

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

v. 38 n. 59 jan./jun. 2018

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS
Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES
Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Mônica Valéria Vitorino
Bernardo Nascimento de Amorim	Rogério Barbosa da Silva
Luiz Fernando Ferreira Sá	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Marcus Vinícius de Freitas	Viviane Cunha
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Wagner José Moreira
Matheus Trevizam	

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ)	Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)	Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Annie Gisele Fernandes (USP)	Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers)	Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia)	Paola Poma (USP)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP)	Raquel de Souza Madanelo (UFMG)
Cid Ottoni Bylaard (UFC)	Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)
Edgard Pereira (UFMG)	Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Sofia Sousa Silva (UFRJ)
Joana Matos Frias (Universidade do Porto)	Viviane Cunha (UFMG)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 38	n. 59	173 p.	jan./jun. 2018
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Pessôa (UFMG)
José Cândido de Oliveira Martins (UCP-Braga)
Raquel dos Santos Madanêlo Sousa (UFMG)

Normalização e Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Henrique Vieira

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

APRESENTAÇÃO

Nota de apresentação

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

José Cândido de Oliveira Martins

Raquel dos Santos Madanêlo Sousa 7

DOSSIÊ MÁRIO CLÁUDIO

Culto do lúdico, heteronímia e espírito do lugar
em Mário Cláudio

*Worship of the playful, heteronomy and spirit of the place
in Mario Cláudio*

Álvaro Manuel Machado 11

Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio): os passos
perdidos do poeta(?)

Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio): the lost steps of the poet(?)

Ana Paula Arnaut 23

Apologia do devir-mundo na novela *Boa noite, Sr. Soares*
de Mário Cláudio

*Apology of becoming-world in the novel Boa noite, Sr. Soares
of Mário Cláudio*

Arturo Dias 39

Mário Cláudio e o estilo biográfico

Mário Cláudio and the Biographical Style

Carla Sofia Gomes Xavier Luís 49

As representações do fantástico maravilhoso na literatura
de Mário Cláudio

*The wonderful fantastic representations in the literature
of Mário Cláudio*

Daniel Vecchio Alves 71

Um violoncelo todo seu: diálogos interartes em <i>Guilhermina</i> , de Mário Cláudio <i>A cello of one's own: interartistic dialogues in Guilhermina</i> , by Mário Claudio	
Jorge Valentim	89

Um Tiago Veiga Líquido <i>A Liquid Tiago Veiga</i>	
José Vieira	105

Câmara escura ou a captação simbólica do interdito na obra <i>O fotógrafo e a rapariga</i> de Mário Cláudio <i>Dark chamber or the symbolic capture of the interdict</i> <i>in the work The photographer and the girl of Mário Cláudio</i>	
Martinho Soares	121

ENTREVISTA

Entrevista a Mário Cláudio José Cândido de Oliveira	113
--	-----

SEÇÃO VARIA

Considerações sobre a infância em Herberto Helder e Andrei Tarkovski <i>Remarks About Childhood in Herberto Helder and Andrei Tarkovski</i>	
Mariana Guida	147

RESENHAS

OLIVEIRA, Fernando Jorge. <i>Real mente</i> . Lisboa: Húmus, 2016. 100 p.	
Cláudia Franco Souza	167
PESSOA, Fernando. <i>Escritos sobre metafísica e arte</i> . Organização, introdução e notas de Cláudia Franco Souza e Nuno Ribeiro. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2017. 129 p.	
Tiago Cabral Vieira de Carvalho	171

Nota de Apresentação

O ficcionista, poeta, dramaturgo e ensaísta Mário Cláudio é o homenageado neste número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Dono de uma voz singularíssima no panorama da literatura portuguesa contemporânea, o escritor tem publicada uma vasta obra, internacionalmente reconhecida e distinguida com vários prêmios importantes.

Abre o volume o artigo de Álvaro Manuel Machado em que se analisa, tendo por mote o romance *Tiago Veiga* – uma biografia, a presença obsessiva do imaginário da cidade do Porto e da região do Minho, norte de Portugal, no universo criativo de Mário Cláudio.

Na sequência, Ana Paula Arnaut comenta o esbatimento de fronteiras entre ficção e história em *Os naufrágios de Camões*, romance em que o escritor portuense imagina o que teriam sido os últimos anos de vida do poeta Luis de Camões.

Arturo Diaz, por seu turno, traça o percurso das semelhanças e diferenças entre a personagem pessoana Bernardo Soares em *O livro do desassossego* e António da Silva Felício, protagonista de *Boa noite, Sr. Soares*.

O ensaio de Carla Sofia Gomes Xavier Luís empenha-se em identificar a maneira como o “estilo biográfico” mostra-se presente na obra de Mário Cláudio e em especial no recentemente publicado *Memórias secretas*.

Por sua vez, Daniel Vecchio Alves reflete sobre a presença do imaginário maravilhoso/fantástico no universo ficcional de Mário Cláudio, especialmente aquele que se traduz por meio do uso recorrente de heróis, prodígios e bestiários.

Uma leitura crítica do entrecruzamento entre música e ficção nos é apresentada por Jorge Valentim, que se esmera em ressaltar, no romance *Guilhermina*, as articulações entre os instrumentos de construção estrutural e os elementos discursivos e ficcionais envolvidos na recuperação ficcional da violinista portuguesa Guilhermina Suggia.

Já o texto de José Vieira propõe-se a analisar *Tiago Veiga* – uma biografia por intermédio da utilização do conceito de “liquidez” desenvolvido pelo filósofo polonês Zygmunt Bauman. Para tanto, as imagens do “turista” e do “vagabundo” são largamente exploradas como possíveis representações de uma por assim dizer existência literária.

O artigo de Martinho Soares dedica-se a analisar o romance *O fotógrafo e a rapariga*, o último da denominada trilogia consagrada a tratar as relações entre pessoas de idades muito diferentes, como é o caso de Charles Lutwidge Dogson (pseudônimo de Lewis Carroll) e a pequena Alice Pleasance Liddel.

Encerra o Dossiê a entrevista concedida por Mário Cláudio (a quem vivamente agradecemos), em julho de 2018, a dois dos organizadores deste Dossiê.

Na seção “Vária”, o ensaio de Mariana Pereira Guida explora, sob uma visada comparatista, as relações entre o cinema de Andrei Tarkovski e a poesia de Herberto Helder, a partir da análise das configurações da infância detectáveis na obra de ambos os autores.

Fecham o volume duas resenhas de obras recentemente publicadas: a ficção de Fernando Jorge de Oliveira e a compilação de textos críticos de Fernando Pessoa, os *Escritos sobre metafísica e arte*.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira
José Cândido de Oliveira Martins
Raquel dos Santos Madanêlo Souza

DOSSIÊ MÁRIO CLÁUDIO



Fonte: Leonel de Castro (*Jornal de Notícias*)



Culto do lúdico, heteronímia e espírito do lugar em Mário Cláudio

Worship of the playful, heteronomy and spirit of the place in Mario Cláudio

Álvaro Manuel Machado

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal

am.machado@sapo.pt

Resumo: Análise do romance *Tiago Veiga* – uma biografia, a partir de uma reflexão sobre o imaginário do espaço portuense e minhoto, concentrada predominantemente na metáfora da casa.

Palavras-chave: imaginário; ficção portuguesa contemporânea; Mário Cláudio.

Abstract: Analysis of the novel *Tiago Veiga – a biography*, based on the consideration of the imaginary that the regions of Porto and Minho carry, focused mainly on the metaphor of the house.

Keywords: imaginary; contemporary Portuguese fiction; Mario Claudio.

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

Introdução

Devo fazer notar, antes de mais, que convivo há muitos anos já com a obra literária de Mário Cláudio – e conviver implica aqui, para mim, não só analisar e avaliar, entrar dentro de uma obra literária como se entra numa casa da infância para vasculhar cantos e recantos, mas sobretudo reconhecer aquilo a que Goethe chamava «afinidades electivas» (e veremos mais adiante que as chamadas «afinidades electivas» são um elemento decisivo na obra de ficção de Mário Cláudio). Não porque (embora isso também tenha a sua importância, não vale a pena negá-lo) ambos estejamos visceralmente ligados ao imaginário do Porto, onde nascemos, e ao do Norte em geral (em especial o Minho, onde tenho as minhas raízes), mas porque esse imaginário coincide, ou antes, intensifica o imaginário de obsessivas leituras comuns, entre as quais duas: Proust e Agustina. E também por uma certa obsessão pela metáfora...

Assim, quando, como agora, passo em revista toda a vasta e multimoda obra de Mário Cláudio, a minha opção vai para a análise mais aprofundada de um livro-que, parece-me, resume grandiloquentemente o essencial do longo percurso ficcional do escritor: *Tiago Veiga – Uma Biografia*, livro publicado em Junho de 2011 (CLAUDIO, 2011). Por conseguinte, concentrar-me-ei nessa obra, não só por ser na minha opinião, digamos, a obra-chave, a obra-súmula, mas também porque é aquela em que mais claramente se manifesta a confluência, ou melhor, a complementaridade do processo heteronímico, através da estratégia biografista, com a complexa exploração daquilo a que poderemos qualificar de «espírito do lugar», o tal *genius loci* de que fala George Steiner, esse elemento misterioso, obscuro, que transforma «uma paisagem, um canto de rua em essência («inscape»）」 (STEINER, 1998, p. 196. Cf. ed. francesa) através da cristalização metafórica.

Imaginação biográfica e imaginário (ou espírito) do lugar

Dito isto, passemos agora, portanto, à análise geral da obra de ficção de Mário Cláudio a partir da análise específica de *Tiago Veiga – Uma Biografia*. Notarei, antes de mais, que já em 1985, num texto de recensão crítica a *Amadeo*, posteriormente incluído na colectânea de ensaios *A Abertura das Palavras* (CLAUDIO, 1985. Cf. MACHADO, 2007, p. 145-149), eu tinha referido dois elementos estruturais paralelos

na obra de ficção de Mário Cláudio, elementos que se tornaram posteriormente recorrentes e mesmo obsessivos: aquilo a que chamei então «imaginação biográfica» e um «imaginário do lugar» ou «espírito do lugar» (em particular um imaginário do Norte, entre o Porto e o Minho, herdado em grande parte de Agustina) que frequentemente se concentra no «espaço encantatório» da casa relacionado com o complexo mecanismo da memória de infância. Acrescentava então que, oscilando entre múltiplos e por vezes fragmentariamente entrecruzados registos discursivos (romance, biografia romanceada, ficção autobiográfica, diário, ensaio), a escrita de Mário Cláudio inseria-se sobretudo num complexo processo auto-reflexivo que, neste caso, nos dava um Amadeo de Souza-Cardoso «tornado máscara do romancista».

Ora, em *Tiago Veiga – Uma Biografia* esse processo, já notado em 1985, alcandorou-se a um cume que agora deve ser considerado de outro domínio, embora conserve os elementos desencadeadores de origem: o domínio de um imaginário heteronímico, paralelo ao do espírito do lugar, este também ampliado, dispersando-se por mil e uma viagens iniciáticas ao estrangeiro. E nada foi deixado ao acaso nesse processo ao longo destas quase oitocentas páginas (incluindo inúmeras notas, mais ou menos eruditas e mais ou menos fidedignas) de incomensurável divagação estética, histórica (incluindo a história literária, portuguesa e não só), social, cultural, vastíssimo e ambicioso testemunho cronístico de quase um século (além da evocação dos antepassados do biografado), entre 1900 e 1988 (datas de nascimento e morte desse pretensão génio desconhecido da poesia chamado Tiago Veiga).

De facto, se recuarmos um pouco, Mário Cláudio já tinha começado a preparar laboriosamente essa criação heteronímica ao publicar, a 18 de Agosto de 1988, um artigo sobre a fictícia morte do fictício Tiago Veiga no semanário *Tempo* e, posteriormente, alguns dos seus textos inéditos em *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga* (2005), *Gondelim* (2008) e *Do Espelho de Vénus* (2010). Tal projecto laborioso, rigorosamente planeado, poder-nos-ia fazer pensar no projecto heteronímico de Fernando Pessoa, aliás, tema (pelo menos em parte) da novela *Boa noite, Senhor Soares* (2008), a qual, como então disse numa recensão crítica, «nos remete para uma irónica auto-reflexividade» (MACHADO, 2008. Cf. MACHADO, 2011, p. 163-164). Note-se que essa característica expandiu-se mais recentemente com duas obras que fecham o ciclo e de que falarei mais adiante: *Retrato de Rapaz* (2014)

e *O Fotógrafo e a Rapariga* (2015). Todavia, em *Tiago Veiga – Uma Biografia* as «afinidades electivas» existentes entre o biografado e o seu biógrafo são de tal maneira evidentes que se terá, quanto a mim, de afastar a hipótese de desdobramentos de personalidade estética e biográfica, de fragmentação de cosmovisões antagónicas, desdobramentos nesse sentido em que, no caso dos numerosos heterónimos e semi-heterónimos de Pessoa, se tornam, como é consabido, «drama em gente», na célebre definição do próprio Pessoa. Lembremos, a propósito, o que observou Eduardo Lourenço ao comparar, em *Fernando, Rei da nossa Baviera*, a função heteronímica em Kierkegaard e em Pessoa:

A profunda diferença entre a heteronímia de Kierkegaard e a de Pessoa é que a primeira, no final de contas, embora tendo uma relação profunda com a complexidade bizarra do personagem e o problema da Verdade que exige para ser escutada pelos homens uma marcha sinuosa ou mascarada, é de ordem psicológica e apologética, embora alcance, pela sua grandeza, dimensão ontológica. Tal não é o caso da heteronímia de Pessoa. De raiz é ela ontológica, manifestando uma dificuldade radical de ser e, por acréscimo, uma insuperável dificuldade de adequadamente a traduzir.[...] Na paisagem inundada e desértica, os heterónimos [de Pessoa] são, ao mesmo tempo, os pontões e o caminho inteiro, mas para parte alguma bem precisa. Índice e indício são, contudo, daquilo mesmo que por ausente os fez nascer. (LOURENÇO, 1986, p. 140)

Assim, no caso de Mário Cláudio, a função heteronímica (não assumida, aliás, pelo autor) é, não uma dispersão no limite niilista, mas, pelo contrário, uma complexa extensão ou, se preferirmos, um secreto e dialéctico complemento do essencial da vida e da obra do próprio Mário Cláudio, das suas ideias sobre literatura, sobre o mundo e até sobre o processo criativo, enraizado sobretudo (como em Tiago Veiga) nesse elemento estruturante, quase metafísico, que é o espírito do lugar. Mais: as referidas «afinidades electivas» com o seu biografado revelam-se até, apesar das diferenças óbvias, através da criação poética de ambos, no discurso flutuante, por vezes hermético, elíptico e predominantemente metafórico, de tendência neo-barroca, exaltando espaços míticos ou personagens de perfil decadentista, discurso em grande parte derivado da influência dos poetas imagistas ingleses, que Mário Cláudio (como

Tiago Veiga) tanto admira.¹ Seja como for, a verdade é que, como diz o próprio Mário Cláudio no início da Introdução, esta sua obra, mais do que nenhuma outra, suscita um «enredo de perplexidades» (p. 11). Vejamos como, analisando em pormenor (sem cair no mero descritivismo) os vários «itinerários» (para utilizar o título bem significativo de uma outra obra de Mário Cláudio, plena de sacração de lugares) de Tiago Veiga – e, concomitantemente, do próprio autor da biografia.

Viagens e mitologia camiliana do Norte

Note-se, desde o nascimento do pai do biografado, Inácio Manuel, um bastardo, em 1881, o relevo dado à mitologia do Norte relacionada com Camilo, de quem Tiago Veiga é bisneto pelo lado paterno. E aqui convirá lembrar o relevo que Mário Cláudio já dera à figura de Camilo no extraordinário romance que é *Camilo Broca*, publicado em 2006, romance em que Camilo se torna, de certo modo, duplo do próprio Mário Cláudio (2006. Cf. MACHADO, 2011, p. 160-163). Em *Tiago Veiga – Uma Biografia* (2011), a sombra de Camilo paira na história rocambolesca da ida de Inácio Manuel ainda adolescente para o Rio de Janeiro e do seu encontro com uma jovem irlandesa, Mary Leonard O’Heary, mãe de Tiago Manuel O’Heary dos Anjos (depois Tiago Veiga), nascido a 15 de Novembro de 1900, marcando ainda, pelo sentido trágico, a demência de Mary, que acaba por se suicidar. E essa sombra camiliana não deixa também de estar presente na infância de Tiago Veiga, passada no vetusto lar paterno para ser educado pelas tias, na Casa dos Anjos, lugar de Venade, concelho de Paredes de Coura, Alto Minho. Um casarão «em cujo forro, e nas longas noites de Inverno, se desembestava a correria dos ratos, infundindo nos que a ouviam, não o receio crispado das coisas terríveis, mas o apaziguante conforto da intimidade.» (p. 45). Passada a infância, com o seu aprendizado de «alfabetos da bruma» (p. 61), incluindo um episódio de exumação do cadáver de uma criança que, mais tarde, leva Tiago Veiga a considerar que nele se radica a sua concepção do «acto poético como escavação da arqueologia» (p. 63), vem (outra marca camiliana...) o período de internamento no Seminário de Braga, com arrebatamentos místicos que coincidem com o brotar da seiva poética.

¹ Cf. a afirmação de Mário Cláudio (1999, p. 21): «Situio-me precisamente no mesmo lugar dos poetas imagistas ingleses, para os quais a escrita sem metáfora não era escrita.»

Essa «loucura de uma vocação», no início da adolescência, deve-se em grande parte a leituras de Antero, Gomes Leal e António Nobre, além de Baudelaire e Verlaine, tentando-o um certo «esteticismo de atitudes, incompatível com o meio seminarístico» (p. 73). Paralelamente a estes devaneios poéticos, evoca-se com minúcia o dealbar convulsivo da República. Recebendo uma carta de recomendação para Bernardino Machado, o jovem Tiago torna-se seu secretário, o que lhe abre as portas do mundinho lisboeta, incluindo a descoberta do Almada Negreiros do «Manifesto Futurista», mas também o começo das inúmeras viagens ao estrangeiro, a começar por Paris e Londres, onde conhece Manuel Teixeira Gomes, encontro «porventura marcador do apogeu de um rito iniciático» (p.119) e vai estudar para o Royal Naval College. Começa aqui a veemente anglofilia de Tiago Veiga (tão semelhante à de Mário Cláudio...), oposta à galomania, uma das constantes temáticas deste livro: «Apaixonava-se o nosso homem, entretanto, por essa Grã-Bretanha serena, a cujo altivo esforço não fazia jus a opinião pública portuguesa, eternamente condicionada pelo seu afecto à Gália.» (p. 125). E começa também a sua verdadeira formação poética, dos românticos ingleses a Eliot, mantendo-se no seu lirismo «tocado por um clima substancialmente helénico, e com óbvios ressaibos da pedagogia heraclitiana do mundo, [...] neoclassicismo particular responsável pela perda de sucessivos comboios, mas porventura garante de uma certa durabilidade» (p. 129). À paixão pela Grã-Bretanha segue-se a paixão por Itália (mais uma coincidência curiosa com Mário Cláudio, bem evidente mais recentemente na evocação da Itália de Leonardo da Vinci em *Retrato de Rapaz...*). Uma passagem por Paris desencadeia outros episódios importantes: o casamento com uma bailarina de cabaré, Jeanne Chazot, de quem tem uma filha em 1924; encontra episodicamente Cocteau; abandona a mulher e a filha e vai para a sua adorada Itália. É nesta altura que surge esse «cavaleiro jovem» de um retrato que Teixeira Gomes lhe mostrara em Lisboa, «um rapaz indeciso quanto às suas vocações, mas animado pela quieta determinação do triunfo» (p. 187), retrato que acaba por encontrar no original em Parma: «E foi como se finalmente tivesse ele desvendado o próprio rosto, passado e futuro se concentrassem num momento, e a vida se lhe reestruturasse.» (p. 193). De regresso a Lisboa, trabalhando como tradutor, Tiago Veiga frequenta uma tertúlia do Martinho da Arcada, conhece Fernando Pessoa e muitos outros, mas sente-se afastado quer da geração de *Orfeu* quer da geração de *Presença*, incluindo José Régio, «menos afecto aos

símbolos, e mais familiar dos debates adolescentes sobre a existência de Deus, em que o nosso biografado de maneira nenhuma se espelhava» (p. 316). Uma ligação tempestuosa a uma medíocre pianista, Helena, que o abandona, leva-o à primeira grande depressão, beirando o suicídio, e a um internamento no Miguel Bombarda.

«Alhos e Safiras» (alusão a um verso de Eliot – «*Garlic and sapphires in the mud*»), segunda secção do livro, foca o período de plena maturidade de Tiago Veiga, igualmente marcado por inúmeras viagens, inúmeras leituras e não menos numerosos encontros iniciáticos. Também aqui, algumas «afinidades electivas» com Mário Cláudio deverão ser notadas, para lá, obviamente, do romanesco percurso vital de Tiago Veiga. Neste percurso vital, releve-se o encontro, numa pequena cidade costeira irlandesa, Kilrush, com a pintora Ellen Rassmunssen, aquela que seria a sua segunda mulher e mãe do seu filho Thomas, tendo morrido tuberculosa no Caramulo. Vai para Dublin, onde fica o seu filho a estudar, e entrega-se a «desnorteadas deambulações pelas ruas da cidade» (p. 365), lendo entusiasticamente Jorge de Sena (com quem manterá relações amistosas e admirativas) e W. B. Yeats, trabalhando no espólio do poeta. Deixando o filho com os avós maternos, Tiago Veiga, de regresso a Portugal, é insolitamente preso pela PIDE por ter consigo um livro do comunista Manuel da Fonseca, *Cerromaior*, passa onze dias no aljube e é libertado. Depois vai para o Porto trabalhar com António Salgado Júnior numa edição erudita e frequente prostitutas. Graças a António Padula, camonista que funda em Nápoles a Società Luigi Camoens, volta à sua idolatrada Itália, indo viver num «tugúrio» sem luz eléctrica nas imediações de Parma, entregando-se «ao anacoretismo a que sempre aspirara, mas que até então não ousara abraçar» (p. 396). Contacta com Benedetto Croce, passa quase três anos na Cartuxa de Padula, em Salerno, exercendo a profissão de bibliotecário. Regressando a Portugal, pensa em compilar a sua obra, sempre dispersa, mas desiste, acabando por partir para Marrocos e Argélia, onde reencontra Helena, a sua antiga e desvairada amante. De regresso a Portugal (toda a vida de Tiago Veiga é feita de partidas e de regressos), cruza-se com Régio, Agustina, David Mourão-Ferreira. A filha, Judith dos Anjos, vem a Lisboa vê-lo, depois da morte da mãe, Jeanne Chazot, e Tiago Veiga sente-se «sempre incerto quanto à articulação dos seus sentimentos», embora represente «o papel de pai tutelar e pedagógico que nunca fora, nisso buscando algum remédio para aquela culpa, mais ou menos adiada, que

não lograra expiar na totalidade» (p. 443). E as viagens continuam, no meio de ritualistas regressos periódicos à Casa dos Anjos, depois da morte das tias: convidado por Helena, transformada em executiva a viver num apartamento em Manhattan, Tiago Veiga reencontra na América o seu filho Thomas, diplomado com distinção pela Universidade de Dublin e contratado pela NASA. Seduzido então pela poesia de Robert Lowell, que representa «a conciliação de uma enorme turbulência verbal com um rigor expressivo que ia buscar à rima as fontes da modernidade» (p. 458), Tiago Veiga descobre também, entre outros, W. H. Auden, «força do verbo que se impõe como simples coisa» (p. 458). De regresso a Lisboa, onde conhece Ferreira de Castro, a cidade parece-lhe ser «um lugarejo, uma espécie de meada de apertadas ruas e vielas sinuosas, precedendo uma zona frivolamente moderna» (p. 472).

Velhice e morte: o encontro com o duplo

A terceira e última secção do livro, «O Sono e o Mundo», assim intitulada segundo um poema de Eugenio Montale, concentra-se, por um lado, na velhice e morte de Tiago Veiga e, por outro lado, na longa descrição do convívio, nem sempre pacífico, entre o biógrafo e o biografado, ou seja: entre Mário Cláudio e o seu duplo... Antes de mais, desde o início, sobreleva a vida do biógrafo, na sua época de estudante de Direito, em Lisboa e depois em Coimbra. E é através de um «antigo condiscípulo das carteiras liceais» (p. 482), Mário Sottomayor Cardia, que Mário Cláudio acaba por conhecer o «pássaro bisnau» Tiago Veiga, em Janeiro de 1962, numa viagem a Venade: «...e lá deparei comigo [...] apeando-me com não pouca ansiedade diante do portão da Casa dos Anjos». (p. 487). O futuro biógrafo decepçiona-se e irrita-se com o «reaccionarismo» do futuro biografado durante a greve estudantil de 1962. Mas, passado este primeiro choque, Tiago Veiga, que «mergulhara na reclusão da sua Casa dos Anjos» (p. 490), e Mário Cláudio mantêm uma correspondência intensa, na qual o futuro biografado tece comentários não muito elogiosos sobre Fernando Pessoa, em termos comparatistas um tanto pretensiosos e insólitos, para não dizer absurdos, de fanática anglomanía:

«Verberava-lhe a «excessiva previsibilidade», e tanto na ortonímia como na heteronímia, sobretudo se comparado com os grandes americanos, contemporâneos dele [...]. Acusava-o de «exagero na

frequência lírica», de «sentimentalismo disfarçado» e de «tentação discursiva». E opunha-lhes os de além-Atlântico, Eliot e Pound, Marianne More, e acima de todos Wallace Stevens, «permanentes fontes de espanto» e «irrecusáveis convites à inteligência, mas sem a pose filosofante em que soçobram alguns dos melhores franceses, ou afrancesados». (p. 493-494).

E a propósito (não só, mas também...) desta anglomania de Tiago Veiga, note-se como o próprio Mário Cláudio confessa, no início do significativo capítulo intitulado «Teoria da coincidência», a cumplicidade com Tiago Veiga: «implicar-se-ia de tal forma na minha a vida de Tiago Veiga, marcando-a tanto pela ausência do nosso perturbado diálogo como pela coincidência dos passos que levámos, que se me torna difícil agora atingir a objectividade que se presume no biógrafo, postulada pela distância em espaço e tempo.» (p. 501). Vem também a propósito, neste sentido, notar a já referida paixão de ambos por Itália, descoberta pouco a pouco por Mário Cláudio e para onde vai novamente Tiago Veiga, a pretexto de visitar a filha Judith, de «mística tendência», recolhida num convento em Ferrara. De regresso ao casarão familiar, num agreste Inverno, Tiago Veiga adoece com uma pneumonia que o leva às portas da morte. Salva-se, mas, no «clima de decadência» da Casa dos Anjos, Tiago Veiga vai «tecendo aos poucos a imagem da deriva da velhice, e do esquecimento das nascentes da vida.» (p. 528). E é nessa fase de cada vez maior alheamento que Tiago Veiga reage negativamente ao 25 de Abril: «Não acredito em mudanças, sejam elas de dono, de guia ou de deus, porque não existe invenção que nos justifique a passagem pelo mundo, nem progresso que elimine miséria, desolação e morte.» (p. 548). Tiago Veiga sente-se então «na pele de um leproso miraculado, mas só temporariamente limpo de toda a chaga» (p. 563), o que não o impede de ter um último sobressalto erótico com uma «miúda» que considera «versão hollywoodesca da heróica ceifeirinha alentejana» (p. 566), tratada pelo *petit-nom* de Bobby, metida nas andanças das «campanhas culturais», produto da revolução que «incendeia» o velho poeta. Mas Bobby parte para Londres na companhia de um jovem actor para estudar arte dramática e Tiago Veiga fica mais só e decadente do que nunca na sua não menos decadente Casa dos Anjos. Seguido «como uma sombra» pelo seu futuro biógrafo, que em 1976 parte para Londres a fim de preparar uma tese de mestrado em Biblioteconomia e Ciências Documentais, Tiago Veiga age como «cão velho, farejando o rasto do cio da sua jovem

cafelita» (p. 583), reencontrando Toby, na companhia de uma «pandilha *depunks*», em Inglaterra, durante um «emblemático piquenique» numa zona rural britânica. Mas nada fica dessa fugidia miragem erótica, a não ser a «irremediabilidade da sua situação, sublinhada por uma cadeia de humilhações a que seria sujeito, e que o circunscreviam à previsão das soturnas misérias da senilidade» (p. 588). A partir deste deprimente episódio, Tiago Veiga acumula amarguras e vai-se afastando cada vez mais de tudo e de todos, apesar de ainda se encontrar com escritores como Ruy Cinatti ou Agustina (que admirava muito «até ao momento em que desistira de a ler» e cujos romances «tinham o condão de simultaneamente o seduzir e enfastiar» - p. 596); de voltar à América ver o filho e o neto e de arranjar uma afilhada, Susana, neta duma velha criada, filha de emigrantes em França, jovem com «desmesurada ânsia de ascensão social» (p. 619), que se torna uma espécie de discípula e herdeira de Tiago Veiga e se instala no casarão depois de casada. Tiago Veiga, que, como a Alice já velha da posterior novela *O fotógrafo e a rapariga*, dia a dia «deslizava para um reino infantil, arrastando consigo quantos farrapos de inteligência e talento lhe restavam» (p. 658-659), acaba por se suicidar, enforcando-se, no Verão de 1988. Nesse mesmo Verão, de férias em Itália, num maravilhoso hotel em Santa Margherita Ligure, levando o cadáver de Tiago Veiga «amortalhado» dentro de si, Mário Cláudio tem uma visão nocturna que é, de facto, a confissão final do encontro com o seu duplo:

No absoluto silêncio, vazio de qualquer intrusão humana, e apenas quebrado pelo toque da bengala a que se apoiava, descortinei o nosso poeta, um pouco recurvo, mas impecável no casaco de linho branco. Não era, porém, Tiago Veiga quem ali progredia a custo, mas eu próprio, em busca de uma sílaba, de uma palavra, e de uma linha, de um livro como este que os vermes hão-de comer. (p. 708)

Conclusão

Concluindo, numa visão de conjunto, poderá dizer-se que, situando-se entre o pitoresco e o dramático, com uma carga memorialística preponderante, os «itinerários» de Tiago Veiga inserem-se num tão monumental quanto fascinante projecto de ficção heteronímica que já vem de longe e se prolonga em obras de ficção posteriores. Na verdade, sendo

considerado «por alguns» um génio desconhecido, Tiago Veiga tem muito mais de pitoresco do que de génio... Mas o que interessa, obviamente, é o que está por detrás dele, ou seja, toda a pujante arte criativa de Mário Cláudio, todo o seu assombroso imaginário heteronímico, todo um fabuloso culto do lúdico, sempre fundamentado no culto paralelo do espírito do lugar.

Referências

CASTRO Laura. *Mário Cláudio: 30 anos de trabalho literário (1969-1999)*. Porto: Ed. Árvore, 1999.

CLÁUDIO, Mário. *Camilo Broca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga: uma biografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

MACHADO, Álvaro Manuel. «Crónica pessoana», recensão crítica a *Boa noite, Senhor Soares*. *Expresso*, p. 38, 17 Maio 2008.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A Abertura das Palavras. Ensaios de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A Arte da Crítica*. Lisboa: Ed. Presença, 2011.

STEINER, George. *Errata – récit d'une pensée*. Paris: Gallimard, 1998.



***Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio):
os passos perdidos do poeta(?)*¹**

***Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio):
the lost steps of the poet(?)***

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras / Universidade de Coimbra,
Coimbra / Portugal

arnaut@ci.uc.pt

Resumo: Partindo da reescrita do que poderão ter sido os últimos anos da vida do poeta Luís de Camões, e recuperando algumas referências já nossas conhecidas de *Tiago Veiga. Uma biografia*, Mário (re)constrói um universo em que encena um mundo possível onde se esbatem as fronteiras entre realidade e ficção, entre verdade histórico-literária e imaginação, num jogo que contamina o romance com traços do que Brian Richardson classifica como narrativa não natural.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*; realidade; ficção; narrativa não natural.

Abstract: Based on the rewriting of what may have been the last years of the life of the poet Luís de Camões, and recovering some of our already known references from *Tiago Veiga. A biography*, Mário Cláudio (re) constructs a universe in which he stages a possible world that erases and plays with the boundaries between reality and fiction, between historical-literary truth and imagination, thus contaminating the novel with traces of what Brian Richardson classifies as unnatural narrative.

Keywords: *Os Lusíadas*; reality; fiction; unnatural narrative.

¹ Sugestão titular colhida na designação do dossier que a personagem Richard Burton “principiava a elaborar de cabeça”, “Estribado nas consabidas lacunas documentais” respeitantes à “biografia do grande poeta, polvilhada de «provavelmente»” (CLÁUDIO, 2016, p. 87).

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

A população de Lisboa não reparava na fantochada, ou fingia não a compreender, arrebatada por essa estranha forma de inércia lusa, e recorrente em vário tempo e lugar, nos termos da qual se mostra preferível a mentira que desresponsabiliza à verdade que sobressalta.

Mário Cláudio, *Os naufrágios de Camões*

A ficção, e não o cão, é a melhor amizade do homem.

Afonso Cruz, *A boneca de Kokoshka*

De modos diversos, a vasta produção ficcional de Mário Cláudio deixa muito claro o fascínio decorrente da observação atenta dos pequenos-nadas quotidianos, maneira outra de dizer a curiosidade com que espreita as vidas e as mentalidades das personagens que escolhe para povoar as sua novelas e romances, principalmente as daquelas que resultam da (con)versão degente real, ou quase real, em seres de papel. Assim aconteceu com *As batalhas do Caia* (1995), *Camilo Broca* (2006), *Boa noite senhor Soares* (2008), *Retrato de rapaz* (2014), ou *O fotógrafo e a rapariga* (2015), para referir apenas algumas das suas mais recentes obras. Assim acontece, agora, com *Os naufrágios de Camões* (2016), magnífica (re)composição da etapa final da vida do épico que, em fascinante jogo-encenação, é articulada com as vivências de outras pessoas-personagens já nossas conhecidas, nomeadamente Timothy Rassmunsen, migrante das páginas de *Tiago Veiga. Uma biografia* (2011).

O jogo de que falamos, e a conseqüente instauração de um peculiar pacto de leitura, tem início, portanto, nas páginas desse livro em que Mário Cláudio compõe, finalmente, em *corpo*, em alma e em vontade, a figura do poeta de cuja morte dá notícia em crónica publicada no jornal *Tempo* em 18 de Agosto de 1988. A figura nebulosa que assim é lançada para a praça pública adquirirá progressiva consistência (e uma muito pessoana autonomia heteronímica²) com a publicação de *Os sonetos italianos de Tiago Veiga* (2005), *Gondelim de Tiago Veiga* (2008), e *Do espelho de Vénus de Tiago Veiga* (2010). Quando, pois, na abertura

² Ver a propósito, Arnaut (2012).

de *Os naufrágios de Camões* sabemos das cartas que, “desde os fins de 1987”, o neto de Tiago Veiga, Timothy Rassmunsen, começa a dirigir-lhe (CLÁUDIO, 2016, p. 13), está já instaurado o contrato de veridicção³ que, pelo menos até certo ponto, e por enquanto, nos levará a aceitar a auréola de *verdade* que o autor sempre pretende manter em torno dos seres com quem também conviveu na Casa dos Anjos, em Venade.⁴

E a *verdade* que em *Os naufrágios de Camões* se pretende (re) construir – *certificada* e *validada*, como sucede na *Biografia* de Tiago Veiga, pela inclusão de esclarecedoras notas finais, como se de um ensaio se tratasse – envolverá, agora, através do fascínio que o poeta exerce em Timothy Rassmunsen, a defesa da tese de que, na esteira da suposição de Aquilino Ribeiro (Ver CLÁUDIO, 2016, p. 35, 180, notas 14 e 15). entre outros, algumas das estâncias de *Os Lusíadas* não terão sido escritas pelo vate. Porém, ao contrário da hipótese levantada pelo autor de *O malhadinhas*, e também por outros críticos camonianos, para quem as modificações introduzidas seriam da responsabilidade do censor Frei Bartolomeu Ferreira (MARTINS, 2011, p. 383), o romance de Mário Cláudio atribui a contrafação ao capitão da nau em que Camões naufraga e que aqui é retirado do anonimato, ganhando o nome Bartolomeu de Castro:

«Pois bem» concluiria ele, «estou em crer que um enorme naco do texto, digamos as últimas estâncias do Canto VIII, e os Cantos IX

³ Segundo Greimas e Courtès (1982, p. 432), a transmissão da verdade depende de estratégias epistémicas usadas na cadeia de comunicação: “un creer verdad debe instalarse en los dos extremos del canal de la comunicación y a este equilibrio más o menos estable, a este entendimiento tácito de dos cómplices más o menos conscientes, lo denominamos contrato de veridicción o contrato enunciativo”.

⁴ Em entrevista dada em 2011 a Rui Lagartinho lemos o seguinte: “Os heterónimos são essa tal desinvenção. Veja-se o caso de Fernando Pessoa com as mini biografias que criou para os seus heterónimos. São esquemáticas e não nos permitem saber nada sobre a forma como eles funcionavam por dentro. Quem eram as mulheres da vida de Ricardo Reis, ou os homens da vida de Álvaro Campos? Sabemos apenas algo, pouco, sobre a sua diversa orientação sexual. Eu não quis esterilizar a vida de Tiago Veiga. Qualquer pessoa é o que ela pensa, o que ela imagina, a sua atmosfera, o ar que respira, em que vive. A sua aura. Tiago Veiga é uma figura de carne e osso. Não é um heterónimo. Quem tiver dúvidas pesquise, vá aos cartórios”. Em *Os naufrágios de Camões* volta ao assunto: “«Não fora eu também acusado de conceber o dito Tiago Veiga, isto como se a biografia de uma figura inexistente se mostrasse possível?»” (CLÁUDIO, 2016, p. 27).

e X, ainda por realizar à data da tragédia marítima, não resultam do punho de Luís de Camões, mas são com toda a verosimilhança da lavra do capitão da nau anual da China». E a girândola que coroava semelhante fantasmagoria atingir-me-ia como um raio, formulada nestes termos irrespondíveis, «O nosso homem morreu no Cambodja, talvez na ilha de PhuQuoc, e depois o próprio capitão, fazendo-se passar por Camões, e por autor do poema imorredouro, sobrevivente como Camões, e como ele recolhido pelos navios, rumaria a Goa, a Malaca, e à Ilha de Moçambique, e daria continuidade à empreitada, mandando-a imprimir em Lisboa no ano de Nosso Senhor de 1572 (CLÁUDIO, 2016, p. 31, ver p. 35).

Antes, porém, de fazer jus ao título e de entrar na (re)criação da ambiência misteriosa dos bastidores de criação e de publicação de *Os Lusíadas*, colocando no palco da cena narrativa a figura do seu autor, Mário Cláudio, assumidamente, ainda que por via diversa, o “autor destas linhas” ou “desta prosa (CLÁUDIO, 2016, p. 29, 58), conduzir-nos-á pelos meandros biográficos de Timothy Rassmusen, o “excêntrico”, “alucinado investigador”, o “fantasioso”, “incrível” e “destrambelhado camonista” (CLÁUDIO, 2016, p. 37, 54, 59, 67). Ao mesmo tempo, levar-nos-á às origens do “grande segredo”, e também da “quixotesca aventura” (CLÁUDIO, 2016, p. 25, 58), que se traduziria em “uma tese que revolucionaria a história da literatura portuguesa” e, talvez por isso, vista como arriscadíssima e louca (CLÁUDIO, 2016, p. 51, 55, 58).

Apanhado, por variados motivos,⁵ naquela “espécie de salgadeira”, “naquele novelo de vidas ligadas a vida, e dobadas em torno de um núcleo cintilante, chamado Luís de Camões”, o autor parece não ter outra opção senão, sintomaticamente, oferecer-se “a esse Labirinto de Creta”, ou, num eco intertextual de Gil Vicente, “a essa Floresta de Enganos” (CLÁUDIO, 2016, p. 39, 40). À *via crucis* que Timothy “mais

⁵ Referimo-nos, por um lado, aos contactos sistemáticos de Timothy, dando “notícia da sua campanha camoniana, ou mais acertadamente castriana, se se tomar em consideração que era na pegada de Bartolomeu de Castro, capitão da nau anual da China, e contrafactor de *Os Lusíadas*, que o linguista” conduzia a sua investigação. Por outro lado, há que não esquecer que também as mensagens da mulher, Jessica, narrando os dissabores domésticos, contribuem para que o autor se sinta em “situação idêntica à da mosca apanhada na teia de uma aranha desconforme” (CLÁUDIO, 2016, p. 48, 59, respetivamente).

ou menos abraça [] em consciência” (CLÁUDIO, 2016, p. 55), e que, numa espécie de herança genética, culminará no seu suicídio,⁶ junta-se, então, Mário Cláudio, no duplo sentido de a ele se associar e de com ele se misturar, substituindo-o, em última instância, como veremos.

Clarificamos: num primeiro momento, correspondente à primeira parte do livro (“Timothy”), é a compaixão que parece mover o autor a auxiliar o neto de Tiago Veiga na sua investigação, levando-o, por exemplo, a proporcionar, em Coimbra, um encontro com o “amigo José Carlos Seabra, camonista de créditos firmados” (CLÁUDIO, 2016, p. 41). Em concomitância e de forma gradual, cresce nele a vontade de transformar o neto de Tiago Veiga em “protagonista de um livro como este” (CLÁUDIO, 2016, p. 27), ou em “verdadeiro herói, vivo e activo, da [sua] redentora ficção” (CLÁUDIO, 2016, p. 46). O desenvolvimento da vontade-obsessão que vai adquirindo, bem como os paralelismos com o pouco afortunado camonista, fica patente, entre outros exemplos, no registo da passagem de um estado ainda de semiconsciente identificação – “Assim como decidira eu interessar-me pela sua pessoa, transformando-o em matéria de trabalho, também ele escolhera já a figura do intrujão que se fizera passar por Luís de Camões” (CLÁUDIO, 2016, p. 31) – a uma impressão de angústia, causada pela “perspectiva de o perder como personagem” (CLÁUDIO, 2016, p. 58), o que, como já sabemos virá a suceder com a morte desta.

Desaparecido, portanto, “o desarvorado Timothy, apenas Richard Burton, o explorador, e também linguista, mas sobretudo tradutor de Luís de Camões, conseguiria salv[á-lo] de um destino de absoluto apagamento”, pois “Só ele se mostrava capaz de [o] conduzir à ressurreição de [si] mesmo, escritor desamparado de personagens, e reduzido por isso à emergência de desistir de alcançar o génio do autor de *Os Lusíadas*” (CLÁUDIO, 2016, p. 73). E a busca pela *verdade* iniciada por Timothy, decorrerá, então, num segundo momento, na segunda parte da obra (“Richard”), pela imersão do autor no mundo oitocentista do súbdito da rainha Vitória.

Assim, em estratégia que podemos classificar como quase, ou virtualmente, metalética⁷ (porque a incursão pelo mundo outro do

⁶ Lembramos que o seu avô, Tiago Veiga, e a sua bisavó, Mary Leonard O’Heary, foram “ambos suicidas por enforcamento”, “ele em Venade no Alto Minho, e ela em Irajá no Brasil” (“Timothy Rassmunsen recorrerá aos comprimidos”) (CLÁUDIO, 2016, p. 68).

⁷ Segundo Gérard Genette, *apud* ALBER; NIELSEN; RICHARDSON; IVERSEN, [s.d.]: a metalepse diz respeito a “Any intrusion by the extradiegetic narrator or narrate

passado ainda não é inteira e objetivamente comprovada pela narrativa), e abrindo caminho à instauração do que Brian Richard os classifica como narrativa não natural,⁸ assistimos agora a um relato apenas pontualmente contaminado pelo registo discursivo em 1ª pessoa. Deste modo, sabemos do embarque do autor “com o jovem oficial do 18th Bombay Native Infantry Regiment” (CLÁUDIO, 2016, p. 73) ou, ainda, da ajuda que lhe dá “a transportar a bagagem, quer a física, quer a intelectual, descortinar os interesses, e os projectos, que o animam no concernente à investigação da vida e obra do grande Luís de Camões” (CLÁUDIO, 2016, p. 85).

Pelo meio, em registo clara e metaficcionalmente controlado pelo autor,⁹ fica o desvairado e inglório esforço do camonista e explorador que, mais de um século antes de Timothy, tenta descortinar não só a autoria de algumas das estrofes do famoso poema épico mas também a identidade da cativa a quem foram dedicadas as famosas endechas, Bárbara de seu nome, e a localização da Ilha dos Amores (CLÁUDIO, 2016, p. 76-81, 97-98, respetivamente). ‘Desvairado’ parece ser, de facto, o adjetivo mais adequado à atitude igualmente obsessiva de Burton que, a dado momento, “debatendo-se no delírio da febre da intoxicação sofrida” (CLÁUDIO, 2016, p. 111) funde e confunde o deserto em que está a viajar com o mar infinito em que o épico naufragou, e, encarnando Camões, ouve e vê na

into the diegetic universe (or by the diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.) or the inverse” (“Metalepsis”). A transgressão resultará, portanto, também segundo Genette, na quebra do pacto coleridgiano de suspensão voluntária da descrença (*apud* WOLF. In: ALBER; NIELSEN; RICHARDSON, 2013, p. 115).

⁸ “A narrative that violates the conventions of nonfictional “natural” narratives (stories told by individuals to each other in a social setting) or other realistic or mimetic conventions. Alternatively, a narrative whose storyworld contains physical or logical impossibilities” (ALBER; NIELSEN; RICHARDSON; IVERSEN, s.d. – “Narrative, Unnatural”). A violação das convenções decorre aqui, portanto, do protocolo metalético que se começa a instaurar e que ganhará corpo na última parte do livro (“Ruy”).

⁹ “Íntimo a comparecer a este relato das andanças de Richard Burton, iluminado pela sua adoração a Camões, um certo José Vieira, nascido na aldeia de Chacim, do concelho de Macedo de Cavaleiros, em 1794”; “O sonho, recurso derradeiro do romancista a contas com o seu enredo, justifica todavia o relato que se segue”; “E este quadro, pintado pela fantasia de Richard Burton, e pela do autor do presente livro, ocorreria na capital do Império, e em 1551, ou em 1552, quando Luís de Camões andava pelos seus vinte e seis, ou vinte e sete anos” (CLÁUDIO, 2016, p. 99, 111, 119, respetivamente).

voz e na figura do companheiro de exploração, John Hanning Speke, uma assustadora interlocução:

«Aqui onde me vês, triunfador do futuro, sou o único comandante da nau anual da China, esse que te roubará o poema que escreveste, e o fará eternamente seu, maravilha fatal da nossa idade, e as gentes gravarão o meu nome em letras de ouro nos livros da Sociedade de Geografia do Mundo, e serei qualificado de “emérito”, e de “ilustre”, e erigirão estátuas de bronze em que ficarei, absoluto descobridor das nascentes do Nilo, senhor dos lagos, e inigualável autor da epopeia maior que a Humanidade conheceu» (CLAÚDIO, 2016, p. 112).

Por ocasião da sua morte, “Na madrugada de 19 de Outubro de 1890, e na sua villa em Trieste”,

Avançando da penumbra do quarto, Bartolomeu de Castro, capitão da nau anual da China, chegar-se-ia ao moribundo, e lançando sobre a colcha o largo chapeirão, proferiria o discurso seguinte, «É tempo de pormos ponto final à falcatrúia, as derradeiras estâncias do grande poema foram de facto escritas pelo nosso homem, avistei-o muitas vezes, é certo, a arrastar-se pelas ruelas da Mouraria, sujo e alquebrado, um farrapo que poucos saberiam já quem houver sido, mas se principiavam a imputar-me entretanto a falsificação de algumas estrofes da epopeia, quem seria eu para me defender da acusação, ou até para exigir que que fizesse a justiça que o pobre diabo não fizera a si mesmo?, deixei-os por isso na dúvida, resignando-me ao anátema de impostor com que me fulminariam, e também eu sucumbiria à peste, e de igual modo se extraviariam os meus ossos, e posto que ninguém me levantasse uma estátua, eis que ficaria na história como a sombra de uma sombra» (CLAÚDIO, 2016, p. 130-131).

Não havendo, portanto, garantia certa da resposta ao mistério, nem por parte de Timothy, nem do lado de Burton, nada mais parece restar ao autor do que, finalmente, na terceira parte da obra, significativamente intitulada “Ruy”, assumir, de modo definitivo, o papel de detetive na procura da verdade sobre o(s) autor(es) de *Os Lusíadas*. Assim se transforma ele mesmo, numa interessante consumação da estratégia metalética esboçada na parte anterior, em personagem-escrivão de bordo da nau anual da China, e assim, por extensão, de forma indiscutível, (e)

levando a sua história ao patamar das narrativas não naturais que, em definição mais alargada do que a proposta anteriormente,

can be identified as those texts that violate mimetic conventions by providing wildly improbable or striking impossible events; they are narratives that are not simply nonrealistic but antirealistic. Much postmodern fiction falls under the rubric of the unnatural, but the category is much larger than this. It also comprises much of the plays by Aristophanes, the work of Rabelais, many texts by Jonathan Swift, and modern metadrama and theater of the absurd. It is also present in some oral tales (the “shaggy dog story”), the children’s literature (*Alice in Wonderland*), and many works of popular culture (Bugs Bunny cartoons, Bob Hope/Bing Crosby “road” movies, and self-conscious graphic fiction” (RICHARDSON, 2012, p. 95).

Para o efeito, no entanto, poderíamos aplicar as considerações – teorias sobre os mundos possíveis de Tomás Albaladejo Mayordomo (das quais a proposta de Richardson parece partir, atualizando-a), mais concretamente sobre o modelo de mundo de tipo III, sem que, no entanto, conhecendo-se a biografia de Camões, se dilua a pertinência de se aceitar a abertura de fronteiras para os modelos de mundo de tipo I e II:

Existem tres tipos generales de modelo de mundo a los cuales corresponden los diferentes modelos de mundo concretos, particulares. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo objetivamente existente. De acuerdo con estos modelos los productores elaboran estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo (...). El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con estas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien non son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semántica de éste (...). El tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas non son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas (ALBALADEJO, 1986, p. 59-59).

Aceitemos, porém, a nova terminologia, viajemos na última parte do livro até ao século XVI e embarquemos na nau a que chama *São Lourenço*. Connosco está o autor que, em nítida violação dos limites do seu estatuto ontológico, é agora, como já dissemos, o escrivão de bordo. A identificação que assim fazemos entre o autor Mário Cláudio e o narrador-personagem é corroborada, em primeiro lugar, porque, à semelhança do que se fizera já na primeira parte, é possível ler a assunção clara de ser ele o “o autor destas linhas” (CLÁUDIO, 2016, p. 149). Em segundo lugar, porque não há como não prestar atenção à designação titular “Ruy”, em paralelo estreito com o seu nome civil (Rui Manuel Pinto Barbot Costa), bem como à inclusão de uma fotografia do rosto do autor, trabalhada de modo a parecer uma pintura antiga. Além disso, finalmente, porque a indicação da data que fecha o romance – “Porto, 25 de Setembro de 2015” – remete, em derradeira instância, para uma realidade temporal que é, afinal, a da escrita de *Os naufrágios de Camões* e, em concomitância, conduz à mão que, desde o início, controla personagens e acontecimentos:

Mário Cláudio

I. “Timothy”

Mário Cláudio – Tiago Veiga – Timothy Rassmunsen
Timothy Rassmunsen – Camões

II. “Richard Burton”

(Mário Cláudio)
Richard Burton – Camões

III. “Ruy”

Mário Cláudio – escrivão
de bordo

Porto, 25.09.2015

Será, portanto, nesta última parte que, num *in loco* e num *in praesentia* metaleticamente simulados, assistiremos não apenas à narração do que “diz respeito à vida quotidiana dos nautas” (CLAUDIO, 2016, p. 137), mas também aos passos do “nosso poeta” (CLÁUDIO, 2016, p. 138), antes e depois do naufrágio, e, naturalmente, aos do “patife”, ou do “impostor” (CLÁUDIO, 2016, p. 139, 157), para citar apenas dois de entre outros epítetos menos lisonjeiros que o autor atribui a Bartolomeu de Castro. À semelhança do que ocorre na parte inicial do romance, o relato é, então, consubstanciado a partir da voz em 1ª pessoa, em estratégia que, com frequência, confirma a não naturalidade da narrativa, de acordo, agora, com Henrik Nielsen, em considerações que conduzem o ensaísta à defesa de um novo modelo retórico, “in which the real author rather than the narrator is the main agent of the telling, and in which not all narrative acts are representational” (NIELSEN, 2013, p. 69):

in first-person narrative fiction, the limits of the protagonist’s voice in such areas as knowledge, vocabulary, and memory are sometimes strikingly transgressed [] this is neither a mistake nor something foreign to the genre but, on the contrary, a matter of utilizing a possibility fundamental to it (NIELSEN, 2013, p. 67-68).

Assim se pode compreender, portanto, o motivo pelo qual o narrador homodiegético (mera substituição ficcional do autor) evidencia a capacidade para desvendar-apresentar informações que cognitivamente lhe seriam impossíveis de ter. Vejamos dois exemplos desta terceira parte de que nos ocupamos:

Admito no entanto que já por essa época andasse a declinar o engenho do nosso homem, atendendo a que não raro ficava ele suspenso no meio da sua habitual jovialidade, e como que a esforçar-se por se recordar do título mais comum que cabia a uma divindade grega, do nome que Estrabão atribuíra a um certo promontório, ou simplesmente da rima para um vocábulo pouco frequente. E o ódio que o Capitão votava a Luís de Camões, e em que me envolvia também, embarcado como eu fora com o encargo de relatar em texto os acontecimentos de bordo, denunciava uma origem bem mais vulgar do que aquela em que possa pensar-se. Rindo-se embora dos letrados, e do seu ofício, Bartolomeu de Castro ocultava de todos o ávido desejo de se alçar como poeta (CLÁUDIO, 2016, p. 139).

E se o cativo fingia não se aperceber de ofensas quejandas, eis que assim procedia no receio de que ao menor pretexto o carcereiro lhe retirasse o privilégio da escrita, reduzindo-o à mera condição de um morto-vivo despojado do básico ao desempenho das suas funções reais (CLÁUDIO, 2016, p. 140).

Seja como for, o que esta terceira parte do romance também oferece é a encenaçãodo facto de, finalmente e de forma muito clara, o autor-escrivão de bordo aceitar personificar a obsessão e a obstinação de Timothy e de Richard Burton no que diz respeito à tentativa de dilucidar o mistério que assiste à teoria de que algumas estrofes de *Os Lusíadas* não terão sido escritas por Luís de Camões (CLÁUDIO, 2016, p. 158, 175), preenchendo com a sua imaginação (ou, melhor, continuando a preencher) os vazios deixados em branco pela biografia do poeta (entre os quais se contam a ausência do nome do barco naufragado ou o nome do seu comandante). Estes, na linha do pacto de veridicção que pretende estabelecer, num brilhante jogo que conta com algumas inextricáveis (im)possibilidades, são intercalados com referências históricas, ou como tal tornadas pelo “«mito» que anda inevitavelmente ligado a Camões” (MATOS, 2011, p. 88).

Assim sucede, a título de exemplo, com o facto de, no episódio do naufrágio, a epopeia não ter sido salva pelo poeta, mas, antes, por Jau, “o fiel javanês, escravo de Camões, e amigo de Dinamene” (CLAUDIO, 2016, p. 143), a jovem chinesa que, para grande tormento do poeta, perece na tragédia marítima:

Levaram-me numas andas até uma aldeia de cabanas, e o fedor a peixe terminaria por me acordar de todo. Já no interior de uma delas, e ao clarão da chama de uma candeia rançosa, descortinaria eu o nosso poeta, mais fraquinho do que nunca, ele que, ao contrário do que se espalharia, não passava de um pelém, não sendo o valentão de barbas e cabelos vermelhuscos que uma certa lenda acabaria por pintar. Num outro ângulo da barraca, e ciosamente fiscalizada pelo comandante da *São Lourenço*, implantava-se a arca dos manuscritos do vate, a qual, bem calafetada como se achava, fora impelida para terra pelo corajoso esforço do Jau (CLÁUDIO, 2016, p. 143).

Quanto à adulteração da obra-prima camoniana por Bartolomeu de Castro, ela será efetivamente *confirmada* como *verdade*, dando

o autor-narrador conta de que “por linhas travessas viria de facto a inteirar-[se] de que o infame entabulara conversações com um livreiro, um tal António Gonçalves, com vista a fazer imprimir o manuscrito de *Os Lusíadas*, inquinado pelos versos de sua lavra que lhe ajuntara, e pelas alterações que a seu talante nele introduzira”. Além disso, agora em suposição que, como acima já referimos, é certificada por alguma crítica camoniana, acrescenta que “o dominicano Bartolomeu Ferreira, censor da livralhada”, e nas páginas do romance amigo do capitão da nau anual da China, também terá contribuído para as “endrominices”, para a “imensa contrafacção. Tratava-se sobretudo das estrofes respeitantes ao episódio da Ilha dos Amores, e nelas se detectava patente mediocridade imaginativa, incompatível com a grandeza do nosso vate” (CLÁUDIO, 2016, p. 164, 157).¹⁰

Mas sobremaneira interessante e instigante, criando um universo simultaneamente afim e alternativo em relação ao que nos é dado saber da vida de Camões, é o modo como se propõe que Bartolomeu de Castro se transforma, vestindo a identidade do autor de *Os Lusíadas*. E assim, antes de assistirmos ao que se deseja ser e ver como regresso do poeta ao palco da narrativa, depois de julgado morto (CLÁUDIO, 2016, p. 174, 158), tendo eventualmente agonizado em PhuQuoc, [onde] fora incinerado de acordo com as práticas dos bondosos budistas que [os] haviam recolhido” (CLÁUDIO, 2016, p. 155), sabemos da leitura da célebre epopeia feita pelo contrafatora os religiosos dominicanos, ou da “reportagem da cerimónia da leitura (...) a El-Rei D. Sebastião (CLÁUDIO, 2016, p. 165, 166).

A assunção da restrição inerente ao seu estatuto homodiegético, indicando a proveniência destes relatos por via de terceiros,¹¹ não impede, no entanto, que o narrador-autor continue a registar os seus juízos valorativos relativamente àquele que se finge de Camões e que, em breve, desamparado como será de qualquer proteção (assim cumprindo

¹⁰ Ver, a propósito do exercício da censura por Bartolomeu Ferreira, Hue (2011) e Anastácio (2012).

¹¹ “A minha espionagem, esforçadamente recatada, trar-me-ia aos ouvidos o relato da ida do impostor ao Convento de São Domingos de Benfica, casa onde beneficiava de entrada franca, e a qualquer hora da noite”; Uma outra testemunha brindar-me-ia com a reportagem da cerimónia da leitura de *Os Lusíadas* a D. Sebastião, achando-se este em repouso de corpo e espírito no seu paço de Sintra” (CLÁUDIO, 2016, p. 165, 166).

um fado que também foi/será o do vate), desaparecerá da narrativa (CLÁUDIO, 2016, p. 172). Em concomitância com a regulação negativa da sua simpatia para com esta personagem, num íntimo diálogo com o tom e a cor de cansaço e de decepção que tinge, por exemplo, a estrofe 145 do canto X da epopeia camoniana, assistimos, ainda, na reta final do romance, em devida homenagem à sua figura e à sua obra, ao eventual reaparecimento de Camões, afinal talvez não morto, e à denúncia de uma Pátria que “está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza”. A tonalidade profundamente disfórica da adjetivação usada para descrever o Portugal da época, bem como o rei que então o governava, cumprirá, portanto, e em paralelo, o objetivo de, ao contrário, enaltecer Luís de Camões, de quem

entretanto ninguém guardava lembrança, marcados todos pela tradicional desmemória lusitana, expressa no princípio de que «longe da vista, longe do coração». Lá me surgia de tempos a tempos alguém que evocava os passos lisboetas do nosso homem, mas bem mais os chocarreiros do que os literários, com exclamações deste recorte, e proferidas entre torpes risadas e piscadelas de olho, «Que valdevinos!», «Que borrachola!», «Que putanheiro!» E abstinha-me portanto de descrever o meu convívio com o vate, poupando-me à reposição de baboseiras quejandas, e preferindo não me capacitar da rapidez com que em Portugal se arquivam os maiores, a fim de os festejar muito depois nos ossos que deixaram, sempre que isso convém aos que mandam, e às vezes aos que obedecem. (CLÁUDIO, 2016, p. 153)¹²

D. Sebastião, esse, em coro com a população de Lisboa, surge como um “ganapo, ou como um “arrogante rapaz”, “muito hirtó, muito calado, e muito carrancudo”, referindo-se, ainda, o “cotozinho viril do rapaz, chasqueando do diminuto tamanho dele, da palidez farinácea que o caracterizava, e da rósea coloração da sua cabecinha” (CLÁUDIO,

¹² Em outros momentos, de modo diverso facultando a “generalizada melancolia que pautava o quotidiano dos portugueses”, sabemos que “A população de Lisboa não reparava na fantochada, ou fingia não a compreender, arrebatada por essa estranha forma de inércia lusa, e recorrente em vários tempos e lugares, nos termos da qual se mostra preferível a mentira que desresponsabiliza à verdade que sobressalta”; ou, ainda, que, “Nessa época Lisboa aparecia-me como um bandulho imenso, ora ingurgitando ora regurgitando, quanto lhe passasse pela frente” (CLÁUDIO, 2016, p. 163, 160, 161).

2016, p. 154, 167, 161-162). E assim se compreende que haja que fazer regressar o poeta e a sua voz às ruas de Lisboa e às páginas do romance: “A tal nuvem vagueante, pairando crescentemente sobre as águas do Tejo, terminaria por se materializar numa criatura humana” que “Hirto e trágico” (CLÁUDIO, 2016, p. 174, ver p. 169), não com um mas, agora, com os dois olhos cegos (porque, de facto, não valia a pena ver o lastimoso estado da pátria), percorre as ruas da capital de um império que se desfaz perante o desastre de Alcácer Quibir, declamando versos de um livro que,

fosse ele na íntegra, ou apenas em parte, da autoria de um tal Luís Vaz de Camões, cumpria o daninho fado das obras superlativas, as que não só incomodam o olhar, mas também tolhem o passo aos que vêm depois. Porventura ratado, e talvez diluído, por quem colocara a vanglória muito acima da excelência, eis que o pequeno volume se evaporava na Cidade putrefacta, e liquidatária do Império. (CLÁUDIO, 2016, p. 173-174)

Não se pense, porém, que o mistério proposto desde o início de *Os naufrágios de Camões* assim fica resolvido pela narrativa. As interrogações finais perpetuam, estendendo-se no além-texto, a indefinição identitária, marcando o romance com a chancela da indeterminação, não nos sendo, afinal, dada a certeza de ter Camões regressado de PhuQuoc e de ser ele o homem “Hirto e trágico” que, como um “frágil Tirésias”, avançava pelas ruas de Lisboa, “prestes a lançar as suas profecias terríveis”, na companhia de “um vulto que ninguém ousaria precisar se de macho, se de fêmea, envolto nos farrapos que denunciam os leprosos, e não os mendigos de profissão” (CLÁUDIO, 2016, p. 174, 175). Figuras, ambas, destroçadas, fantasmáticas e moribundas, tal como a Pátria desaparecida com o desastre de Alcácer Quibir.

Mas talvez, de facto, não interesse que fiquemos sem resposta definitiva à pergunta: “«Quem se finava[?]», “«O vero Luís de Camões[» ou] Bartolomeu de Castro, o capitão da nau anual da China, que por castigo de Deus acabara por perder ambas as vistas, ou algum terceiro que a maré arrojara à margem do tejo, incógnito como cada um de nós, e como a espuma do Império que a aragem salina dissiparia?» (CLÁUDIO, 2016, p. 178).

Recorrendo às palavras usadas pelo escritor de bordo-autor, em réplica delirante à “velha tão nodosa como os troncos que [lhe] tolham

a marcha”, que lhe pergunta para onde vai, podemos terminar, dizendo que, no que toca a este romance, ao seu narrador-autor e ao mundo possível reconstruído, “não importa o donde vim, e o aonde vou, se te basta conheceres que escrevo o que ninguém escreve, que invento o que ninguém inventa, e que descubro a cidade que ninguém descobre?” (CLÁUDIO, 2016, p. 150). Afinal, o universo que fica entre a capa e a contracapa “si non è vero èbentrovato”, e o mundo possível de *Os naufrágios de Camões*, ainda que construído de acordo com modelos contaminados por procedimentos não naturais, leva-nos a aceitar, ou, no mínimo, a ponderar, a nova versão dos acontecimentos e a justa homenagem ao poeta quinhentista.

Referências

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. *Teoria de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*. Alicante: Universidade de Alicante, 1986.

ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B.; IVERSEN, S. (Ed.). *Dictionary of Unnatural Narratology*, [s.d.]. Disponível em: <<http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/>>. Acesso em: 14 mar. 2018, s./d.

ANASTÁCIO, V. A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira. *Revista Convergência Lusíada*, v. 25, p. 28-38, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=1220>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

ARNAUT, A. P. Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade. In: REIS, Carlos *et alii* (Coord.). *Uma coisa na ordem das coisas*. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 59-87.

CLÁUDIO, M. *Os naufrágios de Camões*. Alfragide: D. Quixote, 2016.

CLÁUDIO, M. Tiago Veiga. *Tempo/Cultura*, p. 19, 18 ago. 1988.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Semiótica*. Diccionario razonado de la Teoria del Lenguaje. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

HUE, S. M. *Lusíadas (Os)*, edição «dos piscos». In: SILVA, Vítor Aguiar e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011.

LAGARTINHO, R. Sou incapaz de desinventar completamente uma vida (Entrevista). *Público/Ípsilon*, 2011. Disponível em <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

MARTINS, J. C. Bartolomeu, Frei Bartolomeu. In: SILVA, V. A. e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011.

MATOS, M. V. L. de. Biografia de Luís de Camões. In: SILVA, Vítor Aguiar e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011.

NIELSEN, H. S. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies. In: ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (Ed.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.

RICHARDSON, Brian. Unnatural Narratology. *Diegesis*, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112/119>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

WOLF, W. “Unnatural” Metalepsis and Immersion: Necessarily Incompatible?. In: ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B. (Ed.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.



**Apologia do devir-mundo na novela
Boa noite, Sr. Soares de Mário Cláudio**

***Apology of becoming-world in the novel
Boa noite, Sr. Soares of Mário Cláudio***

Arturo Dias¹

Investigador independente, Braga / Portugal

arturodiaz@live.com.pt

Resumo: Partimos da contextualização e ancoragem da novela *Boa noite, Sr. Soares*, nas passagens matriciais do *Livro do desassossego*, para explicarmos as diferenças na reescrita ficcional de Mário Cláudio. Se no *Livro do desassossego*, e na perspectiva de Bernardo Soares, o moço de recados que trabalha no escritório é um feliz nómada nos reinos da imaginação, nesta ficção pós-moderna de Mário Cláudio, recria-se uma atmosfera épocal datada e um clima sócio-político, onde se move o protagonista, António Felício, gravitando em torno do enigmático, Bernardo Soares. Assim, somos confrontados com a banalidade da vidinha de Felício, sitiada pelo meio familiar e a opressiva atmosfera da ditadura. E por contágio de singularidades afectivas e perceptivas, no plano de

¹ Investigador independente, com Mestrado em Literatura comparada pela Faculdade de Letras de Lisboa e Doutoramento em Literatura portuguesa e Filosofia contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Católica. Colaborador da Revista Portuguesa de Filosofia e da Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, tem participado em Colóquios e Congressos, com artigos escritos sobre o Livro do desassossego na perspectiva deleuziana da ontologia da diferença e da estética da imanência. Tem escrito sobre a Poética e a Estética das Paisagens do Artista António Miranda. Com texto prefacial ao livro de Luís Carvalhido, *O fumo dos dias* (2017).

imanência que os envolve, António lá vai experimentando também o seu devir-mundo, a sua *linha de fuga, real* e imaginária, ao opressivo e castrador quotidiano banal, através dos seus devaneios mentais, quase delírios da geografia e da mitologia. Com a particularidade de já não estar envolto na aura de singular viajante feliz com que Bernardo Soares o coroara no *Livro do desassossego*. Aqui, nesta ficção pós-moderna com reescrita paródica, irónica e distanciada, e em tudo o resto, António da Silva Felício é apresentado como um qualquer cidadão comum daquela época que vive a vida de toda a gente, excepto naqueles momentos de individuação singular intensiva por *hecceidades* afectivas e perceptivas, quando entra e experimenta o devir-mundo.

Palavras-chave: devir; ficção; pós-moderno.

Abstract: We begin with the contextualization and anchoring of the novel *Boa noite, Sr. Soares* in the matrician passages of the *Livro do desassossego*, to explain the differences in the fictional rewriting of Mário Cláudio. If in the *Livro do desassossego*, and in the perspective of Bernardo Soares, the office boy who works in the office is a happy nomad in the realms of the imagination, in this postmodern fiction of Mário Cláudio, recreates a dated epocal atmosphere and a partner climate political, where the protagonist, António Felício moves, gravitating around the enigmatic, Bernardo Soares. Thus, we are confronted with the banality of Felício's life, surrounded by the family environment and the oppressive atmosphere of the dictatorship. And through contagion of affective and perceptive singularities, in the plane of immanence that surrounds them, Antonio there also experiences his becoming-world, his real and imaginary escape line, to the oppressive and banal daily castrator, through his mental daydreams, almost delusions of geography and mythology. With the particularity of being no longer enveloped in the aura of the singular happy traveler with whom Bernardo Soares had crowned him in the *Livro do desassossego*. Here, in this postmodern fiction with parody, ironic and distanced rewriting, and in everything else, António da Silva Felício is presented as any ordinary citizen of that era who lives the lives of all people, except in those moments of singularly intensive individuation by affective and perceptive hecceities, when entering and experiencing the becoming-world.

Keywords: overcoming; fiction; post-modern.

Recebido em 7 de junho de 2018

Aprovado em 11 de julho de 2018

1

“A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito feita através da matéria, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive.”

(SOARES, 1998, p. 338)

O nosso intuito com este breve ensaio consiste em determinar, descrever e explicar o modo como um escritor, nosso contemporâneo, Mário Cláudio, reescreve o parte do universo ficcional do *Livro do desassossego*, concretamente a figura semi-heteronímica de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros num escritório da Baixa lisboeta, na sua latitude imanente afectiva e relacional com esse banal e prodigioso rapaz de recados, António da Silva Felício.

Neste sentido, estamos perante uma apropriação parcial do universo do *Livro do desassossego* e é nesse território transversal que vamos insistir e afirmar uma tese: não obstante a atmosfera pardacenta e entrópica da Lisboa dos anos 30, micro-clima de um país adiado e por cumprir, a nossa leitura destas duas figuras salientes de *Boa noite, Sr. Soares* acaba por afirmar que a *verdadeira vida* se cumpre no devir-imóvel, nessa génese estática ontológica criadora de mundos. Não se trata, por conseguinte, de afirmar apenas a *verdadeira vida*, mas também de dar valor a essa consistência virtual dos sonhos, potência expressiva do *real* virtual, no confronto com uma posição de Eduardo Lourenço no breve ensaio intitulado *Mário Cláudio – uma poética do virtual*:

Tudo de passa, porém, como se Mário Cláudio, cobrindo a realidade com uma espécie de cinza sufocante obrigasse as coisas, os seres, os tempos que ele sepulta a revelar-se em ausência, com redobrado fulgor. Fulgor crepuscular das coisas de onde a vaga vital se retirou, existência da ficção brilhando pura no espelho de uma noite que tudo e todos devem atravessar para merecer não sei que improvável primavera. (LOURENÇO, 1994, p. 206)

Como veremos, nos seus melhores momentos de individuação singular intensiva, também António Felício subscreve esta declaração de Bernardo Soares: “Como todo o indivíduo de grande mobilidade mental, tenho um amor orgânico e fatal à fixação. Abomino a vida nova e o lugar desconhecido.” (SOARES, 1998, p. 143).

Por conseguinte, ambos valorizam a *mobilidade mental*, o sonho como viagem-imóvel nas sensações verdadeiras com os seus devires-intenso-imperceptível, devir-paisagem-mundo. A nomadologia destas almas singulares implica o devir-imóvel, *devenir sur place*, para melhor poder devir-outros, através da intensificação abstracta das faculdades do espírito, criador de novas possibilidades de vida. Por conseguinte, a viagem objetiva no espaço euclidiano é secundária, porque não lhes permite contrair e condensar as singularidades intensivas, afetos, audições e *Visões*: “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguai e sempre diferentes, como afinal, as paisagens são.” (SOARES, 1998, p. 398).

2

Começar por determinar esta ficção, *Boa noite, Sr. Soares*, como uma novela, serve apenas como requisito metodológico para pensar esta obra. De facto, a sua leitura atenta depara-se com a mistura de géneros, mais concretamente um hibridismo genológico, tão característico desta pós-modernidade, legitimadora de um *ethos* paródico e cínico, mas também da expressão da pluralidade ontológica e da diversidade de mundos ficcionais que se *inter*-penetram. Deste modo, estamos perante um “Jogo intertextual e metaficcional de espelhos, já que à complexa ficção do invento do heterónimo se acrescenta agora um outro devaneio ficcional, por interposta pessoa, comprovando a existência misteriosa e vulgar da tal figura fantasmática de Fernando Pessoa.” (MARTINS, 1990, p. 279).

De facto, podemos começar a pensar *Boa noite, Sr. Soares*, a partir desta contextualização matricial do *Livro do desassossego*. Como modo de exemplificação da sua *meta*-experiência de viajar nas sensações, sonhando, sentindo e pensando, Bernardo Soares fala-nos de um jovem viajante singular, em quase permanente devir-imóvel, na consistência da sua génese estática ontológica. Trata-se de um viajante imóvel que viaja na sua mente e no seu espírito por cidades, países e paisagens. Esse

singular viajante era um moço de recados que trabalhava para o escritório de Bernardo Soares. Na sua imobilidade, ele tinha uma alma nómada. Para sonhar e viajar nas sensações, ele colecionava folhetos de cidades e países; tinha mapas e recortava ilustrações de paisagens desses folhetos com viagens por Itália, Índia e Austrália. Com esses mapas e ilustrações, ele agenciava o seu desejo de devir-imóvel, viajando mentalmente por mundos virtuais, *reais*. E pelo facto de desejar desse modo, ao ponto de abrir um *fora*, ele já estava na imanência dos movimentos absolutos da imaginação! Traçava cartografias mentais e tinha o seu *corpo sem órgãos nómada*, o seu *fora*, um plano de consistência virtual de percepções singulares.

Esse moço do escritório era um viajante com alma, o maior viajante, o mais verdadeiro e o mais feliz que Bernardo Soares diz ter encontrado porque tinha uma fecunda e consistente vida interior de mobilidade mental. Essa alegria na viagem imóvel, advem dos dinamismos da alma contemplativa, capaz de contrair e de condensar as singularidades que lhe dão uma endo-consistência. A alma contemplativa fica povoada de *pequenas almas*, visões, audições e afetos. Como afirma Bernardo Soares: “Não só era o maior viajante, porque o mais verdadeiro, que tenho conhecido: era também uma das pessoas mais felizes que me tem sido dado encontrar.” (SOARES, 1998, p. 399).

No mesmo *Livro do desassossego*, Bernardo Soares evoca como ele não só sabia de cor os nomes de várias vias férreas que atravessavam a Europa, como proferia esses nomes com a convicção luminosa da sua alma dilatada. Talvez no presente, ainda na óptica de Soares, ele tenha perdido essa faculdade de sonhar, viajando nas sensações, ao tornar-se um mero brinquedo entrópico e imobilista de uma sociedade alienada, ao viajar apenas com o corpo no espaço objetivo, euclidiano. Mas é provável que na velhice se lembre de como é melhor e mais verdadeiro sonhar com Bordéus do que lá desembarcar:² “Hoje, sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor,

² Como na *Recherche* de Marcel Proust, a propósito de Veneza, o sonho tem uma consistência virtual e uma intensidade própria, uma consistência ontológica que o torna mais verdadeiro do que a realidade empírica, porque as intensidades diferenciais não estão recobertas pela extensão e pelas qualidades. Daí a conveniência, ainda proustiana, e partilhada por Mário Cláudio, de primeiro sonhar *l’ambiance et l’esprit du lieu*, antes de o visitar *in loco*.

senão mais verdadeiro, o sonhar com Bordéus do que desembarcar em Bordéus.” (SOARES, 1998, p. 452).

Para explicar a singularidade desse viajante mental, Bernardo Soares supõe que estaria imitando alguém num jogo, o jogo ideal das singularidades que reenvia para a alteridade e os duplos virtuais de que as entidades heteronímicas são uma actualização. Sobretudo, ele considera que, naquele aprendiz de caixeiro, havia um devir-criança, um inocente-devir na imanência com a fluidez de uma vitalidade intensiva e a espontaneidade singular da inteligência exofórica, própria de um anjo da guarda, e que essa singularidade se perdeu com a banalidade da submissa vida adulta: “Ou... sim, julgo às vezes, considerando a diferença hedionda entre a inteligência das crianças e a estupidez dos adultos, que somos acompanhados na infância por um espírito da guarda, que nos empresta a inteligência astral [...]” (SOARES, 1998, p. 452).

Ainda no *Livro do desassossego*, o próprio Bernardo Soares experimenta constantemente essa viagem mental na consistência do seu devir-imóvel. Ele devém para traçar uma linha de fuga abstracta, linha de vida e criação, que o conecta com um *fora*, o plano de consistência de todas as multiplicidades virtuais: ritmos, afectos e *Visões* singulares. Às vezes, também descreve a génese estática ontológica que ocorre à janela do seu quarto andar, que se abre para o infinito. Aí, ele sonha de acordo com o ritmo das suas viagens mentais. Deste modo, para Bernardo Soares, sonhar consiste em viajar nas sensações e implica um devir estático ontológico: “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão por acordo de ritmo com a distância exposta para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis.” (SOARES, 1998, p. 376). Nesta génese estática contemplativa, ele confessa que tem vivido imenso na sua imobilidade que lhe permite sentir mais, pensar mais e imaginar ao ponto de devir, isto é, aumentar a sua consistência ontológica, a sua *puissance* de vidareal, puramente virtual.

3

“A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.”

(SOARES, 1998, p. 398)

Após esta contextualização necessária e matricial no *Livro do desassossego*, importa descrever, analisar e ressaltar as diferenças inscritas em *Boa noite, Sr. Soares*. Ora nesta ficção pós-moderna de Mário Cláudio, o protagonista recebe o nome de António Felício, aprendiz de caixeiro, vivendo em Campolide, dado a ver por si mesmo, no ambiente familiar e na Lisboa pardacenta e asfíxica dos anos 30. Este ponto de vista sobre si é disfórico, mostra-nos *um homem sem qualidades singulares*, sitiado pela banalidade quotidiana do seu meio familiar e pela cinzenta e opressiva atmosfera da ditadura salazarista infiltrada em todo o tecido social. Nada se passa de singular na sua vidinha nem à sua volta, excepto quando observa essa enigmática *persona*, Bernardo Soares, trabalhando no escritório, ou quando com ele tem a oportunidade de se encontrar. Aí, há a estranheza do Acontecimento como uma ressonância interna que faz eco, uma espécie de contágio e osmose de percepções, linhas de fuga e vida subliminar, entre Soares e Felício. O devir-outro, em suma:

Eu disse que corava, e a verdade é que continuo a corar, destes pensamentos, mas como agir de maneira diferente, com vista a lidar com a estranheza que o senhor Soares provocava em mim? [...] E até ele, diga-se em abono da verdade, não se me afigurava um cidadão diverso do comum, se bem que não resistisse a atribuir-lhe o mistério, ou a dedicar-lhe o respeito, que supunha decorrente da sua condição de poeta, e que se manifestava no seu andar permanentemente nas nuvens. (CLÁUDIO, 2008, p. 43, 72)

Tendo chegado a este ponto, importa determinar o modo como essa estranheza de Bernardo Soares contagia *ab intra*, na ficção de Mário Cláudio, essa vidinha banal das circunstâncias sócio-familiares, ao ponto de António Felício entrar também nesse processo de devir-paisagem-mundo. Digamos, para começar, que é pelos processos *de adjunção de corpos* e *condensação de singularidades* afectivas e perceptivas, que António entra nessa onda de intensificação, de devir-outro, devir-paisagem-mundo, exprimindo o seu devaneio quase delirante pela geografia e a mitologia:

Virei-me com receio, erguendo os olhos, dei com o senhor Soares ali de pé, e juro que vi, sucessivamente reflectidos nas lentes dos óculos redondos, o maciço dos Cárpatos, um templo em Bornéu, e uma ilha minúscula no mar das Antilhas. Aflorou-me então aos

lábios o tal «Boa noite, senhor Soares» que de novo não consegui articular. E eis que seria ele, o poeta, quem me saudaria num murmúrio, dirigindo-se logo a seguir para a porta de saída, com um «Boa noite, meu viajante», que nunca mais esqueci, e que bem se percebia ter-lhe subido do fundo da alma. [...] Começava por delinear o itinerário que me levaria a Itália, navegando de Lisboa a Génova, e descendo de comboio a Florença, a Roma, e finalmente a Nápoles. Arquitectava depois um longo roteiro na Índia que incluía Goa e Bombaim e Calcutá, e uma visita ao palácio do marajá de Jaipur. Seguia mentalmente o traçado do caminho-de-ferro que atravessava planícies e serras, e inventaria os nomes dos deuses de que ouvira falar, ou sobre os quais lera alguma coisa, e que me surgiam, ora terríveis, ora sorridentes, vociferando ameaças de morte, ou dançando numa anémoma de braços.” (CLÁUDIO, 2008, p. 61, 68)

Embora não entremos na explicação desta ideia, pensamos que, para escrever esta ficção, Mário Cláudio entrou não só num devir-outros, Bernardo Soares-António, como *atravessou* teia complexa do *drama em gente* pessoano, com a particularidade de se mover na onda pós-moderna de um registo paródico com reescrita irónica e distanciada. E por isso mesmo, em divergência com o *pathos* existencial que Eduardo Lourenço (2003) viu no *drama em gente* pessoano; em divergência também com o agenciamento rizomático de intensidades em jogo na expressão do universo heteronímico, lido por José Gil (1987).

Não obstante esta consideração, em *Boa noite, Sr. Soares*, emerge a intuição de que Bernardo, na sua radical despersonalização e imperceptibilidade, é a condição de todos os devires e uma figura de ligação do universo heteronímico. Tudo isto que enunciamos é a condição do devir-escrita e processa-se por contágio subliminar ou molecular de singularidades afectivas e perceptivas. Por conseguinte, não cabem aqui projecções subjectivas nem transferências psicóticas:

E é então que principio a resvalar em definitivo para o sono, quando a claridade me entra já pelas frinchas da persiana, e o senhor Soares se dirige a um país muito distante que no meu torpor se chama «Mar Português». Atrás dele segue uma fosca multidão, e a primeira individualidade que nela distingo é aquele famoso doutor Reis, marchando muito erecto, e com um livro aberto na mão direita, e um lápis em riste na mão esquerda, e que vai contando as sílabas de um verso, ou dividindo as orações de

uma estrofe. E logo depois desloca-se um ser muito especial, do qual em breve fornecerei detalhada notícia, de monóculo, traçando uma perna sobre a outra, ao caminhar, tal e qual como fazem as putas de luxo, e fixando com magnética intensidade o olhar no olhar de quanto moço de trolha se cruza com ele. Desfilam por fim diversas figuras inidentificáveis, precipitando-se para o crepúsculo do Tejo com uma pressa no limite da cabriola. E quando cada uma delas retira a máscara de cera, e volta para mim a cabeça, é o rosto do senhor Soares que reconheço, tão lívido e solitário nos óculos e bigode que um espasmo que arrepanha as tripas, e me sento estremunhado na cama desfeita.” (CLÁUDIO, 2008, p. 57-58)

Referências

CLÁUDIO, M. *Boa noite, Sr. Soares*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Estética e metafenomenologia. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

LOURENÇO, E. *O canto do signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LOURENÇO, E. *Pessoa revisitado*, Lisboa: Gradiva, 2003.

MARTINS, J. C. *Lisbon Revisited: Mário Cláudio e a revisitação de Lisboa de Fernando Pessoa*. *O escritor*, Lisboa, n. 24/25, p. 277-285, 1990.

SILVA, T. L. da. Travessias de um desassossego: Mário Cláudio e a fortuna criadora de *Boa noite, Senhor Soares*. *Desenredos*, UEFS/Bahia, n. 9, ano III, abr.-maio-jun. 2011.

SOARES, B. *Livro do desassossego*. 1ª Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.



Mário Cláudio e o estilo biográfico

Mário Cláudio and the Biographical Style

Carla Sofia Gomes Xavier Luís

Universidade da Beira Interior, Covilhã / Portugal

cxavier@ubi.pt

Resumo: Mário Cláudio tem vindo, ao longo dos 50 anos que se comemoram em 2019, desde a publicação, em 1969, de *Ciclo de Cypris*, a cultivar uma escrita coerente, com linhas de continuidade assinaláveis, de resto, como é apanágio de escritores de elevada qualidade estética. Partindo da sua última obra dada à estampa até então, *Memórias Secretas* (abril de 2018), onde podemos, desde logo, apreciar a continuidade da tendência à redação de biografias ficcionais, procuramos, com o presente trabalho, cumprir, dentro do possível, até pelas naturais restrições de espaço, o desiderato de perceber como funciona esta apetência ao estilo biográfico, não deixando de trazer à colação outros aspetos estilísticos bastante recorrentes, bem como algumas temáticas eletivas mais marcantes na sua vasta, premiada e altamente qualificada obra.

Palavras-chave: Mário Cláudio; estilo; biográfico; continuidade.

Abstract: Mário Cláudio, during the past 50 years that will be celebrated in 2019, since the publication of *Ciclo de Cypris* in 1969, has been cultivating a coherent writing, with notes of continuity that are remarkable, by the way, as all the high aesthetic quality writers. Starting from his last work, issued until the present times, *Memórias Secretas* (April 2018), where we can see the continuity of the tendency to fictional biographies writing, we try, with the present work, to fulfil, as far as possible, because of the natural restrictions of space, the purpose of perceiving how does it works this tendency to the biographical style, having in mind other relevant stylistic aspects, as well as some outstanding elective themes in its huge, awarded and highly qualified work.

Keywords: Mário Cláudio; style; biographical; continuity.

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

Foi com elevado agrado que recebi o convite para participar no dossiê temático organizado pelos caríssimos colegas Professora Doutora Raquel Madanêlo de Souza (UFMG), Professora Doutora Silvana Pessoa de Oliveira (UFMG) e Professor Doutor José Cândido de Oliveira Martins (UCP-Braga), a publicar na *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), que almeja robustecer o conjunto de belíssimos trabalhos¹ dedicados à multifacetada e polifônica obra de *Mário Cláudio* que têm vindo a dar à estampa por Terra da Vera Cruz. Prazer redobrado não só pelo imenso apreço que nutro, pessoal, profissional e artisticamente, pelo escritor em destaque, mas também pela possibilidade de oferecer o meu modesto contributo ao presente volume, ajudando a estabelecer esta ponte transatlântica entre dois países irmãos, lusófonos, portanto, separados pela natural descontinuidade geográfica, mas unidos genética, sentimental e culturalmente. Por conseguinte, não poderíamos deixar de agradecer e de felicitar os promotores desta oportuna iniciativa que, convocando sinergias luso-brasileiras, por assim dizer, surge num contexto deveras especial, posto que se junta ao conjunto de publicações que celebram a *efeméride dos 50 anos de trabalho literário do escritor contemporâneo Mário Cláudio (1969-2019)*, isto tendo em mente a sua primeira obra publicada: *Ciclo de Cypris* (poesia).² No que a Portugal diz respeito, destacamos igualmente dois livros que verão em breve a luz do dia, a saber: *O Essencial sobre Mário Cláudio*, da autoria de Martinho Soares (Imprensa Nacional Casa da Moeda), e *Vida e Obra de Mário Cláudio* já disponível em <<http://www.lusosofia.net/textos/20181011->

¹ A título de exemplo de alguns trabalhos realizados em torno da obra de Mário Cláudio no Brasil que em tempos destacámos, naturalmente fruto das nossas leituras, cf., por exemplo, Luís (2017, p. 945-946).

² Iniciado com *Ciclo de Cypris* (Porto: Edição do Autor, 1969). A título de curiosidade, quando a sua primeira obra, *Ciclo de Cypris*, deu à estampa, no Porto, ficando o seu pai encarregue das questões editoriais, Mário Cláudio encontrava-se na Guiné Bissau a cumprir serviço militar (*Biografia de Mário Cláudio*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714>>. Acesso em: 15 dez. 2011).

vida_obra_mario_claudio_2018.pdf> (Fundação Engenheiro António de Almeida e Universidade da Beira Interior), organizado por Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real, com o contributo de inúmeros especialistas da obra claudiana, nacionais e internacionais, que estiveram reunidos a 12 e 13 de novembro de 2015, na Universidade da Beira Interior³ (Covilhã, Portugal), no Colóquio Internacional de Homenagem que aí teve lugar.

Feito este preâmbulo, e ainda antes de darmos início ao texto propriamente dito, gostaríamos de deixar mais uma nota prévia. Desde 2010, data da conclusão da nossa tese de Doutoramento,⁴ posteriormente publicada com o título *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio* (LUÍS, 2011a, 445 p.), até aos últimos textos que deram à estampa, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio” (2017, p. 921-940) e “Mário Cláudio: o Nascimento de um Escritor”, em parceria com Alexandre Luís (2018, p. 100-127), não esquecendo a entrevista intitulada “– Nós e os Outros”, em parceria com Annabela Rita e Miguel Real (2016-2017, p. 192-201),⁵ nem o rol de comunicações proferidas, temos vindo a refletir continuamente sobre a obra claudiana.⁶ Com efeito, tendo em conta este trajeto, não poderíamos deixar de trazer à colação algumas conclusões que fomos verbalizando ao longo dos anos, refrescando, naturalmente, com novas achegas, mormente decorrentes de leituras formuladas em torno de trabalhos mais recentemente publicados pelo escritor em destaque.

Após estes breves esclarecimentos, passamos, sem mais delongas, ao labor que nos propomos fazer. Sabendo que o ficcionista em estudo tem vindo, desde sempre, a cultivar uma escrita “consistente, continuada e coerente” (REIS, 2005, p. 24), e tendo por diadema o estilo biográfico,

³ Esta obra tem por base o evento realizado em 2015, na Universidade da Beira Interior, intitulado *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Para mais informações sobre este Colóquio Internacional, cf. as seguintes moradas: <<http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/coloquio-internacional-vida-e-obra-de.html>>; <<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/event/3018>>; <<http://www.ubi.pt/Evento/5980>>.

⁴ A título de curiosidade, trata-se da primeira tese de Doutoramento realizada em Portugal sobre Mário Cláudio, defendida na Universidade da Beira Interior e orientada por João Malaca Casteleiro e Gabriel Magalhães.

⁵ Reposta (com três questões adicionais) em Luís, Luís e Real 2015, p. 25-35).

⁶ A título de exemplo dessa produção em torno da obra de Mário Cláudio, vejam-se alguns títulos constantes na nota biobibliográfica acima expostos.

conforme o título nos deixa, desde logo, adivinhar, procuramos, com o presente trabalho, cumprir, dentro do possível, até pelas naturais restrições de espaço, o desiderato de destacar certos aspetos estilísticos da obra claudiana, em nossa opinião, bastante marcantes. Com efeito, tendo em conta as linhas de continuidade que desejamos demarcar, pareceu-nos que faria todo o sentido partirmos da sua mais recente publicação intitulada *Memórias Secretas*, dada à estampa em abril de 2018.

E damos início a este pequeno périplo, convocando precisamente, tal como acima anunciámos, *Memórias Secretas*, posto que vem, desde logo, atestar a continuidade da predisposição de Mário Cláudio para o estilo biográfico. Este romance, que comemora os 50 anos desde a publicação da *Balada do Mar Salgado* (um dos maiores clássicos das histórias aos quadrinhos que, na Itália de 1967, deu à estampa), redigida por Hugo Pratt, mas também o consequente nascimento de Corto Maltese, apresenta como mote inaugural, exposto na introdução, o envio do manuscrito original, com o mesmo título, que, com duas missivas assinadas por Obregon Carrenza, chega à morada postal do futuro biógrafo da mencionada personagem fictícia Corto Maltese. O destinatário deste desafio é, naturalmente, Mário Cláudio, descrito como “o herói que redigiria as memórias” (CARRENZA; CLÁUDIO, 2018, p. 13), sendo sobejamente afamada a sua “predisposição para a escrita biográfica de qualquer tipo, bem como a paixão pela banda desenhada como género literário” (CARRENZA; CLÁUDIO, 2018, p. 13).

Note-se, de resto, que este molde biográfico, por assim dizer, onde se encontram meticulosamente vertidos vários ingredientes que conferem espessura e relevância cultural à sua escrita artística, visível também nesta última obra publicada, é já bastante antigo. Na realidade, como referimos em tempos:

fiel adepto do documento e da pesquisa apurada, que considera vital antes de iniciar um novo trabalho, Mário Cláudio devolve à história da literatura e da cultura, em formato **Biográfico** (autobiográfico, psicobiográfico, sociobiográfico), as **Identidades Pessoais e Culturais** (reais ou fictícias, anónimas ou conhecidas), enquadradas num determinado **Tempo Histórico** (Regional, Nacional e Mundial) e que se movimentam num dado **Local** (Casa/ Norte/País (Portugal)/Estrangeiro) (LUÍS, 2011a, p. 245-259).

De facto, todo o seu trabalho romanesco, mas também de algum modo o dramaturgíco (*Medeia*,⁷ 2008) e até o cronístico (*A Alma Vagueante*, 2017), é forjado com base nestes pilares, por assim dizer. Além disso, é também digno de nota o facto de que, mesmo debuxadas segundo o padrão acima descrito, as suas obras não apresentam todas a mesma espessura cultural. Com efeito, tendo como ponto de partida os critérios densidade artístico-cultural do tema tratado e espectro temporal da matéria narrada, hierarquizámos, em tempos, sob o título “Os Graus do Estilo: os *Stilus Grauis*, *Mediocris* e *Humilis* na Obra Narrativa de Mário Cláudio” (LUÍS, 2011a, p. 339-392), seis trabalhos, que cronologicamente vão de 1984 a 2008, estando representadas, neste conjunto, as quatro trilogias publicadas até então, que abordamos de seguida.

Na realidade, estas quatro trilogias⁸ até então dadas à estampa, a da *Mão*⁹ (1984-1988), a da *Árvore*¹⁰ (1990-1997), a das *Constelações*¹¹ (2000-2004) e a dos *Afetos*¹² (2008-2015), nascidas da afinada “intuição”

⁷ Para uma análise de *Medeia* ver, obrigatoriamente, da autoria de Miguel Real, “Mário Cláudio: Estudo Sobre *Medeia*” (2018, p. 217-228).

⁸ Para uma análise mais pormenorizada das três primeiras trilogias publicadas, ver o capítulo “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*” (LUÍS, 2015, p. 101-136).

⁹ Composta por *Amadeo* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), *Guilhermina* (Lisboa, 5. ed. Dom Quixote, 2007 [INCM, 1986]) e *Rosa* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988).

¹⁰ Composta por *A Quinta das Virtudes* (Lisboa, Quetzal Editores, 1990), *Tocata para dois Clarins* (Lisboa, Dom Quixote, 1992) e *O Pórtico da Glória* (Lisboa, Dom Quixote, 1997). Note-se que a terminologia “Trilogia da *Árvore*”, para designar o conjunto das mencionadas obras, foi sugerida por Carla Sofia Gomes Xavier Luís, concretamente em *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio* (Vila Real, Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2011, com o apoio da FCT, p. 311-313).

¹¹ Composta por *Ursamaior* (Lisboa, Dom Quixote, 2000), *Orion* (Lisboa, Dom Quixote, 2003) e *Gémeos* (Lisboa, Dom Quixote, 2004).

¹² Composta por *Boa Noite, Senhor Soares* (Lisboa, Dom Quixote, 2008), *Retrato de Rapaz* (Alfragide, Dom Quixote, 2014 – Grande Prémio de Romance APE/DGLAB, 2014) e *O Fotógrafo e a Rapariga* (Alfragide, Dom Quixote, 2015), sendo esta última uma novela e não romance como todas as outras. Esclareça-se que, esta designação, *Trilogia dos Afetos*, foi usada pela primeira vez por Carla Sofia Gomes Xavier Luís durante a comunicação “Mário Cláudio: a vida, a obra e o estilo biográfico”, *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio*, UBI, 12 e 13 de novembro de 2015. Expressão usada pela mesma autora

(CLÁUDIO, in RITA; LUÍS; REAL, 2015, p. 28) do escritor, apesar das suas especificidades intrínsecas (linguísticas, estilísticas, culturais, históricas), constituem, em diferentes graus, peças chave de um amplo mosaico ou puzzle em torno da mencionada perscrutação identitária, encaixando, na perfeição, no perfil biográfico que temos vindo a traçar.

Concretizando, a da *Mão*, além da visível tipificação das históricas três camadas sociais, aristocracia, burguesia e povo, e da temática central das expressões artísticas, deixa igualmente adivinhar o engenho, a destreza, a vocação do povo lusitano para as artes (pintura, música e olaria, respetivamente), convocando, deste modo, ideias benignas, que nos conduzem à face boa dos portugueses, a face da “portugalidade”. A da *Árvore*, a crónica da “família do autor” (JORGE, 2002, p. 211), reporta-se a um tempo pretérito, onde somos convidados a comungar de uma ancestral evocação dos ritos cósmicos, uma profundíssima busca das origens¹³ familiares, antes de mais, mas também locativas,¹⁴ históricas, dos costumes. No fundo, recua inclusive ao homem da caverna e aos mais primitivos modos de vida, rastreia o nascimento de uma grei, de um povo, de uma família que é a sua e que o leva a sair de terras lusitanas para outros espaços por onde se moveram. A das *Constelações*, tendo por eixo o discurso do poder e as várias relações que com ele se estabelecem, evoca conceitos como “autoridade e medo, ataque e defesa, império e fragilidade” (CLonline, p. 24), levando-nos a vislumbrar as dicotomias velhice/juventude, opressão/poder, liberdade/prisão, evocando, por seu turno, isto comparativamente à trilogia da *Mão*, o lado mais obscuro do povo lusiada, no fundo, a outra face da moeda, a de uma espécie de “portuguesismo”, principalmente quando pensamos em *Ursamaior*. A

em “Algumas Páginas Sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio” (LUÍS, 2016, p. 219). Brunello de Cusatis, no supracitado evento, para o mesmo conjunto de três obras, propôs também a terminologia de *Trilogia das Gerações*.

¹³ Acerca deste assunto, Isabel Pires de Lima (1990, p. 12) explica:

A largas pinceladas e num sugestivo tom bíblico e hagiográfico, é evocado, nas primeiras páginas, um Portugal primordial, de um tempo genesiaco, prévio à sua própria constituição como nação, onde impera uma fertilíssima terra ancestral, matéria elementar de lóbregos povos, que darão compleição a uma família, a uma casa, a uma cidade, no fundo, a uma nação, acompanhando-a nós, depois, na dilacerante passagem do antigo regime para os tempos modernos.

¹⁴ Note-se que, em tempos, apelidámos “Romance de Lugar” à obra *A Quinta das Virtudes* (LUÍS, 2011a, p. 323-399).

dos *Afetos* está voltada para as relações afetivas que se desenvolvem entre pessoas de idades muito diferentes. Esta última *Trilogia* até então reunida, teve início em 2008, com *Boa Noite, Senhor Soares*, onde, pelo olhar singelo do jovem António da Silva Felício tomamos conhecimento, entre outros aspetos, da obsessão que este nutre pelo “Senhor Soares”: “Fiquei paralisado como um tolo” (CLÁUDIO, 2008, p. 73) com “o receio de dar de caras com o que tanto me intrigava no seu obscuro silêncio, e que tanta admiração inexplicável suscitava em mim” (CLÁUDIO, 2008, p. 73). Em 2014, *Retrato de Rapaz*¹⁵ relata a história de um jovem que chega ao *ateliê* de Leonardo da Vinci pela mão do pai que, cansado da sua rebeldia juvenil, o entrega ao mestre para que este faça dele seu criado. O artista em destaque deixa-se seduzir pela beleza e pelo espírito irreverente do rapaz a quem coloca o nome de Salai. Como refere António Ganhão (2014): “O autor resiste à tentação de um *voyeurismo* sobre o mito da homossexualidade de Leonardo, o seu amor pelo jovem acabará por amadurecer, assumindo uma expressão paternal”. Em 2015, a novela *O Fotógrafo e a Rapariga* apresenta, desta feita, como protagonistas o britânico Charles Dodgson, mais comumente conhecido como Lewis Carroll, pseudónimo que assinou o clássico *Alice no País das Maravilhas*, e Alice Lidell, a rapariga que o inspirou, posando de forma provocadora para os seus retratos e alimentando, deste modo, as suas fantasias.

Feito este périplo por doze obras de extrema relevância quer na formatação do puzzle claudiano, em geral, quer no âmbito da questão do estilo biográfico, em particular, e dando continuidade a esta busca das motivações que estariam na génese da propensão para a biografia ficcional, procurando ainda perceber a técnica que a enforma, chegámos, em 2017, à conclusão que agora expomos:

Esclareça-se que a técnica da biografia ficcional em Mário Cláudio consiste em visitar projetos (a tentativa de Eça de Queirós escrever *As Batalhas do Caia*), crimes (como os que acontecem em *Ursamaior*), situações (como é o caso da *Trilogia dos Afetos*), mas também lugares (como acontece n’*A Quinta das Virtudes* ou no *Meu Porto*), proeminentes artistas das mais diversas áreas (grupo no qual, de resto, também se inclui), escritores, escultores, músicos, pintores, como Amadeo de Souza-Cardoso,

¹⁵ Acerca desta obra, *Retrato de Rapaz*, cf. o belíssimo retrato traçado por Teresa Cerdeira (in LUÍS; LUÍS; REAL, 2018, p. 261-272).

António Nobre, Bernardo Soares, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Goya, Guilhermina, Rosa Ramalha, Mário Cláudio, entre outros, que contribuíram para a espessura da cultura e da história de um povo, de uma família. No caso da biografia de artistas, exaltando, não tanto aspetos que interessariam a uma biografia dita convencional, mas mais focado nas especificidades ou marcas de referência da arte de cada biografado, não deixando de lado as suas potenciais idiosincrasias, que, em jeito heteronímico, satisfazem os seus múltiplos eus, relações interpessoais, interação com a sociedade, com a história e com a cultura portuguesa e forânea, coloca, por conseguinte, a descoberto uma dupla faceta do biografado, ou seja, este último é simultaneamente concebido como produto e produtor da sociedade em que viveu” (LUÍS, 2017, p. 939-940).

Ora, sabendo que, como o próprio nos diz, “o estilo de um autor [...] não é uma questão de opção, mas sim de natureza” (CLÁUDIO, in NETO, 2008), de “carácter” (CLÁUDIO, in RITA; LUÍS; REAL, 2016-2017, p. 194 e 199), sendo que “escrevemos o que somos” (CLÁUDIO, in NETO, 2008), parece-nos legítimo afirmar que se trata, efetivamente, de um formato que lhe é intrínseco, natural, diríamos mesmo até vital, sendo que o estilo biográfico se confunde com o próprio escritor, daí a razão de ser do título do presente trabalho. Por conseguinte, projetando-se como “herdeiro dos artistas cujos rostos descreve” (ALVES, 1991, p. 94) e focado na arte, espécie de “personagem principal” das suas biografias ficcionais, vai cruzando afinidades, criando *alteregos* vários, por assim dizer, e procurando, através de cada livro, o seu “próprio rosto” (CLÁUDIO, in CASTRO, 1999, p. 17). Deste modo, do pessoal ao coletivo, indagando “o desenho e a fundura das nossas raízes”, como Álvaro Manuel Machado (1996, p. 131) sagazmente antevê em *Tocata para Dois Clarins*, traço que viria a marcar a sua obra em geral, e procurando perceber “quem somos e como é que através dos séculos, das vicissitudes, dos cruzamentos, dos encontros e desencontros, chegámos aqui” (TAVARES, 2003, p. 30), a sua produção escrita, aureolada pelas circunstâncias históricas e narrativas de tempo e de espaço, imbrica num exercício de busca da alma artística mormente do ser lusitano, mas também estrangeiro, desde que com ele mantenha afinidades. O resultado final deste puzzle identitário, meticulosamente robustecido peça a peça, materializa-se, como Gabriel Magalhães sabiamente nos ensina, numa “enciclopédia do essencial da portugalidade – *Os Lusíadas* de uma epopeia portuguesa estritamente

literária e artística” (MAGALHÃES, p. 6), sendo que “toda a sua obra tende assim a ser uma paráfrase de Portugal e do seu ser cultural: Camilo, Eça, Pessoa, Amadeo – muitas das nossas essências foram transpostas para os seus livros” (MAGALHÃES, p. 4). Enfim, entendendo que, como “comunidade vetustíssima, que somos, cabe-nos lutar, corajosa e tenazmente, pela descoberta, das nossas próprias raízes, de forma a que, sobre o tecido que formar o fundo rizoma, possamos erguer a árvore robusta das idades a vir” (CLÁUDIO, 1992, p. 41-42), este “romancista de passados – de muitos passados” (MAGALHÃES, 2015, p. 153) – tem vindo, ao longo destas já cinco décadas de trabalho literário, a tecer, em formato biográfico, “a maior enciclopédia narrativa que alguma vez se desenhou da cultura portuguesa” (MAGALHÃES, p. 4), não deixando, no entanto, de extravasar fronteiras,¹⁶ pois ciente de que, como também nos ensina Eduardo Lourenço (2001, p. 180), “o encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco”. Sabendo que para se autoconhecer tem obrigatoriamente de se virar para dentro, mas de igual modo para fora e fazendo jus à tradicional predisposição do povo português para a viagem, Mário Cláudio é simultaneamente tocado quer pela nossa quer pela cultura do Outro, não deixando de, qual Ulisses ou Fernão Mendes Pinto, se regozijar com o regresso ao seu torrão pátrio. Ouçamos as suas palavras:

Se um mito ascende, suficientemente metafórico da mitologia, devemos zarpar da velha Ítaca, e a ela recolher, a fim de que nos reconheça a tristeza funda do olhar de um cão. Como Ulisses, ou por seu magistério, transformando-nos em viajantes nostálgicos do regresso a casa, quando não em sedentários mordidos pelo apetite do Mundo (CLÁUDIO, in LEÃO; FIALHO; SILVA [Coord.], 2005, p. 17).

¹⁶ Como dissemos em tempos,

o norte que paira na obra de Mário Cláudio extravasa as “fronteiras políticas”, alastrando-se às suas próprias fronteiras identitárias (genéticas) que, no seu caso concreto, se estendem à Europa (Espanha, Irlanda e França). Curiosamente, tais fronteiras passam pela Galiza, região que, por questões histórico-linguísticas, revela várias afinidades com Portugal e com o mundo lusófono, alargam-se ao contexto Cantábrico, navegam no mar Atlântico, cujas estridentes ondas quebram contra os rochedos da Cornualha [onde se encontra com a referência anglófona Virginia Woolf], e chegam à Irlanda, país que, por coincidência, mantém uma reflexão permanente sobre a identidade (LUÍS, 2015, p. 117-118).

Ainda tentando descortinar algumas pistas em torno da tendência ao estilo biográfico em destaque, importa referir que, além de considerar o desafio supremo a redação de “uma autobiografia inventada”, tarefa que curiosamente vem a concluir em 2015 com a publicação de *Astronomia*, chamamos a atenção para o facto de que é o próprio Mário Cláudio quem nos guia nesta cruzada, dizendo que: “são figuras que têm alguma coisa a ver comigo, mesmo que a afinidade se manifeste pelo lado mais negativo. A única coisa que depois respeito é a cronologia. Faço uma psicobiografia, uma incursão pela personalidade da pessoa, pelas atmosferas a que esteve ligada, muito mais que pelos factos verificáveis” (CLÁUDIO in *Seleções do Reader's Digest*, 2013, para as duas últimas citações). Importa sublinhar que *Astronomia* deu à estampa em 2015, tendo sido lançada quer na homenagem *Escritaria*, havida em Penafiel, outubro de 2015, quer na Universidade da Beira Interior, no já mencionado *Colóquio Internacional/Homenagem*, concretamente no dia 13 de novembro do mesmo ano, com a participação de Mário Cláudio e de Álvaro Manuel Machado. Segundo as Publicações D. Quixote, atual editora do escritor, “este é o romance da vida do Mário Cláudio, um livro sobre três fases da vida de um homem, que não por acaso é o próprio escritor” (LUSA, 2017). Socorrendo-se quer de fotografias, que soldam fragmentos de memórias, quer de intertextualidades desta feita com certos contos tradicionais e até com entradas de dicionários, *Astronomia* tem por alicerces três pilares etários, a saber: a infância, a idade adulta e a velhice. Estes três momentos marcantes da sua existência, ainda que ficcionados, são urdidos sob os títulos de «Nebulosa», onde descobre que afinal a sua primeira idade ficou marcada pelo medo e incertezas várias, que, de algum modo, enevoaram a sua meninice, acabando por se revelar menos feliz do que havia equacionado durante toda a sua vida; «Galáxia», que corresponde à idade adulta, e onde nos dá conta de aventuras e desventuras de vária ordem; «Cosmos», o tempo onde tudo faz sentido, considerando que é nesta fase da vida que as peças do mosaico acabam finalmente por formar um «padrão inteligível» (CLÁUDIO, in QUEIRÓS, 2015a).

Refira-se que o trabalho acima mencionado é considerado “o outro lado do espelho” (CLÁUDIO, in QUEIRÓS, 2015a), isto em relação a *Tiago Veiga. Uma Biografia*, onde o escritor em apreço, através de uma “nova teoria heteronímica” (REAL, 2012, p. 28), num jogo de troca de papéis, dá continuidade à perscrutação identitária (cf. LUÍS, 2015, p. 103-138) que tem vindo a cristalizar, como já se disse, em formato

biográfico. Mário Cláudio espelha-se em Tiago Veiga e este, por sua vez, projeta-se no povo lusíada, ou seja: “Tiago Veiga não é Mário Cláudio. Somos nós” (DIREITINHO, 2013). Também Cândido Oliveira Martins (2013a, p. 240) nota que

a escrita da biografia de Tiago Veiga institui-se em verosímil pretexto para traçar um prolongado retrato de Portugal contemporâneo, através de múltiplas referências sobre os meandros culturais, a sucessão de estéticas e, em última análise, sobre as grandezas e misérias do meio literário e cultural português. Em suma, no seu afã cronístico e testemunhal, a detida narrativa de uma vida, ao longo de quase um século, espelha a memória recente de uma nação – uma nação fastasmaticamente pós-imperial e inexoravelmente periférica, face ao centro da Europa e aos polos geoestratégicos e culturais do mundo.

Como é sabido, trata-se de uma obra hercúlea, arquitetada sob os signos da fluidez genológica (situando-se entre a “autoficção”, o cruzamento de múltiplas biografias, o ensaio histórico, jornalístico, o romance) que, percorrendo cem anos de conhecimento, abraçando a História de Portugal, realiza um pormenorizado diagnóstico à sociedade portuguesa do século XX. Além disso, repassando vários séculos de cultura, de literatura e retirando do olvido a memória do bisavô de Camilo Castelo Branco (protagonista de uma verdadeira saga de natureza poética no âmbito da história da literatura portuguesa), imortaliza-se pela forma absolutamente impressionante como Mário Cláudio nos “devolve um retrato de nós próprios enquanto portugueses” (DIREITINHO, 2013). Ainda acerca do mesmo trabalho, Cândido Oliveira Martins (2013b, p. 240), numa entrevista ao escritor em análise, muito oportunamente, debuxa a seguinte análise:

Com uma escrita exímia, arquitectura modelar, imensa pesquisa e constante entrelaçamento de vida e ficção, *Tiago Veiga, uma biografia* é um livro ímpar através do qual o premiado escritor atinge um momento culminante da sua obra na recriação de uma vida romanesca. Abarcando os horizontes de uma existência entediada e dos seus múltiplos cruzamentos, a narrativa biográfica re-inventa a vida de um escritor incompreendido e quase anónimo – Tiago Veiga (1900-1988), pelo mundo em pedaços repartida. Ao mesmo tempo, trabalho sobre a memória, ergue-se como notável panorâmica crítica da marcha do último século português.

José Carlos de Vasconcelos (2017, p. 11), identificando-a igualmente como “uma extraordinária obra literária”, “o «cume»” da vasta e valiosa biografia do autor e um dos livros mais fascinantes, inteligentes e imaginativos da literatura portuguesa deste século”, entende ainda que “Cláudio é ou está, muitíssimo, no Tiago Veiga”. Também em relação a este “Grande Romance”, assim etiquetado pelo júri quando o agraciou com o *Prémio Pessoa*, em 2013, é interessante destacar que, entre outros traços, sublinhou nada mais nada menos do que “a tentação biográfica” (in *Seleções do Reader's Digest*, 2013) acalentada pelo autor.

Enfim, sabendo que todas as biografias têm, como o próprio refere, algo que ver com o escritor em estudo, não podemos de todo deixar de notar que as iniciais de Corto Maltese de *Memórias Secretas*, apesar de invertidas, coincidem com as do pseudónimo literário selecionado por Rui Manuel Pinto Barbot Costa para animar a figura do escritor Mário Cláudio. Este último, a título de curiosidade, nasceu da necessidade de separar o jurista do escritor que sobreviveu camuflado pela indumentária formal, usada por um período de tempo muito curto, concretamente na Guiné, onde advogou ao lado de Gomes Canotilho.¹⁷ Quanto a Corto Maltese, este constitui mais uma peça do puzzle claudiano, movendo-se num local que Mário Cláudio conhece muito bem e que aprecia profundamente, Itália (cf. LUÍS, 2017, p. 942), Veneza, debruada pelo Mar.¹⁸ *Memórias Secretas*, apresenta, como pano de fundo, a escrita artística simbioticamente expressa em texto e imagem: a banda

¹⁷ Como o próprio Mário Cláudio explica: “não queria que houvesse uma conflitualidade nas duas figuras e optei por me esconder através de um pseudónimo” (CLÁUDIO, in *Seleções do Reader's Digest*, 2013).

¹⁸ A importância do elemento **Mar** na sua obra é mais uma marca de continuidade. Surge, desde logo, em *Um Versão Assim*, onde ouvimos “o marulho das ondas pequenas formas despontavam das pedras” (CLÁUDIO, 1988, p. 32), mas, assumindo funções diferentes, Mar purificador, “saram as chagas do espírito” (CLÁUDIO, 1998, p. 187), as feridas do passado, permitindo, deste modo, a Barnabé fazer a travessia espiritual. O Mar constitui uma espécie de “autoestrada” que lhe permite partir e voltar, que o ajuda a extravassar as suas fronteiras políticas e conecta-o às suas fronteiras identitárias, familiares, Galiza, região que, por razões histórico linguísticas, apresenta grandes afinidades com Portugal e com o mundo lusófono, espriam-se ao longo do mundo Cantábrico, navegam no estridente mar Atlântico, cujas ondas quebram contra os rochedos da Cornualha, e recordam a anglófona figura Virginia Woolf, chegando à Irlanda, país que, curiosamente, mantém uma reflexão permanente sobre a identidade (LUÍS, 2017, p. 952-953).

desenhada. Acerca deste romance, é o próprio quem nos diz: “traduzi do inglês original o manuscrito inacabado, rectifiquei alguns detalhes no tocante à cronologia, e abracei um estilo que, revelando-se porventura não muito diferente do meu, se me afigura menos bárbaro, menos corsário, e menos afagado pela brisa marítima” (CLÁUDIO, 2018, p. 14). E que estilo é esse o seu? Como já o dissemos, em outra ocasião, o seu singular estilo, que produz o efeito de “rendilhado vernacular” (REAL, 2012, p. 64),¹⁹ caracteriza-se

por uma complexidade generalizada, vertido num expedito jogo barroco, dicotómico, perifrástico, irónico, controlador, ziguezagueante, polifónico, cinestésico, metaficcional, engenhosamente urdido sob o signo da fluidez genológica e assente em insígnias figuras e marcos históricos inolvidáveis da cultura portuguesa e até forânea (LUÍS, 2011a, p. 12).²⁰

Importa ainda destacar uma outra face deste “Nauta e Guardião da Portugalidade” (LUÍS, 2011b, p. 57-80), como o apelidámos em tempos, posto que tem igualmente vindo a apontar o dedo a certa tendência ou fenómeno em curso que apelidamos de desmemorização. De facto, já a quando da comemoração dos seus 30 anos de vida literária, Mário Cláudio havia, a dada altura, denunciado:

[...] o grande inimigo interno é aquilo a que posso chamar os demónios da pátria, que é o repúdio sistemático daquilo que somos, a nossa desfiguração como país, a regressão constante do nosso imaginário, a forma como se trata a História, a tradição, o património, ou seja: o que se pode designar como a individualidade de um povo (CLÁUDIO, in CASTRO, 1999, p. 19).

¹⁹ De facto, como Miguel Real nos chama a atenção, o “[...] uso cosmopolita e quotidiano da língua, de vínculo não erudito, tem encontrado, nos últimos vinte anos, bolsas de resistência em Mário Cláudio [...], utilizando a língua como rendilhado vernacular com paralelo só em Camilo, Aquilino e Tomás Figueiredo” (REAL, 2012, p. 64).

²⁰ A título de curiosidade, em relação a este último aspeto, além do óbvio enfoque em cenários italianos expressos em *Memórias Secretas*, até pela natureza da matéria narrada, atente-se ainda à continuidade da ressonância da cultura espanhola na sua obra, tão bem descortinada por Gabriel Magalhães (2018, p. 149-160), e que em *Memórias Secretas*, extravasando o espaço geográfico de Espanha, nos leva inclusivamente a explorar a cultura da América Latina, México, tendo, desde logo, como porta de entrada os antropónimos Obregon e Carrenza.

Da teoria, à prática, na peça teatral *Medeia*, através do jogo paralelístico organizado em torno da trágica vida da figura mitológica que empresta o nome a esta peça e a não menos complexa vida da atriz que deseja, cegamente, representar o papel de *Medeia*, somos confrontados com a dura realidade do desprezo pela Cultura, protagonizado, neste caso específico, pelas autoridades políticas. Ou seja, ao não oferecerem o apoio financeiro necessário à execução desta iniciativa cultural, contribuem, tragicamente, para o fim do teatro, local onde se veiculam conteúdos que fazem parte do húmus da nossa cultura. Tendo como pano de fundo a biografia da trágica história de *Medeia* que, como é sabido, para se vingar de Jasão, mata os seus próprios filhos, transfere esse ato para as mãos do poder político, culpado pela morte do teatro. Assumindo “o ofício de guardião” (CLÁUDIO, 2015, p. 56), agora na qualidade de cronista, e usando-se naturalmente de uma linguagem condizente, mas com a mesma qualidade e rigor de sempre, mantém certas linhas estilísticas norteadoras, de onde salientamos, como não poderia deixar de ser, a tendência biográfica. *A Alma Vagueante* (2017), conjunto de crónicas inicialmente publicadas no *Diário de Notícias* e posteriormente reunidas em livro, centra-se em 25 figuras relevantes da cultura portuguesa, quer do mundo literário quer das belas-artes, já desaparecidas, com quem se foi cruzando, que procura, por esta via, afastar do olvido. O prefaciador desta obra, José Carlos de Vasconcelos (2018, p. 15), afiança tratar-se de “olhar lúcido e incisivo, entre o subtilmente impiedoso ou irónico e o discretamente generoso ou terno. Uma prosa que sendo menos barroca e menos densa do que a dos seus romances, como na crónica se impõe, é por igual admirável no seu singular equilíbrio de abundância e rigor”. Numa entrevista disponível na revista *Letras ConVida*, *Revista de Literatura, Cultura e Arte*, bem como no livro coletivo *Mário Cláudio e a Portugalidade*, quando questionado sobre esta vocação para reagir contra uma certa tendência à desmemorização em curso, explica:

A robustez da memória, e o esforço pela sua preservação, não correspondem a opções minhas, mas àquilo que genericamente se poderá denominar “traços do carácter” que me assiste. Daí que, se o efeito produzido for o de esperar algo como uma contra-corrente à “desmemorização” que menciona, acrescerá isso à minha auto-estima, e constituirá por certo um estímulo para prosseguir no trabalho. (CLÁUDIO, in RITA; LUÍS; REAL, 2016-2017, p. 199).

É interessante verificarmos que, volvidos 50 anos desde as suas iniciáticas andanças como escritor (cf. LUÍS; LUÍS, 2018, p. 107), este biografista ficcional continua também a lutar contra certa tendência ao esquecimento, envergando um estilo coerente, assente nos tais “traços de caráter” que o assiste, consolidado, tanto que, como refere mais recentemente, as leituras que faz, mesmo de autores que considera gigantes, já não o afetam tanto, senão vejamos:

Há uma idade em que os autores se visitam pela primeira vez e que se descobrem coisas que são iluminantes para o nosso trabalho. Com o andar dos anos, embora se descubram sempre novas coisas nos grandes autores – estou a pensar, por exemplo, no Melvin (Burguess) ou numa Virginia Woolf, ou no Dostoiévski, no Tolstoi – figuras que são gigantescas e em que a leitura nunca é esgotante, há sempre novas facetas a descobrir em cada leitura que se faz. No entanto, acho que, a partir de determinada altura, nós estamos mais fixados naquilo que é o nosso padrão, e estamos menos vulneráveis... ou, se quiser, menos apetentes daquilo que é o mundo dos outros (CLÁUDIO, in MORGADO, 2018, p. 42).

Enfim, desde a sua primeira obra narrativa *Um Verão Assim* (1974, transição, da poesia, *Ciclo de Cypris*, 1969, para a prosa), onde são lançados certos alicerces da sua escrita, como é o caso da tendência à musicalidade,²¹ informada ao longo de toda a sua vida por uma veia melómana genética (cf. LUÍS, 2015, p. 115-116), com naturais

²¹ Consideramos o expoente máximo das obras musicais de Mário Cláudio *Tocata para Dois Clarins*, uma das obras que faz parte da crónica da família do autor (dedicada principalmente à sua mãe, professora de música, tendo como pano de fundo a ditadura salazarista). Ouçamos esta brilhante síntese de Annabela Rita em torno da citada obra:

A música metálica dos clarins é, pois, celebração e requiem de um império e de um casamento, ambos feitos de amor, memória, esperança e fantasmas. Do Palácio de Cristal até ao espaço doméstico final, os rostos envelhecem, as vozes enrouquecem e a música estremece: no par amoroso, como na nação. A tocata é seguida de fuga, canto de encanto e desencantamento... Esse Portugal evocado, simbolizado, (re)cantado e exposto desliza para a bruma da memória colectiva, de fantasmas agitados pelos ventos da Europa, outra Europa também... sempre sob o signo d’“as nuvens que, de Oriente, a Ocidente, de Norte, a Sul, se acastelam, sinistras de ameaça” (p. 37), outrora como agora, outroraagora... (RITA, 2015, p. 91).

repercussões estilísticas (cf. LUÍS, 2014, p. 155-163), até à mais recentemente publicada *Memórias Secretas*, continuamos perante um estilo polifónico, misturado, denso, vertido numa linguagem erudita, urdida sob a batuta da arte em destaque (música, pintura, escultura, escrita artística...) e materializado em formato biográfico.

Por tudo quanto foi dito, fazem, por conseguinte, todo o sentido as palavras de Miguel Real, para quem Mário Cláudio integra o conjunto de autores que têm contribuído para colocar Portugal no mapa Mundo: “Portugal passa hoje por um período de ouro no que se refere ao romance. Após a morte de Saramago e de Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge e Mário Cláudio, provindos das décadas de 70 e 80, mantêm a chama acesa” (REAL in CASTRO, 2011, p. 205-206), explica o mencionado especialista. Considerado “uma das mais brilhantes mentes da cultura portuguesa” (NETO, 2008), não é despiciendo afirmar que Mário Cláudio tem vindo a lançar alicerces sólidos rumo a um lugar cativo na biblioteca universal dos escritores lusófonos de extrema relevância que “por obras valerosas se vão da lei da morte libertando” (CAMÕES, 2003, 1-3), sendo que “perdurará, sem dúvida, na história da nossa literatura por ser, simultaneamente, tão portuguesa como universal”, como sagazmente afiança Álvaro Manuel Machado (2015, p. 20).

Referências

ALVES, Maria Theresa Abelha. O Nome da Rosa é Criação. *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, Lisboa, n. 121-122, p. 94-99, jul. 1991.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*, Canto I, Proposição, edição comentada e anotada por Henrique Barrilaro. Lisboa: Editora Rei dos Livros, 2002. 1-3.

CASTRO, Laura (Coord. e recolha de textos). *Mário Cláudio*. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999). Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1999.

CERDEIRA, Teresa. Mário Cláudio à Sombra do Banquete. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Mário Cláudio e a Portugalidade*. Setúbal: Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015. p. 261-272.

CÍRCULO DE LEITORES ONLINE (CLonline). “*Oríon*” Escolha da Luz, Escolha da Sombra. Entrevista a Mário Cláudio, p. 4 (1-5). Disponível em: <http://www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=11957>. Acesso em: 21 nov. 2008.

CLÁUDIO, Mário. *A Alma Vagueante*. Porto: Minotauro Idioma, 2017.

CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Ciclo de Cypris*. Porto: Edição do Autor, 1969.

CLÁUDIO, Mário. *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.

CLÁUDIO, Mário. *Gêmeos*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

CLÁUDIO, Mário. *Guilhermina*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [INCM, 1986].

CLÁUDIO, Mário. *Medeia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Memórias Secretas*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

CLÁUDIO, Mário. *Oríon*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CLÁUDIO, Mário. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Dom Quixote, 1998 [nova edição de 2017. Lisboa: Dom Quixote].

CLÁUDIO, Mário. *O Pórtico da Glória*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

CLÁUDIO, Mário. *Meu Porto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CLÁUDIO, Mário. *A Quinta das Virtudes*. Lisboa: Quetzal, 1990.

CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois Clarins*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

CLÁUDIO, Mário. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CLÁUDIO, Mário. *Um Verão Assim*. 3. ed. Lisboa: Quetzal, 1988 [Porto: Livraria Paisagem Editora, 1974].

CLÁUDIO, Mário. A Viagem do Mito. Prefácio. In: LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005. p. 24-29.

CLÁUDIO, Mário. Um Romancista na Revolução. *Diário de Notícias (Alma Vagueante)*. Lisboa, p. 56, sexta-feira, 23 out. 2015b.

COLÓQUIO INTERNACIONAL VIDA E OBRA DE MÁRIO CLÁUDIO – Novembro de 2015. Disponível em: <<http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/colouquio-internacional-vida-e-obra-de.html>>; <<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/event/3018>>; <<http://www.ubi.pt/Evento/5980>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

DIREITINHO, José Riço. Críticas de Imprensa. *WOOK* – livros em português. Disponível em: <<http://www.wook.pt/ficha/tiago-veiga/a/id/10952277>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

GANHÃO, António. Retrato de Rapaz de Mário Cláudio. *Acrítico*. Disponível em: <<https://acriticoblog.wordpress.com/2014/08/05/retrato-de-razap-de-mario-claudio/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

JORGE, Carlos J. F. Os Quadros da Crónica ou a História Segundo o Romancista. *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n. 161-162, p. 203-213, jul. 2002.

LIMA, Isabel Pires de. A “Quinta das Virtudes”: a Utopia Inevitável. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 12-13, 31 dez. 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Psicanálise Mítica do Destino Português. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio. In: RODRIGUES, Ernesto; SOUSA, Rui (Org.). *A Dinâmica dos Olhares*. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017. p. 921-940.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. *Língua e Estilo*: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio. Vila Real: Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, com o apoio da FCT, 2011a.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. Mário Cláudio: Nauta e Guardião da Portugalidade. In: BARATA, André; PEREIRA, António Santos; CARVALHEIRO, José Ricardo (Org.). *Representações da Portugalidade*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011b. p. 57-80.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. Algumas Páginas Sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio. *Revista de Estudos Lusófonos, Língua e Literatura dos Colóquios da Lusofonia*, Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia, n. 1, p. 217-227, 2016. Disponível em: <<https://www.lusofonias.net/documentos/revistaaiicl.html>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o caso das Trilogias da Mão, da Árvore e das Constelações. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Mário Cláudio e a Portugalidade*. Setúbal: Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015. p. 103-138.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. Algumas Singularidades Linguísticas na Obra Narrativa de Mário Cláudio. *Revista de Estudos Cabo-Verdianos, Atas II Encontro Internacional de Reflexão e Investigação*, Praia (Cabo-Verde), p. 155-163, 2014.

LUSA. “Astronomia” de Mário Cláudio, Vence Prémio D. Diniz, 26 de abril de 2017. *Diário de Notícias*. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/interior/romance-astronomia-de-mario-claudio-vence-premio-d-diniz-da-casa-de-mateus6246669.html>>. Acesso em: 10 out. 2017.

MACHADO, Álvaro Manuel. Cláudio, Mário. In: MACHADO, : Álvaro Manuel (Org. e Dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 129-131.

MACHADO, Álvaro Manuel. Prefácio. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Mário Cláudio e a Portugalidade*. Setúbal: Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015.. p. 15-20.

MAGALHÃES, Gabriel. Os Cinco Sentidos na/da Obra de Mário Cláudio. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Mário Cláudio e a Portugalidade*. Setúbal: Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015. p. 151-158.

MAGALHÃES, Gabriel. O Fantasma Espanhol na Obra de Mário Cláudio. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Porto; Covilhã: Fundação Engenheiro António de Almeida e LusoSofia; UBI, 2018. p. 149-160.

MAGALHÃES, Gabriel. O Romance como Utopia. Notas de um Percorso Claudiano. (bibliografia facultada pelo próprio autor, encontrando-se esta em vias de publicação), p. 1-10.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Necessidade de reinventar a vida: entrevista com Mário Cláudio, autor de Tiago Veiga, uma biografia. Disponível em: <alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/entrevistamclaudio.rtf>. Acesso em: 1 jan. 2013b.

MARTINS, José Cândido Oliveira. Tiago Veiga, Uma Biografia, de Mário Cláudio: a Marcha do Século XX ou a Memória do Portugal Contemporâneo. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niteroi, v. 5, n. 11, p. 229-214, nov. 2013a.

MORGADO, João. Entrevista a Mário Cláudio (You Tube). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=dIx-EzKtZzA>. Acesso em: 10 dez. 2015.

MORGADO, João. O Processo Criativo do Escritor: entrevista a Mário Cláudio.. In LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Porto; Covilhã: Fundação Engenheiro António de Almeida e Universidade da Beira Interior, 2018. p. 37-44.

NETO, Anastácio. Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico. Disponível em: <em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2004/11/mario-claudio-fundo-do-escriptor-no-ser.html>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

QUEIRÓS, Luís Miguel. “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado”. Entrevista a Mário Cláudio, 2015a. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/quandose-chega-aqui-ou-se-diz-tudo-ou-mais-vale-ficar-calado-1711112>>. Acesso em: 16 out. 2015.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*. 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

REAL, Miguel. Mário Cláudio: Estudo Sobre *Medeia*. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Porto; Covilhã: Fundação Engenheiro António de Almeida e LusoSofia; UBI, 2018. p. 217-228.

REAL, Miguel. In: CASTRO, Isabel (abril 19, 2011). Entrevista a Miguel Real, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, Ponto Final. Disponível em: <<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/04/19/%E2%80%9Ca-lusofonia-deveria-ser-levada-mais-a-serio%E2%80%9D/>>. Acesso em: 1 julh. 2015.

REIS, Carlos. Páginas Goyescas. *Jornal de Letras*, p. 24, 22 dez.-4 jan. 2005.

RITA, Annabela. Tocata entre núpcias e Requiem. In: LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; LUÍS, Alexandre António da Costa; REAL, Miguel (Org.). *Mário Cláudio e a Portugalidade*. Setúbal: Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015. p. 85-91.

RITA, Annabela; LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier; REAL, Miguel, entrevista a Mário Cláudio “– Nós e os Outros”, *Letras ConVida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*. Lisboa, CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), INCM (Imprensa Nacional Casa da Moeda), p. 192-201, 2016-2017.

SELECÇÕES DO READER’S DIGEST. Mário Cláudio: “O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia”, entrevista a Mário Cláudio. Disponível em: <http://www.selecco.es.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia>. Acesso em 15 mar. 2013.

TAVARES, Miguel Sousa, “Oríon, o Último Livro de Mário Cláudio”, Entrevista a Mário Cláudio. *Revista Ler*, n. 59, p. 16-33, Verão de 2003.

VASCONCELOS, José Carlos de. Prefácio. “Olhar” e prosa de Crônicas com Gente Dentro. In: CLAUDIO, Mário. *A Alma Vagueante. 25 Autores que Conheci*. Lisboa: Minotauro, 2017. p. 9-15.



As representações do fantástico maravilhoso na literatura de Mário Cláudio

The wonderful fantastic representations in the literature of Mário Cláudio

Daniel Vecchio Alves

Universidade Estadual de Campinas, Campinas / Brasil

danielvecchioalves@hotmail.com

Resumo: Neste estudo, observa-se que a representação do maravilhoso fantástico fundamentada pelo imaginário de heróis, prodígios e bestiários contribui para o grande questionamento histórico-sociológico que por essência constitui parte da produção literária de Mário Cláudio: a alienante existência da humanidade que a distancia de sua essência plural e, conseqüentemente, de sua essência criativa. Nessa estratégia de representação, o fantástico maravilhoso que atua sobre o imaginário da tripulação de personagens de Mário Cláudio é significativa em termos de memória e identidade porque implica, sobretudo, um reposicionamento historiográfico, pelo viés cultural do tratamento de episódios históricos, um reposicionamento literário, pela forma complexa que sua narrativa manifesta tais imaginários, e, por último, um reposicionamento sociológico, pelo alto teor crítico em que a presente imagem da mentalidade da nação é colocada, pois tudo se passa como se muitos de seus personagens fossem cegos, acostumados ao pequeno e imaginário mundo que os circunda.

Palavras-chave: Portugal; imaginário; narrativa; história.

Abstract: In this study, is observed that the representation of the fantastic based on the imaginary of heroes, prodigies and bestiaries contributes to the great historical-sociological questioning that is essentially part of the literary production of Mário Cláudio: the alienating existence of humanity that at distance its plural essence and, consequently, its creative essence. In this strategy of representation, the marvelous acting on the imagery of the character crew of Mário Cláudio is significant in terms of memory and identity because it mainly implies a historiographical repositioning, the cultural bias of the treatment of historical episodes, a literary repositioning, by the complex form that his narrative manifests such imaginaries, and, finally, a sociological repositioning, by the high critical content in which the present image of the mentality of the nation is put, since everything happens as if many of its personages were blind, accustomed to the small and imaginary world that surrounds them.

Keywords: Portugal; imaginary; narrative; history.

Recebido em 29 de maio de 2018

Aprovado em 11 de julho de 2018

Mesmo que tomada muitas vezes apenas por discurso alucinatório, a narrativa fantástica constitui-se como um dos veios nervosos mais profundos e representativos da cultura luitana, inclusive de sua literatura. Para adentrarmos na senda desse aspecto literário e cultural de Portugal, aqui não tomaremos a narrativa fantástica seja como discurso verdadeiro, seja como discurso falso, mas antes como “discurso alucinatório, ou seja, nem real, nem ficcional, comungando ambos os estatutos, delineador das condições de existência para quem mentalmente as comunge.” (REAL, 2013, p. 8).

Tendo como norte as reflexões de David Roas, partiremos do princípio de que, enquanto um texto não fantástico propõe maneiras de colocar em evidência a presença do semelhante, “o texto fantástico anuncia a presença do indizível (a outra face do dizível) – a saber, a alteridade – sem poder enunciá-lo”. Desse modo, “o fantástico desenha a senda do não dito e do não visto da cultura, e por isso se converte em

uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta” (ROAS, 2014, p. 174). O fantástico revela, por assim dizer, as relações problemáticas que se estabelecem entre linguagem e realidade, percorrendo o indizível ou o não-dito.

Ou seja, o fantástico não será considerado somente pela perspectiva de um gênero inverossímil, com critérios estruturais definitivos, como o faz Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), mas pela perspectiva das representações e das práticas associadas ao imaginário, de acordo com Filipe Furtado, Irène Bessière e Remo Cesarani. Bessière, por exemplo, afirma que a manifestação fantástica não pode ser definida como uma categoria ou gênero, porque ela implica uma lógica narrativa e temática variável de acordo com as experiências no tempo e no espaço.

Nesse sentido, a narrativa fantástica não se define apenas pelo inverossímil ou pelo insólito como é categorizado tradicionalmente, mas especialmente por meio da justaposição da contradição entre os diversos imaginários que se fazem presentes e se relacionam harmoniosamente com nosso cotidiano, corroborando aquilo que Filipe Furtado menciona de “o falso verossímil” (FURTADO, 1980, p.44).

Toda nossa tradição espiritual e lendária serve a diferentes funções em diferentes períodos e comunidades. Cada época contém em si própria as suas condições específicas de religiosidade e de política, fazendo do fantástico não apenas um modo evasivo de expressão, pois ele é construído e readequado de acordo com as necessidades de um grupo que o produz e que o recebe. Isso significa que a narrativa fantástica, apesar de não ser obrigatoriamente verdadeira ou não corresponder a uma verdade passada, tem nos sentimentos e nos imaginários coletivos que os fundam sua legitimidade histórica.

Não se trata apenas de uma referência ficcional ou sobrenatural relacionada ao passado, mas de uma integração e transformação dessas formas na própria constituição da realidade que cerca sua construção. Dessa forma, a “alucinação, diferentemente da ilusão, é a postulação de uma posição de existência evidente por si própria, [...]” (REAL, 2013, p. 6). A representação do fantástico, nessa esteira conceitual, pode ser um processo alucinatório instaurador de uma verdade autorreferente, base da tradição mítica que “opera a suspensão do tempo histórico cronológico, ou desqualifica-o ontologicamente como tempo fraco ou de decadência, substituindo-o por um tempo mítico, meta e trans-histórico, que a todo

momento pode ritualmente ser activado, simbolizado numa inscrição acrônica [...]” (REAL, 2013, p. 7).

Com isso, veremos adiante que a representação do maravilhoso fantástico fundamentada pelo imaginário de heróis, prodígios e bestiários contribui para o grande questionamento histórico-sociológico que por essência constitui parte da produção literária de Mário Cláudio: a alienante existência da humanidade que a distancia de sua essência plural e, conseqüentemente, de sua essência criativa.

Segundo o *Dicionário de Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado, Mário Cláudio é pseudônimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa. De origem irlandesa por parte de avós, nasceu no Porto em 1941. Ficcionista, poeta e ensaísta, trata-se de um intelectual dotado de uma sólida formação em variadas áreas do saber, com destaque para sua formação em Direito pela Universidade de Coimbra, onde se diplomou também como bibliotecário-arquivista. Possui também carreira docente na Escola Superior de Jornalismo do Porto.

Tendo começado por publicar poesia, “foram as biografias romanceadas reunidas em 1993 em um só volume, intitulado *Trilogia da Mão*, que vieram incluir Mário Cláudio entre os maiores ficcionistas contemporâneos.” (MACHADO, 1996, p. 129-130). A obra de Mário Cláudio apresenta uma faceta de investigador e de bibliófilo que, encontrando na literatura a continuidade da sua atividade profissional, o faz inscrever cautelosamente cada livro, respeitando a herança cultural de seu tema ou objeto de representação. Veremos nesse breve estudo que um dos temas intertextuais mais prestigiados por Mário Cláudio em suas obras são as mitificações, os portentos e os bestiários da nossa tradição ocidental.¹

Constituído por um universo simbólico de heróis, ilhas fantásticas e raças monstruosas, esses elementos vão ter um papel histórico e psicológico muito importante no plano representativo de várias obras desse escritor:

¹ O termo bestiário aparece pela primeira vez na literatura medieval, em finais do século XII, na obra de Philippe de Thaon, *Le Livre des Créatures*. Os viajantes do século XIII, João de Plano Carpini, Guilherme Ruybroeck, Marco Polo e João de Montecorvino, por exemplo, partiram para o Oriente trazendo de lá coordenadas cartográficas, cosmológicas e geográficas provenientes dessa tradição.

É igualmente próprio das personagens de Mário Cláudio o embate de Adamastor do homem contra o meio, concorrendo com todas as suas pulsões vitais para a domesticação do ambiente, evidenciando o homem como dono e senhor da natureza, dos socacos do Douro aos vales do Barroso e das serras do Montezinho e da Nogueira, passando pelas ventanias das povoadas, gerando um homem extremado, capaz do tudo e do nada, do desespero choroso e da alegria vivificante, numa espécie de balanceio entre uma acracia individualista, em que cada um faz as suas regras, e um comunitarismo religioso de tendência pagã, prestes a desafiar a morte em atitude nobre, mas também senhor de um reles pensamento calculista onde, não raro, a especulação e a grandeza se asfixiam medidas, abandonadas ao gozo dos sentidos, ao bucolismo do terrunho e à acumulação do patrimônio próprio (REAL, 2012, p. 154).

Adentrando nesse universo sintomático dos personagens marioclaudianos, observamos que a manifestação do maravilhoso fantástico com base nas figuras do bestiário pode ser encontrada de forma menos aprofundada em *Amadeo* (1984), biografia romanceada acerca do pintor português Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), cuja casa é descrita em toda a sua plenitude mitológica:

[...] a Casa é uma teoria volumétrica por entre vegetação, maior do que todo o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha, e um bestiário a habita, nela cirandando ou em torno lhe correndo, heráldicos bichos esguios, indistintos da paisagem (CLÁUDIO, 1993, p. 11).

Nessa obra, temos o narrador-personagem Frederico que narra um diário improvisado atravessado pela figura do tio Papi, aristocrata decadente que prepara uma biografia do pintor português. O bestiário aparece como um recurso simbólico do imaginário maravilhoso em que o tio Papi se adentra para descrever a casa do pintor, envolta em ritos místicos da vida do artista e em conflitos da memória onírica do próprio biografista. Mas o recurso não torna a aparecer diretamente no texto, não sendo tão fundamental para sua constituição narrativa como acontece em outras obras.

Em *Orion* (2003), o segundo romance de sua trilogia das constelações,² começamos a nos aproximar daquilo que vem a ser a fundamental manifestação do fantástico maravilhoso. O livro traça o destino de sete crianças judias deportadas, no final do século XV, pelo rei D. João II de Portugal, rumo ao arquipélago de São Tomé e Príncipe:

Não se extirpara a fé desvairada do povo. A cada instante se disseminavam atoardas extraordinárias, [...]” (CLÁUDIO, 2003, p. 120).

E com quejandas convicções, as quais gradualmente se difundiam, transformava-se a índole dos trabalhadores hebreus, cientes da aproximação do Reino, e mais e mais relapsos se faziam, despendendo o tempo em rezas e benzeduras [...] (CLÁUDIO, 2003, p. 136).

É através do sentimento de desterro formado no crescimento dessas crianças que tal ilha servirá de palco de prodígios e lendas várias, alimentando a índole imaginária desses hebreus deportados que sempre imaginavam se aproximar do reino de onde foram exilados ou mesmo de uma lendária terra prometida que desejavam alcançar.

Essa perspectiva do fantástico maravilhoso também pode ser encontrada efetivamente na sua obra publicada em 1992, *Tocata para Dois Clarins*, numa veia mais política do mito. A obra é protagonizada pelo casal Antônio e Maria, os pais do dito escritor,³ que se casam em 1940 e partem para Lisboa em viagem de núpcias. Nessa viagem visitam a grande Exposição do Mundo Português, evento organizado pelo regime salazarista com a finalidade de preservar a memória épica dos descobrimentos portugueses, dentre eles a memória do navegador Vasco da Gama:

² A trilogia das constelações é composta pelas seguintes obras: *Ursarmaior* (2000), *Orion* (2003) e *Gêmeos* (2004). A informação de que as três obras fazem parte da Trilogia das Constelações foi uma informação facultada pela editora Publicações Dom Quixote.

³ *Tocata para dois clarins* é uma das obras que compõe a Trilogia da Árvore. Essa trilogia é composta por romances que narram a vida dos ascendentes de Mário Cláudio até os seus primeiros meses de vida. As outras duas obras são: *A quinta das virtudes* (1990) e *O pórtico da glória* (1997).

A Exposição do Mundo Português lançou um padrão de comportamento estético e moral que, estribado numa certa suavidade de propósitos, resumia um passado grandioso, na tessitura de um presente de parcimônia. Não era de massas festivas, apenas, aquela arquitetura, porque a ela, por uma técnica que escapava a toda a programação, servindo os desejos da ordem vigente, entretanto, se afeiçoava a interna estrutura dos homens e das mulheres portuguesas (CLÁUDIO, 2010, p. 123).

A tenacidade, virtude essencial dos que triunfam, e de que muito necessitarei, por certo, a fim de alicerçar uma tribo, foi a marca do nosso insigne Vasco da Gama. [...]. Seria um capitão autoritário, mas a quem não falaria certa dose particular de caritativa humanidade, no trato com a marinagem, ordenando sem alarde, organizando sabiamente, concitando os relapsos, com certa estratégia, à serenidade e à concórdia, de modo a que continuassem singrando as naus da sua armada. [...]. E na sua cabine, desfolhando cartulanos e consultando tabelas, exauria-se o Almirante ilustre, à parca luz de uma candeia, em cálculos e mais cálculos, capazes de acertar o sentido daquela viagem. Ao cair de uma tarde de muita faina, avistaram um monstro marinho que, de longe, se lhes assemelhava um homem recoberto de escamas, com dois chifres retorcidos, bufando um vapor salgadíssimo, pelas ventas. Deitavam-se nos catres, inteiramente nus, porque o calor dos trópicos começava a sufocá-los, e sofriam o avanço de vermes desconhecidos, que se lhes introduziam, com estonteante rapidez, no sabugo das unhas e no orifício do ânus (CLÁUDIO, 2010, p. 66).

Como observamos nos excertos acima, a Exposição do Mundo Português reafirmou um padrão de comportamento estético e moral que se resumia a um passado lendário e épico, em cujo universo estava imerso o casal protagonista da história. Contudo, não servindo às interpretações esplendorosas da ordem vigente nesse tempo-símbolo representado, o narrador da obra desloca o perfil de Vasco da Gama do elogio para a loucura, traçando um capitão não isento de miragens descontroladas e crenças maléficas provenientes da tradição.

A mesma caracterização de tal figura histórica, é retomada e aprofundada na obra *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de 1998. No entanto, digamos que a *Peregrinação* tenha também a sua trilogia, pois essa caracterização imaginária dos navegantes dos descobrimentos pode

ser constatada tanto no conto de 1986 intitulado *De Barnabé, Mestre-Cozinheiro da Nau-Capitânia, na Primeira Viagem a Caminho das Índias*, que se encontra no livro *Itinerários*, reunião de contos antigos do escritor que foi publicada em 1993, quanto na peça *A Ilha de Oriente*, de 1989. Ambas permitem ao leitor enxergar as pré-figurações daquilo que viria a ser, em 1998, a *Peregrinação de Barnabé das Índias*.

Em *A Ilha de Oriente*, apresentada como “Mistério em Três Actos”, com Prólogo e Epílogo, a lembrar as denominações das peças medievais, reconta-se a viagem pioneira de Vasco da Gama, estabelecendo, sobretudo, uma retomada do episódio da Ilha dos Amores do poema camoniano. Nela, deparamo-nos com o soldado Leonardo que é mencionado desde os cronistas quinhentistas e aparece na peça como um soldado imerso em sonhos e miragens de ilhas misteriosas habitadas por ninfas, sem contar as estranhas visões de espíritos dos tripulantes mortos e da sua própria alma com quem dialoga e da qual percebe, no desfecho da história, ser sua percepção prisioneira.

O soldado, ludibriado pela sua própria imaginação, é, na peça, frequentemente interpelado por seu Capitão Vasco da Gama, em precursora aparição na produção literária de Mário Cláudio:

Leonardo: – É uma ilha, senhor. / Vasco da Gama: – Mentira. / L: – É uma ilha, senhor, aquilo em que estamos. E tem fontes e enseadas, colinas de bosques verdes. / V: – Mentira, mentira, que to digo eu, que sou velho e almirante, conheço mistérios que não entram em ti. [...]. / V: – É loucura em que vais, to afirmo, que vi homens e monstros, seres de cio a estorcer-se em suas tocas, torres e grutas a que nunca se vai dar. Só Jesus Cristo, ouve bem, nos tripula na viagem. Adeus, Leonardo, adeus, adeus. Olha o casco, o biscoito, o velame, as enxárcias. Obedece, rapaz (CLÁUDIO, 1989, p. 22).

Em todo o decorrer da peça, Vasco da Gama persegue Leonardo, cobrando-lhe as tarefas que a todos os outros soldados eram incumbidas, pois o capitão percebeu que se tratava de um jovem muito afastado das coisas presentes e dado a acreditar mais em sonhos e manifestações fantásticas:

Vasco: – Vejamos como se encontra o nosso amigo [Leonardo], finalmente. Decidamos se o pensamento que tem lhe pertence, ainda, ou se já se apartou da fantasia em que navega. Sonha com prados esmaltados de verde, que o oceano azulíssimo circunda. E há um rumor de animais, um sussurro de divinos. Dorme, dorme, Leonardo, dorme, dorme. Eis que eu também, alguma vez, começarei a acreditar em tua ilha (CLÁUDIO, 1989, p. 33).

Quando pensamos que o mais antigo perfil de Vasco da Gama apresentado por Mário Cláudio se resumiria num personagem não delineado nesses imaginários, o final do primeiro ato vem para nos contradizer. O verbo “começarei” conjugado no futuro, revela um personagem em preparação para sua futura representação fundada em fantasias como veremos em *Peregrinação*.⁴

Já no conto identificado temos a antecipação do outro personagem protagonista do romance nomeado Barnabé, que é representado sob a ótica de sua função de cozinheiro em atividade. Nessa perspectiva, temos a manutenção de uma essência representativa, mas dessa vez não se trata de um eixo imaginário como ocorre na peça e na *Peregrinação*, mas uma essência cuja manifestação se apoia na representação do instinto da fome que é, por sua vez, metaforizada de acordo com o comportamento alienante da tripulação, já que a fome transforma não só o corpo, mas, também, a mente humana, conduzindo o indivíduo a devorar cegamente o que for preciso para saciar-se: “[...], nos não havíamos refreado, na gula com que consumíamos a comida toda, nos deparamos forçados a colocar sola de molho.” (CLÁUDIO, 1993, p. 185).

Na *Peregrinação de Barnabé das Índias*, os marinheiros parecem esfomeados mais pelas visões oníricas e pelos “bicharocos” do mar que imaginavam do que propriamente pelos escassos alimentos da embarcação. No dito romance, tal visão é tão efêmera quanto a sensação

⁴ Essa continuidade é uma tônica da obra literária de Mário Cláudio que pode ser verificada em vários outros casos como o personagem Tiago Veiga. A biografia ficcional desse personagem publicada em 2011 resulta de um programa que se iniciou há anos com a publicação de vários escritos do biografado poeta: do obituário do desconhecido poeta no jornal *Tempo* à edição de textos inéditos como *Os Sonetos Italianos* (Asa, 2003), *Gondelim* (Quasi, 2008) e *Do Espelho de Vénus* (Arcádia, 2010). Posteriormente, em *Tiago Veiga: uma Biografia*, a genialidade da ideia surge sob a forma de uma extensa biografia, fruto de cinco anos de intenso trabalho.

de satisfação do estômago depois da refeição. Numa representação dos imaginários propositalmente mais alargada do que nas épicas antigas, a obra de Mário Cláudio presta homenagem ao passado da navegação portuguesa em dez capítulos, numa possível referência com tal divisão aos dez cantos de *Os Lusíadas*.

Na mencionada obra, cuja viagem de descobrimento de 1497 é o seu núcleo gerador, o bestiário foi uma forma instigante e produtiva que o autor encontrou para explorar a identidade portuguesa em estado de crise, pois é isso que parecia dominar Portugal nos últimos anos do século XX, momento inundado pela vaga cultural de muitas formas de irrealismo pelas quais o autor escreveu seu romance.

É possível compreender que as manifestações de tais formas literárias da psicologia lusa são construídas com um sentido sociológico e cultural para evidenciar um balanço das primeiras décadas posteriores à Revolução dos Cravos, nas quais se acredita que foram realizadas

muitas e belas coisas, como a reparação de algumas injustiças e a melhora da qualidade de vida para a generalidade dos cidadãos, mas falhamos no que se chama a <<revolução cultural>>. [...]. Para isso a jovem democracia não estava preparada ou estava preparada às avessas. (LOURENÇO, 1999, p. 149).

Assim, a partir da representação imaginária da tripulação de Vasco da Gama, Mário Cláudio apresenta, sobretudo, o histórico de um povo permanentemente evadido da sua existência, inebriado ao ponto de esquecer sua verdadeira identidade. Por isso, a forma alienante do bestiário é colocada não somente de modo a reafirmar seus mitos no quadro épico da viagem, mas também como forma encontrada pelo autor para exprimir um profundo desejo de mudança interior, ou seja, de

contrapor uma outra imagem de nós mesmos àquela que o regime tão impune e habilmente propunha sem que essa imagem-outra (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como uma sacrílega contestação da verdade portuguesa por ele restituída a sua essência e esplendor (LOURENÇO, 1989, p. 31).

A representação literária de um imaginário opressor reflete a necessidade humana por experiências novas. Esse é o principal movimento circunscrito na obra em questão, que serve ambigualmente à representação do fantástico maravilhoso da tradição épica e como

“contradiscurso” às questões sociológicas implicadas pelo contexto da obra. Diante dessa dupla estratégia estética, fica claro que a evidência dos imaginários conturbados na mente de Vasco da Gama constitui um paradoxo, ou seja, serve tanto para posicioná-lo inicialmente no seu perfil épico diante de um herói que se preparava para enfrentar os obstáculos míticos, como também para desconstruí-lo como um anti-herói problemático, pois os elementos insólitos se mostram, durante a história, ausentes da realidade da viagem, revelando-se sobreviventes de um mundo imaginário.

Ou seja, ao mesmo tempo em que a dimensão mítica é explorada na obra através desses imaginários de modo a convocar o quadro épico da viagem, ela serve também de contramitologia, pois acusa a deficiência de um reflexo cultural automático e inconsciente de exaltação das descobertas ultramarinas. Nessa hipótese de leitura que levantamos, seria a longa duração das linhas imaginárias de representação a forma que encontrou Mário Cláudio para aproximar tal obra de uma sociedade portuguesa em estado de crise em termos de memória e identidade.

Diante desse sintoma, em *Peregrinação de Barnabé das Índias* temos, sobretudo, um Vasco da Gama traumatizado por regressar da viagem sem devassar o singular mistério que lhe preenchia a mente, fazendo com que todos os espaços por onde percorria e mirava sobressaíssem “as sombras imperscrutáveis que na aparência velava toda cobiça de uma Índia de luz e de ouro.” (MONTEIRO, 1898, p. 499):

Um velho no Inverno é a morte soprada, o tempo dorido, os fantasmas que a paciência esfarrapou. Põem-lhe aos pés a braseira, remexe as cinzas à procura de um rosto mais claro, aquieta-se nos reposteiros da sombra que o habita. Agasalha-se o velho no capote de castorina puído [gasto] nos lugares do atrito dos gestos, salpicado pelos oceanos que imaginar. [...] não lhe perguntem [...] do paraíso que pelo mundo andou buscando. <<Apartai-vos do lume, Vasco, cuidai da tosse que vos molesta, vou trazerdes o vinho, tende tento>>, aconselha-o a mulher, Catarina de sempre, com os dedos afectados das freiras de lavar hortaliças, o lanho pequeno do dente do cação que preparou. É assim a manhã, [...] (CLÁUDIO, 1998, p. 13).

Apresentam-se tais representações, na cena que precede o embarque dos marinheiros, que é marcada pela primeira fala de Vasco da Gama dirigida diretamente a Barnabé: “donde procedemos e para onde enveredamos, eis o que significa matéria da ignorância comum, sendo dispensável que nos sediemos onde a Providência nos plantou” (CLÁUDIO, 1998, p. 104). É no desconhecimento comum do percurso e, sobretudo, no desconhecimento geral do Oriente que a narrativa ganha espaço para a representação de uma linha opressora dos imaginários. Tratam-se de homens que assistem à viagem com certa fixidez imaginária, denotando uma total ausência de atenção ao seu presente.

Uniam-se os marujos pelo tato da corda que apertavam ao manejar as velas, laçando com tais nós o imaginário fabuloso na mente de cada um dos soldados embarcados: havia “um João Lopes que de temperamento se mostrava assomadoço, e que era calaceiro [preguiçoso], [...], jurava e trejurava que esbarrara no Cacheu com um gigante assustador, [...]” (CLÁUDIO, 1998, p. 135) e havia, também, outro rapaz que, segundo relata Barnabé, julgava ter visto uma sereia:

[...] estávamos uns quatro ou cinco com ele, a emendar umas cordas, encheram-se-lhe de lágrimas os olhos, e pôs-se a recitar como se a sós praticasse, e julgamos que lhe tinham chegado as febres, e ia relatando ele estas estranhezas, <<veio a mulher à tona, muito linda, e de tamanho maior do que quantas existem na Terra, e fiquei à espera de que começasse a cantar, já que consta que possuem a mais harmoniosa das vozes, mas nada aconteceu, [...]>> (CLÁUDIO, 1998, p. 134).

Conversando com seus companheiros, alimentava-se também Barnabé de “descrições que lhe povoavam o entusiasmo que não esmorecia” (CLÁUDIO, 1998, p. 93). Se perguntassem a Barnabé “que saúde trazia da Índia, abanaria a cabeça numa grande dúvida, conhecedor de que autêntico se não manifesta o que nos não sobrevive na imaginação.” (CLÁUDIO, 1998, p. 248). Barnabé, durante o percurso inicial, dá o nó na corda que o une ao Capitão, pois de todas as figuras por ele lembrada, a que lhe causava mais aflição era justamente a figura que também transtornava o Capitão-mor, a hidra de sete cabeças:

[...] de um especial segredo se murmurava [Barnabé] com cautela permanente, e atreviam-se poucos a proferir o nome que a todos aterrorizava, e apenas nos referíamos às “muitas cabeçorras”,

e com pânico de que nos ouvisse quem não pretendíamos, [...], mas difícil é resistir a executar o que nos vedam, [...], enfiava-me eu debaixo de uma manta, e entre dentes repetia no meio de um pesadelo, <<hidra, hidra, hidra, hidra, hidra, hidra, hidra>>. (CLÁUDIO, 1998, p. 136).

Sintonizados às bestas imaginárias, partiam os marinheiros, “meninos sem defesa, naquela cegueira extremada de para Sul navegar.” (CLÁUDIO, 1998, p. 149). No princípio do romance, tanto Barnabé quanto Vasco da Gama, apesar de toda diferença cultural que há entre eles, percorrem ambos o mesmo caminho marinheiro dos enganos, consumindo-se entre os símbolos, os sonhos e as fantasias que determinavam os mares e as terras desconhecidas naquele momento. Nem a diferença religiosa manchava de incoerência esses dois viajantes,

porque terror mais vasto aprendera ele [Barnabé] no semblante de Vasco da Gama, o que os tornava idênticos nesse plano onde de modo único as razões da fraternidade se exprimem... De nada valeria portanto ocultar a pessoa da pessoa que formamos, já que na antecipação do limite é que nos equiparam. (CLÁUDIO, 1998, p. 111).

A exemplo dessa cegueira coletiva que lhes antecipavam a mirada, no capítulo *Os Anjos*, quando os portugueses apresentam-se já do lado oriental africano, inicia-se a exposição de uma visão generalizada sob a perspectiva do maravilhoso⁵, na qual os mouros de Moçambique são vistos pela tripulação como seres angelicais: “E tendo arribado a Moçambique, foi o império dos anjos que se lhe descerrou, já que se passeavam eles de branco, e usavam barretes debruados em seda, e bordados a ouro, e não era qualquer língua de trapos que falavam, mas a das Arábias” (CLÁUDIO, 1998, p. 179).

Essa generalizada visão dos marinheiros de anjos na costa de Moçambique é uma visão perspectivada pela noção do maravilhoso. Acentuando o domínio dessas chagas imaginárias, a viagem revela-se

⁵ A exaltação desse maravilhoso provoca variadas operações mentais e verbais que representam, de uma forma geral, um registro simbólico de um dado grupo. O caráter fantástico provocado pela manifestação do maravilhoso, através de prodígios e monstruosidades, se insinua uma espécie de complementaridade entre ficção e verdade, entre história e mito.

pelo “delírio da memória” e pelo “novelo das desilusões” dos navegantes, que são guiados por certa “febre do futuro” (CLÁUDIO, 1998, p. 31), uma espécie de ansiedade nervosa gerada pelo providente encontro com os “bicharocos” mitológicos e ilhas fantásticas.

É certo que o personagem Vasco da Gama se posiciona, mesmo depois de ter ido às Índias e não ter visto um só monstro, como se tomado por uma terrificante visão oriental fundamentada no maravilhoso mundo dos bestiários. Contudo, da metade do livro em diante, observamos que esse imaginário começa a aparecer destituído de sua ligação com o real para se tornar um código criativo que efetiva um pensamento enganador e opressor sobre a frota portuguesa.

Percebem-se, com isso, alguns sobressaltos do personagem Vasco, que o faz enxergar além do imaginário que lhe “antolhava” as novas experiências. Nesse jogo, um impulso na sua mente se sobressai, intensificado por uma intercalação sucessiva entre momentos de questionamento e aceitação dos bestiários que lhe ordenavam imaginariamente o orbe:

E indaga de si mesmo Vasco da Gama, estimulado pela curiosidade do seu interlocutor, sobre se não seria essa imaginária de Colombo um fator simbólico da pertinência do almirante à nefanda raça judaica, e da sua tenacidade em achar uma pátria prometida. [...]. Termina por inquirir, firmando o olhar na boquiaberta expressão de Martim Afonso, [...]. Mais perversas do que qualquer atrevimento, garante Vasco da Gama, se denunciavam as falsas deduções que da sagrada Bíblia se extraem susceptíveis de desencaminhar os fiéis, na alma lhes instilando a arrogância das sabenças que sumamente crescem ao jugo de Satanás. [...]. Amigo da diversidade dos seres, [...], submete-se a este arrazoadado o intérprete Martim Afonso, retendo-se de contrapor seja o que for às lucubrações do que serve. Mas das falas que sustentou com criaturas da variegada espécie, e da cautela que não raro pôs na sua tradução, subtraiu ele a idéia de uma onnipresença do convencimento da superioridade de cada grupo humano, inspirado pela fé na relevância de uma missão que lhe foi confiada. E aventava que, no intuito de se apegar a uma justificatória da própria vida, é que de semelhante forma desvaira o chefe [Vasco], e que oportuno se manifestará tolerar-lhe os desvios do julgamento, simulando aquiescer diante de quanta teoria capriche em apresentar. Pela ação sempre acabam por se desvendar os que se deixam submergir na embriaguez do verbo.

Não fugirá à regra o que em abstrusas teologias se alicerça, [...] (CLÁUDIO, 1998, p. 144-145).

Nesse trecho, Vasco da Gama não hesita em desabafar com seu intérprete de línguas africanas, Martim Afonso, ao acusar a instituição cristã da época de sustentar uma visão do mundo limitada e imaginária que embriagava pelo verbo seus adeptos. O escrivão, que conhece outras línguas, outras culturas e outras civilizações, se mostra ciente de que cada povo é produtor de seus próprios mitos, inspirados por sua própria fé, acabando por contribuir, através dessas explicações, com os questionamentos apontados por Vasco da Gama.

Mas trata-se de explosões reflexivas muito curtas desse capitão que mantém essas visões maravilhosas até sua velhice. É com muito custo e muita dificuldade que Barnabé, no papel de exortador de que logo trataremos, ajudará Vasco a refletir sobre esses medos e essas visões, fazendo-o descobrir, em alguns momentos, que “o que imaginamos se junta ao que vivemos” (CLAUDIO, 1998, p. 214) e que toda sua mirada para o Oriente não passou de uma visão com cidades inventadas:

E perguntando-me alguém que oceanos atravessei, e a que enseadas terei aportado, resposta nenhuma me colhe, vinda dos fundos de um sono de chumbo, porquanto em sonho, e em nada mais, singraram as armadas em que me meti, [...], e composta de farrapos que o vento se empenha em levar, e das cidades de que uma linhas e umas cores leguei na relação que por aí fica, apagadas como se topam pela neblina que as não vestia dantes, não atino com o que quer que possa acrescentar, perdidas como as areias da praia de Sines que em infante erguia eu num alcácer imensíssimo, [...] (CLÁUDIO, 1998, p. 233-234).

Nessa estratégia de representação, o maravilhoso que atua sobre o imaginário da tripulação de personagens de Mário Cláudio é significativa em termos de memória e identidade porque implica, sobretudo, em um reposicionamento historiográfico, pelo viés cultural do tratamento de episódios históricos, um reposicionamento literário, pela forma complexa que sua narrativa manifesta tais imaginários, e, por último, um reposicionamento sociológico, pelo alto teor crítico em que a presente imagem da nação é colocada, pois tudo se passa como se estivéssemos cegos, acostumados ao mundo que nos circunda, enquanto a verdadeira

vida está ausente. Mas, se a verdadeira vida nos escapa nas estradas da existência, ela poderá ser reencontrada sob o signo da memória.

E é exatamente pelos percursos da percepção e da memória que a literatura esquematiza e reaprende a ver o mundo. Nela a vida não é representada sob o signo do entendimento, mas de imagens ou metáforas que possibilitam lançar novas luzes sobre o mundo, diante do desafio de conviver ou aprender com personagens que são submetido a certas visões fantásticas das quais não conseguem se desprender, modificado desse modo o caráter positivo das funções do fantástico maravilhoso proveniente da tradição épica.

Vimos ainda que a representação desse maravilhoso não opera somente em função de apresentar imagens sobrenaturais pertencentes à cultura de variados grupos. Sua manifestação requer, também, formas específicas de representação, cujo acabamento verbal adquire suporte em discursos homogêneos variados. Esse imaginário, portanto, proveniente de formas anteriores de representação, age no sentido de empreender inicialmente no texto um discurso homogêneo para transformá-lo, posteriormente, num discurso heterogêneo e dialógico que nos romances é sedimentado pelas experiências determinantes dos personagens, que possuem alguns picos de lucidez, mesmo que mantidas as fantasias que lhes pregavam as autoridades antigas e modernas.

Referências

CLÁUDIO, Mário. *A Ilha de Oriente* (Teatro). Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

CLÁUDIO, Mário. *Itinerários* (Contos). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

CLÁUDIO, Mário. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

CLÁUDIO, Mário. *Oríon*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Psicanálise Mítica do Destino Português. 2. ed. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MONTEIRO, José Sousa Monteiro. Vasco da Gama (A psychologia d'um heroe). *Revista Portuguesa Colonial e Maritima*, Lisboa, v. 2, 1898.

REAL, Miguel. *Nova Teoria do Sebastianismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.



**Um violoncelo todo seu: diálogos interartes
em *Guilhermina*, de Mário Cláudio**

***A cello of one's own: interartistic dialogues
in Guilhermina, by Mário Claudio***

Jorge Valentim

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo / Brasil

jvvalentim@gmail.com

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo propor uma leitura do romance *Guilhermina* (1985), de Mário Cláudio, sublinhando o diálogo estabelecido entre ficção e música, na recuperação biográfica da violoncelista portuguesa. Pretendemos mostrar que, para além de citações de cunho artístico e histórico, as referências às obras executadas por Guilhermina Suggia podem sugerir um possível caminho para a reflexão sobre os instrumentos de construção estrutural e discursiva do autor. Também objetivamos destacar as singularidades deste texto (o segundo a compor a *Trilogia da mão*), a partir das imagens selecionadas por Mário Cláudio da artista portuense e das atenções dadas ao seu repertório.

Palavras-chave: diálogos interartes; música; ficção portuguesa contemporânea; Mário Cláudio.

Abstract: The present essay aims to propose a reading of the novel *Guilhermina* (1985), by Mario Claudio, underlining the dialogue established between fiction and music, in the biographical recovery of the Portuguese cellist. We want to show that, in addition to references of an artistic and historical nature, the references to works performed by Guilhermina Suggia may suggest a possible way for reflection on the author's structural and discursive construction tools. We also aim to

highlight the singularities of this text (the second to compose the *Trilogia da mão*), based on the images selected by Mário Cláudio of the artist from Porto and the attention given to his repertoire.

Keywords: interartistic dialogues; music; contemporary Portuguese fiction; Mário Cláudio.

Recebido em 11 de maio de 2018

Aprovado em 11 de julho de 2018

Este texto é para Maria Thereza Abelha, que, num curso em 1992 (e lá se vão mais de 25 anos!), pintou, tocou e criou uma *Trilogia da mão* para alunos ouvintes boquiabertos, porque percebemos que estávamos também diante de uma Diva.

[...] eu nunca escrevo um romance que seja apenas um romance.

Todo o texto é construído de acordo com um padrão, um ritmo, que foi pensado propositadamente [...].

MÁRIO CLÁUDIO. *30 anos de trabalho literário*.

Guilhermina não é uma mulher de beleza canónica mas é, sem dúvida, uma mulher perigosa. De refinadíssima sensibilidade e vibrante inteligência, é certamente uma mulher de exceção.

FÁTIMA POMBO. *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*.

Falar de diálogos possíveis entre literatura e música a partir de obras de escritores da contemporaneidade exige do seu leitor não apenas sensibilidade no trato do texto literário, mas também sutileza em perceber as nuances que certas inferências musicais convocam no momento de sua apropriação. Não será gratuito, portanto, iniciar a minha proposta de leitura com a fala do autor em foco, Mário Cláudio, quando chama a atenção para a peculiaridade com que trata a matéria efabulatória no seu projeto de composição romanesca.

Olhar para o romance como um constructo que tece teias dialogantes com outras áreas do saber e com discursos artísticos variados,

obedecendo um padrão e um ritmo particulares que fogem da gratuidade ou da ingenuidade criadoras, parece ser realmente uma marca do autor da *Trilogia da mão*. Gosto mesmo de pensar que todo este repertório, que envolve desde uma tradição literária até revisitações do mundo das artes, por exemplo, pode ser compreendido dentro de um campo amplo de escolhas, apontando para uma constelação sua, muito particular, de referências culturais, que, para além de poetas, ficcionistas, filósofos e ensaístas, integrariam também os universos das artes plásticas e musicais.

Se os três artistas da mão, recuperados pela sua conhecida *Trilogia* (o pintor Amadeo de Souza-Cardoso, a violoncelista Guilhermina Suggia e a artesã Rosa Ramalha), proporcionam este tipo de reflexão, não menos os casos sintomáticos de António Nobre (*Noites de Anto*, 1988; *Fotobiografia de António Nobre*, 2007), Fernando Pessoa/Bernardo Soares (*Boa noite, Senhor Soares*, 2008), Leonardo da Vinci (*Retrato de rapaz*, 2014) e Lewis Carroll (*O fotógrafo e a rapariga*, 2015), revisitados pelo bordado ficcional de Mario Claudio, põem em claro aquela marca inconfundível do autor como um “escritor de plasticidade da língua, de diversidade de discursos e de pluralidade de temas, sem possibilidade de negar o seu arejamento” (MATOS, 2004, p. 35).

Todas estas invocações, que não deixariam de povoar os tecidos da escrita sob os auspícios de uma práxis intertextual, bem poderiam ser apreendidas, a partir daquele fenómeno da “multiplicidade”, defendido por Ítalo Calvino (1990), como uma das marcas desta literatura portuguesa produzida também em fins de um milénio e início de outro.

Segundo o ensaísta italiano, a multiplicidade constitui a singularidade do “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas no mundo” (CALVINO, 1990, p. 121), propiciando assim uma gama de laços interdisciplinares entre textos, obras e autores dos mais diversos campos e das mais variadas áreas do saber. Na linha de raciocínio estabelecida por Calvino, portanto, a arte literária da virada do milénio estaria sujeita a uma proposta ambiciosa de amplitude de domínios, qual seja, a de “representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade” (CALVINO, 1990, p. 127).

Pensando nesta potencialidade de representar, a partir das possibilidades dialógicas entre os discursos musical e literário, fico a me interrogar, se este não será um caminho possível para a leitura de certos títulos da ficção portuguesa do final do século XX, deixando em evidência

as riquezas criadoras que tal multiplicidade pode proporcionar? Assim, sem hierarquizar o contexto e o gênero da obra convocada em graus de importância, podemos pensar, na esteira das idéias de Mário Claudio, que um romance tende, certamente, a ser produzido a partir de um intenso jogo intertextual, com um ritmo e um padrão pensados intencionalmente.

Quando se trata de analisar o texto literário, através de conhecimentos artísticos específicos, como a leitura aqui proposta se identifica, ou seja, de efetuar uma investigação dialógica a partir dos estudos literários e musicais, há dois caminhos possíveis para a percepção desta aproximação comparativa (OLIVEIRA, 2002). Um primeiro, de plano *horizontal*, quando há referências e alusões de termos, compositores e obras musicais no título e no conteúdo textuais; e um segundo, de plano *vertical*, quando há a apropriação e o uso (intuitivo ou deliberado) de técnicas comuns de estruturação e composição musicais na concepção e criação textuais. A partir deste intercâmbio, os discursos literário e musical, mesmo autônomos e independentes, não estão isentos de laços de irmandade que podem ser cada vez mais estreitos, ampliando assim, as suas possibilidades de leitura.

Munido deste raciocínio, atrevo-me, aqui, a propor uma leitura do romance *Guilhermina* (1986), de Mário Cláudio, procurando observar estas duas incidências: uma horizontal, em que citações de obras musicais do repertório violoncelístico, bem como de artistas e musicistas, contribuem para a construção da personagem biografada; e outra, vertical, em que, de maneira muito sutil e particular, o autor revisita determinadas formas musicais e com elas dialoga na composição da arquitetura0 romanesca.

Início, portanto, pelo princípio: pelo conhecido quadro do pintor galês Augustus John, de Guilhermina Suggia, na sobrecapa da edição da Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Ao contrário dos dois romances que compõem a *Trilogia da mão* (*Amadeo*, 1984, e *Rosa*, 1988), a imagem frontal não privilegia a obra dos seus criadores, transformados em protagonistas dos romances, mas expõe o próprio sujeito biografado. Em *Guilhermina*, é a própria violoncelista que surge pela obra plástica reproduzida na capa, no ato de uma performance com o instrumento que a consagrou no meio musical. Aqui, a escolha por esta imagem, especificamente, não me parece um gesto fortuito, quando outras poderiam ser escolhidas (as de António Carreiro e Amadeo de Souza-Cardoso, por exemplo). Antes mesmo de o leitor folhear as páginas da

narrativa marioclaudiana, ele depara-se com o corpo de uma mulher que se aglutina e se confunde com o do violoncelo que sobre o seu corpo se apoia. Na parte superior, a voluta e as cravelhas confundem-se com o emaranhado dos cabelos de Guilhermina, que parecem se expandir para o espelho e o estandarte do instrumento. A brancura dos seus braços sugere uma espécie de prolongamento pela alvura da crina do arco. E, por fim, a caixa de ressonância amadeirada do instrumento quase que se gruda e se funde ao corpo feminino, talhado por um longo vestido vermelho.

Este viés de leitura também seria confirmado por João Soares Santos, quando, em 1993 (ou seja, sete anos após a publicação da obra de Mário Cláudio), ao assinar o prefácio da biografia de Guilhermina Suggia, escrita por Fátima Pombo, reitera a organicidade e a sensualidade do corpo da violoncelista, aglutinadas nos exercícios performáticos da artista portuense. Segundo ele,

Nas versões expansivas de Guilhermina Suggia, as partituras convertidas em música tornam-se uma segunda criação. O seu corpo transmite acusticidade, os seus gestos são um tópico visual de escuta. O corpo que executa é a argila prévia do som. O “*primum movens*” da música é a carne. Precedendo-a, existe uma latência cutânea, somática. “*Corpus*” e “*opus*” estão em interpermuta. Para além da versatilidade no repertório, a natureza física e compenetrada das interpretações de Guilhermina absorvia a concepção prévia da obra. Do seu violoncelo a obra renascia e, enlaçando-nos com o seu dom, tocando maravilhosamente, ela encarnava aquilo que analogicamente Schopenhauer afirmou ser a música: “a imagem da vontade pura”. Se a música proporciona um tempo paralelo de manifestação do lado recôndito da personalidade, se evoca o imponderável, conjura as propensões inatas, no sopro de deslumbramento que efere do talento de Guilhermina, no seu poder cativador, reside não apenas um nível amplo de exigência como também a melancolia de quem está só (SANTOS, 1993, p. 11-12).

A par de certas expressões com uma tonalidade excessivamente laudatória sobre a violoncelista portuguesa, não se poderá negar que o prefaciador pondera de forma muito pontual sobre a genialidade singular da artista, sublinhando de um lado a sua capacidade artística arrebatadora e, de outro, o seu poder de sedução visual, sugerindo, ao mesmo tempo, uma atenção sobre o seu caráter solitário. Se o músico solista experimenta

uma sensação distinta da do camerista, porque executa um repertório que só depende de si, dos seus esforços e de sua subjetividade interpretativa (e não partilha com outros intérpretes, tal como ocorre na música de câmara), o isolamento e a solidão podem ser compreendidos como condições *sine qua non* para o sucesso de um intérprete de renome internacional.

Interessante observar que os atributos acústicos, acima mencionados por João Soares Santos, não deixam de surgir na plasticidade do quadro de Augustus John, acentuando os gestos da violoncelista como um “tópico visual de escuta” (SANTOS, 1993, p. 11). E estes, por sua vez, ressurgem sancionados pelo olhar meticuloso do narrador ao recuperar a trajetória da violoncelista:

Esta, pois, é a primeira representação com a qual o leitor se depara ao tomar posse da obra: a de uma Guilhermina numa pose sugestiva e sensual de performance em concerto.

E, ainda que esta imagem em muita se diferencie daquela descrita nas primeiras linhas do romance (“[...] Guilhermina, que com pouco mais de seis anos vai hoje a baptizar”; CLAUDIO, 1986, p. 11), é o próprio narrador quem possibilita esta leitura da existência da protagonista atrelada ao seu instrumento musical:

Estremeciam as vidraças, os cabelos ficavam riços de Guilhermina, o corpo do Mundo sentindo na caixa que ao corpo encostava. [...] Era a aventura primeira, conjugada com o mar estendido para além, aos bichos se misturando que nele se viam, manuseado tesouro por certa sereia que detinha o abre-te-Sésamo do reino submerso, longamente cantava entre um luxo de algas. E o instrumento se calava, susceptível todavia de despertar a um impulso, companheiro da taça-de-pé onde os pêssegos amadureciam. O arco se aquietava que o vinha tocar, retendo em seu descanso encantamentos e maldições, inconsciente de tanto que sabia. Desgrenhava o vento a corrida pelo jardim, uma rã sobrevivia no espelho-de-água, de inútil amor coaxando sem tréguas. Meditaria Guilhermina no percurso das nuvens, suas formas e tintas, as figuras que levam, aladas e semi-nuas, seus ceptros e tridentes, seus escudos e cítaras? E o violoncelo, que passos conheceria do discurso dos dias, que astúcias e que vitórias? (CLAUDIO, 1986, p. 13-14).

Elevado quase ao estatuto de personagem, o violoncelo recebe nomes personificadores de acordo com os gestos, o espírito e a execução

da violoncelista. Já na sua infância, ela é marcada por uma metamorfose no contato livresco, graças à aproximação e à intimidade com o instrumento musical. Das obras fantásticas de contos de fadas, tão comuns no elenco das crianças de sua idade, Guilhermina cedo se depara com outros tipos de publicação e com leituras de diferentes signos:

Alguns romances a enfeitiçam, ainda, de cavaleiros e anões, mas outro é já o livro que lhe colocam diante esses anjos suspeitados, terríveis de fascínio que para ficar a visitam. Luís se chama, Constantino ou Viriato, ao sabor dos instantes e do aroma que têm. Aprende Guilhermina, hesita, percebendo que a transportam, o cais ignora aonde irá desembarcar (CLAUDIO, 1986, p. 15).

Como bem atesta o narrador, é, portanto, a partir do contato visual e sensível de Guilhermina com a leitura musical das partituras e do contato tátil com o violoncelo colado à sua epiderme, ganhando novos nomes e reagentes às suas interpretações, que ambos (mulher e violoncelo) engendram uma espécie de simbiose que só no espaço da arte a existência deles ganharia plenitude: “E no violoncelo identifica a metamorfose da voz entre meninice e mocidade, que a certos caracteriza dos que à sua volta vê” (CLAUDIO, 1986, p. 21).

Assim, observando a união de ambos na arte performática, a trajetória da violoncelista vai sendo deslindada passo a passo, de forma temporalmente organizada, deixando sempre em evidência o exercício de realização artística da musicista portuense. Aqui, seguindo os passos de uma leitura horizontal do texto, os principais títulos do repertório executado por Guilhermina aparecem ricamente mencionados nos diversos palcos por onde pisou: (1) em 1896, no Palácio de Cristal, a *Fantasia elegante sur “L’etoile du nord”, de Meyerbeer, op. 74*, de Sebastien Lee, e no Clube de Leça, *Arlequin et papillons, op. 3 no. 1*, de David Popper (CLAUDIO, 1986, p. 19-20); (2) em 1901, no Salão do Laranjal, a *Sonata em lá menor, op. 36*, de Edward Grieg; (3) já em Paris, a partir de 1907, as *Suítes para Violoncelo*, de Johann Sebastian Bach, disputadas com Pablo Casals, seu companheiro (“Entre as seis suítes, de apenas duas, a em sol e a em dó, haveria de se apoderar como de coisa sua”; CLAUDIO, 1986, p. 39), e o *Concerto Duplo para violoncelos em Ré Maior, op. 69*, de Emmanuel Moór; (4) a partir de 1915, em Londres, o *Concerto para Violoncelo em mi menor, op. 85*, de Edward Elgar, as peças *Sicilienne* e *Après un rêve*, de Gabriel Fauré, e o *Concerto no. 2*

para *Violoncelo em Ré Maior*, de Joseph Haydn, cujo 3º movimento, o Rondó, “andarilho e folgazão, que a possui” (CLAUDIO, 1986, p. 65), colocaria Guilhermina Suggia definitivamente entre os ícones das referências fonográficas; (5) a partir de 1924, já de retorno a Portugal, executa com sucesso retumbante, no Porto e em Lisboa, o *Concerto para violoncelo em ré menor*, de Édouard Lalo, e, num sarau particular em sua casa, a *Suite no. 1 para violoncelo*, de J. S. Bach; (6) em tempos pós-Segunda Guerra Mundial, executa, sob a batuta de Sir Malcolm Sargent, o *Concerto para violoncelo em si menor, op. 104*, de Antonin Dvorak, além de nova performance do *Concerto* de Elgar, o *Concerto para violoncelo em Dó Maior, op. 20*, de Eugen d’Albert, e, em sua última apresentação, a virtuosística *Sonata para violoncelo e piano no. 1, em dó menor, op. 32*, de Camille Saint-Saëns.

O que se depreende de todo este cuidado em enumerar os pontos fortes de execução da artista é a sua capacidade de circular entre os principais títulos do repertório violoncelístico com um “à vontade” que a coloca definitivamente entre as grandes intérpretes do século XX. Inseridos, no entanto, dentro da narrativa, estas referências tem uma estratégia de construção significativa. Por isso, concordamos com Dalva Calvão, quando sublinha todo este repertório como uma forma perspicaz de Mário Cláudio assinalar a “trajetória da artista, contribuindo para a certeza histórica dos fatos relatados e conferindo concretude à biografia composta, ao explicitar para o leitor o inquestionável e real espaço de realização artística da violoncelista” (CALVÃO, 2008, p. 123). Mas, para além das motivações estratégicas, gosto de pensar, na esteira das afirmações do autor, que, se um romance é mais que um romance, se nele existe um ritmo e um padrão propositais, então, o bordado narrativo de *Guilhermina* não será uma exceção.

Recorro, aqui, a Ana Paula Arnaut, que, na sua análise de *Amadeo*, sublinha a apropriação intertextual no projeto criador de Mário Cláudio, verificando que “a técnica de registo escrito-narrativo especula a própria técnica pictórica-figurativa do pintor modernista” (ARNAUT, 2005, p. 37). Em outras palavras, a ensaísta portuguesa destaca a capacidade do autor da *Trilogia da mão*, em copiar *lato sensu* os planos do artista plástico, “numa escrita biograficamente zigzagueante onde se articulam os passos do biografado e dos biografantes” (ARNAUT, 2005, p. 37).

Se, realmente, no romance de abertura da *Trilogia*, este processo de apropriação faz-se presente, em *Guilhermina*, o mesmo também

ocorre. No entanto, no lugar de uma absorção de técnicas de construção pictórica, atrevo-me a pensar que, neste texto, Mario Cláudio, de maneira intencional, apodera-se de certos recursos composicionais. É, aliás, o próprio narrador que convida a uma leitura vertical de absorção de elementos estruturais:

Para si só reservara a Suite no. 1, logo no prelúdio o carácter imprimira da obra total. Executara uma allemande cantada, muito melódica, pelo minuete corta, agora, na mesmérica basílica de arco-íris, o primeiro maior, mais estático o segundo, o terceiro, por fim, de bíblico aparato (CLAUDIO, 1986, p. 105).

Ora, se observamos com atenção, a peça indicada para uma execução exclusiva da violoncelista não gratuitamente é a *Suite* de Bach, forma musical barroca composta de “uma reunião, formando um todo, de diversas peças instrumentais independentes entre si, porém combinadas para serem executadas de maneira seguida” (ZAMACOIS, 1982, p. 151). Neste sentido, fico a me interrogar se, aquela “estética do fragmento” (CALVÃO, 2008, p. 144), designada por Dalva Calvão, enquanto recurso desestabilizador da sequência monolítica do enredo narrativo, facilmente encontrada nos romances da *Trilogia da mão*, não poderia ser pensada, a partir de um padrão e de um ritmo articulados propositadamente, em diálogo com a composição musical? Entendidos como pequenos eixos sequenciais da trajetória de Guilhermina, pequenos *flashes* da sua vida cotidiana, pequenos retratos dos preparativos e dos seus ensaios privados, não se poderá entender, enfim, estes pequenos fragmentos, que compõem a tessitura narrativa de *Guilhermina*, como peças autônomas e independentes de uma grande suíte romanesca composta pelo escritor português? Não serão estes pequenos blocos narrativos uma espécie mesmo de peças combinadas em sequência na recuperação ficcional da violoncelista portuguesa?

Interessante observar que, ao contrário de *Amadeo* e *Rosa*, as imagens fotográficas não são distribuídas em dois blocos ao longo da narrativa, mas em apenas um, e propositalmente localizado no centro da edição em livro. Deste modo, a exemplo de uma forma musical triádica, não se poderá pensar a arquitetura de *Guilhermina* como uma narrativa em três movimentos, como aquela enunciada pelo narrador? A primeira (“o carácter imprimira da obra total”; CLAUDIO, 1986, p. 105), se não textualmente maior, com certeza aquela que concentra uma importância

fundamental na formação da artista, envolvendo o período de sua iniciação musical até à vida em Paris e à separação de Pablo Casals. A segunda, mais estática, composta pelas fotografias, imagens congeladas que tentam recompor sem palavras e sem sons a sua vida. E, por fim, a terceira, de “bíblico aparato” (CLAUDIO, 1986, p. 105), evidenciando a autonomia e a consolidação de Guilhermina como uma *prima donna* do violoncelo, sem laços de dependência com qualquer artista ou mentor. Mas, a mulher e a musicista na sua pujança total.

Interessante observar que, para além desta arquitetura triádica percebida na distribuição da materialidade literária da obra (narrativa – imagens fotográficas – narrativa), as fotografias reunidas no interior do corpo textual obedecem, de certo modo, a sequência do fio narrativo estabelecido pela mão autoral. Da Guilhermina, filha de Augusto e Elisa Suggia e irmã de Virginia, com quem inicia a sua vida musical (CLAUDIO, 1986, p. 49-51), o leitor é paulatinamente guiado à Guilhermina camerista (CLAUDIO, 1986, p. 52), à Guilhermina mulher de Pablo Casals (CLAUDIO, 1986, p. 53-55), à violoncelista e mulher madura e buscando sua independência (CLAUDIO, 1986, p. 54 e 56), à apreciadora de animais em cenas domésticas (CLAUDIO, 1986, p. 57-58), à mulher portuguesa de volta à terra e casada com o médico José Carteador Mena (CLAUDIO, 1986, p. 59), à solista consagrada sob a batuta de maestros reconhecidos (CLAUDIO, 1986, p. 60), e, por fim, à Guilhermina devotada e casada com o seu instrumento: o violoncelo (CLAUDIO, 1986, p. 61-64). Assim, nesta última parte das imagens (“Uma vida”), são muitas as Guilherminas representadas. Para além daquelas que os desenhos e os quadros de Amadeo de Souza-Cardoso, António Carreiro e Augustus John legaram, há as deixadas por diferentes ângulos fotográficos, sugerindo quase uma necessidade imperiosa do autor em suprir num abundante e rico acervo de imagens aquilo que a gravação audiovisual não foi capaz de captar.

Um detalhe importante e que passa quase despercebido ao leitor é o fato de que toda esta seção central, formada por imagens, desenhos, quadros e fotografias, fazem parte do texto e não se trata de um apêndice anexado no interior da obra. Prova disto é que, apesar de os números das páginas não aparecerem no rodapé central, estas são computadas e contadas como tais. Assim, entre as páginas 49 e 64, há uma espécie de silenciamento da voz narrativa para o surgimento imagético de uma composição complementar ao narrado. Por isso, a numeração

interrompida na página 48 reaparece retomada na página 65. Não se iluda o leitor, achando que tal informação seja gratuita, posto que, com esta contagem, afirma-se categoricamente que todo o bloco central constitui uma parte integrante da obra ficcional, devendo, portanto, ser como tal considerada na gramática narrativa de *Guihermina*.

Não me parece gratuito o fato de que o próprio narrador chega a dar pistas desta possível estrutura musical do romance, a partir do momento em que ele revela pistas bem sugestivas para esta leitura, afinal, quando ele encontra-se reunido com Álvaro e Priscila, a sua dúvida sobre as condições de feitura do texto em processo indica uma abertura para um diálogo interartes:

De sua biografia cada vez menos me institui seu tão certo secretário, como ainda não há muito, quando de Augusto, o velho pai, me fazia o recorte de boêmio musicista, da estirpe desses que vão de terra em terra, rodopiando de casório em casório. [...] Ali estávamos, pois, praticando sobre o Gerez, Álvaro de cigarro esquecido entre os dedos, Priscila reclinada em suas almofadas. Na esperança ali estávamos *de que progredisse o romance, a escrita se corporizasse, o andamento seguinte pudesse principiar* (CLAUDIO, 1986, p. 43; grifos meus).

Interessante observar que, em meio a expressões articuladas específicas do universo de criação escritural e literária (o romance que se espera entrar numa fase de progresso e a escrita que tenta ganhar corpo), o narrador opta por uma última designação oriunda do discurso musical, sugerindo que, como numa peça sinfônica ou num concerto, por exemplo, o texto pudesse seguir uma sequência, sublinhando-a como o “andamento seguinte” (CLAUDIO, 1986, p. 43). E, vale lembrar, na esteira dos ensinamentos de Michel Brenet, que “andamento” é exatamente uma “espécie de progressão ou repetição de um passo dado com a mesma figuração de valores e com relações análogas de melodia ou de harmonia” (BRENET, 1976, p. 28). Ou seja, é o indicador temporal e rítmico dos diferentes movimentos de uma peça musical, moldando-lhe o caráter e proporcionando uma indicação direta ao intérprete. Neste sentido, gosto de pensar que, muito longe de uma gratuidade, esta proposição do narrador bem demonstra que a estrutura do romance em construção pode, sim, estabelecer diálogos com a própria arte da sua personagem, recriada pelas malhas da efabulação.

Integrados, portanto, numa estrutura que aglutina quadros, retratos, desenhos, fotografias e efabulação biográfica, todos estes elementos ganham uma configuração enciclopédica, tal como aquela desenhada por Ítalo Calvino (1990), na medida em que procuram redesenhar e recompor uma artista marcada pela multiplicidade e dão ao romance *Guilhermina* essas mesmas características.

Mas, encerrar estas considerações sem ponderar, pelo menos, um aspecto sobre a trajetória da artista recriada nas malhas da ficção, poderia parecer uma incoerência, afinal, parodiando o conhecido ensaio de Virginia Woolf (2014), o título desta reflexão evoca exatamente aquilo que a protagonista suscita, quando encontra com seu instrumento musical, seja no espaço íntimo dos ensaios musicais, seja no público das performances de concerto e de música de câmara: a possibilidade de liberdade e de autonomia do sujeito feminino.

Ainda que a imagem recuperada e efabulada de Guilhermina pareça indicar a trajetória de uma mulher dependente dos sustentáculos masculinos e coincidente com a papel de subalternidade típico das primeiras décadas do século XX, gosto de pensar que o narrador do romance de Mário Cláudio oferece um caminho completamente inverso dos lugares-comuns esperados. Basta observar, por exemplo, que, na seção central, as imagens e as fotografias iniciam com a presença paterna (Augusto de Medina Suggia) e demarcam os espaços conjugais da Guilhermina companheira e esposa (com Pablo Casals e José Casimiro Carteador Mena). Mas, as derradeiras figurações consolidam a Guilhermina artista e intérprete implacável nas suas apresentações. Seja nos palcos com a orquestra (sob a regência de Sir Malcolm Sargent), seja nos momentos de ensaio e performances solistas, das páginas 60 a 64, encontramos 8 imagens que revelam uma Guilhermina Suggia inseparável do violoncelo.

Neste sentido, proponho pensar se, numa justa evocação das inspirações de Virginia Woolf (2014), sobretudo aquelas pontuadas no seu ensaio “Um teto todo seu”, não poderíamos entender que, através da música, a Guilhermina protagonista descobriu um violoncelo todo seu, ou seja, um instrumento singular de manifestação da sua arte, mas, também, e sobretudo, de sua autonomia e de sua liberdade como artista e como mulher. Aqui, acredito que Mário Cláudio presta uma belíssima homenagem à Guilhermina Suggia, autora de ensaios rigorosos e assertivos na defesa da interpretação do seu instrumento de eleição. Basta verificar o texto de abril de 1920, “The Violoncello”, publicado na revista

Music & Letters, onde a musicista portuguesa defende vigorosamente a qualidade daqueles que se propõem a tocar o instrumento:

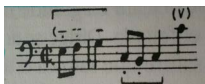
As sonatas para piano e violoncelo são música de câmara em absoluto e deveriam ser ensaiadas com tanto cuidado e exaustão como um quarteto de cordas, e até mais, dados os maiores problemas de equilíbrio. Se um pianista e um violoncelista decidissem tornar-se executantes de sonatas e ensaiassem e actuassem juntos durante anos, a questão do equilíbrio tornar-se-ia então um mero incidente de interpretação. Presentemente é este problema, praticamente não resolvido, que transforma estas mesmas sonatas num fracasso. Cada uma das cinco sonatas de Beethoven é uma peça de arte completa e foi escrita por Beethoven de modo a ser um sucesso absoluto. Beethoven *não* cometeu nenhum erro. As partes de piano e as de violoncelo estão marcadas com o maior cuidado e de tal modo que, se fossem executadas como deveriam ser, rapidamente se encontrariam audiências e amantes de música por todo o lado, descobrindo novas pelas de Beethoven! (SUGGIA, 1920 *apud* POMBO, 1993, p. 384-386).

Com uma verve reflexiva preocupada com os caminhos interpretativos de seus contemporâneos, Guilhermina Suggia defende a qualidade e a sensibilidade na leitura, na execução e na interpretação de peças camerísticas, como as Sonatas para Violoncelo e Piano, de Beethoven, obras, aliás, que conhecia muito bem. Na verdade, se não havia um público interessado neste tipo de música, a violoncelista aponta a responsabilidade não sobre o compositor, mas sobre os executantes, que, na sua perspectiva, não desenvolviam um trabalho prévio de qualidade e de exaustão no preparo e na concepção artística das obras.

Tem razão Fátima Pombo, biógrafa da instrumentista portuguesa, quando frisa o caráter invulgar desta mulher e artista, afinal, “Guilhermina não é uma mulher de beleza canónica mas é, [...] certamente uma mulher de exceção” (POMBO, 1993, p. 24), seja nas suas apresentações, seja nas suas reflexões ensaísticas.

Da Guilhermina violoncelista, portanto, à Guilhermina, protagonista do romance de Mário Cláudio, o leitor depara-se com uma criatura ficcional múltipla nos contornos com que é representada. E tanto assim é que a última imagem desta artista não incide numa máscara mortuária, mas numa vida que, até os últimos instantes, não conseguiu se desapegar da música e do violoncelo. Por isso, ao leitor, é oferecido o trecho da *Suíte no. 1* de

Bach, executada fantasmagoricamente por uma mulher moribunda, na cama, a dedilhar de memória a melodia da peça que “para si só reservara” (CLAUDIO, 1986, p. 105). Nos últimos instantes de vida, a protagonista parece conceder ao público leitor uma última performance, mais intimista e mais particular, porque presenteia-o com uma peça que para si tinha um significado afetivo e musical: “Na barra do lençol, esforçados, seis vezes os dedos se lhe moveram,



Eram os compassos de uma bourée de Bach, infinita alegria, da terra levantada para ser relâmpago, à treva recolhida, saciada” (CLAUDIO, 1986, p. 116).

É, portanto, esta Guilhermina, com um físico incomum, “nariguda e abrupta, com a angulosidade que deixa presumir uma pele resistente, um rompante em nas têmporas se depear mancheias de água-de-colônia” (CLÁUDIO, 1986, p. 21), que invade e permanece num meio circundado por homens e dominado por uma ordem masculinista impiedosa, com a qual o autor parece simpatizar. É esta musicista de corpo concreto, que se torna parte sinestésica do próprio instrumento, o seu grande *leitmotiv*. A exemplo de Virginia Wolf, a artista portuguesa parece incitar a imaginação do leitor que, acompanhando os passos de uma mulher autônoma e independente, acredita estar diante de uma criatura que reivindica um violoncelo todo seu. Por isso, acredito que *Guilhermina*, o texto ficcional, jamais poderia ser encarado como “um romance que seja apenas um romance” (CLAUDIO, 1999, p. 21). Se “a literatura assume muitos saberes” (BARTHES, 1989, p. 18), como ensinou Roland Barthes, em sua magistral *Aula*, então, não será possível ler *Guilhermina* como um autêntico romance musical, que dialoga com formas e com técnicas de composição singulares, permitindo ao leitor a possibilidade de contato com outros universos e discursos artísticos?

Deixo de propósito esta pergunta no ar, mas com uma resposta de fácil conclusão diante das breves reflexões que aqui procurei tecer. Não posso concluir, no entanto, sem deixar uma outra interrogação, em forma de voto e de desejo pessoal: até quando os olhos do Prêmio Camões não se voltarão para o Norte e reconhecerão o legado singular de um escritor como Mario Claudio? Se um dia isto acontecer, aí sim, atrevo-me a afirmar que a sinfonia deixa de ser inacabada e ganha um digno e justo *grand finale*. Ou, parafraseando Virginia Wolf, o Prêmio Camões ganhará um escritor todo seu.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *Amadeo(s)*. In: PETROV, Petar (Org.). *O romance português pós-25 de abril*. O Grande Prémio de Romance e Novela da APE (1982-2002). Porto: Roma Editora, 2005. p. 37-54.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BRENET, Michel. *Diccionario de la Música*. Traducción de J. Ricart Matas, José Barberá Humbert e Aurelio Capmany. Barcelona: Editorial Iberia, 1976.
- CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes*. Reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EdUFF, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CLAUDIO, Mário. *30 anos de trabalho literário 1969-1999*. Porto: Galeria da Árvore, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1999.
- CLAUDIO, Mário. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. Modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- POMBO, Fátima. *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993.
- SANTOS, João Soares. Prefácio. In: POMBO, Fátima. *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993. p. 9-12.
- SUGGIA, Guilhermina. The Violoncello. In: POMBO, Fátima. *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993. p. 374-387.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.



Um Tiago Veiga Líquido

A Liquid Tiago Veiga

José Vieira

Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
Coimbra / Portugal

jose_e_c_vieira@hotmail.com

Resumo: O presente texto tem como objetivo demonstrar a liquidez de Tiago Veiga, de acordo com os preceitos de Zygmunt Bauman. A partir da análise de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, daremos conta do modo como o poeta minhotoque está para lá da criação heteronímica pessoana, utiliza as imagens do turista e do vagabundo como forma de existência literária. A viagem terá um lugar primacial, na medida em que a identidade do sujeito, múltipla, líquida e fragmentada, tem na prevenção da fixação o seu móbil último. A liquidez presente nas viagens e no estar em constante movimento é, portanto, uma nova característica a acrescentar à criação heteronímica.

Palavras-chave: heteronímia; Zygmunt Bauman; turista; vagabundo; viagem.

Abstract: The present text aims to demonstrate the liquidity of Tiago Veiga, according to the precepts of Zygmunt Bauman. Through the analysis of *Tiago Veiga. Uma Biografia*, we will account on how the Minho's poet is beyond the "Pessoan" heteronomy creation, utilizing images from the tourist and the vagabond as means of literary existence. The journey will have a primartial place, in a way that the subject's identity, multiple, liquid and fragmented, has in order to prevent the fixation of the objective. The presence of this liquidity in these journeys

and the state of constant movement is in fact a new characteristic to add to the heteronimic creation.

Keywords: heteronomy; Zygmunt Bauman; tourist; vagabond; journey.

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

A 18 de agosto de 1988, no suplemento “Cultura” do extinto jornal *Tempo*, é redigido um texto que dá conta do falecimento de um poeta desconhecido, de nome Tiago Veiga.

Segundo a peça, Veiga faleceu “serenamente” aos 88 anos de idade. De seguida, a notícia avança para uma pequena nota biobibliográfica, dando conta de várias informações acerca do poeta, desde a sua aclamação, na juventude, por Fernando Pessoa, “como o Super-Camões” (CLÁUDIO, 1988), até às suas inúmeras viagens pelo mundo que o levaram a travar conhecimento com grandes figuras da *intelligentsia* portuguesa e europeia, como Teixeira de Pascoaes, Ezra Pound, Jean Cocteau, Benedetto Croce, Eliot, entre tantos outros.

Com a notícia da sua morte, o leitor e o público não só ficam a saber da existência de Tiago Veiga, como também se apercebem da grande extensão da sua obra e da importância das suas relações pessoais e da sua longa vida. Outro pormenor que interessa realçar é o facto de toda a obra de Veiga se encontrar inédita, assim como a quase inexistência de correspondência, uma vez que os destinatários do poeta “sempre assumiam o compromisso-de-honra de destruir, pelo fogo, imediatamente à primeira leitura, as missivas que dele recebessem” (CLÁUDIO, 1988).

Tiago Veiga surge, deste modo, envolto num mistério que o remete tanto para o anonimato como para a grandeza da solidão e do desconhecido. Mário Cláudio apresenta-nos, então, uma figura de grande fôlego literário e vital, que assume desde o início a importância de um mito e de um colosso. A importância de um heterónimo.

No dia em que saiu *Tiago Veiga. Uma Biografia* (2011), o poeta já não era, ao contrário do tempo da notícia da sua morte (1988), um

completo estranho e desconhecido. Entre 1988 e 2011, Mário Cláudio fez publicar 3 obras de Veiga: *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga* (2005), *Gondelimde Tiago Veiga* (2008) e *Do Espelho de Vénus* (2010), publicando, posteriormente, em 2016, a obra *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*.

Tiago Veiga. Uma Biografia é uma obra na qual o biógrafo, de forma sólida e definitiva, institui o poeta minhoto como uma referência no panorama literário e cultural português. A Biografia surge, então, como género literário capaz de servir de documento de autenticação ou argumento de autoridade capaz de provar a *real* existência de Veiga para lá da verdade de papel. O nome próprio e a escrita literária única são também marcas evidentes da sua natureza heteronímica, ainda que diferentes daquelas que Pessoa tecera.

Um outro mecanismo adotado por Mário Cláudio e que, por sua vez, Pessoa não conseguiu levar a bom porto,¹ foi o facto de o romancista nunca negar a existência física de Veiga, assim como nunca o considerar um heterónimo.

Após a publicação da *Biografia*, José Carlos de Vasconcelos e Maria Leonor Nunes, em entrevista do *JL* ao escritor, formulam a seguinte questão: “Neste caso é que o autor pode dizer, como Flaubert de *Madame Bovary*, “Tiago Veiga *c’est moi*»?” (CLÁUDIO, 2011, p. 7), Mário Cláudio prontamente responde: “Não posso, porque Tiago Veiga não sou eu (...). Tenho uma personalidade mais afável do que ele. Mas qualquer biografado é muito contaminado pela personalidade do seu biógrafo” (CLÁUDIO, 2011, p. 7). Mais à frente, os jornalistas tentam nova invetiva ao perguntarem, agora de forma mais direta e contundente: “Continua portanto a dizer que Tiago Veiga não é um seu heterónimo?” (CLÁUDIO, 2011, p. 7).

A resposta de Mário Cláudio é reveladora em vários sentidos, como veremos, uma vez que abre o caminho para um novo processo

¹ Ainda que o poeta tenha levado a teoria do fingimento demasiado a sério, querendo publicar a obra de Caeiro, Reis e Campos de forma autónoma e independente, não o fez, pois a sua ideia de dar a entender que Caeiro, por exemplo, existe de facto, se esmorece. É o que podemos ler numa carta que endereça a João Gaspar Simões, de 3 de março de 1932: “Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto, absurdo, para o disfarce absoluto)” (PESSOA, 1999, p. 270).

de criação heteronímica, ainda que sob um manto aparentemente contraditório e paradoxal: ao negar a não existência de Veiga, Cláudio instaura a sua realidade física, por um lado, através da sua extensa biografia e contactos que manteve com inúmeras pessoas, surgindo, assim, o relato como protocolo de acreditação; por outro lado, ao não afirmar que Veiga é um heterónimo, o biógrafo adensa o mistério em torno da personagem, levando, assim, a heteronímia a um novo limite, ou, por outras palavras, a quebrar a barreira da realidade-ficção, já que o propósito último da heteronímia será, portanto, não sabermos ao certo e verdadeiramente se Tiago Veiga *existiu*, de facto, enquanto pessoa real.

A resposta de Mário Cláudio levar-nos-á ainda a um outro caminho que será trilhado por Veiga: o facto da contemporaneidade dos heterónimos em relação ao ortónimo:

Para ser um heterónimo meu teria que manter comigo um certo umbicalismo. Se pensarmos no grande exemplo da heteronímia em Portugal, os heterónimos pessoanos, verificamos que todos eles são mais ou menos contemporâneos do ortónimo. Se Tiago Veiga fosse meu heterónimo, e digo francamente que não é, não poderia tê-lo inventado a fabricar, muito antes de eu ter nascido, coisas que eu próprio fabricaria... (CLÁUDIO, 2011, p. 7).

É, assim, sobre mais esta premissa que Mário Cláudio adensa a teoria da heteronímia. Para além da fragmentação do próprio heterónimo em diversas personalidades literárias, o escritor afirma constantemente a *existência real* do poeta, referindo-se, ainda, ao facto de ambos não serem contemporâneos. Veiga nasce em 1900 e Mário Cláudio em 1941.

Como já podemos ver, o caminho que leva à heteronímia em Tiago Veiga não parece tão linear quanto aquele que Fernando Pessoa utilizou para a criação de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Com a mudança dos tempos e a evolução dos paradigmas estético-literários, de realçar a agudização da crise ontológica e epistemológica, os preceitos que Mário Cláudio utilizará para dar *corpo* a Veiga necessitam, inevitavelmente, de outras fontes e outros caminhos.

Miguel Real, num texto escrito para o *JL*, afirma que Tiago Veiga é o “quarto heterónimo”, uma vez que, se em 1942 Adolfo Casais Monteiro deu a conhecer a carta sobre a génese dos heterónimos, “2011 ficará na história da Literatura Portuguesa como o ano de criação de um quarto heterónimo” (2011, p. 10).

Nesta sua crônica, o ensaísta recupera uma certa arqueologia da história da heteronímia na literatura portuguesa, ao referir Carlos Reis e o seu artigo sobre o projeto heteronímico em Fradique Mendes (Vide REIS, 1984). De facto, são estas as duas únicas referências que encontramos acerca da história e do percurso da heteronímia nas letras portuguesas.

Na génese da criação de Tiago Veiga está um caminho diferente daquele que foi delineado por Pessoa, diz Real. Já não basta “uma página a enunciar datas de nascimento e morte, terra de naturalidade, profissão, vocação literária, etc., como fez Pessoa” (Real, 2011, p. 10). Agora é necessário ser mais rebuscado, indo, assim, beber ao

império da imagem – prestar consistência ao heterónimo através de um álbum de fotografias (...). E, no tempo do império das relações sociais, é forçoso prender o heterónimo a uma rede de conhecimento de nomes públicos que, *a fortiori*, preste consistência à sua existência (...). E assim criou Mário Cláudio o “mito” Tiago Veiga, recriando uma nova teoria da heteronímia, que deverá ser obrigatoriamente tida em conta na história da literatura portuguesa do século XXI (Real, 2011, p. 10).

Deste modo, Miguel Real apresenta duas novas características *sine qua non* para a nova teoria da heteronímia: a necessidade da imagem enquanto prova documental e palpável e a criação de uma rede social alargada onde estejam presentes nomes conhecidos e com provas dadas no domínio público, político, cultural e intelectual.

Como já referimos anteriormente, acreditamos ser possível ainda acrescentar umas outras tantas² à proposta de Real. São elas, agora esquematizadas e organizadas:

Características propostas por Fernando Pessoa: 1) Nome próprio; 2) Biografia alternativa; 3) Escrita literária única.

Características propostas por Miguel Real: 1) fotografias, imagens que comprovem a *real* existência do heterónimo; 2) rede social onde constem nomes conhecidos.

Característica por nós sugerida: 1) necessidade de estar em constante movimento, em viagem.

² De salientar que este texto é fruto da nossa investigação e da tese de doutoramento, sendo que outras características surgem para a nova criação heteronímica, a saber: 1) Fragmentação do heterónimo noutras personalidades; 2) realizações intermediais do heterónimo (escrita, pintura, entrevistas, áudio); 2.1) reflexões ecfrásticas.

Desta feita, acreditamos ser possível analisar Tiago Veiga a partir de todos estes preceitos, uma vez que é nosso propósito comprovar os aspetos que já fomos apresentando ao longo da reflexão, como também aqueles que agora surgem por imposição das circunstâncias. Todas eles parecem complementar-se, dando a entender a mudança dos tempos e a cada vez maior cisão da unidade do sujeito.

Primeiramente, as características teorizadas por Fernando Pessoa são óbvias e indispensáveis. Não faz sentido falar em heterónimos ou heteronímia sem falar no autor de *Mensagem*. Em segundo lugar, as apresentadas e propostas por Real são também evidentes em *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Basta visitarmos os dois suplementos repletos de fotografias de Veiga enquanto jovem, adulto e em idade avançada, fotos ainda das suas tias e da casa dos Anjos, mas também as fotos de personalidades com as quais travou conhecimento. No “império da imagem”, de facto, as fotografias parecem substituir toda e qualquer palavra. No entanto, se é certo que a necessidade das imagens é inevitável para justificar os pontos propostos por Real, não é menos certo afirmar que a biografia em si, enquanto documento com mais de setecentas páginas, acaba por ser o mármore no qual Mário Cláudio cinzela a existência de Tiago Veiga. Não é por acaso que, numa outra entrevista dada em 2011, o biógrafo fala da necessidade e da importância da biografia, não como artefacto histórico e como preceito de verdade científica, mas antes como necessidade da ficção, de modo a entendermos quem foram, de facto, aquelas criaturas, quais os seus desejos e as suas ambições, não somente através dos seus escritos, mas também por via da sua vivência interior. Quando Rui Lagartinho pergunta “porque inventa e não desinventa, podemos concluir que de facto Tiago Veiga nunca pode ser visto como um heterónimo do biógrafo Mário Cláudio...”, o romancista responde:

Os heterónimos são essa tal desinvenção. Veja-se o caso de Fernando Pessoa com as mini biografias que criou para os seus heterónimos. São esquemáticas e não nos permitem saber nada sobre a forma como eles funcionavam por dentro. Quem eram as mulheres da vida de Ricardo Reis, ou os homens da vida de Álvaro de Campos? Sabemos apenas algo, pouco, sobre a sua diversa orientação sexual. Eu não quis estilizar a vida de Tiago Veiga. Qualquer pessoa é o que ela pensa, o que ela imagina, a sua atmosfera, o ar que respira, em que vive. A sua aura. Tiago Veiga é uma figura de carne e osso. Não é um heterónimo. Quem tiver dúvidas pesquise, que vá aos cartórios. (LAGARTINHO, 2011)

Surge agora o momento de entrarmos em *Tiago Veiga. Uma Biografia*, de modo a entendermos como se dá esta nova criação heteronímica a partir da necessidade da viagem e de estar em constante movimento.

Tiago Veiga é um homem múltiplo, filho do seu tempo e de uma longa herança que nasce com o advento daquele que seria o Movimento das grandes paisagens e da subjetividade.

Porém, é com a chegada do Modernismo, ou dos modernismos, que as verdades estabelecidas se rompem e começam a ser relativizadas. A modernidade da vanguarda e os gritos iconoclastas que ecoavam pela Europa e América tinham em si tanto de revolucionário como de paradoxal. Se ao mesmo tempo o homem cantava o momento presente, a glória do desenvolvimento tecnológico e industrial que levaria à inevitável felicidade humana por via do progresso, por outro lado, a guerra e as sucessivas crises políticas e económicas abalaram essa crença na Ciência, levando o sujeito a ver a sua identidade, que se pretendia una e harmoniosa, dispersa, diluída e fragmentada. Os valores que regiam o mundo são agora relativizados e o sentido da vida tornou-se qualquer coisa distante. Com o passar dos tempos, todos estes sintomas serão agudizados e intensificados, sendo que o Post-Modernismo levará a um outro patamar a crise do estilhecimento do sujeito, não só através da deslegitimação dos “códigos genológicos e periodológicos” (ARNAUT, 2010, p. 131), mas também a partir da liquidez dos tempos, como afirma Zygmunt Bauman.

Segundo o sociólogo polaco, “a pedra de toque da estratégia de vida pós-moderna não é a construção da identidade, mas a prevenção da fixação” (BAUMAN, 2007, p. 95).

O nosso mundo torna-se, então, num mundo líquido, o que de acordo com Michel Maffesoli e Zygmunt Bauman tem que ver com a fluidez da vida moderna que, devido à “«perte d’auréole» (Baudelaire) du monde moderne est due à la perte de la solidité grâce à laquelle on avait ja dis l’impression d’une sécurité immobile” (MAFFESOLI, 2014, p. 17). O sujeito moderno passa, pois, a ser o “*Homo fractilis*” (MAFFESOLI, 2014, p. 36) e o “*Homo erraticus*” (MAFFESOLI, 2014, p. 169).

Tiago Veiga insere-se nesta imagem do homem que viaja e que está em constante movimento, pois ao longo da sua extensa biografia, várias são as viagens que realiza não só pela velha Europa (Inglaterra, Itália, França, Irlanda, Espanha, Países Baixos e Israel), mas também

pelo continente africano (Guiné-Bissau e Marrocos) e americano, pelos Estados Unidos da América.

Veiga nasceu no Brasil, sendo filho de dois europeus que emigraram para esse país nos finais do século XIX, o que acaba por criar uma auréola de eterno viajante em seu redor.

Logo nos seus primeiros anos, aquando da sua passagem pelo Seminário de Braga, Tiago e os seus colegas não tinham poiso certo, visto que

Não existindo internato, andavam os meninos de Paredes de Coura, e bem assim os restantes dezanove que com eles se iniciavam nos enredos teológicos, em verdadeiras bolandas, ora pernoitando em aposentos alugados, ora hospedados pelas famílias de boa vontade da terra, incertos de poiso no dia seguinte. (CLÁUDIO, 2011, p. 69).

Esta passagem demonstra que Tiago Veiga tem, desde tenra idade, uma vida assente na deambulação, na constante mudança e no movimento.

Tal como os turistas, que não têm lugar certo, mas têm sempre um local ao qual podem chamar “casa”, o mesmo acontece com o “nosso homem”. A Casa dos Anjos, apesar das várias e variadas viagens, acaba por ser o local onde Veiga retorna, o “seu refúgio” (CLAUDIO, 2011, p. 494).

Quando chega a Londres, pelo Verão de 1918, para ir estudar arquitetura naval no Royal Naval College, curso que jamais terminaria - o que é apanágio deste homem que nunca se prende a nada ou a ninguém – Veiga tem muito tempo livre, tempo esse que será a oportunidade “da deambulação, e só da deambulação” (CLAUDIO, 2011, p. 124).

Em Londres, e com pouco mais de 20 anos, Veiga irá escrever o seguinte a Alvaro Guevara, pintor chileno que conhecera na capital britânica graças aos seus contactos em torno de Lady Ottoline Morrell:

«Bebi mais nevoeiro lá em baixo do quanto poderia ter emborcado nesta cidade, há um tempo para tudo, e o meu por aqui já se esgotou, vou a Paris, é provável que volte, e é provável que não, de momento pretendo esquecer, mas não entendo bem o quê» (CLAUDIO, 2011, p. 141).

Esta propensão da viagem e da constante deambulação de Tiago Veiga torna-se condição necessária para a sua caracterização heteronímica, na medida em que a sua complexidade humana e densidade psicológica se vão revelando em cada uma das suas paragens nos diversos locais. A duração da estadia em qualquer lugar não chega a ser devidamente planeada com antecipação, uma vez que a ordem harmoniosa do mundo, e do sujeito, desapareceu. O mesmo acontece com o destino seguinte. A peculiaridade da vida dos que vagueiam, e dos turistas, é, portanto, “estar em movimento, não chegar” (BAUMAN, 1991, p. 114).

O turista que Tiago Veiga é descende de uma linha que começa com as *Grands Tours* do século XVIII, sendo Goethe o seu exemplar máximo. Contudo, existem mudanças que nos dizem muito sobre o viajante, e, neste caso, sobre o turista e o vagabundo que é o vate minhoto.

No tempo de Goethe, o homem de letras, ao mesmo tempo que devia ser cosmopolita e encetar a *Grand Tour*,³ viagem de autoconhecimento⁴ e de aprofundamento dos saberes relacionados com as grandes civilizações antigas, deveria ser votado ao celibato e ter como interesse supremo o conhecimento não para usufruto próprio e oportunista, mas sim em nome da humanidade e da razão como fonte de progresso e desenvolvimento da sociedade.

No tempo de Tiago Veiga, a viagem assume um outro propósito que não somente o do autoconhecimento. Por outras palavras, a viagem surge como necessidade de estar em movimento, de não se prender a lugar algum, uma vez que a busca de significado parece para sempre perdida, pois a solidez de todas as coisas esvaiu-se com a rapidez do mundo, da tecnologia e das relações humanas. Estar em movimento, “antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade” (BAUMAN, 2006, p. 15).

³ A referência máxima da *Grand Tour* era a Itália. Viajar tornara-se, de facto, a partir de meados do século XVIII, numa arte e numa espécie de jogo para o qual o viajante se devia preparar.

⁴ “*Verona, 17 de Setembro de 1786* – Não faço esta bela viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor a partir dos objetos que contemplo (...). *Nápoles, 26 de Março de 1787* – As dúvidas sobre se deveria fazer a viagem ou ficar trouxeram uma certa inquietação (...). Para uma natureza como a minha esta viagem é benéfica, mesmo necessária. (...) Nesta viagem aprendo certamente a viajar; se aprendo a viver, isso não sei”. (GOETHE, 2001, p. 33 e 273-275, respetivamente).

É em Paris, cidade da boémia, dos turistas e dos flâneurs por excelência, que nos deparamos com um Tiago Veiga assumidamente deambulador e turista da modernidade e post-modernidade:

Subia e descia a rueMontCenis, ou ascendia à PlaceduTertre, irritando-se por se achar na pele de mais um touriste, lançando o olhar guloso a cada porta entreaberta, ou deliciando-se com o presumível pintor que carregava o cavalete às costas, duas telas nuas debaixo de um braço, e a caixa das tintas debaixo do outro. (...) Não era porém dentro de si mesmo que se reconhecia, mas no corpo de um adventício ridículo, colecionador de bilhetes-postais, e sem poder de compra (...). Vezes sem conta perguntar-se-ia, «O que faço eu aqui?», colhendo a resposta única em ocasiões similares, a que, não satisfazendo qualquer interrogação, todavia, aponta em seu silêncio para aquela espécie de mosaico rigorosíssimo que o percurso de todos nós, ainda que visitado pela ventania do caos, ou pelas trevas da depressão, acaba por compor (...). E nessas duas iniciais semanas parisienses, aborrecido de leituras e escritas, dormia Tiago Veiga sob o pasmo que o ia dominando, arrepiando-se com o dobre dos sinos do Sacré-Coeur, o que afinal se lhe afigurava destino razoavelmente romanesco (BAUMAN, 2006, p. 160).

O turista viajava, não por necessidade, mas antes por um impulso exterior em busca de alguma coisa fora do seu lugar de conforto, uma vez que no meio da multidão e das grandes cidades são as impressões breves que interessam. O vagabundo, por seu turno, move-se por necessidade, uma vez que a nenhum lugar ele pertence ou tem que possa chamar casa.

Antes de prosseguirmos com a ideia do vagabundo, convém referirmos que o antecessor do turista e do vagabundo era o peregrino.

O peregrino, ao contrário daqueles dois, acreditava na solidez do mundo e nos grandes propósitos. O caminho e a viagem para o peregrino eram em si momentos de grande contacto com o mundo e com a sensibilidade interior. Não interessava somente chegar a um certo lugar, pois o caminho que se percorria era tão enriquecedor e importante quanto o destino. Mais do que caminhar ou andar, os peregrinos andavam *para*, isto é, caminhavam acreditando num destino, num sentido último. O destino, “o fim declarado da peregrinação da vida, dá uma forma ao que não a tem, torna o fragmentário totalidade, confere continuidade ao episódico” (BAUMAN, 2007, p. 92).

O problema da identidade do sujeito parece não estar na sua construção, mas sim no encontrar uma forma de a manter. No nosso mundo líquido e fragmentado, o que acontece é que as identidades podem ser adotadas e depois postas de parte, com a facilidade de quem muda de roupa. É aqui que turistas e vagabundos surgem como os sucessores do peregrino.

Para o vagabundo,

estar livre significa *não ter de* viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova (BAUMAN, 1991, p. 117).

Se o turista tinha um lugar ao qual pudesse regressar após as suas bolandas, o vagabundo tem o seu lar em todo o lado e em parte alguma, uma vez que tem em si todos os perfumes e as experiências de todas as viagens e deambulações.

Todavia, restam somente os fragmentos de todas essas experiências, uma vez que o móbil último seria a busca de uma identidade una e harmoniosa. O que acontece é que a busca e a deambulação acabam por ser um granítico e sisífico caminho, uma vez que o caminho do vagabundo é agora cruzado por muitos outros vagabundos. O caminho em busca de um sentido último para a vida, na descoberta da identidade é um enigma constante, já que parece estar vedado ao sujeito da modernidade líquida o acesso a essa verdade que, parece-nos, jamais chegou a existir verdadeiramente.

Lembrarmo-nos de um passado e de tudo o que ele tinha é, portanto, saber aquilo que não temos hoje. Tiago Veiga é também um vagabundo, uma vez que em lugar algum encontra poiso certo, mesmo até em Venade, na sua Casa dos Anjos. A deambulação deixa de ser um rito iniciático e torna-se num contrafeito, mas inevitável *modus vivendi*:

E também ele, o nosso biografado, transitava por ali, cavaleiro Vagueante na jornada sem bússola, e tal e qual como saíra do Brasil e Coura, e deambulava depois por Braga, e por Lisboa, pela Itália, e por Paris, por Londres, e pela Guiné, pelo Porto, pelo Caramulo, e por Dublin. De semelhante maneira se encantara de uma mulher, se apaixonara por outra, e se inclinara para uma terceira, e lhe nascera uma filha, e um filho, e dialogara com este, e mais com aquele, e lera isto, e mais aquilo, e teimara em escrever a

sua poesia, sempre motivado por sugestões vagas, e por pequenos achados, tangenciais à vida, tudo como se prosseguisse em busca da alma infinita que o habitava, e cujo murmúrio tragicamente desentendia. Aproveitando uma abertura nas persistentes chuvadas irlandesas, despediu-se Veiga (...), rumando de volta a Portugal (CLÁUDIO, 2011, p. 373-374).

Já com oitenta anos, Tiago Veiga surge a deambular pelas ruas da noite lisboeta, pelos bairros de Alfama e do Bairro Alto, em rusgas regadas de vinho, fado e navalhadas, demonstrando, até ao fim da sua vida, essa propensão à viagem e ao movimento, ainda que com laivos de misantropia e de um comportamento a roçar o ridículo e o infantil - não esqueçamos que os seres humanos são assim mesmo, temperamentais, sensíveis, falíveis e deliciosamente mortais.

Notamos que, ao longo da sua vida, Tiago Veiga adota uma postura que é muito semelhante àquela do Álvaro de Campos da sua fase intimista, pois ambos parecem enquadrar-se naquele sujeito que é o homem sem qualidades:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão. (...)
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o *que não nasceu para isso*;
Serei sempre *só o que tinha qualidades* (PESSOA, 2013, p. 136).

Assim, “turistas e vagabundos são as *metáforas* em nossa sociedade pós-moderna, estamos todos – de uma forma ou outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado – em movimento” (BAUMAN, 1991, p. 118).

Tiago Veiga é o que vem depois do século XX. É o agudizar dessa crise da unidade do sujeito, é o filho de um tempo caótico e paradoxal. A crise da publicação e do público em Veiga advém de um esteio que passa por Campos e remota aos vates do Romantismo primeiro.

Sendo Álvaro de Campos o século XX corporizado por conta de todas as suas contradições entre o cosmopolitismo e a angústia de viver em inatividade em Lisboa, cantando o progresso e a civilização para, num momento posterior, soluçar pelas paredes húmidas o tempo da sua infância perdida, longe do movimento ambulatório das fábricas e das máquinas, Tiago Veiga é, sem sombra de dúvida, o seu direto sucessor espiritual, o seu filho nado e criado.

Não falamos aqui dos temas da sua escrita, mas sim do modo de encarar a vida, ainda que sob uma faceta lunar. Se os românticos e os modernos querem causar espanto e admiração, Veiga não o deixa de fazer, mas invertendo esses papéis, tornando-se discreto, fugaz, ao jeito de Pessoa. Se os românticos e os modernistas pretendiam criar uma nova arte, quebrar a tradição e o passado de modo a atingirem uma nova originalidade, Veiga, por seu turno, esquece o passado transformando-o, recuperando-o.

Tiago Veiga é o sucessor de Campos até na sua forma última de ver a vida: falhando em tudo, desistindo de viver. Durando. É na sua desistência da vida e do mundo, através da tentação do lume e do seu suicídio, que Veiga se liberta e se afirma como um novo paradigma de heterónimo, de personagem e de escritor: ultrapassando os limites de Pessoa, rompendo as convenções da ordem criador-criatura, ultrapassando as leis da ficção, pedindo a Mário Cláudio a realização da sua biografia, recorrendo à imaginação e à fantasia, recusando, assim, os embustes românticos de manuscritos encontrados, negando e criticando, ainda, as ridículas tentativas de tornar a escrita literária num processo equiparável a um método científico.

Veiga é um cético e um pessimista, sendo os seus últimos anos, ainda que por vezes reanimados por súbitas vontades de escrita, votados à angústia e à desolação, sendo um filho de Álvaro de Campos pessoal e intimista, como já verificámos, não crendo em nada, falhando em tudo. A desolação evidente nas palavras de Veiga reflete uma vez mais a total perda de uma suposta unidade que nunca esteve presente. Nas suas inúmeras viagens e relações com diversas pessoas de muitas origens e culturas, o poeta minhoto apercebe-se da perenidade da vida, da inexorável passagem do tempo e da certeza inevitável da morte, daí afirmar:

«Não acredito em mudanças, sejam elas de dono, de guia, ou de deus, porque não existe invenção que nos justifique a passagem pelo mundo, nem progresso que elimine miséria, desolação e morte.» (CLÁUDIO, 2011, p. 548).

O código genético-literário de Veiga advém dos grandes movimentos e da grande Literatura. A necessidade da viagem e de estar em constante movimento é, portanto, uma razão *a fortiori* para a sua existência, sendo uma característica fundamental a acrescentar à teoria da heteronímia pessoana.

Já não é suficiente inventar um nome, uma biografia e um estilo diferente, agora é necessário revestir e avolumar o interior do heterônimo, surgindo a viagem e a necessidade e estar em deambulação como forma última de o heterônimo expressar toda a sua complexidade humana e densidade psicológica. Ao mesmo tempo que é realçada a importância da identidade e da crise da unidade do sujeito, sobressai-se a humanização efetiva de Veiga, a partir das suas escolhas, dos seus silêncios, das suas virtudes e dos seus defeitos.

Todas as viagens encetadas pelo “Esfinge Magra” não deixam de ser a metáfora do homem moderno em busca de si próprio, num espaço sempre distante e alheio, refletindo, assim, a fuga de si próprio, numa sintomática falência das verdades até então aceites. Se a verdade está sempre alhures é necessário procurá-la. Todavia, na busca que é feita, o caminho não é em si tido em consideração, isto é, não se vê a travessia como ritual de autoconhecimento, importando somente a meta.

No entanto, chegado à meta, o sujeito parte novamente para outro destino em busca de um objetivo que nunca chega a alcançar, alienando e negligenciando a deambulação, que não passa de uma mera necessidade. O sentido que se pode obter do caminho acaba por ser uma forma de criar um sentido outro, capaz de ir ao encontro das expectativas do sujeito, e neste caso, de Tiago Veiga.

Assim, a liquidez dos tempos atuais não permite nem perdoa a capacidade de abrandar o ritmo da procura e da busca de um sentido, daí o poeta minhoto surgir em constantes viagens, em busca de qualquer coisa que não sabe muito bem ao certo o que possa ser.

O que aqui fica proposto é uma leitura, uma aproximação outra à teoria da heteronímia, daí que este não seja *O* Tiago Veiga, mas sim *Um* Tiago Veiga líquido, possível entre outros tantos, perdidos no anonimato da grande vida moderna, comum transeunte de um lugar que será sempre aquele vaticinado pelo engenheiro naval: o da mansarda.

Referências

ARNAUT, A.P. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, n. 17, jun. 2010.

BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida Moderna*. 6. ed. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2013.

BAUMAN, Z. *Amor Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

BAUMAN, Z. *A Vida Fragmentada*. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

CLÁUDIO, M. Tiago Veiga. *Jornal Tempo*, 18 ago. 1988.

CLÁUDIO, M. *Tiago Veiga*. Uma Biografia. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

GARDEAZABAL, J. *Dicionário de Ideias Feitas em Literatura*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

GOETHE, W. V. *Viagem a Itália*. Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

FLAUBERT, G. *Dicionário das Ideias Feitas*. 2.ed. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LAGARTINHO, R. “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida.” Entrevista a Mário Cláudio. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

PESSOA, F. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.

REAL, M. Nova Teoria da Heteronímia. *JL*, n. 1062, 15 a 28 jun. 2011.

REIS, C. Fradique Mendes: Origem e modernidade de um projecto heteronímico. In: ROCHA, A. C. (Dir.). *Cadernos de Literatura*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 1984. v. 18.

SHIN, J. *Le flâneur postmoderne. Entre solitude et être-ensemble*. Paris: CNRS Éditions, 2014.

VASCONCELOS, J. C. de V.; NUNES, M. L. Mário Cláudio. Uma “vida” de Tiago Veiga. In: *JL*, n. 1062, 15 a 28 jun. 2011.



Câmara escura ou a captação simbólica do interdito na obra *O fotógrafo e a rapariga* de Mário Cláudio

Dark chamber or the symbolic capture of the interdict in the work *The photographer and the girl* of Mário Cláudio

Martinho Soares

Universidade Católica Portuguesa/Núcleo Regional do Porto, Porto / Portugal
martinhosoares@gmail.com

Resumo: Neste texto faz-se uma análise interpretativa da novela de Mário Cláudio *O fotógrafo e a rapariga*, partindo dos vários símbolos poéticos usados pelo escritor para exprimir o interdito. Demonstramos como a natureza dúplice e dissimuladora do símbolo poético atenua o choque e mitiga a obscenidade, ao mesmo tempo que obriga o leitor a uma desautomatização do juízo ético, forçando-o a alargar o seu campo de análise e de interpretação, abrindo o seu olhar a novas perspetivas. Salientamos também o modo como Mário Cláudio consegue questionar e transtornar os sagrados e estandardizados padrões éticos e culturais da sociedade em que se insere.

Palavras-chave: Mário Cláudio; *O Fotógrafo e a Rapariga*; símbolos poéticos; o interdito.

Abstract: In this text an interpretative analysis is made of the novel of Mário Cláudio *The photographer and the girl*, starting from the several poetic symbols used by the writer to express the interdict. We demonstrate how the dualistic and dissimulating nature of the poetic symbol attenuates shock and mitigates obscenity, forcing the reader simultaneously to a de-automation of the ethical judgment, forcing him to widen his field of analysis and interpretation, opening his eyes to new perspectives. We also emphasize how Mario Cláudio manages to question and upset the sacred and standardized ethical and cultural standards of the society in which he is inserted.

Keywords: Mário Cláudio; *The photographer and the girl*; poetic symbols; the interdict.

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

Mário Cláudio iniciou a sua atividade de escritor sob o signo de Afrodite. *Ciclo de Cypris*, de 1969, constitui o incipit de uma carreira literária na qual assenta bem o jogo de predicados extensa, intensa e densa, atendendo a meio século de diuturna e incessante lide literária, sufragada pelo labor primoroso e atilado de uma *arsscribendi* que prima pela densidade semântico-pragmática, a dar forma justa à elevação dos juízos, à acutilância observadora, ao fulgor criativo, ao manancial cultural e histórico. A diversidade de gostos e interesses e a flexibilidade estilística materializam-se numa obra poliédrica, composta por uma panóplia de géneros e tipos textuais, que engloba o romance e a novela, o conto, a poesia, o teatro, a crítica e o ensaio, a crónica, a tradução. Fulgurante é também o seu percurso como escritor: justamente aplaudido pela crítica especializada, reconhecido pelos pares, consagrado coletivamente pelas mais prestigiantes distinções florais, admirado e correspondido por uma *elite* de indefetíveis leitores.

Cultor de um estilo a que os exegetas tendem a chamar barroco e de uma sintaxe, por vezes, no limite da opacidade, Mário Cláudio inscreve-se conscientemente nos antípodas da escrita fácil, rotineira e de consumo imediato que peja os escaparates de livrarias e shoppings, filiando-se orgulhosamente na estirpe de imarcescíveis vates nortenhos: Camilo Castelo Branco, Aquilino Ribeiro, Tomaz de Figueiredo, Agustina Bessa-Luís. Não espanta, pois, que os leitores ocasionais ou menos experimentados desistam ao cabo de algum tempo, com alibis de escrita obscura, ininteligível, inacessível. É indesmentível que o universo claudiano exige um esforço iniciático, a modos órfico, da parte do leitor; mas, uma vez integrado e familiarizado com os códigos técnico-compositivos e ideotemáticos, o seu esforço vê-se altamente compensado, e a leitura torna-se prazerosa e gratificante como poucas no contexto da literatura portuguesa contemporânea. A sua forma de escrever permite fruir do objeto literário para lá da sua dimensão romanesca, concitando a atenção do leitor para o tecido verbal. Por meio de um processo de desterritorialização da linguagem, que nos obriga a reparar no sistema comunicativo, impõe hierarquicamente o código linguístico ao lado das personagens, da trama, dos pensamentos, exigindo ao leitor um correlativo

processo de desautomatização da leitura. Com efeito, ler Mário Cláudio é antes de mais aperceber-se da riqueza imensa do nosso património linguístico e da plasticidade ilimitada da nossa gramática; é, em primeiro lugar, ficar extasiado com a potencialidade da língua portuguesa e com o que com ela um artista supremo e devoto pode conseguir.

Encarado como modo de vida, o ofício literário há muito assumiu foros de ciosa e tenaz labuta no quotidiano do autor, para o qual concorre com uma férrea disciplina diária, de que resulta uma produção vastíssima. E se quantidade e qualidade raramente se veem juntas, no caso de Mário Cláudio é tão mais assinalável a sua produtividade quanto esta não se faz à custa de redundâncias, flutuações ou de outras manigâncias em que o nosso mundo editorial e científico é por vezes fértil. A sua obra, sendo muito diversa em assuntos, géneros e até tamanhos, mantém-se arreigada aos sublimes píncaros parnasianos que cedo alcançou.

Disso nos dá pleno testemunho a novela que publicou em 2015: *O Fotógrafo e a Rapariga*. Aí, mais uma vez, Mário Cláudio revela-se um conspícuo criador de símbolos literários; patente na forma como entretece os seus textos, revestindo-os desse manto diáfano próprio do simbolismo poético. Dirigindo ao real o seu olhar atento de fino observador e intérprete, o autor ressignifica e ressimboliza, por meio de uma vastíssima e densa gramática linguística e cultural, o que no campo das ações e dos pensamentos o mesmo lobrigou ou conjeturou. Neste particular, o mundo real é habitado pelas figuras históricas de Charles Lutwidge Dogson (1832-1898), celebrizado sob o pseudónimo de Lewis Carroll, e da pequena Alice Pleasance Lidell (1852-1934), molde da curiosa protagonista de *Alice nos País da Maravilhas* (Londres, MacMillan & Co, 1865). O assunto é histórico: a relação ambígua, pendente entre a amizade e o desejo erótico reprimido, que Charles Dogson manteve com a filha do Deão da Escola de ChristChurch, em Oxford. Com esta novela, encerra Mário Cláudio a trilogia dedicada a relações entre pessoas de idades muito diferentes, iniciada em 2008 com *Boa Noite, Senhor Soares*, seguida em 2014 por *Retrato de Rapaz*.

Ao tratar o tema ousado e sensível da pedofilia – para usar um conceito anacrónico mas facilitador¹ – Mário Cláudio socorre-se de

¹ Os rumores da suposta pedofilia de Charles Dogson nunca foram confirmados, e sobre isso nem os biógrafos se põem de acordo. O seu mais recente biógrafo, Edward Wakeling, em *Lewis Carroll: the man and his circle* (2015), alerta-nos para o risco de anacronismo que é ler e classificar acontecimentos e comportamentos do passado com as lentes presente. Sobre esta questão, vide Arnaut (2016, p. 172-177).

elementos simbólicos e oníricos, permeáveis entre o mundo da literatura e da psicologia. Objeto de histeria coletiva, representada simbolicamente na obra pela paranoia da mãe de Alice, hoje a palavra pedofilia é geradora imediata de repulsa e nojo. O recurso à plurivocidade semântica do símbolo permite, pois, ao escritor tocar no interdito de forma criativa, inteligente, ainda que sem pinças. E porque “o símbolo dá que pensar” – nas palavras de Paul Ricoeur, em *A simbólica do mal* (RICOEUR, 1960, p. 328) –, longe de bloquear a nossa compreensão, a sua opacidade em forma poética antes convida a pensar mais e melhor. A sombra que cobre o fundo do nosso agir e do nosso sofrer, próprio de seres temporais e falíveis, torna-se mais inteligível e próxima da beleza se acercada não por instrumentos da imediatez técnico-operatória, mas antes pelos mecanismos poéticos oblíquos das representações simbólico-culturais. Entre estas destacam-se naturalmente as narrativas que inventamos e contamos, as que Lewis Carrol e Mário Cláudio nos contam ou as que Charles Dogson contava à pequena Alice Liddell, porquanto são configurações da nossa própria falibilidade e da nossa experiência temporal confusa, informe e opaca. Ora, é esta a experiência que nos proporciona Mário Cláudio neste audacioso e admirável objeto literário.

O protagonista, imortalizado como escritor, é descrito como “insólito professor de matemática, doublé de ficcionista e de jogador de xadrez” (CLÁUDIO, 2015, p. 72); porém, é o seu hobbie que o autor destaca e coloca à cabeça do texto, já que na função de fotógrafo encontrou Charles Dogson pretexto para se aproximar da pequena Alice Liddell e de outras crianças que avidamente captou ou desenhou ao longo da vida, num misto de encantamento estético e de lascívia platônica, sublimada, ao que tudo leva a crer, na sua própria obra literária. Efetivamente, o engenho do autor portuense aglutina na atividade do fotógrafo, do seu objeto de trabalho e do seu produto artístico todo um feixe de sentidos prenhes de simbolismo. A câmara fotográfica é-nos apresentada como um subterfúgio para o solitário e reservado professor, que oculto sob o pano escuro pode observar unilateralmente e cobrir a vergonha do seu rosto. A discreta lente que entre ele e a pequena Alice se interpõe permite-lhe espiar e explorar o que de outro modo não lobrigaria, sem denunciar a incômoda excitação e volúpia. Caracterizado metaforicamente como caçador furtivo, num paralelismo explícito com outro símbolo do imaginário infantil de idênticos contornos psíquico-sexuais – o Lobo e o Capuchinho Vermelho – em sua obsessão persecutória de paparazzi

avant-la-lettre, procurava o amargurado e atormentado fotógrafo captar o seu modelo infantil nas poses mais provocadoras, ora reclinada, ora escarranchada no ramo de uma árvore, não resistindo a tocar-lhe... apenas para lhe corrigir a postura. Além disso o artista não vai, reservando para o quartinho escuro, onde oficiava a revelação dos clichés, a apreciação desafogada dos flagrantes captados e a rememoração das imagens que a memória reteve e a fantasia reavivava.

Neste campo semântico, a imagem assoma como outro poderoso e denso significante, reunindo em si, num complexo jogo semiótico, a imagem captada pelo olho, pela lente, pela fotografia, pela memória, pela imaginação e pelo espelho. O espelho, outro objeto catalisador de ricas significâncias com o qual dialoga diretamente a imagem e a lente da câmara, mas acima de tudo o próprio título da obra de Lewis Carrol, da qual saltam amiúde algumas das suas insólitas criaturas para invadir o espaço da novela. Na imagem especular reproduz o autor o egocentrismo e ensimesmamento próprio da adolescente debruçada sobre si mesma, ignorando o mundo à sua volta. O espelho refletindo a metamorfose da criança em mulher, a súbita consciência de si. Face aos espelhos do seu quarto, uma Alice já menstruada, triste e só, porque arredada do convívio com o seu estimado amigo adulto, procura uma saída para o País das Maravilhas e um pórtico para o seu autoconhecimento. O espelho exhibe a impossível autorreflexividade, a inalcançável autoconsciência, espelho e reflexo participando da mesma discrepância e parcialidade que se instala entre qualquer representação e representado, seja ela fotografia e fotografado, texto e mundo, memória visual e passado, sujeito e objeto. Entre eles sempre interposta fica a lente da subjetividade e das mediações simbólicas, sendo a primeira a linguagem, e depois as artes. *Alice no país das Maravilhas* comunga da mesma natureza de mediação simbólica que a novela de Mário Cláudio. Ambas, armadas como uma câmara escura, tentam a captação simbólica do interdito. Lewis Carrol transfere para os bichos e criaturas oníricas o “desconforto das energias descontroladas” (CLÁUDIO, 2015, p. 55) e a falta de coerência narrativa é *per se* o reflexo traumático do recalçamento que a si mesmo impôs para contrariar “as tentações a que a [sua] índole sempre se revelaria atreita” (CLÁUDIO, 2015, p. 84).

Mário Cláudio tem na sua escrita elíptica e na sua mestria criativa os instrumentos adequados para tratar tema tão delicado com a sensibilidade e o cuidado que ele exige. E ao fazê-lo demonstra uma enorme ousadia, mas também uma extraordinária demonstração de

talento artístico, para o qual não há temas interditos ou irrepresentáveis. O facto de poucos artistas se afoitarem ao tema diz bem do desconforto que o mesmo gera na sociedade atual. À época, a *Lolita* de Nabokov foi considerada um escândalo, tendo levantado um encarniçado coro de protestos. Ainda assim, o romance do autor russo apresenta-nos uma Lolita já emancipada, adolescente provocadora e transbordante de sensualidade. A própria estrutura da obra assenta muito na narrativa de aventuras, sendo a soma de um desfilar de peripécias. O texto de Mário Cláudio assenta menos na narrativa de acontecimentos e mais na descrição lírica e subtil de pensamentos e sentimentos, aproximando-se por aí mais um Thomas Mann em *Morte em Veneza*. No entanto, onde o ficcionista português se mostra subversivamente ousado é nas arrojadas simbologias eróticas, que traduzem de forma cifrada os impulsos sexuais já não do fotógrafo, mas da própria Alice, não se inibindo de transferir para o sonho da menina o erotismo que normalmente se adscrive a uma mente jovem ou adulta. Assim, sonha ela com o Fotógrafo, qual lagarta fumadora, com óbvia conotação fálica, expelindo de seu cachimbo o narcótico indutor do sono na Pequena, para se insinuar por baixo dos lençóis, e progredir rumo à bela adormecida. Diz-nos então o narrador:

Sem um mínimo de sobressalto, e até numa espécie de entrega serena, a miúda sentiu a Lagarta esgueirar-se por sob a camisa de noite, adiantando-se-lhe pela canela da perna estendida, e a acariciá-la com doçura semelhante à que o Fotógrafo colocava nos dedos, sempre que lhe corrigia uma pose diante da câmara, ou lhe apontava alguma dessas maravilhas da Natureza em que tão versado era [...]. Na verdade, o odor a tabaco de cachimbo, tornado cada vez mais pungente, e à medida que a Lagarta se lhe encaminhava para o peito, convertia-se para a nossa heroína numa delícia extraordinária, e na única susceptível de a pôr a resvalar para os sonhos. Enroscou-se em si própria, esfregou um no outro os pés mal aquecidos, e consentiu em que o bicharoco fumante se lhe alojasse ali, e exactamente entre os ansiados seios que muito em breve lhe cresciam (CLÁUDIO, 2015, p. 47-48).

A natureza dúplice e dissimuladora do símbolo poético atenua o choque e mitiga a obscenidade; ainda assim, esta incursão às fantasias sexuais da menina com um adulto revela um lado freudiano da vida sexual da criança, criando confusão e ambiguidade quanto aos papéis devítima e predador, obrigando o leitor a uma desautomatização do juízo ético,

forçando-o a alargar o seu campo de análise e interpretação, abrindo o seu olhar a novas perspectivas.

Um artista é tanto melhor quanto mais consiga questionar e transtornar os sagrados e estandardizados padrões éticos e culturais da sociedade em que se insere. Esta leitura iconoclasta da criança vem ao arrepio da visão angelical e pura em que se entronizou a infância, como se as crianças nunca fossem maldosas, caprichosas, quando não, requintadamente cruéis. A visão pouco abonatória da infância é uma linha ideotemática que tem vindo a atravessar a obra de Mário Cláudio, particularmente acentuada no drama *Medeia* (2008), mas também referenciáveis obras como *Camilo Broca* (2006, p. 319-320), *Tiago Veiga – uma biografia* (2011, p. 615-616; 618), ou já antes em *O Pórtico da Glória* (1997, p. 65).

Alice é simultaneamente objeto e agente de sedução. A própria confessa “o delírio que um fotógrafo instilou em mim” (CLÁUDIO, 2015, p. 20), o que vem comprovar a notória pulsão sexual bidirecional, que ora emerge na figura do coelho branco, com que se depara a imaginação de Alice, ora se transfere para o ponteiro do relógio que, comparado a uma “agressiva lança [...] ascendera do entrepernas do Fotógrafo, ou do equivalente lugar anatómico do roedor de olhos cor-de-rosa” (CLÁUDIO, 2015, p. 31). Mário Cláudio dá-nos uma Alice a transitar da inocência da infância para o estado de mulher, uma moça em processo de descoberta sexual que, ciente do sobressalto emocional que os seus encantos inspiram ao amigo adulto, se insinua, como forma de domínio e satisfação, através do jogo erótico que vai alimentando. Há o episódio em que “de papo virado para o ar”, a garota consente “em que as pernas lhe descaíssem para uma e outra banda do suporte em que se equilibrava” (CLÁUDIO, 2015, p. 36), ou, ainda, a delícia que sente

na degustação do prazer em que o amigo a trazia, acolhendo-se a uma espécie de sereno mimo, denunciado pelo nozinho de capricho com que comprimia ela os próprios lábios, pela inclinação da cabecita num ângulo de acatamento fingido, ou pelo jeito com que apoiava no chão um pé que, maior do que o normal em garotas tão novinhas, prenunciava a mulher algo autoritária, e para todos os efeitos eficientíssima, em que terminaria por se converter (CLÁUDIO, 2015, p. 55)

Outro símbolo impregnado de sentidos é a água que escorre de uma ponta a outra do texto, quer aludindo ao fluir do tempo e do

desenvolvimento humano, em sintonia com os relógios que povoam a história, quer simbolizando a amizade que une os protagonistas, ou ainda assumindo conotações sexuais próximas das inscritas na poesia trovadoresca galaico-portuguesa, particularmente nas Cantigas de Amigo. As margens do rio Tamisa, amiúde invocadas, servem de cenário às ambíguas sessões fotográficas. Quando obrigados pela paranoica Mrs. Liddell a viajar em barcos separados, é pela água que os dois amigos partilham cumplicidades:

Confinada a pequena ao shake-hands, e nem sequer autorizado o Fotógrafo a afagar o rosto da sua menina, inventariam ambos desde então uma modalidade nova de troca de ternura que se devotavam. Alice ia tocando pensativamente com os dedos a flor da água que a quilha da embarcação talhava, e nesse gesto exprimia a sua inabalável fidelidade, e admiração sem limites que tributava ao artista (CLÁUDIO, 2015, p. 53).

Mas são as águas turbadas pela revelação das fotografias que melhor traduzem a perturbação psicológica do professor de Matemática: “Os banhos da revelação dos clichés, manipulados pelo homem em lentos passes de alquimista, suscitavam nele um jogo de desafios sinuosos” (CLÁUDIO, 2015, p. 56). Prossegue o narrador sobre os mecanismos de semiótica fotográfica e seus efeitos mente do Fotógrafo, aludindo à sua natureza ambígua e obscura, simuladora e dissimuladora, com uma linguagem toda ela composta por termos aquosos que reforçam a alusão às perturbações internas de que o protagonista se vê alvo: “compunham um meio translúcido e barrento, da categoria da urina, da saliva, do suor, e de outras expressões da liquidez animal, ora ocultando a materialidade, ora desprendendo a fantasmagoria” (CLÁUDIO, 2015, p. 56). Tudo isto se passa no “cubículo de trevas onde realizava o parto das suas imagens” (CLÁUDIO, 2015, p. 56). E o parto remete-nos para um outro tipo de fluídos também nesta obra evocados, aquando de um sonho que leva Alice a regredir ao ventre materno para renascer nas águas da revelação fotográfica. A descrição onírica compõe-se de expressões como “remanso aquoso da matriz”; “serenidade com que o Tamisa fluía”; “a pequena deslizava pelas húmidas galerias da que a trouxera no ventre”; logo a saída se lhe bloqueava numa impenetrável constrição de linfas, de véus, e de mucos” (CLÁUDIO, 2015, p. 31-32).

Pese embora a ambiguidade e incerteza quanto às reais intenções e sentimentos dos protagonistas, algo que dos seus recessos íntimos

jamais se retiraria, transparece nesta obra de Mário Cláudio uma relação entre dois seres de idades muito diferentes, mas irmanados no espírito infantil que os habita e desperta a sua imaginação para mundos irreais unicamente alcançáveis por quem se atreva a atravessar o espelho do ensimesmamento. Talvez tenham sido e continuem a ser vítimas de mal-entendidos e de juízos apressados que o temor e a histeria de certos adultos, representados nesta novela pela mãe de Alice, justificam com a propensão de um olhar negativo sobre tudo quanto se lhes desenrola pela frente. A verdade jamais a saberemos, ela escapasse-nos entre as pregas do mistério e da opacidade que cobre o fundo do agir e do sentir humano. Estilizar esse fundo negro e interdito por via do símbolo poético afigura-se como uma forma possível de o integrar e sanar na vida coletiva. Para além disso, reforça o poder da Literatura como provocadora de consciências, transgressora de costumes, e desautomatizadora de olhares, para nos fazer ver e pensar o que a sociedade afanosamente tenta recalcar e esconder sob o tapete da vergonha e da incompreensão. E este motivo só por si seria mais do que suficiente para que esta obra ocupe um lugar de destaque no espaço da literatura lusófona, encerrando uma terceira trilogia enigmática que se ergue no panorama literário luso como uma autêntica pirâmide de Gisé.

Referências

ARNAUT, A. O Fotógrafo e a Rapariga (Mário Cláudio): o labirinto da biografia das paixões. *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, v. 10, n. 1, p. 165-178, 2016.

CLÁUDIO, M. *O Pórtico da Glória*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

CLÁUDIO, M. *Camilo Broca*. Lisboa: D. Quixote, 2006.

CLÁUDIO, M. *Medeia*. Lisboa: D. Quixote, 2008.

CLÁUDIO, M. *Tiago Veiga: uma biografia*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

CLÁUDIO, M. *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: D. Quixote, 2015.

RICOEUR, P. *Finitude et Culpabilité II: La symbolique du mal*. Paris: Aubier, 1960.

WAKELING, E. *Lewis Carroll: the man and his circle*. London-New York: I. B. Taurus, 2015.

ENTREVISTA



Entrevista a Mário Cláudio

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica de Braga, Braga / Portugal

martins.candido@gmail.com

Recebido em 30 de maio de 2018

Aprovado em 17 de setembro de 2018

JCOM: Uma das fortes e constantes presenças na sua obra parece-nos ser a reflexão sobre a cultura portuguesa, reflexão esta que propõe, ao mesmo tempo, uma indagação sobre o próprio fazer literário. Há fatores específicos que o levaram a tamanha interesse pelas questões históricas e identitárias portuguesas?

MC: Realmente, eu entendo que é muito difícil para um escritor ignorar as suas raízes. Há um risco grande, que muitas vezes se corre, admito que se possa fazê-lo. Mas os escritores que eu admiro, aqueles que tenho por mestres, têm sempre por trás um país, uma cultura, uma civilização, um enquadramento geográfico, político, etc. Portanto, o que me interessa a mim é que os meus livros tenham corpo, e o corpo é isso, é dado justamente por esse elemento. A minha escrita é uma escrita sensual, que faz apelo constante aos cinco sentidos. E eu não consigo entender esse apelo, não consigo senti-lo a não ser através desse quadro ou desse cenário. Cenário que tem a ver com todo o meu percurso biográfico, por lado; e também com o percurso biográfico das pessoas que me marcaram e fazem parte da história cultural deste país, e não apenas deste país, mas também da Europa e, de alguma forma, do mundo. Portanto, todos estes fios acabam por tecer uma manta ou terreno em que eu me movimento.

E faço-o de uma forma natural, espontânea, não andando propriamente à procura de dados nas enciclopédias, mas apropriando-me deles quando eles vêm ter comigo. Lembro-me de a Agustina [Bessa-Luís] me ter dito uma vez que tinha dificuldade de escrever um romance sem imaginar uma cidade por trás, uma espécie de cenário. Comigo acontece a mesma coisa, mas não é só uma cidade, é todo um contexto histórico-geográfico e antropológico, como disse há pouco, em que eu me enquadro, que faz parte daquilo que eu sou; ou que exerce algum fascínio sobre mim, que me interpela. Portanto, é fundamentalmente isso que lhe posso dizer a esse respeito.

JCOM: Nessa postura, conscientemente ou não, Mário Cláudio afasta-se de outros autores portugueses contemporâneos que constroem ficções com espaços e personagens propositadamente estrangeiros.

MC: Aí há, quanto a mim, vários fenómenos que podem ser lidos de maneiras diferentes. Por um lado, há esse carácter extremamente imitativo da nossa literatura, que vive na dependências das literaturas exteriores, o que aponta por vezes para um certo raquitismo cultural, a que as pessoas não conseguem sobrepor-se. Têm de ir buscar aos outros aquilo que não encontram nelas próprias. Por outro lado, há pessoas que talvez suponham, sobretudo os mais jovens, que assim lhes abra um mercado internacional, que de outra forma – falando de Portugal – dificilmente se lhes abriria. É conhecida a atitude das editoras estrangeiras, mesmo das europeias, quando dizem – “Nós não precisamos de autores portugueses, porque já temos o Saramago, e Portugal é um país muito pequeno”.

Isto é vulgar no discurso de aproximação às editoras. Eu acho que essa aposta na internacionalização é sempre uma aposta arriscada e perigosa. Escrever com vista a ser traduzido é uma atitude de grande imaturidade, para mim, desde logo de imaturidade cívica e de imaturidade intelectual. O que eu entendo é que as obras que possam eventualmente vir a ser traduzidas – justamente porque são de autores portugueses e que criaram a ficção de que têm de ser iguais aos estrangeiros –, não têm originalidade e acabam muitas vezes por cair no esquecimento, por serem ignoradas ou passarem a segundo ou terceiro plano.

É muito curiosa esta atitude do mundo editorial dos outros países em relação à nossa literatura porque há aqui uma constante – sempre que um autor novo aparece e se reveste de algum talento, é capaz de encontrar várias portas abertas para a tradução. Isso aconteceu comigo, grandes

casas editoras abriram as suas portas para o meu livro *Amadeo*. Mas o problema é este: esses livros vendem muito pouco, porque são livros, no meu caso, que reflectem uma cultura periférica, em relação aquilo que é o *mainstream* europeu. Mas também quando fazem também a tal tentativa de escrever uma espécie de *blue jeans* literário, que serve para tudo, em todos os tempos e lugares, também acabam por não ir a parte nenhuma.

Portanto, eu acho que escrever em Portugal sobre Portugal é não apenas um dever, mas também uma garantia de autenticidade. Aliás, basta pensarmos em algumas grandes figuras da literatura do séc. XX: não podemos pensar em Proust sem Paris ou a França; é inconcebível, um Tolstoi ou um Dostoievsky sem a Rússia; um Joyce sem a Irlanda; uma Virginia Wolf sem a Inglaterra, um Musil sem Viena ou sem a Áustria; etc. Estes autores não fizeram literatura para serem internacionais; fizeram aquilo que era a literatura possível, e a literatura natural, no espaço em que eles se movimentavam.

JCOM: Pode-se dizer que boa parte de sua obra em prosa lança mão de textos e de mitos que pertencem à memória cultural do Ocidente, em um processo que os transforma em um “outro” que acaba por se constituir, por assim dizer, em uma notável reflexão sobre a condição humana. Como é que funciona esta sua oficina, este seu laboratório de recriação da matéria histórica e cultural? Melhor dizendo, como é o seu método de trabalho e de leitura?

MC: Quando me falam nisso, eu tenho que me situar imediatamente naquilo que eu julgo que é o meu habitat natural, que é a cultura europeia. Eu sou antes de mais nada um europeu, marcado pela tradição greco-latina, e também pelos *apports* que depois foram dados pelo Renascimento e pela cultura do Humanismo; e, mais tarde, pelo Romantismo, pelo Realismo, por exemplo, que são movimentos de origem europeia. Portanto, é nessa cultura que eu me movo. É natural por isso que os mitos e as grandes figurações dessa cultura estejam presentes em mim quando escrevo.

Não posso ignorar a importância de uma figura como Prometeu, ou os heróis da *Iliada* e da *Odisseia*. Como não posso ignorar o contributo cultural de Leonardo Da Vinci. Nem é possível ignorar figuras do Romantismo inglês, como as irmãs Brontë. Ou, mais próximos de nós, figuras da cultura portuguesa como Aquilino Ribeiro, Tomaz de Figueiredo ou Agustina Bessa-Luís. São essas figuras que constituem

uma cadeia na qual eu me integro, não por escolha, mas naturalmente, como forma de estar e de ser.

JCOM: Na sua escrita ficcional deparamo-nos com imensas figuras literárias de escritores – de Luís de Camões e de Camilo Castelo Branco até Eça de Queirós a Fernando Pessoa (Bernardo Soares), e de artistas – Amadeo de Sousa-Cardoso, Rosa Ramalho e Guilhermina Suggia –, entre outros nomes portugueses e estrangeiros. Porquê esta atracção ou mesmo fascínio pela biografia e obra destas personalidades, convocadas por um desejo de reescrita, em que se reinventam essas figuras? Como estas vidas se cruzam com a do escritor e lhe motivam a vontade de escrever?

MC: São tudo figuras que se inserem no habitat cultural de que eu falava há pouco. Há figuras que vêm ter comigo, ou por estarem mais próximas, naturalmente, como as referidas da cultura portuguesa. Ou por serem figuras de tal forma tutelares, em termos de influência cultural exercida (como Leonardo Da Vinci, Lewis Carrol, etc.), que são figuras que acabam por fazer parte do meu círculo de amigos, de interlocutores próximos, de pessoas com quem eu dialogo. E isso acontece naturalmente também, não ando à procura delas, elas é que vêm ter comigo. De repente, impõem-se como presenças, como encarnações, digamos, que num momento ou noutro se tornam absolutamente vitais para mim e sobre as quais eu tenho necessariamente de falar. É uma selecção natural, é o que vem ao meu encontro.

JCOM: Isso não significa necessariamente que foram essas figuras que mais o marcaram como escritor – tome-se o caso de Fernando Pessoa.

MC: Pessoa é uma figura para mim muito mais interessante como caso do que propriamente como poeta. Algumas pessoas ficam um pouco arrepiadas quando eu digo isso, mas para mim o caso poético de Pessoa reveste-se de uma relevância romanesca rara – a questão dos heterónimos, o drama em gente, tudo isso. É uma porta aberta para se falar dele, independentemente daquilo que ele escreveu. Agora, daquilo que ele escreveu, há coisas que eu aprecio e outras de que não gosto tanto. Por exemplo, não me sinto tão atraído pelo racionalismo de Alberto Caeiro, mas antes pelo sensualismo do Álvaro de Campos. Mas isso aí são questões já de carácter temperamental e de afinidades pessoais, que me levam a sentir-me muito mais da família de um Proust do que de um Musil.

JCOM: E aproxima-se destes autores antes referidos sem venerações excessivas.

MC: Sim, claro, todos eles têm as suas fragilidades. Ainda há dias escrevi qualquer coisa sobre isso, a propósito daquela tenção eterna entre Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. O Eça conseguiu fazer uma coisa curiosa – introduzir na literatura portuguesa a ironia, coisa que o Camilo nunca conseguiu, caindo quase sempre numa atitude de troça, em vez de ter uma atitude propriamente de saídas ou de interpretações mais ou menos jocosas. O sarcasmo de Camilo é também uma manifestação de frustração. É a impossibilidade de ficar *au-dessus de la mêlée* como estava o Eça. Porque o Eça contemplava o mundo de cima para baixo; já o Camilo contempla-o de baixo para cima e vocifera.

O que eu acho que aconteceu foi o seguinte: as pessoas tomaram o Eça como um modelo, sobretudo como um estrangeirado que trazia aquelas elegâncias lá de fora, aquele cosmopolitismo, que existe de facto. Não é como o Pessoa diz, é espantoso que lhe chame um provinciano no seu culto cosmopolitismo. Isto dito por um homem que nunca saiu do Chiado e do Rossio, é uma coisa extraordinária. A verdade é esta: as pessoas ficaram muito fascinadas por aquilo que Eça disse, fingiram que achavam muita graça àquilo que ele disse, designadamente em relação aos tipos que ele criou e que são, de facto, uma galeria de retratos da mentalidade portuguesa, mas continuaram a ser essas figuras. Os Salcedes não deixaram de ser Salcedes, os Conselheiros Acácios continuaram a ser Conselheiros Acácios, duram até hoje. Nunca foram capazes de fazer aquilo que é fundamental para que haja uma alteração de mentalidades, que é rirem-se deles próprios, de fazer humor com eles próprios. E isso é, de facto, sempre fatal. Ao contrário do que acontece num país como Inglaterra, em que o humor faz parte integrante da cultura, mas começa na capacidade de as pessoas se rirem dos seus próprios ridículos. Nós nunca o fizemos, levamo-nos muito a sério sempre.

JCOM: Na sua obra literária, Mário Cláudio apresenta uma concepção bastante flexível e híbrida de géneros literários, cruzando sobretudo a biografia e o romance (biografia romanceada, por ex.), desde logo em narrativas de dimensão bastante variável, muito centradas na re-criação de determinadas atmosferas. E porquê esta inclinação para a narrativa de cariz biográfico?

MC: Na pergunta estão vários aspectos. Primeiro, a questão do hibridismo dos gêneros. No meu caso, resulta da minha natureza barroca. O barroco assume essa característica precisamente, é uma estética de hibridismo, de mistura de cânones, ao contrário do modelo clássico, em que há uma separação absoluta dos gêneros e dessas coisas. Sendo eu formalmente um barroco, serei necessariamente no conteúdo um barroco e, portanto, essas misturas de modelos sempre existiram – um romance que é uma biografia, uma biografia que é um romance, enfim, um romance que tem um ingrediente poético ou teatral muito forte, etc. Dificuldade em distinguir biografia de autobiografia, que é constante no meu caso, tudo isso são decorrências da minha atitude barroca perante a vida.

A par disso, sobressai a minha tentação para destruir mitos, sobretudo os mitos pátrios, é uma tentação. Por exemplo, transformar o Camões num homem de carne e osso, sem dúvida um grande poeta, mas também um grande facínora, um homem com todo o tipo de defeitos que tinham os homens daquela época. E que ele tem talvez mais do que alguns, afinal um valdevinos que passou pela cadeia, chegou a ser transferido por abusar do erário público. Tudo isso foi escamoteado em função da construção da estátua de bronze, do mito. Acho que realmente o Camões teria tido uma recepção muito maior na juventude de hoje se esse lado humano fosse mais conhecido.

Camões era um homem fragilíssimo do ponto de vista comportamental, que tinha todas as fraquezas que um homem pode ter. Freqüentador de bordéis, era um tipo que gostava da boa vida, das patuscadas. Não era propriamente um nefelibata que estava lá nas nuvens a tocar lira... Mas foi isso que lhe fizeram – remeteram-no ao consílio dos deuses, acharam que ele era mais um a pôr lá, e lá ficou. As representações iconográficas são também exemplares nesse sentido. E por isso, enquanto não se destruir isso, não temos o Camões, temos uma estátua. Mais uma vez, os ingleses fizeram uma coisa magnífica com Shakespeare, porque lhe apontaram todos os defeitos, todas as qualidades, chegando ao ponto de dizer que ele nunca existiu...

JCOM: Em todo o caso, Camões foi erigido em símbolo e mito da pátria portuguesa, desde logo em momentos de crise política...

MC: Rigorosamente, Camões nunca foi um homem político que lutasse por grandes ideais. Era antes um homem que lutava pela sua tença, pela sobrevivência. Nós sabemos que ele adulou o rei D. Sebastião, justamente

para ficar com algum dinheiro. Aliás, se quisermos, Camões foi um dos responsáveis por Alcácer-Quibir, pelo *finispatriae* na altura, porque ele incentivou o rei a ir para o Norte de África, quando poderia ter feito de outra maneira. Poderia ter tido uma atitude defensora do confronto do rei com o mundo protestante, sem sair da Europa, o que seria mais natural. Foi isso que fizeram os espanhóis. E fizeram-no tão bem que depois acabaram por nos abarbarar e nós deixámo-nos ir no jogo!

Portanto, há esse elemento na figura de Camões. Não é um defensor das liberdades, como será mais tarde um Martí [José Julián Martí Pérez] em Cuba, ou um [Sándor] Petöfi na Hungria, que são poetas nacionais que lutaram pelas liberdades ou pela independência do país. Camões nunca o fez. Mesmo em relação a Espanha, teve sempre uma atitude duma grande duplicidade, porque escreveu em castelhano, porque não se demarcou completamente daquilo que era o mundo castelhano. Estava muito próximo de pessoas como a rainha D. Catarina, que passou a vida inteira a fazer a política do sobrinho, Filipe II. Portanto, quanto a mim, Camões não é um exemplo de patriotismo.

JCOM: Uma temática que atravessa vários dos seus livros é a presença do sagrado e do religioso. Como explica essa presença ou esse diálogo entre o transcendente e a realidade quotidiana, entre o ético e o estético? E, já agora, como observa a pouca atenção que a crítica literária tem concedido a esta dimensão da sua escrita?

MC: É uma temática estruturante e tenho pena que as pessoas não se tenham debruçado sobre ela. Aliás, está agora a ser objecto de um estudo por parte de um jovem investigador, Martinho Soares. Há, de facto, um veio de espiritualidade que passa por um catolicismo um pouco herético, que não assimila completamente todos os dogmas, mas sobretudo que não assimila aquilo que é a prática do catolicismo, tomando posições fraturantes em relação aos ensinamentos de Roma, mesmo em termos disciplinares, etc. Isso existe na minha obra, está muito patente.

E quanto a mim, eu vejo aí a qualidade do europeu, como antes falámos, porque é de facto a tradição judaico-cristã que está presente, e não é outra – como aconteceu com muitos escritores europeus, sobretudo do Norte da Europa, que se deixaram fascinar pelas filosofias orientais e com resultados extraordinários. Eu não poderia enjeitar essa tradição judaico-cristã, mas também não posso de maneira nenhuma considerar

isso assimilado por mim ou refletido de uma forma particularmente visível na minha obra.

Também acho que há religiosidade na escrita de outros autores que tem sido escamoteada, por exemplo na obra de Agustina. Porque nós ainda vivemos à sombra daquilo que era o laicismo e o anti-clericalismo do princípio do séc. XX. Estamos ainda muito marcados por isso, Portugal mais do que qualquer outro país. É engraçado que isso se manifeste ao nível dos católicos. Aliás, o católico português é de muito má qualidade, se comparamos com o católico francês ou até com o espanhol. Estes têm uma atitude muito mais desembaraçada e sobretudo bem mais descontraída e menos preconceituosa. O católico português ainda tem vergonha do seu catolicismo, tem medo que lhe chamem beato ou frágil, ou que tem medo da morte, enfim, essas coisas todas. Coisas que já desapareceram há muito de um país como a França.

JCOM: Vê aí um contraste entre Portugal e outras culturas.

MC: Repare-se que nós nunca tivemos um escritor católico como um [Georges) Bernanos, um [Antoine de] Saint-Éxupéry ou um [Henri de] Montherlant. Nunca tivemos essas figuras por uma razão muito simples: os escritores de uma maneira geral tinham vergonha de assumir o seu catolicismo. Os poucos que assumiram, como é o caso de Antero de Figueiredo, Miguel Trigueiros, etc., figuras menores e pouco conhecidas, ficaram sempre envoltas num cheiro a sacristia... que não tem nada a ver com a Igreja. Agora, em Portugal, aparecem algumas figuras do seio da própria Igreja Católica que se destacam, por exemplo no campo da poesia, como Daniel Faria ou como José Tolentino de Mendonça. Lembro-me de uma vez ter falado ao Eduardo Prado Coelho no Daniel Faria e ele não o valorizou, dizendo que para si não fazia sentido alguém estar num convento a escrever poesia de qualidade. Curiosamente, depois acabou por reconhecer que era uma poesia de qualidade. Como vemos, é um processo que leva algum tempo, porque há um preconceito muito vivo, muito feroz.

A par de vários outros preconceitos existentes na literatura portuguesa. E um deles é que aquilo que é mesmo bom é o que cristalizou no experimentalismo dos anos de 60, de importação francesa – Maria Gabriela Llansol, Rui Nunes, essas e outras figuras, que não digo que não tenham a sua palavra, mas aquela estética já passou. Entretanto, houve um *retour au récit*, um pós-modernismo, uma quantidade enorme de

ideias e de situações que puseram aquilo no arquivo. Mas curiosamente o mundo acadêmico ainda fica fascinado por essas figuras, que acha serem a quinta-essência da literatura. É preciso dar atenção a outras vozes e outras maneiras de estar.

JCOM: Sendo um autor consagrado, distinguido pela crítica e pela atribuição de vários prêmios literários, e também enquanto leitor, como acompanha a obra literária de outros autores contemporâneos, sobretudo mais jovens, dentro e fora de Portugal?

MC: Eu leio muita gente, faço questão de ler os novos, os livros que me mandam, mas não só. Leio também por curiosidade, por interesse, etc. E a verdade é esta: há gente a escrever com grande qualidade na geração nova, mas também com grande invisibilidade. Pouca gente os conhece, não sabem quem eles são, mesmo entre os leitores jovens. Há muitos jovens escritores, aparecidos nos últimos dez anos, que têm grande qualidade e que não têm nada a ver com aquele aluvião que invade as livrarias ou escaparates de supermercado de coisas de terceira ou de quinta categoria.

Quem disser – e há muitas pessoas que dizem isso – que a literatura actualcaiu na banalidade e na mediocridade, etc., comete uma grande injustiça. Há até mais qualidade do que havia no meu tempo, gente com real qualidade. Mais, e isto é importante que se diga: há muita gente a emergir fora da secretaria do país que é Lisboa e redondezas. Há gente a fazer até uma opção de vida fora de Lisboa, e que hoje, dadas as facilidades de comunicação e das novas tecnologias, tem uma capacidade de fazer ouvir a sua voz que não era possível há trinta ou quarenta anos atrás.

Claro que o nosso meio literário e cultural, sendo tão exíguo e com algumas fragilidades, exige algum apoio estatal para que os escritores possam divulgar-se no estrangeiro. Porém, esse apoio estatal tem sido praticamente nulo. A periferia também se manifesta nessa falta de presença cosmopolita, de presença no mundo. Em Portugal quase não existe a figura do agente literário, que é quase imprescindível para gerir a carreira dos autores. E os poucos agentes literários que existem são de má qualidade. Continuamos a ser muito débeis.

Lembro que quando se fez em Paris a iniciativa das *Belles Étrangères*, em que Portugal aparecia como país convidado, houve muita gente que rejubilou, dizendo que naquele momento é que as letras portuguesas iam para a frente... Perdeu-se essa oportunidade, não se ganhou nada, ninguém foi para a frente, ficou tudo como era. Depois

há esta coisa terrível dos escritores que se destacam no estrangeiro, acontecendo isso num país, enquanto em outros são completamente desconhecidos. O Lobo Antunes, que eu acho que é um grande escritor, é muito conhecido em França, mas, por exemplo, ninguém o conhece em Itália ou em Inglaterra. Há nomes portugueses relevantes que não dizem absolutamente nada ao meio literário internacional. Durante imensos anos o influente *The New York Times Book Review* não publica uma única recensão a um livro de um português, o que é uma coisa espantosa.

JCOM: Há quem goste de fazer exercícios de comparação ou relação entre as literaturas portuguesa e brasileira, seja para refletir sobre os percursos e vocações que as marcam, seja para estabelecer gradações de diferença entre elas. Qual é a visão que tem hoje acerca das conexões possíveis entre a literatura atualmente produzida atualmente em Portugal e no Brasil?

MC: Acho que os autores brasileiros já foram muitos mais lidos em Portugal do que são agora. Tinham um público muito fiel, sobretudo certos grandes nomes: estou a lembrar-me, por exemplo, de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Raquel Queirós, Erico Veríssimo, entre outros, que eram efectivamente figuras de grande culto em Portugal, uns mais populares do que outros. Era gente que escrevia muito bem, com grande qualidade, lidos com profunda admiração. Na poesia, Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, etc. Eram vozes muito lidas e muito apreciadas em Portugal.

Hoje o que há – e se calhar isso acontece em todo o mundo –, neste diálogo Portugal Brasil, é que as figuras brasileiras que emergem e chegam a Portugal, rapidamente desaparecem, é tudo muito efêmero. Leva um ou dois anos a falar de A, B ou C, e logo se evaporam. Seja por opções editoriais, porque as editoras não investem muito na grande literatura, com pouquíssimas excepções. Seja por esta tendência do mundo actual, em que a última coisa ou a última moda é aquela que pega momentaneamente.

Mesmo em relação àquela literatura mais massificada isso acontece. Veja-se o que aconteceu com o fenómeno sociológico Paulo Coelho, que durou algum tempo, mas hoje já ninguém fala nele. Se formos aí a um posto de gasolina não se encontram os livros de Paulo Coelho... E dantes era uma presença bem visível. Hoje, mais do que nunca, é sempre preciso dar lugar a outros, nesta lógica de mercado.

Há um fenómeno de efemeridade muito grande, quer de presença de autores brasileiros em Portugal, quer de autores portugueses no Brasil. Não consigo encontrar isso nas grandes figuras da literatura americana, que ficam muito mais radicadas. Basta pensar em nomes como Don DeLillo, Jonathan Frenzel, Philip Roth. São grandes figuras que mantêm uma considerável permanência entre nós.

Além disso, de um e de outro lado do Atlântico há também a tendência para a promoção de autores demasiado jovens. E também a afirmação de autores através de factores extra-literários. Em alguns casos, beneficiando do facto de serem figuras mediáticas, o que não é necessariamente mau. Só é mau na medida em que pode ser abusado esse modelo, como aconteceu com cantores pop que escreveram livros. Mas, por exemplo, o escritor português Rodrigo Guedes de Carvalho tem sido altamente penalizado na área literária por ser um pivot de telejornal. Muitas pessoas compram um livro dele e não o conseguem ler por causa desse preconceito. Os seus livros são de uma exigência grande, muito ao contrário do que se pensa, e de forma muito diferente de alguns outros autores do mesmo meio televisivo.

Entrevista concedida a José Cândido de Oliveira Martins em julho de 2018.

VARIA



Considerações sobre a infância em Herberto Helder e Andrei Tarkovski

Remarks About Childhood in Herberto Helder and Andrei Tarkovski

Mariana Guida

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mariana13_muz@hotmail.com

Resumo: Neste texto pretendo ler, na direção de Andrei Tarkovski, e assistir, na poética de Herberto Helder, a infância enquanto categoria virtual e ampla que dialoga com a materialidade das imagens que se articulam no poema/filme. Para tanto, parto da leitura de Gilles Deleuze (1985, 2006) do cinema, tomando os conceitos da imagem-movimento e da imagem-tempo como recursos operacionais tanto do fazer poético como do fazer fílmico e desenvolvo, a partir desta última, uma reflexão sobre as configurações da infância no texto “Estilo” de *Os Passos em Volta* (1963) e no poema VI de “Elegia Múltipla” (1961), de Helder, bem como no filme *A Infância de Ivan* (1960), de Tarkovski. A hipótese que coloco aqui, portanto, é que tanto em Tarkovski como em Helder a tópica da infância instauraria esta instância distanciada de totalidade da obra que contém em si o *acesso ao sentido*, a *impropriedade substancial* que Nancy (2014) atribui ao poético.

Palavras-chave: Herberto Helder; Tarkovski; infância; tempo.

Abstract: In this text, I intend to read, in the direction of Andrei Tarkovski, and to watch, in the poetry of Herberto Helder, childhood as a virtual and broad category that dialogues with the materiality of the images connected in the poem / movie. For this, I start from

Gilles Deleuze's (1985, 2006) reading of cinema, using the concepts of image-movement and image-time as operational of both poetic and cinematographic creation and, through the latter, I develop a reflection on the configurations of childhood in the text "Style" of the *The Steps Around* (1963) and in the poem *VI* of "Multiple Elegy" (1961), both of Helder, as well as in Tarkovski's movie *Ivan's Childhood* (1960). The hypothesis I put here, therefore, is that in both Tarkovski and Helder the motif of childhood would establish this instance distanced from the totality of the work that contains in itself the *access to meaning*, the *substantial impropriety* that Nancy (2014) attributes to the poetic.

Keywords: Herberto Helder; Tarkovski; childhood; time.

Recebido em 7 de agosto de 2017

Aprovado em 24 de outubro de 2017

Heráclito revisitado

para
francisco achar

aiôn

vidatempo:
um jogo de
criança.

(reinando o
Infante
Infância)

(...)

(CAMPOS, 1974, p. 217-225)

1. Tomada 1: o mundo em frases, em linhas fosforescentes, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo (HELDER, 1998, p. 8): um jogo de espelhos entre Helder e Tarkovski

No cenário sóbrio da página em branco, impassível aos fotogramas do pensamento que nela deitará sob a forma de escrita, enquadro Heráclito sob as lentes de Haroldo de Campos para anunciar o eixo central da trama que será proposta: ler, na direção de Andrei Tarkovski, e assistir, na poética de Herberto Helder, a infância enquanto categoria virtual e ampla que dialoga com a materialidade das imagens que se articulam no poema/filme.

Na esteira do pensador de Éfeso que via tanto no Tempo¹ (*Aión*) como no jogo infantil a intensidade em detrimento da consecutividade (Cf. BAPTISTA, 2010), parto da leitura de Gilles Deleuze do cinema, tomando os conceitos da imagem-movimento e da imagem-tempo como recursos operacionais tanto do fazer poético como do fazer fílmico e desenvolvo, a partir desta última, uma leitura das configurações da infância no texto “Estilo” de *Os Passos em Volta* (1963) e no poema VI de “Elegia Múltipla” (1961), de Herberto, bem como no filme *A infância de Ivan* (1960), de Tarkovski. Nesta montagem, incluo, ao lado dos apontamentos de Deleuze sobre o cinema – que, como lembra Miranda (2009, p. 73), tratam de um *ler*, para além do *ver* as imagens – o “livro-guião” da obra herbertiana, *Photomaton & Vox* e o livro *Esculpir o Tempo*, de Andrei Tarkovski para, através de suas leituras do cinema

¹ O termo *tempo*, neste texto, será grafado diferencialmente com maiúscula todas as vezes em que se relacionar à categoria temporal de que trata Deluze, fundamentada a partir da concepção bergsoniana de *duração*: “Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria.” (BERGSON, 1999, p. 161).

e da poesia, conjugar *projeção* e *projetores* (HELDER, 1995, p.149) na reflexão sobre as imagens da infância em ambos.

A reciprocidade entre poema e filme parece ser, a princípio, a afinidade mais evidente nas obras de Herberto Helder e Tarkovski. Assim como lemos em Helder um deslumbramento com o cinema semelhante ao do mágico que assiste, estupefato, a um truque por ele conhecido “A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” (HELDER, 1998, p. 7); “O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente” (HELDER, 1998, p. 8), é com um encantamento de ordem semelhante que Tarkovski defende o caráter poético do cinema: “o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia” (TARKOVSKI, 1998, p. 16).

Não obstante, a similitude que, de fato, a mim interessa neste cotejo, consiste na predileção de ambos pela *potencialidade virtual* (DELEUZE, 2006, p. 159) permitida pela imagem-tempo através de sua relação intensiva com a imagem-movimento, ou seja, da injeção de energia sem limites instaurada pela *diferença* da imagem-tempo, que assegura a divisão inexorável entre cotidiano e arte e, ao mesmo tempo, permite a experiência mais profunda daquele nesta. Dessa forma, em condição crônica e já não cronológica, esse Tempo alcança a “coincidência das imagens interiores com a percepção do instante” (HELDER, 1980, s.p.), ou ainda: “sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser chamada de *pressão do tempo*; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior” (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

A hipótese que coloco aqui, portanto, é que tanto em Tarkovski como em Helder a tópica da infância instauraria esta instância distanciada de totalidade da obra que contém em si o *acesso ao sentido*, a *impropriedade substancial* que cabem ao poético, como pontua Nancy (2014, p. 107). Neste sentido, a infância esvaziaria o caráter cronológico do tempo operando outra temporalidade, em caráter crônico, de *devenir*.

Essa infância como acontecimento, como ruptura, como resistência e como criação que será explorada na poética² de ambos

² A partir deste ponto do texto, adoto a indistinção de denominações da ordem da classificação dos gêneros poético e fílmico, corroborando a concepção tanto de Helder como de Tarkovski sobre cinema e poesia.

consiste, para Deleuze, no cerne da criação literária, na qual “de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo” (DELEUZE, 1988, p. 23). Assim, nas próximas cenas, à maneira hitchcockiana e sob o foco de lentes deleuzianas, desvelo os procedimentos de construção da imagem-movimento e da imagem-tempo de Andrei Tarkovski e Herberto Helder, perscrutando em que medida o Tempo, nelas, é um princípio poético do qual a infância é um dentre os possíveis reflexos.

2. Tomada 2: *Registrar o tempo através de signos identificáveis aos sentimentos* (TARKOVSKI, 2005, p. 141: O Tempo aberrante na poética de Helder e Tarkovski

Esta tomada inicia-se com um close-up: interessam-me aqui as relações moleculares que se dão entre as unidades mínimas do plano, as imagens. Na reflexão que diz respeito aos nossos dois autores, parece-me relevante discutir como a imagem dispõe-se no funcionamento da montagem, recurso identificado por Eisentein (1990) como a linguagem cinematográfica por excelência e, para isso, o conceito deleuziano sobre a imagem movimento é pertinente. Partindo das considerações de Bergson sobre a equivalência entre imagem e movimento em *Matéria e Memória*, Deleuze pontua que se o *todo*³ só pode ser tomado enquanto relação, a imagem-movimento corresponde ao *frame*, ao plano, ao quadro: “movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo (...)” (DELEUZE, 1985, p. 29). Deleuze desenvolverá uma

³ Deleuze também associa a ideia de *todo* ao conceito bergsoniano do *Aberto*, intrinsecamente vinculado à *duração*. O *todo*, o conjunto de manifestações da matéria dado à compreensão do indivíduo, só é apreensível no instante em que este último o toma, ou seja, no *corte imóvel* do movimento; logo, “se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. (DELEUZE, 1985, p. 12)

segunda categorização das modalidades de imagem-movimento,⁴ porém, para a reflexão que proponho basta que nos atenhamos ao princípio de sua constituição, dado pelo *continuum* de associações – *agenciamentos* do *atual* com o *virtual*.

Como apresentarei posteriormente, este princípio de *repetição* pela *diferença* se estende também à imagem-tempo e, em certa medida, à própria concepção deleuziana do sentido enquanto atualização constante das *relações diferenciais possíveis* entre o *acontecimento* e a *virtualidade da linguagem*. (DELEUZE, 1998, p. 51). Assim, enquanto instância da repetição das imagens – *signos* – a montagem, segundo Deleuze, é *agenciamento das imagens-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 84), ou seja, a relação de caráter molecular, que se dá entre partículas distintas, mas que, vizinhas, engendram possibilidades de interação; em suma um *devir*. Ora, o *devir* nada mais é do que o desejo (DELEUZE, 1997, p. 55). Modulação de velocidades, fábrica de intensidades, produção de imagens, *máquina de emaranhar paisagens*. Seja na enunciação poética, seja na projeção, opera-se, portanto, um regime de metamorfose que transite tanto pela corporeidade sensível quanto pela sua reificação na palavra, junção de morte e vida.

Este caráter metamórfico, que visa a *fugir da morte pelo morrer*, Silvina Rodrigues Lopes identificou-o crucial na poética de Herberto Helder: “Contra o fim, pelo recomeço como experiência da finitude, HH interroga a história da *poiesis*, o seu poder de metamorfose, o desejo de perfeição sem conteúdo que a anima, o contato, a inscrição das mãos no objeto fabricado” (LOPES, 2003, p. 99-100). No caso de Herberto, é possível dizer que este caráter metamórfico não se limita ao poema; esta inquietude da forma que a coloca em constante modificação, o labor incessante da palavra para torná-la, no poema, *ainda-a-mesma-sempre-outra* estende-se às reedições insistentemente realizadas de sua obra poética, revisitada e alterada pelo poeta até os anos próximos a sua morte (Cf. MARTELO, 2016).

⁴ Novamente valendo-se de Bergson – mais especificamente de suas ideias sobre *percepção* e *afecção*, Deleuze diferencia três tipos de imagem-movimento: imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação

Photomaton e Vox, que, juntamente com *Os Passos em Volta*, é parte da obra nomeadamente em prosa mantida inalterada por Herberto⁵ traz, embebido na transgressão e na sensibilidade do verso helderiano, um conjunto de proposições muitas vezes em tom aforístico ou mesmo irônico sobre o fazer poético, o que me leva a tomá-lo como *guião*.⁶ Não aleatoriamente, há no livro não apenas um texto com tal denominação, como também um considerável número de referências ao cinema (filme, montagem, projeção, imagem...) e em *memória*, *montagem* é valendo-se do thriller *Figures in a Landscape*,⁷ de Losey, que Herberto demonstra como, por essa metamorfose delicada e cruenta, a vida se inscreve em morte no poema:

Em «Figures in a Landscape», de Losey, quase se não dá por nada. Mas é-se atingido em cheio. Percebe-se tudo: a nossa mesma agonia. Por exemplo: como a fluidez pode ser cruel. Enigmática coisa esta, muito. Regista-se a doçura sanguínea a avançar pelos seus meandros até ao coração, viscera por onde também se morre. Porque se morre por todos os órgãos do corpo, a todo momento, com a delicadeza, a ferocidade, pela química do oxigénio e do carbono, arterialmente, venosamente. (HELDER, 1995, p. 151)

Para Tarkovski, antes do recurso técnico da montagem *per se*, é, de fato, a força de significância presente em cada uma das imagens que ela articula que conferem o caráter poético da tomada: “a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 135). Logo, ainda que lançando às imagens o poder que Herberto atribui à montagem, ao encadeamento delas, Tarkovski não é alheio ao caráter metamórfico da imagem-movimento: “a imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito”

⁵ Sobre as razões que teriam levado Herberto a mantê-los deste modo na obra conferir a conferência de Luís Mourão: “O Fim da experiência ou mais uma volta a *Os Passos em Volta*”. Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/ciclo_herberto_helder/Luis_mourao_ciclo_herberto_helder.html>. Acesso em: jun. 2017.

⁶ Expressão comum ao português luso para designação do que no português brasileiro denominamos *roteiro*.

⁷ Filme lançado no Brasil com o título “No Limiar da Liberdade”.

(TARKOVSKI, 2005, p. 136). Eis aí o poder terrível e inocente do poeta: como que por magia, *animar* a palavra, dar vida àquelas imagens percorridas pelo leitor.

Há algo, porém, que ainda não é apreensível somente por essa visada que lançamos sobre a poesia, algo muito semelhante ao que Nancy identificou como impropriedade, ou seja, aquilo que lhe escaparia à apreensão, mas do qual ela seria o caminho:

Essa mesma coisa que é abolida e posta, é o acesso ao sentido. O acesso é desfeito como passagem, como processo, como visada e caminhar, como abordagem e aproximação. Ele é posto como exatidão e como disposição, como apresentação.

Eis porque o poema, ou o verso, é um sentido abolido como intenção (como querer-dizer), e posto como finição: não se retornando sobre sua vontade, mas sobre seu fraseado. Não sendo mais um problema, mas um acesso. (NANCY, 2014, p. 107)

Sob um raciocínio semelhante, Deleuze consegue identificar uma segunda ordem de imagem no cinema, já verificada no neorrealismo italiano de De Sica, Rossellini e Fellini e fortemente explorada por diretores como Resnais, Godard e Welles na Nouvelle Vague. Nele, contra o princípio relacional de caráter sensório-motor que submetia o tempo ao movimento das imagens – à montagem –, surgem procedimentos de filmagem que instauram quebras, lacunas, *fissuras* entre as mesmas. A imagem-tempo deleuziana não se trata, obviamente, de uma evolução ou uma *consumação* do cinema, mas de uma *mutação* (DELEUZE, 1985, p. 240). Assim, a *abertura* entre o quadro – fragmento – e seu exterior, engendrada pelo *devenir* da montagem, passa a ser o princípio norteador do filme em detrimento do *continuum* entre os quadros promovido pela imagem-movimento.

A imagem-tempo por si só cria um princípio de linguagem que não necessariamente dá continuidade as suas vizinhas e o *movimento aberrante* que pressupunha uma ação orientada na imagem-movimento passa a ser a *aberração*⁸ pura de uma errância que submete o movimento ao Tempo:

⁸ A mudança pela qual o movimento aberrante, tipicamente verificado na imagem-movimento, diferencia-se da imagem enquanto aberração, da imagem-tempo é explorada por Deleuze no segundo capítulo de *Imagem-tempo*. (Cf. DELEUZE, 2006, p. 37-48).

É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação situação sensório-motora/imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não-localizável situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta (DELEUZE, 2006, p. 55).

O Tempo, então, não é mais o Cronos *físico e cíclico* que adotamos, mas sim o do jogo infantil, o *Aion*: “pura linha reta na superfície, incorporeal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria” (DELEUZE, 1998, p. 69). O *Aion* que se manifesta na imagem-tempo, portanto, é puro acontecimento, espécie de cristal⁹ capaz de reunir potencialmente passado e futuro em um único ponto. Corroborando Deleuze, Herberto dá-nos uma concepção de como a imagem-tempo constrói-se no poema, tal como no filme: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo (...)” (HELDER, 1995, p. 148).

Em *a paisagem é um ponto de vista*, o poeta nos mostra como esse regime de *relações* extensivas, em campo *longitudinal* (DELEUZE, 1997, p. 36), operado sincronicamente – campo das bicicletas – definitivamente, também não é suficiente para aquilo que na poesia extravasa a linguagem e se articula, como o helicóptero, sob *uma capacidade* de caráter *intensivo* em campo *latitudinal*, a *fissura* (DELEUZE, 1997):

(...) Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insônia próprios, e o despertar e a vida seguida. Conforme informações britânicas, a natureza pôs-se então a imitar a arte, coisa de algum regozijo irônico para ela, que se fez cada vez mais imaginosa, a ver até onde a natureza obtinha astúcias e recursos plagiários. Foi depois do conflito que a bicicleta se prestou às inquirições naturais. Portanto, a bicicleta passou a ser instrumento de observação da natureza, uma peça laboratorial das ciências naturais. Como a arte não era parte nisso, teve a subtileza de mobilizar a movimentação para os aeroportos helicópteroanos (HELDER, 1995, p. 60-61)

⁹ Será a partir da ideia de cristal que Deleuze desenvolverá uma das instâncias da imagem-tempo, a imagem-cristal, na qual atual e virtual se manifestariam concomitantemente.

Cabe notar, aqui, que embora pareça estabelecer uma crítica de valor – o helicóptero é superior à bicicleta – o poeta não invalida a prática horizontal – em montagem – de contemplação da paisagem; trata-se, segundo ele, de valer-se da interrupção, do corte panorâmico que as *oficinas post-icáricas* proporcionam para estabelecer-se a totalidade potencial

Nesta razão secreta da poesia descobria-se, através das oficinas post-icáricas, o esforço de fazer coincidir a mecânica com as filosofias da ascensão e as meditações sobre a gravidade, não agora da matéria, mas do espírito – do espírito propriamente. (...) Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência (HELDER, 1995, p. 61-63)

Neste ponto, na *dobra deleuziana* de que nos fala Nancy (2000) os limites entre interior e exterior são tensionados e o único ponto de referência é o poema e as próprias posições leitor/escritor, eu/outro se põem em suspensão – *O filme se projecta em nós, os projectores*. (HELDER, 1995, p. 149). Nancy também discorre sobre esse ponto no ensaio *Responder pelo sentido*:

A verdade singular não surge, sem dúvida, de toda ocorrência de palavra e de escrita. Não é “oráculo” aquele que pensa ser um oráculo, nem aquele que decide sê-lo. (Pois aqueles se encerram na representação de um “eu” [*moi*] – que é uma generalidade sob feições de particular – no lugar de se abrir à remissão singular de um “sujeito” [*je*]). A verdade só pode vir ao sentido se lhe é dado acesso ao seu corte [*coupe*] e ao seu toque. Esse toque que corta, que incisa com uma escrita o espaço indiferenciado e a boca fechada, só pode vir do fora (NANCY, 2014, p. 157)

Em cenas anteriores, já foi possível perceber a prevalência dada por Tarkovski à imagem em detrimento da montagem. Contra os adeptos do *cinema de montagem*, Tarkovski pontua:

Existe assim uma contradição inevitável entre o quadro em si, que não registra nenhum processo temporal específico, e o estilo precipitado da montagem, que é arbitrária e superficial por não ter relação alguma com o tempo de nenhuma das tomadas. A sensação que o diretor pretendia transmitir nunca chega ao

espectador, pois ele não teve a preocupação de impregnar o quadro com a verdadeira percepção de tempo da legendária batalha. O acontecimento não é recriado, mas sim, juntado de qualquer maneira (TARKOVSKI, 2005, p. 142).

O corte, a interrupção da imagem-tempo tornam, portanto, este tempo crônico interior ao quadro, “como única força organizadora do extremamente complexo desenvolvimento dramático” (TARKOVSKI, 2005, p. 135). A memória seria, portanto, o operador deste Tempo, mas, obviamente, a memória, no sentido usual pela qual a tomamos – reprodução, ou *representação* de uma experiência sensível – não é aplicável, uma vez que se trata de uma *coexistência* virtual de *tempos distintos* (DELEUZE, 1988, p. 277). A memória de que nossos poetas, Tarkovski e Helder, se valem, assemelha-se à que Rosa Maria Martelo identifica em Helder e em nada diz respeito à ordem do *arquivo*, mas sim a um *princípio organizativo*, no qual elimina-se o âmbito dicionarizado das palavras e remonta-se “a uma experiência de singularidade (de seleção, portanto) à qual as relações criadas com o instante (ou seja, a obra e o gesto de escrita que lhe dá origem) permitiriam dizibilidade (...)” (MARTELO, 2016, p. 59)

Viajar à infância, torna-se, neste sentido, estabelecer o corte entre o *aqui* e o *além*, estabelecer o *acesso ao sentido* pela experiência do poema enquanto “agir-sentir, fazer uma experiência que passa pela afirmação do todo que em cada instante reúne aquilo que a continuidade temporal, a cronologia divide” (LOPES, 2003, p. 42). Na sequência, exploro como tal viagem se constrói em cada um deles.

3. Tomada 3: *um sol negro reluzindo por entre árvores brancas* (TARKOVSKI, 2005, p. 31); - *Oh crianças de negros rostos ressurrectos* (HELDER, 1996, p. 159): Totalidade e virtualidade na gênese do poema/filme

Com o efeito da panorâmica, enquadrado em um mesmo plano o poeta madeirense e o cineasta russo sob as lentes da infância. Suscito a hipótese da infância como *estilo*, partindo do texto homônimo de Herberto Helder em *Os Passos em Volta*:

Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo. (HELDER, 2016, p. 14-15)

Ora, o que Helder nos apresenta aqui como estilo, se não a *repetição* exaustiva do signo, imposição constante das *diferenças* semânticas que o saturam até o seu esvaziamento, sua exaustão? A montagem, a *metamorfose* que interpõe *palavras fundamentais* opostas – vida/morte, amor/terror, razão/loucura – seria o estilo por excelência. Ocorre que o poeta não termina sua colocação por aqui. Logo em seguida, interpela o leitor: “Veja agora esta artimanha: (...)” (HELDER, 2016, p. 15) e o que segue é um excerto e os dois últimos versos do poema VI da “Elegia Múltipla”, de *A Colher na Boca*:

As crianças enlouquecem em coisas de poesia. Escutai um instante como ficam presas no alto desse grito, como a eternidade as acolhe enquanto gritam e gritam.

(...)

E nada mais somos do que o Poema onde as crianças se distanciam loucamente (HELDER, 2016, p. 15)

Depois de algumas inquirições lançadas peremptoriamente ao leitor e respondidas sob a lógica da razão enlouquecida do poeta

(...) Gosta de poesia? Sabe o que é poesia? Tem medo da poesia? Tem o de moníaco júbilo da poesia? Pois veja. É também um estilo. O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo. Está a ouvir como essas enormes crianças gritam e gritam, entrando na eternidade? Note: somos o Poema onde elas se distanciam. Como? Loucamente. Quem suportaria esses gritos magníficos? Mas o poeta faz o estilo (HELDER, 2016, p. 15)

a enunciação, enfim, encerra sua definição de estilo com aquilo que, em última instância, escapa a qualquer estilo: “(...) As crianças é que

enlouquecem, e isso porque lhes falta um estilo” (HELDER, 2016, p. 15). É certo que *criança* também é uma palavra fundamental no léxico herbertiano. Ela, assim como o *sangue*, o *fogo* e a própria morte, é signo da poesia e, por isso, é, sobretudo, a *fenda*, o *corte*, o *rasgo* que a abre para o que está *fora* dela, o que é da ordem do mais íntimo do poema e que só se dá no contato imediato com ele. Ali, ponto no espaço onde a razão se perde, onde as crianças, outrora, separam-se de nós presas no alto do grito cuja extensão é o puro silêncio.

Em *A infância de Ivan*¹⁰ acompanhamos a história do garoto que, durante a Segunda Guerra Mundial, torna-se órfão e passa a trabalhar como espião para o Exército Vermelho. Sua frieza e a incrível disposição para atuar em campo fez com que se destacasse em suas funções e se tornasse conhecido e querido no QG em que atuava. Ivan não nutre qualquer tipo de sentimento positivo em relação à realidade que o encerra e muitas vezes é o contraponto aterrador aos planos de uma vida para além do campo de batalha elucubrados por seu único amigo, o capitão Kholin. Nada no enredo remete à inocência e à pureza da infância e, não diferentemente, seu desfecho é a própria constatação da morte do garoto.

Há, todavia, momentos em que a memória opera como viagem a um *outro* Tempo que, por ser balizado pelo dispositivo do *sonho*, não nos dá plena certeza de se tratar do passado ou de apenas um Tempo *possível*. Nestes momentos, a configuração das imagens é totalmente diversa das demais cenas, uma vez que dispõem-se em negativo; o recurso, modulado sob preto e branco, é capaz de estabelecer o *corte* do sonho de uma maneira

¹⁰ O roteiro do filme é uma adaptação do conto *Ivan*, de Bogomolov. Neste sentido, diferentemente do que Herberto pontua em seu texto *magia*, de *Photomaton e Vox*, Tarkovski parece julgar aceitável a transposição de obras entre as duas linguagens. Curiosamente, ele afirma que um dos motivos que o levaram a realizar a adaptação foi o intuito de imprimir sob a forma poética o que no conto era de *secura* excessivamente narrativa: “Em termos puramente artísticos, permaneci frio diante do estilo narrativo seco, minucioso e fleumático desse conto, com as suas digressões líricas a partir das quais se configura o caráter do herói, o tenente Galcev. Bogomolov atribui grande importância à exatidão do seu registro da vida militar e ao fato de ter sido, como ele se empenha em fazer com que acreditemos, uma testemunha de tudo o que acontece no conto. Todas estas circunstâncias ajudaram-me a ver o conto como uma obra de prosa que podia ser facilmente adaptada para o cinema. Além do mais, a sua filmagem poderia conferir-lhe aquela intensidade estética de sentimentos que transformaria a idéia da história numa verdade confirmada pela vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 11-12)

pungente e em certa medida insólita, uma vez que põe em suspensão a lógica de movimento e iluminação que usualmente atribuímos às paisagens retratadas. Segundo Tarkovski, a intenção era não incorrer nos *truques convencionais* de outros diretores que *em vez de fazerem uso da lógica poética*, fiariam-se no *ilusionismo e nos efeitos extraordinários usados em sonhos, lembranças e fantasias* (TARKOVSKI, 2005, p. 31).

Logo na primeira cena, sob uma intensa iluminação de um sol resplandecente em um céu sem nuvens, Ivan corre em um bosque, por entre as árvores, na presença da mãe que sorri para ele. Na sequência, uma nuvem de fumaça que parece inicialmente inofensiva alcança o sol e após um grito – o mesmo em que as crianças de Herberto ficam presas? – seguido de um jogo rápido de luzes, a exuberância clara do sol reverte-se em puro breu.¹¹ Em *Esculpir o tempo* (1998), esta dinâmica paradoxal articulada por Tarkovski no filme é também exposta através da justaposição dos fotogramas de dois momentos do filme; um primeiro, à esquerda, que passa-se no *front*, onde o garoto escreve um relatório para o Coronel Cryaznov – a linearidade narrativa mantém a sequência dos planos, as proporções e a iluminação dos ambientes segue às verificadas usualmente – e um segundo, à direita, que parte da cena aqui descrita e no qual Ivan encontra-se isolado no plano – o corte é elemento marcante no trecho, os planos não são contíguos, o ritmo das tomadas e as imagens seguem em configurações extremamente diversas às demais:



Fonte: Tarkovski (1998, p. 19).

¹¹ “Em nossa imaginação, entrevíamos um sol negro reluzindo por entre árvores brancas e o brilho de um aguaceiro. Os relâmpagos foram introduzidos para tornar tecnicamente possível a passagem do positivo para o negativo” (TARKOVSKI, 2005, p. 31).

O recurso também é repetido posteriormente, como na cena do caminhão de maçãs que atravessa uma estrada margeada por árvores movimentando-se em negativo, ou ainda na cena em que os movimentos da câmera revelam, por um jogo de planos, Ivan em um poço do qual, impossivelmente, uma goteira cai na palma de sua mão. Ora, haveria uma imagem mais helderiana do que um sol negro? A título de cotejo com as cenas de Tarkovski, veja-se o excerto final do poema “A força do medo verga a constelação do sexo”, de *Cobra*:

(...)

Uma criança abisma-se no génio analfabeto: o pavor que a arranca de tudo. Qualquer doçura lhe alimenta os

[esplendores
da alucinação:

pelas altas águas descontínuas, as vozes, as frutas tecidas, movimentos, labaredas parietais, a profundidade dos quartos como pomares atmosféricos.

– Oh crianças de negros rostos ressurrectos. Elas adivinham. E tombadas as luas, no cúmulo dos dias, nuvens de mármore sobem dos vulcões dos parques. Há crianças paradas nas cavidades como os olhos das casas (HELDER, 1996, p. 159)

Assim, é possível perceber que tanto em Herberto Helder, quanto em Andrei Tarkovski a infância constrói-se sob um princípio de *corte* que não apenas cria a particularidade do ritmo, mas também instaura na imagem um Tempo crônico que suspende a cronologia e engendra uma *dobra* para o que excede o poema/filme na experiência do instante. Não seria desarrazoado supor, então, que é também neste contato que o leitor acessa a inteligibilidade e, portanto, constata um real possível; dito de outro modo: “Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos. /O poema gera uma vida nesses pontos tocados.” (HELDER, 1995, p. 146)

4. Tomada 4: *A gramática profunda* (HELDER, 1998, p. 8): poesia e gênese do mundo em Tarkovski e Helder

Distancio-me do plano em que minhas lentes agora encontram-se e passo aos créditos do pequeno conjunto de fotogramas que procurei reunir em um pensamento neste texto. Acredito ter exposto a maneira pela qual as duas categorias de imagem de que fala Deleuze – a imagem-movimento e a imagem-tempo – configuram-se na poética de Herberto Helder e de

Andrei Tarkovski e, principalmente, como a segunda categoria enseja uma percepção mais complexa da poesia e, portanto, é explorada mais a fundo por ambos. Seu caráter disruptivo que suspende a cronologia seria, neste sentido, o princípio pelo qual ela estabeleceria um caráter de *acontecimento* (DELEUZE, 1998) ao sentido, ou ainda, o *acesso ao sentido* (NANCY, 2014) que, tensionando os limites da linguagem, “opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Logo se, por um lado, a imagem-tempo, como lembra Deleuze (2006, p.56), é virtual e se opõe à atual – típica da imagem-movimento – em nada ela se opõe à realidade, muito pelo contrário. Ao criar um mundo por uma nova linguagem, a obra engendra também cognoscibilidade, lastro para um entendimento do que se encerra no enunciado, mas também aquilo que está *fora* dele. Assim, neste processo, o que se criaria em última instância, seria a própria vida, de modo que “O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência” (HELDER, 1995, p. 144); ou ainda: “não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida.” (TARKOVSKI, 2005, p. 73).

A infância é, portanto, apenas uma dimensão desta *artimanha* mágica e pensante que Herberto Helder e Andrei Tarkovski engendram, seja por *modos esférográficos* (HELDER, 1998, p. 8), seja pela lapidação de um *bloco de tempo* para a *criação de um tempo* (TARKOVSKI, 2005, p. 72) através das tomadas. Há, certamente, outros ângulos sob os quais suas obras podem ser filmadas. Que a imagem com que encerro esta montagem de ideias, então, possa ser um bilhete de entrada para as salas de exibição de ambas, isto é o que espero.

Referências

BAPTISTA, Mauro Rocha. O tempo e a criança: comentários ao fragmento 52 de Heráclito de Éfeso. *Mal-Estar e Sociedade*, v. 3, n. 4, p. 85-100, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Heráclito revisitado. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 1, p. 217-225, 1974. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731974000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso: Jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista a Claire Parnet, em 1988. Vídeo. [No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord (com modificações)]. Transcrição disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44556271/2_texto2_30marco.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497806059&Signature=4Fc3bGc7Dlru1X9%2BFuR6IO4Xp%2FU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DO_ABECEDARIO_DE_GILLES_DELEUZE_TRANSCRIC.pdf>. Acesso em: jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. Recapitulação das imagens e dos signos. In: _____. *Cinema II: A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2006.

EISENTEIN, S. M. O sentido do filme. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HELDER, Herberto. *Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas*. Lisboa, Diário de Notícias, 19 Jun. 1980. Disponível em: <http://www.triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html>.

HELDER, Herberto. *Cinemas*. Relâmpago, n. 3, outubro. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água, 1998. p. 7-8.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Tinta da China, 2016.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. *Poesia Toda 1953-1980*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

LOPES, Silvina Rodrigues. A desordem imprevisível da arte. In: ACCIAIUOLI, M.; LEAL, J. C.; MAIA, M. H. (Coord.). *Arte e Poder*. Lisboa: IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016

MIRANDA, Rita Sofia Novas. *Percursos da imagem: relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais e Interartes, ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais) – Universidade do Porto, Porto, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução de João Camilo Pena. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

Filmes

A INFÂNCIA DE IVAN (1961). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Mikjail Papava e Vladimir Bogomolov. Intérpretes: Kolia Burlaiev, Valentin Zubkov, Evgueni Zharikov, Andrei M. Konchalovski. Direção de arte: Yevgueni Tcherniaiev. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vitcheslav Ovitchinnikov. Continental. Edição: G. Natanson. Produção: Mosfilm. Continental Home Video.

NO LIMIAR DA LIBERDADE (1970). Direção: Joseph Losey. Roteiro: Barry England e Robert Shaw. Intérpretes: Andy Bradford, Christopher Malcolm, Henry Woolf, Malcolm McDowell, Pamela Brown, Robert East, Robert Shaw, Roger Lloyd-Pack, Tariq Yunus, Warwick Sims. Edição: Reginald Beck. Produção: John Kohn.

RESENHAS



**OLIVEIRA, Fernando Jorge. *Real mente*. Lisboa:
Húmus, 2016. 100 p.**

Cláudia Franco Souza

Universidade de São Paulo/Fapesp, São Paulo, São Paulo / Brasil

claudiasouzza@hotmail.com

Recebido em 7 de agosto de 2017

Aprovado em 24 de outubro de 2017

A narrativa do livro, *Real mente*, de autoria de Fernando Jorge Oliveira, coloca a palavra no centro das atenções. A escrita é de certa forma revolucionária, porque o tema central não se encontra na história de um personagem, mas na própria narrativa que é estruturada a partir de uma série de jogos com a linguagem, com a palavra, sempre em fuga. Trata-se sobretudo de uma escrita rizomática, criando um campo no qual o leitor pode escolher como quer ler: de forma habitual, ou seja, da primeira até a última página, ou de outra maneira, escolhendo os capítulos, que de certa forma, constituem contos.

O prefácio do livro anuncia uma notícia trágica: “O meu pai morreu, mas não está morto!” (p. 9). A história do livro possui essa personagem: o pai, que como Manel explica nas primeiras páginas, esteve por um longo período no hospital, escrevendo no computador do filho, que só descobre tempos depois. O pai morreu, mas não está morto, porque sobrevive através da escrita, onde permanecem as suas memórias, as suas palavras. Porém, não se trata de uma escrita tradicional, o narrador se altera ao longo do livro, assim como a forma da narrativa. Encontramos

poesia entrelaçada com a prosa e referências musicais que aproximam ainda mais o leitor do livro.

Há temas recorrentes na narrativa: a transformação, o movimento, o devir. A palavra que se transforma em história. O homem que se transforma em pai, a mulher que se transforma em mãe. A diferença entre ser animal e ser bicho. A escrita do livro é leve e paradoxal, porque dentro desta leveza se encontra uma densidade, marcada por frases profundas, como é o caso de: “Não se ama sempre. Nem para sempre. Consegue-se amar por momentos.” (p. 26). Essa frase aponta para a dimensão fragmentada do humano. O sempre não é possível, nem acessível ao humano, que é interrompido pelo tempo, pela ceifeira que limita a vida. O ser humano almeja o ilimitado, o infinito e até mesmo a estabilidade, que seria a tradução do sempre. Porém, o que é oferecido ao ser são momentos, momentos de amor, numa vida em permanente devir, em permanente movimento, em permanente transformação.

A questão do pai que aparece logo na primeira linha da narrativa, retorna em outros momentos. Há uma problemática sobre a questão da paternidade e da maternidade: “Pai, não se nasce. E mãe, também não. Pai acaba-se por ser. Mãe, também se acaba sempre por ser. Desde que ambos não sejam inférteis. Pais, não surgem do nada. Vai-se desabrochando.” (p. 23). Embora a temática deste escrito gire em torno da paternidade e da maternidade, que não se constituem saberes dados, mas saberes conquistados, essa questão transborda para a própria estrutura do ser humano, que à partida se constitui como um campo de possibilidades, algumas desenvolvidas e outras não ao longo da breve existência. A fertilidade, que pode ser entendida como abertura é a condição para o ser humano desenvolver certos e determinados papéis, como é o caso aqui da paternidade e da maternidade. Há neste aspecto também uma consonância com a própria palavra, que a princípio pode não significar nada, mas se colocada num terreno fértil, como é o caso do livro em questão, se transforma em um instrumento de reflexão, de profundidade e de movimento.

A capa do livro já anuncia o jogo de palavras que atravessa todo o livro. No título temos a dúvida do significado do real mente, porque não se trata de uma única e afirmativa palavra – realmente – mas acima de tudo uma dúvida sobre o real, que pode mentir, enganar, trapacear, no bom sentido de todas essas palavras. A escultura do Professor Daniel Gamelas presente na capa do livro, aponta também para a questão da

transformação e da dúvida, trata-se de uma mulher com cara de loba ou de uma loba com corpo de mulher. A dúvida, saliente, abala as certezas do leitor.

No posfácio, o autor do livro, Fernando Jorge Oliveira, aborda a questão da dúvida: “Não que o escritor assim, esteja criando realidade-ficção fantástica, científica, poética, fabulosa, mas simplesmente por provocar sentido inesperado, ilógico. Proporcionará, desde logo no leitor, a dúvida, levando-o a interrogar-se sobre o sentido usual, sobre a encenação vulgar do real”. (p. 92) Ao narrar uma história que poderia se inscrever no real, a narrativa convida o leitor para mergulhar nesta atmosfera de dúvida, onde o possível real e o simples cotidiano mostram algumas de suas fendas profundas, principalmente sobre as basilares estruturas do ser humano.

O *Real mente* revela a frágil condição humana. O ser humano muitas vezes colado aos seus afazeres rotineiros se encontra em permanente transformação, o movimento da vida exige o constante devir, vir a ser. O livro abre a cortina do real e com seu jogo de palavras e significados mostra que o real mente, esconde as fragilidades e o desamparo humano. Por outro lado, a narrativa aponta também para toda a potencialidade do ser, que pode aproveitar o movimento existencial para se transformar, para através da dúvida e da incerteza, estabelecer campos de imanência, formas de existir, onde os laços não são sagrados, mas consagrados pelo ser humano.



**PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*.
Organização, introdução e notas de Cláudia Franco Souza e
Nuno Ribeiro. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2017. 129 p.**

Tiago Cabral Vieira de Carvalho

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

tiagocabralvieira@gmail.com

Recebido em 1º de julho de 2017

Aprovado em 23 de janeiro de 2018

Escritos sobre metafísica e arte é uma coleção de nove textos (ou conjunto de ensaios) selecionados dentre a vasta obra teórica e filosófica deixada por Fernando Pessoa. Organizado por Cláudia Souza e Nuno Ribeiro, o livro reúne textos de autoria de três “eus” pessoanos, a saber, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Antônio Mora, além de textos sem assinatura, cuja autoria é atribuída ao próprio ortônimo.

Três textos do ortônimo compõem o livro. No primeiro, “Teorias metafísicas...”, ele expõe sua desconfiança da validade de tais teorias e revela possuir uma sensibilidade ontológica bastante semelhante àquela da religião grega antiga, em que o acaso, metaforicamente representado por figuras mitológicas, rege nossas vidas. No segundo texto, “Atena”, expressa sua visão, de forma geral, sobre arte. Pessoa elabora uma explicação para a produção da arte com base na significação que têm Apolo – a junção “instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja ação a arte tem origem como beleza” – e Atena – “a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte (...) tem origem como perfeição”. Pessoa desenvolve esse raciocínio para concluir que a “arte é uma expressão

de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento” (p. 34). Por fim, “Dividiu Aristóteles a poesia...” é um texto em que Pessoa fala sobre o seu “drama em gente”. Ele explica que um poeta, por meio de um processo gradativo de despersonalização, é capaz de criar diversas vozes poéticas, completamente diferentes entre si, de tal forma que a poesia lírica culmina em poesia dramática, sem, todavia, ter a forma de drama. Portanto, conclui Pessoa, não há que buscar em quaisquer dos heterônimos ideias ou sentimentos seus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceita, sentimentos que nunca teve.

Nos dois textos de Álvaro de Campos, o heterônimo discorda publicamente de seu criador. Em “O que é metafísica?”, Campos afirma que a filosofia (tomada, no texto, por metafísica), tem o status de *ciência virtual*. Ele, entretanto, argumenta que tal status não merece ser desaproveitado e propõe que a metafísica seja arte. Em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, Campos insiste que a teoria da estética clássica não pode ser considerada a única certa. Ele explica, então, que sua concepção estética se baseia numa ideia de *força*, contrariamente à aristotélica – que tem a beleza como princípio fulcral – e que tal força, quando alcança o âmbito particular, tem o poder de subjugar. Portanto, ao contrário do artista aristotélico, que torna sua própria sensibilidade “humana e universal (...) para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros” (p. 97), o artista não-aristotélico de Campos lança mão de uma força que “force os outros, queiram eles ou não”, a partilhar de sua sensibilidade particular.

Dois textos de Ricardo Reis estão presentes no livro. “Textos sobre arte” reúne alguns excertos acerca dos seus conceitos da arte e da beleza, que são deliberadamente clássicos. Usando um exemplo da poesia de Teixeira de Pascoaes, Reis aponta para uma mistura inapropriada de metáforas. O heterônimo argumenta que tal mistura pode até ser bela, mas é um “belo doentio e anormal”, “sem poder de eternidade” pois as “obras eternas são serenas, lúcidas e racionais”. Discute, ainda, a relação entre tradição e originalidade, e conclui que esta não existesem que haja uma relação intrínseca com a aquela. Em “Textos sobre metafísica, ciência e religião”, apresenta ferrenhas críticas à religião. Afirma que esta, por ser uma metafísica ilegítima ou popular e que seus alicerces morais são relativos e, portanto, não transcendentais. Reis, no entanto, não defende que “se deve ir abalar a crença a um ignorante. Deve-se instruí-lo”, pois a “instrução lhe abalará a crença.”

“Polêmica entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos” reúne textos, de autoria dos dois heterônimos, que apresentam reflexões sobre arte de forma geral. Para Reis, há “só duas artes verdadeiras: a Poesia e a Escultura” e “o canto é a forma primitiva da poesia, porque é não a primeira forma de poesia, senão o caminho para ela”. Para Campos, há “cinco artes – a Literatura, a Engenharia, a Política, a Figuração e a Decoração” e a poesia é “cantar sem música.” Reis argumenta que os poemas de Campos são um “extravasar de emoção” e que Campos, “quando escreve em verso”, verdadeiramente escreve “prosa ritmada com pausas maiores.” Por fim, Reis alega que a “arte existe, não como quer Campos, para substituir a vida, senão para a completar” (p. 118).

“Introdução ao estudo da metafísica”, é o único texto de autoria de Antônio Mora. Neste longo conjunto de ensaios, Mora apresenta discussões acerca dos mais variados temas dentro do âmbito da metafísica, como a irredutibilidade do pensamento, a relação entre matéria e consciência, a natureza do tempo, o conflito entre consciência e existência, a natureza do senso moral, e a relação da atividade filosófica com a atividade propriamente científica. Mas apresenta também, ainda que brevemente, definições de conceitos estéticos. A arte, segundo Mora, seria o mais elevado modo de repouso do espírito.

Após a exposição dos pensamentos dos “eus” pessoanos, podemos perceber que as diferentes perspectivas de cada um mostram a capacidade de despersonalização de Pessoa. E ainda que as visões de alguns deles sobre temas específicos sejam semelhantes – como, por exemplo, o entendimento estético de Reize do ortônimo –, cada uma das vozes pessoanas adquire uma configuração única. Como bem apontam Souza e Ribeiro, a “noção de *drama em gente* apresentada na ‘Tábua bibliográfica’ clarifica a forma como Fernando Pessoa concebe a construção da sua escrita pluralista. (...) Há (...) um diálogo não somente literário, mas sobretudo filosófico entre os heterônimos, que irá estruturar esse *drama em gente*” (p. 20). Esse diálogo filosófico entre as múltiplas vozes pessoanas acrescenta ainda mais valor ao conjunto da obra de Fernando Pessoa, cuja rica obra poética já é bastante conhecida.