

De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile

*(Literatura e Pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações.
Um caso-tipo — Aurelio de Figueiredo e Machado de Assis)**

ALEXANDRE EULALIO

Parece ainda não ter merecido a atenção a que fazia jus, mesmo dentro da mais genérica perspectiva de história intelectual, o levantamento analítico dos contatos que, através do tempo, têm estabelecido entre si pintura e literatura em nosso meio. Mesmo relativamente aos períodos romântico e realista, quando essa contaminação é transparente, e mesmo salta a olho nu a intencionalidade das citações e alusões mútuas, não existem senão observações perfunctórias e ocasionais abordando de modo específico esse convívio, inseparável, aliás, de modo paradigmático, na figura de Manoel de Araujo Porto-alegre, poeta e pintor que praticou com a mesma convicção, idêntico fascínio e relativo talento os dois meios expressivos.

No caso brasileiro, levar avante esse paralelo poderia, inclusive, abrir novos caminhos para uma visão abrangente da trama complexa de nossa evolução cultural, tanto nos três primeiros séculos da nossa História como no período contemporâneo. Denunciar-se-ia assim de modo inequívoco a ampla coerência ideológica e/ou estilística que preside, com coordenadas específicas, esse e aquele períodos, além das diferenças individuais inerentes a cada artista, poeta e pintor. Considere-se, nesse sentido, o interesse que pode apresentar a análise da pintura popular de ex-votos durante os Séculos XVII e XVIII (deste último existe copioso acervo em coleções públicas e particulares) em

(*) Comunicação apresentada ao VIII Colóquio Nacional de História da Arte, realizado em São Paulo em setembro de 1982.

relação à literatura devocional e pietística consumida na época, assim como o exame crítico das coordenadas que balizam a retratística oficial e de prestígio, encarada, mesmo nos seus raros vãos alegóricos e apoteóticos, ao lado da literatura áulica e comemorativa dos diversos "parnasos obsequiosos" e das assembléias acadêmicas do tempo. Ou então a leitura do grafismo irônico e sentimental de um Raul Pederneiras, na imprensa ilustrada do início do Século XX, em relação ao segundo plano dos romances de Lima Barreto, onde, ao lado de vibrante protesto social, existe, em friso, minuciosa reconstituição de época, aberta ao humorismo e à evocação nostálgica. Por seu lado, se a *Viagem Histórica e Pitoresca* de Debret ajudou, de maneira decisiva (com as minuciosas pranchas que dedica à vida cotidiana fluminense dos anos que vão de 1816 a 1831) à reconstituição pormenorizada dos costumes no "tempo do Rei" que Maneco de Almeida empreenderia por volta dos anos '50, não deixou certamente de também inspirar seja Gonçalves Dias seja Alencar com as reconstituições "históricas" dos costumes indígenas anteriores à aculturação e à mestiçagem reproduzidas no primeiro dos três tomos da obra dele, — reconstituições que hauriam informes das melhores fontes e não poderiam senão fornecer reforço visual aos textos americanos do poeta e do novelista. Certo pontilhismo elyseu-viscontiano de importação italiana é retomado nos *Casos e Impressões* de Adelino Magalhães, assim como a paginação cinematográfica de *A Festa*, de Ivan Angelo, parece renascer no imantado realismo que freme nos mágicos hiper-retratos do cotidiano de Gregório Corrêa,¹ assim ainda como a parafernália popsicanalítica do paulista Wesley Lee reflete, e prossegue, o ubuísmo destronado e restaurado de Campos de Carvalho (*A Lua Vem da Ásia*) e de Carlos Felipe Saldanha (*Bebhè-Gommão annuncia*). A poesia de B. Lopes participa tanto do miniaturismo exasperado de Nicolau Facchinetti como da pincelada solta e livre de João Batista Castagneto, mas não esquece também a malícia e o mordente de certo Belmiro de Almeida; já a ênfase patética e solene de Coelho Netto ecoa muito próxima da empastada paleta de Antonio Parreiras seja nas descrições veementes da natureza, seja no operismo das reconstituições históricas. As estampas de Alfredo Martinet poderiam ter ilustrado não apenas *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* mas boa parte da idealização senti-

(1) Estavam esses apontamentos escritos fazia tempo quando apareceu o livro de contos de Ivan Angelo *A Casa de Vidro* (São Paulo: Livraria Cultura, 1979) trazendo na capa um belo gauche de Gregório Corrêa.

mental alambicada dos romances contemporâneos de Joaquim Manoel de Macedo. Já a veia realista de Alencar (que anuncia de perto o psicologismo de *A Mão e a Luva* e *Iaiá Garcia*) sugere contrapartida ideal para as novelas dele — as fazendeiras, as suburbanas e as cidadinas — nas gravuras *litografiadas* [sic] em Paris, pelos melhores especialistas no gênero do tempo de Napoleão III, em cima das fotos que Victor Frond “apanhara” na Corte e na roça. O paisagismo celebrativo de Leandro Joaquim (que, premido pela encomenda oficial, e com a emoção de um mestre menor chim, ousa ampliar para as dimensões de parede o espírito das ilustrações apontadas nos códices) ilumina duplamente o *ductus* documentário objetivante das memórias corográficas e descritivas do Setecentos. Da mesma forma os esboços de Maria Leontina pesquisam uma profundidade de planos e espaços homóloga à textura abstrata esboçada por Nélida Piñon em *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* ou *Madeira feita cruz*. Já Aurelio de Figueiredo foi buscar certamente num episódio do último Machado de Assis a orquestração mahleriana de um dos seus quadros mais ambiciosos (“O último baile da Monarquia”), que aliás ele interpreta e instrumentaliza numa direção discursiva e moralizante afinal oposta ao espírito da análise sardônica machadiana. Seria possível multiplicar ainda por muitas vezes essas aproximações, algumas mais fortuitas, outras inevitáveis e obrigatórias.

Uma espécie de teste prático do método aqui defendido constituiu a aplicação da nossa pesquisa a um caso-tipo: a análise paralela da grande tela de Aurelio de Figueiredo conhecida como *O Último Baile da Monarquia* — na verdade intitulada pelo Autor *A Ilusão do Terceiro Reinado*, conforme se lê no catálogo da exposição individual do artista, inaugurada no *salão* do Teatro da Paz de Belém do Pará em março de 1907² —, tela pintada dois anos antes dessa data —, e o seu

(2) “Exposição de pintura /de/ Aurelio de Figueiredo./ Inaugurada em Belém do Pará/ no dia 12 de março de 1907 — no salão do/ Theatro da Paz.” “41. Esboço do grande quadro historico — *A illusão do 3.º reinado*, feito por auctorização do Congresso Federal e adquirido pelo governo do Dr. Rodrigues Alves.” Não estava à venda, como, assim também, o de n.º 13 “*Garibaldi apresentando-se á Bento Gonçalves* (Esboço para grande quadro)”; o de n.º 21, “*Ractcliff no Aljube* (Esboço para grande quadro)”, o de n.º 25, “*Sagração do Bispo de Olinda* (Esboço para grande quadro)”, e o de n.º 30, “*Dr. Affonso Penna no seu gabinete de Ouro Preto* (Esboço)”. Já o de n.º 38, “*Descobrimto do Brazil* (Esboço que obteve o 1.º premio do concurso do 4.º Centenario. O quadro está no Palácio do Cattete.)”, havia sido apreçado em um conto de réis: deve tratar-se da pequena tela hoje integrada ao acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Já o de n.º 59, “*Francesca di Rimini* [sic] (Esboço do quadro existente

provável 'modelo operativo', o capítulo "Terpsícore", que integra o penúltimo romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, publicado em 1904.

Dentro do conjunto da pesquisa que empreendemos, o curioso relacionamento do texto machadiano com a tela de Figueiredo constitui caso algo especial, talvez mesmo único. Nele parece configurar-se uma glosa indireta, livremente reconstruída pelo pintor a partir da sugestão daquele texto literário. Um fragmento narrativo extremamente fugidio, aliás, mais alusivo do que realmente descritivo, mas que, mesmo assim, iria instigar certa elaborada construção pictórica paralela do artista plástico — que uma análise mais exigente revelará ser, não obstante bem diversa, afim ao seu 'modelo' escrito. Em suma, exemplo expressivo da dinâmica simpatias-diferenças surpreendida no interior mesmo de dois códigos, neste caso voltados para a função narrativa convencionalmente aceita, naquele momento histórico, pelos respectivos meios expressivos, literatura e pintura.

Foi esse problema que tentamos abordar enquanto tema de curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, subordinado à disciplina 'Teoria Geral da Narrativa', no segundo semestre de 1980, debaixo do título "Narrador e narração no *Esau e Jacó* machadiano: do romance à pintura". Precedendo as leituras teóricas recomendadas no boletim informativo do Departamento (obras sobre teoria do romance, foco e ponto-de-vista narrativos, a figura do herói problemático, noções sobre a estrutura das grandes telas da Renascença), seis chamadas forneciam, de maneira algo sibilina, é verdade, o roteiro temático do curso, a saber:

1. Ambigüidade do foco narrativo: Ayres e Eu.
2. O jogador e seus 'trebelhos': a colaboração Autor-Personagem.
3. Ironia, Paródia, Alegoria, Apoteose, Desilusão.

na Escola de Bellas Artes, do Rio)" valia 500\$. Agradeço a José Roberto Teixeira Leite a generosa comunicação deste e de ainda outros documentos sobre Aurelio de Figueiredo, que constituíram contribuições valiosíssimas para as nossas pesquisas: os *programas* do quadro *A Abdicação de Dom Pedro I* e de um monumento ao Marechal Floriano, além dos catálogos das exposições individuais de Aurelio em Belém do Pará, acima citada, no Rio de Janeiro (em 1907 e 1924, esta última póstuma) e em São Paulo (1912 e c.1915). Ainda não consegui ter em mãos o *programa de A Ilusão do Terceiro Reinado*, que provavelmente existe e constituirá arriscada prova-de-fogo às nossas considerações do presente texto.

4. Terpsícore, ou o último baile: a Ilha Fiscal, 'lugar ameno'.
5. O cine-olho de Aurelio de Figueiredo, diretor de cena.

Partindo, como se vê, de uma abordagem do Eu-narrador do romance (o qual — conforme já acontecera em *Quincas Borba* — não deve ser confundido com qualquer personagem da narrativa), ensaiava-se pormenorizada análise da estrutura da obra, com o fito de definir e apreender diferentes níveis de linguagem e representação que Machado aí utiliza. Com eles o romancista procurava significar uma complexidade já não apenas psicológica mas agora explicitamente simbólica. Construção que envolvia personagens e figurantes num conjunto narrativo no qual são pretexto os gêmeos Pedro e Paulo, mas o texto, a ser lido e decifrado, o assimétrico par Ayres e Flora. Toda a atenção nos mereceu, portanto o roteiro que percorrem ironia, paródia e alegoria, usados no nível da linguagem e enquanto elementos propulsores do enredo, até desaguardarem na acomodada desilusão que coroa toda a experiência romanesca machadiana. Aqui reiterada, durante as últimas linhas da novela — reforço esquemático dispensável — na evocação do determinismo constitutivo que comanda a oposição cíclica dos gêmeos: tema condutor que logo repercute no gesto, também automático, com que Ayres-o-epicurista defende, na botoeira da sobrecasaca, a flor *eterna* da sua serenidade filosófica, único bem que ambiciona preservar acima do tumulto do mundo.

Depois de percorridas, na primeira parte, as coordenadas centrais da obra, retornava-se, na segunda, à análise de certo fragmento muito característico desse todo, que nos interessava de modo especial: o capítulo XLVIII, "Terpsícore". Este, no contexto da estória que o Narrador diz reproduzir enquanto mero cronista, trata do baile oferecido pelo Governo Imperial (entenda-se: o Gabinete em exercício) aos oficiais chilenos do encouraçado *Almirante Cochrane*, surto no Rio de Janeiro em visita de cordialidade, e que teve lugar no recém-construído Palácio da Guardamoria na Ilha Fiscal. Em vez de aproveitar a ocasião, como certamente o faria um partidário do Naturalismo (e o fez, vinte anos depois, Coelho Netto em *Fogo Fátuo*, só que descrevendo a festa vista de fora, do Cais Pharoux), a fim de esboçar um quadro estonteante do acontecimento, com a Ilha transformada num cenário prestigioso, Machado de Assis contenta-se, num primeiro momento, em *supor* como esse acontecimento *seria* vivido pelas diversas personagens do livro. Estas, já então bem conhecidas do leitor, desfilam diante dele uma após a outra, entregues às respectivas fantasias e obsessões. Só depois de esgotadas tais hipóteses é que o Narrador, num

procedimento característico muito seu, confronta as suposições que aventara com a realidade e se permite afinal acompanhar efetivamente aquelas criaturas até o espaço do baile. Aí, de envolta com novas figurações retóricas, que retratam outros veleitarismos dos figurantes (feiticeiras cariocas perseguem um político adesista com apóstrofes semelhantes às que as colegas escocesas dirigiram a Macbeth; a mãe dos gêmeos entrega-se a divagações sonhadoras nas quais vê o filho situacionista inaugurar, com outro e não menos esplêndido baile, o novo século e o novo reinado), o Autor satisfaz-se em esboçar o ambiente com quatro ou cinco pinceladas — pinceladas de mestre, é bem verdade. Fala das “horas suntuosas” que seriam lembradas por todos os presentes, evoca, em uma linha, a sensação de irrealidade que provocava “aquela cesta de luzes no meio da escuridão tranqüila do mar”, e sintetiza, em três outras, o flutuar de Flora em meio ao turbilhão mágico: “A novidade da festa, a vizinhança do mar, os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com seus lampiões de gaz, em baixo e em cima, na praia e nos outeiros, eis aí aspectos novos que a encantaram durante aquelas horas rápidas”. Volta então atrás do que dissera, corrigindo-se do que antes havia suposto; não, a esquiva Flora não se entediou na festa. A beleza do espetáculo e a alegria circunstante envolveram-na durante todo o tempo. E ela se deixa ficar admirando a figura da Princesa Imperial, que seria Imperatriz um dia, senhora de poder dispensar os ministros quando se sentisse enfastada dos afazeres de Estado, e indo imergir na contemplação e na música, num recanto solitário do Paço...³ Como resposta à confiança que

(3) Ao escrever estas linhas, entre 1899 e 1903 — período provável da redação do seu penúltimo romance — teria Machado de Assis tido acesso aos belíssimos estudos fotográficos que Marc Ferrez “apanhara”, em 1886, no interior do Paço Isabel, — a residência oficial do Conde e da Condessa d’Eu, na Corte? Aí aparecem, fixadas num momento de lazer; a Princesa Imperial e a Baronesa de Muritiba no salão íntimo da Princesa; o fotógrafo paginou essas poses cuidadosamente estudadas em formato oval deitado, que delimita, com elegância suplementar, o campo da imagem. Numa delas — pequena obra-prima intimista em que intenso jogo claro-escuro define o ambiente com absoluto requinte figurativo — as duas senhoras aparecem sentadas ao piano, a executar uma peça a quatro mãos; noutra, de angulação mais abrangente e diafragma muito exposto, vemos a mesma sala de outro ponto de vista: a Muritiba lê junto a uma mesa redonda, dobrada em quatro, uma folha do dia, enquanto que Dona Isabel, em pé, de perfil, apóia-se absorta ao piano-armário, o olhar perdido através da ampla porta-janela, cujos reposteiros e cortina contém mal e mal a exuberante luminosidade exterior. A poderosa atmosfera “proustiana” dessas imagens, evidentemente executadas por um mestre da câmara fixa, recupera, com pungência toda especial, dois momentos suces-

deixa escapar, instada por Ayres, ouve deste o epigrama que por um instante lhe insufla novo alento: "Toda alma livre é Imperatriz..."

Em todo esse fugidio episódio, composto sobre cambiantes psicológicas quase impalpáveis e que apenas poderiam interessar aos "quatro estômagos" ruminativos do leitor atento, para os quais apela o Narrador de tanto em tanto, — em todo o episódio na verdade só existem raras linhas de sugestão ambiental: traços concisos que procuram apenas inculcar o ambiente festivo dessa ilha encantada que um instante se iluminou como lugar falazmente mágico. No entanto esse breve toque foi decisivo para Aurelio de Figueiredo, que a ele responderia quase de imediato. Pintor que também escrevia ficção e versos, e, em 1899, havia publicado em volume o romance anticlerical *Missionário* (quase homônimo, menos o artigo definido, da ficção naturalista de Inglez de Souza), a leitura da passagem machadiana deve ter falado fundo ao artista plástico, provocando nele um misto de emoções contraditórias. Havendo participado da festa (as crônicas sociais do tempo assinalaram o vestido de sua esposa, filha dos Barões de Capanema, pintado a mão por ele),⁴ desejou torná-la o tema central de uma composição ambiciosa que tivesse ao mesmo tempo o caráter documentário de "coisa presenciada" e a grandiosidade do gênero histórico, em que já então havia produzido *Tiradentes no Patíbulo*, *A Abdicação de Dom Pedro I*, *O Descobrimento do Brasil*, *A Assembléia Constituinte*

sivos de um tempo perdido. Momentos que parecem ter sido evocados com inteira fidelidade no romance quando a moça Flora, no baile da Ilha, sonha para si a suprema liberdade da futura soberana: decidir quando e como "poder ficar só, no mais recôndito do Paço, fartando-se de contemplação e de música".

As duas fotos a que nos referimos estão reproduzidas, com a inteira qualidade dos originais, em Gilberto Ferrez & Weston J. Naef, *Pioneer Photographers of Brazil*. Washington: The Center for Inter-American Relations, 1976, p. 132 e 133. Os originais pertencem à coleção do Príncipe Dom Pedro Gastão de Orleans e Bragança, integrando o precioso arquivo do Palácio Grão-Pará, em Petrópolis.

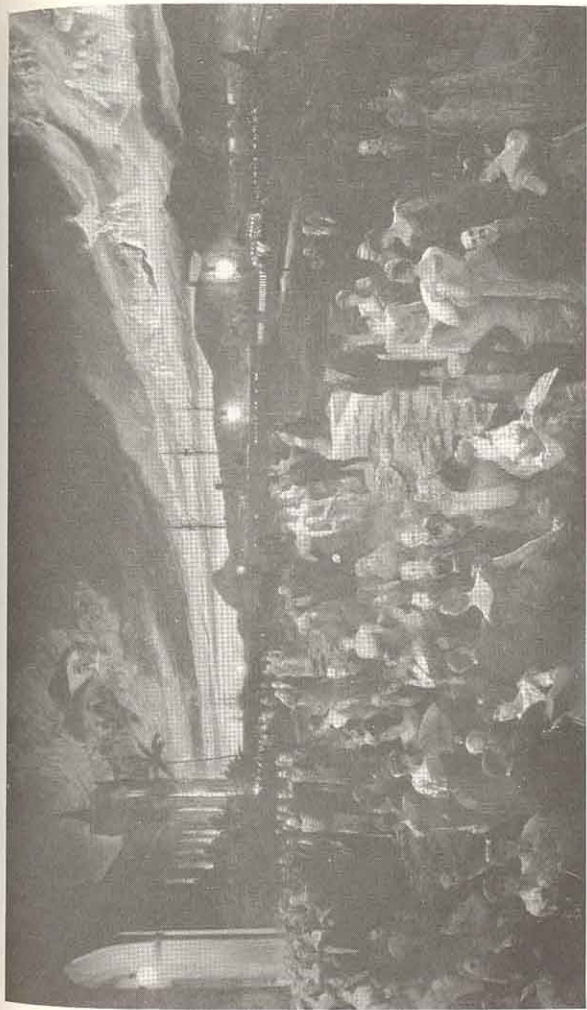
(4) Conforme registou o cronista social da "Gazeta de Notícias" da Corte (*apud* Francisco Marques dos Santos: "O Baile da Ilha Fiscal", in *Anuario do Museu Imperial* (Petrópolis), II, 1941, p. 86): "(...) Dona Alexandrina Pereira Guimarães: vestido de *faillé* francês azul-claro, corpo e cauda de *broché* azul-claro, bordados à Pompadour. / Dona Paulina de Figueiredo: vestido à Empire em seda armure azul celeste, com pinturas a óleo feitas por Aurelio de Figueiredo, guarnecido de rendas de Bruxelas verdadeiras. / Senhorinha Henriqueta Capanema: *toilette* em *surah crême* e rendas Mâlines verdadeiras, guarnecido de flores miosótis. Faixa de chamalote creme. (...)" etc. Agradeço a minha aluna Katia de Almeida Rossini haver-me assinalado esse pormenor. Consultei ainda com proveito o artigo de Octavia Corrêa dos Santos Oliveira, "O baile da Ilha Fiscal", publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional* (RJ), II, 1941, p. 253-267.

da República —, embora as obras de mais alta qualidade que executou para a sensibilidade 1980 sejam as paisagens e as telas de caráter intimista.

Para atingir esse fim Aurelio de Figueiredo, motivado de modo muito pessoal pelo capítulo machadiano, decidiu centrar as intenções conteudísticas que perseguia na figura da Princesa Isabel — naquela passagem do romance seguidamente visualizada como a futura soberana pelas personagens presentes à festa magna. Desejando moralizar sobre a inconseqüência de uma classe social que “dançava em cima de um vulcão”, conforme se disse na época,⁵ o pintor alterou o caráter ora paródico, ora nostálgico das “visões” que os figurantes de *Esau e Jacó* acalentavam na cena do baile machadiano, transformando-as, na sua tela, em explícitas abordagens alegóricas. Abandonava assim as insinuações de significado ‘auroral’ das *grandes machines* pictóricas acima arroladas, todas elas vastas composições alusivas a tempos novos que se anunciavam, e retornou à representação alegórica. Alguns anos antes Aurelio havia adotado com convicção o partido da alegoria manifesta em *A Redenção do Amazonas*, tela em que celebrou, em 1886, o extinguir-se do cativo na grande província do Norte. O agressivo comentário do jovem Gonzaga Duque a esse vasto quadro, encomendado pelo governo provincial do Amazonas, deve ter, contudo, ajudado o pintor a se manter durante bastante tempo distante do gênero em si, enquanto tema central das suas composições mais ambiciosas.⁶

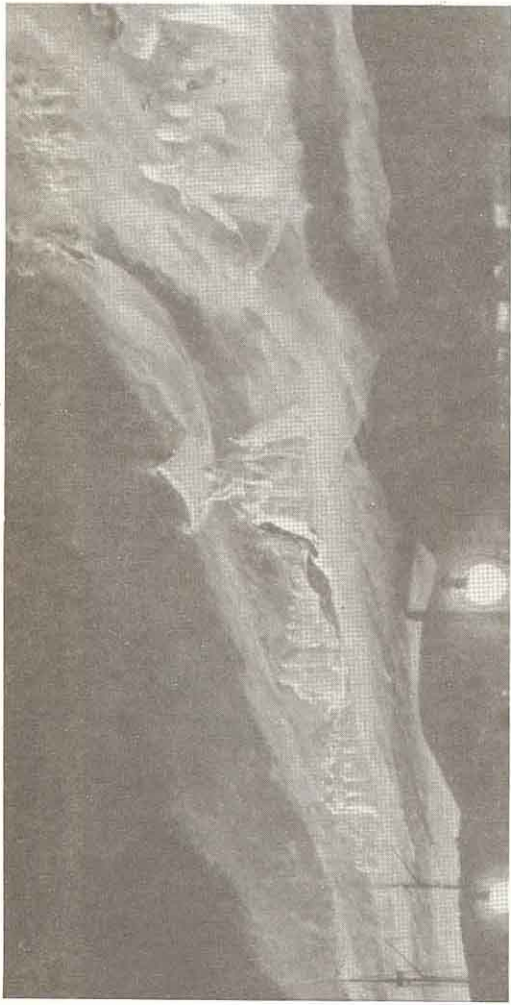
(5) Alusão fantasista que pretendeu aproximar, com pernóstica ênfase parnasóide, o “sonho veneziano” da Ilha Fiscal à “festa napolitana” com que Carlos X encerrara o seu reinado em 1830: o faustoso baile que Luís Filipe, ainda por uns dias Duque de Orleans, ofereceu, em sua residência do Palais Royal, a Francisco I das Duas-Sicílias e ao Rei seu primo pouco antes da Revolução de Julho. E que mereceria o epigrama do Conde de Salvandy: “C'est une fête toute napolitaine, Monseigneur; nous dansons sur un volcan” — frase que tanto Stendhal como Balzac terão devidamente apreciado como digna de ser dita por alguns de seus personagens. Cf. Wanderley Pinho, *Salões e Damas do Segundo Reinado* (1942). Na 3ª edição (São Paulo: Martins, 1959) p. 129. Narcisse-Achille de Salvandy (1795-1856), intelectual e político francês, havia publicado em 1824, durante a maré-alta do entusiasmo romântico, a novela histórica *Don Alonzo*. Conselheiro de Estado e membro da Câmara dos Pares ao final do reinado de Carlos X — quando empreendeu viva oposição ao Gabinete Polignac e insistia em assumir uma posição liberalizante —, teria dirigido a frase famosa durante o baile que o Orleans oferecia ao seu cunhado, o Rei das Duas-Sicílias. (Completo com estas informações colhidas no verbete que Pierre Larousse dedicou a Salvandy no volume XIV do *Dictionnaire Universel du XIXe Siècle* a nota de Wanderley Pinho em *Salões e Damas*.)

(6) Gonzaga Duque: “A Redenção do Amazonas por Aurelio de Figueiredo”, em *Contemporaneos (Pintores e Escultores)*. Rio de Janeiro: Typographia Benedicto de



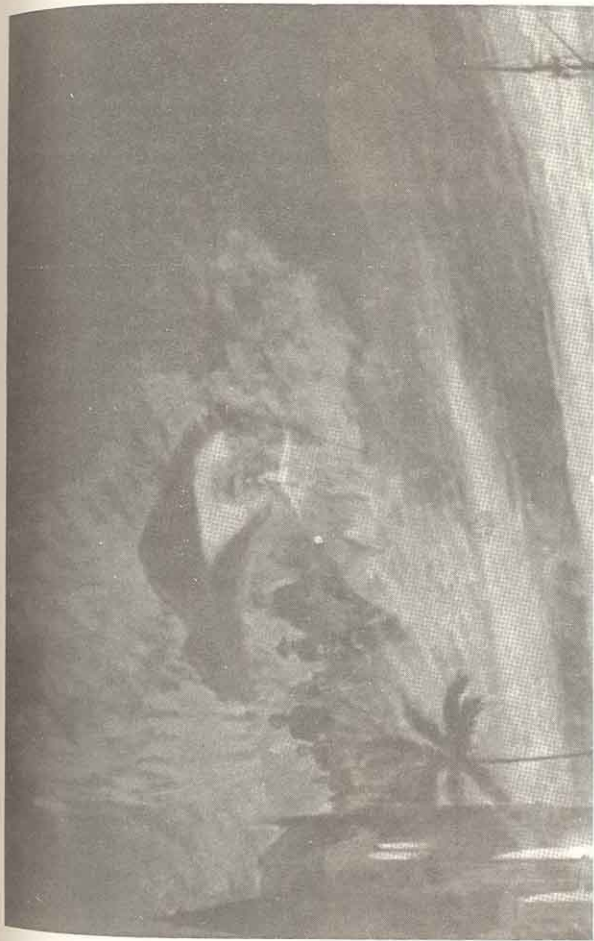
1. *A Ilusão do Terceiro Reinado*. Foto Museu Histórico Nacional.

A tela mede 3,035 × 7,080 m. Está assinada e datada na margem esquerda inferior F. Aurelio 1905 — do nome por extenso do artista: Francisco Aurelio de Figueiredo e Mello.



2. Pormenor da extremidade superior direita: "A coroação de Isabel I".

As pinceladas livres desta representação, resolvidas alla prima, num grafismo quase pictográfico, de líquida vibratidade impressionista, sublinham, no desfocamento icônico de névoas e fumos atmosféricos, o caráter irreal de miragem da cena da coroação. Miragem que se prolonga pelas nuvens vizinhas, tocadas por uma luminescência ambígua de crepúsculo; as figuras nefelibatas, que acolitam e testemunham a cerimônia num vasto hemicírculo celeste, pouco a pouco se dissolvem em contacto com a claridade mais forte. Procedimento visual caro à pintura simbolista contemporânea, íntima de levitações do inefável e ascensões sublimes enfloradas de lyrtos mysticos. Aurelio ai subscrive, com a transparente leveza de certos esboços que dele nos ficaram, a meia indefinição da figura de mãos postas, ajoelhada debaixo do dossel luminoso; o ágil movimento serpentino do manto régio, verde-profundo; o gesto impalpável do prelado, que sustém alto o diadema imperial.



3. Pormenor da extremidade superior esquerda: "A marcha da História".

Segundo a figura materna da República, que desfalda vasto pavilhão do novo regime, mas distantes dos traços genéricos deste nome pela nitidez das suas próprias fisionomias, reconhecem-se com facilidade, num grupo a cavalo que avança céu afora, Deodoro da Fonseca e Benjamin Botelho de Magalhães, fardados, e Quintino Bocaiuva, com o chapéu desabado dele.



4. Pormenor central esquerdo: "O discurso do Visconde de Ouro Preto".

A sucessão de retratos dos figurantes colocados no núcleo do 'episódio histórico' transita da documentação efígrava pura e simples, organizada no contexto de modo verossímil, até ambiciosas tentativas de definição psicológica, em sintonia com a situação proposta na obra. Ganham aqui inevitável destaque os protagonistas da 'narrativa' de Aurelio: a Princesa Imperial e o Presidente do Conselho de Ministros, respectivamente Dona Isabel e o Visconde de Ouro Preto, mas ainda o Imperador e a Imperatriz, o neto destes, Dom Pedro Augusto, e Gastão de Orleans, o 'consorte estrangeiro'. Se, como os demais retratados, aparecem eles também definidos em esboços iconográficos conformes à figuração académica convencional, é possível — pelo menos no caso de três deles — adivinhar, debaixo do tradicionalismo da representação icônica, reminiscências do poderoso ductus caricatural do jovem Aurelio de Figueiredo, antigo colaborador de revistas ilustradas de oposição ao regime: na expressão abatida e ausente de Dom Pedro II; no porte inelegante e na expressão ansiosa do Príncipe Conde d'Eu; no gesto enfático e inutilmente autoritário de Afonso Celso sênior.



5. Pormenor central direito: "A Corte vista do cais da Ilha Fiscal".

Integrando o ficício claro-escuro expressivo da composição de Aurelio, a visão do centro do Rio de Janeiro que se tem do cais da Ilha Fiscal concentra o aspecto propriamente noturno da perspectiva paisagística. A cidade consparsa de luzes e massas esbatidas, palpitante com a claridade indecisa dos fanais de gaz, ocupa o segundo plano de quase metade da vastíssima tela. É bem verdade que o perfil compacto das montanhas desse anfiteatro, do Pão de Açúcar à Serra da Tijuca, já se recorta em plena luz. Mas isto se deve ao álbi utilizado pelo artista a fim de encenar com nitidez, na parte superior do painel, as 'visões' que ele desejou significar. Contudo ainda está fazendo escuro do cimo dos morros até a marinha. Diante desta recortam-se os navios iluminados em festa e as barcas-ferry resplendentes de lanternas multicores. Contra a muralha soturna das montanhas esmaecem formas esbranquiçadas, quase bruxuleantes; destacam-se, pelo vulto, a Candelária, com a sugestão esférica da cúpula entre altas torres, e o cubo moriço do Convento de Santo Antônio. Ainda que tendo de o relegar para o fundo da tela, um paisagista atento como Aurelio de Figueiredo não deixaria de registrar com finura tal visão. Colada a ela, acrescentou, ainda, saínte da margem direita do quadro, uma última figura: a cabeça do grumete que aparece na proa da galeota imperial, ali fundeada. Debaixo da asa do estandarte de bordo, que se espreguiça, tocado pela brisa morna da noite, o aprendiz de marinheiro espia a festa "de fora" do cenário. Nota de crítica social que desejava ressaltar, junto à sugestiva evocação da cidade, meio envolta na névoa do segundo plano, a exclusão do 'povo' nesta faustosa comemoração dos donos da vida.

Na obra de 1905 reservou Aurelio de Figueiredo o primeiro plano para a esplanada onde se espalham os convidados diante do pavilhão pseudogótico, edifício que foge para o fundo da tela numa perspectiva vertiginosa. O vasto terraço abre-se para larga visão da baía e da cidade do Rio de Janeiro, aí descortinadas, uma e outra, desde a entrada da barra, junto ao Pão de Açúcar, até o Corcovado e a Serra da Tijuca. Os navios iluminados, a barca-Ferry que se aproxima, reluzente de arandelas e lanternas coloridas, os longos mastros das embarcações que se alçam fantasmalmente para o céu — simbolicamente iluminado com o anúncio de uma madrugada que os participantes da festa não perceberam estar prestes a se levantar —, possuem emoção do real e riqueza cromática que muito enriquecem a intenção discursiva da obra com o contrapeso de emoção sentida e pictoricamente expressa; aliás seguem de perto, como nem poderia deixar de ser, as indicações visuais apontadas no romance (“...os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com seus lampiões...”), a que o pintor acrescentou o fundo que alvo-rece.

Mas é no canto esquerdo inferior da tela, diante da ogiva fortemente iluminada da entrada nobre do Palácio da Guardamoria, que tem lugar o fulcro dramático do quadro que Aurelio resolveu representar. Numa das curvas que desenham os convidados na esplanada-cais, consparsa de ramos verdes e flores, conforme se usava na época (tais curvas, na estrutura da tela, mantém o ritmo dos *estalos de chicote* — os sinuosos *coups de fouet*, ou *colpi di frusta*, do gosto *Jugendstil*, — e garantem o moderado compromisso ‘1900’ da composição), numa dessas curvas, dizia, encontram-se agrupados os protagonistas do ‘episódio’ histórico abordado pelo pintor: a Família Imperial com o seu séquito, o comandante chileno Constantino Bannen homenageado na ocasião, e os membros do Gabinete Ouro-Preto, chefiados pelo Visconde desse título; este, num gesto largo, ali se dirige menos ao monarca (que aparece algo macambúzio ao lado da Impera-

Souza, 1929, p. 79-86. O artigo em questão, publicado em “O Paiz”, folha da Corte, em 1886, consta da segunda parte do volume, “Exposições”; no índice final, contudo, aparece arrolado como “Exposição Aurelio de Figueiredo”. Composto segundo a mais exuberante *escrita artística*, em que o jovem Gonzaga Duque disputava a palma com Raul Pompéa e outros *raros*, que não faziam concessão alguma ao estilo coloquial, este texto é extremamente expressivo seja da vanguardista vontade-de-forma do autor, que aí se entrega, com inteiro abandono, a prolongadas impressões sinestésicas, seja pela agressividade da crítica conteudística, que acompanha, com autoritarismo professo, a tradicional discussão temática das obras expostas, conforme era a regra nos *Salons* redigidos por ficcionistas e homens de letras oitocentistas.

triz, distraída) do que à Princesa Isabel e ao seu consorte, Gastão de Orleans — o qual, numa atitude muito dele, avança a cabeça para avidamente ouvir melhor. Os demais convidados, vistos todos de um ponto alto, estão incorporados na perspectiva aérea que encadeia o espaço até a linha do horizonte, e depois retoma a narração ao nível do céu. Uns e outros compõem sugestivo conjunto de sinuosas que mantêm numa frouxa harmonia o primeiro plano da tela, valorizado ainda pelo contraste luminoso dos fanais elétricos da festa e a ambiência noturna, constelada de luzes distantes.

Para a parte superior do quadro reservou Aurelio de Figueiredo a representação da parte alegórica da obra: à direita, cena espectral, matizada com álgidas cores em tons delinqüescentes, onde se destacam o rosa, o lilás, o verde piscina, o cinza e o ouro, sobre nuvens crepusculares, entre alas de bispos mitrados que compassam turbulos fumegantes de incenso e de frades violinistas que executam, em uníssonos, os agudos mais patéticos de uma melodia infinita tudo indica que wagneriana, Isabel I, ajoelhada e de mãos postas, é coroada Imperatriz pelo Primaz do Brasil. O dossel sob o qual a nova soberana está sendo sagrada vai dar aos pés do trono papal, quase fosse a passadeira do sôlio dele, de onde, entre flabelos, junto ao colégio dos cardeais, o Sumo Pontífice idealmente preside e abençoa a cerimônia. Do lado oposto, sempre entre nuvens, só que da parte do nascente, às primeiras luzes da manhã, cavalgam lado a lado chefes republicanos e comandantes militares dos batalhões levantados na primeira hora do 15 de Novembro; seguem uma emblemática república, de veste cândida e barrete frígido, a qual sustém imane pavilhão do novo regime, desfraldado num céu que vai se manchando de púrpura, rosa, azul e verde. Ligeira névoa, que sempre entremostra o cabeça do Corcovado, separa o cenário terrestre das 'célicas visões', cuja altitude só é atingida pelos mastaréis mais desempenados dos navios no porto. O posicionamento da cavalgada republicana no ponto estratégico em que pousa sempre o olhar de quem contempla um quadro, é sublinhado ainda pela fuga vertiginosa em diagonal do grande elemento arquitetônico da composição; convergindo naquele sentido, o claro escuro encantatório do pavilhão neo-gótico, iluminado por dentro e envolvido pela folhagem decorativa de um bosque plantado em vasos, insiste na relevância simbólica desse segundo fulcro de significação histórica da composição. Pormenor que, no entanto, não se conjuga com a realidade presente dos figurantes do baile, os quais dão as costas à cena por vir — cena que deve ser descoberta apenas pelo observador, como num pressentimento; cena que se dirige apenas ao observador, como inú-

meras vezes se dirige diretamente ao leitor o narrador machadiano. Já a hipotética coroação da futura soberana, visualizada num segundo momento, vem indicada — no desdobrar dos significados que o público irá aos poucos desvendando — seja pelo gesto largo de Ouro-Preto, seja pela direção absorta do olhar confiante de Isabel do Brasil: olhar seguro, perdido no alto, num momento de visionária euforia.

Não será necessário insistir no caráter de velado sarcasmo, ao mesmo tempo crítico e paródico, da concepção espectral da cena da coroação. Pictoricamente realizada com notável mestria, num toque de pincel desejadamente impressionista, bem diverso da definição de contornos do restante do quadro (mais condizente com a formação acadêmica do artista), tal representação, literalmente nefelibata, adotava o partido de certa iconografia codificada que então oscila entre a ousadia e mistificação, experimentalismo e Kitsch, e vinha sendo praticada por algumas das estrelas dos salões esotéricos fim-de-século, protagonistas de uma arte de teor simbólico afim à espiritualidade rosacruz, em plena difusão nos decênios de '80 e '90, como Aman-Jean, Jean Delville, Lévy-Dhurmer e em especial Carloz Schwabe, que possuía ardorosos admiradores no Rio de Janeiro. Entre estes cumpre citar o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende, esteta requintado, que por ocasião de sua morte, ao fim dos anos '20, legou ao Museu Nacional de Belas Artes os melhores exemplos dessa tendência que existem em coleções públicas no Brasil.

A fim de não prolongar por mais tempo, nesta mera exemplificação de método, os inúmeros pormenores que enriquecem a complexa intencionalidade da tela em questão, vamos procurar abordar, em tal contexto, o correlacionamento de comportamentos de ficcionista e pintor em função dos seus respectivos meios de expressão. Ao assumir a idéia de representar a 'festa magna' e as 'horas suntuosas' propostas no texto machadiano com tanta sutileza, foi impossível ao artista plástico evitar certa banalização, em sentido explicativo e mesmo didático, do sistema de negações táticas que está na base da narrativa machadiana e do discurso ficticiamente titubeante da *Voz-que-diz-eu*, todo idas e vindas, retomadas e dúvidas; autêntico *contraponto fugato* da composição romanesca, constitui, ao mesmo tempo, força e sistema defensivo do ficcionista. Impossível, portanto, supor que todos esses elementos da estratégia do sucessivo, legítimos numa arte do tempo como o romance, pudessem encontrar função numa arte do espaço como a pintura. As evanescentes "visões" das personagens no raconto, ensejadas pela atmosfera mágica do baile, tratados com o necessário distanciamento pelo tom sardônico do Narrador do romance, tornar-se-ão

aqui pesados elementos da moral da fábula (o aproximar-se silencioso do golpe-de-estado enquanto alienados sonham a continuação do *statu quo*), e não conseguem perder certo sabor óbvio de sermão dominical. Contudo, transferiram-se ao Pintor, enquanto Narrador visual, algumas atribuições do Romancista. Participando da mesma onisciência criadora, coube a ele 'definir' e 'dispor' o sentido, o alcance e o momento da cena que decidiu imobilizar, a fim de nela fixar a figuração. Coube-lhe ainda consolidar os nexos narrativos e o complexo encadear da ação através dos espaços pictóricos que dispôs e definiu na ordem ideal que o espectador deveria seguir. E a ele coube ainda recriar a multiplicidade de tempos emblematicamente sugerida e devidamente alegorizada, em nosso caso específico, na expressiva topografia desse céu significante.

Também a ambigüidade narrativa não se perderia de todo no contexto do quadro; dentro do mesmo persiste a oscilação da leitura e uma relativa manipulação de personagens e leitor, inseparável do espírito machadiano. A 'Coroação de Isabel I' pode assim ser 'lida' como narrativa áulico-triunfalista que enfuna o gesto largo do Presidente do Conselho postado diante do Pavilhão da Guardamoria, aí realmente estendendo o braço para o longe com ênfase quase operística (o que criaria um sub-núcleo anedótico suplementar, na expressão sombria do Imperador, que de corpo presente ouve falar do reinado que há de suceder ao seu), bem como pode ser apenas uma 'imaginação' mítico-apoteótica da Princesa Imperial, "enxergando" fantasiadamente esse momento excelso da sua vida, conforme a visão devota e clerical que lhe era atribuída pelos contrários.

O tratamento da figura da filha e herdeira de Pedro II na tela é cheio de imponência e altivez. A luz dura que cai do pórtico orla o decote do seu vestido de gala como um colar luminoso e se reflete na tiara que a coroa com imponência régia. Bem diferente, a seu lado, o Conde d'Eu, consorte da futura soberana, fixado numa posição mesquinha, como que de voraz rapacidade, e que, pretendendo reproduzir apenas um cacoete da sua surdez, já então avançada, alude antes à fama de ambição e avariza que os inimigos do regime espalhavam com êxito entre o público — tratamento que nos lembra a atividade de caricaturista que Aurelio de Figueiredo exerceu, a partir dos anos '70, seja no Recife, seja na Corte.⁷

(7) Herman Lima tratou de recuperar, com a proficiência e o cuidado de sempre, a importância do caricaturista Aurelio de Figueiredo no terceiro tomo da sua prodigiosa

Participa ainda da técnica do narrador machadiano a maneira em que o pintor tratou de situar nesse contexto espacial, em posição ao mesmo tempo discreta e relevante, a inexorável 'marcha da República', que abre caminho no céu, indiferente às pompas e sonhos espectrais da Monarquia; ignorando os demais figurantes, ela se dirige apenas para o público. Voltada tão-somente para o espectador, esta visão ("...coisas futuras..."), do espectador apenas exige a resposta de adesão — ou repulsa — ao seu recado.

Colocando nos dois pratos da alegórica balança celeste a Apoteose da Monarquia (fatia de sonho, ilusão) e a apoteose da República (fatia de vida, realidade) — alegorias conflitantes, opostas mas complementares — o artista criava um movimento ternário, em que o presente pressago da 'comédia humana' levava naturalmente à 'comédia dos deuses' simbolizada no céu, enquanto concomitantes por-de-sol e aurora. Uma silenciosa viagem do presente ao condicional e ao futuro: o que estava sendo disposto entre aquilo que poderia ter sido e o que viria a ser. De ambos participam prosopopéia e alegoria: a República personificada na imagem tradicional da matrona severa, com a coifa encarnada do país frígio, a sustentar o imenso pálio estrelado do novo regime; o Império, festa baça de luz e som de certa coroação imponderável. Em tudo isso, ainda que banalizado, permaneceria o tema machadiano da desilusão, da miragem de um momento, no qual deve ser colhido, contudo, o que nele existe de fugitivo consolo. É a tela efetivamente conserva, num véu de melancolia impalpável, a atmosfera mágica, as horas fascinantes e breves, o sonho veneziano, a cesta de luzes perdida na imensidão tranqüila do mar. E se no romance o que importava era a verbalização do movimento alegórico, no quadro tentou-se, não importa se com as inevitáveis limitações, a visualização do mesmo movimento, que também procurou não abdicar de complexidade e da ambigüidade do seu próprio código.

História da Caricatura no Brasil (Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 850-864). Além de um auto-retrato de Aurelio litografado em 1878, Herman Lima reproduz sete dos trabalhos do artista aparecidos em "A Comedia Social" (1870-1871), "A Semana Illustrada" (1873-1875), revistas da Corte, e de "O Diabo a Quatro" (1878-1879), do Recife.

APÊNDICES

1. Machado de Assis: "Terpsicore", capítulo XLVIII de *Esaú e Jacó*.
2. Coelho Netto: trecho do capítulo XIX de *Fogo Fátuo*.
3. Mario Praz: trecho final do artigo "L'Ultimo ballo dell'Impero".

1.

Apesar da sua relativa extensão, transcrevemos aqui, na íntegra, enquanto possível peça comprobatória das nossas afirmações anteriores, o capítulo de Esaú e Jacó a que se refere o texto anterior. Nele mais uma vez se pode verificar a técnica de esbatemento de planos perseguida pela escrita machadiana e o caráter nuclear da função digressiva do Narrador, enquanto livre meio de passagem do cotidiano ao fantástico e vice-versa. Uma espécie de composição divisionista do andamento narrativo, que já nos levou a aproximar, em outro trabalho, a palpação contrastante dos elementos constitutivos do texto ficcional do nosso Autor com o frêmito cromático da tela de Seurat, cuja construção atomística acompanha rigorosos pressupostos. A digressão do Narrador em Machado é assim quase sempre simétrica e complementar ao devaneio das personagens; embora parecendo tender antes à dispersão, por assumir os mais diversos vieses, um e outra, digressão e devaneio, conduzem com mal dissimulado rigor o andamento da narrativa para onde o deseja o romancista.*

No trecho que aqui nos interessa, imantadas pela embriaguês de sensações que irradiam luz cores sons da festa, as personagens liberam o desejo que se configura nas egocêntricas "visões" de uns e no ansioso "vago n'alma" da moça Flora. Tudo conscienciosamente condimentado pela ironia do Autor, que expõe e descreve a fragilidade dessas recônditas fantasias destinadas a se diluírem em nada. O fio histórico que tece tela tão impalpável é coerente com o conformismo social dos figurantes aqui postos em cena. De acordo com o lugar e o momento de tão frágil euforia — o homem põe, Clio dispõe —, trata-se da "ilusão do Terceiro Reinado". Um título preciso que o pintor iria desentranhar do significado objetivo da cena pura denominar o seu painel. Miragem que, na festa prestigiosa, com a serena presença da herdeira da Coroa, propiciava as demais ilusões que ali embalavam as personagens machadianas.

Nesse contexto narrativo a figura da Princesa Imperial, embora de modo fugidio e quase apenas alusivo, torna-se o fulcro que coordena e objetiva as intenções do Autor, segundo as sutis linhas de fuga características do discurso simbólico machadiano —, sempre coerente e cerrado. Assim, ao se inspirar Aurelio de Figueiredo nesta "cena de romance" sui generis para um supositício "quadro histórico", de claras intenções políticas e moralizantes, embora simplificasse a elaborada concepção do escritor, conseguiria sempre colher o núcleo significante da mesma. O artista plástico definiria então o "episódio central" do painel, fixando-o nas dramatis personae decisivas da Princesa Imperial e do Presidente do Conselho de Ministros. Embora cercados de incontáveis

(*) "Esaú e Jacó di Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio". Em *Annali di Ca' Foscari* (Veneza), X, fasc. 1-2, 1971, p. 63. Vale sempre, para estes apontamentos sobre a arte da ficção machadiana, a citação de Félix Féneon (de "Les impressionistes en 1886") que abre aquele artigo em forma de epígrafe: "Tout cela: trop évidemment, en cette écriture. — indications brutales; mais dans le cadre, — dosages complexes et délicats".

comparsas, são estes que na... cena muda em que se defrontam, hão de encaminhar o desdobramento dos significados que a pintura desejava comunicar. O braço estendido de Ouro-Preto, o olhar alto de Isabel, encaminham a leitura do observador para a cena 'imaginária' da coroação celeste, — à qual, por sua vez, responde, em simetria, a cavalgada que uma emblemática República vestida de branco encabeça.

Aurelio, é certo, reduziu as irônicas, ambíguas "visões" do romance a alegorias de função perfeitamente definida: fantasmagoria veuada de sarcasmo, uma; fatia de vida acrescida de sublime, a outra. Debaixo da luz incerta dessas miragens de crepúsculo, fim de tarde que é também madrugada, além da galeria político-social da hora, minuciosamente efigiada em todas as variantes da pose de retrato,* o nosso pintor desdobraria nos apontamentos paisagísticos do texto, ora literais, ora metafóricos, a parte melhor e mais perfeitamente realizada da sua ambiciosa criação.

Lembre-se de passagem que também Sousândrade tratou, de maneira crescente mítica e abstratizante, a figura da Princesa Isabel no seu frustrado poema Harpa de Ouro, composto de modo saltuário entre 1889 e 1899. O baile da Ilha Fiscal é evocado logo no princípio do texto. O autor nele glosa certo episódio, reiterado como um tema musical, a que pretênde atribuir força de presságio: o leque, em meio à festa, que escapa por entre os dedos da Condessa d'Eu e cai — cifra do cetro que, dentro de poucos dias, havia de lhe fugir da mão.

Machado de Assis

De *Esau e Jacó*, capítulo XLVIII: "Terpsícore".

"Nenhuma dessas cousas preocupava Natividade. Mais depressa cuidaria do baile da Ilha Fiscal, que se realizou em novembro para honrar os oficiais chilenos. Não é que ainda dançasse, mas sabia-lhe bem ver dançar os outros, e tinha agora a opinião de que a dança é um prazer dos olhos. Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer. Não pegues tal costume, leitora. Há outros também ruins, nenhum peor, este é o péssimo. Deixa lá dizerem filósofos que a velhice é um estado útil pela experiência e outras vantagens. Não envelheças, amiga minha, por mais que os anos te convidem a deixar a primavera; quando muito, aceita o estio. O estio é bom, cálido, as noites são breves, é certo, mas as madrugadas não trazem neblina, e o céu aparece logo azul. Assim dançarás sempre.

"Bem sei que há gente para quem a dança é antes um prazer dos olhos. Nem as bailadeiras são outra cousa mais que mulheres de ofício. Também eu, se é lícito citar

(*) "À luz das lâmpadas elétricas, no cais da Ilha, (...) destaca-se a multidão de convivas, que, aos grupos, conversam: senadores, deputados, conselheiros, vereadores, senhoras (...) Entre as pessoas reproduzidas pelo pintor facilmente se identificam, tal a fidelidade dos traços: o Marquês de Paranaguá, o Visconde e a Viscondessa de Saldanha da Gama, o Barão de Capanema, o Barão de Paranapiacaba, o Conselheiro Ferreira Viana, o Conselheiro Saraiva, Arsenio Cintra da Silva e exma sra, Paulo de Frontin, Simoens da Silva, Maestro Bevilacqua, Arthur Napoleão, Gumarães Passos, Ferreira de Araujo, da Gazeta de Noticias, e muitos outros (...)" Octavia Corrêa dos Santos Oliveira, "O Baile da Ilha Fiscal", in Anais do Museu Histórico Nacional (RJ), II, 1941, p. 253-254.

alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo.

“Por exemplo, Dona Cláudia. Também ela pensava no baile da Ilha Fiscal, sem a menor idéia de dançar, nem a razão estética da outra. Para ela o baile da Ilha era um facto político, era o baile do Ministério, uma festa Liberal, que podia abrir ao marido as portas de alguma presidência. Via-se já com a Família Imperial. Ouvia a Princesa:

— Como vai, Dona Cláudia?

— Perfeitamente bem, Sereníssima Senhora.

“E Baptista conversaria com o Imperador, a um canto, deante dos olhos invejosos que tentariam ouvir o diálogo, à força de os fitarem de longe. O marido é que... Não sei que diga do marido relativamente ao baile da Ilha. Contava lá ir, mas não se acharia a gosto; pode ser que traduzissem esse acto por meia conversão. Não é que só fossem Liberais ao baile, também iriam Conservadores, e aqui cabia bem o aforismo de Dona Cláudia que não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha.

“Santos é que não precisava de idéias para dançar. Não dançaria sequer. Em moço dançou muito, quadrilhas, polcas, valsas, a valsa arrastada e a valsa pulada, como diziam então, sem que eu possa definir melhor a diferença; presumo que na primeira os pés não saíam do chão, e na segunda não caíam do ar. Tudo isso até os vinte e cinco anos. Então os negócios pegaram dele e o meteram naquela outra contradança, em que nem sempre se volta ao mesmo lugar ou nunca se sai dele. Santos saiu e já sabemos onde está. Ultimamente teve a fantasia de ser deputado. Natividade abanou a cabeça, por mais que ele explicasse que não queria ser orador nem ministro, mas tão somente fazer da Câmara um degrau para o Senado, onde possuía amigos, pessoas de merecimento, e era eterno.

— Eterno? interrompeu ela com um sorriso fino e descorado.

— Vitalício, quero dizer.

“Natividade teimou que não, que a posição dele era comercial e bancária. Acrescentou que política era uma cousa e indústria outra. Santos replicou, citando o Barão de Mauá, que as fundiu ambas. Então a mulher declarou por um modo seco e duro que aos sessenta anos ninguém começa a ser deputado.

“— Mas é de passagem; os senadores são idosos.

“— Não, Agostinho, concluiu a baronesa com um gesto definitivo.

“Não conto Ayres, que provavelmente dançaria, a despeito dos anos; também não falo de Dona Perpétua, que nem iria lá. Pedro iria, e é natural que dançasse, e muito, não obstante o afinco e paixão dos seus estudos. Vivia enfeitado pela Medicina. No quarto de dormir, além do busto de Hipócrates, tinha os retratos de algumas sumidades médicas da Europa, muito esqueleto gravado, muita moléstia pintada, peitos cortados verticalmente para se lhes verem os vasos, cérebros descobertos, um cancro de língua, alguns aleijões, cousas todas que a mãe, por seu gosto mandaria deitar fora, mas era a ciência do filho, e bastava. Contentava-se de não olhar para os quadros.

“Quanto a Flora, ainda verde para os meneios de Terpsicore, era acanhada ou arrepiada, como dizia a mãe. E isto era o menos; o mais era que com pouco se enfadaria, e, se não pudesse vir logo para casa, ficaria adoentada o resto do tempo. Note-se que, estando na Ilha, teria o mar em volta, e o mar era um dos seus encantos; mas, se lhe lembrasse o mar, e se consolasse com a esperança de o mirar, advertiria também que a noite escura tolheria a consolação. Que multidão de dependências na vida, leitor! Um

cousas nascem de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e o tempo vai andando sem perder a si.

"Mas donde viria o tédio a Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dous que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em São Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um a outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro, não me faltará leitora que presuma um terceiro... Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, algum estudante pobre, sem outro amigo nem mais casaca que o coração verde e quente. Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais. Uma esquisitona, como lhe chamava a mãe.

"Não importa; a esquisitona foi ao baile da Ilha Fiscal com a mãe e o pai. Assim também Natividade, o marido e Pedro, assim Ayres, assim a demais gente convidada para a grande festa. Foi uma bela idéia do Governo, leitor. Dentro e fora, do mar e de terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas sump-tuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos, — ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade e para o conservador Baptista.

"Aquela considerava o destino dos filhos, — cousas futuras! Pedro bem podia inaugurar, como ministro, o Século XX e o Terceiro Reinado. Natividade imaginava outro e maior baile naquela mesma Ilha. Compunha a ornamentação, via as pessoas e as danças, toda uma festa magna que entraria na História. Também ela ali estaria, sentada a um canto, sem se lhe dar do peso dos anos, uma vez que visse a grandeza e a prosperidade dos filhos. Era assim que enfiara os olhos pelo tempo adiante, descontando no presente a felicidade futura, caso viesse a morrer antes das profecias. Tinha a mesma sensação que ora lhe dava aquela cesta de luzes no meio da escuridão tranqüila do mar.

"A imaginação de Baptista era menos longa que a de Natividade. Quero dizer que ia antes do princípio do Século, Deus sabe se antes do fim do ano. Ao som da música, à vista das galas, ouvia umas feiticeiras cariocas, que se pareciam com as escocesas; pelo menos, as palavras eram análogas às que saudaram Macbeth: — "Salve, Baptista, ex-Presidente de Província!" — "Salve Baptista, próximo Presidente de Província!" — "Salve Baptista, tu serás ministro um dia!" A linguagem dessas profecias era Liberal, sem sombra de solecismo. Verdade é que ele se arrependia de as escutar, e forcejava por traduzi-las no velho idioma Conservador, mas já lhe iam faltando dicionários. A primeira palavra ainda trazia o sotaque antigo: "Salve, Baptista, ex-Presidente de Província!" mas a segunda e a última eram ambas daquela outra língua Liberal, que sempre lhe pareceu língua-de-preto. Enfim, a mulher, como *Lady Macbeth*, dizia nos olhos o que esta dizia pela boca, isto é, que já sentia em si aquelas futurasções. O mesmo lhe repetiu na manhã seguinte em casa. Baptista, com um sorriso disfarçado, descria das feiticeiras, mas a memória guardava as palavras da Ilha: "Salve, Baptista, próximo Presidente!" Ao que ele respondia com um suspiro: Não, não, filhas do Diabo...

"Ao contrário do que foi dito atrás, Flora não se aborreceu na Ilha. Conjecturei mal, emendo-me a tempo. Podia aborrecer-se pelas razões que lá ficam, e ainda outras que poupei ao leitor apressado; mas, em verdade, passou bem a noite. A novidade da festa, a vizinhança do mar, os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com os seus lampiões de gás, embaixo e encima, na praia e nos outeiros, eis aí aspectos novos que a encantaram durante aquelas horas rápidas.

"Não lhe faltavam pares, nem conversação, nem alegria alheia e própria. Toda ela compartia da felicidade dos outros. Via, ouvia, sorria, esquecia-se do resto para se meter consigo. Também invejava a Princesa Imperial, que viria ser Imperatriz um dia, com o

absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do Paço, fartando-se de contemplação e de música. Era assim que Flora definia o ofício de governar. Tais idéias passavam e tornavam. De uma vez alguém lhe disse, como para lhe dar força: "Toda alma livre é Imperatriz!"

"Não foi outra voz, semelhante à das feiticeiras do pai nem às que falavam interiormente a Natividade, acerca dos filhos. Não; seria pôr aqui muitas vozes de mistério, cousa que, além do fastio da repetição, mentiria à realidade dos factos. A voz que falou a Flora saiu da boca do velho Ayres, que se fora sentar ao pé dela e lhe perguntara:

"— Em que é que está pensando?

"— Em nada, respondeu Flora.

"Ora, o Conselheiro tinha visto no rosto da moça a expressão de alguma cousa e insistia por ela. Flora disse como pôde a inveja que lhe metia a vista da Princesa, não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quisesse ficar súbdita de si mesma. Foi então que ele lhe murmurou, como acima:

"— Toda alma livre é Imperatriz.

"A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de opposição ao Governo, quando viesse o Terceiro Reinado. Foi o que ele mesmo escreveu no *Memorial*. Com esta nota: 'A meiga creatura agradeceu-me estas cinco palavras'."

2.

No último romance que viria a publicar — Fogo Fátuo (Porto: Lello, 1929) — Coelho Netto esboçou, com todas as minúcias enumerativas da técnica naturalista, elaborada descrição do baile da Ilha Fiscal, do ponto de vista de quem dele não participou e foi espiar a "festa magna" de longe, olhando o mar das amuradas do Cais Pharoux, no Largo do Paço. O mesmo ponto de vista, aliás, do desenho a pastel de autoria do Professor Honorio Esteves do Sacramento, da Academia Imperial de Belas Artes, que, na edição de 13 de novembro de 1889, noticiava "O Paiz" encontrar-se exposto no salão daquela folha. Pastel de proporções avantajadas e belo efeito colorístico, representava "a Ilha Fiscal na noite de 9 de novembro último, com todos os efeitos de luz não só nos edifícios mas em toda a baía e vasos de guerra fundeados no poço" (apud F. Marques dos Santos, op. cit., p. 81, nota).

Terá essa frágil composição sobre papel sobrevivido à mudança de regime que aconteceu três dias depois? O zelo iconoclasta, menos do partido triunfante do que dos adesistas mais ansiosos de provas de dedicação vistosas ao novo estado de coisas, não hesitou lancear, através do vasto território do ex-Império, os retratos oficiais a óleo do soberano deposto, estadeados em repartições públicas e câmaras municipais; teria ele poupado, em ponto tão central da cidade onde se dera a 'revolução', essa pintura que documentava um momento de brilhante euforia do governo exilado? Ou seria o mesmo autor da obra o primeiro a fazer desaparecer a pintura, que talvez pudesse revelar apego e/ou admiração pelo regime decaído? Tanto mais da parte de um membro docente da Academia Imperial, considerada pelas novas gerações de artistas, inamovível ninho de áulicos.

Ao contrário da tela de Aurelio, que parece acompanhar estruturalmente, nos seus significados últimos, o capítulo de Machado em Esaú e Jacó, a cena de Fogo Fátuo parece coincidir antes com a intenção meramente descritiva e documentária do "desenho

a pastel" de Honório Esteves, mineiro nostálgico do mar, para quem a fantasmagoria luminista da "festa veneziana" do Gabinete Ouro-Preto (outro mineiro) apresentaria singular aura prestigiosa.

Fogo Fátuo procura recuperar, ao fim da vida do seu autor, o tom e o espírito de A Conquista, narrativa autobiográfica que Coelho Netto havia publicado em 1897 — primeiro no jornal A Republica, de Alcindo Guanabara, dois anos depois em volume, pela Casa Laemmert, com o subtítulo Cenas da vida literária: uma espécie de testamento romanesco da geração que havia conquistado além do próprio lugar ao sol nas Artes ainda a Abolição e a República. Ao abordar, quase trinta anos depois, a mesma ambiência daquela obra, retomando até a maioria de comparsas que ali aparecem, Fogo Fátuo não possui mais, no entanto, o tom eufórico do primeiro livro. Trata-se antes de um balanço do tempo passado, saudoso, comovido, sem dúvida, mas revisto com certo travo amargo, que o próprio título confirma na dedicatória melancólica "À memória de Paula Ney, o dissipador de gênio". Já a chamada da página seguinte — "Quem o conheceu, reconhece-lo-á", pretende conferir ao texto o caráter de chose vue et vécue, provavelmente sem vantagem, seja literária seja documental, para os dois gêneros aí confundidos, ficção e reminiscências.

Embora publicado em data tardia — no ano seguinte a Macunaíma e A Baga-ceira, quando a Revista de Antropofagia entrava na "segunda dentição" — o romance deve ter sido iniciado num dos dois primeiros decênios do século, talvez após a conclusão de Rei Negro (publicado em 1914), pois o Capítulo III da obra seria divulgado, em maio de 1920, na revista carioca Athletica*. Dividido entre pesadíssimos encargos jornalísticos e lexicográficos, Coelho Netto não teria conseguido completar o texto da obra antes de 1927, quando o teria revisto e enviado ao editor portuense.

Sem apresentar nenhuma inovação de monta relativamente à escrita ou à técnica narrativa de obras anteriores, Fogo Fátuo é contudo um livro poderoso. Dividindo a ação em unidades cronologicamente escandidas (capítulos sucessivos e independentes perfazem o itinerário do personagem central, que o amigo Anselmo de tanto em tanto perde de vista), constitui uma das melhores realizações do novelista de Inverno em Flor (1894) e Turbilhão (1906), além de incomparável documentário de teor naturalista sobre a vida fluminense nos últimos anos do Século XIX (a ação transcorre aproximadamente entre 1875 e 1895).

O episódio aqui transcrito dá bem idéia das qualidades e defeitos da obra: poder de recriação de cenas com grandes grupos humanos, indiscutível brio no conduzir a narrativa, certo sentido humorístico bastante pessoal, sincera emoção criadora, vigor dramático, viciados muitas vezes, no entanto, pela busca afinal ingênua de efeitos vistosos, seja ao nível da representação ficcional seja ao nível da escrita. Um vocabulário farto, utilizado de maneira exteriorizante, quase mecânica, que mais parece vezo abrangente de dicionarista, escassamente controlado pela necessidade inventiva, faz o estilo tropeçar com frequência, acumulando achados ao mesmo tempo toscos e preciosistas, que empecem a frase com afetação alheia ao contexto e logo alcançam o Kitsch. Ao se apoiar, sem maior rigor, nas muletas de uma enumeração exaustiva, Netto transforma-se num pintor de gênero abaixo do seu legítimo talento, mesmo ao se reafirmar herdeiro tardio do Naturalismo de Escola que, nesta obra, publicada em plena inquietação modernista, permanece fiel aos postulados estéticos da juventude dele.

(*) Paulo Coelho Netto, Bibliografia de Coelho Netto. Com a colaboração de Neuza do Nascimento Kuhn. Brasília: INL, 1972, p. 80 [n. 447].

"[...] E eis porque os parnásides deixaram de comparecer ao grande baile oferecido pelo Governo à oficialidade do couraçado chileno *Almirante Cochrane*, então surto na baía.

A cidade vibrava em aforçurado borborinho. O movimento na Rua do Ouvidor começara cedo. Eram os alfaiates, as costureiras, os sapateiros, os armarinhos e perfumistas expedindo encomendas; eram os cabeleireiros em azáfama; eram caixeiros e negros de ganho com embrulhos e pacotes. A Chapelaria Watson regorgitava de políticos. Do *Paschoal* saíam caixas sobre caixas, latas enormes, tableiros espalhando aroma adocicado de pudins e folheados e massas de pastelaria, num desfile pantagruélico de victualhas e bebidas. E não se falava senão no baile — nas casas, nos bondes, nas ruas, em volta dos quiosques, nos engraxates, desde os mais remotos subúrbios até o cais onde se ajuntavam para embarque as comedorias, pilhas de baldes venezianos, camadas de escudos alegóricos, feixes de mastros sarapintados e, espadejando o mar espumado, bufando, apitando, num atravancamento de abalrões, por entre gritos dos tripolantes que empunhavam croques, lanchas que chegavam ou partiam para carregar ou já abarrotadas. Além da festa, que alvoroçava a cidade, era sábado, um lindo sábado de sol, dia elegante, e os que não iam ao baile queriam, ao menos, sentir-lhe os aprestos, ver a cidade, ouvir os comentários, informar-se do que seria essa festa, como jamais houvera nem mesmo depois da guerra, à chegada das tropas do Paraguai. [...]

Vencer a multidão que entupia a Rua do Ouvidor, só a ariete. Resolveram varar pela Rua do Carmo e tomar Sete-de-Setembro até o Largo do Paço. Ao passarem sob o passadiço que ligava o Paço à Capela Imperial, o Alazão esputou uma heresia a propósito da união da Igreja e do Estado. Neiva protestou;

— Perdão, meu caro: respeito à crença. Eu sou católico e não admito pilhérias com a Religião.

O céu, para os lados do mar, alvejava como aos primeiros albores da madrugada e, de quando em quando, irradiavam alfanjes luminosos, como em combates titânicos nas alturas. E a lua, tímida, encolhia-se, enrolada em nuvens.

Ao chegarem ao cais deteve-os em êxtase o espetáculo maravilhoso da Ilha Fiscal toda incendiada, cercada dos couraçados *Almirante Cochrane*, chileno, *Riachuelo*, *Aquidabã* e outros navios de guerra delineados a luminárias, desde a ponta dos mastros, até a linha de flutuação, varrendo o espaço e o mar a projeções de holofotes ou focalizando os mesmos sobre a Ilha que, por sua vez, com aparelhos idênticos, instalados nas torres, alumia tudo em volta, ora em barragem, ora por elevação, revelando os montes de Niterói dentro de uma neblina tênue.

Barcas Ferry, faluas, botes iam e vinham orlados de lanternas venezianas e fieiras de luzes que se reflectiam nas águas em piscas e tremulinas. Era um sulfurear de fogaréus, um lagartear incessante de luminárias e, apesar da distância, na serenidade tépida do ar, chegavam sons festivos de músicas e uma zoeira contínua como quebração do mar.

Na ponte das barcas, armada em bosque iluminado a lanternas chinesas e tigelinhas, uma banda da Polícia, em grande gala, estrondava em fandangos carnavalescos e em lundus dengosos. E a turba, engrossada a mais e mais, murmurava. Por vezes rompiam cantorias, estalavam gargalhadas, arrelivavam-se disputas. Chegavam carros: *landaus*, *coupés*, *victorias*, traquitanas arcaicas, almanjarras desconjuntadas, *til-*

burys e despejavam *toilettes* de Corte, fardões de gala, casacas muito condecoradas. Ferriam os comentários maldizentes, grandes nomes corriam de boca em boca.

Clangores e clarins anunciaram Suas Majestades. Houve um refluxo na multidão oprimida, protestos, gritos. Policiais empurravam o povo abrindo passagem para a berlinda, precedida dos batedores, que, propositadamente, faziam os ginetes caracolar.

Pardal não se conteve:

— Ai têm vocês o grande brasileiro, o Pai da Pátria, o neto de Marco Aurélio, o Salomão de papos de tucano. É isto! Olhem o que fazem os seus janízaros: em vez de pedirem licença, atiram os cavalos sobre o povo, pisando a torto e a direito.

[...] O Alazão e Fortúnio despediram-se. Os demais, rompendo dificilmente a multidão, cada vez mais densa, avançaram até o meio do Largo, onde fizeram alto para respirar. Voltando-se, então, para o lado do mar, admiraram a Ilha Fiscal, toda em fogo, relumbrando como uma coroa imensa, cujo reflexo nimbava o ouro do céu.

— Heim!? Deixem lá. Um pouco pulha, mas de efeito.

— Muito espalhafatoso, criticou Anselmo. Um grande fogo de artifício.

— Não. Tem paciência. Sejamos justos. Eu vou atacar, mas que está belo, que tem gosto... isso... Parece uma grande vitrina, como a do Farani ou a do Rezende, mas colossal! Vitrina como deviam ser as dos joalheiros de Brobdignag, a terra dos gigantes, onde se perdeu Gulliver. [...]"

3.

O único texto de ensaísta não-brasileiro que conhecemos sobre o painel de Aurelio de Figueiredo é o breve comentário de Mario Praz (1896-1982), que reproduzimos a seguir na língua original em que foi escrito. Faz parte de um dos artigos enviados pelo autor de La Casa della Fama em 1960 para o "Corriere della Sera" milanês, em que Praz comentava, passo a passo, a viagem que empreendera ao Brasil durante a construção da nova capital. Artigo que ele intitulou, aliás, "L'Ultimo ballo dell'Impero" e foi posteriormente inserido em I Volti del Tempo, volume de 1964, onde se reproduz, sangrada de fora-a-fora na página, uma foto da composição de Aurelio.

Apesar do sumário juízo valorativo final sobre a obra, "realmente muito feia", a cuidadosa descrição que da mesma empreende o intérprete de Bellezza e Bizzarrìa afirma o interesse do historiador da cultura por esse documento eloqüente de certo gosto e de certa época, sobre o qual ele foi se informar e documentar. Note-se aliás o errôneo esclarecimento que lhe foi passado sobre a alegoria da coroação de Isabel I, identificada — em leitura redutiva, de corte naturalista, corrente entre os nossos observadores 'eruditos' do quadro — como sendo a entrega da pontifícia Rosa de Ouro à Princesa Imperial do Brasil: a consagradora homenagem do Santo Padre a uma ardorosa católica que, na qualidade de Regente do Império e futura soberana, havia tomado decisiva responsabilidade no difícil processo da Abolição do Cativo em curso num estado escravista.

Em fevereiro de '74, levado por Luciana Stegagno Picchio (antiga aluna dele na Universidade de Roma), tive o privilégio de passar toda uma tarde conversando com Mario Praz, no inverossímil apartamento "neoclássico" que ocupava em Palazzo Prímoli, sede do Museo Napoleonico, de que era diretor. Apartamento forrado com os inumeráveis pertences dele, móveis e objetos de arte de época, recolhidos ao longo de uma vasta vida de colecionador e connoisseur que era ao mesmo tempo intérprete e decifrador daquilo que recolhia. Nessa ocasião falou-se detidamente sobre a concepção icônica e narrativa da obra de Aurelio, tendo o mestre de La carne, la morte e il diavolo

nella letteratura romantica *ouvido com benevolência e atenção muito européias o esboço de leitura que o visitante propunha desse quadro apenas sul-americano. Valha portanto a presente transcrição como homenagem ao sutil e desencantado intérprete de superestruturas que perdemos no correr de 1982, aos oitenta e seis anos da sua idade.*

Mario Praz

De *I Volti del Tempo*, capitolo "L'Ultimo ballo dell'Impero"
(Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1964).

"(...) Ma al Museo di Rio [leia-se: Museu Histórico Nacional] domina veramente la melanconia delle cose morte: servizi di porcellana di Serraguemines, con ritratti di Pedro e Teresa Cristina, che non serviranno più ad alcun convito, la goffa pistola cesellata d'oro del presidente Washington Luiz che non sparerà più, se mai abbia un tempo sparato, un braccialetto fatto dei capelli di tutti i membri della famiglia di Donna Rita Bandeira de Mello Franco, piccoli altari domestici rococò (*oratorios*) dinanzi a cui nessuno più pregherà, goffi lampadari di bronzo e opaline che non illumineranno più nessun palazzo, vestito e manto d'una dama della Principessa Imperiale, con la seta bianca sfilacciata intorno agli intatti ricami d'argento, sgraziati troni sostenuti da sfingi dorate o da leoni dall'aspetto imbronciato, un dagherrotipo di Pedro II in cui il fotografo ha dimenticato d'occultare il sostegno del capo del personaggio in posa, calchi delle mani sensitive, un po' effeminate, dell'imperatore, un' estatico ritratto della famiglia imperiale dove dominano il nero, il bianco e l'azzurro, simile a un Renoir provinciale, un quadro allegorico del matrimonio di Pedro I e Leopoldina in cui il sovrano prende un gioiello da un vassoio presentato da un angelo, ventagli ailegorici con scene idilliche e simboli massonici, ombrellini decorati di cineserie della marchesa di Santos e, a patetico coronamento della visita, l'*Ultimo ballo della Monarchia*, enorme quadro di Aurelio de Figueiredo ispirato dal ballo che ebbe luogo il 9 novembre 1889 nella Ilha Fiscal a Rio in onore dell'equipaggio d'una nave cilena.

"Sotto un cielo occupato dagli ultimo bagliori del crepuscolo, al lume di lampioni, una folla di uomini barbuti e di dame in *décolleté* di fronte a un padiglione illuminato s'intrattiene sulla riva d'un braccio di mare in cui sostano battelli pure illuminati a festa; nello sfondo il Pan di Zucchero. Tra le nuvole, come nel famoso *Entierro* del conte d'Orgaz del Greco, si svolge una scena celeste: una dama s'inginocchia dinanzi a un trono su cui siede un personaggio, il baldacchino del trono ha un'immenso strascico, coorti di figure religiose fanno ala. È Isabella che riceve da papa Leone XIII la rosa d'oro per aver liberato gli schiavi. Benchè il titolo del quadro parli di ballo, i grigi personaggi della scena terrestre sotto quella torbida luce rosiccia, non ballano ma sembran raccolti come per un funerale: uno di essi, sulla sinistra, s'accosta al barbuto imperatore dicendogli qualcosa. È il visconte di Ouro Preto che assicura Sua Maestà che le cose van per il meglio. Una settimana dopo, il 15 novembre 1889, Pedro II doveva abdicare.

"Il quadro è veramente assai brutto, ma vi spira lo stesso opprimente senso di fatalità storica che ispirò certe famose opere del Carducci: è dunque uno dei più parlanti documenti del gusto d'un'epoca."