

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ LUÍS NUNES ROCA

NÃO TÊM FIM OS AMORES SEM VOLTA
DIÁLOGOS ENTRE VERDADES E FICÇÕES

Porto Alegre
2017

ANDRÉ LUÍS NUNES ROCA

**NÃO TÊM FIM OS AMORES SEM VOLTA
DIÁLOGOS ENTRE VERDADES E FICÇÕES**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Escrita
Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre
2017

Ficha Catalográfica

R669n Roca, André Luís Nunes

Não têm fim os amores sem volta : diálogos entre verdades e ficções / André Luís Nunes Roca . – 2017.

121 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Escrita Criativa. 2. Processo Criativo. 3. Verdade e Ficção. 4. Biografia. 5. Memória. I. Monteiro, Charles. II. Título.

ANDRÉ LUÍS NUNES ROCA

**NÃO TÊM FIM OS AMORES SEM VOLTA
DIÁLOGOS ENTRE VERDADES E FICÇÕES**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Escrita
Criativa pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS (Orientador)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS (Avaliador)

Prof. Dr. Marcelo Spalding Perez – UniRitter (Avaliador)

Porto Alegre
2017

À Sissa Jacoby e João Gilberto Noll.
À Valdirene do Carmo Ambiel e Ivanir Calado, pela inspiração.

A Carlitos, Osmar e Geny, porque não tem fim esse amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela bolsa de estudos. Sem ela essa jornada não teria ocorrido.

Ao meu querido orientador, Dr. Charles Monteiro, exemplo de pesquisador e professor, pelo total apoio desde nosso primeiro contato ainda na banca de seleção. Nossos encontros foram sempre aulas estimulantes.

Ao mestre do ofício Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, professor em disciplinas e na OFICINA, pela GRANDEZA e GENEROSIDADE, e pelo estímulo e preocupação constantes.

Ao professor Dr. Ricardo Araújo Barberena, que antes mesmo da aprovação convidou-me a participar do espetacular grupo de pesquisa Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade. Foi fantástico ter feito parte dessa constelação teórico-afetiva.

À família que a Escrita Criativa juntou a partir de março de 2015: Cacá Joanello, Débora Ferraz, Emir Ross, Felipe Massaro, Gabriel Eduardo Bortulini, Igor Bernardes Moraes, Iuli Gerbase, Julia Dantas, Laila Ribeiro, Rodrigo Figueira e Tiago Dantas Germano. Mesmo que nossos caminhos, de alguma forma, espreiem-se de novo, estaremos sempre juntos.

À Raquel Belisário, minha primeira e valiosa leitora, revisora e, por vezes, uma coorientadora para assuntos de “anda logo e termina isso aí, guri!”. MUITÍSSIMO obrigado!

À Ana Luiza Tonietto Lovato e à Bibiana “Irka” Barrios Simionatto, queridas colegas de Oficina, parceiras de Antologia e feiras, por também dedicarem tempo a esse texto. Suas avaliações foram preciosas.

À Lizi Cordeiro e à Bina D’Aquino, pela inspiração em um momento de dor.

Ao grande jornalista e amigo Eric Akita, pelas referências paulistanas.

Aos meus pais, Claudio e Vera, por todo o suporte.

À Lisi e à Manu, pela paciência, amor e cuidado.

O esquecimento real não é uma arte: é uma pena.

Ivan Izquierdo

RESUMO

O presente trabalho está dividido em duas partes distintas, mas complementares. A primeira segue uma linha teórica, em que são analisadas questões inerentes à construção biográfica, como a capacidade de preencher as lacunas de uma vida, por vezes clamando para si o papel de bastião da História, de defensora de uma verdade absoluta. Em contrapartida, apresenta-se uma linha que se utiliza de ficção para retratar as possibilidades de uma existência, criando não uma verdade, mas um efeito de real. Em seguida, ainda dentro do ensaio reflexivo, são abordadas questões acerca do fazer literário e sobre o processo de produção artística que envolve esta dissertação. A outra parte do trabalho é uma novela ficcional, intitulada *Não têm fim os amores sem volta*. Nela, uma pesquisadora comanda os trabalhos de exumação dos restos mortais dos primeiros imperadores do Brasil enquanto percorre um caminho íntimo que a levará a um entendimento sobre a própria vida.

Palavras-chave: Escrita criativa. Processo criativo. Verdade e ficção. Biografia. Memória.

ABSTRACT

This paper is divided in two parts. The first one follows a theoretical line, in which issues inherent to biographical construction are analyzed, such as the capacity to fill the blanks in someone's life, understanding that there is only one way: the truth. In contrast, it also presents a line where fiction is considered the base necessary to fill these spaces in an existence, creating a real effect, a truth possibility. Still within the reflective essay, questions about the literary doing (the artistic process) are approached. The other part of the work is a novel, titled *Não têm fim os amores sem volta*. It is a story about a researcher who commands the exhumation of the first Brazil emperors' while goes deep in an intimate path that will lead her to an understanding about her own life.

Key-words: Creative writing. Creative Process. Fiction and Truth. Biography. Memory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 BIOGRAFIA, LITERATURA E AS VERDADES IMPURAS	11
3 IMPERATRIZ NO FIM DO MUNDO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE BIOGRAFIA, VERDADE E FICÇÃO	21
4 PROCESSO CRIATIVO: O ESTILO E A INSPIRAÇÃO	26
5 REFLEXÕES: DA GÊNESE À NOVELA.....	33
6 NOVELA: NÃO TÊM FIM OS AMORES SEM VOLTA	44
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	103
OUTRAS INFLUÊNCIAS INTELLECTUAIS.....	106
APÊNDICE A – Construção da personagem principal	109
APÊNDICE B – Linha do tempo da novela	112
APÊNDICE C – Linha do tempo histórica	114
ANEXO A – Jornal O Estado de S.Paulo – 13/10/1954.....	115
ANEXO B – Jornal Folha de S. Paulo – 23/04/1972.....	116
ANEXO C – Jornal O Estado de S.Paulo – 02/09/1972.....	117
ANEXO D – Jornal O Estado de S. Paulo – 08/04/1982.....	118
ANEXO E – Jornal Folha de S.Paulo – 08/04/1982.....	119

1 INTRODUÇÃO

Está lá, na capa de *Cartas a um jovem escritor* (2008), como se fosse um endereço nesse livro-envelope destinado aos aspirantes ao ofício: “Toda vida merece um livro”. Essas cinco palavras de Vargas Llosa bastariam para justificar a presente dissertação.

O fato é que nesta obra acadêmica há diversas vidas se cruzando; há professores e teóricos emprestando sabedoria para linhas até então limitadas; há mestres da criação cedendo pensamentos para onde já faltavam palavras; há lembrança, memória e livre-inspiração. Mas há também uma nova vida, gestada em dois anos de curso; tempo curto, talvez, para o amadurecimento de algo que se espera relevante, mas o suficiente para que se expulsasse de um universo íntimo a obra que agora começa a caminhar por conta própria, que tem ela própria um estado de ânimo.

Para chegar a esse ponto, o presente trabalho foi dividido em duas linhas que correm paralelas e, por vezes, se cruzam: uma teórica e outra ficcional. Em comum, o fato de ambas lidarem, cada uma a seu jeito, com conceitos de verdade e mentira, de real e imaginário.

Era de se esperar, talvez, que uma dissertação de Escrita Criativa se lançasse à crítica a partir daquilo que pretensiosamente o autor espera ter feito melhor, ou seja, a ficção. Contrariando um modelo não regimentar, porém, é a parte teórica que abre este trabalho.

Os ensaios reflexivos estão divididos em quatro capítulos, sendo o inicial aquele que abordará o tema da memória e da construção biográfica a partir, principalmente, da discussão sobre dois modelos de narrativa de vida: um dito jornalístico, e outro, mais literário.

O segundo ensaio avança na discussão sobre conceitos de verdade/ficção e de real/imaginário, já tão explorados por teóricos a partir da análise de obras de cunho biográfico ou memorialístico. É nesse ponto que trato do livro que inspirou esta produção dissertativa: *Imperatriz no fim do mundo – memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg* (2001), de Ivanir Calado.

No capítulo seguinte, ingresso no campo das reflexões sobre o processo criativo de modo geral. Aponto algumas dúvidas surgidas durante o percurso, buscando em escritores consagrados as respostas para os anseios mais urgentes que tive como autor principiante.

A seguir, abro a gaveta e apresento, em um novo capítulo, todas as ideias que pensei em executar ao longo dessa jornada e que, para o bem da literatura, jamais realizarei. Também abordo, é claro, o momento em que encontrei minha história. É aí que a teoria deságua na ficção que, com suas qualidades e defeitos, preenche as páginas finais deste trabalho.

É este, afinal, o objetivo geral desta dissertação: elaborar uma obra ficcional original, se possível retratando um pouco dessas relações entre o “verdadeiro” e o “inventado” que foram abordadas no ensaio teórico. Ou, como diz Barthes:

O esforço vital deste livro visa à encenação de um imaginário. “Encenar” quer dizer: escalonar suportes, dispersar papéis, estabelecer níveis e, no final das contas: fazer da ribalta uma barra incerta. Importa, pois, que o imaginário seja tratado segundo seus graus (o imaginário é uma questão de consistência, uma questão de graus), e existem, ao longo desses fragmentos, vários graus de imaginário. A dificuldade, entretanto, reside no fato de não se poder numerar esses graus, como os graus de uma bebida alcoólica ou de uma tortura (BARTHES, 2003, p. 121).

Com a segunda parte do trabalho espero ainda, como objetivo específico, ajudar a reforçar a percepção sobre a zona de cruzamento entre gêneros literários, mostrando que nos limiares da catalogação há diversos pontos de conexões, os quais estabelecem tantas fronteiras quantas somos capazes de perceber, e que o exercício de categorização de gêneros e subgêneros, muitas vezes, serve para nos trazer algum conforto organizacional – muito importante para algo extremamente desafiador: o ensino de escrita criativa –, mas não reflete necessariamente uma ordem perene e imutável.

Portanto, aguçe seus sentidos, pois nas linhas a seguir há a promessa de uma nova vida pronta para ser decifrada. Toda vida, afinal, merece um livro.

2 BIOGRAFIA, LITERATURA E AS VERDADES IMPURAS

Everybody lies!
Gregory House

O diálogo no pátio da universidade tomou um tempo maior do que o intervalo proposto na aula daquele dia. Os dois amigos, ex-colegas de trabalho, contemporâneos da faculdade de comunicação, encontraram-se ao acaso e já tinham falado de quase tudo em meia hora de papo. Há tempo não se viam e aquele momento serviu para que conversassem sobre as rotinas, um como aluno do mestrado em Letras, o outro, ostentando um PhD e dando aulas de Jornalismo. Passaram incólumes por assuntos como política, religião e futebol, até ingressarem em um campo tão ou mais arenoso: a literatura. Ávido leitor de manuais e livros técnicos, o amigo professor crispou os músculos da face quando perguntado sobre o que andava lendo. “Ficção? Não, não! Ficção eu não leio, não dá!”, disse. “Mas biografias, aí sim, eu devoro. Biografia é fato, é verdade”, apressou-se em explicar.

A situação ilustra o quão impregnado está o imaginário popular pela dicotomia real x ficção. Acostumados a separar os assuntos em categorias, não temos dificuldades em ver uma reportagem publicada em um jornal, por exemplo, como a reprodução exata de uma verdade, enquanto um livro classificado como romance ou contos é visto como simulacro de algo que não precisa ter ocorrido – mas que, aceitamos, até poderia ter acontecido.

Ao justificar a predileção por biografias, franzindo a testa e contorcendo os lábios enquanto falava sobre ficção, o professor da história estava, de forma simbólica, escorando-se na autoridade de um contrato comumente firmado entre os biógrafos e os leitores: a de que o texto entregue é a fiel reprodução daquilo que aconteceu na vida de alguém e, por isso mesmo, tem mais peso e valor. Ele ignora, todavia, o fato de a ficção, com maior ou menor intensidade, fazer-se presente em grande parte das biografias, seja para preencher lacunas deixadas pela ausência de dados concretos que comprovem uma ou outra situação, seja para que o escritor desenvolva uma trama paralela, imaginária, cuja inspiração ou pano de fundo é a única ligação com algo que teria ocorrido.

É nessa linha que Mozahir Salomão Bruck desenvolve *Biografias e Literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real* (2009). A partir,

principalmente, do estudo de obras do brasileiro Ruy Castro e do português Mário Cláudio, o autor trabalha nesse limiar criado pela contemporaneidade a partir de uma hibridização dos textos que resultou numa ainda maior dificuldade para a categorização desse gênero dentro de um modelo clássico, e tenta, por fim, estabelecer um conceito para o que chamou de “biografia literária”.

Para tanto, Bruck inicia abordando uma questão que definiu como sendo um “problema obsessivo” (2009, p. 57), tanto da Teoria Literária quanto da História da Literatura: o que seria, afinal, um texto literário? E, a partir dela, podemos levantar outras perguntas, como: onde encaixaríamos as biografias?

Ao desenvolver esse assunto, o autor destaca que “o valor literário de um texto é determinado por critérios e características firmados na própria Teoria Literária e História da Literatura e se estabelece a partir de aspectos de natureza estética” (BRUCK, 2009, p. 57). É assim que conseguimos afirmar o pertencimento de um texto a determinado gênero, seu alinhamento com determinada escola etc.

O próprio Bruck, contudo, complementa a afirmativa dizendo que existem ainda outros aspectos que transcendem as questões estéticas, podendo transcender até mesmo a própria obra. É o que ocorre quando temos algo novo para catalogar, mas já não encontramos respaldo nas definições pré-estabelecidas. Essa mutabilidade nota-se, por exemplo, com o surgimento dos movimentos de vanguarda. Ao depararmos com a arte surrealista ou futurista, no começo do século passado, ou mesmo com a arte contemporânea, ou dita por vezes pós-moderna, recentemente, tivemos (e ainda temos) de criar novas categorias para encaixar e, então, melhor compreender aquilo que foi produzido mas já não se liga a nenhuma definição ou conceito como conhecíamos até o momento.

Ainda que trabalhe dentro da perspectiva da “ausência de uma efetiva sistematização de subgêneros literários” (BRUCK, 2009, p. 59), um ponto de partida se faz necessário para a compreensão do projeto a ser analisado. Porém, ao nos voltarmos para o campo das biografias é possível enxergar que os limites entre as áreas – que ora abraçam, ora rejeitam esse campo – ainda não estão muito claros. Assim, as biografias costumam lidar com o olhar “preocupado e desconfiado” das ciências sociais, sendo denominadas, por vezes, “parasitas da história”, ou encaradas “pelos profissionais de

letras, e por aqueles que apreciam obras literárias, como ‘subgênero’” (BRUCK, 2009, p. 63).

Independentemente do modelo adotado por um biógrafo para realizar sua obra, seja a busca pela verdade, amparada na “crença na reposição do real”, como escreve Bruck, seja a ficcionalização intencional (que causa, também, a “ilusão biográfica” citada pelo autor), “caso prevalecesse essa dicotomia [*real x imaginário*], o conceito de literatura tenderia a fechar-se em si mesmo, não conseguindo abarcar outras importantes e cada vez mais crescentes séries narrativas” (2009, p. 59), como as biografias. No entanto, ainda segundo o autor, é justamente essa “ambiguidade, a ambivalência, essa natureza de *faction* (*fact + fiction*)” que “deve ser vista como um ambiente privilegiado e de liberdade para o escritor” (BRUCK, 2009, p. 59).

Virgínia Woolf já observou que “o biógrafo ambicioso, mesmo respeitando os fatos adequadamente, teria o direito de ir além desses” (apud BRUCK, 2009, p. 79). Segundo ela, é dessa maneira que “surgiria o fato criativo, o fato que age e engendra” e que “para transmitir a essência do sujeito, o biógrafo deveria ser tão livre quanto o romancista” (WOOLF apud BRUCK, 2009, p. 79).

Robert Capa parece ter compreendido isso. Em sua autobiografia, o famoso fotógrafo declara que “como é evidentemente muito difícil escrever a verdade [...], no interesse dela eu me permiti às vezes ir um pouco além ou ficar um pouco aquém. Todos os eventos e pessoas nesse livro são casuais e têm alguma coisa a ver com a verdade” (CAPA, 2010, p. 17).

Se pensarmos ainda que cada ato humano está impregnado por uma “série de fusões que se operam em nosso mundo íntimo” a cada segundo, e isso “não terá probabilidades de repetir-se em nenhuma outra alma” (SILVEIRA, 1964, p. 13), compreenderemos que tentar recuperar o absoluto de um momento é estar ciente de (ou ignorar) que qualquer opção acarretará na abdicação de possibilidades as quais nos moveriam em outras direções que não a que escolhemos.

Nesse sentido, Bruck acrescenta que “o nascimento do mito e do herói, rememorados em sua ocorrência mítica e heroica, pressupõe a morte definitiva, isto é, o apagamento da pessoa em sua vida real e concreta” (2009, p. 152). Ao mesmo tempo em que se tenta recriar o real “é preciso esquecer o indivíduo em sua concretude, ou seja, como efetivamente viveu” (BRUCK, 2009, p. 152).

Talvez por isso Virginia Woolf já afirmasse que “biógrafos, mais do que narradores de vida, são reconstrutores de existências e, acima de tudo, expressam a relação do homem com o tempo” (apud BRUCK, 2009, p. 77). Essa reconstrução, conforme a autora, dá-se com o apoio da literatura. E é desta forma que “o literário instaura uma tensão entre presença e ausência” (WOOLF apud BRUCK, 2009, p. 58) nas biografias.

Para Paul Ricoeur,

não apenas o biógrafo acaba por valer-se da sua imaginação frente ao caráter lacunar de sua documentação e os buracos temporais que ele se esforça para preencher, mas, como salienta François Dosse, ‘a vida ela mesma é uma tessitura constante de memória e esquecimento’ (RICOEUR apud BRUCK, 2009, p. 76).

Na tentativa de apontar a existência de uma sistematização que possibilite a catalogação das obras biográficas, Bruck estabelece inicialmente que a construção desses textos terá pelo menos um objetivo, e este dependerá da relação que tem o biógrafo com seu objeto. E dentre os possíveis objetivos temos:

- a) informativo: de recuperação histórica, de exemplaridade de uma vida, mas também de uma singularidade. O que revela, por fundamento, um paradoxo em relação aos efeitos esperados para uma biografia [...];
- b) interpretativo: de reconstituição de processos e busca de nexos causais. [...] As biografias interpretativas se dão, geralmente, em uma dupla perspectiva: na associação entre o contexto histórico, cultural, político, econômico e social e o desenrolar dos fatos da vida do biografado e a relevância e o protagonismo da figura biografada em episódios específicos de determinada época [...];
- c) crítico: relaciona o biografado e sua obra, em geral, de natureza artística. [...] relacionam a obra do biografado com os diversos aspectos e passagens mais marcantes de sua vida. Ao contrário, o relato da vida do biografado serve para tentar iluminar os caminhos e opções criativas que este tomou em sua vida artística/pública/profissional. É a tentativa de compreensão dos feitos/posturas e da obra a partir da vida pessoal do realizador [...] (BRUCK, 2009, p. 67-68).

Bruck busca ainda em Mikhail Bakhtin alguns conceitos para reforçar a tese que constrói ao longo de seu livro em defesa de uma biografia literária. O teórico russo trata, por exemplo, da existência de um “autor ingênuo”, resultado de um “pacto” entre biógrafo e biografado. “Na biografia, o autor [ingênuo] não só combina com a personagem na fé, nas convicções e no amor, mas também em sua criação artística (sincrética), tomando como guia os mesmos valores que a personagem toma em sua vida estética” (BAKHTIN apud BRUCK, 2009, p. 70).

Numa linha parecida vai o francês Philippe Lejeune, para quem

[...] a biografia clássica, onde autor e personagem são pessoas diferentes, se inscreve na categoria de semelhança, que está situada em dois níveis: o da exatidão, que diz respeito à informação; e o da fidelidade, que está ligada à significação. No interior dessa divisão, seriam ingênuos os biógrafos que tratassem a significação pelo plano da exatidão (LEJEUNE apud BRUCK, 2009, p. 71).

Bakhtin, entretanto, não descarta que o autor possa, sim, estabelecer a ruptura desse parentesco com a personagem, tornando-se “artista puro, deixando de ser ingênuo” (apud BRUCK, 2009, p. 71). Nesse caso, “o autor é cético em face da vida da personagem; aos valores dessa vida ele irá opor sempre os valores transgredientes do acabamento” (BAKHTIN apud BRUCK, 2009, p. 71).

É por essa linha que parece ir Jorge Castañeda, um dos biógrafos de Che Guevara. “Insisto: nem tudo que reluz é ouro, e nem tudo o que os protagonistas dizem ou escrevem é verdade. Deve-se trabalhar sobre os depoimentos do mesmo modo que se trabalha sobre um documento, uma estatística ou até mesmo uma foto” (CASTAÑEDA, 1997, p. 11).

No entendimento de Bruck, as biografias estão “atiradas a uma zona cinzenta e não definida entre a ciência e a arte, a lenda e o registro científico, o conhecimento e a imaginação” (2009, p. 76). Algo que parece ter chamado a atenção também de Barthes, quando ele afirma que:

[...] não há biografia, a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever (BARTHES, 2003, p. 14).

Bruck, no entanto, consegue estabelecer, a partir da comparação entre Ruy Castro e Mário Cláudio, alguns caminhos distintos que possibilitam o resgate das biografias desse lugar indefinido.

Impregnado pelo discurso jornalístico, Ruy Castro, conforme Bruck, posta-se como “zelador da ‘verdadeira’ imagem dos seus biografados” (2009, p. 153). Ele acredita fortemente que seus textos atingem o objetivo de recompor o real. Para ele, “a narrativa biográfica tem verdadeira possibilidade de reconstituir uma trajetória de vida”

e “esta se dá a partir de uma linearidade de coerência e um todo-sentido” (BRUCK, 2009, p. 136). Castro afirma também que “não há nada importante que não possa ser esclarecido” e que “tudo que for importante na vida dessa pessoa [o biografado] acabará vindo à tona” (apud BRUCK, 2009, p. 143).

Nas três obras de Ruy Castro escolhidas como estudo de caso por Bruck, *O anjo pornográfico* (1992), *Estrela solitária* (1995) e *Carmen* (2005), o crítico observa que o texto caminha, ao longo dos anos, de uma maior literariedade para uma maior objetividade. No livro sobre Nelson Rodrigues, por exemplo, Castro recorre seguidamente ao uso de cenas ou imagens criadas por ele para atingir um objetivo:

Gilka Machado era diferente. Aos 26 anos, em 1919, ela já fizera tremer as porcelanas da “Colombo” com seus livros “Cristais partidos” e “Estados de alma”, cujos poemas eram de uma sensualidade capaz de ferver os sucos da mais recatada aluna do Sacré-Coeur (CASTRO, 1992, p. 27).

“O que está havendo com o teatro, que só se fala nisso?”, perguntou Getúlio Vargas a seu ministro Capanema em janeiro de 1944. “São ‘Os comediantes’ e é ‘Vestido de noiva’, presidente!”, respondeu o ministro, enchendo a boca (CASTRO, 1992, p. 175).

Já em *Carmen*, ainda que não tenha abandonado por completo o estilo dos livros anteriores, Castro se mostra mais preso aos fatos, narrando-os sem tantos floreios linguísticos:

Maria do Carmo nasceu às três horas da tarde de um inverno gelado, no sobrado de pedra composto de um térreo e de um andar, com chão de terra batida, sem luz e sem água, em que seus pais moravam de favor. Nasceu de braços – donde, como rezava a superstição, seu pai pensou que fosse um menino (CASTRO, 2005, p. 12).

Conforme Bruck, Castro atingiu um ponto de equilíbrio entre esses dois aspectos no livro sobre a vida de Garrincha. Como justificativa, o próprio Castro pede para que se “tenha sempre em mente as datas de publicação dos livros e que muita coisa se passou na vida e na cabeça do autor entre um livro e outro” (BRUCK, 2009, p. 144).

Também é comum encontrarmos nas três obras alguns elementos destacados por Bakhtin, como o fato de que “a origem e início parecem, a todo o momento, antever e justificar a trajetória e destino do biografado” (BAKHTIN apud BRUCK, 2009, p. 147). É assim em *Carmen*:

Nessa mesma época, aos dez anos, Carmen já demonstrava habilidades e aptidões que, um dia, lhe seriam fundamentais. Sua coleção de bonequinhos tinha um vasto estoque de roupas, costuradas

à mão por ela mesma com os retalhos de dona Maria. Era boa aluna de francês e espanhol, com facilidade para reproduzir os sons dessas línguas (CASTRO, 2005, p. 18).

E é assim em *O Anjo pornográfico*:

Nelson fez quatro anos dias depois da chegada da família à rua Alegre. Ainda usava camisinha de pagão acima do umbigo, sem calças e sem consciência da própria nudez, quando uma vizinha, dona Caridade, irrompeu pela porta e esbravejou para sua mãe:

“Todos os seus filhos podem frequentar a minha casa, dona Esther. Menos o Nelson!”

Diante da perplexidade geral, a acusação: vira Nelson aos beijos com sua filha Ofélia, de três anos, com ele sobre ela, numa atitude assim, assim. É claro que Nelson só havia tentado, esclareceu dona Caridade. Mas aquilo era o suficiente para qualificá-lo, aos quatro anos completos, como um tarado de marca maior (CASTRO, 1992, p. 23).

E quando encontra lacunas ou peças do “*puzzle* existencial” (BRUCK, 2009, p. 136) que não se encaixam, é comum Castro optar por deixar isso claro, como se ratificasse assim a condição de verdadeiro do seu texto e o pacto que pretende firmar com o leitor. Não há nesse trabalho jornalístico espaço maior para a criação ficcional.

Contudo, conforme reforça Castañeda,

Uma pesquisa desta natureza requer uma grande multiplicidade de fontes. Nenhuma delas é perfeita nem suficiente em si mesma; todas encerram enigmas, defeitos, lacunas. **Até aquelas aparentemente incontestáveis** – cartas, anotações ou diários do sujeito mesmo da biografia – **apresentam contradições e exigem reserva. Afinal, quem é transparente consigo mesmo? E acima de tudo [...], nenhuma fonte é neutra:** todas carregam a marca de seu posicionamento ideológico. O trabalho do historiador, biógrafo ou mero escritor imbuído de curiosidade consiste em agrupá-las, cotejá-las, separar o joio do trigo e buscar conclusões que se baseiem na soma do material, não no material preferido ou mais acessível (CASTAÑEDA, 1997, p. 9, grifo nosso).

Diferentemente de Castro, Mário Cláudio, pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, se volta para

episódios marcantes da cultura portuguesa, e onde **os fatos reais são inspiração e ponto de partida para muitas das imaginativas situações com as quais tece sua narrativa biográfica**, valendo-se também de um plano ficcional. Ou utilizando palavras do próprio escritor: “toda a biografia é um romance” (CLÁUDIO, 2008). Para Mário Cláudio, escrever é sempre biografar (BRUCK, 2009, p. 83, grifo nosso).

É desta maneira que Cláudio, ao escrever *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, os livros que compõem a chamada *Trilogia da Mão*, “romanceia o próprio processo de

biografar, através de uma escrita fragmentada – mais sensorial do que exatamente objetiva” (BRUCK, 2009, p. 83-84).

De acordo com Bruck, Cláudio “parece enxergar na existência humana e na narrativa sobre esta o grande filão de sua atividade literária” e, assim, “investe, prioritariamente, na construção de um texto que se centra, acima de tudo, na busca da literariedade” (2009, p. 177).

Não há, em Cláudio, a preocupação em reconstituir de modo detalhado a vida dos biografados, como ocorre com Castro. Para o português, “a empresa biográfica insinua-se, antes e prioritariamente, como oportunidade do exercício literário” e suas “biografias são resultados de um consórcio narrativo” (BRUCK, 2009, p. 61).

Ruy Castro, por sua vez, “também busca um nível de investimento estético-literário na tessitura de sua narrativa, mas a partir de outra perspectiva que é a de constituir um registro jornalístico, inscrição detalhada e interpretante – no presente – da vida do biografado” (BRUCK, 2009, p. 175-176). Em todo caso,

a narrativa biográfica construída por Mário Cláudio pode ser bem mais percebida como a do **autor crítico**, de uma narrativa biográfica de caráter literário (artístico). Já Ruy Castro, apesar de, por vezes, apontar, ele mesmo, o que podem ser entendidos [sic] como os limites da narrativa biográfica no cumprimento do seu objetivo [...], não pode deixar de ser compreendido como um **biógrafo ingênuo** de uma biografia que resulta de **um processo marcado pelo ilusório**, como apontado por Bourdieu (BRUCK, 2009, p. 180, grifo nosso).

Além disso, enxerga-se em Ruy Castro a adoção de “uma narrativa diacrônica e linear” (BRUCK, 2009, p. 61) que “se volta para a sociedade, se oferecendo, principalmente, como mais um ingrediente no grande e interminável debate acerca dessa própria sociedade e seus eventos, mitos e heróis” (p. 176). Já as biografias de Mário Cláudio parecem ser

regidas por uma autonomia e certa aversão a essa postura. Ele não quer alimentar outra coisa a não ser o próprio fazer literário. Seus heróis importam, ao que parece, pelo modo como existem na sua narrativa. A relação com o real, o amplo processo social, não lhe parecem o aspecto mais relevante (BRUCK, 2009, p. 176).

Na introdução de *Ligeiramente fora de foco*, Richard Whelan assegura que “Capa era um contador de histórias nato e poucas coisas lhe eram mais prazerosas do que alegrar um amigo ou um estranho com a narração hilariante de alguma de suas aventuras picarescas” (apud CAPA, 2010, p. 18). Segundo ele,

quando a verdade literal era importante, ele [Capa] contava a verdade literal. Mas, quando só mesmo um chato pedante insistiria nela, **Capa não via nenhuma razão de proibir alguns enfeites para tornar uma boa história ainda melhor** – o que quer dizer mais divertida, geralmente à custa de si mesmo (WHELAN apud CAPA, 2010, p. 18, grifo nosso).

Whelan, de alguma forma, reforça a frase do historiador escocês Thomas Carlyle, que diz ser “uma vida bem escrita [...] quase tão rara quanto uma bem vivida” (CARLYLE apud BRUCK, 2009, p. 174).

A ficção, cada vez mais, parece ser elemento fundamental na construção narrativa que perpassa as biografias. Com maior ou menor intensidade, a aceitação de que “o mundo da biografia não é fechado nem concluído” e “a biografia não é uma obra e sim um ato esteticizado orgânico e ingênuo” (BAKHTIN apud BRUCK, 2009, p. 185), aponta para uma melhor definição do fazer literário que envolve esse gênero.

Além disso, parece ser

apenas possível compreendermos a literariedade dessas obras [as biografias] e, sobretudo aceitar o passado como seu elemento referencial, **se avançarmos para o conceito de mundos possíveis, uma categoria que quer ser mais abrangente que a de mundos ficcionais**, na medida em que elas, como o próprio discurso histórico e jornalístico, não produzem realidades, mas sim o efeito do real (BRUCK, 2009, p. 59, grifo nosso).

Se é “certo que inúmeras são as biografias, mas não muitas as que verdadeiramente podem ser caracterizadas como literárias; ao mesmo tempo, [...] nem todas [...] devem reivindicar o estatuto de uma publicação de natureza historiográfica” (BRUCK, 2009, p. 66), também é certo que os percalços que preenchem as lacunas, da vida e do texto, precisam ser considerados antes, durante e depois do ato biográfico. Assim, a aceitação de que nem tudo pode ter sido como imaginamos se faz presente já no pacto entre autor-leitor. Como, por exemplo, quando o biógrafo do médium Chico Xavier, ao lidar com um assunto ao mesmo tempo real e fantástico, que mexe com crenças e dúvidas, abre espaço, depois de apenas cinco páginas, para o leitor duvidar do que está recebendo como sendo uma verdade: “Para quem não acredita em vida depois da morte, os cinco parágrafos acima são mera ficção. Para quem acredita, tudo faz sentido” (SOUTO MAIOR, 2003, p. 15). Ou quando a escritora Veronica Stigger, que nos dias 23 e 24 de setembro de 2015 esteve no Delfos, o centro de documentação e memória da PUCRS, para ministrar o curso *Palavra e Imagem na Arte e Literatura Contemporâneas*, e logo no começo, ao responder uma pergunta sobre sua obra,

indicou, com um sorriso irônico, que nunca se poderia confiar em um escritor. “Vai que é tudo autoficção!”, disse.

Para Bruck, “apesar das dificuldades de categorização e de natureza conceitual inerentes à própria natureza da biografia, também para essa a determinação de um *status* de literário é bem possível” (2009, p. 186). O autor enfatiza as diferenças entre as duas propostas. Entende que, muito mais do que separar os elementos que diferenciam cada escolha, a observação permitiu que se encontrassem pontos em comum entre textos conceitualmente distintos. Cada qual segue um caminho, mas, em algum momento, há um cruzamento onde as empresas biográficas dividem o mesmo espaço, orientadas pela “noção bourdiana de ilusão biográfica” (BRUCK, 2008, 171).

Bruck não considera toda biografia como literária, no sentido já discutido de se usar a ficção como ponto principal na elaboração de uma trajetória de vida. Ele aposta, contudo, “na validade de uma acolhida mais justa, pela literatura, daquelas biografias que se instituíram como obras de reconhecido valor literário” (BRUCK, 2008, p. 171). E encerra com uma proposta de verbete para biografias literárias:

Biografias literárias: são obras de natureza autobiográfica ou biográfica, em cuja composição se pode perceber a preponderância do exercício literário e a constituição de uma narrativa instituída sobre elementos literariamente estilizados. O autor da biografia literária privilegia os valores de transgressão do acabamento estético em oposição aos valores biográficos da vida da personagem. A biografia literária é resultado do trabalho, reconhecidamente artístico, de um autor crítico, cuja obra narrativa prioriza a si mesma como presença no mundo e se vale do mote biográfico, em geral, como oportunidade de exercício do fazer literário (BRUCK, 2009, p. 187).

A demarcação do biográfico segue sendo um terreno arenoso, como a conversa entre os dois amigos transcrita no começo deste trabalho. Terá sido real? Registrada, no mínimo ela passa a ser uma das realidades possíveis. Verdade, talvez nunca. Afinal, a verdade de um dificilmente é pura o suficiente para ser “comprada” pelos outros de forma incontestável. Todavia, impressas, são essas verdades impuras que ainda se vendem nas livrarias.

3 IMPERATRIZ NO FIM DO MUNDO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE BIOGRAFIA, VERDADE E FICÇÃO

O biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem.
Janet Malcom

Ivanir Calado não é historiador ou biógrafo, mas com *Imperatriz no fim do mundo – memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg* (2001) ingressou em uma seara que costuma causar discussões acaloradas: o campo em que literatura e história se cruzam. Ocorre que o diálogo entre essas duas áreas, como lembra Sandra Pesavento, é um “caminho que se percorre nas trilhas do imaginário” (2006, p. 14), e é justamente esse o ponto das divergências.

O livro de Calado, narrado em primeira pessoa pelo que seria o espectro da segunda esposa do imperador Dom Pedro I, romanceia a vida da princesa bávara a partir de um ponto de vista moderno – é contado por uma Amélia que, 120 anos após sua morte, tenta lembrar-se da sua trajetória para, dessa forma, seguir existindo, mesmo que seja apenas como “um feixe ambulante de memórias” (CALADO, 2001, p. 8).

O artifício de situar a narração da personagem histórica no presente permite ao autor utilizar expressões que, muito possivelmente, não faziam parte do repertório das figuras reais que ele traz à luz na trama, seja por uma questão de época, seja pela posição social. É o caso de uma fala de Augusta Amélia, mãe da futura imperatriz brasileira: “– Amélie¹... você é minha filha querida. É a mais bela de nossa família, a mais inteligente... e a mais **cabeçuda**. Acha que eu mandaria você para os braços de um barba-azul caso não confiasse em você?” (CALADO, 2001, p. 36, grifo nosso); e de uma expressão que a princesa teria utilizado com seu irmão pouco depois de aceitar a proposta de casamento do imperador e de saber que teria de viajar para o Brasil: “– Não vou mesmo [sozinha], seu **bobão**, você vai junto!” (p. 42, grifo nosso).

A fala moderna se mescla com a histórica ao longo da narrativa e, entre elas, o autor aproveita para invadir o campo íntimo de sua protagonista em diversos momentos,

¹ Quando a voz materna aparece, é assim que Calado grifa o nome da imperatriz.

trazendo à superfície desejos e sentimentos que teriam ocorrido em situações tão específicas que apenas a ficção poderia sugerir com detalhes a essência dos fatos. É assim no trecho que abre o capítulo 3, quando Amélia diz: “**Morri de vergonha**. Minha mãe tinha acabado de ler a carta do tal Coronel Brack durante o jantar, e todos riram alto. Levantei-me, **sentindo o rosto em fogo**” (CALADO, 2001, p. 31, grifo nosso).

A opção de Calado pelo imaginário, no entanto, não impede que ele trave em alguns momentos e, talvez por conta do peso da História, tente justificar a presença de buracos abertos pela inconsistência de dados “reais”, quase como um pedido de desculpas. Nesse sentido, sua narradora diz não acreditar que ela

fosse realmente assim [*como o autor agora a descreve*] na maior parte do tempo [...]. Mas **não há como saber de verdade**. Todo o raciocínio de que sou capaz me leva a imaginar que deveria ser extremamente chato me portar como a personagem das cartas que leio. Mas **faltam acontecimentos reais para preencher as lacunas deixadas pelos historiadores**, e as **lembranças que às vezes invento** nem sempre se ajustam ao que seria mais provável de acontecer naquela época e naquelas circunstâncias (CALADO, 2001, p. 49-50, grifo nosso).

É claro que, conforme explica Pesavento,

nenhum pesquisador, em sã consciência, poderia desconsiderar a presença do real. Apenas [...] parte-se do pressuposto que este real é construído pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de forma diferente, no tempo e no espaço (PESAVENTO, 2006, p. 13).

Mas Pesavento escreve pensando no historiador que se utiliza da ficção para criar seu texto histórico atrás de uma verdade possível, admitindo, inclusive, que

na reconfiguração de um tempo – nem passado, nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa –, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que teria se passado um dia. **O historiador atinge, pois, a verossimilhança, não a veracidade**. Ora, o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto (PESAVENTO, 2006, p. 16, grifo nosso).

Esse, no entanto, não parece ser o caso de Calado. Tal como Mário Cláudio, ele busca em fatos e informações tidos como verdadeiros o pano de fundo para a construção de sua estória. Porém, enquanto Cláudio “parece enxergar na existência humana e na narrativa sobre esta o grande filão de sua atividade literária” e, assim, “investe, prioritariamente, na construção de um texto que se centra, acima de tudo, na busca da

literariedade” (BRUCK, 2009, p. 177), sem a preocupação em reconstituir de modo detalhado a vida dos biografados, Calado prefere, em alguns momentos, não elaborar a sua versão, tirando parte da força ficcional do romance. Isso ocorre, por exemplo, quando ele opta por indicar a imprecisão histórica em relação a determinados fatos da vida pessoal de Amélia, ainda que sua narrativa seja contada em primeira pessoa e, portanto, devesse trazer informações básicas para que não sobrassem dúvidas como estas:

Nasci em 1812, **não sei onde**. [...] Meu irmão Augusto **pode ter sido** mais velho ou mais novo do que eu – **li** duas versões diferentes. Mas sinto que era mais velho, uns dois anos, mesmo que em minhas lembranças eu o estivesse sempre protegendo, como a um bebê. [...] De meus outros irmãos **sei pouco mais que os nomes** como estão registrados nos livros (CALADO, 2001, p. 15, grifo nosso).

Ou quando a imperatriz fala sobre a filha mais velha de Dom Pedro com Domitila de Castro Canto e Mello, a Marquesa de Santos: “a Duquesa de Goiás [Isabel Maria de Alcântara Brasileira], ficou, **segundo alguns**, no palácio, **segundo outros**, foi mandada para Niterói” (CALADO, 2001, p. 30, grifo nosso).

Calado poderia ter optado pela supressão de situações e de dados que pudessem causar ou manter dúvidas, ainda que algumas lacunas seguissem como um espaço a ser preenchido, como um porvir. Para Annie Dillard, que escreveu *The Writing Life* (1989), é um ato de coragem jogar fora aquilo que não está ajudando o texto a fluir, por mais que tenha sido trabalhoso seu processo. O escritor, portanto, não precisaria mostrar ao leitor o trabalho que teve para atingir seu objetivo. Calado, contudo, prefere dar pistas de que a tarefa foi mesmo árdua, e diz:

A maioria das coisas que venho escrevendo até agora, claro, são o resultado de escarafunchar livros e documentos. São fatos antigos, e os poucos fiapos de memória que se entretecem a esses relatos alheios raramente bastam para me fazer sentir como a personagem central desta peça que ainda não encontrou seu estilo (CALADO, 2001, p. 49-50).

Talvez a melhor alternativa para Calado fosse seguir um caminho similar ao de Mário Cláudio, para quem “a empresa biográfica insinua-se, antes e prioritariamente, como oportunidade do exercício literário” (BRUCK, 2009, p. 61). Assim, o autor não precisaria apresentar justificativas. Seja lá qual fosse o efeito de real causado por suas escolhas, ele estaria calcado nas inúmeras possibilidades que o exercício da ficção oferece. Afinal, ele escreve um romance, e “o imaginário representa também o abstrato,

o não visto e não experimentado. É elemento organizador do mundo que dá coerência, legitimidade e identidade. [...] É, podemos dizer, um real *mais real* que o real *concreto*” (PESAVENTO, 2006, p. 12, grifo da autora).

Mas Calado parece ter a aspiração do historiador, que, “mais do que construir uma representação que se coloca no lugar do passado, ele é marcado pela *vontade* de atingir esse passado. Trata-se de uma militância no sentido de atingir o inatingível, ou seja, o que um dia passou no tempo físico já escoado” (PESAVENTO, 2006, p. 16, grifo da autora). A incoerência está no fato de que, para tanto, ele usa a ficção, mesclando o tempo inteiro o desejo criativo com a necessidade de ser fiel à verdade – ainda que no título ele já deixe clara a dubiedade presente em toda a história.

Podemos aceitar que o historiador

também constrói uma possibilidade de acontecimento, num tempo onde não esteve presente e que ele reconfigura pela narrativa. Nesta medida, a narrativa histórica mobiliza os recursos pela imaginação, dando a ver e ler uma realidade passada que só pode chegar até o leitor pelo esforço do pensamento (PESAVENTO, 2006, p. 17).

Porém, o romancista não deveria se preocupar em responder os enigmas do passado. *Imperatriz no fim do mundo* não é uma biografia jornalística e nem tem compromisso com a verdade. Contudo, talvez seja mais difícil dizer o que ela é, se pensarmos para além da pura e simples categorização enquanto romance. Está claro que o pacto firmado com o leitor é diferente daquele que firma um biógrafo com seu público. E, por isso mesmo, o autor não deveria se preocupar em dizer, por exemplo, que o caderno no qual Amélia deposita suas memórias póstumas está

cheio de lacunas, apesar da tentativa de manter uma ordem cronológica. Muitas coisas são minhas, são lembranças verdadeiras, mas eu seria incapaz de dizer quais. Outras são construídas a partir de documentos, dos biógrafos, dos livros de história, e por sua veracidade não tenho condições de responder (CALADO, 2001, p. 10-11).

Calado sabe que não está fazendo uma reconstrução histórica fiel, pela impossibilidade que isso representa, e decreta: “Tudo junto faz a Amélia que sou diferente da que fui. A Amélia que posso ser – resultado do esquecimento da morte, do esquecimento dos homens e da parcialidade dos historiadores” (CALADO, 2001, p. 10-11).

Da mesma forma, ele também parece ter conhecimento de que, “ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituí-la, tomando o seu

lugar. O mundo passa a ser tal como nós o concebemos, sentimos, avaliamos” (PESAVENTO, 2006, p. 13), e o mundo da literatura, desde *Imperatriz no fim do mundo*, passa a ver Amélia de outra forma por conta dos elementos ficcionais que Calado injeta na História.

De acordo com Sandra Pesavento,

literatura e história são narrativas que têm o real como referente para confirmá-lo ou negá-lo, **construindo sobre ele toda uma outra versão ou ainda para ultrapassá-lo**. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam (PESAVENTO, 2006, p. 14, grifo nosso).

Apesar do distanciamento temporal em relação ao momento narrado e, por isso mesmo, da dificuldade de recompor o período a partir de uma perspectiva não testemunhal, baseada em dados nem sempre confiáveis, e a despeito de, justamente por isso, frear em alguns pontos críticos como já citado, Calado parece, em geral, ultrapassar o efeito de real que se poderia atingir ao se contar a vida de Amélia. E ainda que a obra não seja um “retrato artístico e fiel de uma época histórica concreta” (LUKÁCS, 2011, p. 33), fugindo da definição clássica de romance histórico cunhada por Lukács, *Imperatriz no fim do mundo* possui elementos que a jogam num entre-lugar de gêneros que é esse limiar que suporta as duas áreas em comum, a literatura e a história, podendo ora ser abraçada por um campo, ora por outro. Afinal, “os traços que chegam do passado suportam esta condição dupla: por um lado, são restos, marcas de historicidade; por outro, são representações de algo que teve lugar no tempo” (PESAVENTO, 2006, p. 18-19).

Por conta disso, muitas análises ainda podem ser feitas em cima da obra, seja pela perspectiva literária (a representação da morte, o significado do espelho, a relação com contos de fadas...), seja pela histórica. Até mesmo a exumação do cadáver da imperatriz, fato histórico ocorrido nos primeiros anos desta década, em São Paulo, permitiria uma atualização do texto. Seria mais uma forma de, como fez Calado, trazer força ao espectro de Amélia para que, quem sabe um dia, ele deixe de ser um simples feixe de memória vagando por aí.

4 PROCESSO CRIATIVO: O ESTILO E A INSPIRAÇÃO

Achava que desde que mantivesse os olhos abertos,
tudo que lhe acontecesse seria útil.

Luís Roberto Amabile

Você ainda não sabe muito bem sobre o que vai escrever desta vez, apenas sente que tem de produzir algo. Afinal, passou as últimas duas semanas pensando a respeito desse texto, ainda invisível ao mundo exterior, mas que já tem alguns traços desenhados em sua mente, a ponto de fazer você sonhar com desfechos e soluções para partes que certamente resultarão incompletas na hora da releitura. Por dias, você acorda muito antes do horário combinado com o despertador e, religiosamente, senta-se diante do computador, xícara de café fumegando ao lado, concentrado no cursor piscante do editor de textos. Porém, você não consegue desenvolver a sua história, e escapa, às vezes sem se dar conta, pela primeira janela de um navegador qualquer atrás do jornal do dia, das notícias de seu time, de uma música ou de um filme, a biografia de alguém... o universo Google! Está feito, você se afastou de novo da sua escrita, alimentando uma angústia que, aparentemente, bloqueia sua criatividade. Por que você, às vezes, pensa que

A palavra escrita é fraca. Muitas pessoas preferem a vida a ela. A vida faz seu sangue circular, e tem um cheiro bom. Escrever é só escrever, literatura é só isso. Ela atrai somente os sentidos mais sutis – a imaginação da visão e a imaginação da audição – e o sentido moral, além do intelecto. Essa escrita que você faz, que lhe excita, lhe agita e lhe anima como se você estivesse dançando ao lado da banda, é quase inaudível para qualquer outra pessoa. O ouvido do escritor deve se ajustar da vida barulhenta para os sons sutis e imaginários do mundo escrito. Um leitor comum que pega um livro tampouco consegue ouvir; ele vai levar meia hora para pegar a melodia do escritor, seus sons altos, baixos, fortes e suaves (DILLARD, 1989, p. 17-18, tradução nossa).

E então você começa a divagar sobre a azia que o ataca durante a noite. Seu devaneio o leva até uma certeza: a culpa é das sementes de erva-doce colocadas desavisadamente no bolo de fubá consumido na tarde anterior com um café preto passado. A verdade, entretanto, é que são as palavras entaladas no seu sistema digestivo que estão arranhando e queimando seus estômago e esôfago, exigindo que você tome uma atitude definitiva. Todavia, você ainda não sabe se o texto está pronto para ser digerido – ou vomitado.

Por conta dessas distrações e indecisões, Annie Dillard, em *The writing life*, sugere que, por vezes, seja necessário cortar a própria carne para escrever. É como se, depois de escalar uma montanha sem qualquer equipamento, de se embretar na mata selvagem desprovido de proteção, você chegasse a determinado ponto na trilha da escrita de onde não pode mais voltar: ou segue adiante e continua a escrever, ou pula do penhasco, desistindo. E para qualquer das duas decisões será preciso coragem – para entender o que realmente é importante na sua história, e para compreender que nem sempre aquilo que deu mais trabalho ao escritor é relevante e merece viver no texto. “A coragem absolutamente se opõe à esperança ousada de que aquele trecho é o que o trabalho, ou o mundo, precisa” (DILLARD, 1989, p. 4, tradução nossa).

Porém, ainda que você acredite ter encontrado um caminho para trilhar depois de toda essa trajetória de dor, com sentimentos de satisfação e de dever cumprido sobressaindo-se aos demais, William Faulkner nos alerta que “a arte nada tem a ver com paz e contentamento” (FAULKNER, 2011, p. 11). Portanto, olhe de novo para o que já foi feito, aguce sua autocrítica, e verifique que

A escrita mudou, em suas mãos, e em um piscar de olhos, de uma expressão de seus pensamentos para uma ferramenta epistemológica. O novo lugar lhe interessa porque não é nítido. Você reage. Em sua humildade, você dispõe as palavras com cuidado, observando todos os ângulos. Agora os escritos iniciais parecem simplórios e descuidados. O processo é nada; apague seus vestígios. O caminho não é a obra. Espero que suas pegadas tenham se dispersado, espero que os pássaros tenham comido as migalhas, espero que você jogue tudo fora e não olhe para trás (DILLARD, 1989, p. 3-4, tradução nossa).

A essa altura você já iniciou sua caminhada. Fez escolhas e, justamente por conta delas, abriu mão de seguir por outros caminhos. Você se surpreende com as descobertas que faz, sozinho, ao encaixar palavras e orações, encontrando saídas que nunca pensou que pudessem coexistir. Você sente a tal coragem impulsionando-o a avançar. É quando, diz Doris Lessing, “começa-se algo que, a princípio, parece meio disforme, desajeitado, mas então há um momento em que se tem o estalo, e a coisa de repente flui” (LESSING, 2011, p. 233).

Até então, você concordava que poderíamos “certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Mas agora seu momento parece indicar que

Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista do

que está avançando? Porque não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? (BLANCHOT, 1997, p. 311).

Essa observação o faz recuar. E antes mesmo de você refletir a respeito, dá de cara com o pessimismo de Louis-Ferdinand Céline a dizer que “a experiência é uma lâmpada fraca que só ilumina aquele que a carrega... e incomunicável” (CÉLINE, 2011, p. 106).

No fundo, você sempre soube disso – ainda que nunca tenha pensado a respeito. Você sabe que é sempre necessário seguir em frente, ir além daquilo que o toca, transformando a matéria-prima da sua escrita em algo maior, universal, além do seu íntimo. Você quer fazer reencarnar em seu texto um conflito cuja natureza seja verdadeira, cujas tensões e angústias movam a história adiante. Reencarnar, afinal, “as coisas ditas na literatura são sempre as mesmas” e “o que importa é o modo como são ditas” (BORGES, 2011, p. 135).

Pronto! Parece que agora você despertou para o conhecimento. Ernest Hemingway, no entanto, já disse que “o conhecimento requer de um escritor mais responsabilidade, e torna a escrita mais difícil” (HEMINGWAY, 2011, p. 69). Você sabe o que isso quer dizer – que será preciso seguir trabalhando, lendo, reescrevendo, relendo, editando...

Nesse momento, então, você clama pelo sopro divino que fará sua obra deslanchar. “Tantos livros já escritos, tantas obras já canonizadas; certamente alguma musa inspiradora tem parte importante nesse trabalho”, você pensa, antes de ser cortado secamente por Faulkner, que tomava um *bourbon* (ou seria um *scotch*?) escorado na porta de um bar: “Não sei nada a respeito da inspiração, porque não sei o que é a inspiração – ouvi falar, mas nunca a vi” (FAULKNER, 2011, p. 25).

Seu caminho está se estreitando. As paredes do beco em que você se enfiou enquanto fugia daquele fantasma já tocam seus ombros. Você está encurralado, suando muito na testa e nas axilas, com o ar lhe faltando nos pulmões, quando resolve suplicar por auxílio para rebater e exorcizar Faulkner. A inspiração não pode ser parte tão pequena desse todo que é a escrita.

Truman Capote chega primeiro, apressado, e desfere um golpe certeiro em seu queixo: “O único recurso que conheço é o trabalho”, diz. Logo em seguida, com ar

professoral, emenda: “A escrita tem leis de perspectiva, luz e sombra, assim como a pintura ou a música. Se você já nasceu conhecendo-as, ótimo. Se não, precisa aprendê-las. E depois precisa rearranjar as regras a fim de adaptá-las a si próprio” (CAPOTE, 2011, p. 41).

Você não se lembrou de que ele era “um grande admirador” (CAPOTE, 2011, p. 49) de Faulkner. Está lá, na *Paris Review* que descansa sobre seu criado-mudo abarrotado de livros, anotações, lápis e outros objetos. Agora, desolado, você tenta assimilar o golpe e compreender o recado. A escrita, para você, era luz, jamais sombra – e, de repente, esta passou a ser uma personagem importante, principal, saída diretamente da teoria de Giorgio Agamben, para quem

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2010, p. 62-63).

Você se dá conta de que está no escuro há muito tempo, mas ainda não sabe lidar com isso. E agora já não se sente alguém pertencente a seu tempo. Quase não há mais esperanças!

Cabisbaixo, derrotado, imaginando a besteira que fez ao questionar Faulkner – que aspirante a escritor, conscientemente, tentaria algo tão pretensiosamente absurdo? –, você nem nota a aproximação daquele homem em seus mocassins. “É claro! Hemingway!”. É tão óbvio que ele ficará do seu lado – nem que seja apenas para provocar o rival.

“Aprendo a escrever tanto com os pintores quanto com os escritores” (HEMINGWAY, 2011, p. 74), diz ele, visivelmente contrariado, antes de seguir adiante, resmungando, deixando-o para trás, pensativo.

Hemingway e Capote arrancaram você de si mesmo. Mostraram que há muito mais a ser observado do que você imaginava. Fizeram você enfim compreender que “a arte consiste sempre em um descobrimento, uma revelação, e nunca numa constatação. Isto quer dizer, no que diz respeito à arte escrita, que a ficção gera ou deve gerar conhecimento no lugar de reconhecimento” (DUEL, 2007, p. 85, tradução nossa).

Agora você não está mais em uma rua sem saída, mas numa rotatória, e pode escolher entre cinco opções qual caminho tomar. Você, claro, está decidido: seguirá sempre em frente! Já começa inclusive a enxergar melhor, mesmo na ausência de luz. É a trilha mais à direita, contudo, que acaba por atraí-lo. Ela o carrega por horas, até finalmente terminar em um prédio cujo letreiro anuncia: Biblioteca Nacional. Lá, naquele lugar de respostas, talvez você aprenda a fazer as perguntas certas.

Vencida a porta principal, cujo peso só poderia ser obra do saber, você caminha pelos corredores do lugar. Percorre salas, condomínios de livros, antessalas, mas não encontra ninguém para auxiliá-lo. Repara no pé-direito, pois desde sua primeira visita a uma biblioteca pública, quando sua professora comentou sobre o pé-direito do lugar, você entende que isso é algo sensato a se fazer – e dizer. Todavia, passados tantos anos, você ainda não entende nada de arquitetura, ou de engenharia, ou da pintura clássica que adorna o teto. Apenas repete um gesto já esvaziado de significado e sem qualquer importância.

Uma porta se abre. Outro mito surge. Agora é Jorge Luís Borges que, amparado por sua bengala, convida-o a ir até seu escritório. Você o acompanha, senta-se confortavelmente em uma poltrona de couro preto, e escuta um conselho: “talvez você possa escrever melhor se deixar passarem os defeitos” (BORGES, 2011, p. 139).

Praticamente cego, Borges vive num mundo de luz e sombra, o quê, visualmente, não deve ser muito diferente do efeito que aquela sala causa em você. Não há cores quentes explícitas, só tons de cinza misturados ao preto e ao branco como numa fotografia antiga. Você não se importa. A penumbra, agora, é capaz de trazer conforto. E você está diante de Borges! Não há tempo a perder com o que não seja amarelo.

Você se ajeita na poltrona diante daquele mestre que tanto admira, e que neste momento aguarda pacientemente sua intervenção, e tenta arrancar dele alguns significados para textos que você leu. O quê, afinal, ele quer mostrar quando escreve aqu...

“Não pretendo mostrar coisa nenhuma. [Risos] Não tenho intenções” (BORGES, 2011, p. 133), ele interrompe, com graça, antes de completar que

[...] muitos escritores [...] me dizem: gostaríamos de saber qual é a sua mensagem. Mas não tenho nenhuma mensagem, entende? Quando

escrevo, escrevo porque uma coisa precisa ser feita. Não acho que um escritor deva se intrometer demais no seu próprio trabalho. Ele deve deixar a obra escrever-se a si própria, não acha? (BORGES, 2011, p. 143).

Você argumenta que Primo Levi disse certa vez que era “muito importante para um escritor ter o que dizer” (LEVI, 2011, p. 318), ao que Borges pergunta onde está a diferença em relação ao que acabara de comentar. Para você, entretanto, as duas posições ainda parecem paradoxais. E assim você rebate com outra citação de Levi:

Se um autor estiver convencido de que é honesto e tem algo fundamental a dizer, é muito difícil que seja mau escritor. Sente-se obrigado a passar, a transmitir suas ideias de modo claro. Por outro lado, se um escritor nada tem a dizer, mesmo que maneje as ferramentas da escrita, será um escritor menor (LEVI, 2011, p. 318).

Borges o encara docemente. Você ignora se ele está vendo seu rosto com nitidez suficiente para enxergar a confusão que dele emana. Sabe, no entanto, que sua voz está carregada de dúvidas, e que isso, com certeza, Borges já sabe identificar muito bem.

“Mas, senhor, então não é uma questão de estilo?”, você pergunta, corajoso por conseguir. Ao que Borges responde, com ternura: “[...] lembro-me do que dizia Bernard Shaw acerca do estilo, que um escritor tem tanto estilo quanto sua convicção lhe conceder, e não mais do que isso” (BORGES, 2011, p. 139).

As peças, agora, estão se encaixando, começam a fazer sentido. Você sente o mundo a sua volta se transformar, ganhar um colorido, signos, novos significados. Você compreende, assim como Duel, que basta “pensarmos um pouco” para vermos “que uma história, uma boa história, pode descobrir de nós algo que não sabemos” (DUEL, 2007, p. 86, tradução nossa).

E assim, você se vê de repente de volta à mesa. Ainda está diante do mesmo computador, café frio ao lado, mas o cursor piscante agora flutua em um mar de letras. Nota, então, que o computador já preencheu diversas páginas. E que ele ainda

escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me o que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével (BLANCHOT, 1997, p. 311).

A releitura da aventura que lhe trouxe até aqui faz você pensar, guardadas todas as proporções, em *Meia noite em Paris* (2011). Não era essa a sua intenção.

Nunca foi. No entanto, parte da mensagem talvez seja, realmente, semelhante. Você, afinal, agora já se sente um contemporâneo de Faulkner, de Capote, de Hemingway, de Borges... Você compreende que cada um deles, a seu modo, teve um processo de produção ficcional tão particular quanto pode ser a vida de alguém.

Você entende que foi certa angústia que moveu seus passos até aqui. “A tensão”, afirma Dillard, “estimula a escrita e a impulsiona para um fim mais verdadeiro” (1989, p. 15, tradução nossa), e, por isso, a maneira que você escolher para contar a sua história, mesmo que se pareça com algo já feito, levará o carimbo de uma autenticidade que você pode atestar. Porque,

admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão. Essa questão não se confunde com as dúvidas ou os escrúpulos do escritor. Se acontece de este se interrogar ao escrever, isso lhe diz respeito; que ele esteja absorvido pelo que escreve e indiferente à possibilidade de escrevê-lo, mesmo que não pense em nada, é o seu direito, sua felicidade. Mas resta o seguinte: uma vez a página escrita, está presente nessa página a pergunta que, talvez sem que ele o saiba, o escritor não cessou de se fazer enquanto escrevia: e agora, no meio da obra, esperando a abordagem de um leitor – de qualquer leitor – repousa silenciosamente a mesma indignação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura (BLANCHOT, 1997, p. 311).

A literatura, essa “linha de palavras” (DILLARD, 1989, p. 3) que você maneja, será o que você fizer dela. A qualidade, essa será discutida depois.

5 REFLEXÕES: DA GÊNESE À NOVELA

Conceda-me ao menos seu gosto e suas ideias
Roland Barthes

Há pessoas com memória prodigiosa, capazes de lembrar detalhes de um acontecimento já tão remoto que, por vezes, nem mesmo os envolvidos têm coragem de discordar dos fatos colocados. Esse não é meu caso.

Quando penso no projeto ficcional que desenvolvi para o mestrado em Escrita Criativa da PUCRS, no entanto, consigo ter algumas certezas. A primeira é que a centelha de vida apareceu no primeiro semestre de 2010. A professora Sissa Jacoby, que ministrava a disciplina de Teorias Contemporâneas da Literatura no curso de graduação em Letras da mesma universidade, pediu para a turma ler *Imperatriz no Fim do Mundo – memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg* (CALADO, 2001). Por conta de múltiplos aspectos, como linguagem, narrador e personagens, entre outros, achei o livro fascinante. Na ocasião, meu grupo desenvolveu um trabalho que traçava um paralelo entre a história da jovem de 16 anos que aceitou casar-se com o viúvo imperador do exótico Brasil, Dom Pedro I, quando todas as outras o rejeitavam, com contos de fadas. Isso devido a elementos na escrita de Calado que se faziam presentes, como o espelho, a representação da princesa, a personificação da morte e da maldade etc.

Calado não foi o primeiro a utilizar um narrador póstumo e nem a ficcionalizar a biografia de um personagem real. Aliás, nem cabe aqui discutir algum improvável ineditismo na forma encontrada pelo autor para narrar essa história. O que interessa, neste momento, é demarcar a relevância da obra, com suas virtudes e defeitos, para meu projeto.

Se as certezas eram escassas, restava ao menos uma convicção: a de que eu queria manter a Amélia criada por Calado viva por mais tempo, ainda que não fizesse ideia de como atingir esse objetivo. Aos poucos, entretanto, essa intenção inicial foi perdendo espaço no cotidiano de jornalista, estudante, pai, marido, filho, até adormecer no paraíso dos projetos abortados, relegada por completo ao plano das coisas que jamais se realizarão.

Em fevereiro de 2013, quando aquele fogo inicial estava mais para cinzas do que para brasa, a imprensa nacional jogou novo combustível nas minhas pretensões ao

repercutir a pesquisa da historiadora da USP Valdirene do Carmo Ambiel. Como projeto de mestrado, e com as devidas autorizações, inclusive da Casa Imperial do Brasil, ela havia feito, meses antes e sob sigilo absoluto, a exumação dos restos mortais de Dom Pedro I, Dona Leopoldina e Dona Amélia. Entre os objetivos: confirmar que os despojos estavam de fato depositados nas urnas guardadas no Monumento à Independência, às margens do Riacho do Ipiranga, em São Paulo, e garantir que estivessem preservados da melhor maneira possível, uma vez que o local apresentava sinais aparentes de umidade e esta poderia danificar os ataúdes dos primeiros imperadores do país e o que dentro deles estivesse acondicionado.

Entre as dificuldades enfrentadas pela equipe de pesquisadores, uma delas foi descobrir a localização exata do sepulcro de Dona Amélia. O Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) de São Paulo, responsável pelo local, não tinha certeza a respeito de onde estaria depositado o caixão. Para não saírem quebrando paredes de forma aleatória, os pesquisadores buscaram auxílio de pessoas que participaram da cerimônia de sepultamento, em 1982, quando os restos mortais da imperatriz foram trazidos de Portugal para o Brasil – 10 anos depois do material humano de Dom Pedro ter sido transladado e 28 anos após os despojos de Dona Leopoldina chegarem ao Parque do Ipiranga.

Na dissertação, Ambiel registra que, durante os trabalhos, ouviu questionamentos “por parte de várias pessoas, de fora e de dentro” (2013, p. 187) da equipe, sobre a importância de Amélia e se valeria a pena insistir na busca por ela. Para a pesquisadora, esse foi um dos motivos que a fez seguir adiante naquela etapa do projeto, ainda que o tempo exigisse providências no sentido contrário. Ela queria resgatar essa personagem deixada de lado por muitos pesquisadores e que agora estava ali, tão perto, emparedada em algum canto daquela cripta úmida, sabe-se lá de que maneira, e com a identificação nos painéis do monumento escrita de forma errada. Conforme Ambiel, “algumas pessoas chegavam a nos perguntar se era verdade que D. Amélia era amante de D. Pedro” (2013, p. 187).

Para chegar ao local exato do caixão, a equipe recorreu ao embaixador Emanuel Von Lauenstein Massarani, que fez parte, na década de 1980, da comissão responsável pelo traslado da imperatriz e foi um dos responsáveis pela construção do nicho que receberia o esquife. Segundo Ambiel,

[...] o embaixador afirmou que o corpo estava atrás da placa que continha a inscrição com seu nome [de Amélia]. [...] ele fez, sem dificuldade, um esboço do local onde estava o ataúde [...] e recomendou que escavássemos acima de onde estávamos até encontrarmos uma laje não muito espessa. A urna funerária com o corpo da Imperatriz estaria sobre essa laje, à direita do local que estávamos escavando, parcialmente atrás de uma coluna de sustentação do Monumento. Porém, tínhamos de confirmar essas informações, ou seja, devíamos escavar. [...] era um trabalho muito arriscado, uma vez que os dados que tínhamos até então informavam apenas a presença de sedimentos no local. Antes de fazermos uma escavação efetiva, realizamos mais uma prospecção do local e introduzimos um artefato de metal na tentativa de detectar a presença da laje, que foi encontrada aproximadamente uns 20 cm acima de onde estávamos. Procedemos então à escavação, expondo ao máximo a laje, escorando-a com pontaletes (AMBIEL, 2013, p. 188-189).

Ao localizar e abrir o caixão de Amélia, a recompensa: descobriu-se que o cadáver da imperatriz havia sido mumificado e, 140 anos depois de sua morte, continuava preservado, possibilitando que se conhecessem, a partir de estudos apoiados na tecnologia contemporânea, detalhes acerca da estrutura física da soberana, que vieram a confirmar ou não questões históricas que resistiram ao tempo e chegaram até nós.

Para mim, era o que bastava. Amélia estava de volta, e agora não era mais a Amélia de Calado. Era uma nova possibilidade de Amélia que vagava entre nós, revigorada, pois, mesmo que por algumas semanas apenas, ela estava de novo no centro das atenções. Historiadores discutiriam sobre ela em rodas acadêmicas e em mesas de bar. Jornalistas recuperariam histórias sobre ela para ilustrar as matérias dos cadernos de cultura. Professores leriam as notícias e apresentariam Amélia a crianças, que depois falariam sobre ela em casa. Populares contariam fábulas sobre a vez em que um fantasma, muito parecido com a imagem que agora era estampada nos jornais e sites do país inteiro, tinha sido visto vagando pelo parque à noite.

Mais de 180 anos após partir com Pedro rumo à Europa, de onde jamais regressaria, a não ser para o sepultamento simbólico ao lado do marido em 1982, Amélia era, de novo, uma personagem em evidência por aqui, e com novos conflitos a serem explorados.

Mas como Amélia reagiria se pudesse se enxergar mumificada? Como será que veria o Brasil atual? Que estranhamento causaria na imperatriz o fato de o palácio da Quinta da Boa Vista, que foi sua casa quando chegou da Baviera, ter se tornado um

museu de história natural, com múmias egípcias, meteoritos e réplicas de ossadas de dinossauros? Que história ela poderia contar agora, a partir de uma perspectiva contemporânea, uma vez que o passado já havia sido bastante explorado por biógrafos e romancistas? E ainda: quem narraria essa história? Será que minha Amélia teria forças para reviver a partir de recordações tão extemporâneas?

Vislumbrei que, se encontrasse respostas para essas e outras tantas perguntas, talvez tivesse uma história em mãos. E foi com essa ideia ainda muito superficial – e outras três ainda em estágio anterior a esse – que encarei a seleção para o mestrado. Chamado para uma sabatina diante de uma banca formada por três professores, fui questionado sobre minha ideia de projeto. Puxei do bolso uma folha de caderno, rasgada na borda do espiral, amassada pelo descuido e pelo nervosismo, e fui listando as possibilidades. Quando por fim toquei na trama da imperatriz, notei que um dos interlocutores mudou a expressão. Acho até que vi um brilho naquele olhar. Era Charles Monteiro. Meu projeto ganharia a partir dali o primeiro crítico. Eu, um orientador.

Vencida essa etapa, agora havia um prazo. Precisaria desenvolver o enredo dentro de 24 meses. Mas ele ainda não estava pronto para sair de dentro de mim. Naquele momento, sentia-me como Robinson Crusó que, mesmo desaconselhado a deixar a casa dos pais para se aventurar no mundo – “[...] se partir, será o mais desgraçado entre os miseráveis que jamais nasceram” (DEFOE, 2014, p. 12-13), disse o pai do herói –, ignorou tudo para seguir seu desejo mais íntimo. Apesar de todo o apoio que recebi de familiares e amigos, uma voz interior insistia em alertar para os perigos – ou, quem sabe, tentava apenas me puxar para o fundo do mar (“Serás o pior dos escritores com essa ideia ridícula!”, sussurrava a voz).

Amarrei-me ao mastro, como fez Ulisses para não cair no canto das sereias, e segui em frente naquele mar de ideias. Todavia, olhava para as páginas em branco e não sabia por onde começar. Os respingos daquele oceano no papel não eram capazes de formar sentenças que eu sentisse como verdadeiras ou dignas. Entendi o que alguns escritores, como Bettega, já perceberam há muito mais tempo:

Quando tudo é permitido, não dá para fazer qualquer coisa. [...] o verdadeiro desafio que a página em branco impõe ao escritor não é apenas o de preenchê-la e, por assim dizer, vencê-la, mas o de fazê-la uma página nova. Escrevemos contra o vazio e no vazio, mas, sobretudo, escrevemos para dar origem a algo que não existia antes de nós e que passa a existir precisamente através do nosso gesto (BETTEGA, 2012, p. 11-12).

Logo nas primeiras conversas com meu orientador, ficou claro também que eu não poderia replicar a fórmula de Calado. É óbvio, mas nem sempre o óbvio assim se parece à primeira vista. Precisava encontrar minha própria voz narrativa para escapar da sombra do livro que me inspirou. Pois, ainda que nunca se conte a mesma história da mesma maneira,

há sempre certa preocupação por parte dos escritores com a originalidade de suas obras. Preocupação legítima e louvável, mas que algumas vezes é traduzida por um esforço para não contar as mesmas histórias, e nem sempre é estendida à forma como essas mesmas histórias se organizam – forma esta que, como sabemos, é o que dá corpo a essa coisa meio abstrata, que um tanto genericamente chamamos de literatura (BETTEGA, 2012, p. 12).

Se “criar algo completamente novo é a ambição de um tolo” (MORAES, 2012, p. 53), restaria a intenção de, ao menos, não ser taxado de plagiário ao final do processo. Pelo menos, hoje, podemos repetir o autor e dizer que

o conceito de originalidade transformou-se: de algo novo que brilha em meio ao nada para algo velho que brilha entre muitas coisas. Mas como ser original se a originalidade não existe mais? Originalidade é mais do que uma criação: é uma reorganização. Uma coisa nova feita a partir de muitas coisas velhas, reorganizadas de um modo que não tenha sido feito antes (MORAES, 2012, p. 53).

Foi então que meu projeto iniciou um enduro particular e, à medida que peças sobravam pelo terreno, adaptava-o para levá-lo adiante.

Nesse ponto, já sabia que minha narrativa teria uma presença importante: a da historiadora que fez a exumação dos despojos. Eu a chamaria Valentina, pois queria que o nome, ao menos para mim, lembrasse Valdirene. Seria uma homenagem à historiadora que trouxe essa história à tona. Assim, lendo a dissertação e algumas entrevistas de Valdirene, apropriei-me de aspectos e motivações da historiadora real para a criação da minha personagem ficcional. Cenas surgiram e se solidificaram como pilares da obra porvir. Mas eu ainda não conseguia resolver questões simples: qual seria a motivação dessa personagem? E o que Amélia, quando aparecesse, contaria como novidade? Em qual das duas, afinal, estaria o fio condutor da trama? Qual o conflito (ou conflitos) que sustentaria a narração? Quem iria narrar?

Não queria e nem poderia começar uma narrativa longa sem ter esses e outros pontos muito claros. Sobravam dúvidas, faltavam certezas.

Bettega, no entanto, diz que:

Avançar sem saber exatamente onde se põe o pé, sentir que o chão escapa, escrever para saber e não porque se sabe, escrever não para contar o que previamente foi elaborado, mas para descobrir o que se vai contar, e sobretudo descobrir de que maneira isso pode ser contado. É essa constante incerteza – que necessariamente coloca o escritor em posição de grande fragilidade – que vai dar ao texto a sua verdadeira dimensão literária (BETTEGA, 2012, p. 13).

Ainda não sei que dimensão literária terá minha obra (será possível saber isso algum dia?), caso ela venha a ser publicada. Por certo que não escrevo pensando em fazer algo sem qualidade – e muito menos em desistir no meio da jornada. Essa posição de fragilidade, entretanto, essa incerteza quando estava começando foi forte o suficiente para paralisar-me. Seguir adiante, por vezes, não é a opção. E quando avanço, é como se corresse para escapar de uma avalanche que desce a montanha. São os críticos, os leitores, os outros escritores. Como é possível, afinal, querer e ao mesmo tempo não querer ser arrebatado pelo sistema?

Cheguei ao barco antes de ser atingido e carregado para algum programa de pós-graduação na área de exatas. Logo me acorrentei ao mastro de novo e pensei: uma palavra de cada vez, uma frase de cada vez, um parágrafo por vez.

Assim, com a primeira ideia descartada, parti para uma segunda tentativa. A intenção agora era dividir a história em três partes. Na primeira, o foco estaria na pesquisadora quando criança. Em entrevista ao blog Monarquia Já, Ambiel disse que nasceu a “poucos quarteirões” do Monumento à Independência e que tinha passado a “infância brincando no local”. “Quando o corpo da Imperatriz Dona Amélia chegou, eu estava entre as pessoas que aguardavam. Na época eu tinha 11 anos” (MONARQUIA JÁ, 2013).

Esse trecho inspirou-me a introduzir outro personagem: o avô da historiadora. Seria ele quem levaria a menina para assistir à chegada dos despojos de Amélia a São Paulo, e o conflito teria relação com esse episódio inicial.

As incertezas, entretanto, persistiam. Ainda não conseguia encontrar respostas para perguntas fundamentais. Por que, afinal, os dois estariam lá no Parque da Independência? Eles estão alegres ou tristes? Por que a menina foi com o avô e não com os pais? Ela é órfã? Que lugar é esse em que eles estão? Como foram até lá: caminhando, de ônibus, de carro, de bicicleta? Qual o conflito?

Mesmo com dúvidas, avançava em direção a outras ideias. Assim, defini que a segunda parte teria foco na pesquisadora já adolescente. E, mais uma vez, eram muitas as questões a serem respondidas: por que ela vai se decidir por estudar história? Quando surgiu a ideia do trabalho na cripta dos imperadores? O avô está vivo ou já morreu? Se morreu, onde ele está enterrado? Essa menina tem alguma relação com a família imperial? O que motiva ela a ir adiante? Depois, enfim, a terceira parte seria focada na personagem já fazendo seu mestrado. Pensei, inclusive, em transformar Calado em personagem. Ele seria amigo do tal avô e, quem sabe, teriam se encontrado lá no evento de 1982.

Não é preciso nem minha confissão de culpa. Já está documentada acima a minha incompetência. A ideia só perdia força. Não havia premissa, conflito ou ideia de transformação. O que essa história, do jeito que estava sendo montada, acrescentaria ao leitor? Respondo: nada!

No desespero, tentei uma terceira via: Amélia voltaria ao primeiro plano, o narrador seria em primeira pessoa, e a cada capítulo haveria menos texto. Começaria com “Meus dias estão contados”, frase de sentido duplo. A imperatriz ressurgiria com toda a força a partir da divulgação da pesquisa histórica de Ambiel. Quanto mais se fala na soberana, mais nítido está seu espectro e sua capacidade de articulação de novas ideias perante esse cenário completamente novo para ela. Haveria links com o passado, certamente, mas seria uma história contemporânea. E assim, talvez, fosse possível responder a algumas das questões levantadas desde o primeiro esboço.

Na medida em que o público fosse deixando de falar na imperatriz, Amélia perderia vitalidade e começaria a desaparecer de novo. No último capítulo, apenas uma frase: “Meus dias estão contados”.

Ainda que em certas ocasiões nos pareça fácil, Reis alerta que:

[...] a escrita não é um movimento tão simples como aqui se quer dar a entender, nem são tão ‘espontâneos’ nem tão ‘sinceros’ os elos que a ligam àquilo que o escritor eventualmente ‘pensava’. [...] não se trata apenas de pensar e (decorrentemente) escrever; trata-se sobretudo de escrever, pensando, ou seja, escolhendo os vocábulos, articulando os argumentos, equilibrando os ritmos, elaborando as imagens, etc. (REIS, 2010, p. 34).

Pensei, então, em uma quarta possibilidade. De novo, seriam três partes, sendo que cada uma delas teria um narrador diferente. Começaria com o avô, narrando em

terceira pessoa, passaria para a historiadora, contando em segunda pessoa, e terminaria com Amélia, em primeira pessoa. Essa mudança de vozes seria uma forma de exercitar as técnicas narrativas aprendidas ao longo do curso. Mas ficou evidente que também não vingaria, pois a chance de deixar o leitor confuso – e entediado – seria grande. Além disso, senti que perdia tempo pensando na forma antes de concentrar esforços para resolver problemas estruturais.

A partir desse momento, finalmente entendi que o focalizador deveria estar na historiadora, e não na imperatriz ou em qualquer outro personagem. Compreendi que eu deveria desenvolver o conflito a partir dela, mergulhando no íntimo da pesquisadora para retirar dali a sustentação da obra.

Em paralelo, havia desenvolvido uma trama histórico-ficcional que, num primeiro momento, pensei se tratar da minha história principal e chamei de *Segredos do Império*: Dom Pedro, já de volta a Portugal, enquanto lutava contra o irmão Miguel para restituir o trono à filha Maria da Glória, descobriria que o cunhado, Augusto de Beauharnais, teria se envolvido com Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, com quem teria tido um filho. Em um momento de raiva – Pedro nunca deixou de amá-la –, o então Duque de Bragança confessaria a um de seus assessores mais íntimos que, quando retornasse do campo de batalha, mataria o irmão de Amélia pela traição. Ele ainda faria com que o empregado jurasse cumprir a missão caso ele tombasse na guerra. Pedro derrota Miguel e retorna para casa, mas já com a saúde muito abalada. A doença e a perspectiva de morte fazem com que ele enxergue a vida sob outro ângulo. Ele ainda está amargurado com o que ocorreu no Brasil e em Portugal no campo político, mas, quando olha para o núcleo familiar, vê união, e um Augusto sempre muito empenhado em auxiliar no que for preciso para a administração dos conflitos lusitanos. Depois de ignorá-lo por um tempo, ainda por conta do suposto envolvimento com Domitila, Pedro passa a se enxergar naquele jovem bonito, cheio de energia, e começa a culpar a antiga amante por ter buscado no seio da família imperial a vingança pelo abandono a que foi submetida. Já nos últimos dias de vida, Pedro concede permissão para que Augusto se case com Maria da Glória e se torne príncipe consorte de Portugal. Ele, porém, não tem tempo de desfazer o acordo firmado durante a Guerra com o empregado. O imperador morre em setembro de 1834, sussurrando o nome de Domitila – o que faz com que Amélia ordene a retirada do coração do marido para que seja mandado à cidade do Porto, alegando se tratar de um pedido do próprio Pedro, quando, na verdade, era apenas

uma forma de assegurar que o órgão, símbolo do amor, permanecesse para sempre longe da Marquesa de Santos, caso um dia os restos mortais de Pedro fossem requisitados pelo Brasil. Augusto e Maria se casam em dezembro daquele mesmo ano. Três meses depois, sob forte suspeita de envenenamento, o irmão de Amélia também vai a óbito.

Escrevo essa fábula e penso no que Cíntia Moscovich registrou:

Penosa é a tradução daquilo que era imagem elaborada na abstração do pensamento, as palavras, de repente, com significados que sequer alcançam o que se imaginou. Essa é a ocasião da procura, do teste, do experimento, do verdadeiro contorcionismo em busca da expressão exata, sempre com a consciência de que o leitor não pode perceber o truque e que tampouco é obrigado a aturar meus fracassos (MOSCOVICH, 2012, p. 23).

Será que os leitores sentirão o mesmo impulso que senti quando escrevi esses episódios? Será que utilizei as palavras certas para atingir esse objetivo?

Resolvi submeter a ideia a um público bem crítico: meus colegas de mestrado e doutorado em Escrita Criativa. Cursávamos uma disciplina sobre a construção do romance. A recepção não foi muito boa. Sentia pelo olhar do professor Luiz Antônio de Assis Brasil que ainda faltavam elementos para unir certas partes. Mesmo assim, surgiram contribuições ótimas, dele e de meus pares, que me fizeram repensar a obra.

A angústia persistia. Eram tantas as possibilidades que ainda cabiam dentro da história! E enquanto caminhava à margem do despenhadeiro, pensava na primeira página, ainda em branco depois de muitos descartes.

Foi em uma conversa com o professor Assis Brasil que o cenário enfim ficou mais claro. Primeiro, ele escutou todo o drama pelo qual eu passava. Depois, fez meia dúzia de perguntas certeiras. Por fim, esboçou em uma única folha de papel aquilo que eu tinha dito, mas que não sabia como organizar. Estava ali meu norte: conflito e trama desenhados. As minhas palavras traduzidas, enfim, em uma ideia.

Naquele mesmo dia comecei a escrever sobre Valentina – que, não sei explicar o motivo, agora se chamava Valéria –, enquanto pesquisava sobre os translados dos despojos imperiais para São Paulo. Sentia que era só seguir a trilha deixada pela primeira letra. A mesma que ajudou a formar a primeira palavra, o primeiro parágrafo. O processo então foi natural – e o resultado, você confere nas páginas a seguir.

Olhava para os lados e via que boa parte dos caminhos entrecruzados que rodearam meu texto durante meses havia desaparecido. Como pó, as opções descartadas eram levadas pelo vento, e eu ficava a imaginar se em algum momento elas iriam assentar de novo e formar, para outro escritor talvez, uma nova teia de oportunidades. Teria como avisá-lo sobre os perigos, ou faz parte do processo enfrentá-los sozinho? Porque, como escreve Bettega:

[...] quando se faz ficção é preciso sentir sempre essa espécie de desconforto que experimentamos ao usar uma língua estrangeira, quando não raro se adotam caminhos enviesados para conseguir expressar o que nos vem ao espírito. Faz-se um uso particular da língua, diferente daquele que faz toda a gente no automatismo próprio das coisas bem assentadas. Escrever é um pouco isso. Um caminho torto. Um olhar de viés (BETTEGA, 2012, p. 14).

Ainda preciso alertar, porém, que com os novos rumos do meu texto, o enredo mudou. Agora, não é mais Amélia quem ganha destaque. É Leopoldina! As pesquisas e a cronologia dos fatos me levaram a essa virada, ainda que o texto se inicie com uma narração sobre a chegada dos despojos de Amélia. Esse é o ponto de partida, pois Valéria, assim como Valdirene, estava lá. Mas ao iniciar os trabalhos na cripta, foi com Leopoldina que as duas pesquisadoras, a ficcional e a real, ocuparam-se primeiro. Amélia não perdeu importância; entretanto, não achei relevante, neste momento, desenvolver o texto por este caminho, porque é sobre Leopoldina que caíram as principais descobertas históricas. E esse processo, que vai culminar no ressepultamento da imperatriz, vai também resultar no ressepultamento simbólico da mãe de Valéria.

Percebo aquela trilha que sempre foi a única possível. Porém, em diversos momentos ainda senti medo de seguir adiante e de passar o resto da vida escrevendo a mesma história (será que é isso mesmo?). Como Barthes, suporto mal tomar imagem de mim mesmo e sofro ao ser nomeado.

A literatura, todavia, deve ser isso que nos tira da casa dos pais e nos joga em uma jornada solitária como a de Robison Crusoé. Seria tão mais fácil aceitar “que a situação intermediária sofre menos desastres e não está exposta a tantas vicissitudes quanto as outras” e que “a paz e a fartura” são “servas de uma fortuna mediana” (DEFOE, 2014, p.10).

Mas eu queria (e ainda quero) escrever. Quero tirar a página desse branco perpétuo e contar uma história, uma nova velha história. Por isso, prefiro seguir o

conselho de Henry James: “Lembre-se que seu primeiro dever é ser tão completo quanto possível – fazer a obra perfeita. Seja generoso e delicado e persiga o prêmio” (JAMES, 1995, p.46).

Parece simples. É claro que não é. Mas talvez apenas não seja tão impossível quanto parecia há dois anos.

6 NOVELA: NÃO TÊM FIM OS AMORES SEM VOLTA²

² O autor não disponibiliza a criação ficcional para consulta online.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitos anos cultivava o desejo de ser escritor. Sabia, contudo, que não bastava ter vontade. Sei que existem autodidatas e gênios, mas entendo que para a maioria de nós o que existe mesmo é trabalho duro. E escrever, como qualquer ofício, depende do domínio de técnicas.

Por isso um curso ou oficina são oportunidades para que se aprenda a respeito dessa arte. Porque, ao contrário do que muitos pensam, esses espaços não servem para pasteurizar escritores, mas para que se aprimorem técnicas através de exercícios e de troca de experiências.

O talento, sim, é algo individual. E talvez o talento de alguém acima da média até prescindia da técnica. De qualquer forma, em nada o aprimoramento dessa técnica vai trazer algum prejuízo. Uma vez consciente a respeito das possibilidades, nos resta transgredir o sistema e encontrar o nosso estilo – aliás, estilo, já disse Capote (2011), é aquilo que nós acreditamos que temos.

No mestrado em Escrita Criativa da PUCRS, mesmo clamando por mais prática, reconheço e agradeço por ter conseguido construir uma base teórica importante para a formação que busco. E ainda contei com a sorte, pois fui contemplado em cada semestre com ao menos uma disciplina que me deu o aporte crítico necessário para desenvolver o ensaio reflexivo deste trabalho.

Foi na disciplina *Oficina de Criação IV: texto não ficcional e outras linguagens*, por exemplo, que desenvolvi o texto sobre biografias, mesclando conceitos de literatura e de história. Reconheço agora, ao olhar já com algum distanciamento temporal, que não consegui “soltar a mão” nesse capítulo. Recorri, de forma talvez exagerada, às citações. Provavelmente por ainda estar intranquilo com a escrita mais reflexiva, ansioso por utilizar tudo o que lia a respeito – e é impressionante como, nessas horas, trechos saltam aos olhos como se fossem imprescindíveis ao trabalho.

Pude perceber, durante a escrita do capítulo, que o ato biográfico estará sempre cercado por dicotomias como verdade e mentira, realidade e ficção. E que isso talvez tenha mais importância para nós, que nos interessamos pelo estudo do assunto, do que

para o leitor, que, ao pegar uma obra, construirá a própria noção de verdade a partir da bagagem particular que carrega.

Sabemos que o leitor, entretanto, leva em conta os rótulos. Se dissermos de antemão “olha, essa é uma biografia, mas aquilo que não conseguimos descobrir preenchemos com algo que deixasse a leitura fluída e, em outros pontos, aumentamos a carga ficcional para tornar a história mais interessante” muitos, como o professor citado no capítulo 2, vão abandonar o livro, bradando que é tudo mentira. Essa leitura, colocada assim, não é o que eles buscam. Mas se entregamos um texto do Ruy Castro, que já chega com a chancela da autoridade de quem fez centenas de entrevistas e pesquisas, eles irão decorar trechos e, com o braço levantado e o livro em uma das mãos, gritar “isso sim é verdade, é realidade”.

Os indícios, porém, apontam que eles também estão recebendo um texto com certa carga ficcional. Porque é uma tendência humana contar aquilo que convém ou, em caso de um branco, florear a história de um jeito que pareça mais interessante. Porque nós ficamos mais interessantes quando isso ocorre. E ninguém garante que entre os entrevistados de Castro isso não tenha ocorrido – ainda mais que nem todos os dados são passíveis de checagem.

Por isso, dentre as duas linhas biográficas que procurei abordar, minha tendência, depois das leituras que fiz, é concordar com quem afirma que todo relato de vida é apenas uma das possibilidades que existem; que, por mais fiel que seja a descrição de um momento, ela pode no máximo se aproximar, mas não é o próprio momento, pois está fora do meio gerador, do contexto social, político e, até mesmo, emocional – por melhor que seja a contextualização. Isso, de forma alguma, representa uma tentativa de invalidar as biografias ditas jornalísticas. Trata-se, sim, de apontar que essas também costumam apresentar elementos literários na sua composição. E isso não tira valor algum da obra.

Voltando às aulas, em *Literatura e História*, tive a oportunidade de conhecer sobre as origens do romance histórico, e depois pude aplicar alguns conceitos aprendidos na análise do livro que inspirou meu texto ficcional, *Imperatriz no fim do mundo*. Já na *Oficina sobre narrativa*, onde cada aluno teve de desenvolver um projeto de romance, coloquei minhas ideias à prova e, enfim, encontrei aquilo que precisava

para escrever minha novela. Foi um exercício de humildade e desprendimento, fundamentais em todo o processo.

Teorias da Criação Ficcional serviu para mostrar que muitas angústias minhas eram também partilhadas por escritores consagrados, e descobri que boa parte delas vai me acompanhar para sempre, mas que é assim mesmo, pois lidamos com conflitos, essa roda dentada que move vida e ficção. E na *Oficina de Criação Literária*, curso de extensão que acompanhei em 2015 como aluno e para onde voltei em 2016 como monitor, consolidei ensinamentos sobre o fazer literário.

O contato com escritores no Delfos também foi de extrema importância. Com eles aprendi que devemos ler nossos contemporâneos tanto quanto os clássicos, pois isso amplia nossos horizontes. E como faz bem ser contaminado por nossos pares! É neles que identificaremos as luzes e as trevas do nosso tempo. É com eles que nos sentiremos parte de uma família literária.

Nesses dois anos de mestrado, aprendi ainda que o planejamento pode ser um aliado do escritor – apesar de uma quantidade razoável de escritores que respeito afirmar não planejar o que escrevem, que simplesmente sentam e deixam fluir a imaginação, os sentimentos, as dores, que durante boa parte do trajeto eles não sabem no que vai dar a escrita. Planejar, agora eu sei, de forma alguma significa abrir mão da criatividade. Significa, sim, ganhar tempo, evitando demorados processos de reescrita ou de edição – esses não somem, mas tornam-se menos árduos quando sabemos o que queremos antes de iniciar o labor. No meu caso, achei mais fácil resolver problemas do texto quando passei a ter em mãos o mapa daquilo que pretendia fazer. Planejar uma obra não tira dela o status de arte. O trabalho artístico e o planejamento caminham lado a lado. Afinal, arte sem ciência nada é.

Também aprendi que o escritor precisa conhecer tudo a respeito do que vai escrever, ainda que coloque em seu texto menos de 10% do que apreendeu com sua pesquisa. E pude comprovar isso durante a passagem do britânico Ian McEwan por Porto Alegre, em outubro de 2016. Ele contou como ficou dois anos acompanhando um neurocirurgião para escrever *Sábado* (2005). Para o autor, se não fosse capaz de descrever a rotina e os procedimentos do médico (seu personagem era um neurologista), não teria o direito de escrever sobre o assunto. Porque dizer apenas que o médico usou um bisturi e abriu a cabeça de alguém durante uma cirurgia pode ser tão simplório

quanto errado. O que precisa ser feito antes, durante e depois? Como é a luz, o peso dos instrumentos e o som que eles fazem na sala de cirurgia? McEwan sabia.

Se dominarmos o assunto, seremos capazes de criar uma imagem consistente. Assim, entregaremos ao leitor um texto mais completo de sentido e o instigaremos a seguir adiante atrás de mais. O conhecimento torna o texto mais forte e verdadeiro e, ainda que não nos impeça de cometer algum erro, deixa-nos sempre mais próximos daquilo que deveria ser. Infelizmente, no caso da novela apresentada aqui, não pude ir até São Paulo, desejo que fazia parte do planejamento da escrita. Entendo que, com isso, perdi muito na descrição de locais, por exemplo. Algo que pretendo resolver antes de lançar-me à aventura da publicação.

Outro ponto que aprendi é que por vezes somos tomados por um desejo de esconder o máximo possível de informações do leitor³ para, quem sabe, tornarmos o final ainda mais surpreendente, deixando lacunas que serão discutidas pelos críticos posteriormente. Mas esse pode ser um tiro no pé. Como costuma dizer o mestre Assis Brasil a seus alunos, “nenhum texto jamais perdeu por ser claro”.

Pode parecer absurdo, mas também aprendi a não me preocupar com a originalidade, pois entendi que já se escreveu sobre tudo e os conflitos universais, inerentes à alma, já foram explorados das maneiras mais diversificadas. A originalidade, portanto, é um peso que não precisamos carregar se entendermos que sempre seremos originais a nossa maneira, já que ninguém fará igual a nós, assim como nós não repetiremos exatamente do mesmo jeito tudo que já foi feito. É no processo íntimo de reorganização do mundo a nossa volta que encontraremos a nossa originalidade.

Passei a maior parte da minha vida adulta dentro de uma redação jornalística. Posso dizer, portanto, que cheguei ao mestrado com algumas técnicas dominadas. Mas o jornalismo não nos prepara para a literatura. Ele nos ensina objetividade e nos dá fluidez. O lirismo, que vai expandir nossa linguagem, é resultado das nossas leituras e sinapses. E a literatura junta tudo e ainda nos carrega de sentimentos e impressões que fazem do mundo novo que criamos um mundo possível não só para nós, mas para nossos leitores.

³ Não me refiro aqui ao subtexto, conceito geralmente trabalhado no estudo dos contos e que diz respeito àquela história não aparente que descobrimos ao final da leitura e que é responsável, muitas vezes, pela intensidade do conto. Refiro-me a tentar esconder qualquer elemento, apenas pelo desejo de fazer mistério.

E antes de ser acusado de plágio, quero registrar que usei com consciência na novela um poema de Álvares de Azevedo (página 63), duas cartas de Leopoldina (páginas 87 e 96) que tomei a liberdade de editar, e alguns trechos da dissertação de Valdirene do Carmo Ambiel⁴ – esses, em especial, quando abordava questões técnicas sobre o trabalho na cripta ou no hospital onde se realizaram os exames nos restos mortais. Porque, afinal, qualquer texto é formado por uma carga de textos anteriores. Há uma genética literária em cada construção. E esse material, dentro do contexto da minha ficção, passa a ser outro texto, formador de outro produto, servindo a outro propósito.

Mesmo com todos esses ensinamentos, é provável que minha novela esteja recheada de defeitos. Alguns são culpa do prazo. Outros, característicos de um escritor ainda em formação. Sei, portanto, que ainda há um caminho de revisões pela frente.

Na defesa da dissertação, o professor Assis Brasil questionou: “o que você dirá a quem perguntar se Valéria é Valdirene?”. A resposta, que na ocasião ele mesmo ajudou a construir, é: não, não é. Valéria até pode carregar uma carga de elementos capaz de fazer com que uma ou outra pessoa se identifique. Mas continua sendo uma personagem fictícia, com motivações e reflexões próprias, criada por mim para atingir um objetivo literário.

Posso finalizar dizendo que esses últimos dois anos foram intensos, que perseguir o sonho de ser escritor exigiu de mim mais do que jamais imaginei que pudesse dar, e que não sei até onde terei condições de ir – às vezes, não sei mais nem o que sou. Eu sei, no entanto, que enquanto tiver a escrita, vou aonde eu quiser, desde que a deixe me levar, tirando de cada experiência uma nova aprendizagem. Porque o que somos agora só pode ser definido se olharmos para o nosso passado e para o quanto aprendemos até aqui.

⁴ A escritura em latim que abre a primeira parte da novela foi transcrita conforme consta da dissertação de Ambiel, com todas as inconsistências do registro na língua latina.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- AMABILE, Luís Roberto. **O livro dos cachorros**. São Paulo: Patuá, 2015.
- AMBIEL, Valdirene do Carmo. **Estudos de arqueologia forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil depositados no Monumento à Independência**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-27032013-173516/pt-br.php>>. Acesso em: 22 jun. 2016.
- AZEVEDO, Álvares de. Spleen e Charutos (1853). In: **Romantismo**. Cadernos Poesia Brasileira 1. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BETTEGA, Amílcar. Da página em branco à página nova. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (coord.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- BÍBLIA. Português. Trad. Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa: Typographia Universal, 1867.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. A arte da ficção 39. Entrevista concedida a Ronald Christ. 1967. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRUCK, Mozahir Salomão. **A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro**. Tese (Doutorado), PUC-Minas, Belo Horizonte, 2008.
- _____. **Biografias e Literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.
- CALADO, Ivanir. **A imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- CAPOTE, Truman. A arte da ficção 17. Entrevista concedida a Pati Hill. 1957. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CASTAÑEDA, Jorge G. **Che Guevara: a vida em vermelho**. Trad. Bernardo Joffily. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. A arte da ficção 33. Entrevista concedida a Jacques Darribehaude, Jean Guenot, André Parinaude e Claude Sarraute. 1964. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DEFOE, Daniel. **As aventuras de Robinson Crusoe**. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- DILLARD, Annie. **The writing life**. New York: Harper Perennial, 1989.
- DUEL, Maria José. A maçã anônima de Newton e o que de verdade as histórias expressam. In: ESCRITURA CREATIVA – cuaderno de ideas. Madri: Fuentetaja, 2007.
- FAULKNER, William. A arte da ficção 12. Entrevista concedida a Jean Stein. 1956. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HEMINGWAY, Ernest. A arte da ficção 21. Entrevista concedida a George Plimpton. 1958. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.
- LESSING, Doris. A arte da ficção 102. Entrevista concedida a Thomas Frick. 1988. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. A arte da ficção 140. Entrevista concedida a Gabriel Motola. 1995. In: AS ENTREVISTAS DA PARIS REVIEW, vol. 1. Trad. Christian Schwartz, Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- McEWAN, Ian. **Fronteiras do Pensamento**. Auditório Araújo Viana, Porto Alegre, 24 de outubro de 2016.

McEWAN, Ian. **Sábado**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Marion Cotillard; Khaty Bates; Michael Sheen e outros. Roteiro: Woody Allen. Espanha; Estados Unidos: Gravier Productions; MediaPro Pictures, 2011. 1 DVD (100 min.), son., cor, legendado.

MORAES, Bernardo. A teia criativa: notas sobre influências, referências e originalidade. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (coord.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

MOSCOVICH, Cíntia. A Oficina de Criação Literária na formação do escritor. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (coord.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). **História e literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia: Edufu, 2006.

REIS, Carlos. **Pensar e Escrever: o que vai no papel ou na consciência da escrita**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

SILVEIRA, Tasso da. **Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

SOUTO MAIOR, Marcel. **As vidas de Chico Xavier**. 2 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. **Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro**. Trad. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

OUTRAS INFLUÊNCIAS INTELECTUAIS

Em um trabalho como este, são inúmeras as influências intelectuais que não aparecem claramente e, por isso mesmo, não cabem entre as referências tradicionais. Muitas releituras ou hipertextos estão presentes no texto ficcional sem que isso esteja claro, pois, entendo, é da natureza da obra. A literatura é o campo da antropofagia cultural, para roubar a ideia de Oswald de Andrade (1976).

Foi depois de ler *Longe da água*, por exemplo, que resolvi mudar o formato dos capítulos da minha novela. Algo que eu já vinha estudando desde a leitura de *Manhã transfigurada*. Foi depois de *A ponta do silêncio* que tentei melhorar meus sumários.

Por isso, os livros que li, os cursos que fiz e até mesmo as séries televisivas que assisti durante a escrita da dissertação e que acabaram influenciando um trecho ou mesmo um capítulo inteiro são citadas abaixo. Ficam como pistas para críticos genéticos um dia tentarem decifrar os caminhos desta obra.

24 HORAS. Produção: Joel Surnow, Robert Cochran, Brian Grazer, Howard Gordon, Evan Katz, Kiefer Sutherland, Jon Cassar, Manny Coto, David Fury, Brad Turner, Brannon Braga, Alex Gansa, Chip Johannessen e Tony Krantz. Estados Unidos: Fox, 2001-2010. Série de televisão.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (org.). **Onisciente contemporâneo**. Porto Alegre: Bestiário, 2016.

_____. **Manhã transfigurada**. Porto Alegre: LP&M, 2011.

ASSIS, Valesca de. **A ponta do silêncio**. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.

CARRASCOZA, João Anzanello. **As margens do conto**. Curso. Porto Alegre: Delfos, PUCRS, 2016, 3h.

_____. Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação. **MATRIZES**, São Paulo. v. 10, n. 1, p. 57-65, jan./abr. 2016.

CARVALHO, Bernardo. **Desconfie de mim**. Curso. Porto Alegre: Delfos, PUCRS, 2015, 12h.

DALE, Joana. Acordo de casamento de Leopoldina e Dom Pedro completa 200 anos. **O Globo**. 27 mar. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/ela/gente/acordo-de-casamento-de-leopoldina-dom-pedro-completa-200-anos-18948515>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

DANTAS, Julia. **Ruína y leveza**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

DEL PRIORE, Mary. **A carne e o sangue**: a imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a marquesa de Santos. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

DOURADO, Autran. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

DR. HOUSE. Direção: David Shore. Produção: Paul Attanasio, Katie Jacobs, David Shore, Bryan Singer, Thomas L. Moran, Russel Friend e Garrett Lerner. Estados Unidos: Fox, 2004-2012. Série de televisão.

FERRAZ, Débora. **Enquanto Deus não está olhando**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FOLHA DE S. PAULO. Jornal. Acervo digital. São Paulo: 1972; 1982.

FONTES, Paulo. **Um nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

HOUSE of Cards. Direção: Beau Willimon. Produção: Beau Willimon, David Fincher, Kevin Spacey, Eric Roth, Joshua Donen, Dana Brunetti, Andrew Davies, Michael Dobbs e John Melfi. Estados Unidos: Netflix, 2013-. Websérie.

KAISER, Glória. **Dona Leopoldina**: uma Habsburg no trono brasileiro. Trad. Christiane Rupp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

KANN, Bettina; LIMA, Patricia Souza (org.) **D. Leopoldina**: Cartas de uma imperatriz. Trad. Tereza Maria Souza de Castro e Guilherme José de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

KLEIN, Ted. RootswEB. Finding our roots together. **RootsWeb Review**, vol. 1, n. 17. Texas, 07 oct. 1998. Disponível em: <<http://www.oulton.org/cwa/newsships.nsf/pages/F429F993A0D806E9852566970017509C>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

LAUB, Michel. **Longe da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAIA, Ana Paula. **A construção da narrativa dinâmica**. Curso. Porto Alegre: Delfos, PUCRS, 2015, 12h.

MARCON, Tiago Sozo. **Deus veste legging**. Porto Alegre: Buqui, 2015.

MONARQUIA JÁ. Entrevista exclusiva da Professora Valdirene do Carmo Ambiel ao Blog Monarquia Já sobre a exumação dos despojos do Imperador Dom Pedro I e das Imperatrizes Dona Leopoldina e Dona Amélia. 7 mar. 2013. Disponível em: <<http://imperiobrasileiro-rs.blogspot.com.br/2013/03/entrevista-exclusiva-da-professora.html>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O ESTADO DE S.PAULO. Acervo digital. São Paulo: 1954; 1972; 1982.

OLIVEIRA, Maurício. **Amores proibidos na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

REZZUTTI, Paulo. **D. Pedro**: a história não contada. São Paulo: Leya, 2015.

_____. **Domitila**: a verdadeira história da marquesa de Santos. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

RODRIGUES, Sérgio. **Ficção**: memória, mentiras e videotape. Curso. Porto Alegre: Delfos, PUCRS, 2015, 12h.

SETÚBAL, Paulo. **A marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

STIGGER, Veronica. **Palavra e Imagem na Arte e na Literatura Contemporâneas**. Curso. Porto Alegre: Delfos, PUCRS, 2015, 12h.

TOUCH. Direção: Tim Kring. Produção: Carol Barbee, Suzan Bymel, Peter Chernin, Tim Kring, Francis Lawrence e Kiefer Sutherland. Estados Unidos: FOX, 2012-2013. Série de televisão.

THE WALKING Dead. Direção: Frank Darabont e Robert Kirkman. Produção: Jolly Dale, Caleb Womble, Paul Gadd e Heather Bellson. Estados Unidos: AMC, 2010-. Série de televisão.

VEIGA, Edison; BRANDALISE, Vitor Hugo. Família imperial, uma nova história: por dentro da cripta imperial. **Estadão**, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/public/familiaimperial/>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. Trad. Petê Rissatti. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

APÊNDICE A – Construção da personagem principal

Nome da personagem: Valéria

Condição externa: historiadora

Características externas:

Idade: 41 anos (1971)

Condição social: Classe média

Instrução: mestrado em andamento (2011-2012)

Onde mora: São Paulo

Breve descrição física:

Cabelos pretos curtos. Olhos negros. Mulata clara. Magra.

O que se espera de uma pessoa como essa do ponto de vista dos pré-conceitos (clichês sobre pessoas desse tipo, estereótipos):

“Bicho-grilo”, descuidada com a aparência; politicamente envolvida (esquerdista, feminista); inteligente; simples (sem grandes exigências materiais); veste-se de forma casual; está sempre com um livro; participa e organiza ativamente eventos culturais e de ocupação de espaços urbanos; sexualmente liberal; ativista ambiental.

Características que não se espera de uma pessoa como essa:

Agressividade gratuita; permissividade (tolerância ao que não está certo); desonestidade; falta de comprometimento com o trabalho.

Quais as reais condições emocionais dessa pessoa?

Fechada, introspectiva, triste. Batalhadora. Sentimento de que precisa matar um leão por dia, de que tem de vencer na vida, mas sempre acha que não vai conseguir.

Sua relação com o metafísico:

A família se diz católica. Ela se diz espiritualizada. Acredita haver algo em outro plano, mas sabe muito bem qual orientação seguir. Já frequentou igrejas, casas espíritas, umbandistas... Hoje já não pratica qualquer ato ou frequenta qualquer centro religioso. Por vezes, sente necessidade de reforçar a fé.

Sempre que algo dá muito certo em sua vida, acredita que teve intervenção de uma força superior, e tenta fazer as conexões dos fatos com o divino.

Qual o maior medo dessa personagem?

Esquecer quem é e deixar morrer a história da família.

O que quer a minha personagem?

Quer fazer um mestrado para aspirar a novas oportunidades profissionais.

Por quê?

Para buscar destaque. Foi a primeira da família a concluir um curso superior e, quase 20 anos depois, entende que é hora de prosseguir com os estudos acadêmicos.

Por quê?

Para conseguir maior tranquilidade financeira. Ela sempre teve o necessário à disposição, devido ao empenho do avô e, depois, dela própria. Mas vem de família humilde e nunca esteve numa situação financeira confortável.

Por quê?

Por entender também que pode não só preservar, mas resgatar fatos relevantes da História e, quem sabe, sugerir novas interpretações.

Por quê?

Porque precisa entender o que é de fato a História e a preservação da memória.

Por quê?

Porque na verdade ela está em crise, e percebe que sempre haverá uma versão a ser descoberta ou a ser ampliada a respeito de alguma coisa, seja da vida pessoal, seja da história geral.

Por quê?

Porque perdeu a mãe no nascimento, e o avô nunca falou muito sobre isso, com medo de que ela assumisse a culpa, mas ele não conseguiu aliviar esse peso dela.

Por quê?

Porque as tentativas de fazer com que ela não sentisse a falta da mãe foram sempre a partir da desconstrução ou da omissão de fatos.

Por quê?

Porque, no fundo, o avô tinha vergonha de não ter conseguido dar condições melhores para a filha na hora do parto. E, depois, na hora do enterro.

Por quê?

Porque ela não sabe mesmo nada sobre a mãe e, apesar das tentativas do avô, culpa-se pela morte dela.

APÊNDICE B – Linha do tempo da novela

CRONOLOGIA DA NOVELA					
	AVÔ		VALÉRIA		
Ano	Idade / Fato		Idade / Fato		Brasil/Mundo
1922		Nascimento			
1943	21	Nascimento da filha			
1951	29	Migra para São Paulo			Migração muito forte para SP
1952	30	São Paulo Participa da construção da Cripta Imperial no Monumento à Independência			
1954	32	São Paulo Assiste com a filha de 11 anos à chegada dos restos mortais de D. Leopoldina			Getúlio se mata no Rio
1960	38	Filha engravida aos 17 anos			
1971	49	Morte da filha aos 28 anos		Nascimento	
1972	50	São Paulo Chegada dos restos mortais de D. Pedro I	01	---	

1982	60	São Paulo Assiste com a neta à chegada dos restos mortais de D. Amélia	11	Assiste com o avô à chegada dos restos mortais de D. Amélia	
1988	66	Fica doente	17	Termina o colégio	
1990	68	Tem o dinheiro confiscado pelo governo	19	Corta o cabelo. Decide se mudar	Governo Collor; confisco da poupança
1991	69	Morte da esposa	20		
1992	70	Morre em São Paulo	21	Forma-se em História	
1993 até 2010			22 a 39		
2011			40	Início do mestrado	
Fevereiro a março de 2012			41	Início dos trabalhos na cripta imperial	
De março a setembro de 2012			41	Fim dos trabalhos na cripta	

APÊNDICE C – Linha do tempo histórica

DATA	FATO	LOCAL
31/07/1812	Nascimento D. Amélia	Milão, Itália
07/09/1822	Proclamação da República	São Paulo
1825	Lançada a pedra fundamental do Monumento à Independência	São Paulo
1829	D. Amélia chega ao Brasil	Rio de Janeiro
1831	D. Amélia deixa o Brasil	Rio de Janeiro
24/09/1834	Dom Pedro morre em Portugal	Palácio de Queluz
26/01/1873	D. Amélia morre na Europa sem jamais ter retornado ao Brasil	Lisboa, Portugal
1875	Presidente da província de São Paulo manda enterrar de novo a urna com a pedra fundamental do que viria a ser o Monumento à Independência	São Paulo
1912	Autorizada a construção do Monumento à Independência	São Paulo
07/09/1922	Inauguração do Monumento à Independência (ainda em obras)	São Paulo
1952	Construção da Cripta Imperial, localizada no subsolo do Monumento	São Paulo
1954	Restos mortais de D. Leopoldina são levados ao Monumento	São Paulo
22/04/1972	Restos mortais de D. Pedro chegam ao Brasil (Rio)	Rio de Janeiro
03/09/1972	Restos mortais de D. Pedro chegam a São Paulo	São Paulo
07/04/1982	Chegada dos restos mortais de Amélia ao Brasil e translado a S. Paulo	Rio de Janeiro

PAFIRA, 13 DE OUTUBRO DE 1954

Noticias Diversas

em solo paulista os restos a 1.a Imperatriz do Brasil

— Autoridades presentes — Na colina historica do Ipieme Imperatriz Leopoldina — Em nome da familia principis d. Pedro Gastão de Orleans e Bragança



A missa no Catedral

Militar, general Tasso Oliveira T. Filho, general Floriano Peixoto Kellner, coronel João de Melo Góes, comandante da Força Pública, o coronel de Armas Armando Pereira; presidente do Tribunal de Recusos, do Tribunal Militar, da Câmara Municipal, secretários de Estado e da Prefeitura e membros do corpo consular.

Durante a elevação, a banda da Força Pública executou o Hino Nacional.

Fuê a cerimonia, arrendada com carro de bombas e catafalco com a sua imperial.

PARTIDA PARA O IPIRANGA

Bumô do monumento do Ipiranga, parte o cortejo fúnebre.

Realizaram-se, na sede da Delegacia Regional do Trabalho em São Paulo, a cerimonia da assinatura do acordo entre o Sindicato dos Trabalhadores das Industrias Graficas de São Paulo e o Sindicato dos Trabalhadores das Industrias Graficas de São Paulo. O acordo de aumento de salarios prevê um aumento de 25%, com um teto de R\$ 1.500,00, e um aumento de R\$ 500,00 para menores, a vigorar a partir de 1.º de setembro de 1954. As negociações para a assinatura do acordo foram iniciadas em fevereiro deste ano.

VIDA SINDICAL Assinado o acordo entre graficos e empregadores

Realizaram-se, na sede da Delegacia Regional do Trabalho em São Paulo, a cerimonia da assinatura do acordo entre o Sindicato dos Trabalhadores das Industrias Graficas de São Paulo e o Sindicato dos Trabalhadores das Industrias Graficas de São Paulo. O acordo de aumento de salarios prevê um aumento de 25%, com um teto de R\$ 1.500,00, e um aumento de R\$ 500,00 para menores, a vigorar a partir de 1.º de setembro de 1954.

RENOVAÇÃO DE ACORDOS DE TRABALHO

O Tribunal Regional do Trabalho de São Paulo, em sessão pública, realizou a renovação dos acordos de trabalho de diversas categorias de trabalhadores.

Eleitos os membros do Conselho Consultivo do Centro Dom Vital

Em sessão geral dos socios do Centro Dom Vital, foram eleitos os membros do Conselho Consultivo. Entre os eleitos estão: João de Deus, presidente; e outros membros.

Chegará hoje a esta Capital o chanceler do Japão

Chefiado pelo ministro das Relações Exteriores do Japão, o Sr. Katsumi Okuma, chegará hoje a esta Capital, vindo em avião da "Japan Air Lines", com o Sr. Katsumi Okuma.

CURSO DE LINGUAGEM

Dando inicio aos cursos de literatura, o professor Antonio Soares Amorim, da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, professor de Literatura Brasileira, dará um curso de "Literatura Brasileira".

CONFERENCIAS SEMANAS

Para as proximas semanas já estão programadas as seguintes conferencias: "Os metodos de coleta fisiologica" e o diretor, o senhor Carlos de Moraes.

Premios a empregados antigos do "Esso Standard" do Brasil

Desde que iniciou, há 40 anos, as suas atividades em nome P&A, o "Esso Standard" do Brasil vem concedendo premios a seus antigos empregados.

Visitas ao "Estado"

Edição especial, em vista do "Estado" a professora Cotiana Schvartz, de ensino e piano, que percorrerá a Região e as oficinas de jornal.

Ainda sem solução a greve dos alunos das escolas superiores

Recibida pelo sr. Café Filho uma comissão de universitarios paulistas — A Comissão Central de Greve avisou-se com o ministro da Educação — Manifestos dos engenheiros, dos pais dos alunos e dos antigos estudantes da Politecnica

MANIFESTO DOS PAIS DE ALUNOS

Do noticiário enviado pela C. C. G. de defensores e seguitos manifestos: "No, abaixo assinado, manifestos dos pais dos alunos de escolas superiores em greve, empenhados em ver obtida a solução justa para a greve."

MANIFESTO DOS EX-ALUNOS

Os ex-alunos da Escola Politecnica de U. S. P. vem a publico para expor o seguinte: "Dezesseis meses de greve, em nome da dignidade e tradição que abas e abas o ensino superior paulista e o Brasil, em nome da justiça e da liberdade de ensino."

OUTRO CENTRO SE MANTEM EM GREVE

Em sessão geral de todos os membros do Centro de Medicina resolveram permanecer em greve por tempo indeterminado.

SAÍDA DE CONTRAFRANCO

Sabado se realizou no restaurante do Centro Politecnico a saída de contrafranco de alunos de medicina.

GRÊMIO POLITECNICO

Estão convocados a comparecer ao Q. G. da Greve todos os alunos da Escola Politecnica por motivo da importância da greve.

Q. M. N. DO MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Para as proximas semanas já estão programadas as seguintes conferencias: "Os metodos de coleta fisiologica" e o diretor, o senhor Carlos de Moraes.

MANIFESTO DOS PAIS DE ALUNOS

Do noticiário enviado pela C. C. G. de defensores e seguitos manifestos: "No, abaixo assinado, manifestos dos pais dos alunos de escolas superiores em greve, empenhados em ver obtida a solução justa para a greve."

MANIFESTO DOS EX-ALUNOS

Os ex-alunos da Escola Politecnica de U. S. P. vem a publico para expor o seguinte: "Dezesseis meses de greve, em nome da dignidade e tradição que abas e abas o ensino superior paulista e o Brasil, em nome da justiça e da liberdade de ensino."

OUTRO CENTRO SE MANTEM EM GREVE

Em sessão geral de todos os membros do Centro de Medicina resolveram permanecer em greve por tempo indeterminado.

SAÍDA DE CONTRAFRANCO

Sabado se realizou no restaurante do Centro Politecnico a saída de contrafranco de alunos de medicina.

GRÊMIO POLITECNICO

Estão convocados a comparecer ao Q. G. da Greve todos os alunos da Escola Politecnica por motivo da importância da greve.

Q. M. N. DO MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Para as proximas semanas já estão programadas as seguintes conferencias: "Os metodos de coleta fisiologica" e o diretor, o senhor Carlos de Moraes.



PRELADOS BISTAVAS

Mrs. M. J. LEBRON

PRINCESA DE LEON

SIABÃO DE S. PAULO

Princesa de Orleans e Bragança



ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.



ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Viagens maravilhosas...

Vá a LIMA num Constellation da Panair

e faça de Lima o seu ponto de partida!

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e novamente o Brasil. Aproveite sua estada nestes países para conhecer as ruínas incas, visitar os lagos andinos ou Vila Del Mar e participar da movimentada vida natural portenha. Serviço combinado Panair/Panagra.

Outra viagem maravilhosa... aproveite a tarifa de excursão, com diretas a 17 dias de validade para visitar Santiago e Buenos Aires.

Informa-se em sua Agência de Viagens ou diretamente aos escritórios da PANAIR DO BRASIL

Para a América Central, México, ESTADOS UNIDOS DO JAPÃO.

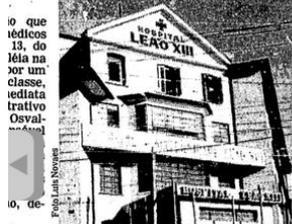
O caminho é mais curto, mais lindo e mais vantajoso. Serviço turístico de luxo, em combinação com a Panagra e Pan American.

Por excursões de 60 dias na América do Sul, visitando Lima, na terra das Incas, La Paz, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideo e

FOLHA DE S. PAULO

Quinta-feira, 8 de abril de 1982

os exigem aída de de hospital



Há meses, o hospital vive em crise.

meses, assim como os dos demais funcionários: "A alegação para esses atrasos absurdos é a de que o Inamps não está pagando suas dívidas ao hospital, mas nós já dispomos de provas de que a Previdência tem efetuado esses pagamentos corretos e pontualmente", afirma o médico anestesista José Humberto Lourenço.

Seus colegas que participaram da assembleia de ontem alegam ainda que o Leão 13, sendo um hospital beneficente, deveria ter indigentes internados, fato que não ocorre há meses. "Muito embora relatórios estatísticos atestando o contrário sejam periodicamente encaminhados à Coordenadoria de Administração Hospitalar da Secretaria da Saúde, para que o recebimento de subsídios e verbas seja justificado".

CONFIRMAÇÃO

Os funcionários do Hospital Leão 13 estão recios de fazer declarações à imprensa, mas confirmam as denúncias formuladas pelos médicos e comprazem-se em brincar com o repórter indagando-lhe se ele "não estaria interessado em comprar um relóginho ou uma canetinha importados a bom preço". É uma alusão ao flagrante de contrabando em que foram autuados pela Polícia Federal o presidente, padre Pedro Ballin, e o diretor administrativo, Osvaldo Barbi. Ambos recusam-se sistematicamente a falar, e o último, segundo disseram alguns funcionários, foi visto depois de sua prisão retirando apressadamente volumes com documentos de seu escritório, possivelmente pertinentes à administração hospitalar.

"A maior o senhor não sabe — segredou uma funcionária — é que depois da prisão do administrador Barbi, veio aqui no hospital uma pessoa procurando por ele: queria entregar-lhe um lote de canetas-relógio para serem revendidas. Quando contamos que a Polícia Federal andara por aqui atrás de contrabando, o sujeito saiu de fininho...".

"O RESPONSÁVEL"

Foi Osvaldo Barbi também — acusam os médicos — o responsável pela contratação de Maria Amélia Santos Oliveira, a falsa enfermeira, mesmo após haver sido alertado para o fato de que a mulher nunca fora diplomada em enfermagem. Os médicos dizem que Barbi é responsável também pelo atraso no pagamento de salários, "uma vez que deve, possivelmente, estar especulando com o dinheiro do hospital".

Os médicos e funcionários admitem, por outro lado, que o presidente do hospital, o padre Ballin, fundador do Círculo Social do Ipiranga há quase meio século, que recebeu o título de Cidadão Pauli-

Na Sé, Paixão pode reunir 150 mil fiéis

Pregando como mensagem a esperança em uma vida digna para todos, onde impera a fraternidade e justiça, o cardeal arcebispo de São Paulo anunciou ontem a programação da Igreja para a Semana Santa na Capital, com início marcado para hoje, às 9 horas, na Catedral da Sé, com a missa dos Santos Óleos. As comemorações terão seu ponto alto na sexta-feira da Paixão, quando estão previstas procissões saindo de quatro pontos da cidade, rumo à praça da Sé, onde se espera a presença de mais de 150 mil pessoas.

Ainda hoje, às 19 horas, também na Catedral da Sé, será rezada a missa da Instituição do Sacerdócio, da Eucaristia e do Lavapés. A bênção dos óleos, pela manhã, relembra, segundo dom Paulo Evaristo Arns, que a vida da Igreja renasce sempre e se fortalece nos Sacramentos que Jesus deixou e tem como mensagem que os homens, em todas as fases e situações da vida, podem recomeçar com novo ânimo. A cerimônia do Lavapés, quando o cardeal lavará os pés de professores, animadores de comunidades, catequistas e jornalistas; deverá ser "o símbolo e o gesto de humildade e gratidão, garantindo-nos que o Cristo continua atuando através daqueles que se empenham na formação do povo".

As comemorações pela Semana Santa prosseguem na sexta-feira, considerado o dia do povo brasileiro, pois, segundo dom Paulo, "ele se identifica com o sofrimento de Jesus Cristo". As cerimônias pela paixão começam às 17 horas, com a Ação Litúrgica da Paixão e Morte de Jesus Cristo, momento em que o povo acompanha as leituras da Bíblia, onde se mostra que "é na cruz de Jesus que nós começamos a entender o que acontece em nosso meio, mas também nos garantem que há uma saída em todas as angústias, lutas e dominações".

A parte mais que mais impressiona na Ação Litúrgica, conforme revelou ontem o cardeal, é a adoração da cruz de Cristo. "Nesse dia não se celebra a missa, mas a comunhão; após a cerimônia, significa que os fiéis se comprometem a continuar unidos a ele no mesmo caminho de doação ao povo e à comunidade".

PROCESSÕES

A partir das 19 horas começam a sair as procissões rumo à praça da Sé, da Igreja de São Francisco, no largo São Francisco; Igreja de Santa Ifigênia, no viaduto Santa Ifigênia; Nossa Senhora da Consolação e Nossa Senhora da Aquilópolis, na rua 13 de Maio. Todas deverão se dirigir à praça da Sé, onde chegarão entre 20 e 21 horas. Com esses cortejos, dom Paulo espera reunir na Sé mais de 150 mil pessoas.

TEATRO

As 21 horas, com toda a Praça repleta, começa a apresentação teatral da Paixão e Morte de Jesus, realizada por 50 membros do grupo Cojocri (Congregação de Jovens Cristãos do Alto do Mandaguá), com texto bíblico. Durante a apresentação, o contralto Lenice Prioli fará o cântico de Verônica. Antes do encerramento, o cardeal dom Paulo Evaristo Arns pronunciará o sermão, quando deverá ser ressaltado que a maior fonte de esperança para os sofrimentos é a própria Cruz de Cristo, "símbolo de morte e da vitória e que, quando maior a injustiça, o sofrimento e a violência, mais presente também é a ação libertadora dos cristãos".

As comemorações da sexta-feira da



Os restos mortais de dona Amélia foram depositados no Monumento da Independência com honras militares.

Chegam a S. Paulo os despojos de d. Amélia

Com honras militares e após missa "in memoriam" celebrada na catedral, pelo cardeal-arcebispo dom Paulo Evaristo Arns, foram depositados ontem na cripta do Monumento da Independência, no Ipiranga, junto aos despojos de dom Pedro 1.º, os restos mortais da segunda Imperatriz do Brasil, dona Amélia Augusta Eugênia Napoleão Beauharnais, transiada de Portugal após 151 anos.

"A luz da História", declarou o secretário estadual da Cultura, Cunha Bueno, "este ato é de grande importância para o Brasil, que cultiva com especial carinho a memória das personalidades que se dedicaram ao seu engrandecimento e à sua independência".

As urnas funerárias com os restos mortais de dona Amélia e de sua filha, a princesa Maria Amélia, foram trasladados de Portugal por uma empresa de aviação comercial e trazidos do Rio para São Paulo por um avião da Força Aérea Brasileira. Eram aguardadas, em Congonhas, onde chegaram às 11 horas, por grande número de autoridades — entre elas o vice-governador em exercício José Maria Marin e os comandantes militares da área — e cerca de 250 escolares da região do aeroporto.

Acompanharam a translação dos restos mortais uma comitiva de 13 brasileiros, chefiada pelo secretário Cunha Bueno, e uma delegação portuguesa integrada por membros das famílias Orléans e Bragança, Beauharnais e Lechtenberg, além de representantes do Ministério da Cultura, do Mosteiro de São Vicente de Fora e da Universidade Nova de Lisboa.

MISSA SOLENE

As urnas funerárias, cobertas pela Bandeira Brasileira e escoltadas por soldados das três armas e da Polícia Militar, foram conduzidas em carro de



No Catedral da Sé foi celebrada missa "in memoriam".

combate do Exército até a catedral, na praça da Sé. Grande número de pessoas acompanhou a missa oficiada por dom Paulo Evaristo Arns, com coro e a participação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho.

Após o ato religioso — dom Paulo evocou fatos históricos, mostrando a personalidade de dona Amélia e seu amor pelo Brasil — o esquife contendo os restos mortais da segunda Imperatriz brasileira foi conduzido ao Monumento da Independência. A partir do cruzamento da avenida Dom Pedro com a rua Lima Barreto, o cortejo foi escoltado por um contingente de Dragões da Independência, guarda especial do Palácio do Planalto, deslocado de Brasília especialmente para a solenidade. (Os restos mortais da princesa Maria Amélia foram levados para o Convento da Luz,

de onde serão transferidos para o Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro).

HONRAS MILITARES

Na alameda central do Monumento da Independência, a urna funerária de dona Amélia recebeu as honras militares de estilo, com a apresentação da guarda, execução dos hinos Nacional e da Independência e salva de 21 tiros de canhão. Ao ser colocada na cripta do monumento, o capelão do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Hélio Abranches Viotti oficiou missa de encomendação.

Durante a solenidade — com a presença de várias autoridades, entre elas o vice-governador e o embaixador de Portugal, Adriano de Carvalho — o secretário da Cultura discursou, frisando que "agora a história completa seu ciclo de justiça, reunindo em solo brasileiro dom Pedro 1.º e sua segunda esposa, que aqui ficaram para sempre".