro? A gente ganhou! Vocês não roubaram, não, né? Não, não... Olha lá! Marquei a cara de vocês, hein? Se tiver queixa na delegacia, a gente sabe que foram vocês. Pode olhar nas câmeras de segurança toda aí que a gente tá trabalhando desde cedo. Atividade aí com esse dinheiro. Valeu! A chuva continua, param debaixo de uma marquise no cruzamento de Nossa Senhora de Copacabana com Hilário de Gouveia. Lá na Duvivier, os canas estão diante de uns playboys ali da área mesmo. Tem dois moleques lá de Queimados cheios de dinheiro tentando arrumar lugar pra cair na rua mesmo. Molinho, molinho. Tão com trezentos contos cada um. Fica trezentos para vocês, trezentos pra gente, na moral. Não precisa nem dar o dinheiro hoje, mas guarda pra gente! Valeu, valeu, valeu... Lulu e Dudu lá parados, em silêncio, olhando a água saltitar na velha pedra portuguesa. É melhor pegar um ônibus até a Central e dormir por lá. Nada, ali tá a maior sujeira. Tem quadrilha de tudo lá também: os cracudos, os vermes de toda espécie e é muito mais escuro. Então vamos ali pra subida do morro. Lá ninguém mexe com a gente que, com certeza, o dono da boca não quer que suje a área dele. Vamos lá. Ôôô, tá pensando que vai aonde, parado aí senão leva tiro na bola. Tá vindo de onde? Mora onde? Dá uma geral neles aí. A gente tá de rolé! Mora onde, moleque? Aqui na Tabajara, cumpadi, qualé? Tá fazendo o que aqui? Já falei, porra! Limpando vidro, pedindo esmola. Tô cheio do dinheiro aqui, ó! Mas se meter a mão, a gente vai na boca, fala com Marçal Akino e vem logo uma manada atrás de vocês. O que que é? É isso mermo. Mermão, é melhor vocês ralar e deixar a gente em paz. Valeu, valeu, valeu, valeu... Viu dois moleques pretos assim que nem vocês na pista? Pegaram um táxi e ralaram. Vai na fé, vai na fé. Foram em direção a Siqueira Campos, tinham de ir com convicção porque os playboys ficaram de olho, caminhavam devagar para não dar na pinta, quando

dobraram a esquina, apertaram o passo. Os policiais chegam em cima dos playboys. Cadê a grana? Não achamos os moleques, não. Tá de sacanagem com minha cara, filho da puta? Vi vocês falando com os moleques, rapá! Eles falaram que são aqui do Tabajara. Dá uma geral, dá uma geral. Se tiver com dinheiro vai perder tudo. O cabo revista os playboys. Pode dar aí, tamo durinho só tem um tequinho que a gente tava dando aqui. Porra, os moleques enganaram vocês... Playboy otário. Cadê eles? Foram pro morro. Vamos lá, vamos lá. Os moleques já tão subindo a ladeira do Tabajara. O camburão chega. Ôôôô, vai pra onde? A gente vai dormir na casa da tia dele e vai embora. Por que tu não falou que tinha parente na jurisdição? O senhor não perguntou. Tu não falou que ia dormir na rua? Ia, mas o senhor mandou os playboys pra roubar a gente, aí a gente veio. Ô, rapá! Tu tá me acusando, isso é crime. Tatal vem chegando: cala boca, meu irmão! Tu tá na minha área. Tu não já levou sua propina, seu arrego, seu dinheiro? Já não matei a sua fome? Então por que tá zoando os moleques? Vocês faz parada mermo com os playboys aí do asfalto. Rapá, fora! Vaza, mermão, se voltar aqui hoje vai ganhar chumbo na testa. Va - leu, valeu, valeu, valeu, desculpa aí, desculpa aí. E vocês aí? Como que vocês traz os polícia pra favela? Mora onde? Tá fazendo o que aqui? Aposto que quem mandou vocês foi o outro comando, a outra facção, né? Vai cair, vou matar os dois. Me dá logo o dinheiro aqui. Não vou dar porra nenhuma. Quer matar, mata, é contigo mermo! Tatal engatilha a arma, diz duvido! Duvido! Ô, moleque! Que marra é essa? Para de caô, se tu me matar aqui, Marçal manda passar o rodo em você. Tu conhece o Marçal? Claro, toda hora neguinho fala o nome dele na televisão, tá toda hora no jornal, no Facebook, vai se foder! Tatal aponta a arma de novo. Marçal lá em cima do morro assistiu a tudo pelo seu binóculo Leica 10×25 bca, deu um tiro para o alto fazendo Tatal abaixar a arma. Tá vendo, seu otário? Agora ele vai mandar um cara aqui de moto pegar você pra desenrolar. Em seguida, três motoqueiros aparecem. Não falei? Sobe um em cada moto e vamo desenrolar lá em cima com Marçal. Assim que ele desce da garupa da moto, Marçal toma sua arma. Ia atirar no moleque por quê? Queria pegar nosso dinheiro. Não é isso, não, era porque eles vieram pra cá e trouxeram a polícia... Esses moleques não são daqui não. Vocês moram onde? Queimados. Tá fazendo o que aqui? Trabalhando na rua, aí não tinha mais ônibus, a gente tava caçando lugar para dormir, mas a polícia viu a gente e deu a gente pros playboys que só não roubou a gente porque eu falei que morava aqui, aí a polícia veio atrás porque sabia que a gente trabalhou e tinha dinheiro, aí, esse otário aí quando viu nosso dinheiro tá inventando essa onda de outra facção. Tu é maior vacilão! Já falei que eu não quero essa vacilação aqui. Aí, pode cair ali, na moral! Amanhã, rapa fora. E, quando vier trabalhar aqui na rua de Copacabana, não arruma confusão pra mim, não, nem vem mais aqui, mas agora se vocês quiser roubar, assaltar e trazer os produto pra gente pode vim, se quiser ficar de olheiro pra gente é só falar que eu dou um elevado bom e se vender branco e preto ganha mais ainda, molinho, molinho, molinho. A gente só veio pra comprar um tênis. Ah, querem chegar no baile de tênis novo, né? Ganhar as garotinhas! É isso mesmo, amanhã tem baile funk. Que tênis vocês quer? Tem Puma, Bouts, New Balance, Lacoste, Mizuno, DC

shoes, Nike, Rainha, Converse, Adidas... Nike, porra! Só serve Nike! A gente comprou um monte de tênis que um ladrão trouxe aí pra gente. Não é falsificado não? Não, pode comprar na fé aí. Leva eles lá no cafofo, vende pra eles baratinho e pode passar a noite lá.... Vende não. Pode dar dois tênis pra cada um. Ganharam dois pares de tênis. Sujos, suados, deitaram-se em colchonetes imundos já de tênis novo no pé. Ainda pouco a terra rodava mais lenta quando não sabiam quase nada do mundo, até mesmo dos diversos sofreres. Eram figuras de livros infantis, as invenções de paisagens de neve, de um mundo de árvores infinitas. Eram cegonhas chegando com centenas de bebês num céu azul dourado de sol fraco e outros astros zoando o espaço em riscos dissonantes juntos e misturados e aí virão tantos outros séculos com suas estrelas cadentes nas noites de tanto amor. As verdades de sonhos em palhacinhos de papel. Eu quero um chão de estrelas que comece aqui em meu quintal dando força aos tons das cores que carregarei na lembrança. O pique-pega bem perto de casa, o jogo de bola de gol pequeno antes do banho, brincar de pera uva maçã com Soninha e Celinha, aprender da morte só mais ali num futuro que parece tão longe que não vale a pena nem pensar. A felicidade de não poder saber de certas coisas só pela infância (proibida de sofrer à toa), poder chupar as balas mais doces e comer o mel todo dessa vida. É natural querer voar! O humano é o que quer ser. Nadar nos fundos dos mares sabendo respirar e parar de chorar com o beijinho do papai, da mamãe, da titia e dos irmãos. Saber as cores todas do pega-varetas. Quem dera chegar perto do sol sem se queimar, passear pelos planetas de sorvetes e caramelos sem nunca cansar. A felicidade é uma voz para contar história antes de dormir, os castelos de areia para enfeitar as bordas dos oceanos, um animalzinho para brincar. Esse cachorro um dia há de falar. Gostar só por gostar. Acordar porque já é de dia lá fora e poder correr somente pela natureza de pensar. A trama dos bosques de rei bonzinho, todas as pontes para o mundo novo. Haverá o dia da virtude plena da razão em cada gesto nas ruas do mundo todo e poder beber um litro inteirinho de yakult. Seriam jarros de flores por todos os lugares falseando as imagens da dor e o horizonte é só como a noite, uma coisa logo ali boa de olhar. Com uma lestada soprando no amadurecer da vida que não passa de uma nova manhã onde compraram doces baratos para vender até Queimados, depois de descerem o morro, pegar o metrô e saltar na Central. O sol faz esquecer a noite passada sem lua. Venderam tudo. Valmir na birosca fazendo orações em silêncio, enquanto Aloysio preparava um peixe assado com pirão. Ao ver os filhos de tênis da Nike abriu um sorriso, sua alegria aumentou quando eles pagaram a conta da birosca toda, ainda mandaram descer uma meia dúzia de cerveja para os amigos do pai que estavam ali bancando tudo porque Valmir estava durinho, durinho. Agora era ir pra casa, tomar um banho de uma hora, meter pasta na escova pro dente ficar brilhando, limpar os ouvidos, descansar um pouco, comer direito para tirar o atraso da fome. O som da música lá dentro da quadra anunciava a noite de dança. Deram o dinheiro que sobrou pra mãe que devolveu cinquenta pra cada um curtir. De tênis colorido chegam ao baile, andam gingando à procura de Celinha e Soninha, elas estavam num canto escuro esperando por eles. Há muito que se olhavam, que dançavam juntos, riam por rir sempre que

se encontravam. Quando marcaram de as levarem em casa no fim do baile, entraram numa de ter tênis novo e caro da Nike, pra ficar mais charmoso, bonito. Beijar na boca de tênis lindo. Elas notaram os tênis, olharam-se num sorriso lacônico. Foram se chegando no charme da dança esfrega esfrega até a metade de baile. Vamos pra casa? Claro, a gente leva vocês lá. A gente pode ficar conversando no portão. E teu pai? Ele quem mandou ficar na frente de casa. Então vão bora. A rua era ainda de biroscas abertas, neguinho trocando ideia nas esquinas, os quatro andando felizes até o portão da residência delas. Pegaram na mão, ficaram se alisando, as duas pegaram um bolo de milho e chá de erva cidreira. O começo foi de poucas palavras. Soninha arriscou falar da aula de português, a professora nova era tão maneira quanto a que se aposentou. Eu não sei ainda direito empregar os pronomes, gosto mais de matemática. Eu também! Jura, juro. E deram o primeiro beijo. Lulu olhou para os dois se beijando, olhou para Celinha e foi se chegando devagarzinho também para o primeiro beijo. Tudo com muito carinho, o amor maior do mundo acontecia ali naquele junho para a vida toda. É que, quando se encontraram a primeira vez, o amor bateu junto com os lances de olhos, os sorrisinhos de rabo de olho. Se todos os arrepios pudessem falar, seria um estrondo todo aquele silêncio nessa coisa do bem-querer. Beijaram, beijaram, beijaram. Até que Lulu começou a falar de música, do teatrinho da associação de moradores e, por fim, não parou de falar de esportes, é que as olimpíadas escolares iriam começar. Tudo ia bem até que o papo entrou pelo uniforme do time de handebol, do futsal. Nosso tênis tá garantido, né, Lulu? As duas se olharam até que Celinha falou: só quem usa esse tipo de tênis é playboy, polícia e bandido. Celinha completou: quando sair com a gente não vem mais com esse tênis, não, a gente acha muito espalhafatoso. Daquele dia em diante, não se encontraram mais de tênis Nike, era só calçado baratinho e sandálias havaianas. O namoro foi se aprofundando nas crianças e veio a adolescência de mais beijinhos, carinhos, nesse amor sem limites. Noivaram, casaram-se, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre.

Vida

Edgard Telles Ribeiro

Escritor, diplomata aposentado, com 13 livros publicados pela Companhia das Letras, Editora Record e Todavia Livros. Prêmios da ABL e do Pen Clube para Melhor Romance do Ano; duas vezes finalista do Jabuti (segundo e terceiro lugares). Último romance publicado: *O impostor* (Todavia Livros).

O telefonema de Brasília veio em uma ensolarada manhã de sábado em que me encontrava sozinho em casa lendo o jornal. Na época vivia em Los Angeles, onde trabalhava no Consulado. Do outro lado da linha, o colega parecia ter pressa. Após um mínimo de preliminares, foi direto ao assunto: nosso embaixador na Nigéria tivera que deixar o posto em uma emergência médica e ele desejava então saber se eu toparia embarcar naquela mesma noite para Lagos, onde ficaria a cargo da embaixada por uns três meses.

Recordo que respondi de bate-pronto, com a sensação meio irresponsável de pegar um bonde andando:

– Topo.

E foi assim que, decorridas doze horas, atravessei os EUA de costa a costa para, em seguida, cruzar o Atlântico e desembarcar na Holanda.

Esse trecho mais longo da viagem transcorreu sem novidades – descontado o fato de que, entre arrependido e excitado, dormi pouco e muito mal. A hora e meia de trânsito em Amsterdã, por sua vez, passou rápida – o tempo de tomar um café e inspecionar a livraria do aeroporto.

Tanto que, mal decolado o voo para Lagos, recostei meu travesseiro contra a janela e adormeci. Transcorrida uma meia hora, porém, voltei a abrir os olhos no momento exato em que sobrevoávamos o Mont Blanc. Ignoro se o avião já atingira, ou não, sua altitude de cruzeiro. Mas tive a impressão de que passávamos a poucos metros de distância do cume dos Alpes, cujas escarpas se encontravam tomadas pela neve.

Não era a primeira vez que sobrevoava espaços recobertos de neve. Mas era a primeira que planava sobre eles de tão perto. E como a cadeia de montanhas parecia interminável, a ilusão de ótica conferiu à experiência uma emoção onírica. Tive a sensação de que o avião reduzira a velocidade em homenagem à beleza da paisagem.

Minutos depois, contudo, embalado pela placidez da imagem, novamente adormeci. Para voltar a despertar diante de outra visão surpreendente – dourada e de grande nitidez –, que se estendia até a linha do horizonte sob um céu azul despojado de nuvens.

O Saara...

Dessa vez não voltei a fechar os olhos de imediato. O registro da neve recobrindo os

penhascos embranquecidos disputava espaço, em minha imaginação, com as areias que serpenteavam a perder de vista.

Foi como se as duas paisagens, filmadas em câmera lenta – e percebidas como parte de um mesmo e luminoso instante –, anunciassem, por força de seu contraste, os caminhos que ainda se abririam para mim. Eram flagrantes que uniam dois mundos no que eles tinham de mais distinto e distante.

Por experiência pessoal, sei que, em périplos como o meu (improvisados e com destinos vagos ou imprecisos), a cabeça do viajante só aterrissa horas após o corpo. Talvez por isso tenha apenas retido, da chegada, a aparência sombria, anônima e indiferente do que vi a meu redor.

A começar pela embaixada: tratava-se de um bunker de concreto armado, despojado de qualquer veleidade arquitetônica – nem falemos de delicadezas. Com três andares, o prédio se localizava em uma rua mal iluminada. Na parte residencial da construção, deparei-me com meu quarto, uma habitação de proporções exageradas, mas de decoração acanhada e mobiliário escasso.

Recordo que olhei para minha mala fechada, pousada em uma banqueta aos pés da cama de casal, com a sensação de que a melhor parte da viagem ficara para trás.

Não poderia estar mais equivocado e não terá sido pouco o que retive de minha viagem à Nigéria.

Para além das pessoas com quem interagi, conservo na memória, de forma particular, um mercado ao ar livre e a praia que visitei a algumas horas de Lagos.

A praia era semelhante às localizadas na Barra da Tijuca, tal como as conheci nos anos sessenta, quando nada existia na região fora as dunas, a vegetação e uma restinga que ainda hoje resiste à ferocidade urbana responsável pela destruição da mata.

Não tive coragem de entrar no mar por seu aspecto selvagem. Ameaça que se revestia de conotações sinistras, pois o local era deserto e, como rezavam meus romances de juventude, não haveria viv'alma que me socorresse em caso de necessidade. Ali, mais do que morrer, desapareceria sem deixar vestígios.

Em sonhos, porém, ainda nado por vezes naquelas águas. Atravesso com desenvoltura a arrebentação e, chegado à certa distância, olho para trás sem sentir receio ou experimentar qualquer cansaço.

Revejo assim a praia, com sua camada de areia branca, a vegetação espessa separada pela estradinha de terra e, na sequência, a savana sem fim, com ondulações que evocavam as do Saara.

Por cortesia dessas imagens, regresso à África. Não em sua dimensão continental, mas como uma abstração povoada de dramas, tristezas e poesia, um caldeirão denso e cálido como o mar que me cerca, alheio a minha pessoa.

Protegido por essa indiferença, boio nas águas esverdeadas de meus lençóis, com a sensação de liberdade que somente um sono profundo enseja.

São imagens recorrentes – mas que mudam levemente a cada sonho. E que integram o movimentado painel do qual o Mont Blanc e o deserto marroquino também são parte.

Somam-se a esses elementos da natureza, no plano do detalhe, os panos coloridos que comprei no mercado central de Lagos. Os quais, meses depois, tendo vindo ao Rio de Janeiro em férias, dei de presente a minha mãe. E que, dali em diante, adornariam a mesa de sua sala de jantar.

Panos que, decorridas tantas décadas, seguem frequentando a mesma mesa do

apartamento que, com o tempo, eu acabaria herdando. E que me levam sempre a pensar na figura serena que me recebia, a cada reencontro, com uma ternura semelhante à que hoje sinto por meus filhos.

As cores azuladas desses tecidos se mantêm tão vívidas quanto vibrantes em minhas lembranças, ainda que, de há muito, tenham perdido parte de sua textura original.

Mergulho nessas tonalidades e seus desenhos como em fragmentos de um cenário que volta e meia revisito nas águas, neves, areias e restingas de meu passado.

É quando entendo que viagens relevantes são aquelas que nos transportam a outras. Porque surpreendem e enriquecem o percurso sinuoso a que denominamos vida.

Petit Trianon – Doado pelo governo francês em 1923.
Sede da Academia Brasileira de Letras,
Av. Presidente Wilson, 203
Castelo – Rio de Janeiro – RJ

PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da *Revista Brasileira*, *fase III* (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da *Revista*, na Travessa do Ouvidor, n.º 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

Cadeira	Patronos	Fundadores	Membros Efetivos
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Eduardo Giannetti
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Joaquim Falcão
04	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
05	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	José Murilo de Carvalho
06	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cicero Sandroni
07	Castro Alves	Valentim Magalhães	Carlos Diegues
08	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Cleonice Serôa da Motta Berardinelli
09	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Rosiska Darcy de Oliveira
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Ignácio de Loyola Brandão
12	França Júnior	Urbano Duarte	Paulo Niemeyer Filho
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Marco Lucchesi
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Lygia Fagundes Telles
17	Hipólito da Costa	Sílvio Romero	Fernanda Montenegro
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Gilberto Gil
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	João Almino
23	José de Alencar	Machado de Assis	Antônio Torres
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Geraldo Carneiro
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinicios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Antonio Cicero
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domício da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	Evaldo Cabral de Mello
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	Fernando Henrique Cardoso
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Arno Wehling
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	José Paulo Cavalcanti Filho
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Edmar Lisboa Bacha

Composto em Frutiger Light 9,5/13,5 pt; Citações, 9/12 pt