

Carlos Iturra e “El Apocalipsis según Santiago”: A Desolação do Último Concerto na Cidade de Santiago do Chile

Profa. Dra. Paula Vera ¹

Resumo:

A descoberta de uma gravação do último concerto do Teatro Municipal de Santiago do Chile revela a destruição que sofreu a cidade no golpe militar de 1973. É a chamada “era do ogro” que se dá a conhecer no conto “El Apocalipsis según Santiago”, do escritor chileno Carlos Iturra. A ficção de Iturra nos permite reconstruir, por meio do relato de dois narradores que se justapõem no texto, os últimos momentos não apenas da cidade, como de sua população. Graças à descoberta da gravação de um concerto de Bruckner, interpretado pela orquestra sinfônica do Chile, a cidade ressurgiu das ruínas e ganha espaço na memória coletiva da humanidade.

Palavras-chave: Apocalipse – Literatura Chilena – Concerto – Cidade – Carlos Iturra

I. A abolição do homem e a “Era do Ogro”

O escritor inglês C. S. Lewis, em seu ensaio *A abolição do homem* – publicado em 1943 –, reflete sobre a obsessão do século XX por exercer o poder sobre a natureza, dominá-la sem importar os custos. Ele conclui que essa pretensão do poder humano sobre a natureza é, na verdade, “um poder exercido por alguns homens sobre outros, com a natureza como instrumento” (LEWIS, 2005, p. 53). O poder sempre será exercido por uma minoria cada vez mais reduzida. E cada novo poder conquistado **pelo** homem é sempre um poder **sobre** o homem. Lewis ainda adverte que o cientificismo exacerbado do século XX, com o desejo da ciência de dominar a natureza, não passa de uma ilusão, pois, à medida que pretende dominá-la, o próprio homem se torna mais fraco e dependente dos avanços tecnológicos, esquecendo sua natureza básica. Em cada avanço científico, o homem se torna um vencedor, mas ao mesmo tempo um escravo da ciência (LEWIS, 2005, p. 57). Por outro lado, os que têm o poder de conduzir a ciência detêm também o poder de exercer domínio sobre os homens. Para Lewis, tal dominação é a abolição do próprio homem.

Essa reflexão crítica de C. S. Lewis pode ser relacionada à situação literária chilena pós-golpe militar, pois se percebe um elo entre a abolição do homem, detectada pelo escritor inglês, e a ditadura que se instaurou no Chile a partir de 1973.

O escritor chileno Jaime Hagel assinala: “Toda obra reflete o espírito da época em que foi escrita.” (Cit.in: MARKS, 1992, p.6-7). Podemos ver nessa afirmação a característica dos contos da narrativa chilena dos anos 80. Hagel batiza esse espírito como a “era do ogro”. Uma era dominada pelo golpe militar que deu início à ditadura e se estenderia até 1990.

Hagel compreende então que os autores nacionais não podiam dissociar-se da “era do ogro”, pois tinham ficado – sem escolha – presos à atmosfera desesperançadora e sem horizontes dos anos da ditadura. “Sua adolescência terminou repentinamente com as fogueiras dos livros e o implacável ferrolho militar”, explica por sua vez o escritor Camilo Marks (MARKS, 1992, p.7). Por esse desencanto que os escritores viveram, a geração dos 80 é considerada a de maior ruptura da história literária chilena.

O escritor Carlos Iturra representa essa “era do ogro” no conto “*El Apocalipsis según Santiago*”¹, em que não apenas se evidencia o espírito de sua geração, truncada pela ditadura, mas

¹ Publicado em 1987 em seu primeiro livro, *Otros Cuentos*.

também se revela a abolição do homem descrita por Lewis, em um período de extermínio, destruição e dor que dizimou os habitantes de Santiago² e em um tempo duvidoso no qual quem dominava a urbe eram as Forças Armadas.

II. Os esquecidos e o último concerto de Santiago

A narração do *Apocalipsis* de Iturra começa com uma pausa nas explosões que assolam a cidade. Santiago, qual Babilônia Escatológica, se encontra na batalha final de seus dias, ironicamente, no dia de “Festas Pátrias”: 18 de setembro.

Somos situados nesse ambiente tenebroso e espantoso, à espera dos personagens: dois seres completamente marginalizados pelo mundo, esquecidos até pelos militares. Um homem e uma mulher, moradores de uma ponte do Rio Mapocho, que relembram sua única viagem ao paraíso: Cartagena – cidade litorânea do Chile que, no passado, foi o principal balneário da aristocracia *criolla*, mas, na época em que eles viajaram, tinha perdido o *glamour*, embora ainda conservasse uma aura de lugar de repouso. Era a aura de paraíso perdido em oposição ao inferno de Santiago, onde os velhinhos mal sobreviviam.

Ao rememorar a viagem para o litoral, eles se lembram do tempo em que a família estava completa e unida. “Eu estava grávida do Peirito” (ITURRA, 1992, p.121)³, dizia ela. “Que será do Peirito?”, emendava o velho. Peirito era o objeto da saudade, o filho perdido, do qual nada sabiam e de quem não gostavam muito de falar para não ficarem mais abalados. Mas, acabada a lembrança, recomeça o inclemente retumbar das bombas. E os velhinhos, escondidos nas encostas do rio, não entendem como elas continuam caindo na cidade, pois já não restava nada mais nela, a não ser sujeira e decomposição.

Iturra justapõe à vida desses sobreviventes da morte cidadina um segundo texto, erudito, solene, técnico. Trata-se de uma narração situada numa época futura em relação à dos velhinhos. É a análise de uma gravação encontrada nas ruínas do Teatro Municipal de Santiago. A gravação contém parte do concerto que estava sendo tocado pela orquestra da cidade – como uma das celebrações oficiais das Festas Pátrias – no momento em que uma bomba destruiu o edifício.

Temos, portanto, dois textos que formam parte do *Apocalipsis* de Iturra. O primeiro, relatado por um narrador onisciente, remete à vida dos moradores da margem do Rio Mapocho enquanto a cidade é bombardeada pelos militares, uma semana depois do golpe. O segundo remete a uma análise crítico-musical do último concerto do Municipal, descrevendo o momento em que a cidade, simbolizada pelo teatro, foi surpreendida pelo “furacão de fogo” (ITURRA, 1992, p.122), quando um segundo narrador analisa os sons das bombas que se misturam aos da execução da sinfonia de Bruckner, que é chamada por ele de “Quádruplo Zero”. Mas também esse texto se revela como uma tentativa de reconstrução do passado e, graças ao estudo da gravação incompleta, o narrador o atualiza, preenchendo o vazio deixado pela gravação com suas hipóteses. Como se estivesse fazendo uma palestra, indica:

² Para o poeta, escritor e pesquisador Jaime Quezada, uma das correntes que surge da chamada Generación Diezmada (Geração Dizimada), à qual pertence Carlos Iturra, é a corrente apocalíptica ou preocupada com as situações do futuro, ela incorpora à literatura, por exemplo, a temática da preservação de nosso ecossistema, voltando o olhar para nossa natureza – revalorizando e reincorporando esses elementos com um sentido apocalíptico do temor da destruição de nosso meio ambiente, do homem, da humanidade. Ver: Ricardo Gómez López. “Jaime Quezada: El larismo al apocalipsis” (Entrevista). Rayentrú, no. 5, abril-maio, 1994, pp. 2-7.

³ Em virtude do realismo que Iturra quer transmitir na linguagem de seus personagens, os moradores do Rio Mapocho, preferi traduzir para o português seu idioleto. Assim como preferi traduzir os trechos analíticos sobre o último concerto do Teatro Municipal, para facilitar sua compreensão.

“As 650 pessoas mortas no Teatro Municipal de Santiago durante as celebrações oficiais das Festas Pátrias daquele ano se encontravam, no momento do furacão de fogo, quase exatamente no centro do mesmo, o que permite presumir que mal chegaram a perceber um resplendor incandescente antes... da volatilização. O programa dessa noite, a cargo da sinfônica local, dirigida por Van der Suthland, compreendia duas obras: a Abertura Leonora e a sinfonia de Bruckner, descoberta nos arquivos de Sankt-Florian no ano de 1956, que se conhece como “Quádruplo Zero”, conforme a numeração de Linz. O Hino Nacional que iniciou a noite não está recolhido na gravação, hoje tão famosa.” (ITURRA, 1992, p.122)

O narrador afirma que o concerto começou com o hino nacional, mostrando conhecer bem o que tinha acontecido no momento da gravação. Ele conhecia não apenas o motivo histórico do último concerto de Santiago – as Festas Pátrias –, como também as diversas versões da sinfonia de Bruckner, especialmente a versão da gravação descoberta, que ele compara incessantemente com a partitura original, para ratificar a grande execução da sinfônica do Teatro Municipal de Santiago no momento do bombardeio⁴.

Pela explicação do narrador-palestrante, sabemos que estava sendo executado o primeiro movimento da sinfonia de Bruckner quando aconteceu o desastre.

“Pois bem, ninguém ignora que os três últimos movimentos da sinfonia não chegaram a ser executados, mas repete-se que ao ocorrer a hecatombe já havia terminado o primeiro, o que é um erro grave; não tinha terminado ainda. A confusão é compreensível: esse movimento inicial termina de forma enganosa e a verdade não figura íntegra na referida gravação, que se conservará nos porões sob morros de pedras e terra.” (ITURRA, 1992, p.122)

Quando esse segundo narrador afirma que a gravação se conservará sob pedras e terra, indica que ela permaneceu sob os escombros até ser descoberta no futuro da outrora cidade, que, no momento da descoberta da gravação, é só ruínas. Em toda a narração o narrador-palestrante fala em pretérito perfeito, mas só nessa parte específica sobre a gravação é que se indica a relação da descoberta com o futuro da cidade.

Essa relação com as diversas fases do tempo dentro do discurso mostra a preocupação do autor pelo devir temporal, como se quisesse anulá-lo e criar um discurso atemporal, que fosse capaz de conjugar todos os tempos em um único tempo, ou, em outras palavras, em um presente contínuo.

As aspas indicam o começo e o fim do texto erudito, como se fosse um texto que alguém estivesse citando ou lendo. Com o fechamento das aspas, é retomada a narração sobre os moradores do rio, que ficara suspensa.

O narrador desse primeiro texto continua seu comentário, assinalando que após 41 anos de andar juntos não existe amor nem ódio, que ambos se transformaram em “um animal de duas cabeças, quadrúpede, bissexual; já assexuado. Faminto.” (ITURRA, 1992, p.122) Os militares

⁴ É interessante assinalar a referência à *Abertura Leonora* (Obertura Leonore) – da ópera *Fidélio*, de Beethoven – no conto de Iturra, que também podemos relacionar com o golpe militar no Chile, o “apocalipse” que sofre a cidade de Santiago. Na ópera *Fidélio*, Leonore se disfarça de um carcereiro (Fidélio) para resgatar seu marido (Florestan) da prisão de Sevilha, onde Don Pizarro (o governador da prisão) o tinha encarcerado por considerá-lo um inimigo político. A valentia de Leonore permite a libertação de Florestan, que finalmente é absolvido pelo ministro de Estado, Don Fernando. Leonore simboliza a luta pela liberdade, a fidelidade, a justiça, que Beethoven almejava, inspirando-se nos ideais da Revolução Francesa. No conto de Iturra, a Obertura Leonore é citada até com ironia, tal como se fosse uma frustrante luta pela liberdade, que se torna “precária, vaga e incoerente”, segundo a análise que faz o narrador da execução da orquestra chilena no último concerto de Santiago: “A gravação começa com uma precária Leonora, vaga, quase incoerente, próxima do caos” (ITURRA, 1992, p. 124).

também retomam suas andanças pela cidade, inquietando os personagens, que ansiavam por alimento e só tinham cinco sacos de lixo para remexer em busca de comida; a fome parecia o único ser vivo. A saída talvez fosse, propõe a velha, procurar comida nos bairros a oeste do rio. Mas o perigo de sair do refúgio da ponte era grande: “[Se] te descobrem (...) te metem uma bala.” (ITURRA, 1992, p.123), comentava Peiro. Nem no centro de Santiago parecia existir alguma possibilidade de estar seguro, pois chamas fulgurantes surgiam dali, como se fosse o inferno.

A noite tenebrosa avança, e o leitor é novamente surpreendido por mais um trecho da análise da célebre gravação do último concerto em Santiago. O texto descreve a errática presença do público, imerso no medo, rodeado de um clima de suspense, enfatizado pelo grito de uma mulher – que, supõe com ironia o segundo narrador, torceu o pé quando se dirigia ao banheiro. Conclui o narrador que ninguém podia afirmar que a idéia de juntar-se, em tais circunstâncias, para ouvir música tinha sido boa.

“O estudo dessa gravação tão tristemente significativa evidencia o clima de tensão que imperou aquela noite. A sala semivazia, (...) apresentou em sua noite final um esplendor moderado – espetáculo de gala em cidade sitiada sob ultimatum (...). Em mais de uma ocasião os bronzes da orquestra receberam o reforço das sirenes e (...) o efeito dos timbales cresceu com as explosões. (...) Pieter van der Suthland está claramente desconcentrado. Ele limpa seu suor, desce do pódio para recolher a batuta... (...) A gravação começa com uma precária Leonora, vaga, quase incoerente, próxima do caos. As cordas desafinam (...) mais que o resto dos instrumentos, salvo o oboé, a cargo de uma novata que essa noite atuava com a orquestra pela primeira vez: ‘Silvia Lutz, vinte e três anos’, descrevem – ou acusam – os programas resgatados.” (ITURRA, 1992, p.124)

A análise do narrador continua em função da sinfonia de Bruckner, com o primeiro movimento, que deveria durar 24 minutos exatos, segundo a partitura do compositor. O narrador mostra ser um profundo conhecedor das obras de Bruckner, especialmente da que ele chama de “Quádruplo Zero”, que possui um caráter de fim dos tempos. Daí que faça o seguinte esclarecimento: um minuto e meio antes do fim do movimento, sobreveio a hecatombe e o silêncio da orquestra. Ele aponta então o erro que se comete ao dar por concluído um movimento que, pela partitura, não terminou, mas foi encerrado abruptamente por vontade alheia à do maestro Van der Suthland e à da orquestra. “Basta confrontar – afirma o narrador – a partitura original com a gravação recém-descoberta nas ruínas de Santiago para perceber que a esta lhe falta o que inadequadamente se poderia denominar *coda*; ou, em qualquer caso, final. Vejamos.” (ITURRA, 1992, pp.124-125)

Ao terminar a frase com “vejamos”, o narrador revela que está compartilhando sua descoberta com o teor de uma cátedra sobre a citada gravação, que de fato se apresenta no discurso como matéria de estudo, devido à descoberta recente, o que lhe dá um ar de achado arqueológico de alguma cultura abruptamente sumida do mapa. De tal descoberta, o narrador faz decerto um trabalho comparativo musical, mas também faz uma análise da ocasião em que a sinfonia de Bruckner estava sendo executada na desaparecida cidade de Santiago, dando a essa execução uma dimensão até mesmo épica.

O primeiro narrador retoma sua observação dos personagens que, como passatempo, selecionavam o lixo, enquanto meditavam sobre a morte que os rondava. Era preferível, pensavam, morrer de fome a morrer baleado ou na explosão de uma bomba. O velhinho adverte: “Não te disse que quando fui pro centro me deparei com um monte como de cinquenta presuntos, uns em cima dos outros, e tudo cheio de sangue, a calçada, tanto que a gente escorregava...” (ITURRA, 1992, p.125) Mas nem nessa saída Peiro achou algo para comer. A única coisa que havia em toda a cidade

era uma solidão aterradora. Ele percebia então que sua patroa era a única para lhe fazer uma frágil companhia.

A cidade evidenciava, nas ruínas de vários edifícios solenes, como a Igreja de Santo Domingo – que, conta o narrador, havia desmoronado sobre os fiéis em um dos bombardeios –, o estado de guerra em que os sobreviventes se encontravam, mas para a velha isso não era argumento para apaziguar sua fome: Peiro tinha de sair em busca de comida. Tal como o caçador dos tempos primitivos, ele devia caçar o alimento entre as ruas de um lugar inabitável. No fim, as únicas coisas que os dois famintos tinham eram as sacolas do lixo, a lembrança da mítica viagem a Cartagena, quando ela estava grávida do Peirito, e a esperança de encontrar comida.

A lembrança da viagem a Cartagena fica suspensa. O segundo narrador surge para fornecer ao leitor um estudo comparativo das versões da sinfonia “Quádruplo Zero”:

“Deve-se recordar que seu esquema geral corresponde a um *allegro-agitato*, onde se representa o Juízo Final...; um adágio, uma marcha fúnebre pelas ilusórias belezas do mundo; um *scherzo*, interpretado por alguns como a Ressurreição da carne e por outros como a passagem pelo Purgatório; e um lento final, que todos coincidem em que é o Paraíso. (...) O que nos interessa é o *allegro-agitato*, cuja beleza ficou célebre na tão intensa quanto inacabada versão de Santiago.” (ITURRA, 1992, p.126)

A explicação do movimento da sinfonia é completa. Este começa com uma introdução lenta que, na versão de Santiago – adverte o narrador –, é interpretada rápida demais, devido às circunstâncias em que se encontra envolta a execução da obra: a chegada das forças militares. Por isso, a versão de Santiago alcança dimensões heróicas e fatídicas, como assinala uma crítica alemã estudiosa da gravação, citada pelo narrador. Este conclui que só essa versão logra ser fatídica tal como exige a partitura; é a mais genuinamente sinistra das versões do primeiro movimento da “Quádruplo Zero”, pois seus intérpretes vivem efetivamente a desolação e a angústia dos últimos momentos, quando o fim está próximo.

O primeiro narrador nos subtrai novamente do texto erudito e nos atualiza nas vivências e reflexões dos moradores do Mapocho, quando finalmente haviam encontrado alguns ossos de frango e poderiam fazer uma sopa. Mas nem a sopa nem as sacolas de lixo mitigavam a saudade que sentiam por Peirito. A lembrança do filho adorador era o retorno ao paraíso, mas a expulsão se produzia a cada retumbar das bombas e ao admitir que nada sabiam dele; o velhinho rogava para que tivesse morrido tranqüilo, mas sua mulher tinha esperança de que estivesse a salvo. A velha queria acreditar que eles não eram as únicas almas ainda viventes na cidade, mas Peiro, realista, assumia que os únicos que tinham a permissão de habitar os restos da cidade eram os militares, que não deixavam de percorrê-la para verificar se não havia nenhuma ameaça para eles. Assim deram, certa noite, com o esconderijo dos moradores do rio, iluminado e aquecido por uma fogueira.

– São mendigos, capitão! – gritaram para o alto, enfocando-os. A mulher se levantou com um pau na mão.

– Lava esse seu focinho primeiro, porque a gente é vagabundo, mas não mendigo! Pedi algo procê?

Os soldados se prepararam para atirar.

– Deixem pra lá – ordenou alguém. – Deixem pra lá. E vocês apaguem esse fogo, ou vão ser atingidos por um tiro de canhão.

– Não apago nenhuma porcaria – resmungou a velha, enquanto os soldados retomavam sua marcha. (ITURRA, 1992, p.129)

O escritor chileno Jaime Quezada destaca que o descarnado realismo que logra Iturra em seus contos, especialmente em “*El Apocalipsis según Santiago*”, não anula os personagens com a falta de consciência sobre si mesmos. (QUEZADA, 1988, p.36) No caso desses vagabundos, eles ainda são capazes de defender sua dignidade ante os donos da cidade. Sem importar-lhes se serão mortos, eles têm uma noção de seu valor dentro do que restou da escala social urbana. Eles se declaram vagabundos, mas não mendigos; a sutil diferença é que eles não pedem coisa nenhuma para ninguém, são capazes de sobreviver graças a seu próprio esforço.

Esse realismo na narração de Iturra está marcado pela linguagem dos moradores do rio, que dão um toque neopicaresco ao conto. Já o nome do personagem Peiro, uma deformação de Pedro, indica a adaptação que eles fizeram da língua para criar seu idioleto, que reflete a forma como eles vivem, pensam e sonham. Eles falam um linguajar que manifesta as carências culturais, sociais e econômicas em que cresceram e viveram.

A velha sempre se queixando de fome e o velho lembrando do seu Peirito, mas sem conseguir falar dele, para não entristecer mais a sua “patroa”. No entanto, era a única coisa que ele queria fazer: lembrar dos bons tempos, de quando o filho estava para nascer, da época em que estiveram em Cartagena. Mas os resmungos da velha não o deixavam em paz, Peiro sentia pena de sua faminta mulher: “‘Pobre velha.’ Faminta que nem lagarto. Velha. Com certeza, doente. ‘Se numa dessas ela morre, vou ficar mais abandonado que um cigarro’, pensou, pela milésima vez.” (ITURRA, 1992, p.129)

Por esse amor rotineiro que sentia por sua velha, ele decidiu sair em busca de algo para comer, afinal era 18 de setembro, Festas Pátrias, e eles mereciam celebrar a data, embora fosse, na verdade, uma **Pobre Pátria** (ITURRA, 1992, p.130). A velha sentiu um vento gelado que vinha de algum lugar. Não queria ficar sozinha, mas o velho Peiro não queria vê-la morrer de fome e saiu em busca da salvação. Ela gritou: “Eu vou esquentar a agüinha.” (ITURRA, 1992, p.130) Foram as últimas palavras dela que o velho escutou.

O segundo narrador continua sua dissertação sobre a gravação, constatando que “a intensidade, a sinceridade, a ‘verdade’ da execução não passaram (nem passam) inadvertidas para os ouvintes” (ITURRA, 1992, p.130), pois todos contribuíram para dar o máximo dramatismo à sinfonia. Tanto os instrumentistas quanto o maestro e o público se sincronizaram para alcançar a atmosfera da sublime tragédia. Bruckner é internalizado totalmente nesse último concerto do Teatro Municipal de Santiago.

Nesse primeiro movimento acontece o próprio apocalipse, tanto musical quanto cidadão: a *hybris*, o caos, o julgamento, a morte e a redenção. Cada intervenção instrumental representa uma parte do processo apocalíptico, que nos desloca do tempo da narração do texto erudito para situar-nos no contexto do Livro da Revelação de João. Produz-se a intertextualidade, engenhosamente elaborada por parte de Iturra – que vê na sinfonia de Bruckner a possibilidade de vincular o processo do Juízo final, a queda e a ressurreição com a hecatombe que assolaria Santiago durante o golpe militar.

Talvez por essa intertextualidade com o Apocalipse bíblico é que Iturra chama de “Quádruplo Zero” a sinfonia de Bruckner, que na verdade nunca compôs uma obra que tenha recebido esse nome, embora tenha composto uma sinfonia que denominou Número Zero e, como mero exercício, uma que seria apelidada de Duplo Zero. Assim, no conto, o termo “Quádruplo Zero” pode ser considerado uma alusão aos quatro cavaleiros do Apocalipse, sancionadores da humanidade: doença, guerra, fome e morte. Todos esses males estão presentes no *Apocalipsis* de Santiago, os três últimos explicitamente. O primeiro, a doença, estaria presente na enfermidade da Velha, como também na tristeza e no abandono dos moradores do Mapocho.

Perto do fim da gravação, Santiago é julgada como a Babilônia; recebe seu castigo, a destruição, mas – e eis a metáfora da salvação – a gravação resgatada das ruínas de seu principal teatro será o elemento de redenção da cidade, pois graças a ela Santiago não será esquecida pela história humana, garantindo seu triunfo sobre a temida segunda morte, a que destrói completamente a alma do ser na Criação⁵. A gravação do último concerto de Santiago consegue purificar a cidade pecadora, consegue purgar seu passado, enaltecendo sua firmeza – na execução da obra como metáfora da força da cidade – até o último dia.

“O terrível poderio de Bruckner se soma à sensibilidade daqueles executantes para tecer a rede de ferro que aprisiona e subjuga todos os que estão no teatro (...). No ponto culminante deste tema lento, as cordas e a percussão (...) tremem como um oceano, em cujo céu (...) as madeiras evocam os sonhos de beleza, bondade e justiça que têm passado pelos adormecidos cérebros dos homens. Todos os paraísos, perdidos ou por perder-se, chegam a dizer seu nome nas nuvens antes que se apague sobre o horizonte a remota indiferença solar dos sopros. (...) E, por último, a estremecedora fuga, as trombetas e o tema fatídico, o que acontece aos dezessete minutos de execução e cinco e meio antes de seu abrupto término. (...) Nesse momento, a morte, a verdadeira morte, já estava a caminho do teatro e da cidade, voando através da garoa, ainda sobre o mar, com o som de um chicote rasgando o ar.” (ITURRA, 1992, pp.130-131)

A morte fica prenunciada no texto suspenso da análise crítica do concerto. Mas já vinha a caminho desde as últimas palavras que Peiro escutou de sua companheira. Ele, que saiu mais uma vez em busca de comida, chegou ao lixão sem se preocupar com o perigo que assolava a cidade, devia realizar sua tarefa incansável de procurar alguma coisa comestível entre a imundície do lixo. Mas a frustração ia crescendo, assim como sua tristeza por não poder encontrar nada para sua velha. No entanto, para sua “sorte” – tal como notou o narrador –, escorregou em alguma coisa e perdeu o equilíbrio, caindo de costas num monte de cascas decompostas. Foi o momento da grande epifania, da revelação do alimento desejado, era o momento de sua salvação: “E isto, Virgem Santa, um sanduíche de carne! (...) E uma garrafa de vinho. (...) Batatas cozidas e tudo!” (ITURRA, 1992, p.132) A felicidade existia para Peiro, que com uma mão agarrava seu seboso escapulário e com a outra desenterrava o tesouro de Baco, um verdadeiro banquete.

Alguém escondeu aqui batatas cozidas (...). Velha – exclamava, com a boca cheia, abarrotando-se até o nariz –, que grandes Festas Pátrias vamos ter, velha! Ali havia comida suficiente para um regimento e, embora coberta de lixo, parecia brilhar com luz própria. (ITURRA, 1992, p.132)

Mas a realidade era outra: a queda tinha sido fatal. A morte física do velho ainda era revestida de indignidade. Ele rolara por um penhasco, caindo em um charco de lama. Seu rosto mergulhou no barro putrefato, “como a sola de um sapato distraído no excremento de um cachorro”. (ITURRA, 1992, p.132) O cadáver nem tinha esfriado e o chuvisco voltou para assistir ao triste fim da cidade e de seus habitantes.

⁵ Lembremos que no Apocalipse a morte tinha dois processos. O primeiro deles era a morte física, a do corpo e da matéria; o segundo, a morte da alma do pecador que, sem ter chegado a arrepender-se de seus pecados, preferiu continuar até o Juízo Final com sua teimosia em adorar falsos deuses ou em negar o verdadeiro Deus. Com a segunda morte, a alma desaparecia por completo dos registros do Livro da Vida. Tal como acontecia na cosmologia egípcia, que via na segunda morte o término da verdadeira vida, a do mundo espiritual. Na segunda morte o nome verdadeiro da alma era apagado dos registros do Cosmos.

A crueza da narração deixa um amargor incômodo no leitor, que testemunha impotente essa miséria que acompanha o fim não apenas do vagabundo, mas da cidade transformada em ruínas. No entanto, e apesar da morte indigna, Peiro morre acreditando ter encontrado o paraíso: um lixão já não com desperdícios e sim com manjares com que seu paladar nem sequer sonhara.

A morte física tinha roubado toda sua decência, mas a redenção de Peiro foi instantânea quando viu todo o brilho desse banquete que o aguardava. Naquele lugar, cruzando o limite do lixão, estava o verdadeiro paraíso ao qual era preciso chegar com sua companheira de toda a vida.

O *allegro-agitato* do primeiro movimento da sinfonia “Quádruplo Zero” está próximo do fim e a análise dissertativa mostra que a repercussão do som da orquestra captura a audiência e os 120 músicos se desenvolvem diante das indicações de Van der Suthland, que dirige o concerto para o esperado *tutti fortissimo* do movimento, com o qual a sinfonia de Bruckner se torna tão intensa. As trombetas redobram o clamor dos sopros e da percussão, repetindo o tema fatídico do movimento, qual apocalipse galopante, antes do anúncio dos oboés, precedendo o silêncio enganador que faz acreditar que é o final do *allegro-agitato*, quando na verdade é o silêncio que antecede o *fortissimo* da coda. O fraseio do oboé representa esse doce e suave entrar na morte, mas também – segundo o narrador – pode ser considerado um pedido de misericórdia a Deus, para que os livre da morte. Quando chega o silêncio dos oboés, termina a gravação e se produz o silêncio final, que nessa versão, repara o narrador, não registra nem um suspiro: “Os cento e vinte músicos da orquestra, não menos tensos que os arcos das cordas, esperavam a indicação de Pieter van der Suthland para tocar raivosamente: seu silêncio, na última censura, é o dos canhões, junto aos quais os soldados esperam a ordem de ‘Fogo!’”(ITURRA, 1992, p.133)

Para o narrador, especialista em Bruckner, a *coda* da sinfonia original expressa toda a potência e genialidade do compositor; nela as trombetas explodem repetindo 14 vezes o tema final, como se fosse uma máquina mortífera pronta para atacar. “Paradoxalmente, isto é o que falta na versão de Santiago. No oboé parece apenas representar-se certa conformidade; ou um pedido de clemência.” (ITURRA, 1992, p.134) A última coisa que a audiência escuta é o murmúrio do oboé, um rogo suplicante e angustiado. Mas é justamente essa ausência da *coda* original o que define o movimento na versão de Santiago, com total dramatismo, pois ele vive, progressivamente, o pressentimento da morte, com as trombetas; o anúncio da morte, com os oboés; e a própria Morte, com o tiro de canhão dos militares, que é a *coda* real do último concerto da cidade de Santiago.

A faísca da vida chegava a seu fim. A velha, ainda lembrando do filho, conformava-se pensando que ele devia estar bem, mas uma inquietação pelo marido afastou de imediato a tênue sensação de alegria que lhe dava pensar em Peirito. “Com certeza esse véio de merda encontrou algo e tá comendo sozinho, aquele sujo; e eu guardando sopa de mato praquele infeliz.” (ITURRA, 1992, p.134) O tempo avançava para aumentar seu desespero, mas ela supunha que ele ia voltar, embora pairasse no ar um certo receio. Apoiada no muro, ajeitou-se como pôde para dormir. Esquentou suas mãos nas chamas que restavam, mas o exíguo calor do fogo não afastava a preocupação: “Peiro, Peirito. Ai, Senhor...!” (ITURRA, 1992, p.134) Tentou olhar para o centro da cidade, torcendo o pescoço, buscando algum sinal de Peiro. E, tal como a esposa de Ló, a mulher transformada em sal, foi surpreendida pelo último lampejo da hecatombe. Antes de sua morte, só teve tempo de dizer: “Ai, Senhorzinho, se...” (ITURRA, 1992, p.134)

III. Apocalipse e ressurreição da cidade de Santiago

“*El Apocalipsis según Santiago*” é o retrato de três micromundos que Iturra faz questão de distinguir para mostrar como, nas diferenças sociais, temporais e espaciais, a morte acaba sendo o denominador comum. Primeiro vemos, *in ultimas res*, a vida de dois vagabundos, moradores do rio Mapocho, que passam suas horas finais tentando lutar contra a fome e a solidão. Depois nos

deparamos com um relato futurista da gravação do último concerto de Santiago e, finalmente, observamos e descobrimos a própria Santiago antes do fim, graças às intervenções do primeiro narrador, que segue os passos de Peiro.

Esse apocalipse citadino é uma luta pela sobrevivência e dignidade humana e também uma reflexão sobre o fim do homem, sobre sua destruição, que se produz no momento em que os militares tomam o controle da cidade; no momento em que o poder das armas, da tecnologia da destruição, anula a natureza humana e a própria vida. Tal como assinala C. S. Lewis, quando o poder da ciência tecnológica logre dominar o homem, este terá selado sua condenação, pois pretender anular o outro é anular a si mesmo. “Eles não são homens em absoluto (...), eles caíram no vazio. (...) [Eles] são artefatos. A conquista final do homem mostrou-se a abolição do homem.” (LEWIS, 2005, p.61)

No entanto, a essa abolição do homem, retratada no conto de Iturra, podemos opor o sentido de pertencimento e de união que demonstram os personagens vagabundos, que lutam até o fim para manter-se com vida e valer-se por si mesmos, sem perder a dignidade que lhes resta. Esses personagens dão a dimensão humana que os militares, dominadores de Santiago, perderam ao matar seus conterrâneos.

Os moradores do Mapocho não anulam o sentido de família que é próprio ao homem. Apesar da miséria, eles ainda sentem pertencer um ao outro. A lembrança do filho se traduz como o grande laço de amor entre eles e o estímulo para continuar unidos, embora muitas vezes o narrador acuse mais a presença do costume entre eles do que do amor. Mas, ainda assim, o amor pelo filho Peirito acaba mantendo viva a esperança da sobrevivência. E, no final do conto, a preocupação, o carinho por sua velha, faz com que Peiro saia pela última vez a procurar alimento para ela. Ainda no momento da morte, seu último pensamento foi para sua patroa, que por fim teria o que comer. Já ela fica esperando seu regresso como se fosse uma dona de casa preparando tudo para o jantar, simbolizado no fogo que faz para esquentar a água, e é justamente nessa cena do cotidiano que ela demonstra o amor por Peiro. Apesar da pobreza, da falta de alimento e de teto, eles ainda conservam o sentido do lar. Ela morre esperando o marido chegar.

A gravação do último concerto de Santiago é, em oposição a essa dimensão humana apresentada pelos vagabundos, a dimensão científica que investiga friamente uma descoberta histórica que marcaria um antes e um depois na recepção da sinfonia que o narrador chama de “Quádruplo Zero”, de Anton Bruckner. O narrador desse relato entrega com absoluta erudição uma análise do ocorrido naquela noite no fatídico concerto da outrora cidade de Santiago, que virou ruínas depois da hecatombe provocada pelos militares. Temos nessa análise o jogo temporal que o autor quer estabelecer para desafiar o leitor a não fazer uma leitura linear. Pois o tempo da narração aponta para um futuro possível, dentro de um presente narrativo. De certa forma, justapõe passado, presente e futuro dos acontecimentos em um mesmo plano narrativo, para que repensemos nossa percepção do tempo. Enquanto o “apocalipse” está prestes a acontecer em Santiago, vemos como vivem os vagabundos, numa linha de ação narrativa intercalada à do narrador que descreve a grande atribulação e atmosfera de fim dos tempos que pairava no teatro. Esta última ação remete a um futuro, ao futuro da cidade em ruínas, em um tempo pós-apocalíptico.

O apocalipse de Iturra, portanto, é narrado em uma ordem ilógica e de ruptura da linearidade temporal, numa tentativa de demonstrar que o tempo não responde necessariamente, na escrita, a um processo cronológico exato, e sim a um processo de superposições temporais e espaciais, gerando uma nova organização estrutural. Daí que, ao presenciar a hecatombe nos distintos planos superpostos da enunciação, Iturra consiga o que já se disse alguma vez sobre sua obra: o “efeito desolador de fazer evidente a suprema insegurança sobre o sentido das coisas”. (ITURRA, 2005, s/p) O fim dos tempos acaba minando as certezas da linearidade temporal, do mundo físico e do metafísico, ante os quais a morte aparece como a única realidade inquestionável; a única certeza que atinge a todos por igual. Isto fica demonstrado pela morte do vagabundo Peiro e pela morte das 650

pessoas dentro do teatro – simbolizada no silêncio da orquestra e do público na gravação encontrada nas ruínas de Santiago – e, finalmente, pela morte da velha. Morte que se revela como um símbolo, um reflexo da própria extinção da cidade, que ao mesmo tempo se descobre para nós como uma mulher, uma mãe sem filhos – isto é, uma cidade sem habitantes, despojada, ultrajada, faminta, suja e doente. Uma mulher-cidade aniquilada, condenada a perecer sob o último clarão de luz do fim.

Contudo, Santiago ainda tem a possibilidade de ser redimida, com o descobrimento da gravação, pois graças a ela a cidade ganha um caráter universal. A música e a história, como resgate da memória, do passado, acabam redimindo a cidade de sua destruição. É o registro sonoro do concerto que acaba ancorando essa Santiago na memória coletiva da humanidade futura. E é a memória que permite à cidade, de certa forma, ressuscitar por meio da análise da gravação – análise feita em um mundo possível, que é a civilização pós-apocalíptica vislumbrada por Iturra.

Referências Bibliográficas

- GÓMEZ-LÓPEZ, Ricardo. “Jaime Quezada: El larismo al apocalipsis” (Entrevista). Em: Rayentrú, n°. 5, abril-maio, 1994.
- ITURRA, Carlos. “El Apocalipsis según Santiago”. Em: Diego Muñoz-Valenzuela e Ramón Díaz-Etérovic. *Andar con Cuentos: Nueva Narrativa Chilena* (1948-1962). Santiago: Mosquito Editores, 1992.
- _____. “Pretérito Presente de Carlos Iturra” (resenha). Em: La Nación, Santiago, 25 de julho, 2005.
- LEWIS, C. S. *A Abolição do Homem*. Trad. Remo Mandarino Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MARKS, Camilo. “Una generación encontrada: comentario a Andar con Cuentos y Contando el Cuento”. Em: La Época, Santiago, 22 de março, 1992.
- QUEZADA, Jaime. “Lo cotidiano y lo apocalíptico”. Crítica a Otros Cuentos. Em: Ercilla, Santiago, 27 de Janeiro, 1988.
- VERA, Paula. *A Cidade Fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

¹ **Profa. Dra. Paula Vera**
Universidade de São Paulo (USP)
paulinhavera@yahoo.com