

O MUNDO QUE CABE EM UM CONTO: O LIMITE VASTO NA FICÇÃO HISTÓRICA EM “FRAGMENTO DA PAISAGEM”, DE ARTHUR DAPIEVE

DOI: <https://doi.org/10.29327/210932.10.1-6>

João Carlos de Carvalho
Universidade Federal do Acre, Centro de Educação e Letras, Acre-Brasil
jccfogo@bol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-2437-9030>

RESUMO: A partir do risco da palavra escrita, o artigo procura transitar entre o discurso historiográfico e o da ficção, para investigar os mecanismos de articulação que permitem a percepção mais aguda das situações recriáveis ao nervo do tempo e seus registros. A condição estética das narrativas acaba sendo o artifício necessário para que a ficção consiga alcançar um grau de representação como desafio de transcendência e representação dos fatos ditos centrais e dos acontecimentos aparentemente anódinos. O conto “Fragmento da paisagem” ajudará a ilustrar a força do narrador-criador quando lida com os próprios limites da encenação da história tendo como instrumento a organização artística do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção histórica. Discurso historiográfico. Narrador-autor.

A WORLD FITTING IN A SHORT STORY: A VAST LIMIT OF HISTORICAL FICTION IN *FRAGMENTO DA PAISAGEM*, BY ARTHUR DAPIEVE

ABSTRACT: As a consequence of uncertain enduring of the written text, this article aims to discuss historiographical records and fiction. The writing mechanisms that enable a more intensive analysis between fictionalized facts and its historical records are investigated. Aesthetics in narrative is the indispensable artifice to reach a level of representation as a transcendence challenge and for the representation of central facts or of events which might be considered secondary. The short story “*Fragments da paisagem*” helps to depict the tenacity of the narrator-creator when dealing with its own limits on the recreation of history into fiction, having as instrument the artistic organization of the text.

KEYWORDS: Historical fiction. Historiographical records. Narrator-creator.

O discurso da história¹ e o da ficção há muito se envolviam em batalhas teóricas em torno do domínio das linguagens, principalmente depois da era pós-positivismo. Acredito que houvesse já aí, entre uma abordagem e outra, uma simbiose interessante que compreendesse as condições de utilidade que o fato sempre sugere na potencial relação com a própria resposta linguística procurada. Nunca existiu uma permissão prévia sobre a maneira como a linguagem deva ser melhor tratada a partir de uma perspectiva histórica, isso é evidente, mas poderemos antever que as crises desencadeadas pelas tensões do pós-moderno sugeriam um alargamento de fronteiras justamente porque permitiram diálogos e convívios entre formas de representação experimentais e conservadoras, ainda hoje.

Não querendo entrar em uma seara desgastante em torno das razões em que uma abordagem deva se sobrepor à outra, seja a partir do aspecto lúdico ou informacional a se explorar, proponho que tanto o discurso da história como o da ficção são emblemáticos naquilo que se articulam fazer para atingir sua repercussão enquanto nervo exposto criativo. Sendo assim, o artigo visa discutir as questões de fronteiras que elucidem uma resposta discursiva, promovendo sempre um desafio novo na batalha das representações, no fundo, como um símbolo do infinito enquanto força projetiva do próprio fato. Às vezes até um mergulho narcísico no lago plácido do improvável congelante? Por outro lado, não veremos também esse confronto como uma situação belicosa entre discursos, de certa maneira, ou como a arena discursiva e dialógica bakhtiniana viesse a sugerir, mas como retroalimentadores das condições de uso do fato em si, em meio a um conflito possível, mas que não visasse ao extermínio do (im)provável convívio.

A luta pela representação é diária, exaustiva e, se cair na banalidade, deixa de ser a projeção do possível, pois a maioria das pessoas se esquece dos trâmites, entre um ponto e outro do conflito interpretativo, já que misturam o referente e a própria reação projetiva quando procuram um resultado plausível na recepção imediata, e refletem suas imprecisões de acordo com as intemperanças dos (maus ou bons) humores em que se veem envolvidas no azáfama de um disfarçado cotidiano. A banalidade não é desejável, ou mesmo transmissível, se a linguagem não for pensada a priori². O texto escrito, nesse caso, quase sempre vem nos lembrar das condições de se estabelecer a forma³. A linguagem tem sempre um limite no seu ilimitado manancial imaginário de proposições formais. No texto escrito, em primeiro lugar, constrói-se o desafio de se representar um possível leitor e esse desafio permeia a qualidade da escrita em uma direção de risco de realização. Habilidades são desenvolvidas diante das crises que a representação funda diante da permeabilidade, pois frutificam as alternâncias da memória. A história se torna, então, uma palavra de (alto) risco. A memória é algo moldável dentro das catástrofes permeadas pelos fatos lembrados e deslembrados no próprio curso da escrita. O discurso

1 Ou historiográfico.

2 Não quero dizer que toda forma trabalhada de linguagem tem necessariamente uma finalidade estética. A estética pode muito bem ser o meio, ou uma maneira de superação da banalidade, ou dos truísmos.

3 Para Lukács, a forma constitui a superação da sentimentalidade. A forma é a realização e toda coisa. (in: LINS, R.L., 1993, p. 58)

histórico cria conveniências que o imaginário, como força que evoca a virtualidade do próprio real, propõe-se principalmente como amarradura de causa e reflexão. As deduções do discurso histórico, enquanto ciência humana, produzem cavidades que se preenchem com mais contorcionismos dedutivos, sem obstruir um impulso de indução inicial, possibilitando um diálogo plural em torno da eleição do(s) próprio(s) foco(s) ideológico(s) do historiador. Na ficção, a pretensa liberdade de preencher os vazios pode levar a outros impasses e, então, novos preenchimentos não invalidam o imaginário do escritor com o fato histórico, seja o romancista, o contista ou até o poeta épico, ou mesmo o poeta lírico-épico. Lukács já nos alertava para o espaço adequado que a forma clássica do romance histórico se dispunha para agasalhar os sentimentos e a vida de sua época (1972, p. 381). O que chamamos, portanto, de história é um amálgama de eventos que deve sempre surpreender quando narrados, seja pela ótica do historiador, seja pela do ficcionista, em busca de uma representação que se torne emblemática ao primeiro impulso, sublimadora das intenções de um(a) provável forma(to). A questão, para mim, sempre pende para o campo da criatividade da escrita, como já eludido, quando o torniquete nunca estanca completamente a sangria da impermanência. Um ficcionista tem o artifício da linguagem nas aberturas das suturas, pois, ao tratar o fato com a liberdade de preencher os hiatos com situações e personagens muitas vezes inventados⁴, parece ter por trás uma forte e explícita tradição literária como esteio e isso pode ter sido uma tônica desde Walter Scott, ou mesmo se nos reportarmos a *Satiricon*, na decadência do Império romano. Por outro lado, os torniquetes teóricos procuram estancar a vazão de alcance dos artefatos verbais, através dos séculos, entre o discurso da história e o discurso da ficção histórica, como opostos, já que o jogo arrisca não terminar sem o corte estético. Díficeis associações poderiam se tornar possíveis para ampliar o escopo dos projetos de pesquisa. Um diálogo entre respostas contrárias ao fato é muitas vezes o recheio do bolo. Os propósitos em torno do fato, ao longo do tempo, possibilitaram a ampliação das novas forças de uso das linguagens, ou novas condições proponentes do constructo. O texto escrito é a ciência em si do desafio da palavra trabalhada, e isso pode ser meio óbvio de início na colocação dos problemas teóricos, porém, parece mais provável que alguma relação com o passado fracassa ou perdura no caminho quando o risco é que vigora, ou melhor dizendo, que um fenômeno pretérito se projetou ou ficou apenas na possibilidade do redesenho, sob qualquer importância que se queira⁵.

Hayden White, nos anos 1970, lembrava que no século XIX o discurso da história mantinha estreitos laços entre os elementos científicos, filosóficos e artísticos (1995, p. 278). Porém, procurar o “verdadeiro tronco” da história acabou sendo o nó górdio da própria disciplina, sob os influxos positivistas, idealistas ou românticos (1995. P. 278-79). Hayden White destaca a tentativa de Nietzsche de traduzir a história em arte, e também

4 Mesmo que os personagens sejam baseados em figuras históricas, na ficção, não deixam de ser propositadamente imaginados ou reimaginados em uma dimensão de ritmo próprio.

5 A realização de toda coisa luckacsiana é o fenômeno posto pelo deslocamento do olhar que (trans)forma em consciência uma situação amorfa inicial. A coisa em si não é representação ainda. O fato histórico só o é se transcrito em algum nível que se quer comunicacional com o presente percebido.

perceber que a “consciência histórica” da sua época não passasse de um modo irônico de compreensão do mundo (1995, p. 342-44). O domínio irônico do discurso se mostrou um instrumento poderoso, tanto nas mãos de (filósofos) historiadores como de ficcionistas. A ironia implica o domínio a distância, ou a dupla visão sobre os recursos da língua e o referente, e produz condições de trabalho com a linguagem muito próximas quando se trata da construção discursiva enquanto paralelos possíveis entre um espaço discursivo ou outro a ser reocupado.

As fronteiras estremecem ainda mais quando entramos no século XX e os ardis apolíneos e dionisíacos não passam de estratégias motivadoras para os grandes embates de representação, a partir mesmo da herança de desmoronamento nietzschiana. A linguagem é uma substância pastosa de fronteiras entre línguas que se reconhecem inicialmente e também se estranham. O deslizamento metonímico, ou o salto entre significantes, onde a parte aparentemente tem primazia sobre o todo, confere a possibilidade da forma quando o fato abisma em si e o todo e as partes se esquivam no próprio risco de representação⁶. O trabalho com a linguagem será sempre um desafio artesanal para quem encara a projeção metafórica como um gesto que vai muito além do (re)constructo da realidade⁷. Não há real sem o abismo, ou sem o perigo da não representação. Não há transporte sem o risco de se perder. Todo discurso é um reconhecimento artístico da própria trajetória que levou ao risco de representação. Os modelos são sempre desafiados e as escolas historiográficas, assim como os estilos, se autorrepresentam e ensaiam, ou permitem, outras possibilidades perceptivas no furacão do momento selecionado. Na linguagem escrita, o fato histórico se neutraliza, mas atrai adeptos, cria expectativas, forma públicos. Podem ser fanáticos de ocasião ou mesmo abjuradores arrependidos. A arte da escrita produz todo malabarismo de reconhecimento em busca da forma. A compreensão é uma forma posterior à própria representação. A narrativa, mais que outros gêneros, envolve uma massa verbal altamente difusa a priori. Um jogo diabólico (quando as amarras se soltam) em busca do salto simbólico, ou que arrisca o gesto integral, que só pode sobreviver pela metade (na dúvida, ou a possível reescrita). O escritor, ou domador de escuros, precisa dos recursos dramáticos para enfeixar sua continuidade narrativa num universo de pêndulos, pois eis a tragédia do moderno ao pós-moderno. O que sobrevive é o que se arrisca a dizer, ou a lembrar. Qualquer memória pode se tornar história⁸. Toda história é desastre, ou remorso, como lembrava o poeta.⁹ O desastre é o “astro” perdido do desejo de representação que se esvai como camada tênue a se proteger das intempéries dos im-

6 Não existe o desforme quando a articulação estética entra em jogo. Ou há ou não há representação.

7 A noção que temos de realidade passa por um poder de projeção do imaginário que nos traz, após a exaustão dos azáfamas corriqueiros, um deslizamento de virtualidades para outros campos de representação. Arte e vida sempre se confundiram porque uma ou outra exige as mesmas leis de funcionamento quando é o paladar testado que as tornam recíprocas na convivência das fronteiras. É possível ser artista em qualquer situação representada, por meio da dupla visão irônica, superando a sentimentalidade, os truísmos, ou mesmos os comprometimentos ideológicos iniciais.

8 O discurso da história quer se tornar ciência sob os auspícios idealistas, românticos ou positivistas do século XIX, mas não pode fugir da recriação. A ficção histórica faz da memória abertamente criativa uma maneira propositiva de ser uma ciência desviante dos alicerces inicialmente factuais. As evidências para ambos os campos discursivos são interpretáveis poderosos em mãos hábeis.

9 Verso final de um famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Museu da Inconfidência”.

périos do passado, ou que se transluz em arrependimento quando o gesto de risco tenta dar um ponto final à continuidade possível.

Jacques Le Goff se preocupava com as perdas e as falhas de memória ou com os elementos que pudessem falsear a qualidade do trabalho do historiador. (2013, p. 31) Segundo ele, imparcialidade e objetividade, para a história (para mim, o discurso da história, ou o discurso historiográfico), exige revisões incessantes. (2013, p. 35-6) Por outro lado, as revisões são uma outra maneira de escapar do abismo, para não cair no usual¹⁰. A atividade discursiva moderna é, no fundo, meta-discursiva, e toda história acaba sendo meta-história, pois está sempre entre os hiatos que tenta completar, ou o ponto final que se distrai, ou o após que pode vir a reeducar a própria articulação metódica dedutivo-indutivo de todo um árduo trabalho de reconhecimento das próprias pistas falsas do exercício da escrita que se constitui enquanto embate em busca da... forma. Enfim, as condições dadas para se produzir história, ou História¹¹, não podem invalidar a proposição específica de uma certa cientificidade, sempre. Concordo com todos os possíveis e, de fato, enredado, cada revisão, de geração a geração, não apaga as pistas das ciências anteriores. Da escola positivista aos *Annales*, ou o que depois se convencionou a chamar de Nova História, ou em meio à vertente radical das mentalidades de cada época a ser registrada, tornaram atraentes os discursos sobre o passado por ousadias de composição e de arranjo dos próprios discursos dentro de um presente que gostaria de urrar sua possível existência. Historiadores se provaram ensaístas, ou por que não, excelentes escritores, investigadores dos fatos e das evidências muito além das próprias pistas documentais. Assim, talvez existam paralelos entre ficção e discurso da história que sobrevivam a querelas inúteis quando o que se tenta despertar é a curiosidade do leitor ou mesmo do espectador, assim também como em filmes sobre eventos de guerra como *A queda*, ou *Operação Valquíria*, ou *Katyn*, ou mesmo séries fantasiosas como *Outlander*.

Não há dúvida de que permanece uma sede de recepção para determinados produtos da “história” e não meras saídas factíveis que não permitam retomadas incessantes, releituras que sugerem o alimento do espírito, ou que acendam as crises hermenêuticas, ou, como nos alerta Giovanni Levi, que o passado, sob olhar micro, são invólucros de indícios, sinais ou sintomas de alguma causalidade (1992, p. 154), fazendo do historiador um médico a prescrever antídotos contra cólicas relativistas, para não se perder no próprio emaranhado da sua teia discursiva. Isso nos leva a condições privilegiadas de autoria, tanto do historiador como do ficcionista. Vivemos de seleções supostamente datadas em qualquer campo investigativo do passado. Os subterfúgios de estilo são escapes para não sermos engolidos pela própria trama e a forma é a condição superior que a linguagem encontra dentro das tradições discursivas prontas a renovarem-se.

José Saramago recria um passado em um romance inspirado no evento da construção do magnífico Convento de Mafra. Seu foco são os operários que participaram

¹⁰ O que tanto significa, pode não ter mais significação de tão repetido.

¹¹ Todas as pistas levam ao irremediável de alguma afirmação, claro, uma leitura prévia de qualquer fato passado que quer ganhar algum tipo de legitimidade.

dessa aventura. Um outro romance, do mesmo autor, é inspirado em um heterônimo do famoso poeta Fernando Pessoa.¹² Todo um passado da história portuguesa é evocado entre diálogos possíveis. Ficção e história se tornam um amálgama (des)conjuntivo. Os recursos literários amenizam as crises de representação? Toda evocação do passado pode não passar de um brilho na penumbra dos fatos emaranhados? Márcio Souza, em *Mad Maria*, investe na visão dos maláricos delirantes para examinar os pontos críticos microscópicos na construção de uma via férrea pela floresta amazônica no início do século XX. As tensões humanas tornam-se a verdade dos possíveis fatos. Sendo assim, o que permanece são pontos de vista privilegiados entre o passado e o presente. Em nossa ânsia para domarmos nossas ansiedades proform(e)s, julgamos o passado com a lente do agora: sim, absolvemos ou condenamos as personagens de acordo com os riscos da própria representação de nossos juízos de valores, ou das banalidades que rondam e ameaçam o edifício estrutural de nossas idiosincrasias, ou veleidades estéticas, ou que margeiam o caos, ou o(s) hiato(s) sugeridos, ou que pede, na lubricidade de seu orifício metafísico, a suspeita da posse sígnica, comprometendo a permanência. A busca da forma é imprevisivelmente “disforme”, pois pode confiscar o juízo de valor em nome da iluminação. A ficção se salva de seu naufrágio sígnico por meio da finalidade lúdica (?), mas o discurso da história se reinventa por meio dos, então, intermédios lúdicos? Na lógica bakhtiniana, a linguagem é sempre um bem maior em águas convulsas por onde o autor utiliza um corpo exterior para vivenciar o reconhecimento de um drama interno (BAKHTIN, 1992, p. 65-78). Todo verniz literário é o transitório que pode vir a permanecer no jogo de verdades entre passado e presente. O autor é o sujeito que consegue estabelecer regras de convívio pacífico entre si e o corpo alheio.

Retomando antigas discussões em torno das molas mestras das tradições narrativas, as experiências são agulhas que interferem entre um ponto ou outro, ou os percalços que precisam ser retomados ou inventados para que o discurso não deixe de fluir pela sedução das formas. As narrativas são resultados de impulsos empíricos e ficcionais, românticos ou didáticos, ou a síntese épica das fidelidades possíveis (SCHOLLES, KELLOGG, 1977, p. 8-9). A tradição dos mitos cósmicos que levaram a grandes confluências do narrar, da Pré-história até hoje, coloca em xeque as permanências fora do âmbito ficcional. O risco e o reconhecimento são liames que se costuram ao próprio tecido narrativo, ou o que se quer como continuidade, porque narrar é reinventar a aventura humana, sempre, na lâmina do corte estético.

O público tem avidez por novidades velhas. Os mitos antigos foram simplesmente reinventados ao sabor de vários novos gêneros. A narrativa é a boia da história, o salva-guarda que se reinventa, do domínio oral ao escrito, para a humanidade reocupar ancestrais paradigmas. A fragilidade de nossa consciência quer seguranças impossíveis, mas ela se equilibra entre imagens. Nossa precocidade nos levou a abismos de significação, mas ela só pode frutificar com a dinâmica dos significados possíveis. Tudo que é desagra-

12 *Memorial do convento* e *O ano da Morte de Ricardo Reis*, respectivamente.

dável em um sonho é o restolho de uma luta histórica e humana pela consciência: a humanidade só sobrevive se narrar, portanto, ou então se recuperar as âncoras que serviram de esteio ao reconhecimento de si e do seu universo, entre armadilhas do seu imaginário que vai da transcendência à matéria, e vice-versa, celebrando nosso poder eternamente fabular.

Nossa precocidade é, no fundo, aliada às condições arquetípicas que reconstituem nossa vocação ao sonho, e do sonho à forma, entre elos que ampliam os vastos territórios que as veleidades artísticas intentam ocupar. Jung chamava os arquétipos de “resíduos arcaicos” ou “imagens primordiais” que ajudavam a formar os mecanismos de funcionamento da consciência. (2008, p. 83) Toda obra é fruto de intensos combates internos em relação a um mundo hostil à forma. Toda comunicação que ganha público pode assustar. A consciência é um poderoso bem que, muitas vezes, destruímos em busca de uma projeção apelativa, que brade os valores que carregamos como perdoáveis no transcurso de tantos impérios ruídos. Porém, a vocação à forma pede calma e o fato depende dos valores de seleção, muito além dos de combinação (função poética jakobsiana?), que surpreendam as imprecisões e as tornem factíveis no nervo exposto das arranhaduras do narrar pela força das palavras estratégicas. Sentimos, portanto, a fricção das palavras no papel, sim, nos elementos intermediários que concorrem para construir o discurso e cada etapa revela um ruído novo, ou uma surpresa que sugere a ampliação das dinâmicas significativas diante dos fatos.

Ao se discutir o alcance da narração de *Os sertões*, a conclusão, meio óbvia, é a sobrevivência dos fatos enquanto letras pulsantes: “Morto na história, o sertanejo vive eternamente na fábula – e isto é o prenúncio, ainda que frágil, de uma possibilidade real de salvação coletiva – no caso, nacional” (AGUIAR, 1999, p. 95). Do livro clássico ao ideal de uma pátria mais justa com os seus deserdados, é um pulo. As interpretações pululam em torno da força narrativa. Já não importam, depois de mais de um século dos acontecimentos de Canudos, o que foi real no livro de Euclides da Cunha, mas apenas o risco do real. Em suma, não nos iludimos que os escopos do historiador e do ficcionista não sejam tão diferentes, mas não podemos deixar de notar que as estradas se embaralham entre um risco e um gesto precário de reconhecimento das rachaduras dos fatos pretéritos. Como lembrava Frye (1973, p. 88), a literatura tem mais proposições verbais do que reais, por isso o estilo conta tanto em qualquer formulação linguística mais efetiva como trajetória. Para Peter Gay (1990, p.17-19), o estilo molda e é moldado pelo conteúdo e o próprio fato histórico nunca será assentado pelos mecanismos da língua. Um grande texto captura os acontecimentos e aumenta a percepção social sobre a decadência de valores do Mundo Antigo à Idade Média. (GAY, 1990, p. 29) Márcio Seligman-Silva (2003, p. 390), ao estudar Walter Benjamin, fala-nos de uma historiografia que, ao tentar deter o tempo, explode em ruínas (fragmentos e estilhaços: recortes metonímicos?¹³). Ou o passado que

13 O recorte metonímico, reportando-se a Lacan, implica o deslizamento da língua em busca do ancoramento simbólico.

pode ser reinscrito continuamente através de imagens e *logos*, determinado por um agora, ou pela força da escrita. A memória habita entre ruínas¹⁴ (SILVA, 2003, p. 394-400).

Não nos é possível mensurar as medidas que as catástrofes¹⁵ impõem enquanto limites do (re)inscrito. Todo acontecimento é uma reinscrita do possível, sim, no nível da verdade perceptiva por meio da importância dos fatos diante da inevitável falha ou do novo ruído que desperta. A literatura, diante da história, é mais um instrumento de tolerância de (re)adequações aos estatutos de uso. O imaginário atua com lentes de aumento para qualquer ideologia, mesmo que essa seja um sistema de valores menos visível do que a consciência gostaria de lidar em meio às suas convicções. Mas a consciência é fruto de batalhas internas, incomensuráveis diante do registro a se ater através de uma estrada tão estreita e, ao mesmo tempo, comprida de incidentes.

Arthur Dapieve, mais conhecido como crítico e biógrafo musical,¹⁶ tem uma curta obra de ficção, onde destaco o livro *Maracanazo*, em especial o conto “Fragmento da paisagem”.¹⁷ Nessa narrativa, o contexto histórico e geográfico está bem delimitado em vários momentos, partindo da data de 16 de janeiro de 1938, em Viena; nesse caso, a menos de dois meses de a Áustria ser anexada territorialmente pelas forças nazistas ao sonho expansionista do Terceiro Reich. Bruno Walter, maestro alemão de origem judaica, prepara-se para reger a nona sinfonia de Mahler, compositor austríaco, também judeu, falecido em 1911, no Salão Dourado do Musikverein na data em questão. Temos um narrador que toma para si a responsabilidade de recuperar os acontecimentos históricos que prelibam a atmosfera carregada daquele momento, quando o que viesse a seguir levaria ao grande conflito mundial responsável por um número assombroso de mortes e perseguições às minorias étnicas, principalmente no universo germânico e eslavo. No caso, o narrador, que conhece todo o desenrolar dos fatos seguintes, pode apenas supor o ambiente que girava em torno dos músicos que regeriam o evento, muitos deles filia-dos ao “proscrito partido nazista austríaco”: “Imagino que Bruno Walter seja aplaudido como se não houvesse amanhã...” ou “Posso imaginar, ainda, que faz sol nesta manhã de domingo...” (DAPIEVE, 2015, p. 33) Mas a imaginação é o artifício que estará atrelado aos fatos que se seguirão, após à anexação (*Anschluss*) da Áustria à Alemanha nazista: “... dali a cinquenta e cinco dias, dois dos músicos judeus morrerão na cidade em consequên-cia da perseguição; cinco sucumbirão em campos de concentração...” (DAPIEVE, 2015, p. 33-34) Esse encadeamento lida com a catástrofe inevitável e que um acontecimento aparentemente anódino, como o concerto, produz a possibilidade da reescrita, ou da reconstrução de uma “paisagem”, fragmento da história. O autor lida com os riscos da permanência, e parece ter, ao alcance, o domínio dos artifícios que consolidam, passo a passo, a gestação da forma.

14 Se retomarmos o conceito de alegoria de Walter Benjamin, compreenderemos que a imagem da ruína reorganiza os aparatos do deslocamento da herança barroca frente ao estabilizado da herança simbólica clássica.

15 A catástrofe surge quando a herança iluminista não foi capaz de deter a barbárie, como no caso dos campos de extermínio nazista.

16 Em conversa pessoal com o autor, ele se considera hoje mais um comentarista televisivo de esportes, cultura e política.

17 Além do livro de contos *Maracanazo*, o autor publicou um romance, *De cada amor tu herdaráis só cinismo*, e a novela *Black music*. É autor da biografia *Renato Russo: o trovador solitário* e do livro de crônicas *Do rock ao clássico*, entre muitos outros títulos.

A ficção histórica precisa de certas manobras dos acontecimentos como moldura para expor os nervos humanos das relações entre o referente e a linguagem. Então, como a captura das humanidades em jogo, em um momento tenso da história europeia, pré-guerra, temos detalhes da relação de Bruno Walter com Mahler, ou quando o chanceler austríaco atravessa a fronteira, quase um mês depois do concerto, para se encontrar com seu colega Adolf Hitler para apaziguar as relações bilaterais. Há todo um enquadramento inicial que reproduz, ao leitor atento, a atmosfera de tensão a partir do concerto de Mahler:

A Áustria tem matérias primas, mão de obra qualificada e reservas em moedas estrangeiras, três condições essenciais para alimentar o exército que – a esta altura, só não está claro aos olhos dos covardes da Europa Ocidental – logo se porá em marcha também sobre outros povos. Esses povos não falam alemão, mas ocupam o *Lebensraum*¹⁸ destinado, como por direito, aos habitantes arianos do Terceiro Reich. Meus pais presentes ao concerto na Musikverein, não estão entre eles. (DAPIEVE, 2015, p. 35-6)

Da reprodução da fala do ministro da Propaganda Joseph Goebbels, ao narrador judeu-brasileiro, temos o domínio dos fatos a distância, ou a condição irônica privilegiada (o duplo olhar)¹⁹ que fará do risco ao mergulho no passado a possibilidade da escrita, compreendida pela imaginação do autor ou, então, o próprio narrador a simular a autoria. Essa troca de papéis permite um traslado ao palco que será montado para que os acontecimentos sejam capturados sob um complexo de artifícios que só será visível quando a finalidade estética se impuser ao próprio deslizamento articulatório da forma.

Datas se sucedem nesse conto, procurando ampliar o próprio contexto geo-histórico-político, para trás ou para frente. Em cada uma delas, o cotejo com o passado é revelado mais íntimo na voz do narrador que tem uma particular atração pelo entorno do fato: “Dollfuss tornava-se, assim, um ditador, o cabeça do austro-fascismo, opoente do austromarxismo preconizado pelo partido social-democrata, do qual papai era membro”. (DAPIEVE, 2015, p. 36) Os detalhes, que enfeixam a narrativa, enfatizam as situações, anos antes pré-anexação da Áustria, o que permite situar as chances de trânsitos das personagens: “Quando algum visitante apontava o aparente contrassenso de ser judeu e ler *Mein Kampf*, ele²⁰ retrucava que era necessário saber como pensava o inimigo. ‘Além disso’, argumentava, piscando o olho, ‘talvez seja útil para confundir os fascistas’” (DAPIEVE, 2015, p. 38). Em diversos momentos do conto, lidamos com uma dupla articulação, entre o discurso historiográfico que se embrenha na fimbria ficcional e vice-versa. A habilidade de construção estética já não permite delimitar tão precisamente o que é o palco de quem no processo do deslizar das suturas cronológicas. A parte e o todo se confundem, porque os acontecimentos são rememorados em algum nível de competição entre as fronteiras discursivas. O tecido é posto entre fibras que sobram, no

18 Hábitat.

19 O narrador toma para si uma responsabilidade de administrar os pontos de vista, como o orquestrador proposto conceitualmente por Bakhtin, quando trata das possibilidades dialógicas da prosa.

20 O pai do narrador.

próprio complexo do processo narrativo. Entre a articulação metonímica e o risco do ancoramento metafórico, já se sabe que lidamos com uma catástrofe antecipada, e que o concerto do Musikverein funcionará como uma espécie de canto do cisne dos últimos laivos de liberdade pré-nazista.

A complexidade da situação geo-política tem particular interesse como entorno do fato. Os interesses conflitantes entre Mussolini e Hitler quanto à anexação da Áustria, em 1934, por conta do assassinato de Dollfuss²¹ por membros de um regimento clandestino da SS²² austríaca, levam a reações importantes ao nazismo naquele país com o apoio italiano, o que não vai impedir a aproximação entre Roma e Berlim naquele momento. O processo ficcional atrela-se aos acontecimentos e os reconstitui em um enquadramento dramático, transacionando detalhes que farão parte de uma grande tragédia futura, quando os tempos interagem entre mais cronologias possíveis:

Em 25 de julho de 1934, quando Dollfuss tombou na chancelaria, Hitler estava em Bayreuth, na Baviera, para acompanhar o culto anual a Wagner. Apenas a *Rienzi*, ele assistiu mais de quarenta vezes no decorrer da vida, desde que a primeira produção da ópera, vista em Linz, vinte e nove anos antes, despertara sua vocação política. O então adolescente vibrara com a figura – baseada num personagem real – do tribuno romano da Idade Média que esmaga os nobres e concede poder ao povo, para, numa reviravolta do destino, ser assassinado pela plebe no Capitólio em chamas. Interessante especular até onde Hitler imaginava que a ópera de Wagner previa o seu futuro, se até a glória nos braços do povo, livre dos judeus, ou até o suicídio sob a chancelaria em escombros. (DAPIEVE, 2015, p. 39)

Ao ouvirmos a abertura da ópera de Wagner, não nos é difícil também nos reportarmos àquele momento em que Hitler, como proto-ditador do pangermanismo, configurava e planejava o seu futuro e o da Europa por meio da força bélica inspirada num líder romano. A ópera, que começa lenta, tem alternâncias de humores (contrapontos) e nos lembra, em determinada altura, quase uma marcha militar e podemos perceber como essa atmosfera pode inspirar algum sonho de grandeza. O seu fanatismo por Wagner espelha, nesse momento estratégico de recuo temporal narrativo, as condições de fraturas do tempo que devem ser capturadas por uma dinâmica de performance, cujo enquadramento cronológico não sustentaria em si. Por meio da música, temos os investimentos das ações de outras personagens históricas que ajudam a consolidar todo um arcabouço de ajustes entre os fatos e o humano, o que leva ao antecipado desastre, para o leitor que se prontifica a colher os riscos da reescrita:

Seja como for, Hitler tinha boa companhia entre os compositores austríacos nessa idolatria. O catolicíssimo Anton Bruckner ajoelhou-se aos pés de Wagner quando o encontrou pela primeira vez. O judeu Mahler fora amigo de Bruckner e referia-se a Wagner como ‘o mestre’, apesar do patente antissemitismo de sua vida e de sua obra. (...) Mahler regera o *Tristão e Isolda* a que Hitler assistira em

21 Chanceler austríaco, seguidor do fascismo italiano.

22 Organização paramilitar ligada ao Partido Nazista.

sua primeira visita à capital, vinte e oito anos antes. O *Führer* se lembraria para sempre de detalhes dessa montagem e admitiria privadamente os méritos do maestro. Porém, Mahler não passava de um judeu, convertido, mas judeu. Hitler baniu do Terceiro Reich a execução de obras de compositores racialmente impuros, como Mahler, Mendelssohn e Bruch. (DAPIEVE, 2015, p. 39-40)

O entorno começa a consolidar uma dinâmica própria à narrativa, com muitos referentes agindo entre si, promovendo o inusitado de enfrentar as contradições de seu tempo ou do nosso tempo quando nos reportamos a determinados juízos de valor. O que se quer capturar é a graduação de linhas ideológicas que compõe a ascensão e queda de uma ideia. Ou como essa ideia está eivada de contorcionismos e contradições no próprio enfrentamento dos fatos com os méritos especulativos. A fricção ficcional entre os fatos permite que o autor-narrador enfrente as ranhuras que produzem os detalhes, ou as informações que recheiam e dão sabor ao bolo das intrigas históricas já conhecidas.

Na sequência da narrativa, o efeito dramático se dará cada vez mais pelo diálogo interno entre os acontecimentos pré-anexação e os sentimentos de medo que a família judia do narrador partilha a cada avanço nazista em direção a Áustria. As datas dão ao leitor atento possibilidades maiores de interagir com os fatos e seus contextos, mas os detalhes da descrição da batalha política interna e o triunfo paulatino de Hitler sobre o seu país natal emolduram os dramas humanos em jogo, não apenas os da família do narrador, mas os dos atores mais conhecidos nas negociações entre o Reich e a terra natal de Mozart. A recuperação de passagens cronológicas estratégicas caminha como uma sinfonia, em progressão contínua, cujos fatos sabemos aonde vão desembocar, mas que não podemos parar de ouvir. Só estamos, então, presenciando uma outra maneira de execução, por meio de vários instrumentos ou recursos verbais que ajudam a compor a orquestra regida por intermédio de um narrador extremamente atento aos detalhes. É com avidez de precisão que ele repassa cada ponto que enfeixa o drama da anexação da Áustria pelas tropas nazistas, tendo como pano de fundo a execução da nona sinfonia de Mahler na Musikverein. A data de 16 de janeiro de 1938, portanto, é o núcleo emblemático de onde tudo se irradia, como já dito inicialmente: “Mamãe e papai se deixam ficar até mais tarde nos jardins da cidade para assistir ao espetáculo de luzes esverdeadas e avermelhadas, que lhes parece misterioso e romântico (...) ‘Lembro-me nitidamente de uma águia gigantesca’, diria mamãe”. (DAPIEVE, 2015, p. 40) O acontecimento (o concerto) é emblematizado abstratamente para ajudar a compor o cenário da tragédia inevitável; o da ruptura de um cotidiano até a barbárie que comprometerá a vida de todos os austríacos durante os próximos sete anos, em particular o destino trágico para todos os judeus. O grande peso cultural daquela nação estava em jogo antes e durante a execução da sinfonia de Mahler.

A extraordinária habilidade do narrador-autor de justapor e comentar os detalhes conhecidos do processo de anexação mantém um ritmo inexorável em torno dos próprios fatos e dos acontecimentos possíveis. A ordem cronológica pode recuar a 1936, ou avançar dois meses depois do concerto, em 1938: “...a Áustria gradualmente liberaria a

circulação de jornais nazistas alemães e incorporaria simpatizantes dos nazistas ao próprio gabinete de Schuschnigg²³". (DAPIEVE, 2015, p. 41) O que levava, mais adiante, ao comentário do autor-narrador: "A cada vez que a Áustria cedia, a pressão aumentava ao invés de diminuir. (...) ... as notícias da Alemanha davam conta do recrudescimento da perseguição a judeus, socialistas e comunistas". (DAPIEVE, 2015, p. 41) No romance, como na prosa em geral, Bakhtin (1988, p. 134-35) nos explica que o homem que fala é o que insere o discurso original como linguagem própria e, como linguagem própria de uma situação recriada, nesse caso, que só poderia ser representada literariamente. A realidade estética em torno do homem e sua representação fundam uma consciência e, portanto, os valores transitam por meio de finalidades prévias do autor. (BAKHTIN, 1992, p. 201-2) Sendo assim, arrisco a entender o autor-narrador aqui como um fundamento épico importante para tratar dos acontecimentos com um domínio irônico sem igual quando a ficção e o discurso historiográfico se encontram, por exemplo, em um conto como esse em tela. Ao empreender os compassos que determinarão o prosseguimento narrativo-dramático, o autor-narrador se responsabiliza pelo ritmo, pela orquestração das nuances linguísticas que promovem as alternâncias necessárias: o ir e vir; o embate entre acontecimentos; a tragédia enunciada nos circuitos pessoais ou familiares etc. Cada detalhe enfeixa uma poderosa capacidade de emancipação e isso só terá efeito se o entrelaçamento entre os fatos mantiver uma coerência de finalidade estética. A figura do autor-narrador está muito além da do próprio autor que já não se confunde mais com a sua obra por conta do distanciamento épico: sua capacidade de orquestração é totalmente passada a uma outra entidade, o que eleva o nível dialógico e de reconhecimento.

A reunião de Hitler com Schuschnigg nos Alpes bávaros traduz as ramificações antecipatórias por meio da ação bufa do premier alemão: "O gosto de Hitler pela opereta já havia se manifestado com a convocação de três oficiais superiores de ar particularmente belicoso para fazer mera figuração durante o encontro". (DAPIEVE, 2015, p.42) A situação farsesca conduzirá a recuos do chanceler austríaco até a nomeação de simpatizantes nazistas em posições-chaves do gabinete do governo e a substituição do chanceler por um homem de confiança de Hitler. Tudo está aberto para o avanço do Terceiro Reich sobre a Áustria. Mas o contraponto não demora, e o tempo avança um pouco mais, capturando outro momento estratégico como resposta ao clima de angústia que se apropria da comunidade judaica:

Depois do discurso de despedida do agora ex-chanceler, proferido numa voz cansada e finalizado com o brado "que Deus proteja a Áustria", a rádio tocou a oitava sinfonia do vienense Schubert, a *Inacabada*, de trágica dignidade. Mamãe não tinha mais simpatia por Schuschnigg do que tivera por Dollfuss, mas tinha pavor de Hitler. Chorou copiosamente no ombro de vovó, diante da família unida em torno do rádio, na biblioteca do espaçoso apartamento na Schottenring. Papai estava nos subúrbios, ouvindo o discurso entre camaradas estupefatos. (DAPIEVE, 2015, p. 45-6)

23 Chanceler austríaco durante a anexação que resistiu ao máximo à política hitlerista.

Ao ouvirmos uma das obras-primas de Schubert, em dois movimentos (por isso chamada de *Inacabada*), podemos nos aproximar daquele momento crucial em que o hitlerismo e sua política de expansão do Terceiro Reich ganham um especial ingrediente para a deflagração de todo o horror que está por vir, com a invasão ulterior a Tchecoslováquia e a Polônia, e o conseqüente confronto com as grandes nações ocidentais. A desolação da comunidade judaica, na reação da mãe do narrador, no espaçoso apartamento, pode bem significar o último alento em um ambiente que aos poucos será ocupado por outros signos de poder e opressão. A percepção de que se carregam os pensamentos para longe é inevitável. A música serve de transporte, entre os dois andamentos, para trazer calma e depois inquietude para quem vive uma situação extrema, quando o próprio imaginário já não seria capaz de se adequar à voragem dos acontecimentos limites sem pensar em desistir. A música traz o impacto para a passagem do tempo, para que novas ponderações possam buscar saídas diante da invasão das tropas alemãs às fronteiras austríacas e do inevitável espanto que faz beirar o abismo de significantes.

Diante da recepção dos austríacos, “multidões que saudaram as colunas da Wehrmacht²⁴ surpreendeu o mundo”; “soldados alemães ficaram surpresos ao serem bombardeados com flores e chocolates”; ou a detenção de Schuschnigg, “preso na sua residência no Belvedere, perto da Auenbruggergasse, onde Mahler residiria durante onze anos”; ou na véspera da invasão quando Hitler “ouvira a sétima sinfonia de Bruckner, chorara e só sossegara quando recebera o sinal de que Roma enfim nada mais obstará à *Anschluss*”; ou quando o mesmo Hitler se hospeda “atrás da Musikverein, no Hotel Imperial, que servira de residência a Wagner e sua família por dois meses” (DAPIEVE, 2015, p. 46-7); enfim, a rede de referências através dos acontecimentos é impressionante: das tropas de soldados, ao bairro histórico, residência do famoso compositor, ou a música erudita ouvida pelo *Führer*, ou a sala de concertos, ou o hotel onde se hospedou o compositor favorito do Reich, todo um universo começa a se desmoronar, em meio a inversões de valores civilizatórios. A *Anschluss* representa um momento particularmente imprescindível para a compreensão daquele passado e de todas as conseqüências bélicas para a Europa e o mundo. E isso acontece exatamente porque as informações do contexto vivem nos detalhes que clamam por uma formação de leitura atenta, ou mesmo a releitura. Ler esse conto, passo a passo, é mergulhar em um universo que depreende um desafio de reconhecimento a cada linha, a cada palavra estrangeira, cidades ou bairros distantes de nossa realidade nacional, ou a cada figura histórica ou artística, como se os cacos do percurso fossem familiares, e entramos em conluio com as sombras do que não se consolidou no conhecimento prévio.

As informações estão ali e mais adiante. O discurso historiográfico precisa do acabamento estético, ou do recorte estratégico de um quadro a outro: “No dia seguinte, o *Führer* falaria para mais de 250 mil pessoas na Heldenplatz, proclamando a entrada de sua terra natal no Reich alemão. Dois dias antes, Seyss-Inquart formalmente dissolvera

24 Tropas armadas.

a Áustria”. (DAPIEVE, 2015, p. 48) A justaposição dos dois acontecimentos permite a reorientação compreensiva do processo de ações aglutinantes que não cessarão com a *Anschluss*.

O retorno a 16 de janeiro de 1938, a data emblemática do aparentemente anódino concerto em que um compositor de origem judaica é regido por um maestro da mesma etnia, antes da anexação nazista, permite com que o narrador vá concentrando mais informações sobre aquele momento e sua família, que depois fugirá para o Brasil a fim de escapar das atrocidades do Terceiro Reich:

...Bruno Walter e a Filarmônica de Viena levarão penosos 70:43 para atravessar a sinfonia. (...) Walter volta ao pódio para reger apressadamente uma sinfonia de Mozart (...) que não será gravada e que será varrida de todas as memórias... (...) Nem Alma Mahler-Werfel,²⁵ nem Kurt Schuschnigg, nem Ester Morgenthau,²⁶ nem os demais espectadores, muito deles judeus, mencionarão Mozart quando recordarem aquela manhã. (DAPIEVE, 2015, p. 49)

Toda a tensão daquele momento pode ser reduzida nessa sequência. A presença de Mahler reúne todos, judeus e arianos, por meio da arte musical, ou da grandiosidade sugerida pela atmosfera que apresenta os últimos sinais de uma civilização que se esgota diante das misérias do cerco político. A arte deve se sobrepor, na ótica privilegiada do autor-narrador. Porém, o mais emblemático é a sinfonia de Mahler como um último esgar de tolerância em um meio cultural tão rico e ao mesmo tempo oprimido por sentimentos mórbidos do antissemitismo que avançam aos poucos e que excluirá parte importante de um povo que ajudou a dar o perfil multicultural da Áustria nas primeiras décadas do século XX. É essa civilização que desaba ante o avanço nazista. O narrador-autor, nesse sentido, mantém, indissolúvel, o controle dos acontecimentos, pois é essa construção de categorias do potencial sógnico que permanecerá em sua memória seletiva: “Mas é essa versão dos fatos que me interessa, com a sala cheia de pessoas importantes, tão importantes quanto meus pais” (DAPIEVE, 2015, p. 50). A memória não pode se esgotar se os detalhes do reconhecimento forem articulados enquanto forma, enquanto acabamento ou finalidade.

Diante da gravação, o autor-narrador tem o poder de descrever detalhes que constituirão o nervo central de sua narrativa, onde as questões técnicas e ruídos criam uma maneira própria para dar andamento à sua construção discursiva:

...a gravação realizada (...) torna o concerto matinal de 16 de janeiro de 1938 na Musikverein eternamente presente, eternamente enigmático, eternamente ameaçador, conforme mais uma vez pego o CD na estante e ponho para tocar. Depois que o *Andante comodo* se põe em movimento, hesitantemente, como um trem a vapor que deixa a estação rumo a um destino ignorado a leste, logo depois que os violinos entram no primeiro tema, a I:02, há uma tosse, curta, contida, próxima a um dos microfones. É Joseph Rosenzweig. Papai. Tenho certeza. Um violonista judeu da Filarmônica, seu conhecido, um dos músicos que logo morreriam

25 Viúva de Mahler.

26 Mãe do narrador.

em Theresienstadt,²⁷ lhe conseguira dois bons ingressos, nas primeiras filas da Musikverein, para que, ao menos uma vez na vida, e é doloroso pensar como esta expressão logo assumiria um sentido literal. (DAPIEVE, 2015, p. 50-1)

Há uma clara concorrência entre a narração musical, altamente abstrata, inicialmente, e a linguagem escrita que tenta concretizar todos os sentimentos conturbados daquele momento selecionável em meio à pulverização dos valores. Ao ouvirmos a sinfonia, podemos também acompanhar os pensamentos do autor-narrador que, ao se agarrar aos detalhes, luta contra a deterioração da memória. Numa certa altura, podemos também perceber a abstração tornando-se um signo e assim o artefato verbal tentando dar vida ao indizível. As linguagens artísticas da história são formas de reconhecimento que lidam com a impotência do registro e ao mesmo tempo se agarram aos detalhes para sobreviver aos naufrágios dos determinantes dos movimentos involuntários, ou das flutuações do próprio esforço mnemônico por parte dos narradores, pintores, escultores ou poetas. A Nona Sinfonia de Mahler se torna uma aventura de sintonias, entre a orquestra e o público, entre o passado e o presente, arrancando da terra e do ar as condições mínimas de sobrevivência de uma sensibilidade vaporável que nos chega em doses homeopáticas, destilando, gota a gota, nossa imersão num mundo de sombras e gestos. É o momento da criação sublime por inteiro, acredito. No primeiro movimento, *Andante comodo*, já notado por críticos, temos uma atmosfera que se torna hesitante e que produz um ritmo sincopado que lembra o batimento cardíaco do compositor. É a recuperação daquele compasso de espera que justifica a audição do narrador-autor. Mais adiante, há uma marcha fúnebre solene, como se a morte de uma era estivesse se concretizando. No final desse movimento, a polifonia linear de Mahler imita o canto dos pássaros, com vários instrumentos (flautim, flauta, oboé e violino), com referências a outras obras importantes. Esse convívio plural indica, quem sabe, a era que está se esgotando através da melodia.

A música uniu os pais do narrador; o amor à música os sustentou, judeus pobres, em meio à riqueza cultural vienense. Aquele momento mágico só poderia ser, se se tornasse inefável. Por isso, a tentativa de registro, sim, de recuperar um movimento de eternidade que a própria sinfonia inspira: “Joseph Rosenzweig – e se escrevo novamente o seu nome por inteiro é na tentativa de mantê-lo vivo, para sempre, em 16 de janeiro de 1938 – volta a tossir perto do final do movimento, a 23:I3, com a mesma descrição da primeira vez...” (DAPIEVE, 2015, p. 51) O ruído é o sinal mais importante para fazer com que o abismo de significantes venha a ter uma dinâmica de significação. A tosse abre a passagem para todos os incômodos que obstruem as vias respiratórias de uma época. O tempo revivido é também o que se esgota, e é isso que torna tudo tão duradouro e precioso:

Por segundos, segue-se o silêncio ambiente da sala, Bruno Walter respirando ali, Arnold Rosé²⁸ respirando ali, Alma Mahler-Werfel respirando ali, Kurt Schuschnigg respirando ali, meus pais respirando ali, os músicos judeus respirando

27 Prisão e gueto judeu na Tchecoslováquia.

28 Violinista judeu austríaco, nascido na Romênia. Líder da Orquestra Filarmônica de Viena por mais de meio século.

ali, os músicos nazistas respirando ali. O chiado da gravação é um vento gelado que se esgueira pelos corredores da Musikverein. (DAPIEVE, 2015, p. 52)

O impasse da tensão do momento retraduz-se na contração espasmódica de cada um dos ouvintes a promover uma aproximação sutil entre eles, ou de neutralização das diferenças de classes²⁹, ou mesmo intelectuais ou raciais, diante do silêncio que não pode significar por segundos, mas, imprescindíveis segundos, que acabam permitindo uma pré-ciência do momento chave em questão, do que está por vir de horror e barbárie, e também ao desenlace para a própria família do narrador. Toda uma era está em jogo, pelo próprio poder profético evocado pela obra: “Alguns estudiosos sugerem que a nona, composta em seis semanas de 1909, captava o *Zeitgeist*³⁰ que, dali a cinco anos, faria arre-bentar a Grande Guerra, interrompendo mais de quarenta anos de fé na racionalidade, no progresso e na paz europeus”. (DAPIEVE, 2015, p. 52) A retomada da nona sinfonia de Mahler, às vésperas da *Anschluss*, profetiza outro conflito mundial, na própria percepção do narrador, mais adiante. É a humanidade europeia testando mais uma vez a sua capacidade de enfrentamento dos fantasmas adormecidos, quando o poder bélico, dessa vez, proporcionará um dispêndio de forças inusitado em termos de expansão da carnificina, no momento em que a Áustria se torna o primeiro alvo do delírio hitlerista. Mas o que interessa, particularmente ao narrador, são sempre as condições de uso do material em mãos, pois a gravação da sinfonia, regida por um maestro tão “íntimo do compositor como Bruno Walter”, ajuda a elucidar o seu próprio papel de “desembaraçador” de memórias estratégicas: “É possível que a história dos meus pais comprometa essa percepção... (...) No final de contas, somos frutos não dos fatos em si, mas do que e de como nos lembramos deles”. (DAPIEVE, 2015, p. 53) A memória, nesse caso, revela a sua poética ficcional-histórica: torna-se um claro convite às imagens prevalentes do próprio processo narrativo-dramático em curso. O que temos de elucidação dos fatos, temos também de espaço para tecermos as nossas próprias ponderações diante da intolerância nazista que se seguiu e todas as terríveis consequências em torno disso: o narrador e todos nós somos frutos desses momentos estratégicos selecionados.

Ao recordar os passos dos seus pais naquele dia, o narrador nos desenha uma geografia cultural e imponente de uma Viena, até então, receptiva a todas as raças e classes, formando uma mentalidade que acompanhará o olhar detalhista e preciso de quem nos relata aqueles acontecimentos, que vão dos marcos históricos à intimidade de dois apaixonados: “O casal Rosenzweig frequentava com assiduidade possível a Ópera, a Musikverein e o Theater na der Wein... (...) ...papai demonstrava especial entusiasmo pela obra de Mahler... (...) ...creditavam ao forte elemento judaico na música do compositor”. (DAPIEVE, 2015, p. 54) E em meio ao grande torvelinho de referências, em um mundo rico em arte e urbanidade eclética, o elemento étnico de uma música universal ganha re-

29 Em outro momento mais adiante, o narrador nos dá esse entendimento, tendo como ilustração o próprio encontro dos pais: “Numa Viena rigidamente estratificada, os intervalos das óperas propiciavam um ponto de encontro entre as classes, um dos poucos em que uma adolescente da alta burguesia judaica podia, num momento de distração de suas irmãs mais velhas, ser abordada por um tipógrafo comunista sem causar revolta social”. (DAPIEVE, 2015, P. 55)

30 O espírito do tempo.

levo como edulcorador de uma resistência, ou de uma permanência que será retraduzida de forma pormenorizada ao dar alcance e altissonância através da própria narração, através das escarpas dolorosas que vão sendo contidas nas malhas da percepção privilegiada de tempo e espaço. E essa evocação de sombras nos convida a descerrarmos a matéria-prima verbal que se une à avalanche de imagens que podemos completar de diversas maneiras, seja por novas narrativas históricas, seja por fotos ou filmes da época.

Ao final da gravação, o narrador produz a dimensão do cerco que os próprios acontecimentos históricos ulteriores promoveriam em torno de uma cidade que tinha se tornado razoavelmente tolerante pelo espírito liberal do século XIX³¹: “Quando, depois do Mozart... (...) ...o ânimo já era outro. A plateia aplaudira com fervor – embora a gravação da nona sinfonia seja interrompida abruptamente antes disso – e deixara a Musikverein em silêncio, imersa em pensamentos inconfessáveis” (DAPIEVE, 2015, p. 57). Aquele enfrentamento tácito, entre a nona de Mahler e a execução da sinfonia do criador da *Flauta mágica*, seria emblematicamente o fim da possibilidade de diálogo de um tempo de maiores impasses, que será sucedido por rupturas trágicas, mas também de uma gestação de outra origem, agora em outras terras.

O narrador-autor nos dá especial atenção a uma geografia étnico-histórico-política em meio aos valores que uniram seus pais, à medida que o conto se encaminha para o final; detalhes que ajudarão a compor melhor a ideia de uma época que se esgotava rapidamente com a ascensão do nazismo na Europa. Esses detalhes vislumbram passado-presente-futuro, simultaneamente, a partir da data de 16 de janeiro de 1938, quando os recursos da narração permitem um ir e vir em torno da paixão pela música: “...obcecado por Mahler³², era natural que... (...) ...tivesse sido, antes, um café³³ frequentado pelo compositor... (...) O Sperl ficava (...) ...na Gumpendorfer Strasse, esquina com Lehargasse...³⁴” (DAPIEVE, 2015, p. 57) Essa evocação traz outros enlaces, como o fato do Sperl não ficar muito distante da “Berggasse onde ainda morava Sigmund Freud”, ou próximo a Academia das Belas-Artes onde “um pintor chamado Hitler” havia sido rejeitado duas vezes (DAPIEVE, 2015, p. 58). A alta cultura vienense que pariu o pai da psicanálise, também produziu condições para que os ressentidos pudessem voltar e se vingar de tudo que os humilhou um dia: “Dali a cinquenta e sete dias, Hitler estaria de novo na cidade e, embora não fosse visto novamente no Sperl, seria representado por uniformes verdes, uniformes cinzas e até sinistros uniformes negros” (DAPIEVE, 2015, p. 59). A mudança da paisagem, com a própria distribuição de cores dos uniformes, indica uma gradação de novos sentidos a serem buscados entre as pausas do relato, que tem seus próprios andamentos, como numa sinfonia. A narrativa funcionou, até aqui, então, como moduladora de graus de humores, entre os três tempos, com uma desenvoltura particular de

31 Em *Viena fin-de-siècle: política e cultura*, Carl. E. Schorske nos mostra que os liberais da Áustria “transformaram as instituições do Estado segundo os princípios do constitucionalismo e os valores da classe média, em 1860”. (1988, p. 43)

32 O pai do narrador.

33 Termo usado na Europa para um local que serve bebidas e refeições.

34 Entrar no amplo salão desse café é mergulhar na história. Salta os olhos os detalhes da decoração e a disposição das mesas. É, sem dúvida, um convite para beber, conversar e meditar ainda hoje.

cortes, carregando nos tons, aliviando em outros, para compor um difícil momento de compreensão de conflito entre as forças das tradições e as da barbárie que se juntaram ao acaso para destruir os valores de convívio em uma Viena que guardava, até então, em si, uma memória de conciliações de passados, por meio de sua arquitetura e suas ruas, ou sua geometria urbana que agasalhava as sinuosidades cromáticas sem a preocupação de nivelá-las hierarquicamente.

Naquela tarde de domingo, depois do concerto, o pai e a mãe do narrador se sentam perto do piano do armário no Sperl e tomam suas bebidas “quase em silêncio”. Pela primeira vez, seu pai mencionaria a palavra “Brasil”: “Quando saíram do Sperl, descobriram que a neblina vienense havia baixado, inapelável, transformando o sol numa rodela de limão” (DAPIEVE, 2015, p. 60). E essa percepção fenomênica desvenda todo o aparato que norteou essas duas criaturas a se juntarem, naquele dia, para gerar uma nova vida (a própria narração), em meio à barbárie nascente: “Basta-me saber que fui concebido naquela tarde, enquanto o Adagio³⁵ da nona de Mahler se extinguia no ouvido dos amantes” (DAPIEVE, 2015, p. 60). Com esse desenlace, temos a gestação simultânea de duas sequências e, para o leitor atento, fica claro que todo o mergulho proposto no passado mantém uma relação pendular entre o fim de uma era e o começo de outra por meio do fragmento selecionável de “uma paisagem”, interna e externa.³⁶ O narrador-autor faz seu maquinário funcionar com um poder de demiurgo. A narrativa que compreende esse conto se autoajusta às condições de uso dos elementos da linguagem por meio do domínio irônico-épico do reconhecimento de si e do outro, no olho do furacão da história reescrita pelo poder da ficção, em meio aos deslizamentos metonímicos entre ruínas e catástrofes antecipadas, ou a própria narrativa já é uma ruína em si que aponta para uma espécie de fratura alegórica-barroca em meio à emolduração do encaminhamento lógico do símbolo humano a resistir. Sua escrita do passado é então uma reescrita das possibilidades de elucidação de origens que apontam para outras origens simultâneas e nos mostra o curso da história como uma estrada cheia de incidentes articulatórios em prol da finalidade estética. O que toca o improvável do representar-se, de alguma maneira, propõe-se registrável à pena da recriação.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. W. A estrutura da espera. In: VÉSCIO, L. E., SANTOS, P. B. (Orgs.) **Literatura & história: perspectivas e convergências**. Bauru: Edusc, 1999. P. 79-96
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- DAPIEVE, A. **Maracanazo e outras histórias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.

35 A nona sinfonia de Mahler tem quatro andamentos: *Andante comodo; Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb; Ron-do-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig; Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend.*

36 O que permitiu em meio aos pequenos dramas humanos captar a grandiosidade e a tragicidade de um importante momento da história do Ocidente, onde o Brasil não entra acidentalmente no curso da narrativa, pois nosso país é o salvaguarda que garante a existência e a continuidade desses judeus exilados e das suas produções de discursos e fabulações da história.

- GAY, P. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- JUNG, C. G. (Org.) Chegando ao inconsciente. **O homem e seus símbolos**. 2.ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. P. 15-131
- LE GOFF, J. **História e memória**. 7.ed. Campinas: Unicamp, 2013.
- LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (Org.) **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magna Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. P. 133-161
- LUKÁCS, G. **Le roman historique**. Trad. Robert Saille. Paris : Payot, 1972.
- LINS, R. L. **Nossa amiga feroz**: breve história da felicidade na expressão contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SCHOLES, R., KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. Gert Mayer. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1977.
- SCHORSKE, C. E. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras/Unicamp, 1990.
- SILVA, M. S-. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.
- WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.